

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

Екатерина Владиславовна Чернова
Ekaterina Vladislavovna Chernova
магистр искусствоведения
Master in Art Studies
chernovieusse@gmail.com

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ КАК ФУНКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В НЕ-ДИНАМИЧЕСКОЙ ФОРМЕ

TEMPORALITY AS A FUNCTION OF CONTEMPORARY ARTWORK IN NON-DYNAMIC FORM

В теории и истории искусства до сих пор существует консенсус: темпоральность есть свойство динамических видов искусства – таких как театр, кино, музыка. Однако современные дискурсы открывают принципиально иной взгляд на функциональность времени в искусстве. Благодаря феномену дематериализации произведения и в контексте современных теорий мультитемпоральности и нелинейности времени мы можем утверждать, что темпоральностью как некой соотносимостью с движением времени обладает любое произведение. Мы предполагаем, что темпоральность – не только условие существования произведения искусства как молчаливого свидетеля истории, но также потенциальный инструмент и материал для создания концепта произведения искусства. Исходя из этого, в настоящей статье мы рассмотрим, каким образом темпоральность может рассматриваться в теории как конструктивный элемент художественного высказывания, которое выражено в статичной форме. Необходимо отметить, что в нижеследующем тексте намечены лишь контуры дальнейшего исследования, которое еще требует множества уточнений и детализаций.

Ключевые слова: теория искусства, нелинейная темпоральность, неоавангард, музеологическое время, историческое время, дематериализация искусства

Для цитирования: Чернова Е.В. Темпоральность как функция произведения искусства в не-динамической форме // Артикульт. 2023. №3(51). С. 6-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

The temporality issue within contemporary theory and practice is held under one persistent convention: time is a matter of dynamic species of art, such as theatre, cinema, and music. However, contemporary theoretical discourses in the expanded field of art-theory reveal a fundamentally different view on temporality's function in a piece of art. In virtue of art's conceptual dematerialisation and the theoretical context of nonlinearity of time, the temporality, as a kind of correlation with time durability, may be concerned as feature for any piece of art – not excluding those which are expressed in static forms. We assume that temporality is not only conditional in case of art pieces expressed in static forms, but also functional as the matter and an potential instrument which can be used to create an expanded concept. In current article we take this hypothesis as a starting point to explore the way for temporality to be considered as a constructive component of an artistic utterance expressed in a static form of art. It's necessary to notice that the current article contains only an outline of subsequent research, which still demands to be elaborated.

Keywords: theory of art, non-linear temporality, neo-avantgarde, museological time, historical time, dematerialization of art

For citation: Chernova E.V. "Temporality as a function of contemporary artwork in non-dynamic form." *Articult.* 2023, no. 3(51), pp. 6-19. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

Теоретическая база исследования

Теоретические представления о современных художественных практиках связаны консенсусом, не подвергнутым ревизии – а именно: время как функция принадлежит так называемым «динамическим» видам искусства. Хотя в теориях и практиках современного искусства не всегда присутствуют очевидные различия между динамичными и статичными формами художественного высказывания. Рассматривая исключительно перформативные практики, мы можем говорить о таком времени, которое является онтологическим компонентом длящегося произведения. Однако, что если темпоральность видеть как функцию, которая не дана в самой имманентности медиума, но является свойством *концепта*?

Представление о произведении искусства как о концепте связано с теорией дематериализации искусства, которая была разработана в 1970-е гг. Люси Липпард. В ходе своей кураторской и

исследовательской практики Липпард отметила важнейшую тенденцию в современном искусстве своего времени – постепенное смещение интереса от материального объекта к идее, которую он выражает [Lippard, 1973]. В такой оптике арт-объект как некая материальность представляется всего-навсего раздражителем, триггером, благодаря которому искусство «оживает», но живет при этом, не следуя буквально законам материальности. На данном этапе нашего исследования мы опираемся на теорию дематериализации и стремимся различать материальную, объектную форму произведения искусства и произведение как концепт. Если материальная форма связана с относительной длительностью, то концепт служит платформой для построения теоретических, интеллигибельных, чувственных конструкций, которые не зависят напрямую от пространственно-временных категорий.

Рассмотрим дифференциацию объектной формы и концепта на примере кино. Как произведение, выраженное посредством иллюзорной непрерывности движения, оно уже является проблематичным феноменом с точки зрения темпоральности. Длительность фильма может быть раскрыта и сомкнута – она формируется в момент непосредственной реализации действия, которое попадает в объектив аппарата фиксации; и она вновь раскрывается во время каждого кинопоказа. Все остальное время определенная последовательность фрагментов длительности, запечатленных кинокамерой, остается сомкнутой, сложенной в футляр. Однако в таком сжатом состоянии кино продолжает существовать в качестве умозрачного представления – оно остается произведением искусства, хотя при этом не воспринимается непосредственно как фильм. То есть без перформативного компонента, без участия зрителя, кино как материальный объект не может существовать, но существует как произведение, которое дает потенциальные возможности для припоминания, сравнения, анализа и других мыслительных операций. Таким образом, кино предполагает наличие как минимум трех темпоральных измерений – 1. фиксируемое камерой время, 2. время репрезентации и 3. время в ретроспективном осмыслении. При воспроизведении фильма они разворачиваются все сразу, хотя только одно из них следует из материальной формы воспроизводимой последовательности кадров. Зафиксированное время и время в восприятии при этом остаются вне исчисляемого пространственно-временного континуума.

Статичное произведение искусства, возможно, не менее сложно по своей темпоральной структуре. Будучи заключены в неподвижную форму, произведения скульптуры, архитектуры, живописи, инсталляции не запечатаны при этом в вакуум. Изменениям может быть подвержена материальная, объектная форма произведения: например, красочный слой живописного полотна темнеет, выцветает, и чтобы увидеть его первоначальную форму, необходимо провести реставрационные работы. Но меняются также и способы восприятия и интерпретации объекта как произведения, которые зависят от паттернов прочтения, характерных для определенного времени в истории. Майкл Баксандалл в своем исследовании искусства Ренессанса обратил внимание на этот когнитивный феномен и описал его как «взгляд эпохи». С помощью этого понятия Баксандалл связал стиль изображения с устойчивыми способами его расшифровки, а следовательно, и конструирования другого изображения с помощью некоего набора легко читаемых современником художественных приемов, уже проверенных опытом. При этом зачастую ни создатель, ни интерпретатор образа не отдадут себе отчет в том, что их оптика есть «взгляд эпохи», накрепко привязанный к своему историческому времени. Это означает, что мы никак не можем увидеть произведения Ренессанса или, например, авангарда глазами современников [Baxandall, 1978, p. 29-103]. Несмотря на то, что позднее в изложении Баксандалла были обнаружены фактологические ошибки, его теоретический подход стал важнейшим вкладом в социологию искусства и, в частности, был воспринят антропологом Клиффордом Гиртцем и философом Пьером Бурье [Landgale, 1998].

