

УДК: 7.038.3, 7.038.55
ББК: 85.19
DOI: 10.18688/aa2212-05-42

С. О. Макеева

Пространственные произведения Light and Space и проблема определения инсталляции: аспекты сайт-специфичности и эфемерности

1960–1970-е гг. отмечены становлением нового жанра — инсталляции¹, к возможностям которого обращаются художники многих направлений: поп-арта, «нового реализма», кинетизма, институциональной критики, концептуализма и других. Многогранность этой практики, широчайший спектр стратегий и материалов, который она позволяет применить, обусловила её использование в самых разных направлениях творческого поиска.

Для художников, работавших с инсталляцией, обычно становился особенно важен тот или иной аспект этого жанра, хотя возможно и выделить ряд черт², в разной степени общих для всех инсталляций: «театральность» (термин М. Фрида³); интермедийность; «открытый» (по У.Эко, [5]), «разомкнутый» характер инсталляции как произведения, открытого связям с внешними условиями (контекстом); сайт-специфичность; институциональная критика; мультисенсорность; эфемерность (то есть определённая нематериальность инсталляции, её недолговечность⁴). На наш взгляд, можно утверждать, что к художникам, в творчестве которых наиболее глубоко были разработаны аспекты *эфемерности* и *сайт-специфичности* инсталляции, относятся участники калифорнийской группы Light and Space⁵. Целями настоящей статьи будет выявить особенности работы в жанре инсталляции участников этой группы на примере творчества её наиболее стар-

¹ К. Бишоп отводит возникновению инсталляции примерно десятилетие с 1965 по 1975 г. [9, p. 13].

² Подробнее о проблеме определения и ключевых характеристиках инсталляции см.: [3].

³ Это понятие было сформулировано в знаменитом тексте Фрида «Искусство и объектность» 1967 г. [14]. Хотя данное эссе посвящено не инсталляции, а минимализму и искусству 1960-х гг., которое Фрид резко критиковал, эта критика обернулась точной характеристикой зарождавшегося в то время жанра инсталляции.

⁴ Как сформулировал это И. Кабаков: «Она... абсолютно нематериальна, непрактична в наш практический век и всем своим существованием служит опровержением принципа рентабельности. <...> «Эксплуатация» инсталляции обратно пропорциональна затратам на её постройку. На выставках тратится уйма денег на её реализацию, а экспонируется она 1,5 — от силы 3 месяца кряду» [1, с. 57]. Характерно также название одной из последних заметных монографий, посвящённых инсталляции и, в частности, проблемам её музейного хранения — «Эфемерные памятники» [13].

⁵ Хотя, в широком смысле, подавляющее большинство инсталляций 1960–1970-х гг. и далее и эфемерны, и сайт-специфичны. Эфемерны — поскольку после завершения выставки произведения либо выбрасываются, либо остаются храниться в разобранном виде; сайт-специфичны — поскольку все инсталляции собираются на площадке музея или галереи и приспособляются к особенностям этих выставочных пространств, отличающихся по своей конфигурации.

шего художника и своеобразного лидера — Роберта Ирвина, оценить вклад Light and Space в развитие жанра в сравнении с некоторыми другими художниками; а также соотнести это с общей проблематикой изучения инсталляции, в частности, с проблемой *определения* этого жанра.

К движению Light and Space, помимо Роберта Ирвина, относятся художники Майкл Ашер, Джеймс Таррелл, Дуг Уилер, Мария Нордман, Ларри Белл, Эрик Опп, Брюс Наман⁶. Их творчество объединяет ряд схожих приёмов: использование света в качестве основного медиума; интерес к новым — прозрачным, просвечивающим, зеркальным — индустриальным материалам; создание «пустых» инсталляций, которые предполагают малозаметное изменение имеющегося помещения и обращают внимание зрителя на процесс его собственного восприятия.

Говоря о контексте, в котором формировалось творчество Light and Space, следует обратить внимание на два обстоятельства. Во-первых, как для художников этой группы, так и для критиков и историков искусства, исследовавших их работы, особую роль сыграли труды Гуссерля и Мерло-Понти. Известно, что Роберт Ирвин изучал труды Мерло-Понти в 1970-х гг. [9, p. 57], то есть именно в то время, когда он начал работать с инсталляцией; собственные тексты Ирвина также свидетельствуют о феноменологической направленности его взглядов⁷. Это дало основания исследователям творчества Light and Space буквально связать их художественные приёмы с феноменологическим понятием эпохи, то есть, в данном случае, «вынесения за скобки» всего того, что может мешать «воспринимать себя воспринимающим» [25, p. 109].

