

УДК 18+7.01

ББК 87.85

Орлова Александра Михайловна

Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0003-3763-2151

aocifra@gmail.com

Ключевые слова: инсталляция, видеоарт, видеоинсталляция, трюмплей, пластика, репрезентация.**Орлова Александра Михайловна**

Репрезентативные стратегии видеоинсталляции

Статья посвящена одному из типов художественной инсталляции – видеоинсталляции. Ее зарождение стало возможным после трансформации видео в один из ведущих медиумов произведений современного искусства. Это случилось благодаря появлению на рынке портативных видеокамер. Существуют споры относительно принадлежности видеоинсталляции к видеоарту и художественной инсталляции, а также точка зрения автора на этот вопрос. Отмечается, что на формирование данного типа инсталляции оказали большое влияние идеи М. Маклюэна о «холодных» и «горячих» медиа. Основной акцент в работе также делается на разнообразие творческих стратегий репрезентации видеоинсталляции. Для этого используется метод сравнительного анализа данного типа инсталляции с прочими практиками. Такой подход позволяет обратить внимание на скульптуроподобность образных элементов, использование эстетики «трюмплей», взаимодействие инсталляционных произведений искусства со зрителем, а также использование времени как художественного медиума при создании работы. В качестве примеров рассматриваются работы зарубежных и российских художников, которые, по мнению автора, наиболее точно демонстрируют вышеуказанные творческие стратегии.

Orlova Alexandra M.

Postgraduate student, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0003-3763-2151

aocifra@gmail.com

Key words: installation, video art, video installation, trompe-l'œil, plastic arts, representation.**Orlova Alexandra M.****Video Installation Representational Strategies**

The paper is devoted to video installation, a type of installation art. Its formation became possible after the transformation of video into the one of the most important mediums in the sphere of contemporary art. It happened because portable video cameras became available at the market. It became the turning point in the development of video installation. It is also noted in the text that there have been some argues on the place of video installation – if it belongs to video art or to installation art and the author's point of view on this question. M. McLuhan's ideas of "hot" and "cold" media which had strongly influenced the formation of this installation art type have been highlighted in the paper. The main accent in the piece strikes the reader's attention to a variety of creative strategy approaches in the video installation field. To cover this issue, the author used the method of comparative study, where the author draws an analogy between video installation and different art practices. This method allows to bring to notice the sculpture-likeness of the image-bearing elements, usage of the "trompe-l'œil" (a visual art technique which allows to create an illusion of a three-dimensional space in a two-dimensional image), aesthetics, interaction of the installation pieces of art with the spectator and, also, the usage of time as a medium in such artworks.

Сегодня видеоинсталляция занимает одно из центральных мест в системе визуального искусства. Ни одна биеннале не обходится без этого вида творчества. За последние 50 лет видеоинсталляция смогла трансформироваться из экспериментальной сферы искусства – приписка скульптуры в самостоятельную художественную форму. При этом именно близость к скульптуре позволила художественной инсталляции быть достаточно быстро принятой в галереях, а потом и в музеях. «Имея монументальный сдвиг акцента от традиционных границ скульптуры или двухмерных изображений, размещенных перед зрителем, инсталляционные работы наоборот основываются на сайт-специфичности, которая окутывает человека, часто имея в своем составе аспекты существующей среды и соединяющая чувственный и эмоциональный опыты» [12]. Но экспансивность данной формы не позволила ей довольствоваться только скульптуроподобием, поэтому взаимодействие художественной инсталляции с разного рода медиа произошло достаточно быстро.

