

АВАНГАРД. ПРОБЛЕМА ИМЕНОВАНИЯ

Мне вдруг показалось, что следовало бы опубликовать те мои старые и новые мысли вместе; что только в противопоставлении такого рода и на фоне моего прежнего образа мыслей эти новые идеи могли получить правильное освещение.

*Л. Витгенштейн. «Философские исследования» (Предисловие)*¹

Что же касается термина «авангард», уже много раз обсуждался вопрос, сохранить его или пренебречь им. Мы прибегаем к нему, исходя из тактики его употребления, он важен именно поэтому и в качестве исторического напоминания... Многие употребляют этот термин в совершенно противоположных смыслах, и все то, что объявляет себя авангардом, автоматически им не становится.

*Ф. Соллерс. «Авангард сегодня» (Беседа с Марселином Плейне)*²

Что мы понимаем под «авангардом»? Насколько учитываем все многообразие явлений политической, литературной и художественной жизни, которое привычно ассоциируется с этим словом, характеризующим, начиная с середины XIX в., многие факты европейской, а затем и интернациональной культуры? Под именем «авангарда» часто объединяют столь различные политические тенденции, художественные направления и теории, что с 1960-х гг. назрела необходимость пересмотра тех значений, которые связаны с термином, иначе «противоположные смыслы» создают путаницу и дезавуируют содержание авангардистского текста и разговора об авангарде. Одним из эпизодов переосмысления (и осмысления) авангарда стала дискуссия, инициированная Филиппом Соллерсом на канале «Культура» французского радио в 1974 г., хотя кульминации означенной дискуссии надо было ждать еще несколько лет, когда в 1977 г. в Центре Помпиду Соллерс попытался окончательно размежеваться с «противоположными смыслами» политических, а именно марксистских, пониманий авангарда, диалектически обосновывая существование авангарда «в противодействии» рациональному марксизму³. Приблизительно в те же годы «авангард» привлекает внима-

¹ Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы / Пер. М.С.Козловой. Ч. 2. М., 1994. С. 78. (Далее – Ф.И.).

² Соллерс Ф., Плейне М. Авангард сегодня (беседа) / «Ecrire... pour quoi? Pour qui?», Dialogues de France-Culture. Presses universitaires de Grenoble, 1974 (пер. авт.). Филипп Соллерс – французский писатель, известный также тем, что с 1960 по 1982 г. руководил изданием журнала «Тель Кель» (Tel Quel), позиционирующего себя как авангардный.

³ К.Милле, главный редактор журнала «Арт пресс», в своей книге «Современное искусство Франции» (Минск, «Пропилей», 1995, пер. Л.Морозова, С.Артюшевская, А.Дудина, А.Жук) вспоминает: «В 1977 году мы (...) организовали дискуссию на тему “Кризис авангарда?”. (...) Соллерс находит странным, что симптомы авангарда были интерпретированы в терминах «прогресса», в то время как они являются лишь отражением серии схваток, колебаний, криков, непонятных или трагических призывов. Авангард существует только в противодействии рациональному марксизму и психоанализу» (Ф.И. С. 238).

ние теоретиков, считавших необходимым актуализировать марксистский подход для обзора исторической перспективы искусства. Особое значение приобретает в этом контексте книга Питера Бюргера, оставшаяся, несмотря на всю адресованную ей критику, основной референцией в дискуссиях о теории авангарда⁴.

К «художественному авангарду» большинство специалистов относят и «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо, и «Памятник III Интернационалу» Владимира Татлина, и дюшановский «Фонтан», и композиции Кандинского... А историк искусства и философ Тьерри де Дюв считает, что картины Курбе или Мане также отвечают тем условиям, при которых можно назвать их авторов художниками авангарда. Вопрос о том, какие художественные тенденции относятся к авангарду, а какие – нет, усложняется, когда в 50-е–70-е гг. XX в. поле авангарда расширилось, включив в себя музыку Кейджа, творчество Роберта Раушенберга, хэппенинги Алана Капроу, деятельность «Флюксуса», минималистские объекты и многие другие факты⁵.

Итак, предстоит ответить на два основных вопроса: как объяснить логику употребления слова «авангард», и почему необходимо снова и снова обращаться к этому термину, а не обозначить все события своими собственными именами? Укорененное как в культурном обиходе, так и в повседневной речи, это слово используется в разных контекстах, требующих дополнительных уточнений, потому что один и тот же термин может относиться к разному содержанию. Таким образом, говоря об «авангарде», историю термина необходимо отделить от его концептуального обоснования, связанного с созданием «теорий авангарда» в 1960–1970-е гг. Теории авангарда возникают позднее его исторических практик: тогда, когда необходимо осмыслить взаимосвязи культурной и политической истории XX в., и в то время, когда наступает новая эпоха, в свою очередь требующая осмысления и определения...

Грамматика авангарда

Прояснение термина «авангард» представляется возможным при рассмотрении случаев употребления этого слова в языке, проявлении *грамматики*⁶ этого выражения, по Витгенштейну. Вопрос о сущности «что означает X?» уступает место вопросу «как мы используем термин X?». Вместо того,

⁴ Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Univ. of Minnesota Press, 1984 (нем. изд. 1974 г.).

⁵ В данной статье хотелось бы придерживаться термина «факт» или «эстетическое событие». (Heinich N. / Schaeffer J.-M. "Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie)", éd. J. Chambon, 2004. Вслед за Ж.-М. Шаффером, а также Н. Гудменом, Д. Дэвисом и др., предполагается, что эстетический опыт обусловлен контекстом, создается всеми составляющими этого события, включая и различные моменты окружения, личного контакта и пр., что особенно понятно сегодня, когда многие новаторские идеи обусловлены так называемыми «партиципаторными» практиками (участия).

⁶ Л. Витгенштейн видит задачу философии в прояснении мысли, что связано в его понимании с выводением *глубинных* проблем на поверхность языка: это означает формулирование проблем философии таким образом, чтобы нам не нужно было прибегать к допущениям «скрытого» смысла, а использовать возможности, кроющиеся в языке. В этом понимании проблемы метафизики уступают место проблеме составления философской грамматики: «наше исследование является грамматическим. И это исследование проливает свет на нашу проблему, устраняя недоразумения, связанные с употреблением слов в языке, непонимание, порождаемое в числе прочего и определенными аналогиями между формами выражения в различных сферах нашего языка. <...> Это можно сформулировать и так: мы устраняем недоразумения, делая наше выражение более точным» (Ф.И. § 90, 91. С. 122–123).