Во-вторых, помимо внимания, которое уделялось философии Гуссерля и Мерло-Понти, некоторые художники Light and Space живо интересовались когнитивными науками, нацеленными на изучение механизмов восприятия. Ирвин и Таррелл участвовали в экспериментах, проходивших в рамках программы «Искусство и технология» в LACMA в 1968–1971 гг. В ходе этих экспериментов испытуемых помещали в звуко-непроходимую камеру, что вызывало сенсорную депривацию, а также в пространство ганцфелда (Ganzfeld) — тотальное пространство, которое будто бы наполнено чистым цветом и ничем иным. В подобных камерах побывало значительное число художников Light and Space — Ирвин, Таррелл, а также Уилер, Нордман и Опп; как и другие участники экспериментов [6], на выходе они на некоторое время обретали повышенную восприимчивость и способность замечать мельчайшие детали окружающего мира [25,

⁶ Отметим, что авторов, ассоциируемых с Light and Space, лишь условно можно отнести к единому «движению». Название Light and Space было придумано критиками, а не самими художниками, в попытке описать практики довольно разных авторов, которые никогда не были организованной группой. Неоднозначность в отношении того, насколько уместно слово *movement* по отношению к Light and Space, отражена в недавних публикациях: см., например, [12, p. 20, 77]. В настоящей статье, учитывая вышеприведённые оговорки, по отношению к Light and Space употребляются слова «движение» и «группа».

⁷ Так, в тексте, предваряющем каталог его ретроспективной выставки в Музее Уитни, Ирвин отводит проблеме восприятия первостепенное место: «Восприятие — это врождённая способность индивида, зона его взаимодействия с тем, что дано ему в явлениях, с бесконечно разнообразным полем его присутствия в мире. Наши органы чувств постоянно передают нам невероятно сложные тактильные синестетические данные (как будто бы мы с помощью всех наших органов чувств ощущали мир)». См.: [17, p. 25]. *Здесь и далее перевод автора.*

р. 111]. Этот опыт оказал влияние на то, как формировались методы их работы в жанре инсталляции.

* * *

Одним из характерных примеров инсталляций Ирвина может служить работа «Распределённый свет — Потолок, частично закрытый сеткой — Струна, натянутая на уровне глаз», реализованная в МоМА в 1970 г.⁸ Этот проект воплотился благодаря усилиям куратора Дженнифер Лихт (которая в 1969–1970 гг. организовала первую выставку инсталляции как жанра на площадке МоМА). Отданная Ирвину под инсталляцию комната была откровенно неказистой. Она располагалась в углу третьего этажа рядом с экспозицией работ Бранкузи и в плане напоминала букву L, так как обнимала собой подсобное помещение кубического объёма; стены её были очень массивными, как в подвале. Ирвин отмечал, что «всё это было в своём роде интересно, потому что комната в любом случае не могла бы стать красивой, так как изначально была слишком топорного вида» [29, р. 150].

Вмешательства Ирвина в архитектуру комнаты были, казалось, минимальны. Он отчистил старомодные решётчатые рассеиватели для ламп дневного света, установленных на потолке, и заменил в них лампочки на тёплые розоватые и холодные зеленоватые, чередуя их между собой. Несмотря на то, что это были лампы белого света, размещение розоватых ламп рядом с зеленоватыми взаимно усилило их подтон, и благодаря рассеивателю комната наполнилась мягкими потоками тёплого и холодного белого света, смешивающимися друг с другом, так что, по словам Ирвина, «в комнате будто бы была растворена радуга» [29, р. 151]. Самой неказистой частью помещения была её длинная стена; Ирвин туго натянул рояльную струну параллельно этой стене, примерно в тридцати сантиметрах перед ней, на уровне глаз. Струна крепилась к боковым стенам так, будто бы она пронзала их без следа, и была частично покрашена белой краской, так что струна была видна лишь местами, а незакрашенные участки её были невидимы. Кроме того, над половиной комнаты Ирвин натянул полупрозрачную белую газовую ткань примерно на 120 см ниже потолка, так что свет одной лампы просачивался сквозь ткань, а вторая лампа осталась не закрытой. В результате, заходя в комнату из соседнего зала, зритель сталкивался с двумя различными световыми объёмами, один из которых был сформирован подсвеченным лампами газом, а второй — свободно разливающимся светом. Помимо перечисленных элементов, в комнате не было больше ничего. Музейные сотрудники, по традиции, пытались разместить этикетку с данными о произведении; но по просьбе Ирвина его нью-йоркские знакомые из Pace Gallery приходили в МоМА и раз за разом снимали её. Художник хотел, чтобы инсталляция предоставляла зрителю возможность самостоятельно подумать, является ли пространство комнаты преобразованным или же это просто помещение «как есть»; если пространство преобразовано — закончено ли это преобразование; и только после этого у зрителя, по мысли Ирвина, мог возникнуть вопрос, является ли увиденное искусством [29, р. 152].

⁸ Р.Ирвин. Fractured Light — Partial Scrim Ceilings — Eye Level Wire. 1970. Инсталляция. Выставка Р.Ирвина в МоМА, США. Фото: Архив МоМА, Нью-Йорк, IN943.1., автор фотографии James Mathews. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2679> (дата обращения 16.11.2022).

