

Между городом и ландшафтом: энвайронментальное искусство, ленд-арт и «Коллективные действия»¹

Алена Еременко

В декабре 2009 года в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ) в Москве открылась выставка «Прочь из города / Out of City. Ленд-арт», посвященная неофициальному социалистическому искусству Словакии, Чехии и России 1960 – 1980-х годов. Два года ранее, в 2007-м, прецедентная выставка с названием «Прочь из города. Ленд-арт» («Z mesta von. Umenie v prírode») прошла в Городской галерее в Братиславе (Galéria mesta Bratislavy) и повторилась год спустя. Куратор выставки Даниэла Чарна в одноименной двуязычной книжка-каталоге «Z mesta von / Out of City. Umenie v prírode / Land Art» объясняет, что, несмотря на то, что ленд-арт не стал в Словакии самостоятельным направлением, разнообразные формы реакции на природу и ландшафт имели место в творчестве большинства художников неофициальной арт-сцены, в основном в рамках концептуальной и акционной деятельности, средой которой выступало неурбанизированное природное пространство. Даниэла Чарна подчеркивает, что «словацкий ленд-арт» имеет свою специфику, заключающуюся в том, что взаимодействие природного ландшафта как места и как материала является реакцией на экологические проблемы, которые были предметом обсуждений на неформальных встречах этих художников. Один из наиболее ярких представителей словацкого неофициального искусства, Рудольф Сикора, участвовал в экологической конференции в Смоле-

1. Работа выполнена в рамках проекта РГГУ «Энвайронментализм и экокритицизм в гуманитарных науках» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Еременко Алена Алексеевна, преподаватель-ассистент, кафедра теории и истории гуманитарного знания, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская Федерация, г. Москва, 125047, Миусская площадь, д. 6.
E-mail: alenamonet969@gmail.com

В статье анализируется феномен обращения представителей искусства второй половины XX века к природной среде: ленд-арт, энвайронмент-арт, эко-арт в США и Европе, неофициальное искусство социалистической Словакии и СССР. Западные художественные практики, представленные в работах Роберта Смита, Ричарда Лонга, Алана Сонфиста, Агнес Денес и других художников, объединяет отказ от галерейного искусства и вовлечение окружающей среды – природной среды в случае ленд-арта, городской и глобальной среды планеты в случае энвайронмент-арта и эко-арта. В странах социалистического лагеря тенденция обращения к природной среде присутствовала в неофициальном искусстве конца 1960–1980-х в формах теоретических концептов, инсталляций и акций «на природе». На примере выставок в Братиславе 2007 года и Москве 2009–2010 годов видно, что природная среда в странах соцлагеря понималась как идеологически нейтральная среда в противоположность официальному режиму, тем не менее экологическая обеспокоенность входила в поле творческих дискуссий словацких художников, как в случае Рудольфа Сикоры. Акции «Поездки за город» московской арт-группы «Коллективные действия» (КД) рассматриваются как особый случай: несмотря на то что они реализовывались на природе, их эстетический смысл и генезис неотделимы от городской среды, чему посвящены теоретические работы Андрея Монастырского, одного из основателей КД. Расшатывание границ искусства и окружающей среды, обнаруженное как у советских художников, так и в других художественных практиках на Западе («анархитектура», концептуальная фотография и проч.), заставляет пересмотреть существующие искусствоведческие направления (минимализм, концептуализм, современное искусство) и констатировать ключевую роль переосмысления природной и городской сред и границ между ними в становлении современного многообразия художественных течений и направлений.

Ключевые слова: ленд-арт; энвайронментальное искусство; московский концептуализм; «Коллективные действия»; «Поездки за город»



Цитирование: Еременко А. А. (2024) Между городом и ландшафтом: энвайронментальное искусство, ленд-арт и «Коллективные действия» // Городские исследования и практики. Т. 9. №3. С. 16–29. DOI: <https://doi.org/10.17323/usp93202416-29>

Рудольф Сикора, фотографии из серии «Прочь из города», Братислава, Словакия (1970)
 Источник: <https://www.webumenia.sk/>.
 © Slovenská národná galéria, SNG

нищом замке недалеко от одноименной словацкой деревни в 1978 году, в рамках которой он организовал выставку «Время – пространство – реальность» (Čas – priestor – realita) и прочитал лекцию о роли искусства в формировании экологического мышления [Sikorová, 1996]. Важность фигуры Сикоры для выстраивания концепции братиславской выставки заключается в том, что его акция «Прочь из города» (Z mesta von) 1970 года с нанесением стрел на заснеженную землю по направлению из города в лес дала название всей выставке и, таким образом, выступила ее идейной основой.

Артпроспект П.О.П., фотоzapись акции «Спираль I», недалеко от Братиславы, Словакия (1980)
 Источник: <https://flashar t.cz/>.
 ©1980 Artprospekt P.O.P.



Если для Сикоры характерна экологическая обеспокоенность, что можно увидеть в визуальных работах, таких как плакат с изображением внеисторического ландшафта под названием «Земля не должна стать мертвой планетой» (Zem sa nesmie stát mrtvou planétou, 1977) или пла-

Яна Желибска, фотография работы «Трава собрана» (1981)
Источник: www.cead.space.
© Muzeum umění Olomouc



кат со словами-названиями континентов, которые складываются в фигуру дома, под названием «Наш дом» (*Náš dom*, 1975 – 1978), то для других словацких концептуалистов более актуальна (что, впрочем, характерно и для работ Сикоры) ситуация политической цензуры советского режима, и природа в этом смысле оказывается пространством свободной реализации идей и выражения мнений художественными средствами. Такие художники, как Алек Млынарчик, Яна Желибска, группа «Арт-проспект П. О. П.», Питер Бартош, Михал Керн, Дезидер Тот и другие, выражают скорее не экологическую тревогу, но личную историю отношения с природой и через это – самих себя, что было невозможно в обезличенной, в том числе в силу политического режима, городской среде [Čarná, 2007].

