

Дмитрій Володимирович Петренко

доктор філософських наук,
завідувач кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

**МИСТЕЦТВО ІНСТАЛЯЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ
ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена розгляду українського мистецтва інсталяції. Художні практики інсталяції представляють одну з найбільш цікавих тенденцій у світовій візуальній культурі, що активно розвивалася протягом другої половини ХХ століття і на початку ХХІ століття. Інсталяція є актуальною формою сучасного мистецтва, адже вона орієнтована на простір і таким чином відповідає важливій настанові сучасної культури – просторовому повороту. Пропонується розглянути теорію інсталяції К. Бішоп, відповідно до якої можна виділити 4 типи інсталяції: феноменологічну, десуб'єктивуючу, політичну інсталяцію, а також інсталяцію-сновидіння. Відповідно до класифікації Бішоп більшість українських художніх проєктів, створених в техніці інсталяції, є близькими до семіотичної інсталяції-сновидіння. На перший план українські художники інсталяції виносять роботу з культурними значеннями, а не досвід сприйняття чи антропологічні експерименти.

Виділяється декілька центральних фігур української арт-сцени, що створюють інсталяції і презентують в своїх проєктах різні художні стратегії. Художник М.Кадан через мистецтво інсталяції звертається до осмислення радянського минулого і його присутності в актуальному досвіді української культури. Мистецтво тут поєднується з дослідженням. Художник звертається до культурних пластів минулого для того, щоб осмислити їх поза ідеологемами радянської пропаганди і відкрити для глядачів «парезію речей».

В роботах художника С. Петлюка розвивається напрямок медіаінсталяції. В творах цього напрямку активно використовуються медіатехнології. В своїх медіаінсталяціях Петлюк деконструє соціальні і політичні ідеологеми, проводить «археологічні» розвідки сучасного міського простору, звертається до осмислення воєнних травм тощо. Окрема увага приділяється впливу відеоінсталяції на сучасний український кінематограф. Розглядається творчість художника і кінорежисера І.Подольчака, який інтегрує художні принципи інсталяції в свої кінематографічні твори. Важливий напрямок українського мистецтва інсталяції представляє творчість художника П.Макова. Проєкти Макова баланують на межі культури значення і культури присутності, наповнюючи свої інсталяційні проєкти глибокими культурними і політичними сенсами.

Визначається, що українське мистецтво інсталяції поєднує традиції української візуальної культури з інноваційними художніми практиками і є важливою складовою світової художньої культури початку ХХІ століття.

Ключові слова: мистецтво інсталяції, візуальна культура, українське мистецтво, медіаінсталяція, антропологія, просторовий поворот.

Як цитувати: Петренко, Д. (2022). Мистецтво інсталяції в українській візуальній культурі початку ХХІ століття. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»,* (66), 16-22. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2022-66-02>

In cites: Petrenko, D. (2022) Installation Art in the Ukrainian Visual Culture of the Beginning of the XXI century. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series "The Theory of Culture and Philosophy of Science",* (66), 16-22. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2022-66-02>
[In Ukrainian]

Українська візуальна культура з кінця ХХ сторіччя засвоює техніки сучасного мистецтва, що виходять за межі модерністського медіум-специфічного розуміння мистецтва -

[Greenberg, 1971, p. 26] і поєднують в художній практиці різні медіуми [Krauss, 2000], [Krauss, Foster, 2016, p. 785-786]. Однією з найбільш затребуваних форм сучасного мистецтва, з якою все частіше працюють провідні українські художники, є форма інсталяції.