чтобы доискиваться до сущности слова «авангард», согласно Витгенштейну, нужно показать, в каких контекстах оно употребляется, пытаться обозначить границы, за которыми термин «авангард» перестает функционировать и его участие в языковых конструкциях становится неприемлемым. Поэтому необходимо выявить возможные случаи употребления этого слова и их функциональные особенности. Иначе говоря, следуя терминологии Витгенштейна, *грамматическая* задача в данном случае решается в процессе изучения тех «языковых игр»⁷, которые с помощью *фамильного сходства*⁸ объединены под общим названием «авангарда».

Языковые игры можно объяснить на примерах, ни один из которых не является ни достаточным, ни исчерпывающим, а позволяет прибегнуть к дальнейшему сравнению и прояснению сказанного. Каждая *языковая игра* связана с характерным принципом использования слова. Однако мы используем слова для осуществления конкретного действия: для того, чтобы понять что-нибудь, узнать о чем-то, выполнить действие, следуя некоему правилу, причем правило может пониматься как условие, которое требуется соблюдать, чтобы проявить значение сказанного. Поэтому соблюдение правил – составная часть нашей повседневной языковой деятельности, позволяющей осуществлять сравнения, переходить от одного действия к другому: ведь для этого мы ориентируемся на своеобразные языковые указатели, которые могут быть выработаны привычкой или связаны со спецификой обучения, хотя правило и не закреплено раз и навсегда, не должно обязательно соответствовать какому-либо списку правил. Оно вырабатывается в процессе поиска новых форм «перевода»⁹ одного вида деятельности в другой: «так, при определенных обстоятельствах, можно изобрести игру, в которую никто не играл»¹⁰. Ни одно слово не детерминировано изначально, оно обретает свои значения, вступая в различные соединения, занимая присущую данной языковой игре позицию в определенном языковом контексте. Но для того, чтобы понимать, создавать новые игры, вырабатывать новые правила и использовать в особом контексте уже существующие, – важно осознать *возможности*¹¹, присущие нашей деятельности. И здесь, проясняя значение слова «философия» (или значение слова «авангард»),

⁷ Л. Витгенштейн не дает определения языковой игре, вернее, его замечания связывают между собой каждый из концептов «Философских исследований», создавая общую картину возможностей языковой практики. Язык – «инструмент» (Ф.И. § 11–19). «Представь себе многообразие языковых игр на таких вот и других примерах: отдавать приказы или выполнять их; описывать внешний вид объекта или его размеры; изготавливать объект по его описанию (чертежу); информировать о событии <...> просить, благодарить, проклинать, приветствовать, молить...» (Ф.И. § 23. С. 90).

⁸ «Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом».

⁹ «Следовать правилу, делать сообщение, давать задание, играть партию в шахматы – все это практики (применения, институты). Понимать предложение – значит понимать язык. Понимать язык – значит владеть техникой. <...> Ну, а представь себе шахматную партию, переведенную по определенным правилам в ряд действий, обычно не ассоциируемых с игрой – например, выкрики, топанье ногами. <...> Наш парадокс был бы таким: ни один образ действий не мог бы определяться каким-то правилом, поскольку любой образ действий можно привести в соответствие с этим правилом» (Ф.И. § 199, 200, 201. С. 162–163).

¹⁰ Там же. § 204. С. 163.

¹¹ «Нам представляется, будто мы должны проникнуть в глубь явлений, однако наше исследование направлено не на явления, а, можно сказать, на “возможности” явлений. То есть мы напоминаем себе о типе высказывания, повествующего о явлениях. <...> Поэтому наше исследование является грамматическим» (Ф.И. § 90. С. 122).

мы не должны возводить языковую надстройку, как считает Витгенштейн¹², а проявлять возможности использования слова с помощью поиска промежуточных звеньев, искать пути сравнительных приемов.

Иначе говоря, мы желаем прояснить, как используется слово «авангард» в разных контекстах. Составление и прояснение *грамматики* выражения «авангард» может помочь и прояснению идеи авангарда. Рассмотрение *проблемы именования* авангарда приобретает характер демонстративной практики, деятельности, способствующей *проявлению* функциональности этого термина и определению возможностей его использования.

При этом мы отдаем себе отчет, что термин «авангард», с точки зрения его актуализации в языковых играх, часто работает в роли цезуры, прочерка в используемом выражении, поскольку противоречия, о которых говорит Соллерс, касаются применения этого термина по отношению к разным объектам. Термин также подвергается пересмотру в исторической перспективе: мы говорим об «историческом авангарде», имея в виду целый свод художественных и литературных практик первой половины двадцатого века, в то время как концептуализация термина связана с тем, что в условиях возникновения новых художественных практик предлагается актуализировать его как для именования новых фактов, так и фактов, принадлежащих истории.

Задача концептуального прояснения термина «авангард» связана, таким образом, с демонстрацией различных языковых ситуаций с участием этого термина, где под «языковой ситуацией» мы понимаем различные формы, проявляющие условия использования термина «авангард». Необходимо, во-первых, ограничить поле, за которым мы не можем использовать этот термин, а во-вторых, создать *промежуточные звенья*, рассмотреть те языковые игры, которые позволили бы нам увидеть случаи употребления слов, расширяющих возможности употребления термина «авангард» или позволяющих установить *фамильное сходство*¹³.

Дискуссия о связи «теории искусства» и «искусства авангарда» может помочь прояснению вопроса, насколько поле использования термина «авангард» должно учитывать и модулировать языковые игры с термином «теория искусства». Понятно, что каждый случай использования того или другого выражения обусловлен особым контекстом, не существует абсолютного момента пересечения. Однако рассмотрение возможностей языковых игр с их участием позволяет в какой-то степени приблизиться к обозначению границ, за которыми мы не сможем «обозреть» перспективы «авангарда».

¹² «Можно подумать, коли философия трактует об употреблении слова «философия», то должна существовать некая философия второго порядка. Но это как раз не так; данная ситуация скорее уж соответствует случаю с орфографией, которая должна заниматься и правописанием слова “орфография”, не превращаясь при этом в нечто, относящееся ко второму порядку» (Ф.И. § 121. С. 129).