С рецептивной точки зрения, в пространство этой инсталляции были привнесены элементы, которые незаметно разбалансировали зрительское восприятие и иначе расставляли акценты в восприятии пространства комнаты. Так, на рояльной струне у стены зритель не мог сфокусировать взгляд, как бы ни пытался; но и смотреть прямо на стену зрителю не удавалось, так как этому постоянно мешала пунктирная линия струны. Использование газа также способствовало перефокусированию взгляда; на фоне этого материала углы помещения выглядели очень острыми, а обычные поверхности, наоборот, будто бы размытыми. Однако эти приёмы оставались скрытыми от большинства зрителей, которые заходили в комнату и, не обнаружив ничего, переходили в следующий зал, где им бросалось в глаза, насколько плохо там выставлен свет, отбрасывающий блики и тени на скульптуры Бранкузи [25, р. 111]. Удивительно, но этот проект полностью обошла вниманием пресса и критика, с учётом того, что происшедшее на нью-йоркской арт-сцене того времени — и тем более, на площадке МоМА — всегда подвергалось пристальному вниманию. Очевидно, благодаря столь известной площадке большое количество человек так или иначе *посмотрело* инсталляцию; вопрос о том, сколько человек *увидело* её, остаётся открытым.

Другая инсталляция Ирвина — Black Line Volume («Объём, сформированный чёрной линией»), созданная в 1975 г. для ретроспективной выставки в Музее современного искусства в Чикаго⁹, располагалась в невыразительном, дальнем, пустом помещении, двумя отличительными чертами которого были: установленный посередине столб и зазор между полом и экспозиционной стеной¹⁰, из-за которого стены будто бы были подчеркнуты снизу чёрной линией. Ирвин внёс в помещение единственное дополнение: наклеил на пол полосу чёрного скотча так, что она замкнула обводку трёх стен комнаты в прямоугольник¹¹.

В плане зрительской рецепции этой инсталляции следует отметить, что, по свидетельству художника, посетители, пройдя всю выставку его работ и подходя к этому последнему помещению, уже воспринимали всё с большим недоверием. Некоторые не решались переступить черту; некоторые не понимали, что она обозначает, и вытягивали руку вперёд, чтобы убедиться, что могут беспрепятственно войти в комнату, как будто ожидали натолкнуться на невидимую стеклянную стену или же на неведомым образом уплотнившееся пространство комнаты. Но самая удивительная реакция последовала от сотрудников музея: Ирвин подчёркивал, что из десяти человек четверо спросили его о том, выстроил ли он столб в середине комнаты — столб, который стоял там изначально. Это, по мнению Ирвина, означало лишь одно: четверо сотрудников *впервые увидели* данное пространство [29, р. 174]. Таким образом, данную инсталляцию стоит признать одной из наиболее эффективных по степени воздействия на зрительское восприятие минимальными средствами, что сам художник считал критерием успеха своих работ.

⁹ Р. Ирвин. Black Line Volume. 1975. Инсталляция. Выставка Р. Ирвина в Музее современного искусства в Чикаго, США. Фото: MCA Chicago. URL: <https://mcachicago.org/Exhibitions/1975/Robert-Irwin-Retrospective-images> (дата обращения 16.11.2022).

¹⁰ Такие зазоры делались для того, чтобы стены не пачкались во время мытья полов.

¹¹ Четвёртой стены не было, так как помещение открывалось одной стороной в коридор.

Мы столь подробно остановились на описании этих двух работ Ирвина, поскольку это позволяет получить представление о степени их эфемерности и сайт-специфичности, что мы считаем особенно характерными чертами инсталляций Light and Space в сравнении с другими произведениями как того времени, так и современности. Проблемы эфемерности и сайт-специфичности имеют и более общее — и важное — значение, поскольку связаны с одной из наиболее насущных проблем изучения инсталляции — проблемой её определения, которая неоднократно отмечалась в литературе [21, р. 64; 27, р. 2; 9, р. 6; 23, р. 14; 22, р. 23; 16, р. 7]¹². Многогранность инсталляции оборачивается аморфностью, ускользанием от любых устойчивых категорий, невозможностью чётко очертить границы этого явления, и это способствует тому, что вопрос «Что такое инсталляция?» парадоксальным образом до сих пор не утратил актуальности¹³. Определение инсталляции как жанра вырабатывается в каждом новом труде исходя из поставленных целей и задач и отражает исследовательскую оптику авторов.

