

*Ананьев В.Г.**

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ КРИТИКА КАК ОСНОВА ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА В МУЗЕЕ[©]

Аннотация. Музей как и любой другой элемент общей метасистемы культуры может иметь амбивалентные характеристики. С одной стороны, он воспринимается как позитивное воплощение знания, прогресса, просвещения, эмансипирующей силы творческого потенциала человека. С другой – как механизм консервативного сдерживания креативных порывов, эстетической и научной сегрегации, гносеологической «мумификации». В статье рассматривается воплощение такого негативного взгляда на музей в форме временных музейных выставок. Автор анализирует четыре проекта 1990–2000-х годов («Разрабатывая музей», «Коллекция Бруклинского музея: игра неупоминаемого», «Музей как муза: художники размышляют», «В сердце Африки»). Предлагается их возможная типология и анализируются потенциальные трудности с коммуникацией.

Ключевые слова: музей; выставка; критика; институциональная критика; современное искусство.

Поступила: 14.01.2025

Принята к печати: 20.02.2025

**Ананьев Виталий Геннадьевич – доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия; vgananev@herzen.spb.ru*

Ananiev Vitaliy Gennadievitch – DSc in Culturology, Professor of the Department of Art History and Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia; vgananev@herzen.spb.ru

© Ананьев В.Г., 2025

Для цитирования: Ананьев В.Г. Институциональная критика как основа выставочного проекта в музее // Вестник культурологии. – 2025. – № 2(113). – С. 199–209. – DOI: 10.31249/hoc/2025.02.12

Ananiev V.G.

The Institutional Critique as a Basis of Museum Temporary Exhibition

Abstract. A museum, like any other element of the general metasystem of culture, can have ambivalent characteristics. On the one hand, it is perceived as a positive embodiment of knowledge, progress, enlightenment, and the emancipating power of human creative potential. On the other hand, as a mechanism of conservative restraint of creative impulses, aesthetic and scientific segregation, and epistemological “mummification”. The article examines the embodiment of such a negative view of the museum in the form of temporary museum exhibitions. The author analyzes four projects from the 1990s and 2000s (“Mining the Museum”, “The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable”, “The Museum as Muse: Artists Reflect”, “Into the Heart of Africa”). Their possible typology is proposed and potential communication difficulties are analyzed.

Keywords: museum; exhibition; critique; institutional critique; contemporary art.

Received: 14.01.2025

Accepted: 20.02.2025

For quoting: Ananiev V.G. The Institutional Critique as a Basis of Museum Temporary Exhibition // Herald of Culturology. – 2025. – No. 2(113). – P. 199–209. – DOI:10.31249/hoc/2025.02.12

Публичный музей, закрепляясь в пространстве культуры в качестве «культурной нормы» [Музейное дело ..., 2010, с. 31], естественным образом вызывает к себе двойственное отношение. Наряду с положительной оценкой его роли в культурных процессах практически сразу же появляется и отрицательная. «Враги музея», как называют их М. Гайер [Gaier, 2017], подчеркивают ту негативную роль, которую музеи играют в утрате произведениями искусства их автономии и выхолащивании самой сути искусства как особого живого феномена. Сответствующая традиция начинается с трактатов А.Х. Катрмера-де-Кенси, К. Хиллебрандта и продолжается в работах П. Валери, Т. Адорно и других авторов XX в. [общий обзор концепций XVIII–XIX вв. см.:

Gaier, 2017; о критике музея в XX в. см., напр.: Беззубова, 2015]. Начиная с художественного музея, она распространяется и на другие его профильные группы.

Традиционно эта линия критики вербализуется в формате текстов, следовательно, помещая критикующего вовне институции, являющейся объектом критики (даже если иногда он и оказывается представителем музейного мира). Однако рубеж XX–XXI вв. дает нам примеры аналогичной по направленности критики, реализуемой не извне, а изнутри самого музея и посредством его собственного «языка вещей». Медиумом в таком случае становится выставка, идейной основой – институциональная критика, конкретное наполнение зависит от куратора. По словам Дж. Хоффмана, лучшие примеры таких выставок могут «оставить аудиторию с размышлениями относительно роли музея как охранителя культуры» [Hoffmann 2014, p. 55]. В данной статье рассмотрим несколько примеров таких выставок (постаравшись сделать так, чтобы отбор имел релевантный характер) и проанализируем их стратегии как основу для возможной типологии этого феномена и выстраивания коммуникации с аудиторией.

