

С.О. МАКЕЕВА

*Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: s.o.makeeva@yandex.ru*

S. O. MAKEEVA

*PhD fellow, Department of International Art History, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: s.o.makeeva@yandex.ru*

ИНСТАЛЛЯЦИЯ. К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

DEFINING INSTALLATION ART

Статья посвящена наиболее актуальной проблеме изучения инсталляции как основополагающего вида современного искусства — проблеме определения. Анализируются история термина и контекст становления инсталляции в мировом искусстве, применимость к ней таких категорий, как «жанр», «медиум», «практика», а также круг понятий и черт, который характеризует инсталляцию, начиная с момента ее возникновения и на современном этапе.

This article deals with the most current issue within the study of installation as the most important contemporary artform — that of its definition. The history of the term and the context of installation art's emergence are analyzed, as well as whether categories such as «genre», «medium», and «practice» are applicable to it. Besides, the article outlines the key concepts and features that has defined installation art from its appearance until today.

Ключевые слова: инсталляция, энвайронмент, жанр, медиум, практика, интермедийность, сайт-специфичность, «театральность», институциональная критика, К.Гринберг, М.Фрид, «высокий модернизм», эстетическая автономия.

Keywords: installation art, environment, genre, medium, practice, intermediality, site-specificity, «theatricality», institutional critique, C.Greenberg, M.Fried, «high Modernism», aesthetic autonomy.

В настоящее время инсталляция является одной из основополагающих практик современного мирового искусства. Начиная с 1990-х годов, инсталляция неоднократно становилась предметом монографических исследований на иностранных языках (заметим, что подобные русскоязычные труды пока отсутствуют). Анализ литературы показывает, что главной проблемой изучения инсталляции можно назвать проблему определения и очерчивания границ инсталляции как явления, что обусловлено характером и обширностью художественного материала. В рамках настоящей статьи будет рассмотрена эта проблема и некоторые пути ее решения, намеченные в наиболее важных трудах по инсталляции: работах Николаса Оливейры, Джули Райсс, Клэр Бишоп, Юлиане Рентшиш, Анне Ринг Петерсен, Эрики Садерберг и других исследователей.

Вначале кратко рассмотрим историю термина «инсталляция» и его употребления. Слово «инсталляция» пришло в русский язык из английского, где оно в широком смысле означает «установка» [чего-либо куда-либо] [1]. Таким образом, сама этимология слова указывает на фундаментальную связь между тем, что устанавливается, и контекстом. В английском языке слово *installation* изначально было связано с выставочно-экспозиционной деятельностью и сохраняет это значение до сих пор, используя сейчас как в исходном, широком значении «экспозиция» (характер развески полотен, размещения скульптуры и т.д.), так и в значении «инсталляция» (художественная практика) [27]. Появившись в значении «экспозиция» в 1960-х годах [6, с. 6; 10, с. 11], дополнительный смысл слово *installation* в английском языке приобрело уже в 1970-х [23, с. xi–xii], причем это произошло не одновременно, но плавно, что хорошо прослеживается в знаменитых эссе Брайана О’Догерти 1976 года, опубликованных в журнале *Artforum* и позже объединенных под заголовком «Внутри белого куба». В тексте этих эссе стандартное на тот момент употребление термина *installation* в значении «экспозиция» сочетается с новым вариантом употребления, обозначающим художественную практику [5, с. 80]. Эти языковые изменения отражают процесс становления инсталляции, который занял примерно десятилетие, с 1965 по 1975 год [6, с. 13]. Насколько можно судить, в справочных изданиях по искусству термин «инсталляция» впервые появляется в 1978 году (в издании *The Art Index*), но, впрочем, пока только в статусе ссылки на статью «Энвайронмент» [23, с. xii]. Этот термин использовался, до того как слово *installation* стало распространенным, и был введен в кон-