Кинематограф, изобретенный в конце XIX века, стал огромным прорывом в индустрии массовых развлечений, но спустя время этот феномен заинтересовал и художников, так как расширял границы их творчества. Мировое кино начинает формировать свой язык, заимствуя некоторые элементы у других форм искусства, что безусловно обогащает его. Таким образом оно утверждает свою эстетическую полноценность. Изобразительное же искусство в это время не стоит на месте в своем развитии. Оно начинает трансформировать свой язык, постепенно разрушая старый. К 1970-м годам художникам-экспериментаторам становится интересна форма экранного искусства, в том числе как «прививка» временной формы. Но высокая стоимость и громоздкость профессиональной киноаппаратуры делали ее недоступной и сложной в использовании для авторов, интересовавшихся видео. Однако были и другие причины, о которых Крис Таунсенд пишет в статье «Видео как современное художественное средство: расцвет видеоарта, 1965–1980 годы»: «На протяжении всего XX века художники не спешили использовать новое, столь современное средство, как видео, в качестве одной из возможностей самовыражения» [9, с. 8]. И далее он отмечает: «...видео ассоциировалось прежде всего с источником массового развлечения, чьи основные принципы должны

были большей частью казаться противоречащими целям современных художников в их критике современности» [9, с. 8].

Полноценное же использование видео как художественного медиума началось только в 1960-х годах. Во многом этому способствовало утверждение телевидения как массового общедоступного средства коммуникации. В этот же период Маршалл Маклюэн начинает публиковать свои труды, посвященные философии нового медиапространства, где он говорит о холодных и горячих медиа. В его понимании, холодные медиа подразумевают домысливание, зрительскую интерпретацию, а горячие дают наиболее полную информацию. По Маклюэну, кинематограф относился к горячим медиа, так как его произведения представляли зрителю завершённое художественное или околохудожественное высказывание, не требующее дополнительных интерпретаций. Телевидение же философ относил к холодным медиа из-за его «низкой определенности» [7, с. 27]. Возможно, именно идеи Маклюэна, вскоре ставшие широко распространенными в творческой среде, а также укоренение телевизора в повседневности способствовали интересу художников к созданию некоей новой художественной формы высказывания. Она не была связана с традиционной скульптурой, но взаимодействовала с новым высокопопулярным медиумом, в результате чего и родилась видеоинсталляция.

Как уже было упомянуто выше, художественная инсталляция, в целом, является довольно емкой формой искусства, которая может обобщить в себе множество тем, а также синтезироваться с другими творческими практиками, если этого требуют искания художника: «Инсталляция, как и виртуальная реальность, выросла из области архитектуры, скульптуры и исполнительских практик. До того, как музеи и галереи упростили доступ к произведениям искусства, такие места общественного посещения, как церкви и общественные площади, давали обычным людям практически единственную возможность встретиться с произведением искусства лицом к лицу» [15, с. 98]. Также светская архитектура нередко использовалась художниками для создания «эстетической среды» [15, с. 98]. Художественная инсталляция, впитав этот исторический художественный опыт, занимается, как отмечает исследователь Кристиана Пол, созданием «пространства», которое способно перенести зрителя в «спроецированную реальность»

[8, с. 71]. Итальянская исследователь Елена Тавани говорит о том, что: «С мультимедийными инсталляциями подтвердилась идея работы-среды, работы, которая окутывает зрителя. Хотя мы реагируем на такие инсталляции как бы реагировали на среду, в которую погружаемся» [14, с. 130]. В данном случае Тавани рефлексировала на описанное в 1990-е годы философом Гернотом Беме понятие «атмосфера», относящееся к новой эстетике. Художественная инсталляция как синтетическая форма искусства полностью соответствует понятию, введенному Беме: «Атмосфера – это общая реальность воспринимающего и воспринимаемого. Это реальность воспринимаемого как сфера его присутствия и реальность воспринимающего, поскольку в некотором роде он тоже телесно присутствует в самоощущении атмосферы» [2].

Интересен и тот факт, что у инсталляции отсутствует аспект «окончательной формы» [6, с. 19], как отметил художник Петр Белый в своей статье «Ощупывающая красная слона». То есть в отличие от скульптуры и живописи инсталляционные работы способны мимикрировать под предлагаемую среду. Благодаря этому «возникает универсальное пластическое решение» [6, с. 19]. В зависимости от воли художника инсталляция может приобретать или отсекают те или иные элементы, которые необходимы, по мнению ее автора, для наилучшей репрезентации той или иной темы.

