

Р.С. Осминкин

аспирант Российского института истории искусств

osminkin@gmail.com

ОТ АРТЕФАКТА К АРТЕ-АКТУ: РЕДИ-МЕЙД КАК АГЕНТ СОЦИАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

Статья ставит своей целью подробно проанализировать «парадигматический сдвиг» в искусстве от уникального произведения (артефакта) к художественному жесту и поведению (арте-акту). За отправную точку такого сдвига берется реди-мейд Марселя Дюшана, который французский искусствовед Тьерри Де Дюв через «онтологию номинализма» причисляет к разряду (именующих) перформативных актов. В статье производится попытка ре-концептуализации реди-мейда («обратный реди-мейд») и установления условий для возникновения художественного высказывания совершенного иного, нового типа (арте-акт), наделяющего «готовую вещь» активной ролью агента социального действия.

Ключевые слова: реди-мейд, артефакт, перформативный акт, вещь, медиум искусства, медиа-среда, арте-акт

This article aims to analyze in detail the paradigm shift in art from the unique “arte-fact” to the (performative) artistic gesture. Marcel Duchamp’s ready-made is taken as the starting point of this shift. The article examines the ready-made as a performative act – exhibiting what Thierry de Duve’s calls “nominalist ontology”. The article attempts a re-conceptualization of the ready-made (“reverse ready-made”), which is often mistakenly re-objectified as a unique arte-fact, by giving full consideration to the conditions and the possibilities of a completely different, new type of artistic expression: the “arte-act” performs an active role of the agent of social action.

Keywords: ready-made, artefact, performative act, a thing, a medium of art, media-space, arte-act

Бельгийский теоретик искусства Тьерри Де Дюв в своей книге «Именем искусства. К археологии современности», несколько бесцеремонно, по собственному признанию, обозревая мотивировки немецких историй искусств, оказывается очень точным в главном: вся историческая и теоретическая разнородность искусства «меркнет перед его последовательным накоплением, и накопление это основывается на том, что называемая искусством сущность сохраняется постоянной во всех сменяющих друг друга его воплощениях»¹. Выход из этой череды «накопительств» Де Дюв предлагает на примере реди-мейда Марселя Дюшана, основывая на нем свою «онтологию номинализма»², чей основной постулат гласит: искусство – есть имя, и это имя собственное.

Все реди-мейды, по Де Дюву, объединяет между собой и с другими произведениями искусства элементарное условие того, что «реди-мейды, как и все другие произведения искусства, существуют, показываются и высказываются в качестве искусства»³. Это качество реди-мейда позволяет теоретику произвести редукцию перехода от множества разных реди-мейдов к единичности реди-мейда как новой парадигмы произведения искусства, сведенного к его функции высказывания, то есть прагматикам и модальностям самого акта высказывания. Следуя за теорией высказывания Фуко, Де Дюв в статье «Артефакт» расширяет понятие перформативного высказывания со знаков, слов и предложений на изображения и реди-мейды: «Они (реди-мейды) высказываются в качестве искусства. <...> таким указательным (указующим) высказыванием (l'énoncé monstatif), общими для

© Осминкин Р.С., 2015

¹ Де Дюв, Т. Именем искусства. К археологии современности. / пер. с фр. Алексея Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – С. 8.

² Там же, С. 10.

³ Де Дюв Т. Арте-факт. // Транслит. №17: Литературный позитивизм, С-Пб., 2015. – С. 26.

R. Osminkin *From artefact to art-act:
ready-made as an agent of social action*

всех существующих произведений искусства, является, вне сомнения, высказывание: «это – искусство». <...> За «создание искусства» («fait art») ответственна в этом артефакте (arte-fact) не сама лопата для снега в качестве объекта, но фраза, которая назначает ее произведением искусства»⁴.

