

Подольская Ксения Сергеевна, старший преподаватель. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48/6. 191186. fonpodol@gmail.com

Podolskaya, Ksenia Sergeevna, head lecturer. Herzen State Pedagogical University of Russia, Moiki nab., 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. fonpodol@gmail.com

КОММУНИКАЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ СО ЗРИТЕЛЕМ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

COMMUNICATION OF SCULPTURE WITH A VIEWER IN THE SECOND HALF OF THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Аннотация. Статья посвящена особенностям коммуникации скульптуры со зрителем во второй половине XX – начале XXI в. Выявляются изменения, произошедшие в комплексе «объект – зритель» в искусстве постмодернизма. Современное искусство скульптуры, развиваясь в постмодернистской парадигме, изменяясь в своем действительном качестве, размывая границы собственного вида, преобразило саму форму коммуникации со зрителем. Развились ее интерактивные черты, особенность которых заключается в изменении скульптуры при взаимодействии со зрителем в своем действительном качестве, расширился спектр способов демонстрации скульптурного объекта, связи между произведением и окружающей средой. Эти изменения всегда направлены на раскрытие художественных свойств произведения, идей, заложенных в нем. В статье рассматриваются новые художественные практики, исследующие отношения зрителя и объекта. Автор приходит к выводу, что одной из ключевых художественных практик, оказавших влияние на комплекс отношений между объектом и зрителем, является энвайронмент – арт-практика, в основе которой лежит намеренное создание художественной коммуникации. Выявлено, что средства современной скульптуры в большинстве своем направлены на формирование специфических связей между пространством, зрителем и объектом, целью этой связи чаще всего является создание особой иммерсивной среды, стремящейся организовать специфическое художественное поле вокруг реципиента. Анализируя примеры создания художественной связи в системе «скульптура – зритель», автор выделяет некоторые типы коммуникации между объектом и зрителем: взаимодействие через публичную среду и пространство повседневности, взаимодействие через архитектурные приемы, взаимодействие через действие, взаимодействие через соавторство.

Ключевые слова: скульптура; энвайронмент; иммерсивная среда; постмодернизм; интерактивность; зритель.

Abstract. The focus of the study was on the peculiarities of communication between the sculpture and the audience in the second half of the 20th and early 21st centuries. The author examined the changes that have occurred in the “object – viewer” complex in postmodern art. The researcher considered new artistic practices that explore the relationship between the viewer and the object. The author concluded that one of the key artistic practices that influenced the complex of relations between the object and the viewer is the environment. This art practice features the creation of artistic communication. The study showed that the means of modern sculpture work on the establishing specific connections between space, the viewer and the object, while the purpose of this connection is often the creation of a special immersive environment that builds a specific artistic field around the recipient.

Keywords: sculpture; environment; immersive environment; postmodernism; interactivity; viewer.

Искусство всегда стремилось к некоторому погружению зрителя в художественное пространство теми или иными средствами, это один из основных принципов художественной деятельности. Скульптура как вид искусства, имеющий с человеком общую пространственную среду, с момента своего зарождения выстраивала определенное поле вокруг себя, оказывая воздействие на зрителя.

Творение скульптора, деля одно пространство со зрителем, вступает в сложные взаимоотношения со средой и человеком, но в нем всегда находят отражение черты господствующего мировоззрения, признаки той или иной эпохи.

К сегодняшнему дню скульптура как вид искусства претерпела множество значительных изменений, ее границы заметно расширились, появились новые художественные формы, находящиеся на пересечении нескольких видов искусства. Все изменения, происходящие в искусстве скульптуры, отражаются и на том, как зритель воспринимает ее, как он взаимодействует с ней, а также чего сегодня ждет сам художник от зрителя, на каком языке он с ним разговаривает. Целью данной статьи является выявление некоторых особенностей художественной коммуникации скульптуры и зрителя, которые получили особое распространение во второй половине XX – начале XXI в. Под художественной коммуникацией мы подразумеваем специфическую связь между объектом и зрителем, являющуюся частью

художественного акта, изначально задуманного автором-художником или куратором. Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена следующими факторами: смещение границ видов искусства и развитие новых художественных форм, тяготеющих по своей природе к искусству скульптуры, что вызвало к жизни во второй половине XX – начале XXI в. новые типы художественной коммуникации между скульптурой и зрителем.