На сегодняшний день в инсталляции можно выделить несколько основных видов:

- по экспозиционному характеру: камерная и тотальная;
- по степени взаимодействия со зрителем: инсталляция действия (интерактивная/партиципаторная) и наблюдения (не подразумевает зрительского участия);
- по использованию средств художественного выражения: объектная, графическая или живописная, световая, фото, видео, медиа, саунд, VR (виртуальная реальность) и т.д.

В публикации *Intersections Between Film and Video Art. Installation: Spatial Temporary and Contexts in the Spectator* испанских исследователей Езуса Кабеньеро, Тони Мулета и Джерардо Реинальтоса к одному из приведенных примеров дается достаточно емкая характеристика, которая может быть отнесена к видеоинсталляции в целом, о том, что исследование временного сознания производится с помощью

визуальных технологий и их репрезентационных систем [10, с. 89]. Это значит, что на протяжении формирования видеоинсталляции художники искали разные способы внедрения методов экранного искусства в изобразительную среду. Известно, что для первых опытов в данной области западные художники достаточно активно использовали системы видеонаблюдения, а также периодически «срачивали» реальность с видеосредой путем соединения физического объекта с экранной плоскостью.

Стоит отметить, что ранее существовали некоторые разногласия в области терминологии, вызванные определением природы видеоинсталляции. Западный исследователь Майкл Раш в своем труде *New Media in Art* [13] придерживался точки зрения, что видеоинсталляция – направление видеоарта, а Кейт Мондлох в статье *Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art* [11] выделила данное направление в системе экранных искусств и поясняет, что подобные работы имеют отношение к художественной инсталляции больше, чем к видеоарту. Вероятно, благодаря ее тексту на сегодняшний день понятие видеоинсталляции прижилось и интенсивно циркулирует как в артистических, так и в научных кругах.

Для видеоинсталляции важен прямой контакт со зрителем, так как сложная структура подобного произведения часто не позволяет создать его точную документацию. Также видеоинсталляция, как и любая другая художественная инсталляция, в отличие от видео, существует физически в полноценном виде только пока работает выставка. Еще один аспект, благодаря которому мы можем считать, что видеоинсталляция это именно тип художественной инсталляции – она представляет собой некую постоянно меняющуюся пластичную форму, типичную для инсталляционной формы.

Если художественная инсталляция в ее объектно-предметном виде в силу своей близости к скульптуре была достаточно легко принята профессиональным сообществом, то близость к кино позволила и видеоинсталляции быстро укорениться в галерейно-музейной среде. К середине XX века кино и телевидение уже успели стать важной частью повседневной культуры. Это могло усилить интерес к видео художников, ищущих новых форм высказывания с помощью экранного языка.



Илл. 1. Нам Джун Пайк. Дзен для телевизора. 1963. Коллекция Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Одной из первых работ нового направления стало произведение Нам Джун Пайка «Дзен для телевизора» (1963). Произведение представляет собой телевизионный ящик с темным экраном, на котором есть всего одна линия-помеха – вытяжка из образа телевидения. При создании этого произведения художник апроприировал хорошо известный образ повседневного культурного пространства и полностью дефункционализировал его. Источник массовой информации был трансформирован в произведение искусства, демонстрирующее некую эссенцию понятия телевидения. Вероятно, Пайк мог заимствовать такой подход у Джона Кейджа и его экспериментов в области музыки. В частности, это может быть произведение «4'33"» (1952), которое мы можем отнести к тотальной музыке.

Другая работа Нам Джун Пайка, представляющая пример классической видеоинсталляции, называется «ТВ-Будда» (1974). Она состоит из телевизора, скульптуры Будды, видеокамеры, направленной на

скульптуру, которая проецирует изображение на телевизор. По сути, работа является репликой на созерцательные практики дзен-буддизма. То есть использует современные технические средства для создания определенного послания зрителю, которое тот может интерпретировать в зависимости от своего культурного и жизненного опыта.