Розвиток мистецтва інсталяції бере початок ще з 1960-х років і в кінці ХХ на початку ХХІ сторіччя досяг свого апогею, реалізуючись в різноманітних формах і практиках [Smith, 2019]. Так, сучасна дослідниця мистецтва Клер Бішоп виділяє чотири напрямки в мистецтві інсталяції початку ХХІ століття: а) інсталяцію-сновидіння, заповнену знаками культури, що потребують дешифрування; б) феноменологічну інсталяцію, яка апелює до досвіду сприйняття глядача; в) десуб'єктивуючу інсталяцію, що ставить під сумнів цілісність нашого суб'єктивного досвіду; г) політичну інсталяцію, яка створює з глядачів соціальну скульптуру – трансверсальну спільноту [Bishop, 2005]. Головною особливістю мистецтва інсталяції є його орієнтація на простір, що дозволяє глядачеві безпосередньо зануритися в мистецький твір, а не відсторонено споглядати на дистанції. Звернення до простору є, з точки зору теоретика культури Фредріка Джеймсона, загальною тенденцією в культурі кінця ХХ сторіччя [Jameson, 1991, p. 154], і тому розповсюдження інсталяції як мистецької форми може бути розглянуто в контексті більш широких культурницьких процесів. Ряд дослідників культури кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя намагалися обґрунтувати просторовий поворот (spatial turn): звернення до просторових категорій, розповсюджене як в академічних дослідженнях, так і в культурних практиках [Warf B., Arias S., 2009], [Nieuwenhuis M., Crouch D., 2017]. Саме тому вивчення творчості українських художників початку ХХІ сторіччя, що звертаються до просторового мистецтва інсталяції, дозволяє зрозуміти особливості сучасного українського мистецтва в контексті актуальних світових художніх і ширше культурницьких практик.

Якщо застосовувати класифікацію Бішоп, то переважно більшість інсталяцій, створених українськими художниками на початку ХХІ сторіччя варто віднести до першого типу семіотичної інсталяції-сновидіння, яка складається з речей-знаків, що відсилають до різноманітних культурних контекстів і потребують, перш за все, інтерпретації з боку глядачів. Покоління художників, що приходить в українське мистецтво в 2000-ні роки використовує інсталяцію не тільки для створення ефекту імерсії як, наприклад, в проєктах тотальної інсталяції, а й задля художнього аналізу українського соціуму і його трансформацій [Ложкіна, 2019, с. 425]. Мистецтво і політика тісно зв'язані в творчості арт-групи РЕП (Револьюційний експериментальний простір), що виникла у 2004 році у Києві під час Помаранчевої революції і об'єднала митців і мисткинь: Жанну Кадірову, Микиту Кадана, Ксенію Гнилицьку та інш. Варто відзначити, що орієнтація на політичний контекст не робить інсталяційні проєкти художників і художниць групи РЕП, якщо дотримуватись класифікації Бішоп, політичною інсталяцією як вона актуалізувалася в роботах Рікріта Тіраванії і Томаса Хіршхорна [Lee, 2017, p. 117-130], [Foster, 2015, p. 50-51], адже українські художники зацікавлені насамперед роботою з культурними сенсами.

Микита Кадан – один з найбільш цікавих художників цього покоління. Так у виставці «Проект руїн», що була представлена художником у 2019 році у Відні в музеї MUMOK, художник, звертаючись до інсталяції, об'єктів і малюнків, намагається осмислити український авангард 1920-х і 1930-х років у контексті актуальних українських суспільних дискусій про політику пам'яті. Надихаючись роботами видатних українських митців періоду історичного авангарду, Василя Єрмілова і Івана Кавалерідзе, Кадан ставить в своєму проєкті питання про осмислення художньої спадщини радянської епохи. Виділяючи українську лінію в авангарді, художник демонструє розчинення національних маркерів в радянській культурі і важливість для сьогодення їх нового виявлення і фіксації. У персональних проєктах Кадана інсталяція стає інструментом рефлексії присутності пластів культури минулого в сучасній українській культурі. Творчості Кадана притаманне залучення художніх проєктів до інтелектуального контексту, його роботи водночас стають дослідницькими проєктами [Ложкіна, 2019]. Виставка Кадана «(Не)означені», представлена у 2017 році у Львівському центрі міської історії, – це спроба художнього осмислення історичних фотодокументів злочинів, вчинених на території України тоталітарними режимами. Окрім художньої складової виставка «(Не)означені» обов'язково передбачала взаємодію з науково-дослідними проєктами українських і європейських істориків. Художник в «(Не)означених» звертається до образів трагічної історії України ХХ сторіччя задля неупередженого осмислення проблеми репрезентації історичних подій і документації злочинів.