Отсюда для Де Дюва заново раскрывается именование Дюшаном своего реди-мейда «обратным реди-мейдом» – «произведением искусства, у которого отнимают имя, чтобы пользоваться им как полезным орудием»⁵. Пафос Дюшана не наделять писсуар, колесо или расческу именем и статусом «искусство», а само искусство сделать своими и писсуаром, и колесом, и расческой – универсальным нулевым означающим – именем освобождения вещи от своих прямых практических функций, но не ради эстетических, а для пере-изобретения самой повседневности. То есть сам субъект возникает тогда, когда решает воспользоваться «картиной Рембрандта как гладильной доской»⁶ – из перформативного акта разрыва прежних «насиженных» коннотаций в пользу изобретения полезного «обратного реди-мейда».

Простой указательный жест Дюшана предстает в этом свете универсальным перформативом, обнуляющим накопленное на счетах жрецов-рутинеров от искусства мастерство и традицию, делающим из искусства орудие по освобождению жизни каждого человека и любой вещи.

Розалин Краусс связывала развитие искусства с «этапами переизобретения средства»⁷, понимая под средством набор конвенций, производных от материальных условий некоторой технической основы. Но в случае реди-мейда переизобреталось не просто средство, как происходило ранее с книгопечатанием, гравюрой или фотографией, когда одна техническая основа сменялась другой, один медиум – другим. Реди-мейд пошел дальше коллажа, так как не просто сколлажировал разные знаковые системы на своей поверхности, порождая «политическое третье» – но переизобретал само понятие медиума, выходящего за пределы своей технической основы во внешнее пространство «контекста художественного высказывания». Следовательно, материальные условия такого медиума становились материальными условиями этого контекста, понимаемого и как совокупность наличных обстоятельств времени и места, так и в широком смысле социокультурных исторических условий данного времени. Такой медиум являл собою уже не просто средство передачи, а саму эту передачу как она есть – speech act: «все, что слово хочет сказать, сводится к тому, что оно не что иное, как слово»⁸.

Но как любые революционные точки разрыва реди-мейд Дюшана все еще стоял «одной ногой» в прежней парадигме искусства, поэтому вынужденно стал и актом основания нового языка искусства после смерти живописи. Это позволило модернизму еще на протяжении полувека отыгрывать свои позиции в формализме, достигшем в крайней версии плоскостной (оптической) теории Клемента Гринберга⁹ своего предела в виде «единого и всепоглощающего» оптического пространства. Уникальное произведение искусства не было низвергнуто с пьедестала «произведением искусства в эпоху его технической производимости», аура воспроизвела себя уже у Адорно в виде произведения искусства, которое «одновременно и процесс, и мгновение», а «его объективация, условие его эстетической автономии, – это и своего рода окоченение, оцепенение», и «грохот пустой бочки», гремящей тем сильнее, «чем больше в произведении искусства опредмечивается скрытый в нем общественный труд»¹⁰.

⁴ Там же, С. 26-27.

⁵ «Дюшан не является художником-ремесленником промышленной культуры наподобие тех, которых мечтал готовить Гропиус, как не является и вдохновенным дизайнером машинного производства, каковое стало подлинным искусством века, поскольку сохранило все отличительные черты искусства – талант, труд, амбициозность, культуру, – все, за исключением его имени. Дюшан, работая с тем же материалом, что и функционализм, наоборот, сохраняет от искусства только его имя. Его реди-мейду присущ, так сказать, «обратный функционализм». Согласно командитной симметрии, функционалистский объект оказывается тогда «обратным реди-мейдом» – произведением искусства, у которого отнимают имя, чтобы пользоваться им как полезным орудием». *Де Дюв. Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность* / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012, с. 212.

⁶ *Duchamp M. A propos of «Readymade» // Esthetics contemporary. N.Y., 1978, p.93-94.*

⁷ *Краусс, Р. Переизобретение средства* / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. – 2003. – № 3.

⁸ *Де Дюв. Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность* / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012, с. 241.

⁹ *Greenberg C. Art and Culture. London, 1973. p. 172-173.*

¹⁰ *Адорно Теодор В. Эстетическая теория.* – М.: Республика, 2001. – с. 147.