Из исследований, трактующих изменения, которые произошли в искусстве скульптуры во второй половине XX – начале XXI в., на наш взгляд, особенно важна книга Р. Краусс «Скульптура в расширенном поле». Автор делает вывод о том, что скульптура к завершению модернистского периода стала своеобразным сопряжением исключений, превратилась в категорию, являющуюся «следствием сочетания не-ландшафта с не-архитектурой» [8, с. 279]. Кроме Р. Краусс эти изменения замечают другие исследователи, художники: Д. Джадд отмечает развившуюся гибридизацию видов искусства, породившую новые художественные «специфические объекты» [7, с. 52]. Теоретик современного искусства Р. Дойче подробно исследует социальные аспекты, возникающие во взаимоотношениях аудитории и искусства, при этом уделяя особое внимание скульптуре, которая благодаря своей исторической связи с пространством человека приобрела особые релятивистские свойства, способст-



Илл 1. Ники де Сен-Фалль. Она — Собор. 1966. <http://www.nikidesaintphalle.org/>

вующие порождению различных связей не только между зрителем и объектом, но и внутри общественных отношений [17]. Е. Ю. Андреева пишет о выходе искусства за пределы традиционной видовой категории в новую область творчества, которую она называет «областью энвайронмента» [1, с. 124].

Выход скульптуры за пределы устоявшейся видовой категории не только обусловил сами принципы создания и демонстрации произведения, но изменил и расширил возможности диалога со зрителем [14]. Одной из практик, получивших особое распространение в искусстве во второй половине XX в., стал энвайронмент. Существует множество трактовок понятия «энвайронмент», в рамках данного исследования представляется наиболее объективным определение, предложенное в труде «Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» под редакцией Бычкова В. В., где энвайронмент понимается как «один из видов наиболее “продвинутых” арт-практик последней трети XX в., представляющий собой полностью организованное художником (или коллективом кураторов, художников, инженеров, техников) целостное неутилитарное арт-пространство» [10, с. 519]. Кроме этого, энвайронмент, будучи арт-практикой, соединяет в себе комплекс художественных средств для создания различного рода коммуникаций между объектом и пространством, объектом и зрителем. Стоит обратить внимание, что в рамках исследования мы определяем энвайронмент как арт-практику, черты которой можно обнаружить в различных современных направлениях, будь то паблик или лэнд-арт, кинетическая скульптура и т.д.

Рассматривая энвайронментальную скульптуру, можно заметить, что собственно энвайронмент имеет множество путей своего образования: от скульптуры, взаимодействующей с городской средой с помощью специфичного построения композиции, способствующей созданию коммуникации произведения и пространства, до интерактивных скульптур, создающих контакт со зрителем с помощью сложных компьютерных программ и т.д.

Изучение особенностей новой коммуникации скульптуры и зрителя наводит на мысль о том, что энвайронмент является одной из центральных художественных практик, лежащих в основе современной скульптуры.