Концепция выставки в Братиславе может быть описана следующим образом: локальный словацкий концептуализм и акционизм встраивается в международное направление ленд-арта через артикуляцию общих черт – работу с природным ландшафтом и проявление экологической обеспокоенности. На московской выставке были представлены те же работы словацких художников и был добавлен российский блок «За забором», куда вошли документации работ и акций Франсиско Инфанте, Анатолия Жигалова и Натальи Абалаковой, Никиты Алексеева, Бориса Бича и Михаила Чернышова, Игоря Лутца и Вадима Захарова, арт-групп «Коллективные действия» и «Гнездо». Из работ этих художников центральными на выставке были материалы акций «Поездки за город» группы московских концептуалистов «Коллективные действия». Помимо очевидной схожести в названиях акций – «Прочь из города» Рудольфа Сикоры и «Поездки за город» КД – объединяет словацких и российских художников противостояние позднесоветской идеологической несвободе путем перемещения в идеологически нейтральное пространство «загорода» [Гройс, 2011; Бишоп, 2011]. Обосновывая же

связь между советскими концептуалистами и ленд-артом, куратор выставки Наталья Гончарова делает акцент на том, что обращение к земле и природным пространствам является следствием расширения территории искусства и поиска новых методов и форм, которые схватывали бы не только специфику природной среды, но также и психологические и эстетические аффекты этой среды на теле и сознании человека [Гончарова, 2009]. Об экологическом измерении ничего не говорится – значит ли это, что для советского андеграундного искусства экологическая озабоченность не свойственна? И свойственна ли она самому ленд-арту, о чем писала куратор Чарна применительно к словацким художникам?

Для ответа на эти вопросы следует помнить, что ленд-арт – неоднородное направление и его американский и европейский варианты отличаются друг от друга. Представителей американского ленд-арта, таких как Майкл Хейзер, Роберт Смитсон, Деннис Оппенгейм, Уолтер Де Мария, Нэнси Холт, Карл Андре и проч., объединяет ряд признаков: работа не в галереях и мастерских, а на открытом пространстве с местным² натуральным материалом (грунтом, растениями, ландшафтом), использование тяжелой техники для транспортировки больших масс грунта, труднодоступность посещения и большой масштаб, так что для обзора некоторых работ требуется использовать летательный аппарат – к слову, последние два пункта обуславливают важность фото и видео как медиа для восприятия ленд-арта публикой. Отношение к работам американских ленд-артистов у их современников было двойственное – с одной стороны, эти художники одними из первых сумели вывести природный ландшафт из романтизированного образа нетронутого природного пространства в материал и форму для художественного высказывания, но с другой стороны, они выступили продолжателями модернистского тотального преобразования среды [Kastner, 2010; Brown, 2014]. С этим суждением можно согласиться, если ограничиваться рассмотрением только монументальных работ, таких как «Спиральная дамба» (*Spiral Jetty*, 1970) Смитсона или «Двойной негатив» (*Double Negative*, 1969) Хейзера. Но к таким формам и масштабам эти и другие художники пришли через «остранение» (термин Виктора Шкловского) категорий времени

2. Отсюда работы названных художников иногда называют «сайт-специфическим искусством» (*site-specific art*).

Роберт Смитсон,
фотографии из аль-
бома «Памятники
Пассаика», Пас-
саик, Нью-Джерси,
США (1967)
Источник: [https://
holtsmithsonfoun-
dation.org/](https://holtsmithsonfoundation.org/).
© Holt/Smithson
Foundation /
Licensed by Artists
Rights Society, New
York



и пространства, прошлого и будущего, истории и энтропии. Фигура Смитсона наиболее показательна для изучения генеалогии ленд-арта – не только потому, что он является одним из наиболее известных представителей американского ленд-арта, организовавшим в 1968 году программную для направления выставку «Земляные работы» (*Earthworks*)³ в *Dwan Gallery* в Нью-Йорке, но также за счет корпуса критических эссе, в которых анализ современного автору искусства и культуры сопряжен с его собственными размышлениями о пространствах, в которых история либо идет вспять (например, на покинутых заводах), либо не идет вовсе (в природных ландшафтах, таких как пустыни, соленые

озера). Так, в эссе «Памятники Пассаика» (*The Monuments of Passaic*, 1967) Смитсон обнаруживает сходство между посещенными им античными руинами в Риме и индустриальными пейзажами в его родном городке Пассаике, «руинами в обратном порядке», которые для будущих поколений могут стать новым Римом, поскольку по сравнению с современными городами типа Нью-Йорка и Рим, и Пассаик одинаково «недоделаны», «доисторичны». Среди «памятников» Пассаика, таких как торчащие из реки трубы, подвесной мост, парковка на месте старых трамвайных линий и т. д., особо выделяется описание песочницы. Будучи самым «земляным» из всех перечисленных объектов Пассаика, он становится за счет своей геологичности образом, собирающим размышления Смитсона о времени, материальной культуре и неизбежной энтропии – термодинамическом процессе, заимствованном Смитсоном из работ критика Клемента Гринберга применительно к искусству конца 1960-х (в первую очередь минимализма, к которому Смитсон поначалу себя относил). В образе песочницы художник описал свое понимание энтропии⁴, в котором проявилось будущее масштабное видение художника, реализованное в крупных ленд-арт-объектах.

В другом эссе, программном для Смитсона и всего ленд-арта, «Осаждение разума: Земляные проекты» (*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, 1968) возникают другие фигуры ленд-арта, такие как де Мария, Хейзер, ландшафтные произведения которых являются, по терминологии Смитсона, работой с «местом» (*site*), в то время как свою серию работ он назвал «Не-места» (*Nonsites*, 1968), поскольку они представляют собой помещенные в пространство выставки контейнеры с грунтом, взятым с реальных мест. Это разделение на место и не-место, напоминающее выход на пленэр художников-импрессионистов веком ранее, служит Смитсону иллюстрацией к словам об оторванности искусства и его агентов, т. е. художников и критиков, от места – физического ландшафта Земли. Магистральной же идеей всего эссе можно назвать уподобление геологических и мен-

3. В США ленд-арт также фигурирует под названием «земляное искусство» (*earth art*) после этой выставки, само же ее название заимствовано из научно-фантастического романа Брайана Уилсона Алдисса, где описывается антиутопическая картина будущего, в котором почва стала предметом роскоши [Wallis, 2011, p. 23].

4. «Этот памятник из мельчайших частиц пылал под мрачно светящимся солнцем и наводил на мысль об унылом распаде целых континентов, высыхании океанов – больше не было зеленых лесов и высоких гор – существовали лишь миллионы песчинок, огромные залежи костей и камней, превращенных в пыль. Каждая песчинка была мертвой метафорой, которая через ложное зеркало вечности равнялась безвременью» [Smithson, 1996, p. 74].

Роберт Смитсон,
«Спиральная
дамба», Большое
Соленое озеро,
штат Юта, США
(1970)

Источник: [https://
holtsmithsonfoun-
dation.org/](https://holtsmithsonfoundation.org/).