це 1950-х годов художником Алланом Капроу. Английское *environment* буквально переводится как «среда», что указывает на целостность подобного произведения искусства, в которое зритель может войти. В качестве отдельного понятия, сопровождаемого полноценной статьёй, «инсталляция» появилась в *The Art Index* в 1993 году — одновременно с исчезновением термина «энвайронмент» [23, с. xii]. Заметим, что те произведения, которые с конца 1950-х по 1970-е годы назывались энвайронментами, правомерно рассматривать как частный случай более общего понятия «инсталляция», так как два рассматриваемых термина практически синонимичны и обозначают схожий художественный материал разных десятилетий. Таким образом, все энвайронменты можно также назвать инсталляциями, но не наоборот [23, с. xi].

На сложность определения инсталляции указывает подавляющее большинство исследователей [21, с. 64; 26, с. 2; 6, с. 6; 22, с. 14; 11, с. 23; 10, с. 7]. Чаще всего авторы все же предпринимают попытку сформулировать определение, хотя и признают, что исчерпывающий и окончательный вариант выработать невозможно. Майкл Арчер определяет инсталляцию как «такой тип художественного производства, который концентрируется не на одном объекте, а на отношениях между множеством элементов, или на взаимодействии между вещами и их контекстом» (1) [10, с. 8]. К примеру, инсталляция американского художника Уолтера де Марии «Серия 5-7-9» (*The 5-7-9 Series*) состоит из 27 элементов, каждый из которых представляет собой три стальных бруска, укрепленных на гранитной подставке. Все бруски имеют пять, семь или девять граней и сгруппированы всеми возможными способами: один ряд инсталляции состоит из «базовых» комбинаций (5-7-9, 5-9-7 и т.д.), второй — из «симметричных» (5-7-5, 5-9-5 и т. д.), третий — из «асимметричных» (5-5-7, 5-5-9 и т. д.). Каждый элемент этой инсталляции не является самостоятельной скульптурой, и зритель может оценить математическую и геометрическую вариативность отдельных частей только при соотнесении с остальными, что происходит при движении сквозь их ряды.

Американская исследовательница Джули Райсс замечает: «Инсталляция может быть абстрактной или что-то изображать, она может иметь чёткую драматургию или предоставлять зрителю свободу. В инсталляцию могут включаться какие-либо предметы, а может не быть никаких

предметов вообще» [23, с. xii–xiii]. При этом в инсталляции возникают «взаимоотношения между зрителем и произведением, произведением и пространством, пространством и зрителем». Создавая инсталляцию, художник работает с пространством отведенного ему помещения — пространством достаточно большим, чтобы в него можно было войти, как с «единой ситуацией». Присутствие зрителя, пишет Райсс, в некотором смысле является необходимым для «завершения» инсталляции [23, с. xii–xiii]. Британская исследовательница Клэр Бишоп дает следующую дефиницию: «Инсталляция — это произведение, в которое зритель может войти физически и которое часто описывается как “театральное”, “погружающее в себя” (immersive) или “создающее особенный опыт” (experiential)» [6, с. 6]. Широко распространенный в литературе по инсталляции термин «театральность» заимствован из знакового эссе Майкла Фрида «Искусство и объектность» [12], которое посвящено не инсталляции, а минимализму, но, тем не менее, стало одним из важнейших текстов для осмысления новых художественных практик, начиная с 1960-х годов. Понятие «театральность» имеет несколько аспектов. Во-первых, «театральность» указывает на не-автономность инсталляции в противовес автономному, как считал Фрид, модернистскому произведению искусства, на принципиальное существование инсталляции для зрителя — точно так же, как для зрителя существует театр. Зритель инсталляции более активно вовлекается во взаимодействие с художественным произведением, которое выстроено в пространстве особым образом. Во-вторых, «театром» Фрид называет «всё, что располагается между [отдельными] видами искусства» [12, с. 164], то есть интермедийные художественные явления, которые существуют «между» традиционными видами искусства, сочетая их черты (например, имеют и пространственное, и временное измерения), а также намеренно атакуют границу между искусством и жизнью (2).

