

Н.В. Смолянская

кандидат философских наук,

доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ

smolianskaia@gmail.com

ВОПРОС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА*

Вопрос репрезентации функционально связывает между собой событие в поле современного искусства, способы передачи его содержания, отвечающего условию идентификации этого содержания. Как процесс репрезентации отражает изменения, происходящие в искусстве на протяжении XX века, и в частности, в настоящее время? Изменение отношения между вербальной и образной репрезентацией обусловлено сменой норм в определении репрезентации и трансформацией форм репрезентации в современном искусстве.

Ключевые слова: репрезентация, знак, символ, эстетическое событие

The question of representation functionally binds an event in the field of contemporary art and modes of transmission of the content, corresponding to the presumption of identification of this content. How does the process of representation reflect the changes in arts in the last 100 years, and particularly now? The change of relations between verbal and figurative representations could be explained with the change of standards to define representation and with transformation of the proper forms of representation in the contemporary art.

Keywords: representation, sign, symbol, aesthetic event

Начиная с того момента, когда представленное вниманию зрителя произведение искусства не имеет больше никаких, видимых глазом, отличий от предмета, которое оно изображает, можно констатировать, что средства, которыми пользуется художник, больше ничем уже не ограничены. И поскольку уже невозможно отличить с помощью лишь визуальных средств анализа, к какому множеству отнести этот объект – к множеству объектов повседневной жизни или же, напротив, к множеству объектов искусства, то отныне сам статус произведения искусства находится на стадии перманентного определения и переопределения. Таким образом, вслед за известной статьей Артура Данто «Мир искусства»¹, рассматривающей случай экспозиции Энди Уорхолом коробок Бриллоу, здесь намечается вежа, метка на временной координате истории искусства. Обозначенная координата времени соответствовала историческому пониманию искусства, которой, однако, сам Данто отказывает в необходимой второй координате качественных изменений в искусстве, обосновывая, начиная с этой статьи и далее, «конец искусства»², или пост-исторический период искусства. Говоря о «конце искусства», Данто раскрывает тему историчности искусства по Гегелю как завершения ее миссии, что в современном искусстве будет соответствовать моменту, когда визуальные характеристики не свидетельствуют больше о развитии искусства. Вывод этой статьи известен: новая историческая ситуация в искусстве характеризуется необходимой «теоретической» составляющей, без которой визуальная специфика не будет восприниматься как художественная.

Или, иначе говоря, на смену тому, что до последнего момента называлось искусством, приходит философия (правда, это специфическая философия, поскольку она маркирует себя самое как искусство). Последнее положение было подхвачено, скорее, художниками, нежели философами, а

© Смолянская Н.В., 2014

* По материалам научного семинара Смолянской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

¹ *Danto Arthur*. The Artworld // The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19: American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964). P. 571–584.

² *Danto Arthur* Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective. L.A.: University of California Press, 1997; *Danto Arthur* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton NJ: Princeton University Press, 1998.

название статьи Джозефа Кошута – «Искусство после философии»³ – претендует на продолжение этой мысли, и способствует формированию мифологии современного искусства, во многих своих проявлениях желающего представить философское утверждение в своей репрезентации, или, вернее, замещающее эту репрезентацию текстом⁴. По логике Кошута, произведение искусства является определением искусства⁵, то есть теоретическим обоснованием функционирования искусства в роли искусства.

Как распутать этот клубок, понять, о чем мы говорим, когда говорим о современном искусстве? И как понятие репрезентации может помочь и внести ясность в некоторые вопросы: первый из них очень близок той проблеме, которую проясняет Данто в статье «Мир искусства», а второй касается того, как выявить специфические черты именно искусства.

Первый звучит так: как различить неразличимое? Как две коробки, с одинаковыми надписями, из одного и того же материала, могут относиться к двум разным сферам человеческой деятельности? А второй: в какой момент мы переходим от разговора о продуктах из супермаркета к эстетическому дискурсу?

Не вдаваясь в подробности, можно было бы тут остановиться, ответив, что в обоих случаях необходимо перевести стрелки вопросов на условия нашего рассмотрения, именно эти, гипотетические или установленные конвенции различения объектов. Но здесь нужно изменить маршрут пошагового прояснения неизвестных, и от сравнения объектов перейти к «событиям».

I. Современные способы действия искусства: эстетические события

Термин «эстетическое событие» используется в смысле, который обсуждается в книге Натали Эйни и Жан-Мари Шеффера «Искусство, творчество, выдумка: между социологией и философией». Здесь, вместо того, чтобы погрузиться в онтологический анализ⁶, Эйни и Шеффер сходятся в мысли о том, что надо предложить анализ функциональный, который показывает, что событие – относительная категория. «Быть событием» – значит, быть событием для кого-нибудь. Аутентификация художественного события включает классификацию на семиотическом уровне и уточнение контекста, в котором он рассматривается. Но, с философской точки зрения, Шеффер считает, что необходимо рассматривать произведение искусства таким, как оно есть, не вменяя ему предварительно необходимость быть проводником некоей, уже предполагаемой заранее, интерпретации. Речь идет о том, чтобы выявить различные уровни категоризации, или, как об этом говорил Жерар Женетт в «Творении искусства»⁷, «способы существования» искусства.

Но каковы эстетические факторы распознавания «способов существования» произведения (события) в качестве эстетических?

Если уже более пятидесяти лет назад американский философ находился в замешательстве перед экспозицией Энди Уорхола, пытаясь вывести теорию для этого случая, то что можно сказать о

³ *Kosuth Joseph Art after philosophy // Art after philosophy and after: collecting writings, 1966 – 1990. MIT, 1991. P. 13–33.*

⁴ Хотя автору этой статьи думается, что здесь речь идет не о замене репрезентации на текст, а на выбор другой формы репрезентации, и в этом все дело.