¹³ «Главный источник нашего недопонимания в том, что мы не *обозреваем* употребления наших слов. – Нашей грамматике недостает такой наглядности. – Именно наглядное действие (*übersichtliche Darstellung*) рождает то понимание, которое заключается в «*усмотрении связей*». Отсюда важность поисков и изобретения *промежуточных звеньев*» (Ф.И. § 122. С. 129).

«Мир искусства», статья Артура Данто¹⁴ написана в 1964 г., и в ней нет прямой отсылки к авангарду. Статья «Искусство авангарда и проблема теории» Ноэля Кэролла¹⁵ появилась в печати в 1995 г., является критической рефлексией на декларацию теоретической роли произведения искусства, содержит ответ не только Данто, но и Гринбергу, и Кошуту, ставит под сомнение возможность ассоциации произведения искусства (понимаемого в данном контексте как произведения искусства авангарда) и теоретической аргументации. Включение в поле обсуждения термина «авангард» позволяет нам приблизиться к прояснению этого термина настолько, насколько это возможно, рассматривая его использование в данном контексте. Грамматика «авангарда» проявляется в соответствии с правилами языковых игр, актуализирующих его значение. Как мы можем проявить эти правила? Только с помощью примеров, показывая, согласно Витгенштейну, как «фамильное сходство» некоторых языковых игр помогает *наглядно* проследить, как на пересечении вопроса об определении искусства и вопроса значения теории для современного искусства возникает общность языковых игр с термином «авангард».

Искусство авангарда и проблема теории

Статьей «Мир искусства» Артур Данто ответил на удивительный для 1964 г. факт искусства: экспозицию коробки с консервированным супом Бриллоу в роли художественного объекта. Таким образом, по мнению Данто, художник Энди Уорхол открыл новую эпоху – «теории реальности». С этого момента для того, чтобы художественный объект был признан таковым, необходимо наличие некоей теории¹⁶. Это утверждение философ Ноэль Кэрролл оспорил спустя тридцать лет, говоря о недопустимости сравнения в одном контексте авангардного произведения искусства и теоретической мысли¹⁷.

Поступок Энди Уорхола свидетельствует, по мнению Данто, высказанному не только в «Мире искусства», но и последующих работах, в частности статье 1984 г. «После конца искусства», о двух важных событиях: 1. завершении поступательного развития различных видов формообразования и, соответственно, традиции описания искусства, связанной с созданием истории искусства; 2. необходимости с этого момента теоретической поддержки дея-

¹⁴ Артур Данто (Arthur Coleman Danto) (род. 1924) – один из ведущих американских арт-критиков, философ, в поле его интересов философская эстетика, философия истории. Автор многих статей, посвященных поп-арту, и книги, посвященной Энди Уорхолу. Наиболее известная книга – сборник статей «После конца искусства» (After the End of Art, 1997). Статья «Мир искусства» (Artworld) – одна из первых посвященных поп-арту и Энди Уорхолу.

¹⁵ Ноэль Кэрролл (Noël Carroll) (род. 1947) – один из ведущих американских философов искусства. Он известен своими работами в области философии искусства, философии кино, философии истории. Автор «Философии массового искусства» (1998). Одна из самых известных его книг «Философия ужаса, или Парадоксы чувств» (Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart, 1990).

¹⁶ «То, что на самом деле составляет различие между коробкой Бриллоу и произведением искусства, состоящим из (этой самой) коробки Бриллоу, так это некая теория искусства. Именно теория дает возможность поместить эту коробку в мире искусства и сохраняет от падения в мир объектов реальности, к которым она относится на самом деле (в том смысле, что она является чем-то другим, нежели художественным объектом)». Arthur Danto "The Artworld" (пер. автора) / The Journal of Philosophy. Vol. 61. Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964). P. 581.

¹⁷ Noël Carroll. Avant-Garde Art and the Problem of Theory / Journal of Aesthetic Education. Vol. 29. № 3. (Autumn, 1995). Univ. of Illinois Press.

тельности художника. Впоследствии это дало возможность Данто говорить о «конце искусства»¹⁸, то есть о завершении эволюционной, последовательной истории искусства.

Данто констатирует: с того момента, как мы больше не можем определить, опираясь только на способности чувственного восприятия, является ли данное событие фактом искусства или нет, нам требуется изменить практику именования искусства. Таким образом, американский философ поднимает вопрос об именовании искусства. В каком случае мы говорим о чем-нибудь как о произведении искусства? И далее: где проходит граница между искусством и не искусством? Вывод автора обуславливает практику именования искусством действием теории. Что означает «теория» в статье Данто? Автор показывает логику теоретического выражения как логику идентификации искусства как искусства.

Энди Уорхол повторяет жест Марселя Дюшана, экспонируя в качестве художественного произведения коробки с супом, обычно встречающиеся на прилавке магазина. Что мы понимаем в данном случае под «жестом»? С 1913 г. Марсель Дюшан начинает экспонировать на художественных выставках различные предметы, изготовленные фабричным способом, самым знаменитым из которых стал «Фонтан». Художник никак не вмешался ни кистью, ни резцом для создания этого произведения. Он поставил только подпись: Р.Мутт. Несоответствующий «автор» писсуара был указан, чтобы, как о том писал Тьерри де Дюв, произвести процедуру «крещения»¹⁹. Обыкновенный предмет повседневности становится детищем некоего безвестного Мутта.

Можно сказать, что в этот момент происходят два превращения: писсуара в объект искусства и Мутта – в художника. Именование объекта определяется указательным жестом: вот объект искусства. Предмет повседневности получает имя произведения искусства. В течение истории искусства XX в. и далее в XXI-м, подобный ход событий в процессе создания искусства был развит, дополнен и в некотором роде канонизирован. Выражение Дюшана «реди-мейд» вошло в оборот и художников, и широкого круга любителей искусства²⁰. Начиная с 1950 г. сам Дюшан выполняет еще 8 копий «Фонтана», подчиняясь требованиям эпохи. Копии представляли собой подписанные фабричным способом изготовленные предметы. Главным их достоинством оставался именуемый жест художника, маркирующий подписью этот факт указания. В дальнейшем жест именования был использован Энди Уорхолом, а указание на предмет претерпело разные изменения, адресуясь и пустому холсту, и пейзажу, и человеческому действию, и старой, изношенной вещи, как у Болтански²¹.