Помимо интермедийности, для характеристики инсталляции часто употребляются такие понятия, как «гибридность» [11, с. 9; 26, с. 2; 21, с. 384; 10, с. 7] или «mixed media» [22, с. 14]. Элен Хэнди замечает: «Представление о том, что устоявшиеся категории неприменимы к инсталляции, неотъемлемо для этого вида искусства» [цит. по: 21, с. 64]. В связи с этим, проблематичным представляется применение к инсталляции таких распространенных категорий, как «жанр» и «медиум», как в области искусствознания, так и в media studies [8, с. 31]. В литературе по инсталляции встречаются оба термина, и многие авторы используют

понятия «жанр» [23; 3] или «медиум» [цит. по: 21, с. 62], [26; 11] по отношению к инсталляции без оговорок, не комментируя проблематичность такого словоупотребления. С чем связана эта проблематичность? Прежде всего, она обусловлена тем контекстом, в котором исторически возникла инсталляция в западном искусстве. Почву для становления инсталляции подготовили новые течения и виды искусства 1960-х годов — минимализм, энвайронмент, хэппенинг, ассамбляж — которые появились как реакция на формалистический «высокий модернизм». В целом ряде текстов 1960-х годов, написанных ведущими художниками этого поколения — Дональдом Джаддом, Пьером Рестани, Диком Хиггинсом, Алланом Капроу, появляются тезисы о смерти живописи и скульптуры, ощущение усталости от чистых, «специфичных» медиумов, неприятие коммерциализации искусства, прежде всего ассоциируемое с живописью абстрактного экспрессионизма [16; 24; 15; 17]. Именно эти импульсы сформировали инсталляцию как художественную практику в момент ее становления. Соответственно, понятия «медиум» и «жанр» несут ассоциации с явлениями, противодействие которым и способствовало возникновению инсталляции. Обратимся вначале к понятию медиума. В критике и теории искусства под медиумом обычно подразумевается отдельный вид искусства, такой как живопись, скульптура, архитектура, фотография, литература и т.д. [25, с. 15; 4, с. 7; 7, с. 217]. Неоднозначность в применении термина «медиум» к инсталляции связана с тем, что в искусствознании этот термин до сих пор несет ассоциации с некогда влиятельной формалистической концепцией медиума, которая была предложена американским критиком Клементом Гринбергом. Гринберг понимал под медиумом «сферу компетенции» каждого отдельного вида искусства, которую искусства должны сузить, отказавшись от всего внеположного этой «сфере компетенции» — прежде всего, от всего, присущего медиуму других искусств, чтобы упрочить свою власть над ней [14, с. 755]. К примеру, медиум живописи сопряжён для Гринберга, прежде всего, с плоскостью холста, на который нанесены краски [14, с. 756], так как это единственное, что отличает живопись от других искусств. Ключевое значение имеет и то, что «чистая» живопись, по Гринбергу, должна стремиться к «чистой оптической», то есть должна апеллировать только к зрительному восприятию [19, с. 258]. Иными словами, Гринберг настаивал на специфичности и чистоте медиумов, а воплощение принципа медиум-специфичности в модернистском искусстве должно было способствовать его эстетической