⁵ *Kosuth J. Op. Cit. P. 20.*

⁶ *Heinich N.; Schaeffer J.-M. Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie). / éd. J.Chambon. P., 2004.*

Здесь, вместо того, чтобы погрузиться в онтологический анализ, Н.Эйни и Ж.-М.Шеффер сходятся в мысли о том, что надо предложить функциональный анализ, анализ того, как это событие (произведение) конституировано. Натали Эйни – социолог искусства, Жан-Мари Шеффер – философ и директор центра исследований языков искусства в Высшей Школе Социальных Исследований (EHESS) в Париже. В нашей стране, в основном, он известен по переводам его текстов по теории литературы, – а исследования Шеффера, посвященные концепции «эстетического поведения», или антропологическим аспектам эстетической теории, увенчавшиеся книгой о критике «человеческой исключительности», практически неизвестны, поэтому перевод этой книги был практически игнорирован в наших научных обзорах. (*Шеффер Жан-Мари. Конец человеческой исключительности / пер. С. Зенкин. М.: НЛЮ, 2010.*)

⁷ *Genette Gérard. L'œuvre de l'art // t.1. Immanence et transcendence. Seuil, Paris, 1994; Genette Gérard. L'œuvre de l'art // t.2. La relation esthétique. Seuil, Paris, 1997.* Жерар Женетт – известный французский структуралист, он, в основном, переводил тексты Женетта, посвященные проблемам теории литературы (ему принадлежит термин *литературность*), также Женетт – руководитель диссертационной работы Жан-Мари Шеффера. Сам Женетт ясно видит ограниченность возможностей анализа визуальных искусств с помощью лингвистической модели, на которую обычно опирается структурализм и пост-структурализм. Именно поэтому он уделяет в своей критике такое внимание аналитической эстетике, особенно концепциям Нельсона Гудмена, которые и послужили, в очень большой степени, базой для написания одного из томов «Творения искусства».

наших современных теоретиках, когда сегодня, много лет спустя после настоящего «взрыва искусства»⁸ 1960-х годов, в выставочной практике используются возможности медиапространств, инсталляций и повседневных фактов.

Сегодня часто возникают такие ситуации, когда то, что привлекает внимание в качестве эстетического, почти ничем не отличается от обычного фрагмента жизни. Например, рассмотрим случай перформанса, состоявшегося в 2012 году в Турбинном зале Тейт Модерн, где обычно экспонируются гигантские инсталляции. На первый взгляд, в день проведения перформанса в зале было почти пусто. На самом деле, приглядевшись, можно было увидеть, что часть публики, неотличимая от другой и сидевшая в разных местах зала на полу, постепенно встала, и равномерно начала двигаться навстречу людям, выходящим из галереи; мы бы и не заметили их, если бы в какой-то момент наши взгляды не встретились, и человек, идущий навстречу, не улыбнулся мне. Стало ясно, что случайная встреча вовсе не была случайна, что именно это действие, в своей неразличимости от случайного совпадения, станет для нас фактом искусства.

Итак, мы перешли от анализа неразличимых объектов к анализу неразличимых фактов. Как обычная встреча становится фактом искусства? Концептуально, казалось бы, условия эстетического дискурса остаются такими же: требуется локализовать «местонахождение» факта, претендующего на то, чтобы стать фактом искусства: эта локализация – *место искусства*. Art world, мир искусства включает в себя многое: и такие, традиционно относимые к миру искусства, институции, которые выполняют роль своеобразных указателей, как музеи, галереи, выставочные пространства, и незримые связи, соединяющие действующих лиц этого мира – художников, критиков, кураторов, дилеров, галеристов, просто богемную публику, образующую основу части общества, называемой «тусовкой». Наверное, приведенный здесь список неполон, функцию указателя могут выполнять и выполняют и другие детали, не относящиеся к миру искусства: ведь в том же примере перформанса в Турбинном зале Тейт соблюдалось единство факторов причастности музейной институции особому выставочному пространству и, все-таки, те нюансы, которые нам позволяют говорить о факте искусства, в отличие от факта обычной встречи посетителей в музейном пространстве, выходят за рамки институционального определения искусства. Ограниченность такого рода определения была осознана практически сразу, еще в ту пору, когда, вслед за Артуром Данто, свои концепции предлагал Джордж Дики⁹.

В этой теории произведением искусства является некий «артефакт», который претендует на признание мира искусства. В понимании Дики, артефакт отсылает к тому, каким образом тот или иной объект оказывается помещен, или, что будет точнее, внедрен, в этот мир искусства. И в этом контексте работает не материал «артефакта», а то, каким образом оказывается этот артефакт в мире искусства. Таким образом, и реди-мейд Дюшана, продукт индустрии, станет артефактом. Мир искусства будет также институтом, превращающим продукцию индустрии в переосмысленный эстетически факт обыденной жизни, в этом понимании, в такой же артефакт, как и камень, найденный на дороге и экспонирующийся в галерее, или человеческий жест взаимодействия – улыбку на лице встречного, шаг навстречу другому, и т.д.

То, что Дики называет «институтом», не является ни обществом, ни группой, ни корпорацией. Это «установленная практика», институционализация которой основана на своде известных условий, признанных различными инстанциями и деятелями художественного мира: художниками, критиками, философами искусства, историками или всяким, кто считает себя членом мира искусства. Само собой, что тот, кто определяет себя членом мира искусства, владеет, по крайней мере, знаниями и специальными отсылками к художественной области, к которой отсылает

⁸ «Взрыв искусства» – так называлась статья Артура Данто, посвященная анализу выставки в музее Уитни, где, пытаясь осмыслить все изменения в искусстве с 1958 по 1964 г., были представлены все направления современного искусства: боди арт, перформанс, и многие другие (*Danto A. Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958–1964 // The State of Art. Prentice Hall Press, 1987.*

⁹ *Dickie George Art and Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaka; L.: Cornell UP, 1974* (впервые статья вышла в журнале «*American Philosophical Quarterly*»).

произведение, являющееся кандидатом на признание в статусе «произведения искусства». Но, пытаясь таким образом выделить контекст, в котором некоторые объекты или факты будут восприняты как эстетические, мы столкнемся (и, в случае институциональной теории Дики, ему почти сразу же пришлось отвечать на критику) с тем, что условия восприятия некоего факта с точки зрения его эстетической функции также необходимо рассмотреть не только с точки зрения институциональной принадлежности, или институционального внедрения. Ведь встреча в Турбинном зале становится эстетическим фактом не от того, что такая важная институция, как Тейт Модерн, принимает в своих стенах эту встречу, и она не обусловлена особым вниманием критиков и других действующих лиц мира современного искусства. Факт воспринимается эстетическим еще до момента осознания его вписанности в музейно-выставочный контекст.

В своей теории автор сам увидел несоответствия, результатом дальнейших размышлений Дики стала вторая версия его институциональной теории «Круг искусства»¹⁰. В этой работе Дики расширяет сферу признания искусства в качестве такового до понятия контекста: исторического, культурного и т.д. Внутри контекста художник понимает, что адресуется к уже информированной публике, способной понять, что он представляет.

