

УДК 75.051

ББК 85.14

DOI 10.18688/aa2515-9-52

А. Н. Балаш

Современная живопись в экспозиционном пространстве: практики «распаковки»

На выставках современного искусства и в галереях все чаще появляется живопись, но при этом нередко используются неформатные приемы ее показа: снятый с подрамника холст с развернутыми кромками крепится непосредственно на стенд или фальшстену при помощи степлера или простых гвоздей. Другой вариант — свободное подвешивание живописных произведений с закрепленным верхним краем, которое уподобляет картины завесам (театральным занавесам или экранам). Подобные формы representation на первый взгляд кажутся ситуативным и спонтанным решением, возможно, коммерчески обусловленным желанием уподобить картину любому другому арт-объекту, дрейфующему в пространстве современного выставочного комплекса, каким его интерпретировал куратор и историк современного кураторства Т. Смит [9, с. 37–38].

С этих позиций можно предположить, что живопись, обернувшись не-себой, возвращается в институциональные пространства современной культуры, из которых она была по большей мере изъята и замещена разнообразными субSTITУЦИЯми — экранами, проекциями, инсталляциями, а сегодня и AI-арт принтами. Возвращение живописи в ее рукотворном варианте нарушает некоторые конвенциональные нормы, принятые в современной арт-практике, и выглядит более безболезненно в попытках ее мимикрии под существующие сегодня объекты, в которых стирается идея картины. Есть ли в этих опытах что-то более значимое, чем мимикрия; выявляется ли в них что-то универсальное, что существует в живописи и ее способности сохраняться и восстанавливать свое влияние, — эти вопросы и заставляют пристальнее всмотреться в обозначенную, скорее всего, очень временную практику.

Джозеф Кошут в манифесте концептуализма «Искусство после философии», осуществляя знаковую попытку преодолеть ситуацию, когда «способность функционировать именно как искусство решительно ограничивает состояние искусства» [6, с. 2], утверждал ограниченность «формалистического искусства (живописи и скульптуры)», как «передового отряда украшательства (декорации)» [6, с. 3]. Определяя картину такой «декорацией», он описывал ее как «прямоугольный холст, натянутый на деревянную раму, покрытый теми или иными цветами, с использованием тех или иных форм, обеспечивающих то или иное визуальное сопереживание» [6, с. 3]. Таким образом, на морфологическом уровне вполне традиционное понимание структуры картины сохранялось и в практиках неоавангарда, пусть и ассоциировалось в большей мере с «искусством до Дюшана» [6, с. 3]. При этом данное определение не имело четкой хронологической

детерминированности и носило концептуальный характер, являясь разграничительной линией между практиками неоавангарда и предшественниками.

Марселя Дюшану, действительно, принадлежит одна из самых агрессивных попыток изменить морфологическую структуру картины. В работе «Т’им» (1918, Художественная галерея Иельского Университета, наследие К.Дрейер) холст, на котором изображены длинные монохромные тени реди-мейдов, от центра к правому краю имеет зигзагообразный неровный разрез, закрепленный тремя английскими булавками. В верхней точке разреза перпендикулярно поверхности воткнут ерш для мытья бутылок, который отбрасывает уже настоящую тень на поверхность картины, освещенную экспозиционным светом в музейном зале. Разрез на поверхности «Т’им» похож на рваную рану. Булавки акцентируют стянутые кромки и воспринимаются как визуализация насилия по отношению к картине. Этого чувства агрессии нет перед цветными или белыми порезанными поверхностями картин Лучо Фонтаны, которые художник начал создавать с конца 1950-х гг. Его «Разрезы» стали одним из самых узнаваемых образов живописи в XX в. Скручивающиеся края разрезов, сделанных твердой и уверенной рукой, создают пространственный образ, который обладает сложной структурой, обнаруживая себя на множественных границах-кромках внутренней и внешней поверхности картины. Разрез здесь — след артистического жеста, стремление раскрыть возможности особого пространства, построенного во взаимосвязях визуальных и тактильных перцепций [7, с. 646].

По отношению к этим произведениям, уже ставшим безусловными образцами истории искусства XX в., представленная без подрамников современная живопись выглядят более уязвимо: её кромки полностью раскрыты, она распластана, возникает ощущение, будто сама картина вывернута наизнанку, требуется усилие, чтобы представить себе её обратную сторону, которая теперь утратила свой смысл; или же вся картина может восприниматься как своя обратная сторона. Крепление к фальш-стене выступает как рутинное повреждение, осознанная необходимость, которая лишает саму картину пафоса провокативно измененного произведения, приравнивает её к другим арт-объектам современного искусства.