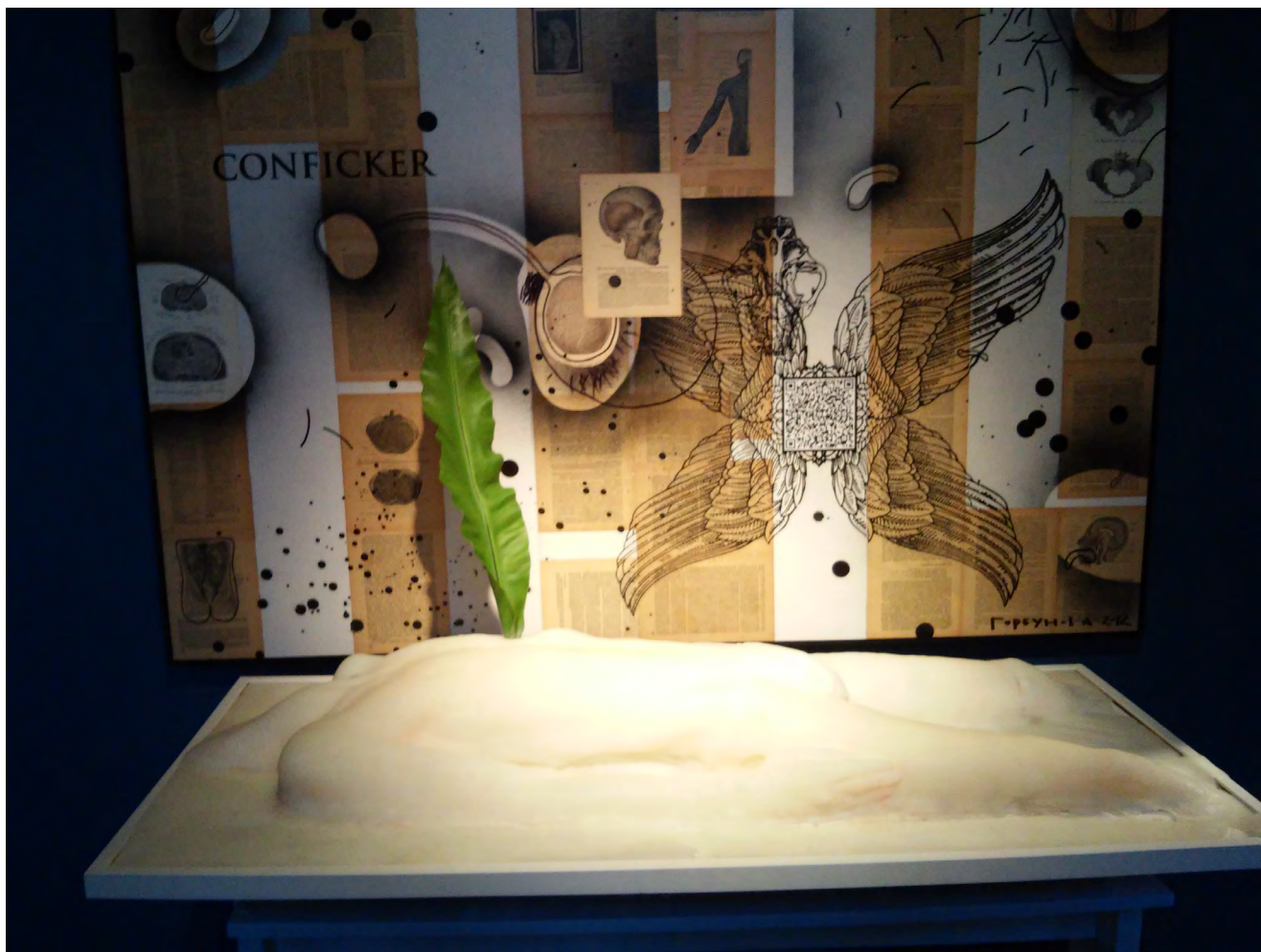
Одним из ключевых актов, повлиявших на отношения комплекса «скульптура — зритель», стало лишение скульптуры постамента, что перенесло произведение в общее пространственное поле с человеком. Черты развития этой тенденции можно обнаружить еще в конце XIX в. в одном из самых значимых произведений Огюста Родена «Граждане Кале» (1888). По замыслу автора, произведение, посвященное одному из эпизодов Столетней войны, изображает будто бы случайно организованную группу жителей Кале, которые готовы отдать жизнь за спасение своего города. Оно должно было стоять без постамента на главной городской площади, смешиваясь с толпой горожан. Так сам акт этого смешения повседневности и искусства становился определенным художественным высказыванием, реализацией авторской идеи. То есть прочтение произведения не заканчива-

лось классическим осмотром скульптуры с разных точек обзора (Роден создал скульптурную группу таким образом, что с каждого нового ракурса перед зрителем разворачивалось продолжение повествования) — авторская идея продолжала свое развитие через художественную связь с местом и публикой. Персонажи Родена смешивались с живыми людьми, жителями города Кале. Эту художественно организованную связь можно интерпретировать как напоминание о том, что в той войне были готовы отдать жизнь за свой город такие же горожане, как и те, что ходят сейчас по площади. Можно сказать, что появление этой скульптурной группы опередило свое время. Позже, уже в XX в., многие авторы начали включать свои скульптурные группы в пространство повседневности самого зрителя. Часто художники создавали произведения соразмерные зрителю, что усиливало специфическую связь повседневности и искусства. Иногда эти персонажи могли изображаться выполняющими какие-то обыденные действия, свойственные самому зрителю: стоять в очереди, разговаривать, сидя на скамейке и т. п. С особой убедительностью этот прием использует американский художник Джордж Сигал, размещая свои произведения в общественных пространствах. Обращаясь к этому типу коммуникации между зрителем и скульптурой, стоит заметить, что, хотя принцип осмотра скульптуры на первый взгляд не претерпел значительных изменений, трансформировалась концептуальная сторона коммуникации. В данном случае в основе коммуникации лежит не столько сам принцип демонстрации произведения, сколько создание некоего смыслового художественного поля вокруг реципиента. В случае с работами Сигала эта связь происходит через включение художественного объекта в повседневное пространство зрителя, человек может столкнуться с искусством случайно, невольно становясь частью произведения и одновременно впуская произведение в свою рутину. Стоит заметить, что в подобной ситуации человек как бы случайно становится зрителем, искусство стремится возникнуть перед ним внезапно, в том месте, где он этого не ожидает.

