

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 73.03+73.05+7.011.3

А. О. Котломанов^{1,2}

ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ. ТОРЖЕСТВО КОНЦЕПТУАЛИЗМА. БИЕННАЛЕ, КОНКУРСЫ, АРТ-ПРОЕКТЫ

¹ Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

² Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья продолжает серию публикаций автора на тему «общественного искусства» (паблик-арта). В ней рассматриваются некоторые тенденции художественной жизни 1970–2000 гг., ключевыми событиями которой являются международные выставки. Автор связывает рост актуальности подобных мероприятий с феноменальным распространением в среде художников, критиков и кураторов идей концептуализма. В качестве двух ярких примеров реализации «концептуалистской идиомы» на практике анализируются Скульптурный проект в Мюнстере и лондонский проект «Четвертый постамент». Также рассматриваются вопросы экспонирования современного искусства в традиционной городской среде, проблемы взаимодействия художника с публикой, влияния общественного контекста на эстетическую ценность произведения. Проблематика паблик-арта понимается в тексте достаточно широко, что объясняется индивидуальной точкой зрения автора. Авторское мнение, выраженное в статье, подразумевает продолжение дискуссии на данную тему. Библиогр. 5 назв. Ил. 18.

Ключевые слова: современное искусство, современная скульптура, городская скульптура, паблик-арт.

PUBLIC ART: THE PAGES OF HISTORY. TRIUMPH OF CONCEPTUALISM. BIENNALES, COMPETITIONS, ART PROJECTS

А. О. Kotlomanov^{1,2}

¹ A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industry Academy, 13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

² St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article continues the series of publications of the author on the topic of public art. It looks at some of the trends of artistic life of 1970–2000s, the key events of which are international exhibitions. The author relates the growth of the relevance of such events with the phenomenal spread of conceptualism ideas among artists, critics and curators. As two striking examples of implementation of the “conceptualist idiom” into practice the author analyzes Sculpture Project in Münster and Fourth plinth project in London. Also the article considered the problems of contemporary art exhibiting in the traditional urban environment, problems of interaction of the artist with the public, the impact of social context on the aesthetic value of the artwork. Personal opinion expressed in the article implies a continuation of the discussion on the topic. Refs 5. Figs 18.

Keywords: contemporary art, contemporary sculpture, urban sculpture, public art.

В настоящее время искусство переживает период вне стилей и направлений. Единственной причины здесь быть не может, как невозможно определить, что будет с искусством в будущем. Проблема в том, что уже достаточно долго нет объективных причин для возникновения и развития новых художественных идей, и мы находимся в ситуации затянувшегося кризиса или стагнации. Последнее серьезное направление в искусстве — концептуализм — возникло несколько десятилетий тому назад. Причем это было скорее не направление, а новая парадигма художественного мышления, приведшая к появлению нового типа художника — как бы теоретика, как бы исследователя, как бы мыслителя.

Концептуалистская идиома привела также к феноменальному повышению значимости выставок в ущерб самостоятельной ценности произведения, когда эфемерное понятие «проект» стало основным в деятельности современного художника. К тому же назрел кризис художественной критики, когда стало не вполне уместным выносить оценочные суждения из-за отсутствия четких критериев. Распространилась практика комментирования художественной жизни в противовес традиции ее анализа. Эта пассивная позиция комментатора получила развитие и в художественной среде, где типичным стало создание проектов по поводу насущных проблем современной жизни, диапазон которых укладывается в рамки политкорректности, когда смелость высказывания практически невозможна. Подобно политическим деятелям, собирающимся на свои саммиты, чтобы обсудить никого из них не волнующие проблемы глобального потепления или порассуждать на тему тяжелого положения с продовольствием в Африке, современное искусство оперирует надуманными идеями вместо того, чтобы искать новые пути творчества.