Ситуация ещё больше осложнилась с начала 1990-х гг., когда инсталляция, пережив период спада популярности (середина 1970-х — середина 1980-х гг.) на фоне произошедшего в тот момент «возвращения» живописи, окончательно заняла центральное место в мировом искусстве и стала конвенциональным медиумом, как некогда живопись или скульптура, в противовес которым инсталляция и появилась в 1960–1970-х гг. Более того, как оказалось, инсталляция вполне допускала и транспортировку, и повторение: одни и те же инсталляции начали «гастролировать» по выставкам в разных институциях, городах и странах. Таким образом, намечился своеобразный отход от тех установок, которые были характерны для инсталляции на этапе её становления в 1960–1970-х гг.¹⁴

В связи с этим, некоторые исследователи и теоретики инсталляции 2000–2010-х гг. предпринимали попытки решить проблему, которую в упрощённом виде можно представить как проблему «настоящей» и «ненастоящей» инсталляции¹⁵. Из-за популярности

¹² Характерно, что даже труд «О тотальной инсталляции» И. Кабакова, одного из главных художников, работающих с инсталляцией, причём художника-теоретика, открывается фразами: «Исчерпывающий ответ на то, что такое инсталляция, я дать не могу. Я в сущности не знаю, что такое инсталляция, хотя занимаюсь ею уже много лет с огромным энтузиазмом и увлечением». [1, с. 18].

¹³ К примеру, именно это — главный вопрос, который пронизывает один из наиболее недавних фундаментальных трудов по инсталляции А. Р. Петерсен [21].

¹⁴ В 1992 г. влиятельный американский критик Роберта Смит писала об этом: «Инсталляция, дитя любви идеализма конца 1960-х, возможно, сейчас превращается в избалованного ребёнка 1990-х, поглощающего огромные объёмы материалов, требующего музейного пространства и внимания и почти ничего не отдающего взамен. <...> Инсталляция, или энвайронмент, появилась на художественной сцене в конце 1960-х — начале 1970-х. Тогда говорили о смерти живописи и о том, что музей скоро морально устареет. <...> Ещё речь шла о чистоте, об искусстве, которое было бы трудно купить и продать... Сегодня инсталляция, кажется, стала у всех излюбленным медиумом. Инсталляции создают скульпторы, живописцы, даже студенты художественных школ. Большие выставки, такие как Documenta и Carnegie International, переполнены ею. Её беспрецедентно много в музеях, то есть в тех самых местах, устарелость которых, как предполагалось, она была призвана показать» [26].

¹⁵ Во «Вступлении к общей теории инсталляции» (2005) И. Кабаков с отчаянием пишет об этом: «Гигантская масса продуцируемых инсталляций по существу инсталляцией не является. То есть — не затрагивает самое искусство инсталляции» [1, с. 253]. Для Кабакова главным признаком инсталляции *par excellence* является то, что это — *пространственное* искусство, в противовес произведениям, в ко-

и многообразия инсталляции, из-за того, что она как жанр генетически связана с экспозиционной деятельностью¹⁶, а также из-за интермедийного характера инсталляции *par excellence*, слово «инсталляция» широко употребляется по отношению к любым композициям из множества элементов, включая даже обычные настенные экспозиции живописи или фотографии. В настоящей статье мы сосредоточимся на варианте решения обозначенной проблемы, предложенном Дж. Челантом — одним из первых исследователей инсталляции и куратором первой исторической выставки инсталляции «Среда/искусство: от футуризма до боди-арта» (*Ambiente/arte: dal futurismo alla body art*, 1976), который в своём позднем тексте [11] выдвинул в качестве критерия «подлинности» инсталляции *сайт-специфичность* и сопряжённую с ней *эфемерность* произведения.

Челант настаивает на более точном, строгом значении понятия «сайт-специфичность», разделяя понятия *installation* и *in situ* и соотнося их с антонимической парой «подвижность» — «постоянство». *In situ*, напоминая Челант, в археологии означает место, где был размещён предмет и где он оставался вплоть до того, как был обнаружен, причём особенности местонахождения объекта помогают верно его анализировать, интерпретировать. *In stallo* для Челанта обозначает случайные и передвижные инсталляции, для которых контекст служит лишь декорацией, в отличие от работ *in situ*, не подлежащих перемещению или воссозданию, раз и навсегда интегрированных в архитектуру и обстановку, рождающихся и «умирающих» вместе с ними [11, р. 17–18].

Качество эфемерности, действительно, с самого возникновения жанра инсталляции играло принципиальную роль для его самоопределения, о чём свидетельствуют тексты и творчество А. Капроу [19, р. 232–233], чьи энвайронменты являются точкой отсчёта для развития инсталляции в Нью-Йорке¹⁷ [24, р. 4]. Однако нематериальность инсталляций Капроу (его самого первого энвайронмента без названия, 1958; или же «Яблочного святилища», 1960) была связана прежде всего с использованием для их выстраивания найденных в городе бросовых материалов; такой подход отвечал поп-артистской культуре отбросов, *Junk Culture*¹⁸, и стремлению создавать искусство недолговечное, «легко распространяемое и легко забываемое, дешёвое, массово-производимое» [цит. по: 4, с. 211], вдохновлённое атмосферой потребительского бума в послевоенных США и рынка, заполненного одноразовыми товарами, быстро производимыми и быстро уходящими в небытие. Как вспоминал Капроу, «такие материалы можно было найти ночью на любом углу на улице. А если созданные энвайронменты не удавалось продать, то их можно было просто вернуть в мусорный бак» [15, р. 116]. Инсталляции Армана

торых акцент ставится на комбинацию *предметов*. Помимо текстов Кабакова и Челанта (его эссе будет рассмотрено ниже), см. об этой проблеме: [21, р. 45–47].