Но есть и обратный принцип включения зрителя в художественный контекст — искусственное создание повседневной обстановки вокруг него. Чаще всего для реализации этого приема необходимо использовать галерейное или музейное пространство. Как отмечает Даниэль Бюрен, исследуя функции музейной среды и ее влияние на художественные объекты, «культурное значение Музея/Галереи — такая же важная опора для картины, как и ее подрамник. (То же справедливо и для любой помещенной в Музей скульптуры, объекта или дискурса)» [3]. Художники могут создавать гротескных персонажей, также соразмерных зрителю, находящихся с ним в одном искусственно смоделированном пространственном поле, но пугающих своей материальной нереальностью. К подобным работам можно отнести творчество американского художника Эдварда Кинхольца. Кинхольц создает тотальные инсталляции, которые



Илл 2. Ричард Серра. Материя времени. 1994–2005. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/la-materia-del-tiempo>



Илл. 3. Стас Багс. Память № 4. 2014. Силикон, фанера, датчики температуры. Музей современного искусства «Эрарта», Санкт-Петербург

могут представлять собой целые комнаты; в эти пространства он помещает свои скульптуры, моделирует пространство вокруг них, находясь в галерее или музее. Зритель в этой ситуации уже знает, что сейчас встретится с искусством, эта встреча заранее запланирована. Но художник создает такое пространство, которое полностью погружает зрителя в свое поле, автор продумывает в создаваемой им инсталляции все: от запаха до музыкального сопровождения. Кинхольц проектирует пространство с помощью компиляции повседневных предметов и включения скульптурных персонажей, пугающих зрителя одновременно своей нереальностью и материальностью. Как и в работах Сигала, скульптуры Кинхольца соразмерны зрителю, часто антропоморфны, традиционный постамент, как правило, отсутствует. Зритель, попадая в тотальную инсталляцию, чаще всего испытывает страх и смешанные чувства, оказавшись рядом с персонажами автора. Эффект, запрограммированный автором, строится на целом комплексе различных факторов, способствующих полному погружению зрителя в художественное пространство, но одной из центральных причин является сочетание обыденного и нереального в одном художественном поле. В этой ситуации выстраивание отношений зрителя и скульптурного объекта создается не столько через прямую связь скульптуры и зрителя, сколько через окружающее пространство, тщательно разработанное вокруг скульптуры и реципиента. В своем эссе «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Б. О' Догерти называет композицию Кинхольца и Сигала «живыми картинами», которые «реализуют иллюзорное пространство традиционной картины в замкнутом помещении галереи» [12, с. 62].

Возвращаясь к тенденциям, оказавшим значительное влияние на отношения между скульптурой и зрителем, можно выделить такую черту, как наделение скульптуры чертами архитектуры.

Курт Швиттерс стал одним из первых художников, кто в своем творчестве развил идею «тотального произведения искусства», появление которого предрекал еще Р. Вагнер. Произведения, создаваемые Швиттерсом, задумывались как скульптуры, части которых увеличивались и постепенно занимали всё пространство, трансформируясь в объекты, более напоминающие архитектурное сооружение (пример смещения границ видов искусства), не имеющее функционального значения (один из главных архитектурных принципов). Один из самых значимых проектов художника «Мерцбау» авторы фундаментального труда «Искусство с 1900 года. Модернизм. Анти-модернизм. Постмодернизм» охарактеризовали как «искривленную, мультиперспективную, пространственную структуру» [16, с. 222]. В этой ситуации зритель мог увидеть произведение, исключительно находясь внутри него, а не снаружи, что полностью противоречит классическому осмотру скульптурного произведения. В итоге пространство и зритель поглощались скульптурой, становились ее частью. Так как Швиттерс создавал свое произведение постепенно, скульптура видоизменялась в пространстве и времени, зритель наблюдал не законченное произведение, а сам акт создания, который становился частью художественного высказывания.

Еще одним примером наделения скульптуры чертами архитектуры может служить работа «Она — Собор» (Илл. 1) Ники де Сен-Фаль — объект, представляющий собой одновременно и выставочное пространство, и произведение искусства. Сен-Фаль создала скульптуру лежащей женщины из папье-маше (ее длина составила 25 метров, высота — 6 метров, а ширина — 11), внутри которой разместилась художественная выставка. Для того чтобы посмотреть выставку, зрителю было необходимо войти в скульптуру через специальный вход, который располагался у нее между ног, так что скульптура оставалась одновременно в рамках своего вида искусства, но вместе с тем

становилась выставочной площадкой. Зрители воспринимали объект не только снаружи, но и изнутри. Кроме того, сам акт входа зрителя внутрь произведения являлся продолжением художественного высказывания Сен-Фаль, активно развивающей в своем творчестве тему феминизма. На этом примере можно увидеть, как стали изменяться устоявшиеся принципы обзора скульптуры. Помимо этого, в рамках проекта был нарушен главный принцип, отличающий искусство скульптуры от архитектуры, — отсутствие функциональности.

