

УДК 141.311.2: 7.01: 159.961-035.4

«БУМАЖНАЯ» ЭСТЕТИКА МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА¹

Александр Анатольевич Житенев

к. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX века

Воронежский государственный университет

394006, Воронеж, Университетская площадь, 1. superbia@mail.ru

В статье рассматриваются метафорические коннотации бумаги в российском концептуализме. С опорой на концептуалистскую теорию бумага интерпретируется не только как средство передачи, но и как средство артикулирования смысла. Определены аспекты восприятия бумаги как материальной субстанции, как сферы «белого», как «сообщения», смысл которого может существенно варьироваться. Подробно анализируются манипулятивный, визуально-графический, метатекстуальный аспекты бумаги в концептуалистской практике. Выявляется ценностная противоречивость бумаги в концептуализме, обусловленная тотальностью ее присутствия и предметной фактурностью.

Ключевые слова: бумага; медиа; концептуализм; метатекст; перформанс.

Любая переходная эпоха в истории культуры характеризуется повышенной рефлексивностью: акцент переносится с сообщения на код, с художественной деятельности – на условия и формы ее развертывания. Овеществляя сообщение, рефлектирующий художник исследует предельные основания культуры, ставит под сомнение самоочевидные предпосылки творческой работы. «Познанное, ставшее нормой, автоматизировавшееся позволяет “играть” с самим этим приемом и изучать его»; семиозис переходной эпохи акцентирует «автонимичность как имманентное свойство знаковой системы» [Чернов 1976: 136, 138].

Концептуализм, претендуя на тотальность автотописания, на исчерпывающую полноту комментария, с наибольшей отчетливостью реализует принципы рефлексивной культуры. Он «объединяет процессы творчества и исследования: художник одновременно создает произведение, анализирует его и анализирует свою роль в процессе создания произведения» [Курицын 2000]. Художественное произведение, в котором нарушены связи между слоями художественной формы, обнаруживает тяготение к предельной однозначности, к принципиальной «нетрансцендентности» высказывания. Это качество концептуалистской теории, восходящее к идее сомнительности любых форм «легитимации знания», несостоятельности любых «больших нарративов» [Маньковская 2000: 203], неоднократно оказывалось предметом исследовательской рефлексии.

Так, в интерпретации В.Шмида оно соотносимо с принципиальной «неготовностью» высказывания, с сущностной неопределенностью его ценностного модуса, исключающего однозначность: «Концептуалистская ирония не имеет характера притворства», ей свойствен «модус аксиологической нерешительности, индифферентности», она «не противопоказана серьезности и не исключает ее» [Шмид 1994: 285]. С точки зрения М.Берга, художественную стратегию концептуализма правомерно интерпретировать как «стратегию нового варварства, язычества, возникающего на обломках старой культуры»: «варвар соединяет несоединимое», манифестируя предельную свободу в оперировании знаками, «используя их не по назначению» [Берг 2000: 156]. Как полагает Р. Краусс, специфику постмодернизма следует связывать с тем, что он подверг сомнению ключевой модернистский концепт «подлинности», предполагавший единственность, «ауратичность» художественного произведения; тем самым в изменившихся координатах текст зачастую предстал как «шифтер, пустой знак», приобретающий смысл только ситуативно [Краусс 2003: 221].

Вместе с тем, в силу того что посредник в коммуникации обладает нередуцируемой способностью к порождению собственных сообщений, идеал прозрачного для самосознания высказывания остается лишь идеалом. Даже лишенное всякой тайны сообщение не предполагает тождества замысла и рецепции. Источником «неучтен-

ных» смыслов становится медиум, средство передачи художественной информации.

В культурной ситуации рубежа XX–XXI вв., связанной с изменением форм литературной жизни, структуры литературного поля, иерархической организации его институтов, взаимодействии словесности с разнообразными медиа приобретает все большее значение. Массмедийная среда отчетливо «проблематизирует сложившиеся, казалось, границы и фундаментальные отношения между печатным и изобразительным, между письменным и устным», понуждая участников литературного процесса «заново продумать утвердившиеся понятия и концепции ... печатных коммуникаций» [Дубин 2002]. В современных гуманитарных исследованиях все отчетливее звучит мысль, что «*prima philosophia*» наших дней – это медиа-философия, ибо сегодня «действительность в основе своей – в бытии сущего – становится потоком информации, главными носителями которой являются электронные и цифровые медиа» [Савчук 2008: 7]. Медиа из посредника становится объемлющим человека пространством, и это коренным образом трансформирует все устоявшиеся формы коммуникации, в том числе – литературной.