Лінія, яку презентує в сучасному українському мистецтві Кадан, виводить мистецтво в поле актуальних наукових і суспільних дискусій, Мистецтво тут, з одного боку, як колись і манифестував засновник концептуалізму Джозеф Кошут, стає коментарем до мистецтва [Koshut J., 1991], а з іншого, що особливо важливо для Кадана, – коментарем до актуальних наукових і суспільно-політичних дискусій. У проєкті «Одержимий може свідчити у суді», представленому в Музеї «М НКА» бельгійського міста Антверпен (2018 р.), Кадан залучає до інсталяції об'єкти, що презентують радянський період в історії таких українських регіонів як Крим і Донбас. Вирвані з радянських ідеологічних нарративів, в інсталяції Кадана об'єкти починають функціонувати подібно до того, що Ернесто Лаклау в своїй соціальній теорії називає одиничний елемент, який може підривати гегемонію [Laclau, 2007, р. 93], в даному випадку гегемонію радянської пропагандистської моделі. Кадан в своїй інсталяції деконструє радянські міфологеми і пропонує створити через парезію речей інший погляд на історію радянської України поза гегемонією радянських ідеологічних нарративів.

Оригінально розвивається в українському мистецтві напрям медіаінсталяції, що ґрунтується на застосуванні сучасних відеотехнологій. [Westgeest, 2016, р. 91-108]. Львівський художник Сергій Петлюк використовує мову медіаінсталяції для аналізу суспільних фантазмів, візуалізуючи колективну уяву в парадоксальних образах. У роботі «Сни про Європу», представлений у 2009 році в галереї ON в Познані, Петлюк звертається до деконструкції стереотипних уявлень українців про Західну Європу і відповідно мешканців західноєвропейських країн про Україну. Західна Європа в роботі Петлюка постає як те, що Лакан називає «об'єкт, що вислизає» (object petit a), який і наближає отримання абсолютної насолоди і водночас віддаляє її. Проекції різноманітних образів сновидців демонструють примарність будь-яких соціальних стереотипів, їх оманливість і крихкість при зустрічі з травматичною соціальною реальністю.

У сайт-специфік проєкті «Уламки» (2021 р.) Петлюк ніби розкладає міський простір на першоелементи: воду, метал і камінь. В проєкті використовуються уламки радянської скульптури «Металурги», що презентує радянські пласти української урбаністичної культури [Петлюк, 2021]. «Уламки» – це «археологічна» розвідка українського міського простору. Петлюк у цьому проєкті пропонує за цілісністю сучасного міського простору побачити гетеротопію, що поєднує різні історичні періоди української культури: і ті, що залишились в минулому, і ті, що тільки народжуються в цифрову епоху. Медіаінсталяції для Петлюка стають важливим інструментом рефлексії української сучасності. У роботі «Межа розуміння», представлений в «Мистецькому арсеналі» у Києві (2015), художник звернувся до теми війни. На військову форму, що лежала на підлозі галереї, художник транслював відеопроєкції оголених людей, одночасно вмикаючи аудіозаписи розмов. Медіаінсталяція Петлюка ніби повертає образи і голоси загиблих військових, що перебувають на межі життя і смерті, контраст світла і темряви передає примарне поєднання присутності і відсутності, видимого і невидимого. Петлюк, використовуючи сучасні аудіовізуальні технології в своїх проєктах, оригінально поєднує дослідження локального українського досвіду зі створенням універсальних філософських висловлювань про людину, суспільство і культурну пам'ять.

Цікавим є досвід поєднання мистецтва інсталяції з іншими художніми практиками. Так, оригінально поєднав свій досвід створення інсталяції з мовою кінематографу український художник Ігор Подольчак. Кінотворчість Подольчака є цікавим кейсом, адже він прийшов у кінорежисуру зі сфери сучасного мистецтва. Ігор Подольчак – львівський художник, представник так названої Нової хвилі українського мистецтва, один із засновників творчого об'єднання «Фонд Мазоха». Дебютний фільм Подольчака «Меніни» («Las Meninas») 2008 року було представлено в конкурсній програмі «Tiger Awards competition» Роттердамського міжнародного кінофестивалю. Подольчак привносить в українську кінокультуру бачення концептуального художника і створює свій дебютний фільм «Меніни» подібно до відеоінсталяції. Надихаючись візуальними паралаксами картини «Меніни» іспанського художника Дієго Веласкеса і водночас продовжуючи традиції української барокової культури, Подольчак занурює глядача у фільм-лабіринт. Як і в картині Веласкеса, особливу роль у фільмі Подольчака грають дзеркала, які роблять примарним розрізнення між умовно «реальними» подіями фільму і їх дзеркальними відображеннями. Філософ Жиль Дельоз так визначає онтологічний статус дзеркальних відображень у кіно, «реальний об'єкт відтворюється в дзеркальному образі, ніби у віртуальному об'єкті, який водночас відтворює