автономии. В представлении Гринберга, высшей точкой развития тенденции к очищению авангардной живописи было искусство абстрактного экспрессионизма. Неудивительно, что инсталляция, зародившаяся как реакция на «высокий модернизм», апологетом которого был Гринберг, противится медиум-специфичному подходу и не является медиумом с модернистской формалистической точки зрения. Вероятно, именно это имеют в виду исследователи, когда утверждают, что попытки определить инсталляцию только с помощью понятия «медиум» обречены на провал [9, с. 14]. Инсталляции могут быть созданы из любых материалов и иметь различное пространственное устройство, а также могут включать произведения, казалось бы, других медиумов: живопись, музыку, скульптуры, тексты, которые оказываются подчиненными общему строю инсталляции. Инсталляция воздействует на разные каналы восприятия, давая пищу не только для зрения, но и для телесного освоения своего пространства, и для слуха, осязания, обоняния и пр. Кроме того, концепция медиума у Гринберга и у Майкла Фрида, его последователя, неразрывно связана с его представлением о существовании «чистых» искусств — живописи, скульптуры и т.д. — с четкими границами между ними, в то время как инсталляция, как и минимализм, ассамбляж, энвайронмент, хэппенинг, относится к интермедийальным явлениям [15; 12, с. 170]. В свете распространения этих новых направлений в искусстве, начиная с 1960-х годов, гринбергианские представления утратили лидирующие позиции в арт-критике и теории [19, с. 260].

Тем не менее, представление о том, что понятие «медиум» подразумевает некую общую материальную основу произведений, относящихся к одному виду искусства, по-прежнему актуально [25, с. 15–19], с той лишь разницей, что в современных *media studies* утвердилось мнение, что не существует «чистых» художественных медиумов, которые апеллируют лишь к одному каналу восприятия, но все медиумы в определенной степени «смешанные», то есть задействуют несколько каналов восприятия [19; 7, с. 227]. Так как сами элементы инсталляции могут состоять из любых материалов, философ Борис Гройс выдвинул предположение, что медиальной основой инсталляции следует считать пространство, которое разворачивается между элементами инсталляции: «Физической основой медиума инсталляции является само пространство. Данное обстоятельство не означает, тем не менее, имматериальности инсталляции. Напротив, инсталляция материальна *par excellence*

в силу своих физических характеристик: протяженность в пространстве является главным признаком материальности» [2, с. 65]. Выдвинутый Гройсом тезис находится в русле неоднократно высказывавшихся наблюдений о том, что пространство является главным пластическим материалом инсталляции [21, с. 72–73; 18]. Позиция Гройса представляется продуктивной, так как она исключает возможность узкого, специфического понимания медиума как связанного лишь с одним каналом восприятия, — понимания, которое делает определение инсталляции через понятие «медиум» невозможным.

Далее нам бы хотелось обратиться к анализу понятия «жанр». Аналогично, использование этого термина по отношению к инсталляции может вызвать нежелательные ассоциации с традиционным значением этого термина, например, в живописи. Как известно, иерархия жанров появляется в XVII веке во Французской академии, и в тот же период в Голландии возникает художественный рынок, с чем связана специализация мастеров по жанрам. И в том, и в другом случае основой жанровой классификации — историческая живопись, портрет, жанровая сцена, пейзаж, натюрморт — становится сюжет: то, что изображено. Однако во-первых, этот принцип не применим к тем видам и направлениям искусства XX–XXI веков, которые отказываются от репрезентации в пользу «презентации», не изображая (represent) пространство, фигуры, цвет, свет и т.д., но напрямую представляя (present) все это зрителю. Во-вторых, понятие жанра критикуется именно за то, что оно подразумевает неизменный набор сущностных черт, имманентных каждому жанру [21, с. 33]. Тем не менее, изучение инсталляции может принимать и форму жанрового анализа, при условии переосмысления понятия жанра, как показала в своем труде датский исследователь Анне Ринг Петерсен. Она предлагает воспринимать жанры как конвенциональные явления, обусловленные социокультурными правилами или традициями, которые подвержены изменению [21, с. 33]. Таким образом, анализ инсталляции как жанра может подразумевать выявление общего в стратегиях, средствах и композиционных принципах, которые использовались и используются художниками, начиная с момента появления инсталляции в мировом искусстве и до сих пор, но не поиск вечных и неизменных жанровых черт [21, с. 34]. Анне Ринг Петерсен выделяет три главные особенности инсталляции как жанра. Во-первых, инсталляции актуализируют, активно задействуют пространство и контекст (3). Прежде всего, речь идет о пространстве того