Институт – специалисты и публика, принадлежащая к миру искусства, могут распознать в качестве художественного объект, уже имеющий знаки художественного различия. Но как такой неформальный институт, даже расширенный до «установленной практики», будет реагировать на те новации, которые могут быть совершенно отличными от каких бы то ни было правил. Обсуждение эстетического характера сосредоточено, таким образом, на том, как этот факт может укорениться среди установленных практик. А функциональный эстетический анализ выясняет, как проявляются эстетические характеристики, при каких условиях те или иные качества начинают действовать эстетически.

II. Вопрос репрезентации

Вернемся к нашему примеру со встречей в Турбинном зале Тейт Модерн: улыбка была распознана как эстетический фактор в определенном контексте. Она представляла встречу с фактом искусства, кроме того, улыбка активировала эту встречу, дала сигнал для распознавания факта улыбки в качестве факта искусства. Такой философ, как Нельсон Гудмен¹¹, говорил бы, наверное, в этом случае о «внедрении» искусства¹².

Гудмен пришел в эстетику, занимаясь проблемой познания и понимания (*understanding*), для него метафорическая трактовка произведения связана с тем, какими путями мы воспроизводим его смыслы, разбирая различные схемы отсылок, или, выражаясь логическим языком, референций. Иначе говоря, Гудмен интересовался проблемой репрезентации. Что репрезентирует (или представляет собой) улыбка на лице встречного перформера?

И, все-таки, почему, в одном случае, говоря об искусстве, внимание акцентируется на «теориях

¹⁰ Dickie George *The Art Circle: a Theory of Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

¹¹ Нельсон Гудмен (*Nelson Goodman*) (1902-1998) – американский философ, прагматист, логик, его первая книга и диссертация была посвящена критике Р.Карнапа, его «Логической конструкции мира»: *The Structure of Appearance*, 1951, занимался проблемами номинализма (*Steps toward a constructive nominalism*, Nelson Goodman and W.V. Quine, *Journal of Symbolic Logic*, 12 (4): 105-122, 1947), индукции (*Fact, Fiction and Forecast*, Nelson Goodman, Harvard University Press, 1955, 126 с.). От первоначального феноменилистского конструктивизма переходит впоследствии к символическому конструктивизму, пытаясь составить цельную систему функционирования познания, причем моделируя познание в сфере искусства как наиболее сложную и не поддающуюся обычно логическим методам область познания. Является уникальной фигурой в истории философии как исследователь, занимающийся и философской деятельностью, и творческой и художественной. Создал три произведения, мультимедиа проекты с участием танца, музыки и проекций. Основал педагогическую программу, посвященную просвещению и обучению в области искусства «Проект Зеро» в 1968 г. Последние годы жизни преподавал в Гарвардском университете, собрал уникальную коллекцию произведений искусства.

¹² *Goodman Nelson*. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968 (2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976); *Goodman Nelson*. *Ways of Woodmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978; *Goodman Nelson*. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.

образа»¹³, а в других – речь идет о репрезентации.

Репрезентация – один из центральных моментов теории визуальных искусств. Самым общим образом, понятие репрезентации обозначает отношение между содержанием, выраженное произведением и его темой или способом, с помощью которого она представляет и обозначает реальность, внешнюю по отношению к изображению. То есть это отношение между формальными качествами и тем состоянием вещей, к которым она отсылает. Репрезентация относится к функциональной составляющей представления, она заботится о том, чтобы перевести в область чувственного опыта некое содержание, и для этого ей требуется посредник. Поэтому чаще всего о представлении говорится с точки зрения репрезентации тогда, когда есть третье «звено». Например, у Фреге¹⁴, разбирающего отношение знака, его объекта и смысла, или же у Пирса, чья система познания работает по принципу триадичности, которая и понимается как отношение, связывающее транзитивно знак, его интерпретант и значение¹⁵.

В то же время, как считает французский исследователь Бернар Вуйу¹⁶, необходимость обращения к репрезентации исчезает в лингвистике. В статье, посвященной отношениям между образом, репрезентацией и сходством, Вуйу отмечает, что лингвистика отказалась от концепта репрезентации, чтобы отдать себе отчет в отношениях между означающим и означаемым. Это отношение между двумя сторонами знака понимается как взаимодействие между «образом» (в данном случае, акустическим (звуком)), означающим, и «концептом» – означаемым. Оно неразрывно связывает обе стороны знака в реверсивную связь, где, в общем-то, не нужен третий термин. В дальнейшем, эта традиция осмысления соотношения между образом и его коррелятом, к которому он прилагается по условиям создания данной структурной формы (дискурсивной), в большой степени наследуется структурализмом. Знак как бы «заиклен» на самом себе именно из-за того, что обе его стороны неразрывно связаны друг с другом, и отношение к референту не прямое, а через цепь построений, базирующихся на условном понимании референта, в которой главную роль играет сама структурная составляющая означаемого / означающего. И, хотя Жан-Клод Мильнер как-то заметил, что репрезентация может быть упомянута, чтобы указать на отношение между знаком и референтом, для всей постсоосюрровской лингвистики это отношение вторично.

Интересно, как в этом контексте понимания роли концепции репрезентации в современной эстетике, теория «Языков искусства» Гудмена откликается на актуальные вопросы в обсуждении проблем современного искусства¹⁷.

Эпистемологическая проблематика философии Нельсона Гудмена охватывает в единую дискурсивную систему вопросы выражения в языке, науке и искусстве. Проблема репрезентации в этом контексте связана с исследованием вербальных (или лингвистических) и не-вербальных форм. Основной вопрос, интересующий Гудмена: каким образом процесс познания определяет возможность репрезентировать? Выступая против разделения репрезентируемого на *данное* и *конвенциональное*, философ определяет любую репрезентацию как *символ*, разработав «Всеобщую теорию символов».

¹³ Я отсылаю, в данном случае, к кн.: Е. Петровская. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. – где, исходя из позиции автора, стремящегося, по его словам, к «десемиотизации изображения», изложены и некоторые основные философские концепции, послужившие важной референцией для книги по теории образа. В их число входят Р.Барт, Р. Краусс, Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси, М.-Ж. Мондзен, Ж.-Л. Марион и другие авторы, вплоть до М. Мерло-Понти.

¹⁴ Фреге Готлоб Смысл и денотат // Семиотика и информатика. № 35. Opera selecta: сб. научных статей. М., 1997. С. 352-379.