¹⁸ Danto, Arthur Coleman (1998), "After the end of art: contemporary art and the pale of history", Princeton Univ. Press.

¹⁹ Thierry de Duve "Kant after Duchamp", MIT, 1996.

²⁰ Кроме товаров потребления, «окрещенных» Уорхолом, можно вспомнить ветки и камни, ставшие искусством в период появления и развития такого художественного движения, как Land Art, столы и стулья, составлявшие как инсталляции автора концептуализма, Джозефа Кошута («Один и три стула», 1965), так и впоследствии свидетельствовавшие о жизни обычного человека, призванные оживить память о нем в инсталляциях Кристиана Болтански, и многие, многие другие случаи. В одних из них художники сохраняют название «реди-мейда», в других – используют другое слово «артефакт». Но во всех случаях речь идет об именовании взятого из повседневной жизни объекта «искусством».

²¹ Кристиан Болтански, французский художник, главной темой которого стала «маленькая память». Художник считает, что каждый человек достоин памяти, использует в своих инсталляциях ношенные вещи, фотографии, предметы повседневности, воссоздавая «камеру забытых вещей», например. В данном случае жест художника многозначен: он указывает на старое пальто, обозначая территорию искусства и территорию памяти.

Можно назвать этот факт именования указательным определением: художник будто протягивает руку и, указывая пальцем на предмет, объявляет: «Это есть...». Именование с помощью указательного жеста понимается Витгенштейном как «остенсивное определение». Остенсивное (указательное) определение использует предметы, на которые оно указывает, в качестве образцов. Несмотря на, казалось бы, столь различные области применения – в практиках современного искусства и в анализе языка – и в том, и в другом случае очерчивается поле нашего внимания: языкового анализа или объектов искусства, в обоих случаях указываются инструменты выражения. Указательный жест имеет цель ввести в наш обиход инструменты художественного выражения (у Витгенштейна – языка), а не выйти в область окружающего мира. Все проблемы языкового выражения решаются внутри вырабатываемой грамматики. Подобные инструменты функционируют как образцы, или *парадигмы* обозначенной грамматики.

Ноэль Кэрролл в своей статье отказывает авангарду в способности создавать настоящую научную теорию. Создание теории, по словам Кэрролла, требует большего, нежели указания на очевидные вещи. «Очевидность должна быть структурирована из аргументов и контраргументов всех видов – индуктивных, дедуктивных, и так далее. А это, в свою очередь, потребует выстроенного в соответствии со всеми указанными условиями, согласованного целостного типа презентации. Но это-то как раз и не удастся авангарду», их произведения в соответствии с традицией эпатажа должны дезориентировать, шокировать и удивлять своей нефункциональностью²². Здесь Кэрролл усматривает несоответствие методов создания теоретической конструкции и авангардных способов презентации своего содержания, которые стремятся «эпатировать буржуа».

Произведения художников авангарда ссылаются на теории, но сами не являются таковыми, в том смысле, что они не могут продемонстрировать или научить теории, они являются «паразитическими», по словам Кэрролла, по отношению к теориям, сформулированным вне зависимости от этих произведений. Скорее произведение авангарда можно назвать «эмблемой теории»²³, как пишет Кэрролл, которую мы могли бы увидеть в презентации намерения художника выйти за пределы поля, очерчиваемого для его деятельности. Поэтому и Клемент Гринберг, полагающий в статье «Модернистская живопись»²⁴, что произведение искусства авангарда можно сравнить с теоретическим – критическим в понимании Гринберга – высказыванием, и Джозеф Кошут²⁵,

²² Carroll. P. 4.

²³ Carroll. P. 11.

²⁴ C.Greenberg «Modernist Painting», Forum Lectures (*Washington D.C.: Voice of America*), 1960. В этой статье Гринберг рассматривает модернистскую живопись как критическую инстанцию. Как и полагается критической инстанцией, она должна (по Канту) определить свое поле действия, идентифицировать свой потенциал с помощью своих собственных характеристик, связанных с плоскостным характером изображения.

²⁵ J.Kosuth, «Art After Philosophy and After», Collected Writings, 1966–1990. Ed. by G. Guercio, foreword by Jean-François Lyotard, MIT Press, 1991. В статье «Искусство после философии» 1969 г., давшей название этому сборнику, Кошут видит задачу искусства в определении самого себя в поле, отведенном художественному выражению, поскольку философия не может с этим справиться. Здесь Кошут продолжает и романтическую традицию немецкой поэзии XIX века, считавшей, что философии не дано достичь экстатического знания, и традицию авангарда, сосредоточившего свое внимание на собственных формах выражения, определяющих мир с помощью художественного «анализа» этих форм выражения. Но, доведя до крайности радикальное выражение авангарда, Кошут предлагает такой метод самоцитирования, который становится впоследствии важным приемом в искусстве

понимающий произведение искусства как самоопределение, ограничивают поле художественного выражения и одновременно отмечают ту границу, за которой, в понимании и Гринберга и Кошута, теория больше не действует.

Согласившись с аргументацией Кэролла, сможем ли мы ответить на вопрос: как объяснить возможность распознавания факта искусства в отсутствие каких-либо маркеров, выделяющих этот факт из ряда подобных фактов нашей повседневной жизни? Но разве не будет в данном случае факт определен тем, что он входит в художественную экспозицию? Другого объяснения, очевидно, нет. Однако вопроса о связи теории и искусства авангарда это замечание, по-видимому, не снимает, как иначе объяснить жест Кошута или решение Даниеля Бюрена²⁶, использовавшего в качестве художественного образца (или парадигмы) образец ткани с парижского рынка Сен-Пьер для репродукции в разных контекстах?

Предположим, что мы выделим условно грань, за которой, как считали вышеперечисленные и некоторые другие авторы, находится территория теоретического знания, вступившего в союз с художественным выражением. Иначе говоря, отмечая тот момент перехода от произведения, эстетического действия, которому не требуется подтверждение теорией – неважно, действительно ли речь идет о теоретическом высказывании или это надстройка, как о том пишет Кэролл, – мы фиксируем эту линию как своеобразную «эмблему» теории, и этот момент перехода хотелось бы рассмотреть подробнее.