В 1967 году происходит переломное событие в истории видео- и медиаискусства – компания Sony выпускает видеокамеру Portapak. Ее особенность состояла в том, что она была достаточно компактна по сравнению со студийными видеокамерами. Для использования видеокамеры вместо трех нужен был всего один человек. То есть начинается эпоха так называемого home video (пер. с англ. – домашнее видео), когда каждый может стать режиссером, оператором, работником монтажа и продюсером в одном лице. Производство фильмов становится доступнее для художников, не имеющих отношения к кинопроизводству. По сути, использование видео как медиума – средства художественного выражения говорит о том, что «время стало не только повторяющейся темой, но и элементом природы самих работ» [13, с. 12].

В Россию видеоарт и инсталляция попадают гораздо позже в силу исторических обстоятельств. Долгое время в Советском Союзе было запрещено иметь персональные видеокамеры, из-за чего формирование практики создания произведений визуального искусства с использованием аспекта времени существенно замедлилось. Ситуация радикально изменилась в начале 1990-х годов после того, как первый президент Российской Федерации Борис Ельцин провел программу либерализации страны [5, с. 15], разрушился «железный занавес», Россия вступила в эру повсеместного распространения персональных видеомagneтофонов, компьютеров, видеокамер.

Сейчас можно говорить о том, что российская видеоинсталляция сформировала свой круг авторов, которые достаточно успешно работают в данном направлении. Российская видеоинсталляция имеет как самобытные черты, так и заимствует мировые определяющие признаки данного направления. К примеру, серия работ Ирины Наховой «Взгляд» (2016) в некотором смысле соответствует запросу Энди Уорхола на то, чтобы «посмотреть, как течет время». На нескольких экранах художница представила картины классиков изобразительного искусства. На каждую картину поочередно



Илл. 2. ПРОВМЫЗА. Три сестры. 2006. Видеоинсталляция (00:04:40). Собственность художников. Фотография А. Орловой

«проецируется» три образа физического взгляда на работу разных людей, плюс четвертый – взгляд зрителя, находящегося на выставке. В данном случае художница рассматривает аспект вовлеченности зрителя в работу, исследует то, насколько он способен погрузиться в нее, дождаться тех самых «*punctum*» [1, с. 39], которые она закладывает в каждую видеоинсталляцию. Взгляд людей, представленных в сопроводительном тексте, как будто бы вылепливает тело картин. Большая часть поля работы размыта, но есть небольшой фрагмент – метафора сосредоточенного взгляда, где изображение четко видно. По мере развития работы этот фрагмент постепенно передвигается по пространству всего произведения, подобно квесту, где необходимо собрать все мельчайшие подробности для отгадки задачи. Благодаря такому подходу в данной работе прочитывается пластический

аспект – сочетание двух реальностей, комбинирование их с помощью внедрения реально существующего зрителя в тело работы.

Похожим примером в этом случае является видеоинсталляция группы «ПРОВМЫЗА» «Три сестры» (2006).

В сопроводительном тексте к работе авторы пишут: «Одна из современных художественных интерпретаций чеховской пьесы „Три сестры“, суть которой заключается в перформативной поведенческой стратегии трех маленьких девочек, балансирующих на большой высоте. Подобно трем сестрам из чеховской пьесы, дети стоят перед выбором. Но право выбора оказывается иллюзорным. Они вынуждены сделать шаг вперед, так как физически устоять невозможно. Все должно закончиться драмой. Но только это театр»⁽¹⁾.

