

УДК 7.038.6; 7.072.3
DOI:10.24411/2658-3437-2019-13010

Ушакова Варвара Андреевна, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. varvara.ura@mail.ru

Ushakova, Varvara Andreevna, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. varvara.ura@mail.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОЗАЛИНД КРАУСС: ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОБЕРТА СМИТСОНА: ОТ КОНЦЕПЦИИ «ТЕЛА» ДО ИДЕИ «УТРАТЫ МЕСТА»

ROSALIND KRAUSS'S INTERPRETATION: OF WORKS BY ROBERT SMITSON: FROM THE CONCEPT OF THE "BODY" TO THE IDEA OF "LOSS OF PLACE"

Аннотация. Данное исследование посвящено анализу и сравнению концепций Розалинд Краусс, в которых критик упоминает работы художника, одного из создателей направления лэнд-арт, Роберта Смитсона. Актуальность данной работы обусловлена неспадаящим интересом к критическим работам Розалинд Краусс и тем, что внимание критиков и искусствоведов к работам и к идее *не-места* Роберта Смитсона было ограничено рядом публикаций. Новизна данного исследования состоит в том, чтобы верно представить критический дискурс вокруг работ Смитсона на примере интерпретаций его творчества Розалинд Краусс. В статье подробно рассмотрены два текста Краусс, в которых упоминаются работы художника — «Заметки о скульптуре модернизма» ("Passages in Modern Sculpture", 1977) и «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» ("The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths", 1978). Основные итоги данной работы состоят в том, что, во-первых, критик верно почувствовала и описала заложенную художником в ряде работ, в том числе и в «Спиральной дамбе», идею. Во-вторых, Краусс довольно быстро изменила контекст вокруг работ Смитсона, что, скорее всего, было обусловлено новизной земляных произведений художника: критик одной из первых ввела в научный дискурс данные произведения (одни из первых работ в направлении лэнд-арт).

Ключевые слова: Роберт Смитсон; Розалинд Краусс; арт-критика; лэнд-арт; скульптура, американский минимализм; американское искусство; искусство 1960-х.

Abstract. In recent years, there has been an increasing interest in the critical texts by Rosalind Krauss. However, far too little attention has been paid to understand the analysis of the creative work of one of the creators of land art, Robert Smithson, in the books by Rosalind Krauss "Passages in Modern Sculpture" (1977) and "The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths" (1978). The relevance of this work is due to the continuing interest in the critical work of Rosalind Krauss and the fact that the attention of critics and art critics to the Robert Smithson's work and the idea of *Nonsite* was limited to a number of publications. The novelty of this study is in the correct presentation of the critical discourse around Smithson's works on the example of the interpretations of his work by Rosalind Krauss. The main results of the study are that, firstly, the critic understood correctly and described the artist's idea in several works, including the Spiral jetty. Secondly, Krauss rather quickly changed the context around Smithson's works, which was most likely due to the novelty of the artist's earthworks: the critic was one of the first to introduce these works into the scientific discourse (one of the first works regarding land art).

Keywords: Robert Smithson; Rosalind Krauss; art history; art critic; land art; American minimalism; American art; 1960s art.

Один из основателей лэнд-арта, художник и скульптор Роберт Смитсон (1938–1973) до сих пор является значимой и интересной фигурой в арт-мире. Однако внимание исследователей и критиков было в основном сосредоточено на одной из первых работ в серии "Earth work" ("Работа из земли", "Земляное произведение") — «Спиральная дамба» (1972) (Илл. 1). Среди публикаций последних лет, посвященных Смитсону, можно отметить устойчивый интерес исследователей к различным биографическим фактам из жизни художника как источнику его творчества и дискурса *места* и *не-места*. Однако практически никто из исследователей не упоминает о том, как современники художника, критики и искусствоведы оценивали работы и идеи художника. Помимо этого, в искусствоведческой литературе последних десятилетий наблюдается устойчивый интерес к текстам значимого критика Розалинд Краусс. Главная цель данного исследования состоит в том, чтобы комплексно представить критический искусствоведческий дискурс, созданный в текстах Розалинд Краусс вокруг работ Смитсона. Одной из главных задач исследования была попытка понять, как один из современных художников, оригинальный интерпретатор и значимый критик Розалинд Краусс оценивала работы Роберта Смитсона, в особенности его поздние произведения из серии "Earth work".