Говорить и показывать

Что происходит, когда мы стараемся, например, при написании письма найти правильное выражение для наших мыслей? – Данный способ выражения уподобляет такой процесс переводу или описанию: мысли уже наличествуют (...), и мы просто ищем им выражение.

*Л. Витгенштейн*²⁷

Художники 1960–1970-х гг. часто сопровождали свои действия словом: они описывали, сравнивали, подтверждали и аргументировали способы выражения, представленные *наглядно*, причем наглядность могла заключаться и в вербальном описании, заменившем изображение, как у Кошута или Art and Language, или же в простом жесте руки, ловящей кусок листового свинца,

постмодернизма. Сам Кошут не выводит самоопределение за рамки самого произведения, поэтому остается в положении, схожем с положением Дюшана: его жест показывает образец выражения, которое вводится на территории искусства.

²⁶ Даниель Бюрен (Daniel Buren) (род. 1938) – французский художник, сам определяющий себя как художника, работающего «in situ», т. е. на «месте», где будет находиться произведение искусства. С 1965 г. использует для живописи образец ткани, найденный на парижском рынке тканей Сен-Пьер, где вертикальные цветные полосы чередуются с белыми. Их распределение в контексте каждого нового пространства экспозиции, необыкновенно вариативно, получающаяся при этом композиция – работа in situ – демонстрирует прежде всего характеристики самого места экспозиции. В 1967 г. вместе с художниками Моссе, Пармантье и Торони осуществили перформанс: создав с помощью минимальных повторяющихся элементов большие полотна, художники сначала повесили их для показа, а затем сняли. Вместо работ была экспонирована надпись: «Бюрен, Моссе, Пармантье и Торони не выставляют свои работы». Эта группа художников, известная под названием «БМПТ» (по инициалам имен художников), просуществовала меньше года. Бюрен занимался критикой институций, музеев, галерей и художественного ателье.

²⁷ Ф.И. § 335. С. 191.

как в фильме Ричарда Серра «Hand Catching Lead»²⁸. «Именно наглядное действие (übersichtliche Darstellung) рождает то понимание, которое заключается в “усмотрении связей”»²⁹. «Наглядность» действия руки здесь следует той же цели, что и безустанный поиск новых примеров в философии Витгенштейна, желающего показать, как мы можем прояснять философскую грамматику.

В этом фильме рука выполняет бесконечно одно и то же движение, пытается поймать кусок свинца. Фильм только фиксирует это бесконечно повторяющееся движение, и если мы согласимся, что фильм представляет описание действия своими специфическими средствами, то разрыв между действием и описанием сведен к минимуму. Наглядность следует понимать как попытку презентации намерения автора, художника.

Этот и другие примеры минималистского, повторяющегося действия близки художнику новой эпохи, эпохи современного искусства. Повторяя одно и то же движение, художник не репродуцирует навязчивое выражение, а, напротив, проявляет «языковую» игру³⁰, вырисовывающуюся из множества отдельных случаев. Например, приводя пример с использованием слова «этот», Витгенштейн говорит о том, что в каждом конкретном случае требуется уточнение³¹. Речь идет о типовом употреблении и его частном проявлении, обрисовывающем, делающем наглядным каждую языковую ситуацию. Здесь можно вспомнить о *type* и *token* у Пирса³². (Оппозиция между *type* и *token* соответствует различию между «*legisign*» и «*sinsign*»: первый выполняет функцию типового знака, в то время как второй становится знаком в каждом конкретном случае рассмотрения.) Жест руки, повторяющей «схватывающее» движение, благодаря тактике повторения, становится своеобразной репликой, *token* в каждом новом своем проявлении, и в этом смысле способствует переводу из одной формы выражения в другую. «Представьте себе многообразие языковых игр на таких вот и других примерах: ... переводить с одного языка на другой... Интересно сравнить многообразие инструментов языка и их способов применения...»³³. Витгенштейн предлагает сравнение с «переводом» как дополнительную языковую игру, иначе говоря, практику, помогающую проявить то выражение, которое будет предметом анализа. Если «играть в театре» или «разгадывать загадки» и представляют разные случаи языковой практики, то в том, каким образом мы ищем и находим промежуточные звенья, языковые ситуации, помогающие разглядеть, выявить «наглядность» некоей часто встречающейся «типовой» формы в конкретных случаях ее применения, позволяют проявить и «формы жизни», ассоциированные с рассматриваемым «семейством» языковых игр. «Форма жизни»,

²⁸ «Hand Catching Lead», Richard Serra / 1968 / 2'54", черно-белый, без звука, 16 мм. Рука Ричарда Серра пытается поймать полоску металла, которую кто-то за кадром пытается забросить в кадр. Ладонь открывается и закрывается в момент падения предмета, напоминая о бесконечном движении пленки, и, по сути, отсылает к кинематографическому опыту показа движения (его воспроизведения).

²⁹ См. ссылку 13.

³⁰ В данном случае сочетание «языковая игра» используется условно, поскольку мы имеем дело с другой формой выражения, нежели вербальная.

³¹ «Указательное “этот” не может остаться без носителя. Можно было бы утверждать: “Коль скоро имеется некий этот, имеет значение и слово “этот”, равно, является ли этот простым или сложным”. – Но это обстоятельство само по себе не превращает данное слово в имя. Напротив, ведь имя не употребляется с указательным жестом, а только поясняется с его помощью» (ФИ. § 45. С. 99).

³² Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. IV / Ed. Hartshorne & P. Weiss. Cambridge (Mas)– Harvard (U.P.), 1933. P. 423.

³³ Ф.И. § 23. С. 90.

согласно Витгенштейну, есть присущая нам вследствие культурной принадлежности, укорененной традиции языковых практик манера «говорить на языке»³⁴. Практика, необходимая для творчества, вырабатывает и формулирует правило данной языковой игры: «Намерение вплетено в соответствующую ситуацию, в людские обычаи и институты»³⁵.