Исходя из этого описания, можно сделать вывод, что работа имеет и перформативный аспект: зритель, погруженный в идею произведения, начинает сопереживать ее героям, ища возможность спасти их. Но в силу того, что в инсталляции демонстрируется закольцованное видео, в котором нет места какой-либо импровизации, стоит сделать вывод, что работа отсылает нас к мыслям Вальтера Беньямина о разнице театра и кинематографа: «Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура... киноактер ...теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики» [3, с. 135]. Иллюзорный мир видео не оставляет места для импровизации, в некотором смысле дистанцируется от зрителя, что не означает дедраматизации его взаимоотношений с художественной видеореальностью. То есть выход героев работы группы «ПРОВМЫЗА» в третью реальность, реальность зрителя, является невозможной, но фактор погружения в работу способствует ожиданию выхода персонажей из видео. Этот театральный эффект был достигнут благодаря тому, что данная инсталляция всегда монтируется над верхней частью дверного проема. В видеоинсталляции авторы используют эстетику обмана, свойственную для трюмплей –

⁽¹⁾ Текст из этикетки к работе, использованный на выставке «Искусство 2000-х» в Государственной Третьяковской галерее 27 апреля – 22 июля 2018 г.



Илл. 3. Дмитрий Булныгин. Аквариум. 2015. Инсталляция (видеомепинг).
Собственность художника. Фотография А. Орловой

«обманки», благодаря чему у зрителя создается ощущение того, что герои видео буквально прыгают в пустоту. Возможно, это вызывает ощущение неопределимого ужаса, хотя работа и помещена в так называемое «безопасное» пространство галереи или музея.

Работа Дмитрия Булныгина «Аквариум» (2015) представляет собой кубический объект, на который проецируется видеоизображение аквариума с рыбками. Аквариум наклонен, и вода вытекает из него. При этом художник вносит некий мистический мотив в свою работу. Ведь вода в его видеоинсталляции не переливается через край, она, как и «Три сестры» группы «ПРОВМЫЗА», растворяется в иллюзорной реальности, оставляя рыбам все меньше и меньше пространства, но дойдя до критической точки, работа приобретает изначальный вид.

Репрезентация данной работы подобна репрезентации скульптуры. «Аквариум» выставляется на подиуме и предназначен как бы для кругового обзора. В отличие от скульптуры в данном произведении присутствует время – длительность работы, на которую зритель не может повлиять. Также видимый круговой обход в инсталляции

является ничем иным как иллюзией, так как видео проецируется не на все грани прямоугольного объекта, являющегося незаменимой частью инсталляции.

Аспект течения времени, а также полного погружения в работу, можно наблюдать в видеоинсталляции Наташи Данберг «Точка схода» (2018). Работа экспонируется в темном зале, поэтому зритель, попадая туда, оказывается между двух экранов, которые установлены друг напротив друга. На одном экране представлена железнодорожная платформа, куда должен прибыть некий предполагаемый поезд, но на протяжении всей длительности работы так туда и не пребывает. Второй экран демонстрирует, как кто-то разламывает игрушечный поезд. Тем самым автор создает ощущение своеобразного саспенса, где события некоего вымышленного мира связаны с реальным. Зритель же в данном случае выступает в роли наблюдателя и аналитика, который осознает и выстраивает логику предлагаемых Данберг событий. Подобные обстоятельства создают условный пластический и пространственный прецедент с активным элементом погружения в него.

В современной художественной практике также существует стратегия, когда видео внедряется в тело объектно-предметной инсталляции. Подобный ход периодически используется российско-израильским художником Хаимом Соколом. Примером может послужить его масштабный проект «Спартак. Times New Roman» (2014). В основу этой тотальной инсталляции лег фильм-перформанс, в котором эмигранты из Средней Азии инсценируют восстание Спартака, используя узнаваемые клишированные символы современной российской эмигрантской действительности: оранжевые жилеты, национальность актеров и т.п. Проект Сокола имеет многослойную структуру: автор как бы играет со зрителем, помещая в название работы один из самых используемых шрифтов в текстовом редакторе Word. Но интересует художника нечто иное – проблема нелегальной эмиграции и, вероятно, добровольное «рабство» эмигрантов, а также их борьба за выживание в таком мегаполисе, как Москва. Все это мы видим из видеоряда, предметная же среда инсталляции являет собой своеобразную руину перформанса – его реквизит, каждый элемент которого художник связывает с одним из героев Октябрьской революции.