© Holt/Smithson
Foundation and Dia
Art Foundation /
Licensed by Artists
Rights Society, New
York



тальных процессов, что напоминает мысль Валерия Подороги о топографичности философского мышления [Подорога, 1995], но для Смитсона это тождество служит практической цели, а именно формулированию его «энтропийной» эстетической программы – отказ от «технологических чудес» современной культуры потребления и изучение «моментов коррозии, каменноугольного состояния ума, усадки ментальной грязи в геологическом хаосе – то есть в слоях эстетического сознания» [Smithson, 1996, p. 100]. Геологический хаос, энтропия и разрушение являются негативными лишь с точки зрения культуры, которая, по Смитсону, «утратила ощущение смертности», а потому «может убивать и ментально, и физически, пребывая в постоянной уверенности в том, что она насаждает самый творческий порядок из всех возможных» [Smithson, 1996, p. 107]. В работе же непосредственно с землей, с ее слоями, с природными материалами, с химическими процессами («Окисление, гидратация, карбонизация и растворение <...> – вот четыре метода, которые можно было бы использовать для создания искусства» [Smithson, 1996, p. 106]) открывается перспектива взаимодействия с более фундаментальными процессами жизни и смерти⁵. Отсюда закономерен следующий шаг Смитсона и других ленд-артистов – работать с геологическим материалом в геоло-

гическом же масштабе. Впрочем, такой монументализм может быть обусловлен и историко-географической спецификой США: большими пространствами страны, которые в разное время ее истории осваивались и затем, после истощения ресурсов, приходили в запустение, так что неслучайно Дженнифер Л. Робертс пишет о «Спиральной дамбе» Смитсона (*Spiral Jetty*, 1970) как об «огромном вытянутом хранилище для исторических стоков официальной истории американского фронта»⁶ [Roberts, 2004, p. 128].

В отличие от американского, европейский ленд-арт характеризуется гораздо меньшим масштабом работ и степенью вмешательства в природную среду. Так, британский художник Ричард Лонг собственно к ленд-арту себя не относит, определяя свою художественную философию как отпечаток индивидуального опыта в конкретном природном месте – причем акцентируется не геологическая материальность в духе Смитсона, а противопоставленность городской среде как чрезмерно «окультуренной», в которой трудно работать с «такими простыми вещами, как следы, прямые линии, время, пространство, километры» [Furlong, Long, 2002, p. 124]. Если у Смитсона образ города был синонимичен капиталистическому подходу к искусству и потому отвергаем, то у Лонга город воплощает скорее вторичность культуры в сравнении с первичностью природы, аналогично которой может создавать свои произведения художник. В работах Лонга выразилось влечение к пустым природным пространствам и тому, как через взаимодействие с ними человека можно запечатлеть время (например, время прогулки), а также с его убеждением, что каждое повторение (линия, круг, прогулка), каждый объект (след, отпечаток) – уникальны, подобно тому, как уникальны такие повторяющиеся элементы в природе, как камни, трава, поля, деревья, горы. Такое сочетание универсальности и уникальности можно обнаружить в серии фотографий «прогулок» Лонга, начиная с работы 1967 года «Протопанная линия» (*A Line*

5. Эти темы занимали Смитсона на разных уровнях художественного мышления: экспериментируя как с разными формами искусства (поэзия, живопись, графика, скульптура), так и с различными смыслами, от внутренних религиозных исканий до артистических задач проблематизации экспозиционного пространства выставок и музеев с «чистым» искусством. О Роберте Смитсоне как трансценденталисте и религиозном художнике, а также о сакральном понимании линии в его искусстве (как проявление духовного кризиса художника, о чем Смитсон размышлял в письмах) см.: [Crow, 2005].

6. Речь идет о выборе места для этой работы – берег Большого соленого озера вблизи Национальной исторической местности «Золотой костыль», где 10 мая 1869 года был забит последний железнодорожный костыль, соединивший две железнодорожные системы, *Central Pacific Railroad* и *Union Pacific Railroad*, в Первую трансконтинентальную железную дорогу США [Roberts, 2004].

Ричард Лонг, «Протоптанная линия в Перу» (1972)

Источник: <http://www.richardlong.org/>.

© Design and Artist's Copyright Society



Made by Walking), представляющей собой выложенный камнями путь прогулки, так что маршрут становится и скульптурой, и частью ландшафта одновременно. Исследуя то, как культура наслаивается на природный ландшафт, Лонг в работе «Звуковой круг» (*Sound Circle*, 1990) изобразил карту звукового ландшафта родного Дартмура и таким образом вписал собственную историю в историю места⁷.

Агнес Денес, фотография работы «Пшеничное поле – противостояние», Манхэттен, Нью-Йорк, США (1982)

Источник: <http://www.agnesdenesstudio.com/>.

©1982 Agnes Denes



Обобщая эстетическую программу Лонга и других европейских ленд-артистов⁸, можно привести цитату из каталога-манифеста британского ленд-артиста Хэмиша Фултона «Прогуливающийся художник» (*Walking Artist*, 2002): «Меняйте восприятие – не ландшафт. Ландшафт – это место, не сырой материал» [Gooding, 2002, p. 22].

Иную работу с окружающим пространством производит американский художник Алан Сонфист, который, будучи современ-

ником Смитсона и других ленд-артистов и исходящий из общих с ними установок на расширение роли и места искусства за пределы галерей, выдвигает на первый план моральную ответственность художника перед обществом и перед состоянием окружающей среды (*environmental conditions*) [Rosenberg, Sonfist, 1983, p. 196]. Кэрол Холл называет Сонфиста тем художником, который был сосредоточен исключительно на работе с природными материалами: пересадке семян, воссозданию первичного растительного облика территорий – вплоть до того, что его приглашали сотрудничать как эксперта по экологическому озеленению [Hall, 1983, p. 52–55]. В проекте «Ландшафт времени» (*Time Landscape*, 1965–1978) Сонфист воспроизводит доколониальный лес в центре Нью-Йорка, что не только решает экологические задачи по очищению воздуха и поглощению шума в городе, но и производит эстетико-терапевтический эффект, характерный для многих работ экологического искусства или эконо-арта (*eco-art*) [Spaid, 2002; Weintraub, 2012].

Более риторичный способ работы с внедрением природного в городскую среду может быть представлен проектом «Пшеничное поле – противостояние» (*Wheatfield – A Confrontation*, 1982) венгеро-американской художницы Агнес Денес, которая засеяла пшеницей пустырь в центре Манхэттена рядом со Всемирным торговым центром. Природное выступает в этом проекте скорее формой, метафорой, причем некоторые критики истолковывают пшеничное поле как образ урожайности, характерный для официального искусства стран социалистического блока, что объясняется венгерским происхождением художницы. Такой артистический жест можно расценивать не только как эстетический, но и как политический и социальный, тем более что сама художница подчеркивала, что в своем проекте, помещая пшеничное поле в центр мировой торговли,

7. Ян Уайтмен встраивает работы Лонга в традицию так называемой эмпирической археологии, характерной, в частности, для Великобритании [Wightman, 1999]. Примечательно сходство такого метафизического картирования с соотечественником Лонга, Альфредом Уоткинсом, который полувеком ранее делал карты с изображением выступающих точек ландшафта и останков древних сооружений, утверждая тем самым связь мышления древних с окружающей средой и рельефом, – такую обусловленность места и пространства Уоткинс связал с чувствованием древними людьми энергетических потоков, пронизывающих всю Землю, так называемых лей-линий (*ley lines*) [Watkins, 1948].