Отмеченная Баксандаллом изменчивость интерпретативных паттернов, с помощью которых мы «считываем» произведение искусства – отнюдь не единственная форма темпоральности для

Е.В. Чернова *Темпоральность как функция произведения искусства
в не-динамической форме*

статичного произведения искусства, такого как скульптура или инсталляция. Проблематичным остается определение момента перехода от одного культурного паттерна к другому, от «прошлого» к «настоящему». Периодизация истории, в том числе истории искусства, отделяющая материальный объект прошлого и концептуальные интерпретации настоящего – это условное обозначение, которое фиксируется как конвенциональное определение, но фактически сохраняет за собой лишь функцию разметки, инструмента для работы историка [Albergo, 2009].

Эта проблема различия прошлого и настоящего заложена в данном Анри Бергсоном определении «физического времени», которое философ противопоставил «времени сознания». Субъективное восприятие времени, как отметил Бергсон, характеризуется высокой пластичностью, оно может быть растянуто или сжато. О нем мы заранее знаем, что оно может быть недостоверно, подвержено эффектам дежавю, конфабуляции и других искажений. Однако Бергсон сомневается и в достоверности «физического времени», стабильного, измеряемого. Ведь такое измерение времени, которое претендует на объективность, на деле представляет собой метрику, разработанную человеком для удобства или автоматизации обращения с временными периодами [Bergson, 1888, p. 51]. Периодизация – один из таких инструментов, которые составляют бергсоновское «физическое время», то есть искусственный конструкт.

Любая подобная конструкция непостоянна. Один из ярких примеров такого непостоянства – это модель линейного развития истории. Сегодня отдельные исследователи настаивают на том, что время истории нелинейно, а человеческая культура вошла в период так называемой пост-истории. Джонатан Крэри описывает концепцию пост-истории «как радикальный отказ от претензии на то, что время связано с любыми долгосрочными начинаниями, даже с фантазиями о «прогнесе» или развитии» [Cray, 2013, p. 27]. С точки зрения адептов концепции пост-истории единый, монолитный вектор в смене исторических культурных парадигм является недопустимым теоретическим обобщением. Так, в теории и истории искусства мы можем говорить о «прогрессивности» или новизне отдельных художественных произведений или направлений. Однако на практике в том материале, который обладает новизной, нередко обнаруживаются ретроспективные и даже анахроничные формы и концепты. Такова, например, сама специфика неоавангарда во Франции – совокупности анахронических¹ практик, в которых художники обращались к историческому авангарду, при том не только как к источнику для реминисценций, но как к парадигмальному основанию для новаторства художественных высказываний.

Внутренняя противоречивость подобного анахронического жеста, которым художники одновременно обновляют искусство и возвращают его в прошлое, является так же примером мультитемпоральности – современного теоретического конструкта, который подразумевает параллельное существование множества темпоральных измерений, которые носят разные имена, принадлежат к различным хронологиям и которые зачастую невозможно синхронизировать [Йордхайм, 2022]. В контексте истории искусства мы можем говорить об измерениях времени, которые привязаны к процессу создания материальной формы произведения или к разработке художником концепции произведения, к провенансу или множественным процессам восприятия в разных контекстах, форматах, в разных точках мира, к истории произведения как материального объекта или к истории его интерпретаций. Существует потенциально безграничное множество таких темпоральностей, к которым может быть привязано «время» произведения.

Мультитемпоральность – один из главных аспектов того, что сегодня отдельные исследователи называют «темпоральным поворотом» [Нот, 2018]. Именно исходя из теории мультитемпоральности, а также из теории нелинейности истории, мы выдвигаем гипотезу: произведение искусства, существующее во множественных темпоральных измерениях, может, будучи выражено в статичной материальной форме, указывать на существование или соотношения отдельных темпоральных измерений. Время – не только базовое условие существования

¹ В данном контексте мы предпочитаем использовать такое определение анахронизма: «характеристика, принадлежащая концепции линейной истории, и в то же время это явление, с которым связана проблематизация истории через допущение ошибки в хронологии [Рансьер, 2016, с. 203–223].

материальной формы произведения искусства, которое (если следовать логике Майкла Баксандалла) может изменить или дополнить знание и представление об этом произведении. Время есть также означаемое, которое может быть связано с одной из множеств форм темпоральности. Эти формы в свою очередь могут быть материалом и одновременно инструментом для создания произведения искусства как концепта.

В настоящей статье мы апробуруем изложенную гипотезу на материале произведений неоавангарда французской художественной сцены. На данном этапе исследования выбор материала обусловлен его высокой репрезентативностью по отношению к теориям мультитемпоральности и нелинейности истории за счет анахронического обращения к приемам и к самой парадигме авангарда. Анахронизм неоавангарда во Франции был связан со специфическим историческим контекстом послевоенного времени: авангардные направления сюрреализма и дадаизма были подвергнуты «обскурации», однако постепенно авангард был реактуализирован как способ создания произведения искусства [Feldman, 2014], которое характеризует свою современность. В частности, И.Н. Захарченко писала о способах переосмысления исторического авангарда в послевоенном искусстве Франции [Захарченко, 2011, с. 126-134]. Кроме того, неоавангард во Франции актуален для нашего исследования, так как в совокупности причисляемых к этому периоду художественных практик наблюдаются признаки радикальной дематериализации искусства, то есть разделения концепта и материальной формы произведения, которая в отдельных случаях утрачивала свою ценность и даже подвергалась прямой деструкции. Например, в работе Жана Тенгли, которая была изначально создана так, чтобы само-уничтожиться прямо в процессе репрезентации в МОМА, Нью-Йорк [Tinguely, 1960]. Ниже мы рассмотрим несколько произведений представителей французской неоавангардной художественной сцены и то, как в этих произведениях функционирует принцип мультитемпоральности.

Дифференциации темпоральностей в произведении искусства

Прежде чем перейти к анализу тех операций, которые делают множественные темпоральности функциональными компонентами произведения искусства, необходимо выявить некий фундаментальный принцип, который открывает художнику доступ к работе с темпоральностью. Если произведение искусства выражает собой некое концептуальное представление о современности, насколько точным может быть определение настоящего, в котором разворачивается современность? Вариативный масштаб определяемого как настоящее фрагмента в хронологической последовательности существует только благодаря некоему конвенциональному представлению о его отношении к прошлому и будущему. Значит, произведение искусства, которое характеризует современность, в своем основании имеет концептуальное различие между «сейчас» и «тогда» (будь это «тогда» в прошлом или в будущем). То есть художник работает минимум с двумя образами – с тем, что происходит на глазах у современника, и тем, что он может помнить или знать о прошлом или будущем.