помещения, в котором инсталляция выставлена и с которым непосредственно работает художник. Кроме этого, так как чаще всего инсталляция существует столько, сколько длится выставка (если это не работа из постоянной экспозиции музея), инсталляция чувствительна к контексту, в котором она выставлена и в котором в целом существует искусство: существенное значение приобретают отношения между работой и конкретным пространством, местом и временем ее экспонирования. Иными словами, речь идет о сайт-специфичности инсталляции. Во-вторых, помимо пространственного аспекта, инсталляции обладают временным качеством, которое Майкл Фрид, в противовес предполагаемой «мгновенности» восприятия модернистской живописи и скульптуры, назвал «длительностью» [12, с. 166]: инсталляцию физически невозможно охватить взглядом во всей полноте и с одной точки обзора. Третья особенность инсталляции заключается в том, что художественное пространство в ней одновременно является и пространством зрителя, который физически оказывается внутри работы. Это отличается от модели восприятия скульптуры и живописи, которые зритель воспринимает со стороны и художественное пространство которых зачастую отделено от окружающего пространства постаментом или рамой. Инсталляция заостряет внимание на телесном, а не только зрительном восприятии своего пространства, что, вслед за Петерсен, можно назвать феноменологическим аспектом инсталляции [21, с. 41–45].

Предложенная Петерсен дефиниция достаточно гибка и не является традиционным узким определением, которое сводит жанр к нескольким неизменным тематическим свойствам. Однако нерешенной остается другая важнейшая проблема, связанная с жанром, — проблема классификационная, таксономическая. Традиционное представление о жанре всегда предполагает указание на целое, то есть на то искусство (вид искусства, медиум), частью которого является жанр: можно говорить о жанре чего-то — живописи, скульптуры. Но жанром чего может являться инсталляция? Если она является жанром современного искусства, то как соотносить это с тем, что ее можно назвать и медиумом современного искусства, как было показано выше?

В целом представляется, что с изложенными оговорками можно использовать и термин «медиум», и термин «жанр». Тем не менее, на данном этапе вряд ли возможно однозначно разрешить проблему применения этих терминов к инсталляции. Как замечает британский философ

Питер Осборн, «проблема категоризации... это вполне реальная — иными словами, актуальная, нерешённая — критическая проблема. Во многом она и является главной проблемой современной арт-критики» [20, с. 102].

Следует отметить, что, помимо терминов «медиум» и «жанр», по отношению к инсталляции употребляется, вероятно, и более удачное понятие — «практика» [10, с. 7]. Это слово появляется в литературе довольно рано, например, в заголовке статьи Роузли Голдберг «Пространство как практика» (*Space as Praxis*) 1975 года [13]. Понятие «практика» имеет процессуальный аспект и позволяет подчеркнуть, что инсталляция, по сути, находится посередине между выставкой и особым типом художественного производства, что приводит к смысловому, а не только формальному, пересечению собственно произведения, процесса его создания и акта его показа [11, с. 23]. Одним из лучших примеров этому, на наш взгляд, служит серия масштабных сайт-специфичных инсталляций Кристо и Жан-Клод, для которых они упаковывают архитектурные объекты: Музей современного искусства Чикаго, здание Рейхстага и многие другие. Работа над подобным проектом может занимать годы: Кристо и Жан-Клод создают подготовительные рисунки, которые затем продают, чтобы получить деньги на дальнейшую работу, которая состоит в немалой степени из преодоления бюрократических препятствий — художникам приходится договариваться с пожарными инспекторами, согласовывать проект с городскими властями и комитетами по градостроительству [5, с. 128–29; 10, с. 36–37]. Так, для того чтобы согласовать упаковку здания Рейхстага, понадобилось 24 года и переговоры с шестью президентами [28]. Как метко замечает критик Брайан О’Догерти, Кристо и Жан-Клод подвергают пародии корпоративную структуру: «Пишутся планы, заказываются экологические экспертизы, приглашаются к дискуссии противники... Затем наступает черед монтажа, порой обнаруживающего некомпетентность подрядчиков и пробуксовку всякого рода американских ноу-хау. Наконец, работа закончена и ждёт скорой разборки» [5, с. 132]. Упакованный объект существует в таком виде не более двух недель, а затем возвращается к исходному состоянию. Иными словами, значение проектов этой серии не сводится к итоговому упакованному объекту, но буквально заключается в самом институционально-критическом процессе инсталлирования работы, сильно растянутом по времени.