Несколько иной по смыслу исторический пример, — основа живописи не нарушена, но не крепится на подрамник в процессе работы: ненатянутый холст, раскатанный на полу перед художником — техника Джексона Поллока, которая была визуализирована и получила зрелищную презентацию в обширной серии фотографий Х. Намута, снятых в 1950 г. в Ист-Хэмптоне. На некоторых фотографиях Поллок запечатлен за работой над холстом, часть завершенных работ можно рассмотреть в интерьере мастерской — некоторые холсты непосредственно прикреплены на стены, другие уже натянуты на подрамник [15]. В какой-то мере эти фотографии напоминают об универсальной теме классической живописи — мастерской художника, в которой можно увидеть картины, растянутые на рабочих подрамниках, или прибитые к ним раскрытыми кромками (как, например, в работе С.Боннекруа «Натюрморт с черепом. Стена в мастерской художника» (1668) из собрания Государственного Эрмитажа). При дальнейшем экспонировании все произведения Поллока натягивались на подрамник. В непосредственном зрительском контакте с картинами материальность живописи и ее современность воспри-

нимались именно через фактуру самой застывшей краски, сохранившей следы потеков при разбрзгивании и тем самым представлявшей аутентичный перформативный жест художника [5, с. 17–18]. Раскатанный во время работы холст находит некоторые параллели в сценографии «Антропометрий» Ива Кляйна 1960 г. Произведения обоих авторов, а также другие работы со скрытой или прямой жестуальностью, как в живописи, так и в фотографии и видеоарте, были показаны на выставке-ретроспективе «Большой всплеск. Живопись после перформанса» (14.11.2012 — 01.04.2013, Галерея Тейт Модерн) [13], которую можно назвать этапной в осмыслении положения живописи в современном искусстве.

Некоторые темы остались за пределами этой выставки и более полно раскрылась как важная перспектива, влиятельная для развития современного искусства, только в недавнее время. Жест письма, его след на пустой или многократно записанной и зарисованной поверхности, от Сая Твомбли до Ж.-М. Баския, уподобляет основу картины листу бумаги или стене. По мысли Р. Барта, этот жест превращает картину в место действия сил, сопротивляющихся превращению культуры в «заповедник декоративных форм» [1, с. 21]. Схожее наблюдение принадлежит и Д. Джослиту, по мнению которого «Твомбли впустил существующий социальный язык — риторику граффити — на арену холста» [5, с. 54–55], что и определяет его связь с работами М. Баския. От последнего намечается путь к современному пост-граффити, которое апроприировало формат картины для входа в пространства музеев и частных коллекций. Пересборка граффити как постграффити в экспозиционных залах осуществляется по принципу анаморфоза: институциональное присутствие задает ту точку зрения, относительно которой оно «собирается» и утверждается как живопись. При этом собственно живопись, снятая с подрамника и экспонирующаяся вне видовых и институциональных конвенций, на фоне граффити-картин выглядит еще более уязвимо.

Более архаичный, ритуализированный в своих истоках и в то же время изменчивый и подвижный, — мотив свободной ткани, которой становится картина без подрамника, — холст, подвешенный только за верхний край и свисающий вниз под своей тяжестью. Истоки такого образа в современном искусстве раскрываются в широком диапазоне вариантов: от легких цветных завес Д. Бюрена, Ф. Гонзалеса-Торреса, Л. Гиллика до массивных, почти что «провисающих» нагруженных поверхностей А. Кифера и настоящих занавесов Эль Анацу; от преграждающих и разграничитывающих потоков воды в видеокартинах Б. Виолы до реальных дымовых завес в инсталляциях П. Юига. В приведенных примерах далеко не всегда объект можно классифицировать как работу, выполненную в технике живописи; но все названные авторы создают двумерные объекты, намеренно соотнося выбираемые художественные средства и морфологические свойства картины. Размышляя об истоках «завес» в современном искусстве, можно искать их в драпировках классической европейской живописи, разделявших пространство, выделявших изображенных персонажей подобием тканевого балдахина, образ которого в своем апогее связан со священной скинией [12, с. 42–45]. Прообразом такого использования тканей в живописи были реальные исторические интерьеры и экстерьеры, где они были не только средством зонирования, но также вносили дополнительную драматургию, задавали направление движения, маркировали определенные события. В таком