Этот прием продолжает свое развитие. Здесь можно вспомнить грандиозную работу Аниша Капура «Левиафан», выставленную в 2011 г. в Гран-Пале. Как и работа Сен-Фаль, скульптура Капура имела как внешнее пространство, так и внутреннее, что роднило ее с архитектурой.

В искусстве минимализма формируются особые координаты восприятия не только между зрителем и произведением, но и между зрителем, произведением и местом. Автор труда «На руинах музея» Даглас Кримп описывает трансформацию отношений зрителя и минималистской скульптуры следующим образом: «Любые отношения теперь должны были восприниматься в зависимости от движения зрителя во времени и в пространстве, которое он разделяет с объектом» [9, с. 192]. Так подчеркивается особая специфика места, пространство становится принадлежностью произведения. Здесь стоит вспомнить грандиозную работу Ричарда Серра «Материя времени» (Илл. 2). Гигантская композиция представляет собой восемь монументальных скульптур (высота до 4,3 м, вес до 276 тонн), развернутых в пространстве музея Гуггенхайма в Бильбао. Объекты Серра имеют черты архитектуры, стальные листы внушительных размеров разворачиваются в пространстве, трансформируясь в замысловатые лабиринты-коридоры, через которые зритель должен пройти. Объект представляет собой метафору эволюции времени и пространства. В ходе контакта с произведением зритель сам становится специфической частью художественного высказывания. Находясь внутри скульптуры, перемещаясь по ней, посетитель испытывает новый художественный и одновременно телесный опыт: он чувствует на себе давление материала, внутреннего и внешнего архитектурного пространства скульптуры, времени перемещения внутри скульптуры, расстояния, которое он преодолевает, — этот контакт ощущается практически на физическом уровне.

В центре внимания многих художников XX в. оказался интерес к прямому вовлечению зрителя не только через смещение скульптурных и архитектурных приемов, но и через другие формы прямого взаимодействия. Долгое время отношения зрителя и искусства оставались практически неизменными, в начале XX столетия многие авторы почувствовали кризис презентации искусства, их волновала отстраненность зрителя, его физическая пассивность при встрече с произведением. Это породило целый комплекс художественных связей между объектом и человеком. Одним из примеров таких энвайронментальных связей является интерактивность в современной скульптуре. В рамках данного исследования понятие «интерактивность» подразумевает специфический тип взаимодействия реципиента с объектом. Как отмечают создатели труда «Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века», интерактивность «заменяет мысленную интерпретацию художественного объекта реальным воздействием, материально трансформирующим его» [10, с. 202].