реальне: між двома об'єктами відбувається поєднання» [Deleuze, 2001, р. 68]. На символічному рівні дзеркала у фільмі Подольчака стирають межу між реальним і уявним, теперішнім і минулим. «Меніни» – це фільм-медитація, що візуалізує роботу пам'яті, яка перебуває за межами часових координат. Фільм Подольчака є потужним філософським висловлюванням про оманливу природу людського сприйняття і порушений зв'язок між простором та часом.

Подольчак у своїх експериментальних кінопроектах відмовляється від традиційних наративних схем, за допомогою яких режисери зазвичай будують кінооповідь, і структурує візуальні образи через повторення і серію. Так побудовано фільм Подольчака «Delirium» (в перекладі з латини – марення), який відтворює описаний психоаналізом несвідомий механізм повторення травматичної події. Подольчак замість побудови сюжету демонструє серію сцен і образів, які повторюються і переплітаються одна з одною. Це рішення на концептуальному рівні демонструє роботу захисних механізмів психіки, а на художньому – наближає кінематограф до відеоінсталяції з її орієнтацією на повторне відтворення візуальних образів. Подібно видатним художникам, таким як Метью Барні і Марина Абрамович, які інколи зверталися до мови кіно, Ігор Подольчак балансує на межі сучасного експериментального медіамистецтва і кінематографу. Кінорежисер блискуче втілює на українському матеріалі естетику постмодерністських художніх експериментів, деконструюючи традиційні складові наративного кінематографу. У своїх фільмах-інсталяціях Подольчак виводить на перший план героя постмодерністської культури – людину, що втратила цілісність власного «я» і є, за влучним визначенням Дельоза і Гваттарі, відкритою до становлення і пошуків нових ідентичностей [Deleuze, Guattari, 2009].

Глибоким художнім і водночас філософським висловлюванням, присвяченим Україні, є інсталяція харківського художника Павла Макова «Фонтан виснаження. Висока вода», що представляла українське мистецтво на Венеційській бієнале 2022 року. Маков – відомий український художник, з 1994 року член Королівського товариства живописців і графіків Великої Британії. Інсталяція «Фонтан виснаження. Висока вода» складається з дванадцяти рядів лійок у формі трикутника, по яким циркулює вода. Вода розливається з лійок на потоки так, що в нижні лійки поступає менша кількість води. Фонтан – традиційний для європейського мистецтва символ життєвої сили, відповідно фонтан, що втрачає воду, позначає близькість смерті і руйнації. В момент презентації роботи на Венеційській бієнале рідне місто художника Харків бомбардувалося російськими військовими. Інсталяція Макова – потужна метафора руйнівної сили війни, яка знищує життя і виснажує суспільство. Окрім створення глибоких символічних сенсів роботи Макова також орієнтовані і на «продукування культури присутності». Спираючись на запропоноване німецько-американським культурологом Гансом Ульріхом Гумбрехтом розрізнення між культурою значення і культурою присутності [Gumbrecht, 2004], Маков створює мистецтво, яке не тільки відкрите для глибоких інтерпретацій (чи культури значення за Гумбрехтом) [Gumbrecht, 2019], а, перш за все, апелює до матеріальності присутності в світі. У творчості Макова ця настанова маніфестується через залучення візуального і тактильного досвіду. Саме орієнтація на поєднання тактильного і візуального приводить Макова до стародавньої техніки офорту. Для створення офортів Маков використовує авторську техніку «багаторазового інтальо», за якої кожен офорт вирізається на багатьох мідних дошках і зображення створюється завдяки їх накладанню, що забезпечує унікальність і неповторюваність кожного художнього проекту митця. Утворений в такій техніці офорт поєднується з візуальною складністю зображуваного: образність Макова – це сади, лабіринти, карти утопічних міст [Маков, 2005]. В епоху домінування цифрових комунікацій і симулякрів соціального досвіду Маков повертає європейське мистецтво до витоків – базових технік і образів, а досвід сприйняття мистецтва – до тілесного виміру. Мистецтво Макова народжується в локальному українському контексті, але водночас є універсальним висловлюванням, що апелює до архетипів світової культури.