случае ткани не драпировали, они висели плоско, иногда были украшены или расписаны, но основой их выразительности была самодостаточная «трехмерная пластическая красота свисающего полотнища» [12, с. 46–47]. Картины, подвешенные как завесы, зонируют и создают акценты в галерейных залах, на кураторских выставках и экспозициях биеннале, как некогда полотнища ткани в исторических интерьерах и экsterьерах; намечают определенную художественную и социальную сценографию, презентируя театральность, присущую феномену выставочного комплекса в целом.

Другой прототип, на первый взгляд отдаленный, но в то же время более емкий и возвышенный, представляют ритуальные храмовые завесы-катапетасмы, которые интерпретируются в храмовом пространстве как священные преграды, посредники между мирами [8, с. 217]. Значимой для поиска взаимосвязей и пересечений современного искусства и мировой художественной традиции представляется предложенная А. М. Лидовым концепция завес-инсталляций, которая позволяет проанализировать их функции в литургическом плане, указывая на перформативный характер возникающих связей. Такой же многоплановой и перспективной для анализа современных художественных практик может оказаться соотносимая со священными завесами идея образа-парадигмы — «визуального, то есть видимого и узнаваемого, но при этом принципиально не формализованного в каком-либо закрепленном виде» [8, с. 221]. Представляется, что подобное понимание видимого, узнаваемого, но не формализованного образа может быть использовано для выявления тех значений и смыслов, которые формируются вокруг свободно подвешенной в выставочных пространствах современной живописи.

Теоретик художественной презентации К. Гинзбург говорил о двусмысленности самого понятия: «с одной стороны, “репрезентация” замещает репрезентированную реальность и, следовательно, напоминает об отсутствии; с другой, делает эту реальность видимой и, соответственно, указывает на присутствие» [3, с. 143]. При этом данное противопоставление по смыслу амбивалентно: «в первом случае репрезентация присутствует, пусть и в виде замещающего объекта; во втором она в итоге, напротив, апеллирует к отсутствующей реальности, которую намерена представить» [3, с. 143]. Противоположными и одновременно связанными с этих позиций становятся стратегии представления замещений и создания ситуаций, в которых обрамляется и определенным образом показывается нечто отсутствующее, но потенциально возможное и важное. Можно предположить, что репрезентация современной живописи, которая демонстрируется в неоформленном и потому неформальном состоянии, таким образом использует тактику замещенного объекта, сближаясь по форме с современными инсталляциями, и тем самым избегает пристального внимания со стороны актуальной институциональной критики, создает ситуацию для признания легитимности своего существования в актуальном художественном пространстве. С другой стороны, содержательно более значимым представляется вторая стратегия — существующая практика показа указывает на живопись как на отсутствующую реальность, которая таким образом только начинает проявляться в современном художественном пространстве.

Позиция, в определенной мере близкая взглядам Гинзбурга на репрезентацию в динамике присутствия/отсутствия, но непосредственно направленная на проработку ситуации в современном искусстве, была обозначена французским философом Тристаном

Гарсия в междисциплинарном сборнике «Реализм. Материализм. Искусство» (2015), концепция которого строилась на соотношении ведущих современных интеллектуальных течений в их экспериментальном взаимодействии с современными художественными практиками и претендовала на статус «руководства» в этой сложной области [14]. В целом придерживаясь представлений о периодизации исторических форм художественной репрезентации, уже существующих в рамках визуальных исследований, Т. Гарсия предложил свою версию периодизации и наметил типологические черты существующей в настоящее время формы. Современная репрезентация характеризуется им как активное взаимодействие материального и нематериального компонентов в художественных практиках представления объектов и опыте их зрительского восприятия, в которых визуальный компонент утрачивает свое доминирующее значение. При этом так же как и в концепции Гинзбурга, опирающейся на иконологические исследования предшественников, репрезентация определяется как амбивалентный прием, «который ведет, с одной стороны, к созданию дистанции с внешним миром, а с другой — к расширению предмета» [4, с. 74].