В книге «Заметки о скульптуре модернизма» ("Passages in modern sculpture") (1977) Краусс подробно представила про-

цесс изменений, произошедших в европейской и американской скульптуре модернизма, начиная с творчества Огюста Родена и заканчивая американскими минималистами и художниками, как и Смитсон, работавшими с землей. Критик подробно и аргументированно разобрала произошедший в искусстве скульптуры существенный сдвиг от подражания Телу и статичного его изображения к динамичному (скульптуры позднего О. Родена) и далее к скульптуре как объекту в американском искусстве 1960-х – 1970-х гг. По мнению критика, как Роденом, так и американскими минималистами двигало одно и то же чувство формы (формы тела), фрагмента или следа тела, указывающего на тело как целое или на телесный опыт [5, р. 278–279]. В последней главе, посвященной современным для критика экспериментам в американском искусстве 1950-х – 1960-х гг., Краусс на примере работ самых значимых художников — Дональда Джадда, Фрэнка Стеллы, Сола Ле Витта, Джаспера Джонса, Роберта Морриса и Ричарда Серра — выделила такие черты произведений американских минималистов (Илл. 2):

- Составная структура; интерес художников к структуре произведения и механизму произрастания, роста.
- Повторяемость деталей.
- Отсутствие центра (ризоматичность).
- Поверхность важнее внутреннего содержания.
- Вариативность размещения скульптуры в пространст-



Илл. 1. Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970. Фотография Джан-Франко Горгони. DIA Центр Искусств, Нью-Йорк. Holt-Smithson foundation Available at: <http://holtsmithsonfoundation.org> (accessed: 09.09.2019)

ве (на полу, на стене галереи или вне её); взаимопроникновение (диффузия) пространства и скульптуры.

- «Отсутствие» следов работы скульптора (следов или отпечатков рук или техники изготовления, выразительности материала, например, сварки).

- Части скульптуры или материалы состоят из объектов машинного или фабричного производства (не созданы самим художником, но изъяты из повседневности) [5, p. 250–253].

Большая часть этих признаков свойственна и ранним скульптурам Смитсона 1960-х гг.: например, такова работа «Стеклянный слой» (1967) (Илл. 3), которую Краусс приводит в пример наравне с несколькими работами других художников. В конце главы критик остановилась на описании «Спиральной дамбы» Смитсона, увидев в этой работе, как и в произведении Майкла Хайзера «Двойное отрицание» (Илл. 4), один из вариантов завершения идей американского минимализма [5, p. 249, 281–287].

Помимо этого, Розалинд Краусс постепенно, на протяжении всей последней главы вводит читателя в проблематику, волновавшую нью-йоркских художников 1960-х гг., позже названных критиками минималистами¹. Проблематика состояла из полемики, во-первых, со всей европейской классической традицией искусства скульптуры (изображением Тела, иллюзией Тела), во-вторых, с авангардной традицией, в частности, со скульпторами предыдущего поколения, например, с Наумом Габо (кинетическая скульптура, конструктивизм), Александром Певзнером и Марком Ди Суvero, и в-третьих, со старшим поколением американских художников, абстрактным экспрессионизмом Джексона Поллока и поп-артом Энди Уорхолла. Отсюда вместо тела модели или следов тела (автора) в произведении американские художники стремились в своих работах выявить отсутствие взаимосвязи между поверхностью произведения (или материалом, специально не несущим на себе физический след художника) и личным опытом автора. Такие художники как Дональд Джадд, Джаспер Джонс и Фрэнк Стелла считали, что поверхность не может выразить личность художника, передать его опыт. И в доказательство своей позиции выбирали такие техники и материалы, которые не несли следы прикосновения автора к произведению. Таким образом, считали художники, «я» автора дистанцируется от его работы [5, p. 250–269]². Однако Краусс, как и ряд других критиков, писала о том, что такая позиция художников-минималистов иллюзорна и абсурдна. Автор все равно выражает себя, представляет свой личный опыт даже на уровне выбора предметов или материалов, через структуру произведения и размещение предметов в пространстве.