Два темпоральных измерения образа – «сейчас» и «тогда» – представляются реципиенту как время *материальное* и *интеллигибельное*. Первое согласовано, со-ритмично репрезентации и восприятию объектной формы произведения. Наиболее очевидный пример такого материального времени – осмотр круговой скульптуры, которую невозможно целиком воспринять вне относительного движения, то есть некоего дящегося акта восприятия. Этот принцип работает в отношении к любой материальной форме произведения искусства, которая широко развернута в пространстве. «Физическое время» в подобном случае буквально измеряется пространством. В интеллигибельное же измерение входит все то, что разворачивается и отражается в сознании реципиента (в данном случае мы используем именно этот термин, так как на месте зрителя может быть и художник, воспринимающий свою же работу). Между материальным и интеллигибельным измерениями времени всегда существует небольшой зазор – как минимум потому, что нейронным соединениям требуется время для обработки информации. «Требуется время, чтобы физические

изменения, составляющие событие, повлияли на тело (воспринимающего) и модифицировали сенсорные рецепторы сетчатки. Требуется время, чтобы полученные электрохимические модификации были переданы в виде сигналов в центральную нервную систему. Требуется время, чтобы создать нейронный паттерн и связать его с образом самого себя. Это последний критический шаг, без которого событие никогда не станет осознанным» [Damasio, 2006]. Это значит, что время не-динамического произведения искусства уже обнаруживает в себе темпоральную проблематичность – материальное время в нем не соответствует интеллигибельному.

Однако для описания темпоральности, с которой работает художник, недостаточно различать только время в сознании реципиента и время «объективное», последовательно привязанное к материальности произведения, к пространственным координатам. Так как далеко не все потенциальные измерения времени (время создания произведения, время его восприятия, и т.д.) могут быть однозначно отнесены к первой или второй категории. Даже в случае, если мы введем третью категорию и именуем ее «потенциальным» временем, заложенным в символической ткани самого произведения, выраженного нарративом или обилием референций к уже существующим сюжетам, не зависящего напрямую ни от материального, ни от интеллигибельного времени – описательная система окажется недееспособной. По той причине, что границы, определяющие материальное, интеллигибельное, а также и потенциальное время в произведении искусства построены на условности хронологии, на бергсоновском «физическом времени», то есть на недоказуемых границах между прошлым, настоящим и будущим. Однако связь времени произведения с условной хронологией событий (любого масштаба) слаба, так как реципиент воспринимает время субъективно, не считая каждую секунду, минуту или час. Таким образом, восприятие категорий прошлого, настоящего и будущего относительно. Тогда что представляет собой произведение неоавангарда, представленное в физическом, материальном времени – уже не современное прошлое или же настоящее момента восприятия? Провенанс такого произведения – это аспект интеллигибельного времени или материального? Провенанс есть одновременно представление о прошлом и артефакт, свидетельство прошлого, к которому только привязаны представления интеллигибельные, но также и некое потенциальное время, в котором можно помыслить окружение и состояние объектной формы произведения в момент его создания или его путь от мастерской художника в актуальное поле восприятия. Произведение искусства как концепцию мы можем рассматривать в отношении любой из перечисленных форм, их проявления относительно и принципиально вариативны.

Рассмотрим в качестве примера проект Эрне Пиньон-Эрне, который он представил на конкурс к годовщине Парижской коммуны [Pignon-Ernest, 1971]. Эта интервенция в городское пространство была выполнена в технике шелкографии и стала одним из первых масштабных проектов художника. В квартале Бют-о-Кай, на кладбище Пер Лашез, вокруг базилики Святого Сердца, где в период коммуны были массово убиты люди, Пиньон-Эрне расположил однотипные полотна с отпечатанными в человеческий рост лежащими фигурами – все идентичные, не детализованные – как те очертания, что отмечают положение тела на месте убийства. Работа была создана в качестве напоминания о жертвах французской революции. Однако художник не преминул отметить также драматичные события и в недавней истории: те же полотна с распростертыми телами были расположены у входа на станцию метро «Шаронн», где девять протестующих против войны в Алжире были убиты в 1962 г.; вдоль берегов Сены, где в результате стычки с полицией 17 октября 1961 были убиты протестующие граждане Алжира; а также на местах баррикад, устроенных в ходе освобождения Парижа от оккупантов в 1944 г. [Galimberti, 2012, p. 53-73]. Художник выявлял таким образом потенциал места как особой пространственно-временной структуры, наподобие палимпсеста, собранного из «фрагментированных историй».

Пиньон-Эрне в своей художественной практике искал возможность развертывания, самораскрытия историй, заложенных в памяти городов как нерешенный «ребус» или неартикулированная мысль [Certeau, 2008, p. 15]. Сама темпоральная структура его проекта к

годовщине Парижской коммуны тоже представляет собой некий ребус, сбой в настройке «квази-естественного» различения прошлого и настоящего – различения «вчера» во время алжирской войны и «позавчера» в период коммуны. С помощью иконического знака художник маркирует элементы городского пространства – брусчатка и лестничные марши – как артефакты. Они одновременно принадлежат к настоящему, материальному времени, и несут в себе память событий прошлого. Чуть позднее Пьер Нора сформулирует идеологический проект «места памяти», который ляжет в основу коммеморативной программы в публичных пространствах европейских городов [Nora, 1984, p. 23-43].

Артикулируя «воспоминания» города, художник ставит такой вопрос: история принадлежит человеческой памяти, интеллигибельному времени, или таким вот артефактам, то есть времени материальному? История живет в сознании субъекта или у него под ногами? Как далеко во времени простирается история? Градостроительный элемент, несущий в себе воспоминания – это сжатое время, хранящееся в недрах человеческой памяти и всколыхнувшееся под воздействием материального триггера, или же до конца не познанная потенциальность события, которое продолжает разворачиваться в актуальной истории?

Искусство не дает ответы на подобные вопросы. Как пишет исследовательница Кейт Бреткелли-Чалмерс, искусство запутывает зрителей в различных сенсорных, материальных, воображаемых темпоральностях – «сталкивая прошлое и настоящее», накопленный опыт и событие [Bretkelly-Chalmers, 2019, p. 17]. Искусство делает возможным сопоставление темпоральностей, создание зазоров между ними, так что настоящее представляется как бы точно пронзенным или прошитым прошлым. Произведение оперирует смещением темпоральных категорий. Явленность времени в такой ситуации относительна, потому что темпоральность вплетена в открытый для интерпретации образ.