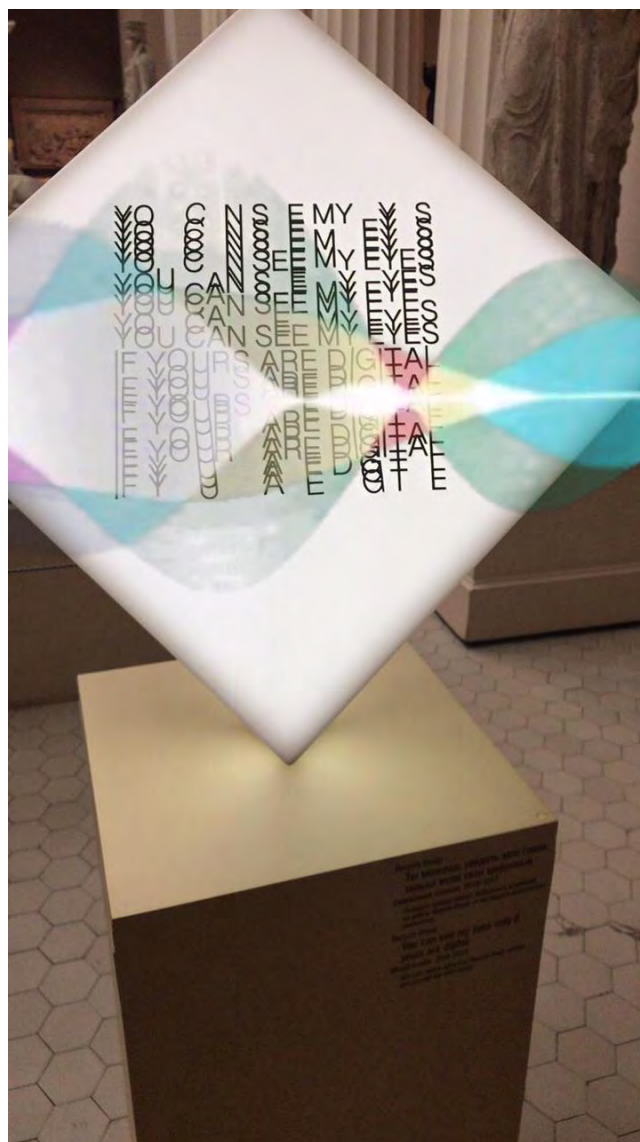
Главной отличительной чертой интерактивной скульптуры является непосредственный контакт со зрителем: именно через это взаимодействие выявляются художественные качества произведения, его язык, идея, заложенная в нем. Важно отметить, что для раскрытия художественных свойств любого произведения зритель всегда устанавливает некий контакт с объектом. Основное отличие интерактивной скульптуры заключается в том, что она изменяется при взаимодействии со зрителем в своем действительном качестве, т.е. под действием реципиента трансформируются физические качества объекта (форма, цвет, звук, поверхность и т.д.). В этой ситуации само понятие «зритель» становится частично неуместным, так как это понятие чаще всего предполагает некоторую физическую пассивность при контакте с художественным объектом. Инте-

рaktivность же требует от аудитории большего: человек просто обязан включиться в действие, взаимодействовать с объектом, влиять на него, без этого раскрытие концепта не представляется возможным [13].

Характерным примером интерактивной скульптуры является работа Стаса Барса «Память № 4» (Илл. 3), выставленная в Санкт-Петербургском музее современного искусства «Эрарта». Работа представляет собой силиконовое тело, из которого как бы вырастает листок. Для того, чтобы «прочитать» и интерпретировать это произведение, зрителю необходимо вступить с ним в контакт, потрогать скульптуру, которая, в свою очередь, имеет температурные датчики, причем температура так называемого «тела» в разных местах отличается.

Активное внедрение технологий в повседневность человека отразилось и на изменениях, произошедших в коммуникации зрителя и объекта, причем компьютерные технологии стали активными механизмами для создания художественного контакта.

Подобным примером является интерактивная скульптура «Ты можешь увидеть мои глаза, если твои будут цифровыми» (Илл. 4), созданная Recycle Group в рамках выставки «Номо virtualis», прошедшей летом 2017 г. в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Выставочный проект группы Recycle был изначально посвящен отношениям человека и технологии, тому, как трансформируется взгляд на искусство современного зрителя, воспринимающего мир через призму таких социальных сетей,



Илл. 4. Recycle Group. Ты можешь увидеть мои глаза, если твои будут цифровыми. 2017. <http://recycleartgroup.com/>

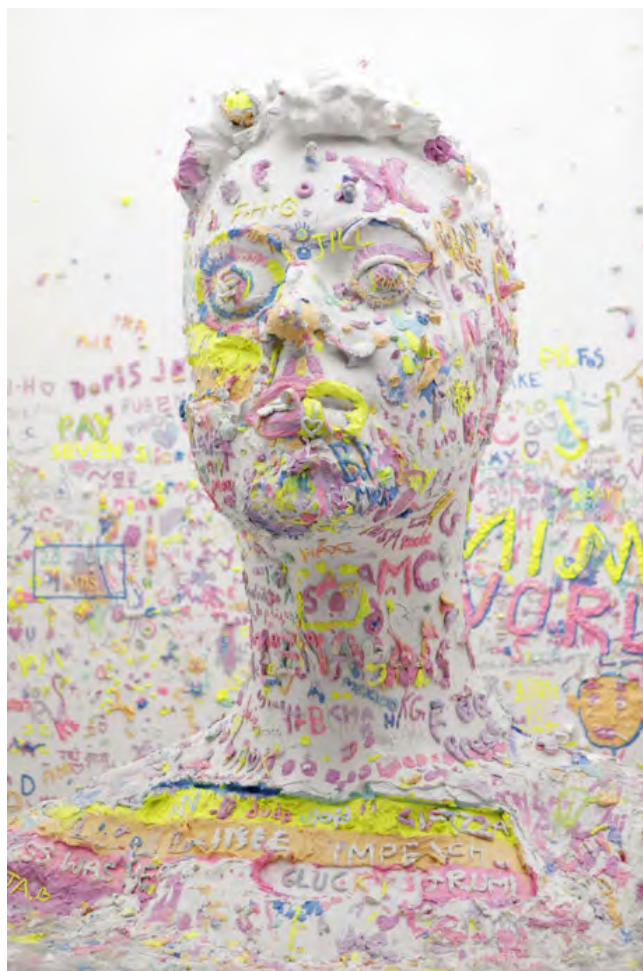
как Facebook и Instagram. В ходе создания выставки современные произведения авторов были интегрированы в существующую экспозицию музея изобразительного искусства, чтобы создать замысловатые параллели между классическими и современными художественными объектами. Произведение «Ты можешь увидеть мои глаза, если твои будут цифровыми» представляло собой стоящий на постаменте белый куб с надписью, повторяющей название произведения. Для «прочтения» и интерпретации объекта зритель должен был установить специально разработанное приложение на свой смартфон, после чего навести камеру телефона на произведение. Через экран телефона зритель мог увидеть дополненную реальность, построенную на световых и цветовых эффектах, возникающих вокруг белого куба.