¹⁶ Так, изначально в 1960-х гг. в английском языке слово *installation* означало «экспозиция», и данное значение сохраняется и до сегодняшнего дня [9, р. 11].

¹⁷ В настоящей статье мы, следуя западной традиции изучения инсталляции [24, р. xi; 21, р. 61–62], считаем энвайронменты более ранней стадией развития инсталляции, а сами эти понятия — синонимичными по сути. Лучшим источником сведений об истории употребления терминов «энвайронмент» и «инсталляция» остаётся труд Дж. Райсс «От периферии к центру: пространства инсталляции» [24, р. xi–xii].

¹⁸ Выражение Лоуренса Эллуэя. Эссе с таким названием было опубликовано им в издании *Architectural Design* в 1961 г.

(«Полнота», 1960), Даниэля Бюрена («Внутри и снаружи рамки», 1973) и других пионеров жанра также разбирались после выставки, однако от них, как и от работ Капроу, всё же оставались материальные элементы, которые могли быть пригодны для воссоздания инсталляции на другой площадке или же для дальнейшего хранения. Так, причудливым воспоминанием о «Полноте» Армана, который до отказа заполнил галерею Ирис Клер бросовыми материалами и отходами, остаются банки из-под сардин, ныне находящиеся в собрании МоМА [7]. В свою очередь, инсталляции Ирвина зачастую оперируют намного более ничтожными элементами (новые лампы вместо старых, одна рояльная струна, кусок газовой ткани или скотча), которые не являются фактурными, привлекающими внимание, или же провокационными, бросовыми объектами — но, напротив, очень тонко встраиваются в пространство, скрываются и ускользают от взгляда зрителя. В этом аспекте работам Light and Space наиболее близка «Пустота» Ива Кляйна 1958 г. (о которой, несомненно, знали и Роберт Ирвин, и Майкл Ашер [8, p. 88]), однако то, что было в творчестве французского художника единичным экспериментом, становится для калифорнийской группы центральным принципом работы.

Что касается качества сайт-специфичности, то, как уже было сказано, в определённом смысле им обладают все инсталляции. Уже А. Капроу перешёл от работы в мастерской к выстраиванию своих энвайронментов непосредственно на площадке — что позволяет причислить их к «пост-студийным» (post-studio) практикам — и обосновал это теоретически в своих текстах [18]. Схожим образом, студийный способ художественного производства критиковал и Д. Бюрен [10], чьи масштабные инсталляции («Живопись-скульптура», 1971, для Шестой международной выставки в Музее Соломона Гутенхайма) намного более активно, чем, например, работы минималистов, вступали во взаимодействие с окружающей архитектурой¹⁹. Однако художественный строй инсталляций Ирвина в ещё большей степени был обусловлен конкретными характеристиками экспозиционного пространства: в данном случае инсталляция настолько органично встраивалась в плоть архитектурного «вместилища», что отделить её от него в качестве некоего отдельного произведения, пригодного для дальнейшего коллекционирования или музейного хранения, было невозможно (или бессмысленно). В этом плане можно провести параллель между рассмотренными инсталляциями Ирвина и знаменитым свинцовым «Расплескиванием» Р. Серра (1969), переместить которое означало бы уничтожить это произведение²⁰.

Необходимо подчеркнуть, что проблема сайт-специфичности получила не только практическую, но и теоретическую разработку в творчестве Ирвина. Он выделял четыре типа связи произведения с контекстом: А) *site-dominant* (произведение главенствует над местом): произведение создаётся не по заказу в мастерской без учёта места, куда оно будет перемещено для экспонирования; Б) *site-adjusted* (произведение приспособлива-

¹⁹ Если воспользоваться типологией М. Квон, то эту работу Бюрена (и другие инсталляции институционально-критического направления) следует отнести к «социальной» парадигме сайт-специфичности, то есть к произведениям, выявляющим воздействие окружающего пространства на представленное в нём искусство, в противовес «феноменологической» парадигме сайт-специфичности, предполагающей нейтральность пространства и наиболее характерной для минимализма [20, p. 11–24].

²⁰ О «перенести — значит уничтожить» и о сайт-специфичности работ Серра см.: [2].