Здесь необходимо отметить еще одно базовое основание, в связи с которым темпоральность в искусстве не может быть привязана к устойчивой категории. Для определения этого основания необходимо задаться вопросом: что такое знание о прошлом? Если прошлое в воспоминании – это ряд событий, которые не были прожиты субъектом восприятия и памяти, то информация об этом прошлом уже пропущена как минимум через три фильтра. А именно: виртуализация события, то есть отодвижение в прошлое; затем фиксация свидетелем – перевод в некую материальную форму; затем только прошлое извне становится достоянием памяти человека, который этому прошлому не был современником. Если мы допускаем (а в большинстве случаев не можем не допустить), что в процессе передачи информация могла быть искажена, артефакт открывает доступ потенциальности в материальное и интеллигибельное время. В случае же если субъект восприятия и памяти был свидетелем прошлого, то информация, им хранимая, легко может стать объектом конфабуляции или любого другого когнитивного искажения. Сама вероятность такого искажения уже открывает червоточину в стройной хронологической последовательности, впуская в нее потенциальное время. Если в отношении одного артефакта или события мы можем провести ревизию и, не без участия счастливого случая, отделить потенциальное и материальное время, то говоря о массах свидетельств прошлого, мы вынуждены констатировать недоказуемость категорий времени. Такова, по нашему мнению, идея парижского проекта Пиньон-Эрне: судьбу одного человека восстановить можно, а «массы» людей становятся жертвами потенциальности и теряются в хаотическом движении времени – они не могут быть ни свидетелями прошлого, ни современниками.

Темпоральность «найденного объекта»

В искусстве неоавангарда во Франции время как потенциальная измеримость находит выражение в самых разных формах, большинство из которых наследуют сюрреализму и дадаизму. В качестве инструмента измерения, означивания темпоральности чаще всего возникает

объект», одновременно форма желаемого и утраченного². Например, в массивном корпусе работ Армана авторская техника аккумуляции передает найденным объектам темпоральное измерение, обусловленное представлением о накоплении. Аккумуляции художник создавал как трехмерные объекты в виде коробов из плексигласа, тесно заполненные множеством бытовых артефактов. В этих работах художник, коллекционер- и археолог-любитель, находит выражение собирательскому опыту. Аккумуляции в практике Армана становятся продуктом «невротической фиксации», попытки запечатлеть, законсервировать ускользающее время действительности [Bouchet, 2021, p. 35]. То есть художник стремится сохранить современность, ускользающую в прошлое, в область воспоминаний. На наш взгляд, в этом отношении весьма показателен ряд его аккумуляций из старых часов и часовых механизмов [Arman, 1976] – эти работы создают сложное переплетение 1. символа времени, 2. свидетельства лихорадочной фиксации, с которой художник их собирал, и 3. законсервированности, сохранности артефакта, как бы запечатанного под витриной. Художник спроецировал в свою работу функцию свидетельства прошлого, однако аккумуляированные объекты ни о чем не свидетельствуют. Смола одновременно символизирует сохранность и выполняет функцию некоего контейнера для репрезентации. Историчность же из произведения как бы «выпотрошена» мультипликацией, ускорением, конвейеризацией попыток сохранить прошлое. Множественные операции с артефактами в работе художника указывают на определение настоящего, утопающего в культуре потребления, в так называемом «вещизме».

Несмотря на то, что аккумуляции Армана представляют собой статичные объекты, в восприятии они становятся агентами темпорального опыта. Этот перцептивный механизм был описан Эдвардом Гуссерлем, в «ретенционной» трактовке темпорального опыта. Гуссерль отвергает эмпирическую модель темпорального восприятия в виде однородной последовательности хронологических мгновений и сосредотачивает внимание на том, как остаточные фрагменты прошлого могут быть «сохранены» в рамках непосредственного «настоящего». «К каждому данному представлению естественным образом присоединяется непрерывный ряд представлений, из которых каждое воспроизводит содержание предыдущего, однако, таким образом, что оно постоянно прикрепляет к новому моменту прошлого» [Гуссерль, 1994, с. 14]. Мы видим, что аккумуляции Армана стремятся к приостановке этого процесса, как бы позволяя взглянуть на последовательность моментов с некоторой дистанции – увидеть время в его завершенной, замкнувшейся явленности. При этом мы также видим, что эксперимент по консервации времени не удался: сжатый объект, как бы помещенный в витрину, становится частью другой длительности – музеефицируемого времени, которое, несмотря на все стремление его зафиксировать, ускользает из артефакта. Ниже мы рассмотрим, как именно это происходит.

Интеллигибельность, материальность и потенциальность времени – только формы явленности, способы «прочтения». В аккумуляциях Армана материальное время сосуществует с потенциальным, в отношении одних и тех же пространственных координат. Явленность времени в виде потенциальном или материальном напрямую зависит от выбранной оптики – смотрим ли мы на эти работы как на сосуды, содержащие в себе прошлое, или же как на свидетельства, которые активно взаимодействуют с данностью настоящего. При возможности такой смены оптики, определение времени посредством пространственных координат – как то глаз зрителя, художника или материальная форма произведения – не функционально.

Вместо того, чтобы пытаться определить постоянные формы темпоральных измерений в произведении искусства, мы можем говорить об относительной явленности времени. На данном этапе исследования для дифференциации некоей пограничности, соотносимости темпоральностей,

² Понятие «найденный объект» (фр. “objet trouvé”), введенное Андре Бретоном, в контексте сюрреалистических концепций имело множество коннотаций – в первую очередь, психоаналитических – как экстернелизация желания. В отличие от реди-мейда, найденный объект представляет собой нечто потенциально свободное от сознательной интервенции за пределы конвенционального поля искусства [Dezeuze, 2013, p. 43-44].

благодаря которой возможна их относительная артикулированность, мы используем концептуальную пару понятий, введенных Жилем Делезом в его философском завещании – небольшом эссе, посвященном понятиям «актуальное» и «виртуальное» [Deleuze, 1996, p. 177-185]. Эта понятийная пара имеет преимущество перед возможными категоризациями, такими как «сейчас» и «тогда» или «внешнего» и «внутреннего» времени произведения. Последнюю понятийную пару предлагает О. В. Профатило: «внутреннее» время как то, что лежит внутри сюжета, а «внешнее» – как все, что происходит за пределами такового [Профатило, 2015, с. 100-105]. Однако, если мы рассматриваем произведение после дематериализации, произведение как идею, то определять темпоральность по границам тела арт-объекта значит заводить интерпретации в тупик.