¹⁵ Пирс Ч.-С. Учение о знаках // Избранные произведения. М.: Логос, 2000

¹⁶ Vouilloux, Bernard. Image, représentation et ressemblance // *Idem*. L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique. Belin, collection «L'extrême contemporain», P., 2004, 309 стр., режим доступа (свободный) http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26acute%3Bsentation_et_ressemblance, конс. 21.01.2015.

¹⁷ Чтобы понять, как действует это решение Гудмена для репрезентации, я позволю себе привести несколько цитат из моей статьи, опубликованной уже давно, но немного разъясняющей эту процедуру: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000720/st016.shtml>, просмотр страницы 21.01.2015; Смолянская Н.В. Проблема репрезентации в концепции конструирования «возможных миров» Нельсона Гудмена. Цифровая библиотека по философии, ч. 16.: Философия сознания: история и современность (Современные тетради) М.: МГУ, 2003. С. 353-368.

Символ в теории Гудмена понимается как обобщённый и нейтральный термин, который принимается по соглашению, то есть является конвенциональным. Референция, в том значении, как этот термин понимается Гудменом, относится ко всем видам символизации, поскольку символ здесь *выступает* как некий объект, *stands for* – в рамках выбранной системы координат, *frame of reference*...

Вопрос репрезентации можно понять и так: как и что мы представляем. Как соотносится материальный объект референции со своей репрезентацией? С самого начала обсуждения этой проблемы возникает проблема имитации: с помощью художественных средств, которые изменяются от эпохи к эпохе, от страны к стране, решается задача передачи изображения.

Согласно концепции Гудмена, различие видов выражения с помощью вербальной или изобразительной системы связано с применением разных видов референции. Среди них можно выделить денотацию, депикцию и экзemplификацию. Денотация может принимать различные формы: вербальную, изобразительную (рисунок, живопись, скульптура, фильм), нотную (как в стандартной системе нотной записи), цитатную (то, что денотировано, содержится в символе денотанте). Термин «денотация» используется Н.Гудменом достаточно широко – как наименование в виде присвоения ярлыка, как вербального, так и не-вербального любого объекта или события, то есть любого символа.

....

В этой теории в роли метафоры выступает экзemplификация – селективная референция, не ограниченная рамками денотации.

В отличие от описания посредством денотации и депикции, некоторые символы представляют определённые качества, которыми они обладают, и к которым они, в то же время, отсылают. Если референция в случае денотации действует в одном направлении – указывает на объект, снабжённый соответствующим ярлыком, то экзemplификация подразумевает инверсивную связь – объект является образцом, демонстрирующим определённое качество рассматриваемого символа.

Экзemplификация выступает, таким образом, как под-отношение в рамках референции, так как образец не экзemplифицирует все возможные ярлыки, но лишь некоторые из них, соответствующие выбранному референционному плану.

Но, все-таки, как уже отмечалось выше, проблема референции всегда связана с переводом некоего объекта, идеи или ситуации в материал, который выставлен тем или иным образом для публики, в широком смысле понимания взаимоотношения художника и зрителя. Отсюда следует проблема репрезентации объектов, чьи качества трудно (или невозможно) как-то идентифицировать в нашем окружении. Проблема идентификации значительно шире, чем проблема репрезентации в искусстве, и включает в себя политическую, юридическую, коммерческие формы (Бернар Вуйу). Репрезентировать может и институция, например, изначально музей служил для репрезентации власти. Лувр и Британский музей соревновались между собой, и сейчас, входя в Британский музей, я ощущаю подавленность у ног древних гигантов.

О том, как процесс репрезентации создает некое условие равновесия для осуществления связи знака с референтом, говорят разные авторы, в частности, тексты и книга Артура Данто¹⁸. «...живописная репрезентация дерева может не состояться в двух случаях: если живопись похожа на что-то, но не на живопись, или, если она слишком напоминает дерево, чтобы заставить поверить, что это действительно оно; репрезентация не удалась, если, хотя она и напоминает живопись, она похожа на нечто другое, нежели дерево, например, на Ллойд Джорджа»¹⁹.

В этом случае пример визуального искусства – живописи – как бы наглядно показывает, какие сложности возникают в этом процессе. А другая проблема репрезентации связана с необходимостью

¹⁸ Danto, Arthur. *The Body/body Problem: Selected Essays*. L.A.: University of California Press, 1999; Danto, Arthur. *Representational Properties and Mind-Body Identity* // *Review of Metaphysics* 26 (1973, March).

¹⁹ Danto Arthur *Representational Properties*... P. 406.

передать изображение несуществующего в нашей обыденной действительности объекта: например, дамы с единорогом. И здесь Гудмен предлагает свое решение.

В «Языках искусства» изображение, относящееся к выдуманным объектам, уточняется как р-описание (p-description), «описание-в-образе единорога» или же «описание-в-образе-мистера Пиквика». Подобная постановка вопроса позволяет избежать той неясности, которая возникает при соотношении денотантов с одинаковым – нулевым – объёмом²⁰.

Номинализм Гудмена – в его отказе базироваться на каких-либо «общих», или, как он их определяет, «платоновских» идеях. Два термина вряд ли смогут отсылать к одной и той же идее, а, если заменить идею на воображаемый образ, тут так же могут возникнуть затруднения. Отсюда теория образа порою уступает место теории понятия – теории, согласно которой два предиката различаются по значению, если и только если мы можем постичь нечто, удовлетворяющее одному предикату, но не удовлетворяющее другому. Сравнивая два объекта с равным объёмом, вопрос о придании идентичного значения вряд ли может быть решён положительно, если мы говорим о кентавре и единороге, – поскольку все мы представляем, что это не одно и то же. Заменяя «кентавра» или «единорога» на «изображение-в-виде-кентавра» или «изображение-в-виде-единорога», мы получаем разные объекты денотации. «Изображение-в-виде-кентавра» будет своего рода токеном²¹, чей тип относится к «изображению-кентавра». Все дескрипции, относящиеся к «изображению кентавра» или «изображению единорога» – сложные выражения, определяющие «вторичный объём» понятия. Так, чтобы удостовериться в идентичности, необходимо вначале сравнить «первичный объём» понятий, и, только, если понятия не отличаются и по «вторичному объёму», мы утвердим их равенство. Очевидно, что контекст «вторичных объёмов» не позволит отнести это равенство ни к каким понятиям.