ется к месту): это чаще всего — произведения, созданные по заказу для конкретной ситуации, например, для церкви или дворца. Однако такие работы нередко оказываются перемещены в музей, где существуют в качестве оторванного от своего контекста художественного произведения; В) *site-specific* (сайт-специфическое произведение): классическим примером этого типа для Ирвина служат росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, так как их содержание и композиционные решения напрямую зависят от особенностей архитектуры; Г) *site-determined* (произведение обусловлено местом): в этом случае медиум, масштаб и содержание произведения определяются художником исходя из характеристик места, где произведение будет установлено. Таким образом, произведение оказывается не только физически нетранспортабельным, как работа предыдущего типа, но и «работает» — в эстетическом и смысловом плане — только в единственном месте своего создания [30, р. 63]. Безусловно, между третьим и четвертым типом произведений проходит тонкая грань, однако характерно стремление Ирвина подчеркнуть меру сайт-специфичности своих инсталляций, которые он относил к четвертому типу. В этом аспекте инсталляции Ирвина и других художников Light and Space — как не сохранившиеся «Распределенный свет...» и «Объем, сформированный черной линией», так и доступные сегодня, например, созданные для Виллы Панца — буквально соответствуют идеалу сайт-специфичности и инсталляции *par excellence*, сформулированному Челантом.

* * *

Таким образом, можно заключить, что в контексте становления и развития жанра инсталляции работы Ирвина и Light and Space в целом — вдохновлённые интересом к феноменологии и современным когнитивным исследованиям — выделяются наиболее плодотворной, на наш взгляд, разработкой качеств сайт-специфичности и эфемерности. Вместо создания полностью преобразованной инсталляционной среды, транспортабельной в дальнейшем куда угодно (какими оказались, например, работы Кабакова²¹), Ирвин работал исключительно с уже имеющимися помещениями, какими бы неказистыми или неудобными они ни были, осуществляя тонкие интервенции в их строй, которые иначе расставляли для зрителя перцептуальные акценты. И если сайт-специфичность выделяется некоторыми исследователями в качестве главного признака инсталляции *par excellence*, то работы Light and Space должны быть названы среди наиболее ярких примеров подобных работ.

Литература

1. Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. — Лейпциг: Kerber Art, 2008. — 288 с.
2. Кримп Д. Переопределяя сайт-специфичность // На руинах музея. — М.: V-A-C press, 2015. — С. 187–229.
3. Макеева С. О. Инсталляция. К проблеме определения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1. — С. 350–363.

²¹ Например, одна из наиболее известных инсталляций Кабакова, «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985), с момента своего создания выставлялась не менее 13 раз [28].

4. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
5. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004. — 384 с.
6. A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971 // Los Angeles County Museum of Art. — Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1971. — 387 p. URL: https://archive.org/details/reportonarttechn00losa_/mode/2up (дата обращения: 05.06.2020)
7. Arman. Full Up (Le Plein). 1960 // MoMA. URL: <https://www.moma.org/collection/works/99812> (дата обращения: 05.06.2020)
8. Auping M. Stealth Architecture: The Rooms of Light and Space // Phenomenal: California Light, Space, Surface / Ed. R. Clark. — University of California Press: Berkeley and Los Angeles, California; London, England, 2011. — P.79–104.
9. Bishop C. Installation Art: A Critical History. — London: Routledge, 2005. — 144 p.
10. Buren D. Function of the Studio // Museums by Artists / Eds. A. A. Bronson, P. Gale. — Toronto: Art Metropole, 1983. — P.61–68.
11. Celant G. A Spherical Art // Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art / B. Ferriani, M. Pugliese. — Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013. — P.14–21.
12. Clark R. Phenomenal: An Introduction // Phenomenal: California Light, Space, Surface / Ed. R. Clark. — University of California Press: Berkeley and Los Angeles, California; London, England, 2011. — P.19–78.
13. Ferriani B., Pugliese M. Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. — Los Angeles, Getty Conservation Institute Publ., 2013. — 280 p.
14. Fried M. Art and Objecthood // Art and Objecthood. Essays and Reviews. — Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. — P.148–172.
15. Hapgood S., Kaprow A. Interview with Allan Kaprow // Neo-Dada: Redefining Art, 1958–1960 / S. Hapgood. — New York: American Federation of the Arts, 1994. — P.115–121.
16. Installation Art / N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry, M. Archer. — London: Thames and Hudson Ltd, 1994. — 208 p.
17. Irwin R. Notes Toward a Model // Robert Irwin: [Exhibition catalog for the Robert Irwin exhibition, Whitney Museum of American Art, Apr. 16 — May 29. 1977]. — New York: Whitney Museum of American Art, 1977. — P.23–31.
18. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Eds. C. Harrison, P. Wood. — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P.703–709.
19. Kaprow A. From “Assemblages, Environments and Happenings” // Modern Sculpture Reader / Eds. J. Wood, D. Hulks, A. Potts. — Leeds: Henry Moore Institute, 2012. — P.226–234.
20. Kwon M. One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity. — Cambridge, MA: MIT Press, 2002. — 218 p.
21. Petersen A. R. Installation Art between Image and Stage. — Copenhagen: Museum Tusulanum Press., 2015. — 507 p.
22. Pugliese M. A Medium in Evolution: A Critical History of Installations // Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art / B. Ferriani, M. Pugliese. — Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013. — P.22–91.
23. Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art. — Berlin: Sternberg Press, 2012. — 296 p.
24. Reiss J. H. From Margin to Center: the Spaces of Installation Art. — Cambridge, MA, MIT Press Publ., 1999. — 181 p.
25. Schuld D. Practically Nothing: Light, Space, and the Pragmatics of Phenomenology // Phenomenal: California Light, Space, Surface / Ed. R. Clark. — Berkeley: University of California Press, 2011. — P.105–122.
26. Smith R. In Installation Art, a Bit of the Spoiled Brat // The New York Times. — 1993. — 3 Jan. URL: <https://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html> (дата обращения: 05.06.2020)
27. Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity // Space, Site, Intervention: Situating Installation Art. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. — P.1–22.
28. The Man who Flew into Space from his Apartment // Ilya & Emilia Kabakov. URL: <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment> (дата обращения: 05.06.2020)
29. Weschler L., Irwin R. Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin. — Berkeley: University of California Press, 1982. — 212 p.