Сопоставление актуальной и виртуальной темпоральности предпочтительно на данном этапе нашего исследования, так как дает возможность избежать устойчивой связки смысла с пространственными координатами и допускает принципиально вариативные формы темпоральностей и их соотношений. Мы уже отмечали, что темпоральность в искусстве может быть смещена от одной координаты к другой – от зрительского взгляда к материальной форме произведения или же к событию в прошлом. При этом можно предположить, что вариации таких координат, в отношении которых темпоральность может быть явлена в одном произведении искусства, потенциально не ограничены, так как зависят от тех концептуальных и формальных средств и методов, которые использует художник. Время же в «актуальной» и «виртуальной» явленности принципиально пластично: в нем актуальное может сменить виртуальное, и наоборот. Кроме того, следуя мысли Делеза, эти два измерения сосуществуют, проникают друг в друга и определяются через взаимное сообщение. Виртуальная и актуальная темпоральности могут соединять в себе множества конкретных темпоральностей, привязанных к нематериальным и материальным координатам. Произведение искусства же является формой их сообщаемости, а следовательно – потенциально может выявить и обострить отношения множественных параллельных измерений времени.

Каким образом это происходит? Рассмотрим на примере серии работ Бена Вотье, одного из ведущих представителей движения «Флюксус» в пределах французской художественной сцены. В начале 1960-х он работал в Ницце, обращаясь к форме провокативных акций на улицах города. Бен экспериментировал с партиципаторной формой, исследуя границы произведения искусства и способы вовлечения зрителя в само произведение. Ряд его ранних ниццианских акций в 1962 г. были проведены с помощью рамочной конструкции в человеческий рост, которую художник перемещал по городу, меняя ракурсы и вместе с ними – визуальное наполнение своего произведения. Происходящее вокруг было буквально вписано в кадр, конструируемый в реальном времени – по принципу документального кино. В отдельной работе рама в руках художника была помечена фразой: «Я подписываю жизнь» [Vautier, 1962]. В корпусе ранних произведений Бена мы найдем множество подобных акций, и все они так или иначе предполагали зрительское соучастие. Метод его работы в этой серии целиком и полностью соответствовал установке Нового реализма на «прямую апроприацию реальности» [Restany, 1990, p. 76]. Только в качестве реальности Бен использовал не отдельные объекты (как большинство представителей Нового реализма, в том числе Арман), а само время, воплощенное в неспешном ритме движения по набережной.

Актуальное время, таким образом вплетенное в границы статичной объектной формы произведения, мы рассматриваем как наделенное неким символическим значением – оно становится временем не буквальным, но наделенным множеством потенциальных конкретик, которое мы можем помыслить виртуально, с помощью понятий и символов, не привязанных к стандартной системе измерений. Это связано с тем символическим смыслом, с которым Бен работал в ранние годы – с понятием «повседневности» в концептуальном осмыслении Анри Лефевра – с повседневностью как неким режимом темпоральности, который стирает событие,

Е.В. Чернова *Темпоральность как функция произведения искусства
в не-динамической форме*

скрадывает его бесконечной цепью моментов, характеризуемой ритмичностью, цикличностью и повторяемостью [Lefebvre, 1959]. Редуцируя форму высказывания, художник доводил до предела нехватку события, присущую отношениям публики с искусством, которые как и все прочее погружены в режим «повседневности» [Dezeuze, 2016]. Отсюда мы делаем вывод о том, что художественные акции Бена могли сделать отсутствие события (своего рода виртуализацию актуальности) видимым, то есть работали как критическое высказывание в отношении повседневности. На наш взгляд, эта критика работала в том числе благодаря тому, что в рамочной конструкции художник мог соединить актуальное время и виртуальное, символически насыщаемые через взаимную сообщенность.

Произведение как то, что мы в нашем исследовании называем «рамочной конструкцией», не является ни субъектом, ни объектом темпоральности. То есть оно может оставаться недвижимой материальной формой, но при этом обладать агентностью за счет своей «пропускной» и преобразовательной способности. Произведение в форме такой рамочной конструкции, как описанная работа Бена, скрепляет темпоральные измерения, придавая им складчатость. Оно работает как агрегатор, способный аккумулировать и сообщить друг с другом актуальные и виртуальные итерации множественных темпоральностей, таким образом позволив им напитаться друг другом и сотворить нематериальную форму произведения. Арт-объект при этом остается только триггером, направляющим разные измерения времени к общему событию.

Музеологическое время

Важнейшим фактором агентности статичного произведения искусства является музеологическая форма явленности времени – то есть специфический *режим* темпоральности, в который помещены институционализированный объект искусства и реципиент, воспринимающий его. Само понятие «музеологического времени» ввел теоретик Хэл Фостер [Foster, 1996, p. 97-119] – как обозначение специфически воспринимаемого движения времени в экспозиции музея или галереи. В контексте нашего исследования музеологическое время дополняет потенциально бесконечный список темпоральных измерений произведения современного искусства, однако не стоит в одном ряду с ними, но дает условия для их переплетения – расслоения и размноживания актуальных и виртуальных темпоральностей.

Музеологическое время амбивалентно, оно тяготеет сразу к двум противоположным полюсам напряжения, образуя тем самым базовое противоречие, лежащее в основе музеефикации. Это противоречие в своей небольшой статье описала исследовательница Патриция Филлипс. Она отметила, что, с одной стороны, существует запрос на устойчивость искусства как репрезентанта вечных и незыблемых ценностей, с другой – мы имеем потребность в современном искусстве, которое было бы предельно чувствительно к актуальному контексту. В результате, пишет Филлипс, «возникает противоречивое стремление защитить эту свежесть, спонтанность, сделать ее неуязвимой для времени – чтобы она заняла свое место в музее как артефакт страстей эпохи» [Phillips, 1989, p. 331-335]. Музеологическое время, таким образом, разрывается между необходимостью законсервировать произведение искусства и раскрыть, разомкнуть его в меняющийся контекст настоящего времени. Это две диаметрально противоположные стратегии. Однако художники неоавангарда научились работать сразу с обеими, высказываясь в рамках одного произведения и о консервации, и об изменчивости контекстов.