Гарсия отмечает, что любая форма современной репрезентации «предполагает работу удаления, устранения присутствующей материи» [2, с. 16]. Механизм визуальной репрезентации трактуется им как утрата пространственного измерения, как сведение представляемого художественного объекта к «квазиповерхности, глубина которой уменьшена почти до нуля, а одна сторона превращена в обратную» [2, с. 16]. Возможно, демонстрирующаяся без подрамника современная живопись проявляет именно это свойство максимального уплощения, превращения в один из вариантов «квазиповерхности», новой формы присутствия через отсутствие: «содерживая то или иное измерение или часть пространства, чтобы свести его практически к ничему [...] вы не по волшебству, а рационально заставляете то, чего нет, п(р)оявляться» [2, с. 17]. Неформатное экспонирование живописи может быть рассмотрено как способ подобного «содерживания», сведения «практически к ничему». Таким образом, оно работает с дематериализацией и переформатированием картины как художественного объекта, которые, как это уже было отмечено, происходят в современном институциональном художественном пространстве.

Смысл и потенциальное значение живописи для современности утверждаются в этом случае как образовавшаяся лакуна, как указание границ, за которыми находится еще не восполненный, или только заполняемый резерв: «предъявляя мне отсутствие или даже пустоту, она (репрезентация — А. Б.) определяет, окружает или задает эту пустоту» [2, с. 18]. Размышления о пустоте представляют одну из форм абстракции, которая, по мнению Х. Фостера, является симуляцией, фиктивной репрезентацией [10, с. 124]. Оспаривая эту авторитетную позицию по отношению к современным художественным практикам, Т. Гарсия утверждает сочетаемость репрезентации и абстракции как «абстракции присутствия вещей», которая «имеет необходимым следствием представление чего-то отсутствующего: пейзажа, лица, чувства, форм, цвета, события» [2, с. 17]. Соглашаясь и продолжая перечисленный ряд, его можно было бы дополнить, указав далее: «картины».

Закономерно в контексте эстетических позиций метамодерна поставить вопрос о том, насколько интенсивными являются практики подобной репрезентации отсутствующего и его проявления. По мнению Т. Гарсии, современной «репрезентации всегда будет не хватать жесткости, чтобы стать насыщенной, то есть достичь присутствия того, что представлено» [2, с. 19]. В рассматриваемом примере экспонирования современной живописи ненасыщенность, слабая выраженность проявляется двояко. Во-первых, сам прием экспонирования с частичной или свободной фиксацией основы неизбежно является временным. Если произведение будет воспринято как ценное, для его сохранности потребуется зафиксировать его на постоянном подрамнике или планшете; если оно будет интерпретировано как элемент временной экспозиционной инсталляции, то никаких усилий для его дальнейшей сохранности не потребуется; в этом случае возможно, что оно вернется в мастерскую как основа для новых работ автора. Временность приема делает его невнятным и ненасыщенным, но также семантически разнообразным. В то же время само проявление живописи в данном случае — мерцание, указание на присутствие, но не полное раскрытие, может мыслиться как ее предуведомление. Формат показа — лишь вектор, обозначающий направление и поиски новых смыслов, формальных приемов, насыщенности и выразительности образов, указание на их нехватку, и даже почти полное отсутствие, в переживаемой нами современности.

В то же время лиминальное положение живописи в современном художественном пространстве, одним из маркеров которого является трансформация и нетипичные формы ее репрезентации, безусловно, представляет значительно более сложную и комплексную проблему. Возможно, её следовало бы проанализировать на двух взаимосвязанных уровнях. С одной стороны, по отношению к самой живописи, к той форме, которую сегодня определяют как «современная живопись»; с другой, — к системе взаимодействия современных художественных медиумов не столько на институциональном, сколько на видовом и символическом уровне. Одним из важных факторов такого взаимодействия становится уход от «прочности» видовых границ и предустановленных значений, который философ Г. Харман предлагает рассматривать как важнейшую тенденцию по отношению к любым современным художественным объектам. Чувство «прочности» рассеивается в «напряжении между скрытыми реальными объектами и ощущимыми чувственными качествами» [11, с. 17]. Этот подход уравнивает в своем изменчивом состоянии «перформансы, хэппенинги, временные инсталляции и концептуальные работы» и в то же время «скульптуры, статуи, изделия из стекла, станковые картины» [11, с. 21]. Современные станковые картины и происходящие от них формы интегрируются в общий смысловой режим, проходя через трансформацию практик репрезентации. Эту трансформацию можно определить как их перформативную «распаковку» [2, с. 16], которая смещает и активизирует латентно присутствующие, или вновь образующиеся смыслы для изменчивых рекомбинаций, создавая вокруг себя специфическое и неопределенное поле значений и влияний.