Общим контекстом и определяющим фоном рассматриваемых выставок является двойственное положение самого музея как института в современном художественном мире. Его, опираясь на идеи А. Данто и Д. Дики, точно характеризует М.В. Бирюкова: «Именно музейный контекст, если вспомнить модернистское представление о музее как “гробе” и “кладбище” искусства, дает возможность показать непростую дилемму современного автора, колеблющегося между респектабельным положением выставляющегося в музее “институционального художника” и статусом отважного представителя contemporary art, а также осознать неполноценность представления о “бессмертии” искусства, находящегося в музее, или противоположного мнения о “трагической участи” попавшего в музей искусства находиться в ряду “мертвых”, “бывших” артефактов» [Бирюкова, 2021, с. 813]. Такая амбивалентность в восприятии музея делает логичной (хотя и внутренне глубоко ироничной) его критику его же собственными средствами, то есть средствами экспозиционно-выставочной деятельности. Не случайно поэтому, что зачастую авторами / кураторами таких «критических» выставок выступают сами художники – представители contemporary art. Можно выделить несколько типов таких выставок.

Так, художник может ограничить свое участие в проекте отбором и организацией предметов, входящих в музейное собрание / полученных на время из других музейных собраний. Одним из самых первых и классических примеров такого типа выставок является проект «Разрабатывая музей» Фреда Уилсона – художника афроамериканского и карибского происхождения, реализованный на площадке Исторического общества Мэриленда при участии балтиморского музея «Современное» (*The Contemporary*) в 1992–1993 гг. Представляется, что для правильного понимания сути проекта более точным оказывается именно такой перевод оригинального названия – *Mining the Museum*, а не предложенный М.В. Бирюковой вариант «Подрывая музей» [Бирюкова, 2018, с. 89, 200, 309]. Последний имеет явно деструктивные коннотации разрушения, в то время как *mining* как разработка (подобно разработке объекта в горном деле, работе на коях) предполагает извлечение из-под спуда чего-то ценного и полезного, для чего необходимой оказывается проработка (воспользуемся словами В. Маяковского) «тысячи тонн... руды». В роли этой руды и выступает в данном проекте музейное собрание Исторического общества Мэриленда – одного из старейших научных обществ США.

Отобранные Ф. Уилсоном предметы, ряд которых прежде никогда не экспонировался, включались в такую музеографическую программу выставочного дизайна, которая, по словам Л. Коррин, призвана была «изучить наше “прочтение” исторической истины посредством зачастую неожиданных сопоставлений предметов, репрезентирующих самые далекие друг от друга исторические “факты”, вскрывая стереотипы и сталкивая власть с бесправием» [Corrin, 1993, p. 306]. В результате рядом оказывались модель корабля, доставлявшего в Мэриленд рабов из Африки, и паланкин XVIII в., предназначенный для представителей высших слоев колониального общества (комплекс «Способы передвижения»); фотографии чернокожих нянь, катящих коляски со своими белыми воспитанниками, и оригинальная коляска, выставленная изнутри не простынкой, а белым капюшоном ку-клукс-клановца (*ibid.*); серебряная посуда для званого обеда и металлические кандалы рабов, обеспечивавших экономическую основу этого благосостояния (комплекс «Работы по металлу»), и т.д. На уровне разработки конкретных предметов выставка была призвана показать, «как система музейной классификации произвольно подавляет сложные и многоуровневые истории, стоящие за каждым предметом» [*ibid.*, p. 309]. На уровне же анализа контекста, в котором эти предметы ока-

зываются, попав в музей, ее цель заключалась не в том, чтобы, как на «традиционной» выставке, показать, *что* значат предметы, а в том, чтобы продемонстрировать, *как* их смыслы конструируются, когда они оказываются «обрамлены» музейным контекстом и музейными практиками [ibid., p. 306]. Это внимание к музейной среде как источнику смыслопорождения и маркированной семантически контекстуализации ведет к тому, что основным инструментом куратора в данном случае становится пространственное сопоставление самих предметов. Тексты и аудиовизуальные технологии хотя и присутствуют, но играют весьма ограниченную роль вещей, подталкивающих к пониманию авторского замысла, но не подменяющих его визуальное прочтение словесным.