В качестве примера рассмотрим концептуальную выставку «Пустота» Ива Кляйна [Klein, 1958]. Казалось бы, время в этом проекте сведено к чистой имманенции, к означиванию некоего абсолюта пустоты, из которого изъята граница между актуальным и виртуальным пространством-временем. Именно так этот жест читается в контексте практики Кляйна. Однако, обращаясь к такой символической категории пустоты, претендующей на абсолют, художник все равно создает работу,

которая относится именно к современному искусству (а не к философии или алхимии, которые вплетены в его концептуальную базу). Для прояснения темпоральной функции проекта «Пустота» необходимо выйти за пределы художественного метода Кляйна и обратиться к истории, в которой неоавангард является анахронизмом. Пустота – это то, с чем напрямую можно работать после того, как состоялась радикальная редукция формальных средств создания художественного произведения в авангарде. Актуальное время работы Кляйна определяется через виртуализированное актуальное прошлое (бывшее когда-то актуальным, но теперь погруженное в виртуальность). Произведение, которое определено как произведение искусства в результате такого соотношения с предшествующим опытом, порождает в свою очередь референцию к иному виртуальному, а именно – к категории абсолюта, для которой признаки современности и само определение этой работы не имеют значения. Таким образом, актуальное время взаимодействует с виртуальными измерениями – с историей и символическим образом безвременья. И именно это взаимодействие определяет темпоральность проекта Кляйна.

Если рассматривать историю как совокупность виртуальных темпоральностей, отличающих наш опыт от предшествующих и при этом обнаруживающих фрагментарное единство прошлого и настоящего, то некое «естественное» течение времени становится спекулятивным понятием. Эту спекулятивность мы рассматриваем как потенциальную основу для создания художественного образа. Так, в своей серии пластических произведений под названием «Белая пища» (L'Aliment Blanc) художник Робер Малаваль проблематизировал естественный характер движения времени. В качестве основы для будущей скульптуры Малаваль использовал найденные объекты. Однако при этом он шел наперерез новаторской логике авангарда, работая с тем, что априори уже принадлежит художественному дискурсу – например, с антикварной мебелью. Так, одна из работ в серии «Белая пища» была выполнена на основе кресла эпохи Людовика XV: художник преобразовал узнаваемую форму, дополнив ее псевдо-органическими элементами, напоминающими грибные или инопланетные организмы, будто проросшие изнутри старинного предмета [Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur, 2011, p. 5]. Как говорил сам художник, это своего рода метафора раковой опухоли – бледно кремовая паста как нечто «паразитическое и монструозное», то ли пища, то ли пожирающий субъект [Warin, 2014, p. 59-77]. Малаваль таким образом создает имитацию естественного течения времени, при этом помещая объект в заведомо воображаемую плоскость виртуальных темпоральностей, в которой подменены то ли свойства самого объекта, то ли характеристика того отрезка времени, протяженность которого отделяет современника Малаваля от ремесленника из эпохи Людовика XV.

Музей, его специфический темпоральный режим, становится частью сюрреалистического проекта художника. Малаваль, имитируя «естественные» следы времени в облике артефакта и переводя образ времени в пространственное измерение, смещает привычные механизмы сцепки и обмена между виртуальным и актуальным временем. Вместо опознаваемого музейного экспоната художник предлагает зрителю артефакт, который транслирует свою спекулятивную версию виртуального прошлого, которое якобы «естественным» образом отразилось на сохранности артефакта.

Другой пример обращения к такому образу времени времени, наоборот, артикулирует «естественное», размеренное, физическое время как актуальное – проект «Большая плантация банановой культуры» («La Grande Bananeraie culturelle») (1969). Художник Жерар Титус-Кармель в этой работе актуализировал условность концепции выставки как отдельно взятого кадра, как неизменной, идеальной композиции, помещенной в вакуум и не подверженной каким-либо изменениям. «Большая плантация банановой культуры» представляла собой инсталляцию, составленную из 59 пластиковых фигур банана и одного органического «подлинника». С течением времени этот «подлинный» банан стал постепенно выделяться среди искусственных реплик. Процесс распада художник представил как «маркер жизни» [Lascault, 1971], артикулировав таким образом разрыв между актуальной темпоральностью, к которой принадлежит зритель, и неподвижным, виртуальным полем музеефицированного искусства.

Е.В. Чернова *Темпоральность как функция произведения искусства
в не-динамической форме*

Исходя из сказанного выше, мы делаем следующий вывод: в этой работе Титуса-Кармеля проблематизированы два темпоральных аспекта восприятия произведения искусства. Во-первых, проект открывает взгляд на конвенциональную конструкцию выставки как на статичную пространственную композицию, «естественные» изменения в которой не принято брать во внимание. Интегрируя в инсталляцию органический, естественно изменяющийся объект, художник как бы проделал брешь в фиктивном, воображаемом, темпорально-стерильном выставочном пространстве. В итоге переменная времени, благодаря тому, что она была включена в концепцию произведения, заметна не только для сотрудников музея, которые наблюдают экспозицию каждый рабочий день, но и для зрителя; более того, эта переменная осталась принципиально важным компонентом произведения в фокусе настоящего исследования. Во-вторых, произведение апеллирует к органической природе восприятия, к физиологии зрителя, связывая опыт перцепции с опытом экзистенциальным, телесным. Посредством актуализации и сопоставления двух параллельных темпоральностей художник деидеализирует, десакрализирует произведение и институт искусства, обозначая пропасть между реальностью и репрезентацией – посредством противопоставления актуального времени, буквально естественного движения времени, с нечувствительным виртуальным измерением, сконструированным в музейной экспозиции.

Примеры работ Робера Малаваля, Жерара Титуса-Кармеля позволили нам наиболее явно показать, как произведение искусства может быть трансформировано в аппарат специфической оптики, открывающей различия и соотношения темпоральностей. Как произведение искусства может сопоставить в себе ряд параллельных темпоральностей, выявить их различия и указать на противоречия. Если в серии Робера Малаваля хронологическое разделение темпоральностей представляется как фиктивное, вымышленное, то в проекте Титуса-Кармеля сопоставление параллельных темпоральностей становится инструментом критики нечувствительного к переменам музеологического времени, условий консервации искусства вне связи с событиями современности. Множественные темпоральности в обоих произведениях одновременно являются материалом для работы художника и дают инструмент для конструирования художественного высказывания.

На примере из проекта Бена Вотье мы увидели, как произведение искусства становится виртуальной рамочной конструкцией, которая служит сообщению и сопоставлению разграниченных виртуальных и актуальных темпоральностей – как то: темпоральные измерения общественной и частной повседневности, физическое время движения, «вписываемого» в рамочную конструкцию и субъективно воспринимаемого ритма этого движения; а также условное время создания произведения и его рецепции. Что же касается описанных выше работ Армана и Эрне Пьон-Эрне, то они высвечивают множественные темпоральные интерпретации материальных форм объектов, как найденных, так и созданных художниками: концепт произведения искусства делает видимыми множественные темпоральные измерения, с которыми соотносится его материальная форма.