Возвращение вытесненного на уровне художественной культуры может быть интерпретировано как анаморфическая практика [10, с. 19], которая делает то, что вновь фокусируется при определенных обстоятельствах в личном, или общем культурном пространстве, странным. В современной ситуации мимикрии развернутые края холстов,

свободно подвешенная в пространстве наподобие декораций живопись ни в кого не вселяют тревогу, не кажутся двусмысленными. Их странности, казалось бы, не замечают в контексте других перформативных и гибридных объектов выставочного комплекса. В то же время вопрос о том, почему живопись возвращается в современные художественные пространства, и какое место она здесь занимает, требует дальнейших наблюдений и остается открытым.

Литература

1. *Барт Р. Сай Твомбли.* — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 72 с.
2. *Гарсия Т. В защиту репрезентации // Художественный журнал.* — 2024. — № 125. — С. 11–19.
3. *Гинзбург К. Репрезентация. Слово, идея, вещь // Гинзбург К. Деревянные глаза. Десять статей о дистанции.* — М.: Новое издательство, 2021. — С. 143–174.
4. *Гинзбург К. Ножницы Варбурга // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Мазур.* — СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023. — С. 68–77.
5. *Джослут Д. Американское искусство с 1945 года.* — М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. — 320 с.
6. *Кошут Дж. Искусство после философии // Воронежский центр современного искусства. Медиатека. Концептуализм.* URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения 19.01.2025)
7. *Лаврова С. В. Манифест «спациализма» Лучо Фонтана и концепция звукового пространства Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. Искусствоведение.* — 2019. — Т. 9. — Вып. 4. — С. 637–654. — DOI 10.21638/spbu15.2019.403.
8. *Лидов А. М. Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой Завесы // Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре.* — М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. — С. 209–223.
9. *Смит Т. Осмыслия современное кураторство.* — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 165 с.
10. *Фостер Х. Компульсивная красота.* — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 320 с.
11. *Харман Г. Искусство и объекты.* — М.: Изд-во Института Гайдара, 2023. — 440 с.
12. *Холландер Э. Драпировка // Холландер Э. Взгляд сквозь одежду.* — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — С. 17–106.
13. *A Bigger Splash: Painting after Performance.* URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/big-splash-painting-after-performance> (дата обращения: 19.01.2025)
14. *Realism Materialism Art / Eds. C. Cox, J. Jaskey, S. Malik.* Sternberg Press, 2015. URL: <https://www.online-open.org/realism-materialism-art> (дата обращения: 19.01.2025)
15. *Smithsonian. National Portrait Gallery Collection. Jackson Pollock and Lee Krasner papers. Archives of American Art.* URL: edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/polljack/Box_0006/Folder_016 (дата обращения 19.01.2025)

Название статьи. Современная живопись в экспозиционном пространстве: практики «распаковки»

Сведения об авторе. Балаш, Александра Николаевна — доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музеологии и культурного наследия. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., д. 2, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186; alexandrabalash@gmail.com; SPIN-код: 6783–9945; ORCID: 0000-0002-7947-0376

Аннотация. Современная живопись становится все более заметным экспозиционным материалом галерейных выставок, кураторских проектов, независимых и коммерческих биеннале. Достаточно распространенным приемом последнего времени стало экспонирование работ, не натянутых на подрамник, с использованием различных вариантов крепления и размещения. Этот неформатный для живописи показ рассматривается в статье как маркер определенной институциональной и одновременно художественной ситуации. Его можно интерпретировать как опыт ассимиляции живописи на территории

новых художественных медиа в контексте современного выставочного комплекса. Проанализированы истоки и основные способы трансформации живописной основы в XX — начале XXI в. и их возможные исторические прототипы. Рассматривается теория современной репрезентации, которая позволяет соотносить категории дистанции и присутствия, значимые для искусства XX в., с представлениями об абстрактном как о проявлении объективности художественных произведений и самих художественных медиа, влиятельными в настоящее время. Стилистически рассматриваемые приемы экспонирования определяются ненасыщенностью пластических проявлений и расширением поля символических значений, характерным для искусства метамодерна первой четверти XXI в. Неформатные способы показа могут быть интерпретированы как триггер и опыт временного, игрового переформатирования — семантической «распаковки». Отмечается лиминальное положение живописи в современном художественном пространстве. Переходные формы неконвенциональной репрезентации свидетельствуют об активном поиске путей интеграции современной живописи в среду актуального искусства.