Наконец, следует рассмотреть еще одно решение проблемы определения инсталляции — а именно принципиальный отказ от него. Примером такого подхода служит труд немецкого философа Юлиане Ребентиш «Эстетика инсталляции» [22]. В центре внимания автора находится не столько инсталляция как явление в истории искусства, сколько философская эстетика и проблема эстетической автономии. Ребентиш справедливо замечает, что именно инсталляция с 1960-х годов чаще всего становилась поводом для споров об эстетической автономии и о том, что является, а что не является искусством: возникновение инсталляции показало, что модернистская концептуальная парадигма неадекватна для анализа современного искусства. Согласно модернистской концепции эстетической автономии, выдвинутой Клементом Гринбергом и Майклом Фридом, эстетическая автономия понимается как самодостаточность произведения искусства, его независимость от контекста и явленность (presentness) зрителю в любой момент времени полностью. Инсталляция как постмодернистское художественное явление противоположна представлениям Гринберга и Фрида: она может быть создана из любых материалов, она остро нуждается в физическом присутствии зрителя, она сайт-специфична, ее невозможно охватить взглядом во всей полноте ни с одной точки. Главная цель Юлиане Ребентиш — выдвинуть новую концепцию эстетической автономии, адекватную практикам современного искусства и, прежде всего, инсталляции. Предложенная Ребентиш концепция подразумевает, что эстетическую автономию обеспечивают не качества работы (т.е. не то, как создается произведение искусства), но эстетический опыт зрителя, который не сводится к угадыванию смысла, вложенного художником, поскольку смысл работы не предзадан, а производится в эстетическом опыте. Для эстетического опыта характерна принципиальная открытость, невозможность однозначной интерпретации, так как любая интерпретация не находит объективного обоснования в произведении и его элементах.

К примеру, инсталляции Ильи Кабакова — «Человек, который улетел в космос из своей комнаты», «Туалет» и другие — чаще всего выстроены как театральные мизансцены, в них подразумевается некий сюжет, который зрителю предлагается додумать. Однако элементы, которые Кабаков использует для инсталляций, как и театральные реквизит, обладают двойственной природой, что исключает однозначную интерпретацию. С одной стороны, это — предметы, играющие опреде-

ленную роль в общей драматургии: как пишет сам Кабаков, «вещи, такие мёртвые и неподвижные с виду, по существу становятся в инсталляции участниками какого-то действия, которое в этом месте происходило, происходит или будет происходить. Более того — это действие (опять же, как в театре) напрямую связано с вполне определённым сюжетом» [3, с. 127]. С другой стороны, это — советские бытовые предметы, внесенные в музей и приобретшие таким образом статус искусства. Таким образом, при всей своей обыкновенности, предметы в инсталляциях Кабакова предстают одновременно и как объекты, вещи, и как знаки, символы, отсылающие к некоему нарративу и приобретающие за счет этого оттенок нездешности [22, с. 164]. Смысловые связи между элементами инсталляции выстраивает зритель, но при этом любая его интерпретация оказывается произвольной и неокончательной, так как не существует истории, которая исчерпывающе объясняла бы значение и расположение каждого элемента в инсталляции [22, с. 165].