Частью американского минимализма и полемики художников с европейскими мастерами и старшим поколением художников являются для Краусс и «земляные работы» Майкла Хайзера и Роберта Смитсона. Критик подводит читателя к двум работам этих художников как к одному из вариантов завершения американского минимализма. В этих работах концепция

отрицания и воспоминания о Теле усилена, по мнению критика, через физическое расстояние: произведения находятся где-то далеко, и зритель может познакомиться только со следом или знаком произведения (рисунком, фотографией) [5, p. 280]. Для Розалинд Краусс важно даже воображаемое (по средствам изображения) присутствие Тела (зрителя, наблюдателя) в объемном произведении Хайзера или Смитсона. Однако при анализе «Дамбы» Смитсона заметно, что Краусс несколько сместила акцент. Критик в своем анализе работы художника использовала не только скульптурное понятие «Тела» (его воображаемого присутствия), но более концептуальные и современные понятия «памяти» и «воспоминания». Именно «Дамбу» Смитсона, Краусс, в противовес произведению Хайзера, наделила эмоциональным ощущением и мифологическими ассоциациями. Так, критик при анализе «Дамбы» представила появление на берегах озера первых поселенцев; или сравнила спираль с коридором к океану, частью которого было озеро когда-то [5, p. 281–282]. На примере нескольких работ других художников, «Сдвига» (1972) Ричарда Серра или «Лабиринта» (1974) Роберта Морриса, похожих на «Дамбу» Смитсона, критик выявила в данных произведениях идею «прохода» или «перехода» куда-то в иное пространство, истории или мифа. И сравнила «Дамбу» с печеньем мадлен из романа Марселя Пруста. Так, «Дамба», как печенье для героя романа, стала источником ассоциаций (воспоминаний) для Пруста и героя романа.

Эта идея перемещения в некое время будущего или прошлого волновала и Смитсона на протяжении его жизни,



Илл. 2. Дональд Джадд. Без названия. 1967. Лак на оцинкованном железе. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Moma Learning. Available at: https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/ (accessed: 09.09.2019)



Илл. 3. Роберт Смитсон. «Стеклянный слой». 1966 (воссоздано в 2004). Стекло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Moma.org. Available at: https://www.moma.org/collection/works/80900?artist_id=5497&locale=en&page=1&sov_referrer=artist (accessed: 09.09.2019)

особенно в произведениях 1960-х гг. На основании своих размышлений о памяти, о следах, которые цивилизация оставляет в прошлом или специально создает для будущего, художник создал дискурс *места* (*sites*) и *не-места* (*non-sites*). Так, по мысли художника, *не-место* — суть знак и отсылка (переход) к *месту* (существующему, существовавшему или воображаемому месту)³. В качестве *не-мест* или их части Смитсон использовал карты, фотографии, горстки земли или камней, расположенных в реальном природном ландшафте или галерее. Художник неоднократно писал о дискурсе *места* и *не-места* в ряде своих текстов и статей, в том числе и в заметках к тексту «Спиральная дамба». Этот текст, как и само произведение «Спиральная дамба», можно считать итоговым в развитии идеи дискурса о *месте* и *не-месте* в творчестве Смитсона, так как художник окончательно сформулировал и привел два столбца определений, по которым можно отличить *место* и *не-место* [7, р. 110–114, 152–153]. Розалинд Краусс в своем описании «Дамбы» интуитивно почувствовала заложенную в этой работе Смитсона идею перемещения и памяти как механизма перехода из этой реальности в другую. Поэтому Краусс и выделила «Дамбу» отдельно и придала ей значение одного из произведений, завершающих американский минимализм.