Українська візуальна культура звертається як до традиційних, так і до самих сучасних художніх технік, які використовуються митцями задля того, щоб артикулювати власну соціально-критичну позицію, деконструювати ідеологічні наративи і стереотипи та осмислювати вплив трагічних історичних подій на суспільство і культуру сучасної України. Інтеграція в сучасний європейський культурний простір привнесла в українську візуальну культуру нові художні практики серед яких інсталяція займає особливе місце. Звернення до

новітніх мистецьких форм в українському мистецтві останніх тридцяти років завжди було тісно поєднане з потужними традиціями української візуальної культури: надбаннями епохи бароко, зверненням українського романтизму і критичного реалізму, досягненнями українського авангарду, модерністським пошуком візуальних мистецтв 1960-х років. Українська художня культура ХХІ сторіччя відкрита до пошуку нових художніх форм: через наближення до документальності, змішування різних художніх медіумів, поєднання мистецького висловлювання з науковим дослідженням. Цей пошук втілюється в досягненнях українського мистецтва інсталяції, визнаних на провідних світових мистецьких площах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
2. Маков П. Утопія. Хроніки. 1992-2005. Харків: Дух і літера, 2005. 208 с.
3. Петлюк С. Уламки. 2011. URL: <http://petlyuk.com/uk/works/debris/>
4. Bishop C. Installation Art. London: Tate Publishing, 2005. 144 p.
5. Deleuze G. Time-Image. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 344 p.
6. Deleuze G. Guattari F. Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 432 p.
7. Foster H. Bad New Days. Art, Criticism, Emergency. London, New York: Verso, 2015. 208 p.
8. Greenberg C. Art and Culture. Critical essays. Boston: Beacon Press, 1971. 368 p.
9. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004. 180 p.
10. Gumbrecht H. U. Meaning of Presence / Sententiae. Vol. 38 No. 1 (2019). P. 137-152. <https://doi.org/10.22240/sent38.01.137>
11. Jameson F. Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p.
12. Kosuth J. Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. Cambridge, London: The MIT Press, 1991. 312 p.
13. Krauss R. "A Voyage on the North Sea". Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames and Hudson, 2000. 63 p.
14. Krauss R., Foster H. Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames and Hudson, 2016. 896 p.
15. Laclau E. Emancipation(s). New York; London: Verso, 2007. 128 p.
16. Lee P.M. Forgetting the Art World. Cambridge, London: The MIT Press, 2017. 244 p.
17. Nieuwenhuis M., Crouch D. (Ed.) The Question of Space. Interrogating the Spatial Turn between Disciplines. Ed. by London, New York: Rowman and Littlefield, 2017. – 201 p. <https://doi.org/10.1080/2325548X.2019.1650556>
18. Smith T. Art to Come. Histories of Contemporary Art. Durham, London: Duke University Press, 2019. 440 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smk7c>
19. Warf B. Arias S. (Ed.) The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives. London, New York: Routledge, 2009. 232 p.
20. Westgeest H. Video Art Theory. A Comparative Approach. Malden, Oxford: Wiley Blackwell, 2016. 211 p.

Стаття надійшла до редакції 02.09.2022

Стаття рекомендована до друку 10.10.2022

Dmitry V. Petrenko. D. Sc. in Philosophy, Head of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

INSTALLATION ART IN THE UKRAINIAN VISUAL CULTURE OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

The article considers Ukrainian installation art. Artistic practices of installation represent one of the most interesting trends in world visual culture, which actively developed during the second half of the XX century and at the beginning of the XXI century. Installation is a relevant form of modern art, as it is focused on space and thus corresponds to an important guideline of modern culture — the spatial turn. It is proposed to consider the theory of installation by C. Bishop, according to which four types of installation can be distinguished: a phenomenological installation, de-subjectivizing installation, political installation, as well as a semiotic dream installation. According to Bishop's classification, the majority of Ukrainian art projects created in the installation technique are close to the semiotic dream installation. Ukrainian installation artists bring work with cultural meanings to the fore, rather than perceptual experience or anthropological experiments.