Ключевые слова: современное искусство, современная живопись, картина, экспонирование, выставочный комплекс, художественная репрезентация, метамодернизм

Title. Contemporary Painting in Exposition Space: “Unpacking” Practice

Author. Balash, Aleksandra N. — Dr. habil. (Cultural Studies), professor. St. Petersburg State Institute of Culture, Dvortsovaya nab., 2, 191186 St. Petersburg, Russian Federation; alexandrabalash@gmail.com; SPIN-code: 6783-9945; ORCID: 0000-0002-7947-0376

Abstract. Contemporary paintings are becoming more noticeable as a part of gallery exhibitions, curatorial projects, independent and commercial biennials. Various options of mounting and layouts of non-stretched canvas become more popular. This non-standard display of painting is considered in the article as a marker of a certain institutional and artistic adoption. It can be interpreted as an experience of assimilation of painting into the new art media in the environment of modern exhibition complex. The origins and main methods of transformation of the pictorial basis during 20th — early 21st centuries and their possible historical prototypes are analyzed in the article. The theory of modern representation is considered, which allows us to correlate the categories of distance and presence, significant for the art of the 20th century, with the idea of the abstract as a manifestation of the objectivity of works of art and the art media themselves. Unsaturation of plastic manifestations and the expansion of symbolic meanings, relevant for the art of the first quarter of the 21st century, are reflected in stylistic preferences of metamodern. Informal methods of display can be interpreted as a trigger and experience of temporary, playful reformatting — semantic “unpacking”. The author of the article notes the liminal position of painting in the contemporary art space. Transitional forms of non-conventional representation testify to the active search for the ways of integration of contemporary painting into contemporary art media.

Keywords: contemporary art, contemporary painting, picture, exposition, exhibition complex, art representation, metamodernism

References

- A Bigger Splash: Painting after Performance. Available at: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/bigger-splash-painting-after-performance> (accessed 19 January 2025).
- Barthes R. *Cy Twombly*. Moscow, Ad Marginem Press, Garage Museum of Contemporary Art Publ., 2020. 72 p. (in Russian).
- Cox C.; Jaskey J.; Malik S. (eds). *Realism Materialism Art*. Sternberg Press, 2015. Available at: <https://www.onlineopen.org/realism-materialism-art> (accessed 19 January 2025).
- Foster H. *Compulsive Beauty*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 320 p. (in Russian).
- Garcia T. In Defence of Representation. *Moscow Art Magazine*, 2024, no. 125, pp. 11–19 (in Russian).
- Ginzburg C. Representation: The Word, the Idea, the Thing. Ginzburg C. *Wooden Eyes: Ten Reflections on Distance*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021, pp. 143–174 (in Russian).
- Ginzburg C. Warburg Scissors. Mazur N. (ed.). *The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2023, pp. 68–77 (in Russian).
- Harman G. *Art and Objects*. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gajdara Publ., 2023. 440 p. (in Russian).
- Hollander A. Drapery. Hollander A. *Seeing Through Clothes*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, pp. 17–106 (in Russian).

- Joselit D. *American art since 1945*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2024. 320 p. (in Russian).
- Kosuth J. Art after Philosophy. *Voronezh Center for Contemporary Art. Media Library. Conceptualism*. Available at: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (accessed 19 January 2025).
- Lavrova S. V. Lucho Fontana's "Specialist Manifesto" and Salvatore Sciarrino's Concept of Sound Space. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 4, 2019, pp. 637–654. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.403> (in Russian).
- Lidov A. M. The Catapetasma of Hagia Sophia and the Phenomenon of Byzantine Installations. Lidov A. M. *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*. Moscow, Dizain. Informatsiia. Kartografija Publ., 2009, pp. 209–223 (in Russian).
- Smith T. *Talking Contemporary Curating*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2012. 165 p. (in Russian).
- Smithsonian. *National Portrait Gallery Collection. Jackson Pollock and Lee Krasner papers*. Archives of American Art. Available at: edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/polljack/Box_0006/Folder_016 (accessed 19 January 2025).