8. Мэл Гудинг выделяет пять стратегий работы европейских ленд-артистов с природным ландшафтом: символические интервенции (*symbolical interventions*) (Ричард Лонг, Хэмиш Фултон, Энди Голдзуорти), массивы (*the array*) (Г. Де Фриз, Н. Лэнг), творческое сотрудничество (*creative collaboration*) (Джузеппе Пеноте, Дэвид Нэш, Сьюзан Дерджес), защита и доброжелательная интервенция (*protective and benevolent interventions*) (Ян Гамильтон Финлэй, Питер Артур Хадчинсон), симуляция взаимозависимости (*simulations of interdependence*) (Крис Друрри) [Gooding, 2002, p. 20–47].

«Коллективные действия»,
фотографии акции
«Третий вариант»,
Московская область, поле
возле деревни Киевы
Горки (28 мая 1978
года)
Источник: <https://conceptualism.letov.ru/>.
© КД, материалы,
1976–1980



она стремилась выразить «бесхозность, расточительство, голод в мире и экологические проблемы» [Denes, 1982].

Используя природные материалы, Сонфист и Денес реализуют свои проекты не в природном ландшафте, но в городской среде, что характеризует направление публичного искусства (*public art*) и такой его разновидности, как энвайронментальное искусство, или энвайронмент-арт (*environmental art*). Само понятие «environment» имеет в английском языке несколько значений, самое распространенное из которых передается русским термином «окружающая среда». Как в русском, так и в английском языке это значение связалось с экологической повесткой и «защитой окружающей среды» [Friedman, 1983, p. 255], а в западной традиции выразилось в общественно-политическом движении энвайронментализма в 1960-х и было связано прежде всего с фигурой американской природной правозащитницы Рейчел Карсон и докладами Римского клуба на тему биосферных проблем. Художественные практики, использующие природную среду, стали восприниматься как предтеча экологической тревожности, и в этом смысле в ленд-арте можно увидеть послевоенную эволюцию экологической мысли [Kastner, 2011, p. 16–17; Brown, 2014, p. 11–12]. Прецедентная выставка «Хрупкие экологии» (*Fragile Ecologies*, 1992) в Художественном музее

города Квинса собрала упомянутые работы Сонфиста и Денес, а также работы Хелен Мейер и Ньютона Харрисонов, Ханса Хааке, Йозефа Бойса и др. как пример «реставрационной эко-эстетики», идущей от более абстрактных форм ленд-арта в сторону отчетливой экологической повестки художников эко-арта и энвайронмент-арта [Matilsky 1992, p. 38]. С другой стороны, обращение к природе и экологии связано с общественно-политическими и экономическими условиями, и в случае западного мира такая «зеленая» риторика может мотивироваться глобалистской целью контроля природных ресурсов [Smith, 2006; Demos, 2017]. Поэтому современный энвайронмент-арт, как подчеркивает Ти Джей Демос в каталоге выставки «Радикальная природа» (*Radical Nature*, Лондон, 2009), должен «вносить свой вклад в постоянное вовлечение общественности в политику устойчивого развития, продвигать творческие предложения альтернативных форм жизни, основанных на экологической справедливости (*environmental justice*) в глобальных рамках, и делать это до тех пор, пока такие художественные выставки не смогут каким-то образом соответствовать требованиям устойчивого развития» [Demos, 2009, p. 28].

Таким образом, рассмотренные художественные практики объединяет отказ от галерейного искусства и вовлечение окружающей среды в творческий процесс: для ленд-арта такой средой была природа, для эко-арта и энвайронмент-арта понятие среды расширилось сначала до городской и далее до глобальной среды планеты. Возвращаясь же к заданному ранее вопросу о том, насколько корректно причислять к ленд-арту концептуальное искусство «на природе» стран социалистического лагеря, как это сделали кураторы выставок в Братиславе и Москве, то можно ответить положительно, если рассматривать использование природной среды представителями западного ленд-арта как проявления глобальной тенденции современного искусства обращаться к незадействованным в экономическом и политическом процессах зонам жизни и к формам взаимодействия с ними. Так, ключевые для выставки в Москве 2009–2010 годов и для неофициального искусства 1960–1980 годов акции «Поездки за город» группы КД задействовали природную среду – заснеженные поля, лес, небо – не в целях отрицания городской жизни или стимулирования эко-эстетического чувства, но скорее как пространство, «в меньшей степени

«Коллективные действия»,
фотографии акции
«Место действия»,
Московская область, поле возле
деревни Киевы
Горки (31 октября
1979 года)
Источник: [https://
conceptualism.letov.
ru/](https://conceptualism.letov.ru/).

© КД, материалы,
1976–1980



освоенное, апроприированное господствующим культурным дискурсом» [Бишоп, 2001, с. 15]. Для теоретика и одного из основателей группы Андрея Монастырского поле было пространством, «свободным от всякой принадлежности» [Бишоп, 2011, с. 15], что давало возможность для герменевтических истолкований, с одной стороны, и для новых и аполитичных форм партиципации художника и зрителя друг с другом и с окружающим пространством — с другой [Бишоп, 2011]. Кроме того, природный ландшафт был общедоступным, что было важно для акций как коллективной практики и как «бедн<ого> созерцания<я>» во всех смыслах этого слова <...> созерцательное состояние достигалось не посредством эзотерических практик, а выездами за город — на общественном транспорте» [Гройс, 2011, с. 7]. Акцент на перемещении и созерцании сближает «Поездки за город» с «Прогулками» Ричарда Лонга, но искусство британского художника сосредото-

но на индивидуальном переживании взаимодействия с природными пустыми пространствами (горы, пустыни, поля и проч.), в то время как акции КД от начала (сбор на вокзале) и до конца (возвращение в город и описание впечатлений) являлись практикой коллективного переживания⁹.