30. Wortz M. Surrendering to Presence: Robert Irwin's Esthetic Integration // *Artforum*. — 1981. — Vol. 20. — No. 3. — P.63–69.

Название статьи. Пространственные произведения Light and Space и проблема определения инсталляции: аспекты сайт-специфичности и эфемерности

Сведения об авторе. Makeeva, Svetlana Olegovna — аспирант. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. s.o.makeeva@yandex.ru ORCID: 0000-0001-8525-5106

Аннотация. В 1960–1970-х гг. происходило становление нового жанра, который впоследствии стал одним из основополагающих для мирового современного искусства — инсталляции. Калифорнийское движение Light and Space, к которому относятся художники Роберт Ирвин, Майкл Ашер, Джеймс Таррелл, Дуг Уилер, Мария Нордман, Ларри Белл, Эрик Орт, Брюс Науман, представило свой узнаваемый вариант инсталляции, который резко выделялся на фоне других пространственных произведений этого периода, создаваемых на нью-йоркской или же европейской сцене. «Пустые» инсталляции Light and Space предполагают малозаметное изменение имеющегося помещения и обращают внимание зрителя на процесс его собственного восприятия. На формирование строя пространственных работ Light and Space повлияло увлечение художников феноменологией Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти, что было в целом характерно для 1960-х гг., а также интерес к когнитивным наукам, нацеленным на изучение механизмов восприятия.

В настоящей статье специфика работы художников Light and Space в жанре инсталляции прослеживается на материале работ Р. Ирвина как своеобразного лидера этого движения. Произведения Ирвина рассматриваются в общем проблемном поле инсталляции. Выделяются черты, которые можно отнести к наиболее глубоко разработанным в инсталляциях Light and Space в сравнении с другими произведениями (А. Капроу, Армана, М. Бротарса, Д. Бюрена, Р. Серра, И. Кабакова): а именно, эфемерность и сайт-специфичность. Проблемы эфемерности и сайт-специфичности инсталляции раскрываются с опорой на труд Дж. Челанта «Сферическое искусство», а также тексты А. Капроу, И. Кабакова, Д. Бюрена, М. Квон, Д. Кримпа, самого Р. Ирвина, что позволяет затронуть и одну из ключевых для изучения жанра инсталляции проблем — проблему его определения.

Ключевые слова: инсталляция, энвайронмент, Light and Space, американское искусство, Роберт Ирвин, Аллан Капроу, 1970-е, феноменология, Морис Мерло-Понти, Эдмунд Гуссерль

Title. Defining Installation Art through Site-Specificity and Ephemerality: The Works of 'Light and Space'

Author. Makeeva, Svetlana O. — Ph. D. student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. s.o.makeeva@yandex.ru ORCID: 0000-0001-8525-5106

Abstract. The 1960–1970s saw a new artform emerging, one that came to be central to international contemporary art — namely, installation art. The Californian art movement 'Light and Space', which encompasses artist such as Robert Irwin, Michael Asher, James Turrell, Doug Wheeler, Maria Nordman, Larry Bell, Eric Orr, and Bruce Nauman, developed a distinct installation type that stood out among other installations created in New York or Europe at the time. The "empty" 'Light and Space' installations suppose barely discernible alterations of a given room and turn the viewer's attention to the process of his/her own perception. This practice was partly informed by the artists' interest in Edmund Husserl's and Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, as well as in cognitive sciences aimed at exploring the patterns of perception.