Однако в своем тексте Краусс не показала принципиальной разницы между подходами радикальных минималистов, например, Джадда, Стеллы, и Смитсона. Если первые два художника и еще ряд минималистов считали, что опыт автора произведения никак не воплощается в произведении, и специально выбирали такие материалы и формы, где максимально нивелированы следы работы художника, то Смитсон стоит несколько в стороне, ведь он в ряде текстов рассказал о своем опыте, предшествовавшем созданию произведений. В уже упомянутом выше тексте «Спиральная дамба» Смитсон довольно подробно рассказал о своих впечатлениях от восприятия места и описал тот процесс работы, который он предпринял для того чтобы воплотить этот опыт в виде спирали⁴.

В другом тексте, эссе «Скульптура в расширенном поле», вошедшем в книгу «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1978), Краусс также волновал вопрос о связях классической европейской скульптуры с современной. Но внимание критика сосредоточено не на форме или проявлениях Тела в современной скульптуре, но на попытке дать более точное определение объектам американских художников. В этом тексте критик обратила внимание уже не на концепт Тела, но на пограничное состояние объектов между ландшафтным искусством и скульптурой [2, с. 272–289]. Такие объекты, по определению Краусс, обладают следующим признаками:

- Созданы, в противовес конструктивистским скульптурам (например, произведениям Наума Габо), в спонтанно выбранной технике, без точных геометрических расчетов формы
- Являются не столько скульптурами, сколько объектами между не-архитектурой и ландшафтом или не-ландшафтом и архитектурой [2, с. 284–285].

В доказательство своей концепции Краусс упомянула большое количество работ и их авторов. О Смитсоне она также сказала несколько больше, приведя в пример не только его «Спиральную дамбу», но и другие, созданные раньше «Дамбы», произведения, например, «Перемещение зеркал в Юкатане» (1969) (Илл. 5) или «Частично спрятанный сарай» (1970). Сравнивая сделанные в схожей концепции работы других художников, Краусс придумала свои термины для объединения и обозначения такого рода объектов: так, «Сарай» Смитсона и ряд работ других художников критик отнесла к общей категории под названием «конструкция на месте», а места расположения таких объектов назвала «маркированным местом» [2, с. 272–289]. Таким образом, Краусс подчеркнула статус знака для таких произведений и важность взаимодействия между объектом и местом (именно такое взаимодействие создает произведение искусства вне галереи).

Именно в этом эссе Краусс сделала важный вывод о том, что главный феномен, свойственный произведениям модернизма, — это феномен утраты места. Он заключается в том, что произведение искусства утратило свое традиционное «место» в культуре, так как художники, зачастую играя и провоцируя общество и культурные традиции, расширили границы термина и называли произведениями самые разные объекты и действия. И этот феномен четко прослеживается от сюрреалистов до американских художников, в том числе и до работ Смитсона, играющего с утратой места, использующего знаки-отсылки от реальности физической к воображаемой (временной).

На первый взгляд, описанный Краусс феномен утраты произведением искусства *места* и идея *не-места* Смитсона очень близки. Однако разница заключается в том, что анализируют критик и художник. Краусс описала феномен утраты места как основную черту искусства модернизма, то есть как феномен восприятия и представления произведения искусства. Тут два шага до симулякра как понятия, маркирующего утрату объектом реальности как места существования. Тогда как Смитсон на протяжении своего творчества работал с памятью, знаками памяти и утраты в том смысле, что создавал свои произведения, ориентируясь на традицию бытования разнообразных природных и созданных человеком памятников. Таким образом, Смитсон не полемист, как другие художники американского



Илл. 4. Майкл Хейзер. Двойное отрицание. 1969. Пустыня Мохава, Невада. Фотография Джанфранко Горгони. Музей современного искусства, Лос-Анджелес. Atlasobscura.com Available at: <https://www.atlasobscura.com/places/double-negative-3> (accessed: 09.09.2019)



Илл. 5. Роберт Смитсон. Перемещение зеркал на Юкатане. 1969. Фотография. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. Guggenheim.org. Available at: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322> (accessed: 09.09.2019)