Другой отличительной чертой акции КД можно назвать ее эстетическую теорию и разработанный понятийный аппарат, в частности для «Поездок за город» таким фундаментальным понятием является «пустое действие», иначе говоря, промежутки ожидания действия во время акции, в течение которых разворачивается «внедемонстрационное» событие. «Например, — поясняет Монастырский, — зрители собрались на краю поля. Из леса вышел участник, прошел немного вглубь поля и залег в яму. Его не видно. Время тянется. Прошло две минуты, пять минут, десять. Поле пустое. Где участник? Лежит в яме или уже куда-то уполз? Продолжается ли действие или оно уже давно закончилось в тот момент, когда участник лег в яму? Зрители этого не знают. <...> Вот такие элементы «непроисходящего» мы и называем „пустым действием“» [Монастырский, 2011, с. 72]. В этом фрагменте речь идет об акции «Третий вариант»¹⁰, в которой наряду с другими акциями из первого тома «Поездок за город» (акции «Комедия», «Место действия» и др.) фигурирует яма. Монастырский связывает мотив выкапывания ям в акциях 1976–1980 годов с историей «длительного и мучительного рытья какого-то колодца необычайной глубины на пригорке возле кинотеатра «Космос» — а именно ассенизационной ямы, простоявшей до 1980 года и ликвидация которой совпала с формулированием основополагающих теоретических понятий КД, таких как «пустое действие» и «демонстрационное знаковое поле» [Монастырский, 2009, с. 161].

Мотив выкапывания ямы анализировался Монастырским в эссе «Земляные рабо-

9. Гройс говорит об акциях КД теоретическим языком Ханны Арендт как о модели *vita contemplativa*, или созерцательной, рефлексивной, рефлексивной настоящей жизни, что шло вразрез с идеалом коммунистической *vita activa* [Гройс, 2011, с. 6–7].

10. Вот описание этой акции: «Третий вариант» с фигурированием ямы: «Приехавшие по приглашениям зрители (около 20 человек) были размещены на краю поля. Справа из леса, на расстоянии 50 метров от зрителей, появился участник в фиолетовом балахоне, прошел некоторое расстояние по полю (параллельно линии зрителей) и лег в яму так, что его не было видно. Через три минуты из другой ямы, вырытой на расстоянии 30 метров слева от того места, где исчез участник, появилась его фигура в том же фиолетовом балахоне, но с красным воздушным шаром вместо головы. Проткнув палкой шар, на месте которого возникло облако белой пыли, участник — теперь уже без головы — снова лег в яму, из которой он только что появился. Одновременно с его исчезновением из первой ямы (в 30 метрах справа) появился он же, но уже в обычной одежде и, засыпав землей яму, из которой он вылез, ушел в лес в том же направлении, откуда вышел в начале акции» [Пустые зоны, 2011, с. 40].

Андрей Монастырский, фотографии с выставки «Земляные работы», Москва (1987)
Источник: <http://www.artinfo.ru/>
© Монастырский А.В.



ты», название которого заставляет вспомнить выставку ленд-арт работ *Earthworks*, организованную Смитсоном, а содержание имеет схожесть с «Памятниками Пассаика» за счет выявления связи городских пространств с эстетическими размышлениями и за счет сопровождения текста фотографиями этих пространств: здания и улицы, станция метро, эстакада, обслуживающие сооружения (бетономешалка, ассенизатор) и собственно земляные строительные работы. Эти фотографии Монастырского легли в основу одноименной выставки в галее-

пее *Stella Art Foundation* в 2004–2005 годах, текст же был написан в 1987-м и может быть назван одним из ключевых для понимания эстетической программы КД. В нем исследуется природа дорефлективного влияния внешней реальности на художника и его творческие практики – Монастырский называет это «экспозиционным знаковым полем» и приводит пример стены, предметность которой влияет на практику вбивания в нее гвоздя – последнее в терминологии КД называется «демонстрационным знаковым полем», то есть совокупностью «элементов пространственно-временного континуума, сознательно задействованной авторами в построении текста конкретного произведения» [Словарь терминов московской концептуальной школы, 1999, с. 37–38].

Если демонстрационное знаковое поле принадлежит художнику и осознается им как творческий акт, то экспозиционное знаковое поле, напротив, принадлежит государству («стены квартир и мастерских, музеев, заводов, институтов <...>, земля, принадлежащая колхозам и совхозам, дороги – одним словом, все, включая водные ресурсы и воздушное пространство») и соотносится с художественным творчеством «не через социальные, политические или какие-либо иные связи и отношения, а через предметные изменения – строительство дорог, рытье канав, ям для фундамента, строительство зданий, распахивание полей и т. п.»¹¹ [Монастырский, 2009, с. 156]. Причина предметных изменений в российском пространстве, по мнению Монастырского, кроется не в экономике, а в идеологии («например, переделывание зданий церковей под склады, потом под музеи и т. д.»), однако, продолжает он, любая смена идеологии проходит по одним и тем же законам – а именно начинается с земляных и строительных работ, а уже затем переходит к изменениям политических, экономических и прочих структур¹².

11. Другим примером связи земляных работ и творческой практики КД Монастырский называет серию «домашних» акций «Перспективы речевого пространства», которые были проведены им после затяжного творческого кризиса, закончившегося одновременно с началом земляных работ по прокладке водопроводных труб к дому напротив того, где жил Монастырский: «В 1984 году разрыли всю улицу Кондратьюка (прокладывали водопроводные трубы к строящемуся напротив моего дома зданию) – и я опять почувствовал прилив сил и провел – совместно с Ромашко и Сабинной – серию домашних акций “Перспективы речевого пространства”. “Сакральным” инспиратором этих акций, как я теперь понимаю, были земляные работы по прокладке подземных коммуникаций и строительство жилого дома напротив. Вероятно, именно потому, что на этот раз строился жилой дом, мне и приходили в голову структуры домашних (а не загородных) акций. Впрочем, к тому времени я уже почувствовал какую-то связь между тем, что происходит на улице у меня за окном, и тем, что происходит в моей голове (замыслы акций)» [Монастырский, 2009, с. 163].

12. Обнаруживая схожие нерелективные влияния городских коммунальных работ на деятельность неофициальных художников (Илья Кабаков, Николай Панитков, Виталий Комар и Александр Меламид, Никита Алексеев,

Конечной целью эссе служит исследование концептуального искусства как принципиально отличного от классического искусства вплоть до модернизма и соцреализма – в этих направлениях художественный критик (фигуры критика и художника вводит Монастырский в своей работе) находит движение от языка художника к «сущему» окружающего мира, концептуальный же художник, совмещая роль критика, демонстрирует в своих работах обратное движение от «сущего» к языку [Монастырский, 2009, с. 164]. Неслучайно советское андеграундное искусство, как подчеркивает Борис Гройс, может «рассматриваться как часть глобальной художественной практики 1970-х годов», целью которой было расшатывание того *status quo*, которое и в капиталистическом, и в коммунистическом обществах порождало идеологическую несвободу индивида и препятствовало выстраиванию «альтернативных независимых сообществ и сред» [Гройс, 2011, с. 6–8]. На легитимацию различий как признак современного искусства указывает и Терри Смит, который видит в концептуализме переходный этап от позднего модернизма к новейшему искусству и подчеркивает ключевую роль московских неофициальных художников в формировании своей теории глобально-концептуализма [Смит, 2023, с. 187].