В каждом из рассмотренных выше примеров время является специфическим медиумом произведения, оно и материал для воплощения концепции в объектной форме, и инструмент, разделяющий множественные темпоральности, который позволяет проблематизировать темпоральные отношения между реципиентом, произведением и тем, что находится за пределами их буквальной досягаемости. Произведение искусства, будучи само по себе статичным, выхватывает фрагмент того или иного темпорального измерения, обрамляет его, перекодирует, переформатирует и создает условия для новых, непривычных актуализаций и виртуализаций феноменов из различных темпоральных измерений, то есть виртуализации и актуализации мультитемпоральности.

Мы предполагаем, что темпоральных измерений искусства бесконечное множество, так как определить их можно только относительно и только в контексте одного концептуального произведения искусства. Однако анализ ограниченного материала в настоящей статье показывает,

что сам принцип, запускающий взаимодействие актуальных и виртуальных темпоральностей, остается неизменным. Это верно по крайней мере для тех произведений, которые были рассмотрены в ходе нашего исследования. Таким образом, произведение, выраженное в статичной материальной форме, может указывать, означивать множественные темпоральности с помощью актуализации и виртуализации. При этом длительность, относительная пространственным координатам, остается исключительным свойством для описания материальной формы произведения и способов взаимодействия с ним, а множественные темпоральности являются объектом экстраполирования, сопоставления и других манипуляций, доступных произведению искусства как концепту.

На данном этапе нашего исследования выводы ограничены изложенными положениями. Однако выявленная проблематика требует дальнейшей работы, для которой потребуется привлечение более обширного материала – так как мы не можем автоматически экстраполировать описанные принципы на любое произведение искусства, выраженное в не-динамическом материальном объекте. Однако уже на основе этих выводов мы можем предположить, что темпоральная функция искусства лежит вне пределов условной линейной хронологии или «физического времени» и любое произведение так или иначе соотносимо с множественными темпоральностями. Кроме того, на основе опыта настоящего исследования мы можем утверждать, что обращение к темпоральной функции в отдельных случаях не только интегрирует темпоральность в концепцию произведения искусства, но делает множественные темпоральности инструментами, доступными для работы художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. с нем. В.И Молчанова // Собрание сочинений. Т. 1. – Москва: Гнозис, Логос, 1994.
2. Захарченко И.Н. Группа GRAV: к проблеме визуальных стратегий европейского искусства 1960-х гг. // Артикульт. 2011. 2(2). С. 126-134.
3. Йордхайм Х. Множественное время и стратиграфия истории // Философско-литературный журнал «Логос». 2021. №4 (143). С. 95-118.
4. Профатило О.В. Внешнее и внутреннее время произведения искусства (на примере инсталляции) // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2015. №4 (37). С. 100-105.
5. Рансьер Ж. Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. 2016. № 2. С. 203–223.
6. Alberro A. Periodising contemporary art // Australian and New Zealand Journal of Art. 2008. Т. 9. №. 1-2. p. 66-73.
7. Arman. 1976 / Bukowskis. – URL: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/592/244-fernandez-arman-temps-2-mecanismes-de-montres> (дата обращения: 19.06.23).
8. Vaxandall M. Painting and Expirience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style. – Oxford University Press, 1978.
9. Bergson A. Essai sur les données immédiates de la conscience. 1888. – Paris: Les Presses universitaires de France, 1970.
10. Bouchet R. Arman et l'accumulation d'objets: la collection comme déterminisme existentiel et artistique // Collectionner aux XIXe et XXe siècles. Les hommes, l'esprit, les lieux. Paris, 2021. P. 29-38.
11. Bretkelly-Chalmers K. Time, Duration an Change in Contemporary Art: Beyond the Clock. – Bristol: Intellect Books, 2019.
12. Certeau de M. L'invention du quotidien // Pignon-Ernest, E.: Faire œuvre des situations. – Avignon: Éditions Université d'Avignon, Collection Entre-Vues, 2008.
13. Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur. Un territoire pour l'expérimentation. 1951-2011 5 Jeudi 29 et vendredi 30 septembre 2011. Nice // artcontemporaincotedazur.com. – URL: http://www.artcontemporaincotedazur.com/library/Colloque/So207_Thomas-Golsenne_Carnaval-Malaval.pdf (датаобращения: 19.06.23).
14. Crary J. Late Capitalism and the Ends of Sleep. – New York: Verso Books, 2013.
15. Damasio A.R. Remembering When: A Matter of Time // Scientific American (February 2006). – URL: <https://www.scientificamerican.com/article/remembering-when-2006-02/> (датаобращения: 22.10.22).
16. Deleuze G. L'actuel et le virtuel // Gilles Deleuze et Claire Parnet: Dialogues. – Paris: Champs-Flammarion, 1996. – P. 177-185.
17. Dezeuze A., Kelly J. Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art. – London: Routledge, 2018.
18. Dezeuze A. Terrain vague: Ben Vautier and the Ecole de Nice // Art History. 2016. V. 39. №. 4. P. 772-795.
19. Feldman H. From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962. – Duke University Press, 2014.
20. Foster H. The Archive without Museums // October. 1996. Vol. 77. P. 97-119.
21. Galimberti J. Places of memory and locus: Ernest Pignon-Ernest // Oxford Art Journal. 2012. Vol. 35. №. 1. P. 53-73.
22. Hom A. Silent Order: The Temporal Turn in Critical International Relations // Millennium: Journal of International Studies. 2018. Vol. 46. № 3. P. 303-330.