Среди приемов интерактивности, применяемых в искусстве скульптуры сегодня, стоит выделить тип художественной коммуникации, в ходе которой произведение становится законченным только после действий, осуществленных непосредственно зрителями. Так, в работе «Блаженство» (Илл. 5), созданной совместно швейцарским художником Урсом Фишером и популярной американской певицей Кэти Перри, авторы дали зрителю полную свободу выражения. Произведение представляло собой скульптурный портрет Кэти Пэрри, имеющий достаточно внушительные размеры (высота скульптуры достигала практически 3 метров). Внутри белоснежной скульптуры находилась цветная модельная глина. Зрителю было предложено достать из скульптуры цветной материал и сделать с ним все, что он пожелает: например, размазать по самой скульптуре или же по стенам. Так в ходе действий посетителей вид скульптуры трансформировался, со временем все сильнее утрачивая белизну поверхности, меняя форму и цвет произведения. Это яркий пример интерактивности, где произведение становится полностью открытой структурой: художник оставляет последнее слово за зрителем и не может знать, каким станет объект в конечном счете. И, действительно, в ходе трансформации произведения «Блаженство» на лбу скульптуры певицы в какой-то момент появилась яркая нецензурная надпись на русском языке: маловероятно, что авторы могли это предположить заранее.

Произведения современной интерактивной скульптуры могут относиться к совершенно разным художественным направлениям: лэнд-арту, паблик-арту, медиа-скульптуре и т.д. Интерактивность в данном случае является комплексом различных инструментов для создания прямой художественной коммуникации между зрителем и объектом. Отличительной чертой этого контакта должно становиться непосредственное действие, оказываемое зрителем (участником) на объект, способствующее раскрытию художественного образа произведения. Итак, интерактивность является инструментом конструирования художественного образа, одним из способов выразительности.

Рассматривая примеры интерактивной скульптуры можно сказать, что данная форма является частью арт-практики энвайронмента, стремящейся к созданию художественных связей между пространством, произведением и зрителем.

В данной статье мы рассмотрели только некоторые особенности коммуникации современной скульптуры и зрителя. Анализируя рассмотренные выше примеры создания художественной связи в системе «скульптура — зритель», можно выделить некоторые типы коммуникации в рассматриваемом комплексе:



Илл.5. Урс Фишер, Кэти Перри. Блаженство. 2017.
<http://www.ursfischer.com>

- 1) взаимодействие через публичную среду и пространство повседневности;
- 2) взаимодействие через архитектурные приемы;
- 3) взаимодействие через действие;
- 4) взаимодействие через соавторство.

Средства современной скульптуры в большинстве своем направлены на создание специфических связей между пространством, зрителем и объектом, причем целью этой связи чаще всего становится создание особой иммерсивной (от англ. immersive — создающий эффект присутствия, погружение) среды вокруг реципиента. Энвайронмент как арт-практика, создающая художественные связи между пространством, зрителем и произведением, делает этот контакт частью творческого акта, стирает грань между пространством повседневности и искусством, меняет устоявшиеся позиции осмотра и взаимодействия с произведением, трансформирует как способы осмотра произведения, так и роль самого зрителя.