Современный паблик-арт в его стремлении «дискутировать» с обществом — очень характерное явление в данном плане, ибо не способен выразить художественными средствами идею, которая объединила бы людей. Причины кризиса паблик-арта — в трудности определения уровня соотношения социального и художественного в Западной Европе и США, так и не предложивших новых универсальных идей, способных в равной степени заинтересовать создателей искусства и публику. Такие идеи выдвигали одиозные тоталитарные режимы, но использование их опыта в «евроатлантическом» контексте было бы равносильно признанию собственного поражения в идеологической схватке. Такие страны, как пережившая нацизм Германия, отказавшиеся от имперских амбиций Англия и Франция, уже не предлагают четких политических или религиозных идей, на протяжении многих столетий аккумулировавших взаимозависимые социальные и культурные процессы. Основной ценностью эти страны выбрали для себя либеральную демократию, идеологию «среднего класса» — людей, не обремененных излишней пассионарностью и повышенными требованиями к эстетизации жизни. Что такой человек видит в качестве предмета искусства? Скорее всего то, что может легко войти в интерьер его дома, украсить площадку или садик перед ним. Расцвет галерейного бизнеса — подтверждение этому и к тому же свидетельство органического нежелания современного искусства выходить в общественное пространство.

Выход современного художника на публику всегда проблематичен — его попросту могут не понять. Это еще в лучшем случае, а ведь известны примеры массовых демонстраций против выставок, вандализма, совершаемого якобы в благих целях, когда художник «оскорбляет» чьи-то чувства или нарушает негласное обще-

ственное табу. В иных случаях, как это было со скульптурой Ричарда Серры в Нью-Йорке или «Домом» Рейчел Уайтрид в Лондоне, произведения демонтировались на законных основаниях, учитывая жалобы местных жителей, не желавших мириться с присутствием в их районе непонятого им художественного объекта [1].

Во второй половине 1960-х — 1970-е годы сменился полюс смысловой нагрузки произведения, перешедший от автономных качеств формы к понятию художественной концепции, предлагающей различные варианты «трансляции» замысла через трехмерную структуру. В противоположность модернистскому видению художественного процесса, постмодернизм поместил искусство в положение, где форма уже не была определяющим фактором. К тому же, изобразительное искусство перестало восприниматься в качестве отдельной категории, став наравне с такими элементами современной культуры, как медиаресурсы и индустрия моды. В связи с этим ни один из образов реальности не может быть признан именно художественным образом. Все образы группируются в один огромный, по выражению искусствоведа Роберта Моргана, «имидж-банк гиперреальности» [2, р.4], являющийся источником в том числе и произведений искусства.

Концептуальное искусство сосредоточилось на смысле произведений независимо от характера их формы. При этом теоретики концептуального искусства отделяют содержание (англ. subject matter) от собственно смысла (англ. content). Содержание вырабатывается исключительно из качеств формы в автономном виде. В картине оно формируется из того, что изображено непосредственно на плоскости, т. е. объяснимо в терминах живописной техники и сюжета, если он есть. В скульптуре — это совокупность объемных характеристик и, также, сюжетной стороны. Что касается смысла, то он зависит уже от того, в какой контекст помещено произведение и каким образом оно туда помещено. Получается, смысл вариативен, что впервые было показано уже в реди-мэйдах Марселя Дюшана. Именно Дюшан признается ведущими теоретиками концептуализма отцом-основателем этого течения. «Все искусство после Дюшана, — утверждал один из ведущих художников-концептуалистов Джозеф Кошут, — концептуально по природе» [3, р. 135].

Концептуализм утвердил новое качество искусства, когда все его характеристики служат одному — концепции, формирующейся из совокупности качеств формы, смысла и контекста в пространственном и смысловом понимании. Концептуальное искусство сформировало такую художественную ситуацию, где собственно художественный объект становится условностью, фикцией, элементарным составляющим концепции произведения. В то же время в трехмерном искусстве, создававшемся после утверждения концептуализма, объект (в своем особенном понимании) становится необходимым элементом. Так, основная художественная форма западной скульптуры, начиная со второй половины 1970-х годов, — инсталляция — задумывается как отдельное пространство объектов, организованных в соответствии с продуманной концепцией.