Как распознать объект референции в рассматриваемом изображении, отождествить объект по его презентации в материале?

История перспективы иллюстрирует, в основном, этапы поиска адекватности между оптическими условиями и/или геометрическими и опытом перцепции. Наоборот, именно обязательность подобной корреляции стала излюбленной мишенью художественного модернизма. Через призму открытия архаических и старинных стилей, которые предполагают другие установки, освобождая формальные возможности цвета и линии, развивая абстракцию и анти-иллюзионистское искусство, и в духе все возрастающей автономии искусства, субъект которой является лишь предлогом для само-анализа концепта «искусство», в моменты переосмысления корреляции между изображением и условием визуальной презентации объекта этого изображения происходит смешение и кризис в интерпретации произведений.

Философия искусства попыталась преодолеть напряжение, возникшее с появлением авангардов, связанное с переходом от натуралистической к конвенциональной концепции иконической репрезентации, и в той мере, в которой язык занимает главное место в теориях символического, видно, что влияние языка является решающим также в эстетике.

Как условности перехода от трехмерного пространства к необходимости перенести увиденное в двухмерное пространство были осмыслены в связи с пониманием функции репрезентации? Искусство авангарда было насыщено размышлениями о способах построения пространства картины, это время особого интереса к «четвертому измерению», с одной стороны, различным эзотерическим и квази-научным теориям, а с другой стороны, это время новаторства и нового уровня исследования изображений, построенных на принципах обратной перспективы.

²⁰ *Объем* понятия – логический термин, связанный с процессом присваивания символу наименования. Объекты, классифицируемые схемой, будут относиться к расширенной области, называемой *царством (realm)*. Объекты с нулевым объемом – те, которые существуют лишь в нашем воображении.

²¹ *Token* – один из случаев применения знака в философии Пирса. Пирс различает *тупе* – например, слово *этот*, но каждый новый случай появления на странице этого слова будет его *Token*; см.: Пирс, Ч.С. Учение о знаках // *Его же*. Избранные произведения. М.: Логос, 2000.

III. Репрезентативное пространство

Появление «репрезентативного пространства», сопоставляемого с «пространством геометрическим» связано с именем французского физика и непосредственного предшественника теории относительности Анри Пуанкаре. В его книге «Наука и гипотеза» появляется относительное время, оно способно изменять взаимоотношения в системе координат, в которой строятся наши изображения окружающего мира. Работа была опубликована в 1902 г., а в 1912 г., в своей книге «О кубизме» Глез и Метценже показывают, что интересуются новыми концепциями геометрии. В свою очередь, эта работа повлияла на русских конструктивистов: «Реалистический манифест» Певзнера и Габо был насыщен цитатами, говорящими о проблеме времени. Наум Габо в 1922 г. в Берлине, на выставке советского искусства показал скульптуру «Время как новый элемент пластических искусств».

Но вначале «четвертое измерение» появляется в «Науке и гипотезе» как одна из вариаций «геометрического пространства». Пуанкаре руководствуется целью показать, что то пространство, которое мы можем назвать «репрезентативным» (*espace représentationnel*)²², на самом деле, является условным. С помощью проекции его трехмерных характеристик, локализации его элементов на плоской (двумерной) поверхности в техническом смысле, мы проявляем его, но при этом плоскость всегда останется условием формализации репрезентативных характеристик этого пространства. Тут, кстати, можно вспомнить, что по логике одного из трансформаторов системы репрезентации, радикально перешедшего к конвенциональному ее пониманию, Казимира Малевича, основой его революционного изобретения «Черного квадрата» была именно плоскость, то есть отказ от передачи характеристик трехмерного пространства и от необходимости отсылки к объектам нашего окружения, в какой бы деформации мы их не рассматривали. Впрочем, слово «проекция» тут было очень важно, поскольку «Квадрат» и все его производные – суть проекции супрематических объемных форм на плоскость, Малевич писал: «плоскость же живая, она родилась»²³, противопоставляя творческую интенцию копированию природы.

Итак, *репрезентативное пространство* будет зависеть от *геометрического пространства*, чьи законы могут меняться в зависимости от выбранных систем координат. «Если бы геометрическое пространство было бы правилом, полагаемым для каждой из наших репрезентаций, понимаемых как индивидуальные репрезентации, было бы невозможно представить себе изображение, которое могло бы избавиться от этого правила, и мы бы ничего не могли изменить в нашей геометрии.

Но это не так, геометрия – лишь свод правил, следуя которым проходят перед нами эти изображения. Ничто не мешает нам представить тогда серию репрезентаций, напоминающих обычные, но сменяющие одна другую по законам, отличающимся от уже привычных нам»²⁴. Репрезентация на плоскости всегда является условностью, должна соответствовать системе координат, заданным геометрическим условиям. Отсюда можно сделать выводы, что: 1) Художественное изображение – всегда условность, связанная с традицией воспроизводства «репрезентационного пространства»; 2) Возможно представить себе множество геометрических пространств, согласно множеству систем координат.

Сейчас существует возможность репрезентации, которая осуществляется как с помощью новых визуальных средств выражения, как например, видео, а также таких, как инсталляции, которые включают в себя различные медиумы. Во многих случаях рядом или в одном пространственном контексте используются объемные формы, а также видеопроекции, направленные на эти объемные формы, звук, сочетается абстрактное изображение и конкретный звуковой ряд, и т.д., как, например, в

²² Пуанкаре, в данном случае, говорит обычным языком: предикат *репрезентативный* относится к нашему аппарату восприятия и к нашим способностям выделять вокруг нас объекты, вписанные в свое окружение.

²³ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм [1915] // *Его же*. Собр. соч. М., 1995. Т.1. С. 53.

²⁴ Poincaré H. L'espace et la géométrie. La science et l'hypothèse (Le monde non-euclidien). // *Revue de la métaphysique et de morale*, 1895, 3.

инсталляциях Тони Оурслера, во многих из которых художник создает диалоговое пространство, здесь образы, воплощенные в объеме, в виде очень условных конструкций, обретают вполне конкретные лица, в виде проекций на объемные формы, включенные в эти условные конструкции, а сами персонажи «двигаются», этот эффект достигается с помощью проекций, изображающих руки, «шарящих» по стенам в поисках собеседника, а разговор, звучащий в зале, полностью активизирует и конкретизирует ситуацию, анимированную, казалось бы, с помощью условных обозначений. Репрезентативное пространство изменило форму, но оно осталось конвенциональным пространством.