Соответственно, отказ от определения Ребентиш обосновывает тем, что возникновение новых художественных практик и, в первую очередь, инсталляции привело к переосмыслению понятия эстетической автономии и искусства в целом, в результате чего акцент переместился от художественного объекта к эстетическому опыту. Именно из-за этого «анти-объективистского», как называет его Ребентиш, качества инсталляции ее очень трудно определить, исходя из свойств произведений искусства, объединяемых под термином «инсталляция».

Однако труд Юлиане Ребентиш, при всей важности выводов, которые достигнуты автором, порождает новые методологические проблемы: из-за отсутствия определения инсталляции трудно сказать, по отношению к какому именно материалу разворачивается аргументация автора — например, включает ли Ребентиш в понятие инсталляции смежные практики, такие как лэнд-арт, медиа-инсталляция, паблик-арт. Более того, неясно, как данный труд соотносится с уже существующей искусствоведческой и музейной практикой называния работ определённого рода «инсталляциями».

Можно заключить, что во всех трудах, в которых освещается проблема определения инсталляции — независимо от того, используются ли категории жанра или медиума, или же вовсе декларируется отказ от формулировки определения, находит отражение определенный устой-

чивый круг черт, понятий, концепций, которые связываются с инсталляцией, исходя из контекста ее появления в мировом искусстве и истории развития до сегодняшнего дня. Инсталляция — это интермедийная художественная практика, которая возникла в мировом искусстве в 1960–1970-е годы в полемике с живописью и скульптурой «высокого модернизма». Эта художественная практика предполагает создание произведения, достаточно большого, чтобы в него можно было войти. Принципиальной особенностью инсталляции является то, что зритель не смотрит на нее со стороны, как на картину или скульптуру, но физически оказывается в ее пространстве. Представляется, что именно пространство является медийной основой инсталляции. В остальном инсталляция может быть создана из любых материалов и иметь различное внутреннее устройство. Инсталляция мультисенсорна: ключевую роль в ней играет телесное восприятие пространства, и, помимо зрения, она дает пищу слуху, осязанию, обонянию и т.д. Кроме того, инсталляция не сводится к изолированному произведению, но представляет собой тип художественного производства, который включает в себя конкретную инсталляцию, процесс ее создания и акт экспонирования ее на выставке, что соотносится с этимологией и историей термина *installation* — «установка» [чего-либо куда-либо] — и говорит о сайт-специфичности инсталляции, а также о ее институционально-критическом потенциале. Главную роль в инсталляции играют не разрозненные элементы, из которых она собрана, но отношения, разворачивающиеся между этими элементами, а также между инсталляцией, и зрителем, и контекстом. Инсталляция «театральна»: для нее большую, чем для традиционных искусств, роль играет присутствие зрителя, который физически оказывается в пространстве произведения, выстраивает смысловые связи между ее элементами в акте интерпретации и таким образом «завершает» инсталляцию.

Примечания:

1. Здесь и далее перевод выполнен автором, если не указано иное.
2. Так, в своем труде «Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги» американский художник Аллан Капроу, чье творчество Майкл Фрид также назвал «театральным», выдвигает знаменитый тезис: «Граница между искусством и жизнью должна быть настолько зыбкой и, пожалуй, неопределённой, насколько возможно» [17, с. 706].
3. Заметим, что эта формулировка — английское «*activate the space*» — многим авторам представляется особенно точной и поэтому неоднократно появляется в

литературе [10, с. 7; 23, с. 114]. Один из ранних примеров — статья Роузли Голдберг «Пространство как практика» [13, с. 61], посвященная направлениям искусства 1970-х годов, в которых пространство получает новое, по сравнению с живописью и скульптурой, осмысление, а тело художника или зрителя становится главной мерой восприятия и освоения пространства (перформанс, лэнд-арт, инсталляция) [13, с. 54–55].