В практике обращения к публике концептуалистская идиома получила наиболее характерное воплощение в масштабных проектах, проводящихся регулярно в формате международной выставки, где большое значение имеет личность куратора. Главной ареной международной художественной жизни стали биеннале — в Венеции, Сан-Паулу и мн. др., заканчивая Московской. Объективно важными событиями стали также масштабные выставки скульптуры на открытом воздухе.

Первая из них — выставка в Баттерси-парке в Лондоне в 1948 г. — послужила своеобразным катализатором подобных экспозиций в других частях европейского континента и в США. В 1949 г. состоялась первая триеннале Сонсбеек в Арнхеме (Нидерланды), с 1950 г. начали устраиваться биеннале в Парке скульптуры Миддельхейм в Антверпене. В середине 1950-х — начале 1960-х годов в итальянском городе Сполето прошла серия выставок скульптуры, пространством для которых стал сам город. Идея регулярных скульптурных выставок в музейном контексте была впервые реализована в Миддельхейме, а первым общедоступным собранием, решившимся экспонировать часть собственной коллекции скульптуры на открытом воздухе, стал Музей Креллер-Мюллер в Оттерло (Нидерланды). Другой важной идеей, получившей развитие во второй половине XX века, была мысль о включении в планировку новых городов художественных объектов, постоянно экспонируемых на открытом воздухе. Впервые она была реализована в 1954 г. в английском городе Харлоу [4]. Подобные примеры использования современной скульптуры в общественном пространстве постепенно стали общим явлением в Европе и США.

Относительно паблик-арта, наиболее значительным примером в данной области стоит признать Скульптурный проект в Мюнстере (Skulptur Projekte Münster), проводимый с 1977 г. каждые десять лет. Перед художниками, принимающими участие в очередном Мюнстерском проекте, всегда остро стоит проблема поиска и аккумуляции идей, понимаемых и разделяемых не двумя-тремя десятками коллекционеров и критиков, а людьми, не имеющими к искусству никакого отношения. Нужно найти ту «точку опоры», которая и оправдает общественный статус работы, и в то же время не будет мешать ее эстетическим качествам. Важно еще учитывать, что Мюнстер — старинный немецкий город с барочными дворцами и готическими храмами в окружении садов и парков. Должна ли современная скульптура быть полностью созвучной этому пространству?

Если вспомнить, что скульптура — самостоятельный вид искусства, а не декоративное дополнение к архитектуре, то идея гармонии и синтеза разрушается сама собой, и на ее месте естественно возникает идея контраста. Эта сложная диалектика визуального консенсуса и острого спора имеет долгую историю. Современная скульптура изначально родилась из отрицания — прежде всего гармоничной, комплементарной академической пластики, превосходно сочетающейся с архитектурой. Авангард взял за правило повсеместное упразднение реалистической формы со всеми ее приметами — такими, например, как пьедестал. Первопроходцами нового течения создавались лучезарные проекты гигантских скульптур, превосходящих по высоте самые высокие здания (например, Памятник III Интернационалу В. Е. Татлина). Модернистская формула художественной автономности, несмотря ни на что, осталась актуальной — но, скорее, в среде художников, нежели в сознании масс.

Мюнстерский скульптурный проект появился в середине 1970-х годов, во время расцвета концептуализма, с целью реанимировать «общественную скульптуру», благополучно мутировавшую на тот момент в китчевый вариант пластики, декоративно-развлекательное дополнение детских площадок, общественных парков и бульваров. Справедливости ради заметим, что все, что выставлялось и выставляется в Мюнстере, на самом деле не паблик-арт, а его вариант-перевертыш — арт-ин-паблик («искусство в обществе»). В отличие от «общественного искусства», «искусство в обществе» просто использует общественное пространство, не участвуя при

этом в жизни его обитателей. А главное, оно остается собственностью автора в том смысле, что больше воплощает его позицию, вкус и взгляд на современную форму, чем умозрительные претензии обезличенного среднестатистического зрителя.