Такие исследования форм описания собственного опыта характерны и для первых фильмов Ленд Арта 1969 г. (Дениса Оппенгейма, Роберта Смитсона и др.), которые стремятся к пропедевтике и разъяснению своего «словаря». Например, в фильме Дениса Оппенгейма «*Timetrack. Following the Time Border Between USA and Canada*» 1969 г. было описано, как автор на моторных санях проходит дистанцию в две мили, длиной в часовой пояс, представляющую собой границу между США и Канадой. Первый кадр показывает вид, снятый с саней, следы, которые они оставляют в снегу. Далее довольно длинный эпизод, снятый с самолета, показывающий следы снегохода в виде динамичной графической линии, говорящей как о движении, так и об отдыхе. В тот момент, когда линия пересекает экран, по диагонали появляются США и Канада, обозначенные на карте. В конце фильма видны обширные территории рек, где теряются следы возка. Другой фильм – Вальтера да Марии «*Two Lines. Three Circles in the Desert. Mohjavedesert, California*» 1969 г. показывает, как художник стоит между двух параллельных линий, которые кажутся сходящимися вдалеке. За три приема камера осуществляет поворот на 360 градусов, принимая в себя как продолжение пленки череду гор на границе пустыни и прямую линию горизонта, обозначающую начало гор. Белые полосы позволяют опознать, что произошел поворот камеры. От ротации к ротации художник кажется все более и более далеким. При этом переход от одного случая к другому так же акцентируется сменой планов, как и в фильме Оппенгейма, где сменяются кадры с санями, картой и удалениями–приближениями следа, так и в фильме Вальтера да Марии меняется ландшафт. Но линия горизонта позволяет распознать смещение камеры, выявить новый «аспект», говоря языком Витгенштейна³⁶.

Как объяснить действие, лишенное, казалось бы, смысла, которое не содержит в себе рассказа, последовательности, выстраивающейся в каузальную связь событий? Его необходимо продемонстрировать, показать, сделать все детали видимыми, проявить его содержание. Прояснению своего способа выражения посвящены многие практики художников 1960-х гг.

С 1965 г. Даниель Бюрен использует один и тот же принцип живописи: повторение вертикальных полос определенной ширины через равные промежутки. В 1969 г. художник пишет текст³⁷, призванный обосновать живописную практику как теоретическую. «Под теорией надо понимать представлен-

³⁴ Там же: «Термин “языковая игра” призван подчеркнуть, что говорить на языке – компонент деятельности или форма жизни».

³⁵ Ф.И. § 337–338. С. 192.

³⁶ Для Витгенштейна, начиная с 1947 г., когда он начинает внимательно читать труды по гештальт-психологии Кёлера, становится важным исследовать те моменты, которые сопутствуют, казалось бы, изменениям нашего видения, но в сущности касаются той неуловимой черты, которая проходит там, где «видеть» переходит в «думать». «Ты должен помнить, что описание сменяющих друг друга аспектов в каждом случае имеет разный характер». Ф.И. С. 293. «Мы говорим, произносим слова и только позднее получаем какую-то картину их жизни. Ибо как бы я мог увидеть, что эта поза выражает нерешительность, прежде чем узнал, что это именно поза, а не анатомические особенности строения этого существа? А не означает ли это всего лишь, что данное понятие, относящееся не только к визуальным объектам, в данном случае неприменимо для описания видимого?» (Ф.И. С. 295).

³⁷ Даниель Бюрен «Предостережение» (*Mise en garde*); 1969–1970 / «*Art en théorie. 1900–1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*», Hazan, 1997. P. 929–936.

ный результат / живопись...», – завершает свой текст Бюрен. Начиная статью с утверждения, что живопись «больше не иллюзия», а является «НАГЛЯДНОСТЬЮ самой живописи», Бюрен отсылает нас к предыдущему примеру поиска промежуточных звеньев для разъяснения языковой игры. В отличие от самоопределения концептуального произведения искусства, такого рода практика позволяет, повторяя один и тот же, эстетически нейтральный, жест, вписать его в выбранное пространство. В параграфе «Точка зрения. Место» Бюрен использует аналитический словарь, называя свой конструктивный элемент «пропозицией», вписанной в рамки, что можно понять как «концептуальные рамки». Разрабатывая картину местности, зала, комнаты и пр., художник ставит задачу увидеть, как, с одной стороны, изменяется место, а с другой, как он пишет, – «проверить пропозицию», то есть обыграть выражение, выявить возможности языковой игры.

Вернемся к «эмблеме теории»: пространство, решенное как функция минимального элемента – вертикальной полосы, повторяющейся с неизменной регулярностью, – свидетельствует прежде всего о желании автора представить свою художественную идею в новой разработке. И эта эмблема, или индекс, указывает на границу, по которой проходит изменение определения искусства. Вопрос определения искусства возникает каждый раз, когда новые практики входят в расширенное семейство языковых игр искусства.

С чем же связано изменение определения искусства? С уходом от искусства, с его «радикальной деконструкцией», по словам Бюрена, с окончанием истории искусства и отказом от «иллюзии», «красивого», эстетического... Впрочем, в манифесте 1967 г. группы БМПТ³⁸ были перечислены, как представлялось авторам, все свойства искусства, с которыми следовало распрощаться:

Потому, что живопись – это игра.

Потому, что живопись занята составлением и разрушением сочетаний цвета.

Потому, что живопись означает (сознательно или нет) применение правил композиции.

Потому, что живопись придает ценность жесту.

Потому, что живопись означает представлять внешнее (или интерпретировать его...).

Потому, что живопись так ценна для воображения.

Потому, что живопись передает внутренний мир.

(...)

Потому, что живопись – функция эстетизма, цветов, женщин, эротизма, повседневного окружения, искусства, Дада, психоанализа, войны во Вьетнаме.

Мы не живописцы.

Играя на противопоставлении, выбрав для маркировки границу «живопись – не живопись», художники имели в виду оппозицию «искусство – не искусство», о чем свидетельствует приведенный выше более поздний текст Бюрена. По этой границе, как нам представляется, проходит линия, где выявляется аспект языковой игры по определению авангарда. Языковые игры, запускаемые авангардом, стремятся проявить эту линию. Именно поэто-

³⁸ БМРТ: Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni «Декларация». Этот текст был помещен на буклетах к акции группы в «Салоне Молодой Живописи» Музея современного искусства г. Парижа 3 января 1967 г. Каждый из участников группы «подписался» с помощью своего знака на холстах: Бюрен – вертикальными белыми и красными полосами, Моссе – черным кругом на белом фоне, Пармантье – горизонтальными серыми и белыми полосами, и Торони – голубыми фигурами на белом фоне. В тот же вечер работы были сняты – была вывешена афиша: Бюрен, Пармантье, Моссе, Торони больше не выставляют свои работы (Ibid. P. 928).