Текстуальная составляющая может играть и гораздо более значимую роль в реализации кураторского замысла. К числу критических выставок такого рода можно отнести проект «Коллекция Бруклинского музея: игра неупоминаемого» (1990), куратором которого стал американский художник-концептуалист (с венгерскими корнями) Джозеф Кошут. Название выставки отсылало к предыдущему проекту Д. Кошута – выставке «Витгенштейн: игра несказуемого» (Вена, Брюссель, 1989), приуроченной к столетию философа Л. Витгенштейна. Там Д. Кошут отталкивался от знаменитого тезиса из «Логико-философского трактата», согласно которому «о том, о чем нельзя говорить, следует молчать». Здесь он переходил от категории «несказуемого» к категории «неупоминаемого» и из обширной коллекции Бруклинского музея (одного из старейших музеев США, первоначально универсального) отобрал для размещения в Большом холле здания те артефакты, которые в разное время в силу тех или иных причин попадали в категорию «неупоминаемого», то есть подвергались фактической цензуре [Freedberg, 1992].

Цель выставки, по словам искусствоведа Д. Фридберга, специалиста в области психологии искусства, иконоклазма и цензуры, заключалась в том, чтобы пробудить у аудитории стремление критически осмыслить взаимосвязь таких феноменов, как искусство, мораль и цензура [ibid., p. 37]. Вновь точкой отсчета оказывались размышления над той же проблемой производства смысла и роли в этом процессе контекста, в данном случае дополненные еще и размышлениями над тем, как контекст влияет на создание искусства, а также тем, какова диалектическая связь между зрителем и произведением искусства [ibid., p. 37–38]. Последние два фактора (контекст и зритель) оказыва-

ются определяющими для конструирования смысла, искать который как некий автономный феномен исключительно в артефакте или тексте, по мысли Д. Кошута, ошибочно и тщетно. Следовательно, и музей лишается своей ауры прозрачно-нейтрального медиума, лишь хранящего и демонстрирующего, но никак не влияющего на восприятие демонстрируемого (о влиянии медиума на восприятие см. общие замечания в работе: [Корвацкая, 2023]).

Для выставки отобранными оказались как хорошо известные работы прославленных мастеров (напр., участников Баухауса, П. Гогена, А. Матисса), так и те, которые, по словам самого Д. Кошута, находятся вне «великого автобана шедевров» [ibid., p. 42–43], так как именно последние предлагают зрителю наилучшую возможность сформировать о них собственное суждение. Это внимание к «второстепенным» / неизвестным предметам объясняется тем, что они в меньшей степени «запятнаны» институционализацией, коммодификацией и фетишизацией, являющимися неизбежной судьбой шедевров в современном мире [ibid., p. 43].

Как уже отмечалось выше, принципиально важным для музеографической программы выставки было использование текстов, сопровождавших предметы, условно разделенные на тематические группы (в их основе лежали причины, по которым те или иные артефакты попадали в категорию «неупоминаемых»: нагота, сексуальность, раса, религия, и т.п.). Тексты не только поясняли причины цензурных ограничений (включая цитаты из таких разнообразных источников, как теологические трактаты, сочинения Ж.-Ж. Руссо, речи Гитлера и Геббельса или высказывания критиков первых выставок авангардистов в США начала XX в.), но и выполняли функцию демистификаторов квазирелигиозного опыта эстетического созерцания, типичного для художественных музеев вплоть до середины XX в. [ibid., p. 47]. За счет цветового и шрифтового исполнения тексты привлекали внимание посетителей чуть ли не наравне с самими предметами. Как отмечал Д. Фридберг, «тексты настаивали, чтобы мы их прочли» [ibid., p. 48]. В этом отношении, хотя представленные работы и были выполнены множеством авторов самых разных эпох, территорий и культур, присутствие самого куратора оказывалось видимым не только на уровне *структуры* выставки (как это было в случае Ф. Уилсона), но и на уровне конкретных *элементов* этой структуры. При этом и здесь, как и в первом случае, куратор работал с материалами, уже содержащимися в музейной коллекции.