Е.В. Чернова *Темпоральность как функция произведения искусства
в не-динамической форме*

23. Klein Y. L'exposition "Le Vide", Galerie Iris Clert, 1958 // yvesklein.com. – URL : <https://www.yvesklein.com/es/photographies/view/3530/iris-clert-lors-de-l-exposition-le-vide-galerie-iris-clert/?of=78> (датаобращения: 19.06.23).
24. Langdale A. Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye // *Art History*. UK: Wiley, 1998. Т. 21. №. 4. P. 479-497.
25. Lascault G. Gérard Titus-Carmel // *Cimaise* № 104-105. Novembre-décembre 1971. P. 122.
26. Lefebvre A. *La somme et le reste*, 2 vols. – Paris: La Nef de Paris, 1959.
27. Lippard L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. – New York, Praeger, 1973.
28. Nora P. *Entre mémoire et histoire* // *Les lieux de mémoire*. 1984. V. 1. P. 23-43.
29. Phillips P.C. *Temporality and Public Art*. // *Art Journal*. 1989. Vol. 48. P. 331-335.
30. Pignon-Ernest E. *Interventions 1966-2019* // pignon-ernest.com. – URL: <https://pignon-ernest.com> (датаобращения: 19.06.23).
31. Restany P. *Trente ans de Nouveau Réalisme*. – Paris, 1990.
32. Tinguely J. *Hommage à New York (1960)*. – URL: <https://vimeo.com/218619751> (датаобращения: 18.09.23).
33. Vautier B. "La signe de la vie" (1962) / *La vie ne s'arrête jamais. 60 ans de performances de Ben* // www.ben-vautier.com. – URL: <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf> (датаобращения: 19.06.23).
34. Warin F. *La joie tragique* // *Canser(s) et Psy(s)*. 2014. №. 1. P. 59-77.

REFERENCES

1. Alberro A. "Periodising contemporary art." *Australian and New Zealand Journal of Art*. 2008. Т. 9. # 1-2. P. 66-73.
2. Arman. 1976 / Bukowskis. URL: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/592/244-fernandez-arman-temps-2-mecanismes-de-montres> (access: 19.06.23).
3. Baxandall M. *Painting and Experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press, 1978.
4. Bergson A. *Essai sur les données immédiates de la conscience. 1888*. Paris, Les Presses universitaires de France, 1970.
5. Bouchet R. "Arman et l'accumulation d'objets: la collection comme déterminisme existentiel et artistique." *Collectionner aux XIXe et XXe siècles. Les hommes, l'esprit, les lieux*. Paris, 2021. P. 29-38.
6. Bretkelly-Chalmers K. *Time, Duration an Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*. Bristol, Intellect Books, 2019.
7. Certeau de, M. "L'invention du quotidien." *Pignon-Ernest, E.: Faire œuvre des situations*. Avignon, Éditions Université d'Avignon, Collection Entre-Vues, 2008.
8. *Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur. Un territoire pour l'expérimentation. 1951-2011 5 Jeudi 29 et vendredi 30 septembre 2011. Nice*; [artcontemporaincotedazur.com](http://www.artcontemporaincotedazur.com). – URL: http://www.artcontemporaincotedazur.com/library/Colloque/So207_Thomas-Golsenne_Carnaval-Malaval.pdf (access: 19.06.23).
9. Cray J. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York, Verso Books, 2013.
10. Damasio A.R. "Remembering When: A Matter of Time." *Scientific American* (February 2006). – URL: <https://www.scientificamerican.com/article/remembering-when-2006-02/> (access: 22.10.22).
11. Deleuze G. "L'actuel et le virtuel." *Gilles Deleuze et Claire Parnet: Dialogues*. Paris, Champs-Flammarion, 1996. P. 177-185.
12. Dezeuze A. Kelly J. *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*. London, Routledge, 2018.
13. Dezeuze A. "Terrain vague: Ben Vautier and the Ecole de Nice." *Art History*. 2016. V. 39. #. 4. P. 772-795.
14. Feldman H. *From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962*. Duke University Press, 2014.
15. Foster H. "The Archive without Museums." *October*. 1996. Vol. 77. P. 97-119.
16. Galimberti J. "Places of memory and locus: Ernest Pignon-Ernest." *Oxford Art Journal*. 2012. Vol. 35. # 1. P. 53-73.
17. Gusserl' Je. "Fenomenologija vnutrennego soznaniya vremeni" [On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time]. *Sobranie sochinenij*. Т. 1. Moscow: Gnozis, Logos, 1994. (in Russ.)
18. Hom A. "Silent Order: The Temporal Turn in Critical International Relations." *Millennium: Journal of International Studies*. 2018. Vol. 46. # 3. P. 303-330.
19. Klein Y. *L'exposition "Le Vide", Galerie Iris Clert, 1958*; yvesklein.com. – URL : <https://www.yvesklein.com/es/photographies/view/3530/iris-clert-lors-de-l-exposition-le-vide-galerie-iris-clert/?of=78> (access: 19.06.23).
20. Jordhaim H. "Mnozhestvennoe vremja i stratigrafii istorii" [Multiple time and stratigraphys of history]. *Logos*. 2021. # 4 (143). P. 95-118. (in Russ.)
21. Langdale A. "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye." *Art History*. UK, Wiley, 1998. Т. 21. # 4. P. 479-497.
22. Lascault G. "Gérard Titus-Carmel." *Cimaise*. # 104-105. Novembre-décembre 1971. P. 122.
23. Lefebvre A. *La somme et le reste*, 2 vols. Paris, La Nef de Paris, 1959. – 788 p.
24. Lippard L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York, Praeger, 1973.
25. Nora P. "Entre mémoire et histoire." *Les lieux de mémoire*. 1984. V. 1. P. 23-43.
26. Phillips, P. C. "Temporality and Public Art." *Art Journal*. 1989. Vol. 48. P. 331-335.
27. Pignon-Ernest E. *Interventions 1966-2019*; pignon-ernest.com. – URL: <https://pignon-ernest.com> (access: 19.06.23).
28. Profatilo O.V. "Vneshnee i vnutrennee vremja proizvedenija iskusstva (na primere installjacji)" [External and inner time of a piece of art (on installation example)]. *Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development (Terra Humana)]. 2015. # 4 (37). P. 100-105. (in Russ.)
29. Rancier J. "Ponjatje anahronizma i istina istorika" [The concept of anachronism and the truth of historian]. *Sociologija vlasti* [Sociology of power]. 2016. # 2. P. 203-223. (in Russ.)

E.V. Chernova *Temporality as a function of contemporary artwork
in non-dynamic form*

30. Restany P. *Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris, 1990.
31. Tinguely J. *Hommage à New York (1960)*. URL: <https://vimeo.com/218619751> (access: 18.09.23).
32. Vautier B. ““La signe de la vie” (1962) / La vie ne s’arrête jamais. 60 ans de performances de Benю” *www.ben-vautier.com*. URL: <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf> (датаобращения: 19.06.23).
33. Warin F. “La joie tragique.” *Canser(s) et Psy(s)*. 2014. # 1. P. 59-77.
34. Zaharchenko I.N. “Gruppa GRAV: k probleme vizual’nyh strategij evropejskogo iskusstva 1960-h gg.” [GRAV groupe: to the visual strategies of the European art of 1960-s]. *Artikul’t [Articult]*. 2011. #2(2). P. 126-134. (in Russ.)