Не менее важную роль в становлении современного искусства сыграл и ленд-арт, который, в свою очередь, имеет тесную связь с направлениями минимализма и сайт-специфичного искусства (*site-specific art*), для которых объект искусства из *произведения* становится *местом*, так что проблематизируется граница между окружением (например, ландшафтом) и объектом (например, архитектурой) [Искусство с 1900 года, 2015, с. 588]. Так, можно обнаружить параллели в том, как документируется городское пространство в серии фотографий «Земляные работы» Монастырского, с «анархитектурой» Гордона Матта-Кларка¹³ и концептуальной фотографией Томаса Штрута, Марты Рослер, Ханса Хааке, Эда Рушея и др. Рассматри-

вая неакционистскую деятельность советских художников, можно сделать вывод, что их объекты и инсталляции могут быть сопоставимы с антипотребительским творчеством направления *arte povera* («бедное искусство») и с минималистичной скульптурой на природе, как, например, серия работ «Артефакты» Франсиско Инфанте. С другой стороны, несмотря на подцензурный режим в Советском Союзе, художники находили способы выражать политическую позицию, отличную от официальной, что частично можно обнаружить в проектах «ТОТАРТ» и Натальи Абалаковой, Анатолия Жигалова и др. (например, акция-лозунг «На таком холоде искусство бессмысленно» 1985 года), в акциях группы «Гнездо» (например, засеивание поля в акции «Помощь советской власти в битве за урожай» 1976 года) и проч. Наконец, поздние проекты дуэта художников Виталия Комара и Александра Меламида выходят за рамки разработанного ими соц-арта и могут быть названы проэнвайронментальными за счет проблематизации антропоцентризма художника путем творческого соучастия с животными (например, серия фотографий «Москва глазами Микки», сделанных совместно с шимпанзе Микки в рамках проекта Комара и Меламида «Экологическое соавторство», 1998 год).

Таким образом, общим местом для рассматриваемых направлений в искусстве второй половины XX века выступает переосмысление отношений между произведением искусства, художником, зрителем и *средой*. Наиболее радикальную этическую позицию сформулировали экологически ориентированные направления эко-арта и энвайронмент-арта. Отчетливое же начало к сотворчеству художников и среды положили такие переходные направления, как ленд-арт (в случае с природной средой) и концептуальное искусство (в случае с общественной средой, в том числе городской). Акции «Поездки за город» КД также реализованы в природной среде, но в совершенно иных формах и с другими эстетическими и этическими задачами, нежели американский и западноевропей-

Михаил Рошаль, Владимир Сорокин), Монастырский заключает, что в предметном изменении пространства города, равно как и в пространстве пригородных колхозов, проявляется «онтология» властных структур, обуславливающая деятельность художников на дорецептивном этапе: «Тот же мотив экспозиционной предметности (земляные и строительные работы) можно легко обнаружить и в истории «Коллективных действий». Но если Кабаков работал с архетипом «дом» и «дорога» (то есть с советской городской коммунальностью), то КД, проводя свои акции за городом, на экспозиционных знаковых полях, принадлежащих колхозам, работали с архетипом «еда», «пища» и – через интерпретацию своих акций (но не через их событийность!) – выявляли экспозиционные структуры советского агропромышленного комплекса как «пустого действия» (в метафорическом смысле как малорезультативного и пустого дела с экономической точки зрения) [Монастырский, 2009, с. 160–161].

13. За указание этой параллели автор благодарит Е. А. Лазареву.

ский ленд-арт или же эко-арт и энвайронмент-арт, – и тем не менее многочислен- ные параллели¹⁴ позволяют рассматривать советское искусство в контексте западного, но не как процессы заимствования и пре- емственности, а как многообразные фор- мы взаимосвязи человека и окружающей среды¹⁵, определяющие локальную специ- фики искусства.

Источники

- Бишоп К. (2011) Зоны неразличения: группа «Коллективные действия» и партиципаторное искусство//Пустые зоны. Андрей Монастырский и «Коллективные действия» (2011) Каталог выставки/Под ред. Б. Гройса. М., Лондон: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing. С. 10–18.
- Гончарова Н. (2009) Выставка «Прочь из горо- да/Out of City. Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?id=381> (дата обращения: 10.01.2024).
- Гройс Б. (2011) Просветы искусства//Пустые зоны. Андрей Монастырский и «Коллективные действия» (2011) Каталог выставки/Под ред. Б. Гройса. Москва – Лондон: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing. С. 6–9.
- Искусство с 1900 года: модернизм, антимодер- низм, постмодернизм (2015). М.: Ад Маргинем Пресс.
- Коллективные действия. Поездки за город. Т. 1 (2011)/Сост. А. Монастырский. Вологда: Би- блиотека Московского концептуализма Германа Титова.
- Монастырский А. (2009) Эстетические исследова- ния. Библиотека Московского концептуализма. М.: Издатель Герман Титов.
- Монастырский А. (2011) КД и «Поездки за го- род». Эстетика «Коллективных действий»//Пус- тые зоны. Андрей Монастырский и «Коллектив- ные действия» (2011). Каталог выставки/Под ред. Б. Гройса. Москва – Лондон: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing. С. 70–73.
- Подорога В. (1995) Выражение и смысл: Ланд- шафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ниц- ше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М.: Ad Marginem.
- Словарь терминов московской концептуальной школы (1999)/Сост. и авт. предисл. А. Мона- стырский. М.: Издательство Ad Marginem.
- Смит Т. (2023) Одна и три идеи. Концептуализм до, во время и после концептуального искус- ства/Одна и пять идей: о концептуальном ис- кусстве и концептуализме. М.: Ад Маргинем Пресс. С. 160–190.
- Brown A. (2014) Art & Ecology Now. London: Thames & Hudson Ltd.
- Čarná D. (2007) Z mesta von/Out of City. Umenie v prirode/Land Art. Bratislava: Galeria mesta Bratislavy.
- Crow T. (2004) Cosmic Exile: Prophetic Turns in the Art and Life of Robert Smithson//Robert Smithson/Ed. by Eugenie Tsai. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. P. 32–79.
- Demos T.J. (2009) The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology//Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009. London: Barbican Art Gallery.
- Demos T.J. (2017) Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today. London: Sternberg Press.
- Denes A. (1982) Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan. Режим доступа: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html> (дата обращения: 12.01.2024).
- Friedman K.S. (1983) Words on the Environment//Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art/Ed. by Alan Sonfist. New York: E.P. Dutton, Inc. P. 255–256.
- Gooding M. (2002) Listening to the Music//Song of the Earth/Ed. by M. Gooding, W. Furlong. London: Thames & Hudson Ltd. P. 6–47.
- Furlong W., Long R. (2002) Richard Long//Song of the Earth/Ed. by M. Gooding, W. Furlong. London: Thames & Hudson Ltd. P. 124–145.
- Hall C. (1983) Environmental Artists: Sources and Directions//Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental

14. В Советском Союзе в период 1960–1980-х ситуация двух культур, официального соцреализма и неофици- ального андеграунда, куда входил и концептуализм, осложняет разговор о рецепции ленд-арта, хотя некоторые общие черты между ними отмечаются. Дэвид А. Рос, работая над выставкой советского концептуализма, которая проходила в 1990–1991 годах в США, пишет критическое эссе, в котором для описания эстетического измере- ния акций «Коллективных действий» находит сопоставимую параллель с теоретическими работами Смитсона – в частности, в его эссе «Искусство и диалектика» (*Art and Dialectics*), в котором осмысливается зависимость произ- ведения искусства и самого художника от окружающей среды, в том числе социальной. На такое сопоставление Роса мотивирует то, что участники КД, в частности их ведущий теоретик Андрей Монастырский, находились под влиянием восточной философии и конкретно дзен-буддизма и воплощали в своих акциях и теоретических рабо- тах различные постулаты этого учения [Ross, 1990, p. 1–30]. Питер Воллен в статье о дуэте московских концеп- туалистов «Комар и Меламид» сопоставляет их работы на территории заброшенного нефтедобывающего города Байон в Нью-Джерси с «Монументами Пассаика» и работой «Не-место» (*Nonsite «Line of Wreckage»*, 1968), того же Смитсона, отмечая как обращение к феномену заброшенности, так и переосмысление индустриальных руин в материалы для искусства. Отличие же в работах советского дуэта и американца Воллен видит в том, что пер- вые выражают меланхолию по былому величию места (как в случае с советским прошлым), а второй возвращает заброшенному месту красоту [Wollen, 1990, p. 107–120].

15. Показательно определение экологической и энвайронментальной деятельности современного экофилософа Тимоти Мортон в его книге «Экология без природы» (*Ecology without Nature*, 2007): «Энвайронментализм – это серия культурных и политических реакций на кризис отношений человека и его окружения» [Morton, 2007, p. 9].

- Art/Ed. by A. Sonfist. New York: E.P. Dutton, Inc. P. 8-59.
- Kastner J. (2011) Preface//Ed by J. Kastner, B. Wallis. Land and Environmental Art. London: Phaidon Press Ltd. P. 16-17.
- Sikorová E. (1996) Umenie na okraji. Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v rokoch 1970-1990//Pritomnosť minulosti, minulosť prítomnosti/Ed. by J. Kusá, P. Zajac. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku. P. 102-107.
- Matilsky B. (1992) Environmental Art: New Approaches to Nature//Fragile Ecologies. New York: Queens Museum of Art.
- Morton T. (2007) Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Roberts L.J. (2004) Mirror-Travels. Robert Smithson and History. New Haven and London: Yale University Press.
- Rosenberg H., Sonfist A. et al (1983) Time and Space Concepts in Environmental Art//Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art/Ed. by A. Sonfist. New York: E.P. Dutton, Inc. P. 191-216.
- Ross A.D. (1990) Provisionary Reading: Notes for an Exhibition/Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press. P. 1-30.
- Smith N. (2006) Forward//The Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism/Ed. by N. Heynen et al. London: Routledge.
- Smithson R. (1996) The Collected Writings/Ed. by J. Flam. Berkeley: University of California Press.
- Spaid S. (2002) Ecovention: Current Art to Transform Ecologies. Cincinnati: Contemporary Arts Center.
- Wallis B. (2011) Survey//Land and Environmental Art/Ed. by J. Kastner, B. Wallis. London: Phaidon Press Ltd. P. 18-44.
- Watkins A. (1948) The Old Straight Track: Its Mounds, Beacons, Moats, Sites, and Markstones. London: Methuen.
- Weintraub L. (2012) To Life: Eco art in Pursuit of a Sustainable Planet. Berkeley: University of California Press.
- Wightman I. (1999) The Landscapes of Richard Long: Perspectives on Prehistory, Space and Sculptural Form. Diss. University of Plymouth.
- Wollen P. (1990) Scenes from the Future: Komar & Melamid//Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press. P. 107-120.

**BETWEEN CITY AND LANDSCAPE:
ENVIRONMENTAL ART, LAND ART, AND
"COLLECTIVE ACTIONS"**

Alena A. Eremenko, Assistant Teacher, Department of Theory and History of the Humanities, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH), 6 Miusskaya Square, Moscow, 125047, Russian Federation.
E-mail: alenamonet969@gmail.com

This article analyzes the turn to the natural environment in art from the second half of the twentieth century. It covers various art forms such as land art, environmental art, and eco-art in the US and Europe, as well as unofficial art in socialist Slovakia and the USSR. Western art practices, as exemplified by Robert Smithson, Richard Long, Alan Sonfist, Agnes Denes, and others, reject gallery art and instead incorporate the environment. This includes the natural environment in the case of land art, and the urban and global environment in the case of environmental art and eco-art. In the art of socialist countries, there was also a tendency to engage with the natural environment. This was present in the unofficial art from the late 1960s to the 1980s in the form of theoretical concepts, installations, and actions in nature. Exhibitions in Bratislava in 2007 and in Moscow in 2009-2010 showed that the natural environment was considered ideologically neutral by unofficial socialist artists, in contrast to the official regime. However, environmental concerns were included in the creative discussions of Slovak artists such as Rudolf Sikora. A special case is "Trips out of Town" organized by the Moscow art group "Collective Actions" (CA). Although they took place in nature, their aesthetic meaning and origin are closely related to the urban environment, which is the focus of the theoretical works of Andrey Monastyrsky, one of the founders of CA. The blurring of boundaries between art and the environment, observed in Soviet artists and in other artistic practices in the West (such as "anarchitecture" and conceptual photography), prompts a reevaluation of established trends in art history, including minimalism, conceptualism, and contemporary art. It highlights the crucial role of understanding the natural and urban environment, as well as the boundaries between them, in shaping the diverse range of modern artistic movements and trends.