В своей работе Пуанкаре показал, что репрезентативное пространство связано с тем, как конституируется визуальное пространство, тактильное, пространство мускульных напряжений, и все эти факторы в совокупности выводятся из наших привычек (*habitudes*), но теоретически мы можем их изменить. Наши привычки также определяются условиями конституирования репрезентаций.

Вопрос времени становится одной из возможностей изменить условия репрезентации. Концепция математической группы будет играть, в этом случае, роль регулирующего принципа создаваемой структуры. Если пространство определяется спецификой примененной к нему геометрии, то тогда вполне логично представить множество возможных геометрий²⁵. Предположив, что мы можем создать репрезентативные пространства на основе неевклидовых геометрий, Пуанкаре считает, что можно представить и мир в четырех измерениях²⁶. Здесь проявляются основы геометрической топологии Пуанкаре. С этого момента мы можем представить пространство, деформированное с помощью перспектив: пространство прямоугольное, искривленное, сферическое, и т.д.

Эти структурные изменения были связаны с достижениями авангарда, где самым первым является разрушение репрезентативного формата линейной перспективы, смещение и совмещение разных планов, не случайно по датам так близки радикальные изменения в построении пространства у Пикассо и Брака, начавшиеся, как принято считать, с «Авиньонских девиц» Пикассо 1907 г., продолженные в коллажах этих художников, текст Глеза и Метценже «О кубизме», где слово *пространство* не сходит с пера, а также открытие абстракции, *Черный квадрат*, тексты Малевича «О новом живописном реализме», «Реалистический манифест» Певзнера и Габо и русская формальная школа и другие инновации Романа Якобсона и его сподвижников. А начинается все с Пуанкаре, с его статьи о репрезентативном пространстве.

Кажется, что в предыдущей вербальной конструкции автором допущена какая-то грубая ошибка: каким образом можно связать статью Пуанкаре о возможностях новых построений пространства и русскую формальную школу, да еще, проводя всю эту линию на примерах искусства авангарда? Само слово *пространство* впервые вводится в словарь художников именно в это время, до того момента *пространство* еще не было прописано в мире искусства. Можно было рассуждать о перспективе, о соотношении картины и рамы, о том, как предметы можно изобразить, но открытие пространства входит в список радикальных изменений, которые привели к изобретению абстрактного искусства, а, в дальнейшем, и концептуализма. Найдя способ говорить о *пространстве* в терминах *репрезентативного пространства*, Пуанкаре показывает, что конвенциональность репрезентации взаимосвязана с концептуальными условиями той системы координат, которая выбирается или настраивается, исходя из намерения самого художника и следуя новым требованиям времени.

Условности, о которых говорилось выше, меняя построение изображения, трансформируют его визуальный *синтаксис*: те элементы, которые являются его кирпичиками, такие как пятно, линия, или, скорее, их организацию. Не случайно авангардные художники сопровождают свои творения

²⁵ Например, по программе Эрлангена каждая геометрия обусловлена своей группой трансформаций.

²⁶ «Так же, как возможно перевести в плоскостное изображение фигуру в трех измерениях, можно представить, что мы можем перевести в трехмерное (или двухмерное) пространство картины фигуру из четырехмерного пространства. Это лишь игра для геометра». – *Poincare H.* Op. Cit. P. 644.

разъяснением словаря. О минимальных элементах и их структурных вариациях говорят и Кандинский, и Клее, и, наконец, Малевич, создавший структурную систему искусства²⁷, по своим принципам связанную с некоторыми концепциями русской формальной школы (например, такими как *доминанта* Романа Якобсона²⁸). А переход от визуального ряда к вербальному также характерен для художников, создававших авторские книги.

Принцип структурной организации пространства стал основанием для создания конкретной поэзии. В этом контексте осуществляется переход из вербального в визуальный образ, что нас приводит снова к осмыслению репрезентации, действующей и по отношению к вербальной, и к визуальной модели.

IV. Вербальная и иконическая модель репрезентации

И рассказ, и картина, и скульптура, и инсталляция могут быть поняты, как представления какого-то факта. Репрезентация, таким образом, определяет отношение между фактом и его выражением в тексте или в визуальном решении. В статье Бернара Вуйу рассматривается различие между вербальной и художественной репрезентацией, и тут Вуйу снова возвращается к логике Пале-Руаяля, где язык служил для репрезентации мысли.

В репрезентации акцентируется отношение к выражаемому факту как к выражению, говорящему о *чем-нибудь*, описывающему *что-то* (отношение *aboutness*). Визуальное решение репрезентации, таким образом, должно быть похожим на свой объект, иначе, как мы сможем идентифицировать это выражение. Как известно, в классическую эпоху репрезентация действовала по принципу имитации, но, замечает Вуйу, из отношения сходства еще нельзя вывести идентичность. Живописная репрезентация создана на основе модели миметического субститута.

Модернизм связан со смещением фокуса: формальные качества произведения доминируют над сходством. С одной стороны, происходит выделение единиц выражения, в живописи – художники работают над разработкой живописного «синтаксиса». Структурный анализ «репрезентативного пространства» приводит к радикальным изменениям в понимании визуальных форм репрезентации.

«Все образы создаются по конвенции... Все образы суть знаки»²⁹. Образы соответствуют тому, с какой точки зрения их рассматривают. Образы не существуют независимо от взгляда потенциального зрителя. Эрнст Гомбрих в книге «Искусство и иллюзия» показывает, что распространенное мнение о создании в классическом искусстве *адекватного* реальности изображения не соответствует действительности. На самом деле, речь идет об отношении *ложного* образа и его прототипа. Эта оппозиция приводит его к тому, что он противопоставляет *ложность* образов не *истине*, а другой *ложности*. Нет образов, которые были бы истинны вне связи с условиями их рецепции, поскольку прототип истинного образа, протоформа не существует.

Для Пирса знак воплощает собой любую репрезентативную функцию объекта, это репрезентативное отношение обусловлено объектом таким образом, что оно выявляет основание объекта, или то, что можно обозначить как «смысл»³⁰. Все три функции знака связаны друг с другом, так, первая функция субститут объекта, будет выступать в роли репрезентивного качества. Но сходство не конституирует знака, в отличие от образа. И тут на помощь приходит пример Гомбриха, касающийся работы Магритта, в которой как бы заключены сразу две картины: на одной

²⁷ Имеется в виду «теория прибавочного элемента» Малевича, изложенная им в книге «Мир, как беспредметность», вышедшей в серии Баухаузбукер еще в 1927 г., а затем проявляющуюся на протяжении всего творческого пути художника в его педагогической практике в Уновисе и ИНХУКе, как и во многих текстах.