минимализма, но скорее традиционалист в том смысле, что он использовал как метод для создания новых произведений схему создания памятников. И многие произведения Смитсона, хоть и являются знаками утраты (не-место лишь отсылает к месту), но существуют в реальности как объекты (в отличии от произведений того же Хайзера, противостоящих буржуазному отношению к искусству), то есть утрачено лишь восприятие подлинного (места), но сохранена отсылка (не-место). А по мнению Краусс, утрачен и сам объект как произведение искусства, ведь утрачен (изменен) как статус произведения искусства, так и его восприятие. Однако «Спиральная дамба» выделяется среди произведений художника как сложный объект, который сам Смитсон, описав в тексте о «Дамбе» признаки *места* и *не-места*, так до конца не отнёс ни к одному, ни к другому понятию⁵. По-моему мнению, это означает, что восприятие данного объекта, созданного совершенно иначе, чем предыдущие работы Смитсона, тоже утрачено или почти утрачено самим художником. «Дамба» обладает признаками места — расположена в физическом про-

странстве, обладает множеством точек, внешними координатами. Но как понять такой признак *места* как «неопределенная уверенность» (indeterminate certainty)? Или признак «рассеянной информации»? Разве наблюдатель произведения в момент его наблюдения и анализа не «собирает» информацию в ассоциации, как сделала Краусс, вспомнив о печенье *мадлен* или создав образ первых поселенцев на берегах озера?

Таким образом, Розалинд Краусс в своих текстах отметила важные понятия в искусстве модернизма и постмодерна такими терминами, как «утрата места», «миф», «память», «решетки». В книге «Пути современной скульптуры» критик писала о новых объектах, созданных американскими минималистами как о скульптурах, и исходной точкой рассуждений Краусс было понятие Тела или его следа (знака) в произведении. Но в более позднем тексте, в главе «Расширенное поле скульптуры» книги «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы», критик существенно изменила точку зрения на произведения от понятия Тела к понятию пограничного

состояния объектов между ландшафтом и архитектурой. И эта смена ракурса от структуры к расположению произведения проявилась и в отношении Краусс к работам Смитсона. Так, критик в первом тексте лишь в самом конце и вскользь, по сравнению с другими художниками, упомянула Смитсона. Краусс отнесла «Спиральную дамбу» к новой форме скульптуры, завершающей американский минимализм. А в следующем тексте Краусс отнесла «Дамбу» уже к работам между архитектурой и природой⁶. Такая смена ракурса относительно работ Смитсона говорит также о неопределенности и сложности восприятия его работ для современников.

Краусс в двух книгах писала о Смитсоне как о художнике, тесно связанном со своим поколением, использовавшем в создании скульптур те же приемы, что и большая часть американских художников поп-арта и минимализма. Критик верно заметила в нескольких работах художника принцип его работы с феноменом памяти, знаком памяти как утраты под-

линного объекта. Однако Краусс не описала работы Смитсона подробно, ничего не сказала о идее *места/не-места*. Причина этого, на мой взгляд, кроется, в первую очередь, в отношении Краусс к творчеству художника как к явлению, тесно связанному с поколением художников 1960-х, но уступающему в оригинальности или силе высказывания творчеству Сола ле Витта или Джексона Поллока, которым критик посвятила отдельные тексты в книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Помимо этого, критик до конца не определилась, к чему же всё-таки отнести работы Смитсона, какой концепт, Тела или утраты, преобладает в его поздних работах, особенно в «Дамбе». Колебания Краусс в интерпретации работ Смитсона, на мой взгляд, можно объяснить специфическим видом и структурой произведений художника. «Спиральная дамба» или «Перемещение зеркал на Юкатане» стали одними из первых работ, созданных в зарождающемся направлении лэнд-арта.

Примечания:

¹ Интерес художников к первоформам — линии, точке, квадрату, прямоугольным объемам, спиральям как к самому простому, что можно повторить (критик Барбара Роуз назвала это новое направление ABC-art (искусство алфавита). Об этом писали и Розалинд Краусс, и Брюс Альтшуллер. См. Теория на полу. Выставка «Основные структуры». Еврейский музей, Нью-Йорк, 27 апреля – 12 июня 1966 г. [1, с. 219, 225].