На протяжении четырех десятилетий лучшее, созданное художниками в Мюнстере, оседало в пространстве этого старинного города. В центре Мюнстера — с огромным парком вокруг озера Аазе, замком-дворцом епископа и готическими храмами — около десяти арт-объектов, а всего постоянная уличная экспозиция города насчитывает около шестидесяти скульптур. Кое-где здесь образовались целые скульптурные ансамбли, вступающие в неизбежное взаимодействие с находящейся рядом архитектурой. Один из них сформировался сразу же после завершения первого Мюнстерского проекта в 1977 г. В парке рядом с массивным офисным зданием поочередно вырастают конструктивистская мачта Хайнца Мака, «Полулежащая фигура: позвонок» Генри Мура и серия из трех минималистских композиций Фридриха Грезеля. Последние представляют собой аккуратные группы из двенадцати стальных труб, верхушки которых выгибаются перпендикулярно металлическому стволу. А неподалеку, на зеленой террасе, в непосредственной близости от водной глади Аазее, лежат три огромных серых «Бильярдных шара» Клэса Олденбурга (рис. 1).



Рис. 1. Клэс Олденбург. Бильярдные шары. 1977 г. Мюнстер

К особой группе мюнстерских «монументов» относятся квазиархитектурные постройки в садах и парках. Это работы Дональда Джадда, Хермана де Фриса и Лутгера Гердеса, представляющие собой подобию заброшенных бетонных строений (рис. 2). Здесь используется излюбленный прием искусства объекта — эксплуатация окружающего пространства как фона, оттеняющего суровый художественный образ.

Для Скульптурного проекта 2007 г. бельгийский художник Гийом Бейл в третий раз представил в Мюнстере работу из серии “Sorry”. Начиналось все с ассамблежей, где «найденные объекты» превращались в абстракции, теряя свою историю. Теперь же художник решил историю возродить, прибегнув к модному в последние два десятилетия жанру псевдоархеологии. Название Мюнстера происходит от латинского слова *monasterium* (монастырь). Почему бы не откопать древнюю оби-



Рис. 2. Дональд Джадд. Без названия. 1977 г. Мюнстер

тель? Для художника нет ничего невозможного: насыпан холм в три метра высотой с археологическим «раскопом» шестиметровой глубины. На дне аккуратной ямы — чудесно обретенная монастырская башня (рис. 3). В 1987 г. подобный объект уже имел место в Мюнстере. «Храм рассвета» — постмодернистский псевдомемориал английской художницы иранского происхождения Шираз Хаушиари расположил-

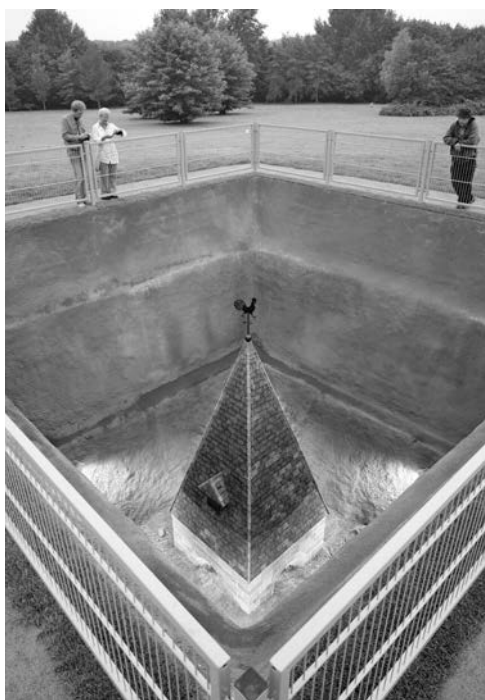


Рис. 3. Гийом Бейл. Археологические раскопки (из серии “Sorry”). 2007 г. Мюнстер

ся тогда на одной из городских возвышенностей и был выполнен из речного ила и соломы — материалов, обладающих особой органической историей (рис. 4).