му столь обширно семейство игр, обнажающих конструкцию именующей языковой связки – будь эта связка проявлена лингвистически, как в тексте Бюрена, или визуально, как в им же используемом паттерне с повторяющимися полосами, или же действием, как в повторяющемся жесте руки у Ричарда Серра.

Иначе говоря, мы предлагаем относить к искусству авангарда такой факт, который изменяет практику именования искусства.

Однако существуют и иные возможности прояснения грамматики авангарда, включающие рассмотрение семейства языковых игр, выявляющих, в свою очередь, грамматику термина «проекции» или «плана».

Некоторые грамматические прояснения

В момент утверждения исторических практик авангарда именно задача прояснения собственных способов выражения вызвала к жизни такую вербальную форму сопровождения авангардистского художественного языка, как манифест. Осуществим путешествие во времени: от Бюрена к первому манифесту супрематизма «От кубизма к супрематизму» (1915), выпущенному к выставке «0,10», на которой впервые Малевич продемонстрировал «Черный квадрат» и принципы супрематического формообразования. Этим манифестом Малевич отказывается от устаревшего понимания искусства, отказывается от живописи: «Живопись была галстухом на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивавшим разбухший живот ожиревшей дамы. Живопись была эстетической стороной вещи, но она никогда не была самобытна и самоцельна»³⁹.

Бюрен призывает понимать живопись как практику, Малевич предлагает понимать ее как практику жизни. Он создает систему выражения, построенную на «языке» проекций, не разделяя ее теоретическую и живописную стороны. Все формы, которые, как живые существа, населяют мир «Супремуса», художественной системы супрематизма, могут быть представлены как объемные модели в белом пространстве холста и как сечения этих форм плоскостью. Эта геометризированная (трудно назвать ее «геометрической», слишком условная геометрия используется Малевичем) система вписывается в большую семью «языковых игр» авангарда, связанных с употреблением – и в пластическом выражении, и в вербальном – «проектов» и «проекций». Оба термина – «проект» и «проекция» – связаны между собой, оба происходят от латинского *projectio* – выбрасывание вперед.

Рассматривая историю возникновения термина «авангард», мы сможем убедиться в смысловой близости «*projectio*» и «*avant-garde*»: и в том, и в другом случае речь идет о «броске вперед», но уточним, что под «авангардом» понимали передовые части войска, тогда как «проект» и «проекция» – функция авангарда. Интересно, что и «проект», и «проекция» функционально свойственны многим языковым играм авангарда. Здесь нужно различать языковые игры, связанные с вербальными определениями авангарда, и игры, присущие его пластическим формам выражения, способам использования проектов и проекций.

Поскольку авангардный художник сосредоточен на анализе своего выражения, он сам отмечает правила своих языковых игр. Малевич, например, указывал, что Сезанн сводит «формы к геометрическому

³⁹ Малевич К. От кубизма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 28.

телу»⁴⁰, после чего остается только сам план, маркер живописной плоскости, или квадрат как максимально редуцированный знак этой плоскости. Так, «когда исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма», не прибегая к помощи Природы: «всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка!»⁴¹ Таким образом, геометрические формы противопоставлены миметическим, а потому «иллюзионистским» формам Природы. В противовес формам Природы и в полной гармонии с первоначальной ролью геометрии, известной еще со времен Древнего Египта, супрематические, геометрические формы чертят план. План в данном случае служит для реализации проекта, будучи проекцией на плоскость. Принцип проекции важен для супрематизма, конструктивизма, неопластицизма, произведение искусства радикально изменяется. Замысел, план, идея становятся важнее произведенной вещи. Можно понять теперь слова Шкловского о том, что супрематические картины скорее задуманы, чем сделаны⁴².

Исходя из супрематической методики, каждое произведение будет проекцией на плоскую поверхность форм идеального мира и представляется как проект реконструкции. Перемещения и ротации квадрата позволяют увидеть прямоугольники, круги и объемы, построенные на этом «фундаменте».

Сам термин «проекция» можно рассмотреть как действие и как инструмент языка геометрии. В таком же двойном ракурсе проявляется функция этого слова в контекстах, определяющих исторический термин «авангард» и грамматику искусства некоторых из авангардов. С исторической точки зрения группы войск, находящиеся в авангарде, разрабатывают стратегию битвы, для чего им необходимо сохранять структуру, а именно организацию военного построения. Перед сражением им предстоит разработать *план* действия войск, собирающихся осуществить бросок вперед, *projectio*.

Грамматика проекции служит для визуализации идеи будущих исторических авангардов и помогает осуществить корреляцию с использованием проекции в геометрии (и в авангардистских способах пластического выражения). Благодаря этой двойственности роли «проекции» в грамматике авангарда и в грамматике именования авангарда, можно проследить, как эти тенденции развиваются в языке выражения художников авангарда, насколько они определяют методы их презентации (и самопрезентации). Таким образом, графическое начертание проекции будет сопоставлено с ее временным измерением: иначе говоря, актуализация проекта будет вписана в его грамматику.

План в виде плоской поверхности позволяет увидеть другое свое измерение: самопрезентации авангарда. Это поле самопрезентации функционирует двояко: в нем авангардный художник «расчищает», или проясняет, свой пластический способ выражения, сводя всю композицию к базовым элементам, а также этот план служит для презентации будущего. Такую проекцию исследователь авангарда Александр Флакер называет «оптимальной проекцией» авангарда⁴³. Флакер видит во многих текстах авангарда стремление найти новые формулировки жизненных ценностей, и, в полном согласии с функ-

⁴⁰ «Кажущаяся примитивность во многих современных художниках – стремление к приведению форм к геометрическому телу, и к этой геометризации звал и указал ее Сезанн приведением натуры к конусу, кубу и шару» (Малевич К. О новых системах в искусстве // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 161).

⁴¹ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 53.

⁴² Шкловский В. О стиле (фактура) // Жизнь Искусства. 1920.

⁴³ Flaker A. O sovjetskoj avangardi // Umjetnostrijeci? 1967 XI, 4, 353.

цией проекции, авангард, думая о будущем, подвергает критике достижения прошлого и отрицает настоящее. Оптимальная проекция действует, стремясь выйти за пределы традиций, стандартных решений и однообразия.