²⁸ Якобсон Р. Доминанта // *Его же*. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 119.

²⁹ Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. Princeton University Press, 2000, – Preface to the 2000 Edition.

³⁰ «Знак, или Репрезентамен, это Первое, которое находится в таком подлинном отношении ко Второму, называемому его Объектом, чтобы быть в состоянии так определить некое Третье, называемое его Интерпретантой, чтобы оно вступало в то же триадичное отношение к Объекту, в котором само (Первое) находится к этому Объекту», – Пирс Ч.С. Учение о знаках // *Его же*. Избранные произведения. М.: Логос, 2000

написано слово «небо», а на другой показана синяя плоскость. Синяя поверхность «денотирована», – как об этом написал бы Пирс. То есть, понятие знака относится к денотативному качеству образа.

Принцип приведения образа к уровню функционирования знака был воспринят Гудменом, хотя Гудмен заменяет уровень знака уровнем символа, где не-вербальный символ функционирует на том же уровне, что и вербальный символ. По Гудмену, образная система произведения проявляется в результате работы символической системы, частью которой она будет. И каждая символическая система – мир, который можно представить как созданный, потому что нет никакого данного мира, он возможен лишь при условиях выявления внутрисистемных связей – или определения «плана референции», который и позволит нам «увидеть» этот мир. Без определения условий выражения мы не «видим», потому что восприятие работает по такой же схеме «символизации», чтобы «увидеть», необходимо построить символическую систему, сфокусированную на распознавание работы референции.

V. Встреча в Тейт Модерн

Итак, вернемся в Тейт Модерн, к тому моменту, когда мы встретились взглядом с идущим навстречу перформером, только в этот момент произошла настоящая встреча, распознавание эстетического события, действия, изменившего наши внутренние состояния, эмоционально окрасившего и этот момент времени, и весь день. Только прорисовка концептуальных рамок этого события поможет нам *увидеть* улыбку, к нам обращенную: это ретроспективная апроприация события, но работает она со странным опережением. Что мы можем сказать о встрече в Тейт после того, как отметили здесь некоторые аспекты понятия репрезентации?

Улыбка сама по себе ничего не дает для анализа этого факта как факта искусства, ее роль проявится лишь тогда, когда она будет рассмотрена во взаимодействии со зрителем. Нельсон Гудмен, говоря об активации искусства, имел в виду, что тот или иной символ будет сигнализировать свои качества в системе только при условии считывания действия референции, но, выводя субъект-объектные отношения за рамки своей теории, он создает концепцию комплексной референции и активации искусства. Активация становится действенной, когда любое отношение в рамках символической системы распознается, как эстетическое, иначе говоря, мы можем выделить экземплификацию или комплексную референцию.

Мы будем «считывать» эту информацию, если обладаем нужным уровнем восприятия, поскольку нет никакой данности этого восприятия, по Гудмену. В нашем случае, встреча взглядов – двойная работа экземплификации, когда один взгляд отсылает к другому и, одновременно, возвращает картинку обратно, как модель функции отражения. Новая цепочка распознавания символа организуется, переходя к следующему моменту времени: улыбке. Обмен взглядами позволил создать новую отсылку, она вырисовывается, как в японском театре, с помощью условного обозначения эмоции, изменением опознавательного знака лица. И, с этого момента, все действия и элементы события имеют значение в нюансах своего проявления, что и говорит об эстетическом характере самого события, по Гудмену. В его статье из книги «Способы создания миров»³¹, которая вместо того, чтобы сосредоточиться на определении искусства, предлагает выяснять условия, при которых

³¹ Гудмен Н. Когда есть искусство? // Способы создания миров. М.: Идея-Пресс; Логос, 2001: «... я рискну высказать пробную мысль, что имеются пять симптомов эстетического: (1) синтаксическая плотность, где самые тонкие различия в некоторых отношениях составляют различие между символами – например, неградуированный ртутный термометр как сопоставленный с электронным инструментом с цифровым дисплеем; (2) семантическая плотность, где символы относятся к вещам, определяющимся самыми тонкими различиями в некоторых отношениях – например, неградуированный термометр, но также и повседневный язык, хотя он не является синтаксически плотным; (3) относительная перенасыщенность, где существенны сравнительно много символических аспектов – например, рисунок Хокусая, изображающий гору единственной линией, где имеет значение каждый признак формы, линии, толщины и т.д., в отличие от, возможно, той же самой линии в качестве диаграммы ежедневных биржевых индексов, где значение имеет только высота линии над осью; (4) экземплификация, где символ, действительно ли он обозначает что-либо или нет, символизирует нечто, служа образцом тех свойств, которыми он буквально или метафорически обладает; и наконец (5) многократная и сложная референция, где символ выполняет несколько объединенных и взаимодействующих референциальных функций, одни из которых являются прямыми, а другие устанавливаются через другие символы».

мы сможем выявить факт искусства, говорится о выборе одного или более из пяти симптомов эстетического, указывающих на то, что эти условия созданы. Но можно и свести все виды симптомов к одному: наличию отношения экземплификации, и тогда понятно, что именно такая форма репрезентации заключает в себе все виды отношения между объектом и символом, которые вскрывают сам характер этой репрезентации. В ходе секундной встречи в пространстве перформанса в галерее Тейт мы переходим от простого, можно сказать, схематического вида геометрического плана расстановки фигур и их движения до состояния необходимости различать самые тонкие изменения в рисунке действия, активированного именно моментом встречи взглядов, двойной экземплификации, которая, как разряд электричества, заряжает выстраивающуюся систему в качестве эстетической.

Создается ли в этом перформансе установленная практика, способствует ли закреплению уже устоявшейся? Скорее всего, здесь важнее именно непосредственная реакция на событие, выявление во всей полноте различных отношений между тем, на что указывает встреча, на изменение восприятия контекста этой встречи и понимание улыбки как указателя на все эти изменения.

Улыбку можно рассмотреть и как указатель (*индекс*) на встречу, который модулирует *интерпретанту*, или символ, по Пирсу, приветствия. Тут пока не возникает никакого намека на факт в системе искусства, если только мы не выявим многогранность этой связи в системе триадичности знака.

Большинство фактов современного искусства, относящихся к перформативным практикам, проявляют свои значения именно в ходе действия, они считываются в процессе репрезентации.