Рис. 4. Шираз Хаушиари. Храм рассвета.
1987 г. Мюнстер

Об истоках скульптурного постмодернизма в 2007 г. вспоминал и знаменитый американский художник Брюс Науман. В 1977 г. он задумал сделать для Мюнстерского проекта работу, осуществить которую ему удалось лишь тридцать лет спустя. Его работа — это «пирамида наоборот», бетонная площадь с впадиной, вмещающей в себя правильную пирамидальную форму. Замысел автора в том, что форма эта существует виртуально, и объем ее состоит лишь из воздуха и силы нашего воображения (рис. 5).

История Мюнстерского проекта знает различные подходы и к реализации арт-объекта в городской среде, на улицах и площадях. Так, в 1988 г. немецкий скульптор Катарина Фритш установила на одной из площадей этого, по преимуществу католического, города статую Мадонны, отлитую из желтого пластика (рис. 6). Прототипом скульптуры послужила фигурка Девы Марии, купленная Фритш в одном из канадских супермаркетов, — типичный для католических стран предмет массовой культуры. В интерпретации художницы пластиковая статуя Мадонны воспринималась как объект современной скульптуры-товара (commodity sculpture), а в понимании простого зрителя — как узнаваемый атрибут Рождества.

Примерно та же ситуация сложилась и со скульптурой Томаса Шютте, воздвигнутой в 1987 г. Его «монумент» под названием «Вишневая колонна» через некоторое время стал одной из достопримечательностей Мюнстера (рис. 7). Этот превышающий человеческий рост памятник фруктовому мороженому буквально преобразил все пространство вокруг себя. Площадь из банальной автомобильной парковки



Рис. 5. Брюс Науман. Депрессия квадрата. 2007 г. Мюнстер



Рис. 6. Катарина Фритш. Мадонна. 1987 г. Мюнстер

превратилась в популярное место отдыха. Рядом с «трубочкой» открыли кафе и построили фонтан. Кажется даже, будто это скульптура декоративного свойства, — так удачно она вписалась в оживленную городскую площадь, всегда заполненную туристами. Такая история не вполне типична для Мюнстерского проекта, имеющего довольно жесткие установки, диктующие взаимодействие скульптуры и контекста, вернее, настаивающие на их противопоставлении. Некоторые работы «симулируют» находящиеся неподалеку здания, но кардинально отличаются от них своей формой. Другие вступают в намеренное и полное противоречие с контекстом.

Подобные характеристики свойственны и произведениям, известным по другому ведущему примеру концептуализма в паблик-арте — лондонскому проекту «Четвертый постамент» (Fourth Plinth Project), проводящемуся с 1999 г. Его идея



Рис. 7. Томас Шютте. Вишневая колонна. 1987 г. Мюнстер

связана с утверждением статуса современной скульптуры в исторической городской среде. Реализованные замыслы победителей лондонского конкурса могут рассматриваться как воплощение сегодняшнего, «пост-постмодернистского» взгляда на такие понятия, как паблик-арт и городской монумент.

Четвертый постамент Трафальгарской площади — плод исторического парадокса, в результате которого в самом центре Лондона в течение более полутора столетий пустовал готовый пьедестал для скульптурного монумента (рис. 8). Ансамбль площади формируется вокруг величественной колонны Нельсона и примыкающих к ней фонтанов. Постаменты установлены по углам площади. Первый был использован для конного монумента короля Георга IV. Два других заняли памятники двум английским военачальникам — Генри Хейвлоку и Чарльзу Джеймсу Нэпиру. Четвертому постаменту не было найдено применения вплоть до конца XX века.

В конце 1990-х годов в Королевском обществе искусств созрела идея использовать пустующий постамент для демонстрации современных скульптурных объектов.