Так грамматика авангарда может быть прояснена благодаря рассмотрению языковых игр, характерных как для форм выражения, так и для текстов самого авангарда. Игры с проектом и проекцией и их производными можно объединить фамильным сходством, а «теоретические» построения и особенности «искусства авангарда» не разделены строгой чертой. Необходимость анализировать оппозицию теории/искусства отпадет, если вспомнить, что правила языковых игр формируются в процессе создания самих языковых игр, что они будут индикаторами языковых границ, связанных с областью анализа.

Теории авангарда и проблема именования

Говоря о проблеме именования авангарда, необходимо сказать и о теориях авангарда, в которых авторы пытаются подвести основания под сложившиеся практики употребления термина. Теории авангарда возникают, по словам современного арт-критика Хала Фостера, «задним числом»⁴⁴, то есть осмысляя уже пройденный путь. Первые размышления («Теории авангарда» Ренато Поджиоли⁴⁵, Питера Бюргера⁴⁶) не случайно появляются на границе шестидесятых–семидесятых годов: в эпоху политических волнений, борьбы за демократизацию социальной жизни и в то же время исчезновения последних из исторических авангардов. Это время, когда окончательно рассыпается сюрреалистическое движение, когда возникают так называемые неоавангарды, время, подготовленное переходными пятидесятыми, когда известный художник, представитель Нью-Йоркской школы, Роберт Мазервелл публикует антологию «Живописцы и поэты Дада»⁴⁷.

Теории авангарда, открывшие путь к дискуссиям вокруг «концепции» авангарда», пытаются осмыслить их феномен. Это сложная задача, потому что исторические авангарды неоднородны. Их вовлеченность в социальную и политическую жизнь общества также обусловлена различными контекстами – географическими, временными, национальными характеристиками. Ренато Поджиоли, итальянский специалист по русской литературе, автор первого труда с названием «Теория авангарда», связывает теорию авангарда с романтизмом. В то время, как Питер Бюргер рисует историческую перспективу концепции авангарда, вписывая проблематику авангарда в историческую концепцию искусства, его эмансипации и социальной роли, у Поджиоли социальная роль искусства рассматривается через призму эстетическую и психологическую (рецепции искусства) – специфики авангардного выражения в искусстве (не случайно в итальянском, оригинальном, варианте название – «теория искусства авангарда»). Материалом для Поджиоли послужили итальянский и русский футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, а также символизм, что связано с особым значением романтизма для его концепции. В одноименной книге Бюргер анализирует институт искус-

⁴⁴ Foster H. The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century. 1996. MIT Press.

⁴⁵ Poggioli R. Teoria dell'arte d'avanguardia. Bologna, 1962 (перевод на англ. язык вышел в 1968 г.).

⁴⁶ Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Univ. of Minnesota Press, 1984 (нем. изд. 1974 г.).

⁴⁷ The Dada Painters and Poets: An Antology / Ed. R.Motherwell, Wittenbord Scultz.

ства, понимая его как способ производства, распространения и потребления искусства (произведения искусства). Для Бюргера важно понятие «произведение искусства», а его анализ направлен на дальнейшее развитие искусства, исходя из реалий настоящего, поэтому неоавангардное произведение также подвергается критике.

В анализе Бюргера актуализируется революционное содержание, но ни в книге Бюргера, ни у Поджиоли, ни у Фостера или Бьючелоу нет рецепта, как прийти к соглашению по именованию того или иного художника, движения, художественного жеста как авангардного. Сами художники, которых принято относить к авангарду, тоже не приходят к согласию по этому поводу: ни Ги Дебор, ни Даниель Бюрен, столь яростно выступающий против буржуазного комфортного искусства, ни, возможно, другие представители послевоенного поколения не приняли бы наше определение их как художников авангарда. Как говорит Ги Дебор в своем фильме 1978 г., *«In girum imus nocte e consumitur igni»*, «авангарды отжили свое». Даниель Бюрен не готов использовать термин «авангард», поскольку он считает, что это название скомпрометировано рыночным ажиотажем, с одной стороны, и языком насилия, с другой.

Нам хотелось бы привести в заключение слова Ричарда Серра из его лекции в Йельском университете 1989 г., после того, как городские власти Нью-Йорка распорядились убрать из городского ландшафта его скульптуру *«Titled Arc»*: «Произведения такого плана имеют целью изменить контекст того места, где они расположены, поскольку они вступают в конфликт с местностью», и поскольку, добавим мы, здесь сталкиваются два языка, два разных комплекса языковых игр. Если в одном комплексе игр необходимо обнажить линию меняющегося аспекта, то в другом стремятся ее загладить. Вернемся теперь к вопросу именования авангарда и статье Данто «Мир искусства». Ведь в этой статье Данто не упоминает об авангарде, почему же Кэрролл выбирает его основной мишенью для критики? Предположим, что Кэрролл, говоря о теориях авангарда, имеет в виду жест крещения объекта искусства. Именно этот указательный жест представляется ему субверсивным, не дающим нового знания. Но в задачу прояснительной практики языка, по Витгенштейну, не входит ни создание нового знания, ни разбор причинно-следственной связи. Если же мы согласимся с тем, что указанные объекты играют роль образцов для формирования новых языковых игр искусства, то каждый новый факт именования будет маркером действия, где встречаются «теоретическое» высказывание в виде остенсивного указания и художественный жест, имитирующий работу языкового маркера, создающий, со своей стороны, правило для новой игры, где вместо ходов шахматных фигур будут использованы «выкрики и хлопки». «Эмблема» теории не равнозначна теоретическому высказыванию, скорее маркер именования объекта искусства будет действовать по принципу симптома или знака расширения привычной палитры инструментов искусства.

Таким образом, маркер изменения именования искусства ставится в тот момент, когда граница искусство/неискусство смещается, а художник удаляется за пределы поля презентации своего выражения, меняет его положение. Группа языковых игр, объединенных фамильным сходством, используя различные производные от функции геометрической проекции, смещает границу между искусством и не искусством, модулируя новые практики. Сможем ли мы распознать эти новые практики как авангардные, зависит от того, насколько «старые и новые мысли вместе» помогут нам прояснять, анализировать и актуализировать эти мысли в новых контекстах.