Р.С. Осминкин *От артефакта к арте-акту:
реди-мейд как агент социального действия*

В этой адорнианской апории искусство выпестовало свою «ничейную территорию, заместительницу обетованной земли»¹¹ – автономное место в общественной системе разделения труда, которое стало со временем институтом воспроизводства самого этого места в отчужденном обществе глобального капитализма.

Именно здесь западные критические теории (Адорно, и позже Лиотар) искусства буксуют, так как помимо разрыва, привнесенного в искусство историческим авангардом в качестве радикального переозначивающего акта – фигуры «шока» – онтологического обнуления («смерти») искусства через дюшановский реди-мейд, не учитывают жизнестроительный (субъективирующий) элемент – «обратный реди-мейд» переизобретения повседневности.

Между тем, перелом, возникший между ранним европейским и до-революционным русским авангардом и раннесоветским левым авангардом, получившим свой уникальный шанс в истории после социалистической революции в России, впервые в истории позволил сочленить коллективное и чувственное на общем социальном поле. Ранний авангард проделал работу, которую мы сегодня могли бы охарактеризовать как работу деконструкции – прежней истории искусства и эстетики, буржуазной идеологии и морали, оппозиций сакрального и профанного, высокого и низкого. Но левый революционный авангард весь свой пафос производил как раз из неуёмной жажды возвращения искусства в повседневную жизнь, но не простого возвращения, а в качестве того самого «обратного реди-мейда» – передового авангардного отряда труда, вызволяющего сам труд из вековой тени отчуждения и неполноценности, стигмы частной профессиональной деятельности, ранее сокрытой в недрах общества как нечто непристойное, недостойное публичного предъявления себя. Именно такие направления раннесоветского авангарда, как конструктивизм и производственное искусство, пытались в самом социальном поле преодолеть апорию искусства и жизни, но не во взаиморастворении, а в переизобретении самой жизни как нового коллективного «разделения чувственного».

По словам того же Рансьера, в по-революционной России «творцы чистых форм так называемой абстрактной живописи смогли превратиться в ремесленников новой советской жизни не из-за диктуемого обстоятельствами подчинения внешней утопии. Дело в том, что нефигуративная чистота картины – ее отвоеванная у трехмерной иллюзии плоскостность – не означала того, что ее хотели заставить означать: концентрации живописного искусства на его единственном материале. Напротив, она свидетельствовала о принадлежности нового живописного жеста поверхности/сопряжению, где сливаются чистое искусство и искусство прикладное, функциональное искусство и искусство символическое, где орнаментальная геометрия превращается в символ внутренней необходимости, а чистота линии становится инструментом установления нового обрамления жизни»¹².

В этом новом перформативном символе внутренней необходимости, то есть осознанной необходимости, и состоит главное отличие, являвшееся слепым пятном для Веркбунда, Баухауза, чья функционалистская утопия вне построения нового общества редуцировала до дизайнирования наличной капиталистической повседневности. Символ внутренней необходимости перформативного переизобретения повседневности полярно противоречит внутреннему символу автономного модернистского объекта Адорно, который тоже содержит в себе коллективное Мы и олицетворяет производительные силы общества, но ровно настолько, насколько он оторван от практического применения, от господствующих общественных отношений. Но Де Дюв не замечает этого различия, когда сравнивает дюшановский отказ от живописи с отказом Родченко, а идеологическую борьбу двух несовместимых составляющих – художественного индивидуализма и коллективного функционализма – достигшей в 1920-х годах предельной остроты в конфликтах Гропиуса и Ханнеса Мейера в Баухаузе с борьбой супрематистов и производственников

¹¹ Там же, С. 62.

¹² Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – С. 73.