Список литературы:

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 484 с.
2. Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Иван Лимбах, 2004. 501 с.
3. Бюрен Д. Функция музея. Художественный журнал. 2009. № 73/74. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292> (дата обращения: 07.08.2019)
4. Венкова А. В. Пространственные энвайронменты в современном искусстве // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 3. С. 209–219.
5. Головин В. П. От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: Изд-во МГУ, 1999. 122 с.
6. Захарова Е. В. Хепенинг, перформанс, энвайронмент — становление новой концепции искусства второй половины XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. № 4 (12). 2013. С. 21–25.
7. Краусс Р. «Путешествие по Северному полюсу»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем, 2017. 104 с.

8. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 317 с.
9. Кримп Д. На руинах музея. М.: Фонд VAC, 2015. 431 с.
10. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / Под общ. ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 606 с.
11. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
12. О'Догерти Б. Внутри белого куба: идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. 143 с.
13. Подольская К. С. Развитие интерактивной скульптуры в последней трети XX – начале XXI века // Мастерская интерактивного искусства. 2017. URL: <https://i-a-w.org/library/razvitie-interaktivnoy-skulptury-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-veka>. (дата обращения: 23.05.2019)
14. Подольская К. С. Трансформация скульптуры как вида искусства в последней трети XX – начале XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-2 (86). С. 159–163.
15. Полякова Н. И. Скульптура и пространство: проблемы соотношения объема и пространственной среды. М.: Советский художник, 1982. 199 с.
16. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
17. Deutsche R. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge. London: The MIT Press, 1996. 209 p.

References:

- Andreeva E. Iu. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny 20 – nachala 21 veka (Postmodernism. The Art of the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Century)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 484 p. (in Russian)
- Andreeva E. Iu. *Vse i Nichto: simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny 20 veka (Everything and Nothing: Symbolic Figures in the Art of the Second Half of the 20th Century)*. Saint Petersburg, Ivan Limbah Publ., 2004. 501 p. (in Russian)
- By'chkov V. V. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-ehsteticheskaia kul'tura 20 v. (The Lexicon of Nonclassics: Artistic and Aesthetic Culture of the 20th Century)*. Moscow, Rosspehn Publ., 2003. 606 p. (in Russian)
- Byuren D. Funktsiia muzeia (Museum Function). *Khudozhestvennyi zhurnal (Art Journal)*, 2009, no. 73/74. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292> (accessed: 07.08.2019). (in Russian)
- Deutsche R. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, London, The MIT Press Publ., 1996. 209 p.
- Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A.; Buchloh B.; Joselit D. *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London, Thames&Hudson, 2007. 704 p.
- Golovin V. P. *От амулета до монумента: книга об умении videt' i ponimat' skul'pturu (From the Amulet to the Monument: a Book about the Ability to See and Understand the Sculpture)*. Moscow, Moscow State University Publ., 1999. 122 p. (in Russian)
- Krauss R. E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson Publ., 2000. 65 p.
- Krauss R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, The MIT Press, 1986. 320 p.
- O'Doherty B. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, London, The Lapis Press Publ., 1986. 91 p.
- O'Neill P. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. London, Cambridge, The MIT Press Publ., 2012. 194 p.
- Podol'skaya K. S. Razvitie interaktivnoi skul'ptury v poslednei treti 20 – nachale 21 veka (The Development of Interactive Sculpture in the Last Third of the 20th – the Early 21st Century). *Masterskaia interaktivnogo iskusstva (Workshop of Interactive Art)*, 2017. Available at: <https://i-a-w.org/library/razvitie-interaktivnoy-skulptury-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-veka> (accessed: 23.05.2019) (in Russian)
- Podol'skaya K. S. Transformatsiia skul'ptury kak vida iskusstva v poslednei treti 20 – nachale 21 veka (Transformation of Sculpture as an Art Form in the Last Third of the 20th – the early 21st Century). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice)*, 2017, no. 12-2 (86), pp. 159–163. (in Russian)
- Poliakova N. I. *Skul'ptura i prostranstvo: problemy sootnosheniia ob'ema i prostranstvennoi sredy (Sculpture and Space: Problems of the Ratio of Volume to Spatial Environment)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1982. 199 p. (in Russian)
- Venkova A. V. Prostranstvennye ehnvaironmenty v sovremennom iskusstve (Environments in Modern and Contemporary Art). *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury (International Journal of Cultural Research)*, 2018, no. 3, pp. 209–219 (in Russian)
- Zaharova E. V. Happening, performans, ehnvaironment stanovdenie novoi kontseptsii iskusstva vtoroi poloviny 20 veka (Happening, Performance, Environment – Formation of a New Concept of Art in the Second Half of the 20th Century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie (Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History)*, 2013, no. 4(12), pp. 21–25. (in Russian)