In this paper, the characteristic traits of 'Light and Space' installations are traced in the works by Robert Irwin — the movement's leader — whose oeuvre is viewed within the general installation art problematics. It is argued that ephemerality and site-specificity were the installation art traits most profoundly elaborated in 'Light and Space' pieces compared to other installation works by Kaprow, Arman, Broodthaers, Buren, Serra, and Kabakov. The issues of ephemerality and site-specificity are covered building on the important late essay 'A Spherical Art' by Celant, as well as texts by Kaprow, Kabakov, Buren, Kwon, Crimp, and Irwin himself, which helps touch on another issue crucial to the studying of installation art — that of its definition.

Keywords: installation, environment, Light and Space, American art, Robert Irwin, Allan Kaprow, 1970s, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl

References

- A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art Publ., 1971. 387 p.
- Auping M. Stealth Architecture: The Rooms of Light and Space. Clark R. (ed.). *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Berkeley, University of California Press Publ., 2011, pp. 79–104.
- Bahtsetzis S. *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Technische Universität Berlin Publ., 2006. 313 p. (in German).
- Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London, Routledge Publ., 2005. 144 p.
- Buren D. Function of the Studio. Bronson A. A.; Gale P. (eds.). *Museums by Artists*. Toronto, Art Metropole Publ., 1983, pp. 61–68.
- Clark R. Phenomenal: An Introduction. Clark R. (ed.). *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Berkeley, University of California Press Publ., 2011, pp. 19–78.
- Crimp D. Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity. Krauss R. E.; Rosenstock L. (eds.). *Richard Serra. Sculpture*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1986, pp. 40–56.
- De Oliveira N.; Oxley N.; Petry M.; Archer M. *Installation Art*. London, Thames & Hudson Publ., 1994. 208 p.
- De Oliveira N.; Oxley N.; Petry M. *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. London, Thames & Hudson Publ., 2003. 208 p.
- Eco U. *The Open Work*. Cambridge, MA, Harvard University Press Publ., 1989. 285 p.
- 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. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago, London, University of Chicago Press Publ., 1998, pp. 148–172.
- Hapgood S.; Kaprow A. Interview with Allan Kaprow. Hapgood S. *Neo-Dada: Redefining Art, 1958–1960*. New York, American Federation of the Arts Publ., 1994, pp. 115–121.
- Irwin R. Notes toward a Model. *Robert Irwin*. New York, Whitney Museum of American Art Publ., 1977, pp. 23–31.
- Irwin R.; Simms M. (eds.). The State of the Real: Robert Irwin Discusses the Activities of an Extended Consciousness. *Notes toward a Conditional Art*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum Publ., 2011, pp. 49–53.
- Kabakov I. *On The "Total" Installation*. Bielefeld, Kerber Publ., 2008. 287 p.
- Kaizen W. Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting. *Grey Room*, 2003, no. 13, pp. 80–107.
- Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings. Harrison C.; Wood P. (eds.). *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publ., 1999, pp. 703–709.
- Kaprow A. From "Assemblages, Environments and Happenings". Wood J.; Hulks D.; Potts A. (eds.). *Modern Sculpture Reader*. Leeds, Henry Moore Institute, 2012, pp. 226–234.
- Kochetkova E. S. Horizon as a Symbolic Category in Contemporary Site-Specific Art. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2020, vol. 10, pp. 576–585. DOI: 10.18688/aa200-3-51
- Kwon M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass., MIT Press Publ., 2002. 218 p.
- Makeeva S. O. Rhetoric of Arts' Boundaries in the 1960s and the Establishing of Postmedial Installation Art. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2020, vol. 10, pp. 555–565 (in Russian). DOI: 10.18688/aa200-3-49
- Merleau-Ponty M. Eye and Mind. Merleau-Ponty M.; Edie J. M. (eds.); Dallery C. (trans.). *The Primacy of Perception*. Evanston, Northwestern University Press Publ., 1964, pp. 159–190.
- Petersen A. R. *Installation Art between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press Publ., 2015. 507 p.
- Potts A. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. London and New Haven, Yale University Press Publ., 2000. 432 p.
- 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 Publishing Inc. 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.

Schuld D. Practically Nothing: Light, Space, and the Pragmatics of Phenomenology. Clark R. (ed.). *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. Berkeley, University of California Press Publ., 2011, pp. 105–122.

Smith R. In Installation Art, a Bit of the Spoiled Brat. *The New York Times*, 1993, 3 Jan. Available at: <https://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html> (accessed 26 May 2020)

Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2000, pp. 1–22.

Weschler L.; Irwin R. *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*. Berkeley, University of California Press Publ., 1982. 212 p.

Wortz M. Surrendering to Presence: Robert Irwin's Esthetic Integration. *Artforum*, 1981, vol. 20, no. 3, pp. 63–69.