R. Osminkin *From artefact to art-act:
ready-made as an agent of social action*

во Вхутемасе¹³. Но в острых дискуссиях ЛЕФа вопрос «Что такое искусство?» получил свое развитие в русле новой прагматики действенности: На страницах журнала ЛЕФ поэт Б. Кушнер и фотограф А. Родченко ведут дискуссию о том, что важнее для левого художника – выбор материала (что) или выбор методов его оформления (как). Редакция ниже разрешает этот спор таким образом: «Редакция считает, что и в «Предостережении» Родченко и в ответе Кушнера есть коренная ошибка, проистекающая из забвения функционального подхода к фотографии. Для функционалистов кроме звеньев «что» и «как» (пресловутые «форма» и «содержание») есть еще главное звено – «зачем». А это значит, что и выбор материала (что) и выбор методов его оформления (как) должен быть подчинен определенному заданию»¹⁴. Это самое «зачем» – третье неотъемлемое измерение любого перформативного акта – условие его высказывания, обладающее своей прагматикой – «заданием», «насущными задачами действительности», и являет собой ключевой для нас символ-перформатив, неуклонно движущий искусство в жизнь, но не растворяет его в ней, а требует от жизни такого же обратного движения. В этом напряжении символ-перформатив и находит свою постоянную действенность. Если каждый человек – художник, то это значит совсем не простое признание за каждым творческого потенциала, а радикальный пересмотр самой категории авторства в пользу коллективного творческого субъекта – сообщества, бюро, института.

Ж. Рансьер пишет, что художественное производство утверждалось в авангардных движениях конструктивизма и продукционизма «как принцип нового разделения чувственного в той степени, в какой оно соединяет в одном и том же понятии традиционно противоположные термины – фабрикующую, изготовительную деятельность и зримость»¹⁵. Но диалектика этой сфабрикованной зримости в раннесоветском авангарде привела к тому, что освобожденная вещь, превратившаяся из вещи-товара в «вещь-товарища»¹⁶, еще более фетишизировалась, так как оказалась еще в большей степени наполнена желанием в силу повсеместной нехватки. Прагматика творческого задания сборки необходимой вещи и ее промышленная унификация и стандартизация в итоге так и не обрели нужного баланса в *полезном символе внутренней необходимости*.

Сегодня, в новых условиях медиареальности, мы могли бы пересмотреть реди-мейд через его перформативную стратегию, как действующий социальный агент (арте-акт). Для этого, в качестве трансдисциплинарной прибавки мы должны сначала подключить «сильную» программу культурной социологии Дж. Александера¹⁷ с его концепцией «культурного перформанса», а также теорию социальной драматургии Бруно Латура¹⁸, развивающего взятую у Ирвинга Гофмана метафору «театра».

¹³ Де Дов. Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012, С. 217-218.

¹⁴ Кушнер Б. Исполнение просьбы. [Статья] // Новый Леф. 1928. N 12. С.40-42.

¹⁵ Рансьер Ж. Разделя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – с. 45

¹⁶ «Капитализм отчуждает труд в пустых знаках-товарах, которыми пролетарий не владеет, но при социализме труд должен остаться неотчужденным, сохранить свой творческий потенциал. Именно поэтому советские вещи – в идеальном своем, редко выдерживаемом варианте – противятся эстетике «товарного вида» и переходят напрямик к сути дела: теплые штаны греют, макароны питают, зенитные установки стреляют. Немодный, ни во что не упакованный, бесформенный с точки зрения товарной эстетики, предмет воплощает ненарушенную сущность; его заметная многотрудность, запечатленное в нем усилие (неловкость, негладкость, несовершенство вещи) есть песнь о труде – песнь, которая считает своим долгом быть правдивой». Деготь Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // Логос. 2000. № 5-6 (26). С. 37.

¹⁷ ««Сильная программа» культурсоциологии представляет собой радикальный антиредукционистский проект интерпретативной социологии, впервые объединивший такие разнородные теоретические ресурсы, как поздняя программа Дюркгейма и восходящие к ней семиотическая традиция от Ф. де Соссюра, развитая Р. Якобсоном, К. Леви-Стросом и Р. Бартом, и символическая антропология в лице К. Гирца, М. Дугласа и В. Тёрнера; а также традиция Geisteswissenschaft В. Дильтея и проистекающее из нее герменевтическое направление, развитое и дополненное П. Рикёром, и понимающая социология Вебера. Помимо этого, культурсоциология в существенной степени опирается на критическую переработку наследия Т. Парсонса и его последователей, таких как Э. Шилз, Р. Белла, М. Салинз и др., а также таких социальных теоретиков, как И. Гофман и Г. Гарфинкель». Александр Дж. Об интеллектуальных истоках «сильной программы»: предваряя спецвыпуск журнала Центра фундаментальной социологии «Социологическое обозрение», посвященный культурсоциологии / пер. с англ. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 3–8.