Keywords: land art; environmental art; Moscow conceptualism; "Collective Actions", "Trips out of Town"

Citation: Eremenko A. A. (2024). Between the City and the Landscape: Environmental Art, Land Art, and "Collective Actions". *Urban Studies and Practices*, vol. 9, no 3, pp. 16–29. DOI: <https://doi.org/10.17323/usp93202416-29>

References

- Bishop K. (2011) Zony nerazlicheniya: gruppa «Kollektivnyye deystviya» i partitsipatornoye iskusstvo [Zones of Indistinction: The Group «Collective Actions» and Participatory Art]. *Pustyie zony. Andrey Monastyrskiy i «Kollektivnyye deystviya»* [Empty areas. Andrey Monastyrsky and «Collective actions»] (2011) Katalog vystavki [Exhibition catalog]/B. Groys (ed.). Moscow – London: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing, pp. 10–18. (in Russian)
- Brown A. (2014) *Art & Ecology Now*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Čarná D. (2007) Z mesta von/Out of City. *Umenie v prirode/Land Art*. Bratislava: Galeria mesta Bratislavy.
- Kollektivnyye deystviya. Poyezdki za gorod. Tom 1 [Collective Actions. Trips out of Town. Vol. 1] (2011)/Ed by. A. Monastyrsky. Vologda: Library of Moscow Conceptualism by German Titov. (in Russian)
- Crow T. (2004) *Cosmic Exile: Prophetic Turns in the Art and Life of Robert Smithson. Robert Smithson/=* Ed. by Eugenie Tsai. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 32–79.
- Demos T.J. (2009) *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology//Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. London: Barbican Art Gallery.
- Demos T.J. (2017) *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. London: Sternberg Press.
- Denes A. (1982) *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*. Available at: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html> (accessed 12 January 2024).
- Friedman K.S. (1983) Words on the Environment. *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*/Ed. by Alan Sonfist. New York: E.P. Dutton, Inc., pp. 255–256.
- Goncharova N. (2009) Vystavka «Proch' iz goroda/Out of City» [Exhibition «Away from the City/Out of City»]. Available at: <http://www.ncca.ru/events.tex-t?id=381> (accessed 10 January 2024). (in Russian)
- Gooding M. (2002) Listening to the Music. *Song of the Earth*/M. Gooding, W. Furlong (eds.). London: Thames & Hudson Ltd., pp. 6–47.
- Furlong W., Long R. (2002) Richard Long/Gooding M., Furlong W. (eds.). *Song of the Earth*. London: Thames & Hudson Ltd., pp. 124–145.
- Groys B. (2011) Prosvety iskusstva [Lights of art]. *Pustyie zony. Andrey Monastyrskiy i «Kollektivnyye deystviya»* [Empty areas. Andrey Monastyrsky and «Collective actions»]. Katalog vystavki [Exhibition catalog]/B. Groys (ed.). Moscow – London: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing, pp. 6–9. (in Russian)
- Hall C. (1983) *Environmental Artists: Sources and Directions. Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*/A. Sonfist (ed.). New York: E.P. Dutton, Inc., pp. 8–59.
- Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism] (2015). Moscow: Ad Marginem Press. (in Russian)
- Kastner J. (2011) Preface. *Land and Environmental Art*/J. Kastner, B. Wallis (eds). London: Phaidon Press Ltd., pp. 16–17.
- Sikorová E. (1996) *Umenie na okraji. Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v rokoch 1970 – 1990* [Art on the Edge. Notices to the Situation of Slovak Visual Art in the Period of 1970 – 1990] *Pritomnosť minulosti, minulosť prítomnosti* [Presence to the Past, Past to the Presence]/J. Kusá, P. Zajac (eds.). Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, pp. 102–107.
- Matilsky B. (1992) *Environmental Art: New Approaches to Nature. Fragile Ecologies*. New York: Queens Museum of Art.
- Monastyrskiy A. (2009) *Esteticheskiye issledovaniya. Biblioteka Moskovskogo kontseptualizma*. [Aesthetic Studies. Library of Moscow Conceptualism]. Moskva: Izdatel' German Titov. (in Russian)
- Monastyrskiy A. (2011) KD i «Poyezdki za gorod». *Estetika «Kollektivnykh deystviy»* [KD and «Country Walks». Aesthetics of «Collective Actions»]. *Pustyie zony. Andrey Monastyrskiy i «Kollektivnyye deystviya»* [Empty areas. Andrey Monastyrsky and «Collective actions»]. Katalog vystavki [Exhibition catalog]/B. Groys (ed.). Moscow – London: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing, pp. 70–73. (in Russian)
- Morton T. (2007) *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Podoroga V. (1995) *Vyrazheniye i smysl: landshaftnyye miry filosofii: S. Kirkegor, F. Nitsche, M. Khaydegger, M. Prust, F. Kafka* [Expression and Meaning: Landscape Worlds of Philosophy: S. Kirkegor, F. Nietzsche, M. Hiedegger, M. Proust, F. Kafka]. Moscow: Ad Marginem Press. (in Russian)
- Roberts L.J. (2004) *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*. New Haven and London: Yale University Press.
- Rosenberg H., Sonfist A. et al. (1983) *Time and Space Concepts in Environmental Art. Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*/A. Sonfist (ed.). New York: E.P. Dutton, Inc., pp. 191–216.
- Ross A.D. (1990) *Provisionary Reading: Notes for an Exhibition. Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, pp. 1–30.
- Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly [Dictionary of the Moscow Conceptualism] (1999)/A. Monastyrsky (ed.). Moscow: Ad Marginem Press. (in Russian)
- Smith N. (2006) Forward. *The Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*/N. Heynen et al. (eds). London: Routledge.
- Smith T. (2023) *Odna i tri idei. Kontseptualizm do, vo vremya i posle kontseptual'nogo iskusstva* [One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art]. *Odna i pyat' idey: o kontseptual'nom iskusstve i kontseptualizme* [One and Five Ideas: About Conceptual Art and Conceptualism]. Moscow: Ad Marginem Press, pp. 160–190. (in Russian)
- Smithson R. (1996) *The Collected Writings*/J. Flam (ed.). Berkeley: University of California Press.
- Spaid S. (2002) *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*. Cincinnati: Contemporary Arts Center.

- Wallis B. (2011) Survey. *Land and Environmental Art*/J. Kastner, B. Wallis (eds). London: Phaidon Press Ltd., pp. 1844.
- Watkins A. (1948) *The Old Straight Track: Its Mounds, Beacons, Moats, Sites, and Markstones*. London: Methuen.
- Weintraub L. (2012) *To Life: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Press.
- Wightman I. (1999) *The Landscapes of Richard Long: Perspectives on Prehistory, Space and Sculptural Form*. Diss. University of Plymouth.
- Wollen P. (1990) *Scenes from the Future: Komar & Melamid. Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, pp. 107-120.