² Джадд высказывался радикальнее всех остальных: художник предлагал вообще отказаться от искусства как иллюзии [5, p. 259]. В это же время возникает концепция «смерти автора» у Ролана Барта: эссе с таким названием было опубликовано в 1967 г.

³ Интерес к знакам мест, к мерцанию прошлого, к которому отсылают карты или разнообразные памятники, был вызван, как описал в своей статье П. Тучман, рядом факторов, среди которых влияние распространенной тогда рекламы дорожных карт «Esso» и личных путешествий юного Смитсона по Америке, в том числе в парк аттракционов с фигурами динозавров [8].

⁴ В своём тексте «Спиральная дамба» (1972) Смитсон описал, что первым импульсом к созданию произведения стало впечатление от нескольких прочитанных книг, где упоминалась розовая или красная вода соленых озер. Художник захотел создать нечто подобное. И уже во время прогулки по Большому Соленому озеру в штате Юта, он испытал вдохновение и придумал спиральную форму произведения. См. [7, p. 143–145].

⁵ Художник в своем эссе, посвященном «Дамбе», описал различия между местом и не-местом. Но такие различия частично недостаточно ясны и мифологизированы. См. [7, p. 152].

⁶ «Кроме активного физического манипулирования местом, этот термин отсылает также и к формам маркирования. Эти формы могут существовать либо в виде непостоянных маркировок, например, «Депрессии» Хайзера, «Временные линии» Оппенгейма или «Рисунок длиной в милю» Де Мария, либо в виде фотографии. Пожалуй, первым примером подобного рода работы было «Перемещение зеркал на Юкатане» Смитсона, но позднее к теме фотографического маркирования места не раз обращались и Ричард Лонг, и Хамиш Фултон» [2, с. 285].

Список литературы:

1. *Альтшуллер Б.* Авангард на выставках: новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 302 с.
2. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Худож. журн., 2003. 317 с.
3. *Carrier D.* Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2002. 124 p.
4. *Hobbs R.* Robert Smithson: a Retrospective View. Exhibition (1983, Otterlo): Rijkmuseum Kroller-Muller, Otterlo, 1983. Otterlo: Rijkmuseum Kroller-Muller, 1983. 111 p.
5. *Krauss R. E.* Passages in Modern Sculpture. London: Thames&Hudson, 1977. 308 p.
6. Robert Smithson. Spiral Jetty: True Fictions, False Realities / ed. *L. Cooke and K. Kelly*. New York; Berkeley [etc.]: Dia art found, University of California press, 2005. 208 p.
7. Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley: University of California Press, 1996. 390 p.
8. *Tuchman P.* Going Places: Robert Smithson's Maps // *The Archives American Art Journal*. 2015. Vol. 54, No. 2. P. 64–75.
9. *Yusoff K., Gabrys J.* Time Lapses: Robert Smithson's Mobile Landscapes // *Cultural Geographies in Practice*. 2006. No. 32. P. 444–450.

References:

- Altshuler J. B. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*. Berkeley, University of California Press Publ., 1998. 288 p.
- Carrier D. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*. Westport, Connecticut, Greenwood Publishing Group Publ., 2002. 124 p.
- Cooke L.; Kelly K. (ed.). *Robert Smithson. Spiral Jetty: True Fictions, False Realities*. New York; Berkeley [etc.], Dia art found, University of California press Publ., 2005. 208 p.
- Hobbs R. *Robert Smithson: a Retrospective View. Exhibition (1983, Otterlo): Rijkmuseum Kroller-Muller, Otterlo, 1983*. Otterlo, Rijkmuseum Kroller-Muller Publ., 1983. 111 p.
- Krauss R. E. *Passages in Modern Sculpture*. London, Thames&Hudson Publ., 1977. 308 p.
- Krauss R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press Publ., 1985. 320 p.
- Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, University of California Press Publ., 1996. 390 p.
- Tuchman P. Going Places: Robert Smithson's Maps. *The Archives American Art Journal*, 2015, vol. 54, no. 2, pp. 64–75.
- Yusoff K.; Gabrys J. Time Lapses: Robert Smithson's Mobile Landscapes. *Cultural Geographies in Practice*, 2006, no. 32, pp. 444–450.