Перформансы и политические акции, образующие семантически плотные и/или эстетические системы, радикальное расширение поля современного искусства, выход в медиаэфир и создание новых репрезентативных пространств, и многие другие факты современного искусства осваивают новые взаимодействия в системах искусства и расширяют понимание репрезентации в актуальном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудмен Н. Когда есть искусство? // Способы создания миров. М.: Идея-Пресс; Логос, 2001.
2. Пирс Ч.-С. Учение о знаках // *Его же*. Избранные произведения. М.: Логос, 2000.
3. Пирс Ч.-С. Что такое знак? // Вестник Томского университета. 2009. №3 (7). С. 88–95.
4. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм / (1915) // Собр. соч., т.1, стр. 53.
5. Смолянская Н.В. Проблема репрезентации в концепции конструирования «возможных миров» Нельсона Гудмена. *Философия сознания: история и современность (Современные тетради)*. 2003, М.: МГУ, с. 353-368.
6. Фреге Готтлоб. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Opera selecta: сборник научных статей, М. > 1997 № 35, с. 352-379.
7. Шеффер Жан-Мари, Конец человеческой исключительности. пер. С. Зенкин, М.: НЛО, 2010.
8. Якобсон Р. Доминанта // *Его же*. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996.
9. Danto Arthur After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton University Press, 1998.
10. Danto Arthur The Artworld // The Journal of Philosophy // Vol. 61, No. 19// American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584.
11. Danto Arthur Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective. University of California Press, 1997.
12. Danto Arthur Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958 – 1964 // The State of Art. Prentice Hall Press, 1987.
13. Danto Arthur, “The Body/body Problem: Selected Essays”, University of California Press, 1999.
14. Danto Arthur “Representational Properties and Mind-Body Identity”, Review of Metaphysics 26 (March): 401-411 (1973).
15. Dickie George The Art Circle : a Theory of Art. University of Michigan, Haven, 1984, 116 с.
16. Heinich N. / Schaeffer J.-M. Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie). éd. J.Chambon, 2004.
17. Genette Gérard L'œuvre de l'art // t.1 // Immanence et transcendance. Seuil, Paris, 1994; Genette Gérard L'œuvre de l'art // t.2 // La relation esthétique. Seuil, Paris, 1997.

18. Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. Princeton University Press, 2000.
19. Kosuth Joseph *Art after philosophy // Art after philosophy and after: collecting writings, 1966 – 1990*. MIT, 1991. 13–33.
20. Poincare H. *L'espace et la géométrie / La science et l'hypothèse, (641) (Le monde non-euclidien)*. *Revue de la métaphysique et de morale*, 3, 1895. <http://henripoincarepapers.univ-lorraine.fr/chp/hp-pdf/hp1895rm.pdf> – конс. 27.11.2015, 13.30
21. Vouilloux Bernard *Image, représentation et ressemblance // Bernard Vouilloux, L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique*. Belin, collection «L'extrême contemporain», Paris, 2004.

REFERENCES

1. Danto Arthur, *The Body/body Problem: Selected Essays*, University of California Press, 1999.
2. Danto Arthur. 'The Artworld' in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19// American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584.
3. Danto Arthur. "Representational Properties and Mind-Body Identity", *Review of Metaphysics* 26 (March): 401-411 (1973).
4. Danto Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1998.
5. Danto Arthur. *Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. University of California Press, 1997.
6. Danto Arthur. Blam! 'The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958 – 1964' in *The State of Art*. Prentice Hall Press, 1987.
7. Dickie George. *The Art Circle : a Theory of Art*. University of Michigan, Haven, 1984, 116 p.
8. Frege Gottlob. 'Smysl i denotat' [Sense and denotation] in *Semiotika i informatika. Opera selecta: sbornik nauchnyh statej*, Moscow, 1997 № 35, pp. 352-379.
9. Genette Gérard *L'œuvre de l'art*, t.1, Immanence et transcendance. Seuil, Paris, 1994; Genette Gérard *L'œuvre de l'art*, t.2, La relation esthétique. Seuil, Paris, 1997.
10. Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. Princeton University Press, 2000.
11. Gudmen N. Kogda est' iskusstvo? [When is Art?] in *Sposoby sozdaniya mirov*. Moscow, Ideja-Press, Logos, 2001.
12. Heinich N., Schaeffer J.-M. *Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie)*. éd. J.Chambon, 2004.
- Jakobson Roman. 'Dominanta' in *Jazyk i bessoznatel'noe*. Moscow, Gnozis, 1996.
13. Kosuth Joseph 'Art after philosophy' in *Art after philosophy and after: collecting writings, 1966 – 1990*. MIT, 1991. 13–33.
14. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj zhivopisnyj realizm [From Cubism and Futurism to Suprematism: a new pictorial realism] (1915) in *Collected works in 5 vols (in Russian)*, t.1 (1995), p. 53.
15. Pirs Ch.-S. 'Uchenie o znakah' [The Learning about signs] in *Selected Works (in Russian)*. Moscow, Logos, 2000.
16. Pirs Ch.-S. Chto takoe znak? [What is sign?] in *Vestnik Tomskogo universiteta*. 2009. №3 (7). S. 88–95.
17. Poincare H. *L'espace et la géométrie / La science et l'hypothèse, (641) (Le monde non-euclidien)*. *Revue de la métaphysique et de morale*, 3, 1895 <http://henripoincarepapers.univ-lorraine.fr/chp/hp-pdf/hp1895rm.pdf> – kons. 27.11.2015, 13.30.
18. Sheffer Zhan-Mari, *Konec chelovecheskoj iskljuchitel'nosti* [The End of Human Exclusiveness.]. trans. S. Zenkin, Moscow, NLO, 2010.
19. Smoljanskaja N.V. Problema reprezentacii v koncepcii konstruirovaniya "vozmozhnyh mirov" Nel'sona Gudmena. Filosofija soznaniya: istorija i sovremennost' [The Problem of representation and of conception of constucting possible worlds by Nelson Gudman] in *Sovremennye tetradi*. 2003, Moscow, izd-vo MGU, s. 353-368.
20. Vouilloux Bernard 'Image, représentation et ressemblance' in Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique*. Belin, collection «L'extrême contemporain», Paris, 2004.
21. Yakobson R. Dominanta [Dominant] in Yakobson R. *Yazyk i bessoznatel'noe (in Russian)* M., Gnozis, 1996.