Критика институции может осуществляться и за счет включения в выставочный проект авторских работ из различных источников, объединенных не историческими обстоятельствами формирования единой коллекции, но волей и выбором куратора. В качестве примера такого типа можно рассмотреть выставку «Музей как муза: художники размышляют», организованную в нью-йоркском Музее современного искусства уроженцем Тринидада известным куратором Кинастоном Макшайном (1999). На ней были представлены работы примерно 60 художников (преимущественно XX в., но с отступлениями в конец XVIII и XIX в.), ряд из которых создавался специально для выставки. Во всех случаях объекты были результатом размышлений их авторов над концептом музея, диалогов с ним и о нем.

Рефлексии были подвергнуты все стороны музейной работы: от кураторской и административной политики до экспозиционных стратегий и практик фандрайзинга [Erickson, 1999, p. 1]. На выставке были представлены картины, рисунки, фотографии, скульптура, инсталляции, аудио- и видеообъекты, перформансы. Хотя К. Макшайн принципиально постарался уйти от нормативного структурирования материала в рамках каких-то заданных концептуальных матриц-пресуппозиций [Molesworth, 1999, p. 47; о проблеме проведения подобных границ на современном этапе см.: Подольская, Гильдина, 2024], в целом весь материал можно было разделить на четыре больших тематических блока: музей, музейные предметы и музейная аудитория на фотографиях (например, фотографии А. Картье-Брессона); художник как коллекционер / куратор и личные музеи художников (самым известным, вероятно, был «Музей мышей» К. Ольденбурга); естественно-научные коллекции и попытка поставить под сомнение принятые в них модусы классификации (в том числе путем сопоставления в специально созданных для выставки артефактах практик организации материала в кунсткамерах и современных музеях); музейная практика и политика (вопросы социальной и политической динамики музея как института, этика и капитал, маркетинговые стратегии, границы коммодификации музейных предметов, социальные импликации и ограничения культурно-образовательной деятельности музея); трансформация музея (от проектов перестройки Лувра, предложенных во второй половине XVIII в. его первым куратором художником Ю. Робером, до перформансов современного художника Христо, предложившего обернуть в специальный саван все здание Музея современного искусства, и т.п.) [Erickson, 1999, p. 2–9].

По мнению литературоведа и культуролога Ч. Молсворта, выставка ставила (и оставляла открытым) вопрос о том, является ли сам факт ее проведения в таком формате и с таким контентом победой художников-оппозиционеров над консервативным музеем или же, наоборот, «последним усилием его (музея. – В. А.) смертоносных объятий», уничтожающих оппозиционность искусства. Хотя, возможно, это была просто шутка, посмеявшись над которой, все заинтересованные стороны расходятся по своим делам, и все в мире продолжается по-прежнему [Molesworth, 1999, p. 42]. Другой критик отмечал потенциальную неясность выставки для неподготовленного зрителя, задаваясь вопросом, как бы все это смотрелось не в Нью-Йорке, а где-нибудь в провинциальном городе в условном штате Иллинойс, пусть и не чуждом музейной культуре [McLean, 1999, p. 255]. Таким образом, уже здесь в связи с критической выставкой был озвучен вопрос потенциальной прозрачности как ее тематики, так и поэтики для широкой аудитории. Эффективность коммуникации того и другого как актуальная проблема для выставок такого рода хорошо прослеживается на примере, возможно, самой скандально (если не печально) известной выставки конца XX в. «В сердце Африки».

Выставка куратора Дженни Каниццо «В сердце Африки» в Королевском музее Онтарио (1989–1990 гг., Торонто, Канада) вызвала не только настоящий медийный скандал, но и акции протеста, вмешательство полиции и суда, отставку и эмиграцию куратора (о выставке в сравнении с другим проектом Ф. Уилсона – выставкой «Другой музей» – см.: [Schildkrout, 1991]). Посвященная истории формирования слабо изученных и не слишком хорошо известных африканских коллекций Королевского музея Онтарио, рассмотренной в контексте непростых отношений Канады с феноменом колониализма, выставка была выстроена куратором с опорой на принцип ироничного отстранения представляемого материала и прямого цитирования расистского дискурса, во многом формировавшего практики коллекционирования африканских материалов XIX – первой половины XX в. [Butler, 1999]. Но отсутствие серьезной подготовительной работы с аудиторией, формальность консультаций с сообществами наследия (как афроамериканским населением Торонто, так и потомками миссионеров, колониальных военных, выступавших некогда в роли дарителей), неясность выбранного музеографического языка и недостатки самого наличного материала (очевидная неполнота коллекций и лакуны в их документировании) привели к тому, что ирония и месседж куратора

не были считаны публикой, а выставка, ее куратор и сам музей столкнулись с агрессивными обвинениями в расизме и попытками физического воздействия (пикеты, нападения, угрозы, сорванные занятия куратора в университете и т.д.).