Несколько иной репрезентативный подход использует Александра Митлянская в видеоинсталляции Face Book (2016–2017). Художница обыгрывает тему зависимости современного человека от гаджетов, создает своеобразную галерею образов, которые одновременно напоминают звездное небо и ряд римских посмертных портретов.

Созданные Митлянской «небесные тела» отрешены от реального мира, где остались лишь их образы. Важную роль играет расположение инсталляции. Чаще всего это затемненная плоскость выше человеческого роста, что работает на создание эффекта некоего сакрального пространства.

Благодаря обращению к произведениям российских авторов, мы можем сделать вывод, что несмотря на невозможность долгое время заниматься видеоартом в целом и видеоинсталляцией в частности, с 1990-х годов художникам все же удалось сформировать свой язык и выстроить разнообразные стратегии по репрезентации произведений. Это могут быть как локальные темы, так и универсальные, вписывающиеся в мировой контекст, а также абстрагированные от уже сложившихся трендов. При этом у многих авторов заметно тяготение к использованию скульптурной эстетики в своих работах. Не менее важную роль играет создание атмосферы «документальности» того или иного произведения.

Исходя из вышеописанного, можно сделать вывод, что массовая доступность телевидения и видеоаппаратуры, а также поиск нового способа художественного выражения позволили сформировать целый новый пласт творческих практик. Они представляют новые подходы к искусству пластики, причем ключевую роль в видеоинсталляции играет именно инсталлирование – установка, так как в подобных работах присутствуют аспекты, предполагающие выстраивание пространства вокруг себя, создание некой пластической художественной композиции. Важен и аспект погружения зрителя в тело работы, порой при взаимодействии с ней. Художественная инсталляция в целом имеет глубокие корни, благодаря которым смогла оформиться в отдельную художественную практику, впитывающую в себя все самые актуальные художественные и технические новшества. Использование видео как одного из медиумов инсталляции говорит о том, что жанр тяготеет к выходу в новые пространства, а также позволяет художникам разрабатывать новые творческие стратегии по репрезентации их

работ. В этой области себя наиболее ярко проявили такие всемирно известные авторы, как Нам Джун Пайк, Вали Экспорт, Билл Виола. Их наследие, впитавшее в себя мировой художественный опыт, в некотором роде стало эталоном для других авторов этого направления. Несмотря на то что видеоарт и соответственно видеоинсталляция попали в Россию гораздо позже, работы отечественных авторов говорят о том, что это направление современного искусства активно развивается, в ряде случаев достигая мирового уровня.

Список литературы:

- 1 Барт Р. *Camera Lucida*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 192 с.
- 2 Беме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «METAMODERN». 01.01.2018. URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения 14.01.2020).
- 3 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.
- 4 Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 168 с.
- 5 Джеуза А. История российского видеоарта. М.: Московский музей современного искусства, 2007. Т. 1. 181 с.
- 6 Другая столица. Современное искусство Санкт-Петербурга сегодня: каталог выставки / Музей Москвы; Государственный центр современного искусства, Северо-Западный филиал; Галерея Анна Nova. СПб.: Государственный центр современного искусства, 2014. 240 с.
- 7 Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. – Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
- 8 Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 210 с.
- 9 Таунсенд К. Видео как современное художественное средство: расцвет видеоарта, 1965–1980 годы / Джеуза А. История российского видеоарта. М.: Московский музей современного искусства, 2007. Т. 1. С. 8–11.
- 10 Cabañero J. S., Mulet T. S., Reinaldos G. R. Intersections Between Film and Video Art. Installation: Spatial Temporary and Contexts in the Spectator. *The International Journal of the Image*, 2014, vol. 4, no. 1, pp. 87–96.
- 11 Mondloch K. Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art. *Art Journal*, 2007, vol. 66, no. 3, pp. 21–33.
- 12 Pelowski M., Leder H., Mitschke V., Specker E., Gerger G., Tinio Pablo P. L., Vaporova E., Bieg T., Husslein-Arco A. Capturing Aesthetic Experiences with Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson's "Baroque, Baroque!". *Frontiers in Psychology*, 06 August 2018, vol. 9, article 1255. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01255/full> (дата обращения 05.12.2019).
- 13 Rush M. *New Media in Art*. London, Thames & Hudson, 2005. 248 p.
- 14 Tavani E. The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art // *Atmosphere/ Atmospheres. Testing a New Paradigm*. Milano-Udine, Mimesis International, 2018. Pp. 129–145.
- 15 Wands B. *Art of the Digital Age*. London, Thames & Hudson, 2006. 223 p.