Рис. 8. Четвертый постамент. Трафальгарская площадь, Лондон

В итоге в 1999 г. Обществом был учрежден проект-конкурс «Четвертый постамент», руководимый совещательной группой во главе с писателем Джоном Мортимером и искусствоведом Ричардом Корком. Объявленный организаторами конкурс на скульптуру для постамента неожиданно вызвал настоящий ажиотаж.

Многие проекты имели иронический характер: памятник принцессе Диане, управляющей джипом, гигантский голубь, огромная дамская сумочка, статуи Винни Пуха, овцы Долли, портреты футболиста Дэвида Бекхема и его семьи [5]. Некоторые конкурсанты предлагали воздвигнуть в дополнение к монументу Георгу IV конную статую королевы Елизаветы II, или памятник какому-либо выдающемуся деятелю английской культуры, или — Махатме Ганди, Матери Терезе, Нельсону Манделе. Впрочем, ни один из подобных вариантов скульптуры для четвертого постамента не получил одобрения со стороны совещательной группы. Поддержку получили проекты, не имевшие ничего общего с викторианской пластикой, свободные от всего, что прежде ассоциировалось со скульптурой Трафальгарской площади.

В 1999 г. четвертый постамент украсила работа Марка Уоллингера «Ессе Номо» (рис. 9). В следующем году ее сменила композиция Билла Вудроу «Невнимание к истории» (рис. 10), а в 2001 г. — «Монумент» Рейчел Уайтрид (рис. 11). До 2005 г. постамент снова пустовал, пока на него не водрузили скульптуру Марка Куинна «Элисон Лаппер беременная» (рис. 12). В 2007 г. на ее место установили «Модель отеля» Томаса Шютте (рис. 13), в 2009 г. постамент занял интерактивный проект «Один и другой» Энтони Гормли (рис. 14). Затем на Трафальгарской площади выставлялись произведения Йинки Шонибара, Михаэля Эльмгрена и Ингара Драгсета, Катарины Фритш и Ханса Хааке (рис. 15–18).

Все эти произведения так или иначе взаимодействуют с актуальной общественной проблематикой или обыгрывают специфику места, и это означает, что

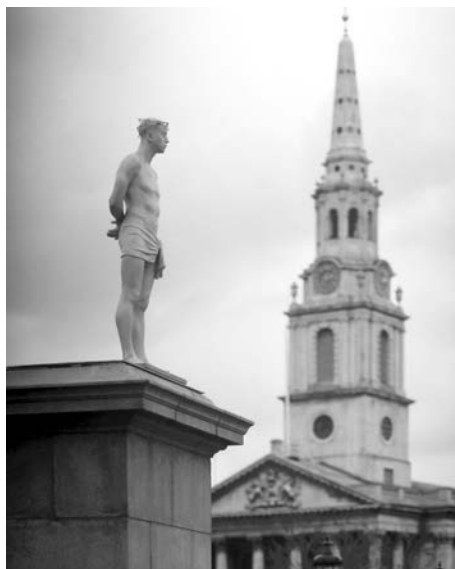


Рис. 9. Марк Уоллигер. Ессе Номо. 1999 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 10. Билл Вудроу. Невнимание к истории. 2000 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 11. Рейчел Уайтрид. Монумент. 2001 г. Трафальгарская площадь, Лондон

«Четвертый постамент» — попытка вновь живо напомнить о понятии «общественное искусство». Более (в имущественном отношении) близкий понятию «искусство в обществе», этот проект все же апеллирует напрямую к самой широкой аудитории, сохраняя при этом свой художественный статус. Неожиданные для многих работы



Рис. 12. Марк Куинн. Элисон Лаппер беременная. 2005 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 13. Томас Шютте. Модель отеля (Отель для птиц). 2007 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 14. Энтони Гормли. Один и другой. 2009 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 15. Йинка Шонибар. Корабль Нельсона. 2010 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 16. Михаэль Элмгрин, Ингар Драгсет. Бессильные структуры, фигура 101. 2012 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 17. Катарина Фритш. Петух. 2013 г. Трафальгарская площадь, Лондон