Из пяти тематических разделов выставки первые четыре были посвящены проблеме колониализма и связи с его практикой и идеологией музейного института («Имперские связи», «Военный зал», «Комната миссионеров» и «Компаунд Овимбунду»), а последний («Комната Африки»), по словам канадского антрополога и музеолога Ш.Р. Батлер, предлагал взгляд на «торжество культурных и художественных традиций Африки» [ibid., p. 25]. Таким образом, тон и сама тематика выставки незадолго до ее завершения внезапно менялись, к чему посетитель никак не был подготовлен. Произведения африканского искусства в последней части, представленные как креативный результат творческого потенциала африканцев, воспринимались на том же уровне, что и военный шлем колониальных сил, установленный в отдельной, подсвеченной витрине посреди зала в самом начале выставки [ibid., p. 31]. Ироничность презентации последнего в комплексе «За корону и империю» оставалась непонятой, и критика музейного института, имеющего свою собственную «историю колониализма», не считывалась.

Четыре рассмотренных выше примера демонстрируют как потенциал, так и ограничения институциональной критики музея изнутри самой институции его же собственным «языком вещей». Два из них («Разрабатывая музей» и «В сердце Африки») связаны с историческими музеями, два других («Коллекция Бруклинского музея: игра неупоминаемого» и «Музей как муза: художники размышляют») с музеями художественными. Как было показано, критические выставки могут отличаться по характеру используемого материала в его отношении к истории собрания самого музея (отбор того, что есть в коллекции vs подбор предметов из разных коллекций, включая специально выполненные для выставки объекты), а также по характеру используемой куратором музеографической стратегии («молчаливое» сопоставление предметов vs активная интервенция кураторского голоса).

Общим для них оказывается обращение к иронии, что одновременно определяет и содержащуюся в них потенциальную угрозу для эффективной коммуникации. Ироничность высказывания во многом определяется контекстом и считывается из него. В данном же случае контекст (музей) совпадает с объектом ироничного высказывания.

А это в очередной раз заставляет задуматься о теореме Гёделя о неполноте и в данном случае о возможности критики музея средствами самого классического музея. В любом случае, даже если и не всегда полностью эффективные, выставочные проекты подобного рода стимулируют нас к более объемному пониманию такого важного феномена современной культуры как музей, а, следовательно, и к более осознанному проживанию самой этой культуры.

Список литературы

Беззубова О.В. Музей и метафоры смерти и бессмертия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12–3(62). – С. 25–29.

Бирюкова М.В. Символика музея в институциональной теории и выставочных проектах // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2021. – Вып. 11. – С. 810–818.

Бирюкова М.В. Философия кураторства. – Санкт-Петербург : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2018. – 336 с.

Корвацкая Е.С. Предметный мир советской повседневности в иллюстрированных книгах для детей 1950–1960-х годов // Культура и искусство. – 2023. – № 12. – С. 12–33.

Музейное дело России / отв. ред. М.Е. Каулен. – Москва : ВК, 2010. – 676 с.

Подольская К.С., Гильдина Т.А. Терминологические проблемы в изучении взаимодействия скульптуры и архитектуры последней трети XX – начала XXI века // Архитектон: Известия вузов. – 2024. – № 3(87). – URL: http://archvuz.ru/2024_3/20/ – doi: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_20](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_20) (дата обращения: 14.03.2025).

Butler Sh.R. Contested Representations: Re-visiting “Into the Heart of Africa”. – New York ; London : Broadview Press, 1999. – 168 p.

Corrin L.G. “Mining the Museum” : An Installation Confronting History // Curator. – 1993. – Vol. 36. Pt. 4. – P. 302–313.

Erickson K. The Museum as Muse : Artists reflect. – New York : The Museum of Modern Art, 1999. – 9 p.