There are several central figures in the Ukrainian art scene who create installations and present various artistic strategies in their projects. Through installation art, artist M. Kadan addresses the understanding of the Soviet past and its presence in the current experience of Ukrainian culture. Art meets research here. The artist refers to the cultural layers of the past to make sense of them outside the ideologemes of Soviet propaganda and reveal the “paresis of things” to the audience.

The works by artist S. Petliuk develop the trend of media installation. Media technologies are actively used in the works of this trend. In his media installations, Petliuk deconstructs social and political ideologues, conducts “archaeological” explorations of modern urban space, addresses the question of comprehending war traumas, etc. Special attention is paid to the influence of the video installation on modern Ukrainian cinematography. The work of artist and film director I. Podolchak, who integrates the artistic principles of installation into his cinematographic works, is considered. An important trend of Ukrainian installation art is represented by the work of artist P. Makov. Makov's projects balance on the border between the culture of meaning and the culture of presence by filling his installation projects with deep cultural and political senses.

It is determined that Ukrainian installation art combines the traditions of Ukrainian visual culture and innovative artistic practices and is an important component of the world artistic culture of the beginning of the XXI century.

Keywords: installation art, visualculture, anthropology, Ukrainian art, spatialturn, media installation

REFERENCES

1. Lozhkina A. Permanent Revolution: Art in Ukraine, the 20th to the Early 21th Century. Kyiv: ArtHuss, 2019. 544 p. (In Ukrainian).
2. Makov P. Utopia. Chronicles. 1992-2005. Kharkiv: Dukh I Litera, 2005. 144 p. (In Ukrainian).
3. Petluk S. Debris. 2011. URL: <http://petlyuk.com/uk/works/debris/>(In Ukrainian).
4. Bishop C. Installation Art. London: Tate Publishing, 2005. 144 p. (In English).
5. Deleuze G. Time-Image. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 344 p. (In English).
6. Deleuze G. Guattari F. Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 432 p. (In English).
7. Foster H. Bad New Days. Art, Criticism, Emergency. London, New York: Verso, 2015. 208 p. (In English).
8. Greenberg C. Art and Culture. Critical essays. Boston: Beacon Press, 1971. 368 p. (In English).
9. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004. 180 p. (In English).
10. Gumbrecht H. U. Meaning of Presence / Sententiae. Vol. 38 No. 1 (2019). P. 137-152. <https://doi.org/10.22240/sent38.01.137> (In English).
11. Jameson F. Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p. (In English).
12. Kosuth J. Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. Cambridge, London: The MIT Press, 1991. 312 p. (In English).
13. Krauss R. “A Voyage on the North Sea”. Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames and Hudson, 2000. 63 p. (In English).
14. Krauss R., Foster H. Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames and Hudson, 2016. 896 p. (In English)

15. Laclau E. *Emancipation(s)*. New York; London: Verso, 2007. 128 p.
16. Lee P.M. *Forgetting the Art World*. Cambridge, London: The MIT Press, 2017. 244 p. (In English).
17. Nieuwenhuis M., Crouch D. (Ed.) *The Question of Space. Interrogating the Spatial Turn between Disciplines*. Ed. by London, New York: Rowman and Littlefield, 2017. – 201 p. <https://doi.org/10.1080/2325548X.2019.1650556> (In English).
18. Smith T. *Art to Come. Histories of Contemporary Art*. Durham, London: Duke University Press, 2019. 440 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smk7c> (In English)
19. Warf B. Arias S. (Ed.) *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London, New York: Routledge, 2009. 232 p. (In English).
20. Westgeest H. *Video Art Theory. A Comparative Approach*. Malden, Oxford: Wiley Blackwell, 2016. 211 p. (In English).

The article was received by the editors 02.09.2022

The article is recommended for printing 10.10.2022