¹⁸ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

Р.С. Осминкин *От артефакта к арте-акту:
реди-мейд как агент социального действия*

Культурсоциология выделяет культурный код, как автономную единицу социокультурной коммуникации, структурирующую коллективное восприятие и воображение¹⁹. Социальная функция таких кодов, по мнению философа Ильи Инишева, «основана на характерном для них структурном единстве презентации, репрезентации и коммуникации, которые «представляют собой не последовательность операций, а «симфонический» эффект единого акта»²⁰. Арте-факт, схваченный в своем структурном «симфоническом» единстве, в трехчастной симультанности психо-био-социального опыта, из простого медиума становится «сильным» образом-средой, действующим культурным кодом, способным к трансформативности, то есть переходу «от факта к действию», характерному «для «сильных» образов, то есть <...> для «образов-сред»»²¹. В такой перспективе арте-факт является уже не просто одним из наиболее важных факторов социальной интеграции и стабилизации, но «эта и прочие его социальные функции базируются на его «agency», его способности выступать в роли социального актора, наделенного рядом личностных черт»²². Такой арте-факт как социальный актор, само-располагая себя внутри медиа-среды, производится и воспроизводит себя в ней, но при этом он обладает автономной способностью трансформировать саму эту медиа-среду из метрических – чисто коммуникативных отношений приема-передачи информации в грамматические смыслообразующие отношения – то есть культурно кодифицировать(ся).

«Обратный реди-мейд» или полезный символ внутренней необходимости, взятый в своей «сильной» симультанной симфонии, представляет собой как раз такой единый перформативный акт, медиа-среду презентации, репрезентации и коммуникации внутри социокультурного поля. Становясь действенным, он, однако не утрачивает культурную автономию, со-принадлежит одновременно символической структуре культуры и искусства. Культурсоциологию Дж. Александера и акторно-сетевую теорию Бруно Латура, роднит как раз такая установка на снятие дихотомии между действием и структурой (у Александера в понятии «перформанса», у Латура в метафоре «театра»²³). Латур берет метафору театра у Ирвинга Гофмана в качестве обозначения пространства нового типа, или акторно-сетевого пространства взаимодействия, где «актор» уже не разделим на humans и non-humans и не является источником действия, а представляет из себя «актор-сеть» или «актант» – человека, животное, машину, идею, репрезентацию и т.д.²⁴ Такие акторы/актанты онтологически уравниваются в своих способах соединять социальное поле цепочками ассоциаций. Наподобие того, как грамматически уравниваются означающие в структуре высказывания – их социальная агентность зависит не от их природы, а от их положения в высказывании (и от положения самого высказывания!).

Таким образом, подводя итог нашему анализу, мы можем собрать из вышеназванных перформативов сквозную цепочку ассоциаций: арте-факт – реди-мейд/перформативный акт – «обратный реди-мейд» («вещь-товарищ») – символ внутренней необходимости – образ-среда – арте-акт (актор/актант).

Универсальной единицей перформативного акта тогда будет конкретное соединение материи и действия (материя в действии), разрывающее привычный процесс коммуникации (де-конструкция означающего, отрицание) и, достигая автореференции (аутопойесиса), заново перебирая социальные знаки и культурные коды как знаки знаков, заставляя вещи «делать что-то другое» (установка на полезное задание, отрицание отрицания).

¹⁹ Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология. / пер. с англ. Г.К. Ольховикова под ред. Д.Ю. Куракина. – М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. – С. 11-12.