Freedberg D. Joseph Kosuth and The Play of the Unmentionable // The Play of the Unmentionable : An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum. – New York : The New Press, 1992. – P. 31–68.

Gaier M. The Art of Civilization : Museum Enemies in the Nineteenth Century // Images of the Art Museum. Connecting the Gaze and Discourse in the History of Museology / ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. – Berlin ; Boston : De Gruyter, 2017. – P. 31–40.

Hoffmann J. Show Time : The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art. – New York : D.A.P., 2014. – 256 p.

McLean K. The Museum as Muse: Artists Reflect // Curator. – 1999. – Vol. 42. Pt. 3. – P. 253–255.

Molesworth Ch. “The Museum As Muse” : Opposing the Void // Salmagundi. – 1999. – Vol. 123. – P. 41–51.

Schildkrout E. Ambiguous Messages and Ironic Twists : “Into the Heart of Africa” and “The Other Museum” // Museum Anthropology. – 1991. – Vol. 15. Pt. 2. – P. 16–23.

References

- Bezzubova, O.V. Muzej i metafory smerti i bessmertija [Museum and Metaphors of Death and Immortality]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 12–3(62), 2015, p. 25–29. (In Russ.)
- Biryukova, M.V. Simvolika muzeja v institucional'noj teorii i vystavocnyh proektah [Symbolics of the Museum in the Institutional Theory and Exhibition Projects]. In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., vol. 11, 2021, pp. 810–818. (In Russ.)
- Biryukova, M.V. *Filosofija kuratorstva* [The Philosophy of Curatorship]. Saint Petersburg, DMITRIJ BULANIN Publ., 2018. 336 p. (In Russ.)
- Korvatskaya, E.S. Predmetnyj mir sovetskoj povsednevnosti v illjustrirovannyh knigah dlja detej 1950–1960-h godov [The Objective World of Soviet Everyday Life in Illustrated Books for Children of the 1950s and 1960s]. In *Kultura i iskusstvo*, vol. 12, 2023, pp. 12–33. (In Russ.)
- Muzejnoe delo Rossii*. Otiv. red. M.E. Kaulen [Museum Work in Russia. Ed. by M.E. Kaulen]. Moscow, VK Publ., 2010. 676 p. (In Russ.)
- Butler, Sh.R. *Contested Representations: Re-visiting "Into the Heart of Africa"*. New York; London, Broadview Press Publ., 1999. 168 p.
- Corrin, L.G. "Mining the Museum": An Installation Confronting History. In *Curator*, vol. 36, pt. 4, 1993, pp. 302–313.
- Erickson, K. *The Museum as Muse: Artists reflect*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1999. 9 p.
- Freedberg, D. Joseph Kosuth and The Play of the Unmentionable. In *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*. New York, The New Press Publ., 1992, pp. 31–68.
- Gaier, M. The Art of Civilization: Museum Enemies in the Nineteenth Century. In *Images of the Art Museum. Connecting the Gaze and Discourse in the History of Museology*. Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, De Gruyter, 2017, pp. 31–40.
- Hoffmann, J. *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. New York, D.A.P. Publ., 2014. 256 p.
- McLean, K. The Museum as Muse: Artists Reflect. In *Curator*, vol. 42, pt. 3, 1999, pp. 253–255.
- Molesworth, Ch. "The Museum As Muse": Opposing the Void. In *Salmagundi*, vol. 123, 1999, pp. 41–51.
- Podol'skaja, K.S., Gil'dina, T.A. Terminologicheskie problemy v izuchenii vzaimodejstvija skul'ptury i arhitektury poslednej treti XX – nachala XXI veka [Terminological Issues in Studying the Interaction between Sculpture and Architecture in the last third of the 20th – early 21st Century]. *Arhitekton: Izvestija vuzov*, vol. 3(87), 2024. URL: http://archvuz.ru/2024_3/20/ – doi: [https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3\(87\)_20](https://doi.org/10.47055/19904126_2024_3(87)_20) (last visit 14.03.2025). (In Russ.)
- Schildkrout, E. Ambiguous Messages and Ironic Twists: "Into the Heart of Africa" and "The Other Museum". In *Museum Anthropology*, vol. 15, pt. 2, 1991, pp. 16–23.