Рис. 18. Ханс Хааке. Дареный конь. 2015 г. Трафальгарская площадь, Лондон

современных художников, помещенные в пространство главной лондонской площади, не могут не привлекать внимания. Таким образом, общественный статус подобных произведений создается лишь на время экспонирования в общественном пространстве, т. е. является временным явлением. Подверженность художественного образа времени характерна для современной культуры, и поэтому паблик-арт с его обращением к меняющейся актуальности вполне свободен от общества как необходимой аудитории.

Этот парадоксальный вывод дает повод задуматься о том, насколько художественная реальность стала виртуальной и в какой мере пространство искусства соприкасается с реальностью нашего сознания. Современное искусство существует как бы само по себе, но при этом постоянно апеллирует к вниманию публики, что, например, выражается в виде глупых скандалов с участием художников-фриков наподобие Петра Павленского. Последний пример, конечно, слишком эксцентричен, хотя и в некоторой степени характерен. Дело в том, что этот случай, каким бы курьезным он ни был, тоже является следствием концептуализации всего, что делает художник, будь то его неадекватное поведение или попытка высказаться на общественно-политическую тему. Вообще говоря, все это наводит на размышление по поводу того, насколько художнику нужен интеллект, и насколько художественное творчество детерминируется разумом.

Возможно, через некоторое время мы придем к отказу от концептуалистской парадигмы и вернемся к традиционному академическому искусству с четкими критериями качества и мастерства. Это было бы неплохим выходом из сложившейся ситуации, хотя и не самым лучшим. В любом случае атмосфера художественной жизни требует обновления, о чем свидетельствует история паблик-арта в его «беге на месте» на пути к вниманию публики и дискуссии с ней. Паблик-арт со всей его концептуальной проблематикой — симптом современного искусства, пребывающего в неопределенном состоянии и не находящего адекватных способов выхода из него.

Литература

1. Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. Вып. 1. С. 53–70.
2. Morgan R. C. *Between modernism and conceptual art: A critical response*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 1997. 173 p.
3. Kosuth J. Art after philosophy // *Studio International*. Oct. 1969. Vol. 178, N 915. P. 134–137.
4. Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. «Общественная скульптура» в послевоенной Британии // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2013. Вып. 3. С. 72–79.
5. Macintyre J. From Beckham to Lapper, the ever-changing cast // *The Independent*. 7 August 2008. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/from-beckham-to-lapper-the-ever-changing-cast-887463.html> (дата обращения: 25.03.2015).

References

1. Kotlomanov A. O. *Pablik-art: stranitsy istorii. Fenomen kontr-monumenta i krizis memorial'noi traditsii v sovremennoi monumental'noi skulpture* [Public art: the pages of history. The phenomenon of counter-monument and the crisis of memorial tradition in contemporary monumental sculpture]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15. Arts*. 2015, issue 1. pp. 53–70. (In Russian)
2. Morgan R. C. *Between modernism and conceptual art: A critical response*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 1997. 173 p.

3. Kosuth J. Art after philosophy. *Studio International*, Oct. 1969, vol. 178, no. 915, pp. 134–137.
4. Kotlomanov A. O. Pablik-art: stranitsy istorii. “Obshchestvennaia skul’ptura” v poslevoennoi Britanii [Public art: the pages of history. Public sculpture in post-war Britain]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15. Arts*, 2013, issue 3, pp. 72–79. (In Russian)
5. Macintyre J. From Beckham to Lapper, the ever-changing cast. *The Independent*. 7 August 2008. Available at: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/from-beckham-to-lapper-the-everchanging-cast-887463.html> (accessed: 25.03.2015).

Статья поступила в редакцию 28 марта 2015 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения; kotlomanov@yandex.ru

Kotlomanov Alexander O. — Ph.D.; kotlomanov@yandex.ru