Список литературы:

1. Большой толковый словарь русского языка / главный редактор С.А.Кузнецов. — 2014. — URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D1%8F%D1%86%D0%B8%D1%8F&all=x> (дата обращения: 23.12.2019).
2. *Гройс Б.* Политика инсталляции // Политика поэтики / Б.Гройс. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 400 с.
3. *Кабаков И., Файнберг Дж.* О «тотальной» инсталляции. — Лейпциг: Kerber Art, 2008. — 288 с.
4. *Краусс Р.* «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху пост-медиаальности. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 104 с.
5. *О’Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 144 с.
6. *Bishop C.* Installation Art: A Critical History. — London: Routledge, 2005. — 144 p.
7. *Bruhn J.* On the Borders of Poetry and Art // The Borders of Europe. Hegemony, Aesthetics and Border Poetics / eds.: H.V.Holm, S. Lægheid, T. Skorgen. — Aarhus University Press, 2012. — P. 217–230.
8. *Clüver C.* Intermediality and Interart Studies // Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality / eds.: J.Arvidson, M.Askander, J.Bruhn & H.Führer. — Lund: Intermedia Press, 2007. — P. 19–37.
9. *De Oliveira N., Oxley N., Petry M.* Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses. — London: Thames and Hudson Ltd, 2003. — 208 p.
10. Installation Art / N. De Oliveira [et al.]. — London: Thames and Hudson Ltd, 1994. — 208 p.
11. *Ferriani B., Pugliese M.* Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. — Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013. — 280 p.
12. *Fried M.* Art and Objecthood [1967] // Art and Objecthood. Essays and Reviews / M.Fried. — Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. — P. 148–172.
13. *Goldberg R.* Space as Praxis [1975] // Manifesta Journal. — 2009/2010. — № 7. — P. 50–63.

14. *Greenberg C.* Modernist Painting [1960] // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / eds.: C.Harrison, P.Wood. — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P. 754–760.

15. *Higgins D., Higgins H.* Intermedia [1965] // *Leonardo*. — February 2001. — Volume 34. — Number 1. — P. 49–54.

16. *Judd D.* Specific Objects [1965] [Electronic resource] // *Donald Judd: Early Work, 1955–1968* / T.Kellein. — New York: D.A.P., 2002. — URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (Accessed: 25.09.2018).

17. *Kaprow A.* Assemblages, Environments and Happenings [1965] // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / eds.: C.Harrison, P.Wood. — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P. 703–709.

18. *Licht J.* Spaces. — NY: The Museum of Modern Art, 1969. — N. p.

19. *Mitchell W.J.T.* There Are No Visual Media / *Journal of Visual Culture*. — 2005. — Volume 4. — Issue 2. — P. 257–266.

20. *Osborne P.* Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. — London: Verso, 2013. — 288 p.

21. *Petersen A.R.* Installation Art: Between Image and Stage. — Museum Tusulanum Press, 2014. — 507 p.

22. *Rebentisch J.* Aesthetics of Installation Art. — Berlin: Sternberg Press, 2012. — 296 p.

23. *Reiss J.H.* From Margin to Center: the Spaces of Installation Art. — Massachusetts Institute of Technology, 1999. — 181 p.

24. *Restany P.* The New Realists [1960] // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / eds.: C.Harrison, P.Wood. — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P. 711–712.

25. *Ryan M.-L.* Narrative Across Media: The Languages of Storytelling. — Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. — 422 p.

26. *Suderburg E.* Space, Site, Intervention: Situating Installation Art. — University of Minnesota Press, 2000. — 352 p.

27. *The Oxford Dictionary of Art* [Electronic resource] / Ian Chilvers. — Oxford University Press, 2004. — URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-1763?rsk=ucqFFJ&result=1766> (Accessed: 30.11.2016).

28. *Wainwright O.* How We Made the Wrapped Reichstag [Electronic resource] / *The Guardian*. — 7 Feb. 2017. — URL: <https://www.theguardian.com/artand-design/2017/feb/07/how-we-made-the-wrapped-reichstag-berlin-christo-and-jeanne-claude-interview> (Accessed: 24.12.2019).