References:

- 1 Bart R. *Camera Lucida*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 192 p. (In Russ.)
- 2 Böhme G. "Atmosfera" kak fundamental'noe ponyatie novoy estetiki [Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics]. *Internet journal "METAMODERN"*. 01.01.2018. Available at: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (accessed 14.01.2020) (In Russ.)
- 3 Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction], Benjamin W. *Ozareniya* [Illuminations]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 122–152. (In Russ.)
- 4 Danto A. *Chto takoe iskusstvo?* [What is Art?]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 168 p. (In Russ.)
- 5 Dzeuzha A. *Istoriya rossiyskogo videoarta* [History of Russian Video Art]. Moscow, Moskovsky muzey sovremennogo iskusstva, 2007, vol. 1. 181 p. (In Russ.)
- 6 *Drugaya stolitsa. Sovremennoe iskusstvo Sankt-Peterburga segodnya: catalog vistavki* [Another Capital. Contemporary Art of Saint Petersburg Today: Catalogue of The Exhibition]. Moscow, Muзей Moskv; Gosudarstvenny centr sovremennogo iskusstva, Severo-Zapadny filial; galereya Anna Nova. St. Petersburg, Gosudarstvenny centr sovremennogo iskusstva, 2014. 240 p. (In Russ.)
- 7 MucLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding of Media. The Extensions of Man]. Moscow – Zhukovsky, Kanon-press-Tse Publ., Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russ.)
- 8 Pol K. *Tsifrovoe iskusstvo* [Digital Art]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 210 p. (In Russ.)
- 9 Townsend C. Video as a Contemporary Art Medium: Golden Age of Video Art, 1965–1980. Dzeuzha A. *Istoriya rossiyskogo videoarta* [History of Russian Video Art]. Moscow, Moskovsky muzey sovremennogo iskusstva Publ., 2007, vol. 1, pp. 8–11. (In Russ.)
- 10 Cabañero J. S., Mulet T. S., Reinaldos G. R. Intersections Between Film and Video Art. Installation: Spatial Temporary and Contexts in the Spectator. *The International Journal of the Image*, 2014, vol. 4, no. 1, pp. 87–96.
- 11 Mondloch K. Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art. *Art Journal*, 2007, vol. 66, no. 3, pp. 21–33.
- 12 Pelowski M., Leder H., Mitschke V., Specker E., Gerger G., Tinio Pablo P. L., Vaporova E., Bieg T., Husslein-Arco A. Capturing Aesthetic Experiences with Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson's "Baroque, Baroque!". *Frontiers in Psychology*, 06 August 2018, vol. 9, article 1255. Available at: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01255/full> (accessed 05.12.2019).
- 13 Rush M. *New Media in Art*. London, Thames & Hudson, 2005. 248 p.
- 14 Tavani E. The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art. *Atmosphere/ Atmospheres. Testing a New Paradigm*. Milano-Udine, Mimesis International, 2018, pp. 129–145.
- 15 Wands B. *Art of the Digital Age*. London, Thames & Hudson, 2006. 223 p.