²⁰ Инишев И.Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества. // Логос. 2012. № 1 (85). С. 210.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

²⁴ «Если действие априори уже ограничено тем, что делают «намеренно» и «осмысленно» представители рода человеческого, то трудно увидеть, как способны действовать молоток, корзина, дверной замок, кошка, плед, кружка, расписание или этикетка. Они могут существовать в области «материальных» «каузальных» связей, но не в «рефлексивной», «символической» сфере социальных отношений. Наоборот: если мы тверды в своем решении начать с разногласий по поводу акторов и действий, то любая вещь, изменяющая сложившееся положение дел тем, что создает различие, является актором, или, если у нее еще нет фигурации, актантом». Там же, С. 51.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001.
2. Александр Дж. Об интеллектуальных истоках «сильной программы» / пер. с англ. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2.
3. Александр Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология. / пер. с англ. Г.К. Ольховикова под ред. Д.Ю. Куракина. – М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013.
4. Де Дюв Т. Арте-факт. // Транслит. №17: Литературный позитивизм, С-Пб., 2015.
5. Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.
6. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. / пер. с фр. Алексея Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
7. Деготь Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // Логос. 2000. № 5-6 (26).
8. Инисhev И.Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества. // Логос. 2012. № 1 (85). с. 186-211.
9. Краус Р. Переизобретение средства / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. – № 3.
10. Кушнер Б. Исполнение просьбы. // Новый Леф. 1928. N 12.
11. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014
12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
13. Duchamp M. Apropos of «Radymade» // *Esthetics contemporary*. N.Y., 1978.
14. Greenberg C. *Art and Culture*. London, 1973.

REFERENCES

1. Adorno Teodor V. *Esteticheskaya teoriya*. [Aesthetic Theory]. Moscow, Respublika, 2001.
2. Alexander J. C. Ob intellektualnykh istokakh “silnoy programmy” [On the Intellectual Origins of “Strong Program”] in *Sociological Review*. 2010. T. 9. # 2.
3. Alexander J. C. *Smyslyi sotsialnoy zhizni: Kultursotsiologiya* [The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology]. Moscow, Publ. and consulting group “Praksis”, 2013.
4. Duve, T. de Arte-fakt. [Artifact] in *Translit*. #17: Literary positivism, S-Pb., 2015.
5. Duve, T. de. *Zhivopisnii nominalizm: Marsel Dushan, zhivopis' i sovremennost'* [Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp, Painting and Contemporary], trans. by A. Shestakov. Moscow, Gaidar Institute for Economic Policy Publ., 2012.
6. Duve, T. de. *Imenem Iskusstva. K arheologii sovremennosti* [The Name of Art. Towards Archeology of Contemporary], trans. by A. Shestakov. Moscow: Higher School of Economics Publ., 2014.
7. Degot E. Ot tovara k tovarishchu. K estetike neryinochnogo predmeta [From product to comrade. The aesthetics of a non-market object] in *Logos*. 2000. # 5-6 (26).
8. Duchamp M. Apropos of “Radymade” in *Esthetics contemporary*. N.Y., 1978,
9. Greenberg C. *Art and Culture*. London, 1973.
10. Inishev I. N. Ikonicheskiy povorot v teoriyah kulturyi i obschestva. [The «Iconic Turn» in the Theories of Culture and Society] in *Logos*. 2012. # 1 (85). p. 186-211.
11. Kraus, R. Pereizobretenie sredstva [Reinventing the Medium] in *Siniy divan*. 2003. # 3.
12. Kushner B. Ispolnenie prosbyi. [Execution of the request] in *New LEF*. 1928. # 12.
13. Latur B. *Peresborka sotsialnogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Rebuilding the Social. An Introduction to Actor-network Theory]. Moscow, The Publishing House of the Higher School of Economics, 2014.
14. Ranciere. J. *Razdelyaya chuvstvennoe* [The Distribution of the Sensible]. SPb, Publ. EUSP Press in Sankt-Peterburg, 2007.