В эстетике московского концептуализма, изначально ориентированного на самодокументацию, на «фактографический дискурс» [Джеуза 2007: 23], диалог с различными медиа – аналоговыми и цифровыми – всегда был неотъемлемой частью творческой практики. Однако генетически первым медиа, эстетически осмысленным концептуализмом, была бумага. Этот факт пока еще не получил должного освещения, хотя исследователи концептуализма неоднократно указывали на то, что «главная форма произведения» в нем – это «гипостазированная мысль, превращенное в предмет слово», слово-вещь [Деготь 2005: 14].

«Московский концептуализм бумажный», как замечает В.Пивоваров, бумага в нем рассматривается как явление, обладающее «самостоятельным месседжем» [Пивоваров 2004: 28]. Будучи «трансцендентной» по отношению к тексту, она служит пределом, за которым «деконструкция» более невозможна, а тем самым – и наиболее предпочтительным предметом метавысказывания.

Бумага выступает сферой «инога» по отношению ко всем манипуляциям со знаками; это «медиаальный носитель» концептуального высказывания, осмысление которого есть «продолжение онтологии в условиях нового взгляда на мир» [Гройс 2006: 17]. Поскольку же постмодернистская ментальность отрицает возможность «инога» [Смирнов 2001: 230], медитации на «бумаж-

ные» темы являются для концептуализма попыткой найти «пределы собственной аксиоматики».

Неизбежность и насущность такого поворота были мотивированы противоречивостью притязаний концептуализма на статус «искусства после искусства» – и радикально «завершающего» его, и в то же время выступающего исторически конкретной формой проживания кризиса выразительности. Если, как замечает Д.Пригов, «пафосом третьего возраста» авангарда стали «утверждение истинности каждого языка в пределах его аксиоматики (вычленимой с достаточной степенью вероятности и самоочевидности) и объявление его неистинных, тоталитарных амбиций в попытках выйти за пределы и покрыть весь мир собой» [Пригов 1994: 303], то очевидно, что этот пафос едва ли не в первую очередь обращен на сам концептуализм, заведомо тяготеющий к надстраиванию одного уровня рефлексии над другим.

В концептуализме «онтологична» лишь бумага. В качестве «субмедиаального пространства» она наделяется целым рядом коннотаций, наиболее детально описанных в статье В.Пивоварова «Бумага как текст». В содержательном плане полюсами «бумажной семантики» являются метафизическое «белое», которое может представлять как «плоскость, пространство и свет», и идеологически ангажированный «мусор», «орудие, инструмент тоталитарного подавления». В фактурном плане бумага ассоциируется с архитектурой, обладающей «замедлениями и ускорениями, пустотами и сгущениями», и с «живой телесной поверхностью», когда рисование определяется как прикосновение «к особо чувствительным, как бы эрогенным точкам» [Пивоваров 2004: 26–27]. Бумага может выступать «интимным другом», «зеркалом, отпечатком жизни, памятью», а вместе с тем – своего рода «тотемным знаком», маркером тоталитарной идеологии, утрачивающим силу только с порчей.

Революционное открытие московских концептуалистов состояло в смене ракурса оценки и интерпретации связей «тоталитарного» и «бумажного». Как пишет В.Пивоваров, концептуалисты «повернули бумажную идеологическую машину против нее самой, начали деконструкцию идеологии, используя ее же собственные пропагандистские знаки, ее же формы, ее язык» [там же: 34]. Д.Пригов, оказавшийся, наряду с Э.Булатовым, Г.Брускиным, И.Кабаковым и другими, в авангарде этого движения, предложил наиболее широкую палитру способов манипулирования со сферой «бумажного» – «от бумажек с текстами обращений к гражданам, которые он расклеивал на стенах домов, на лавочках в парке, в общественных туалетах», до «книжечек на па-

пиросной бумаге, где бумага теряла свою предметность и стихи парили в каком-то безвоздушном пространстве» [там же: 35]. Благодаря переоценке ценностей «бумага потеряла свои метафизические параметры, стало возможным обращаться с ней, как с предметом» [там же: 36].

Связывая сакральное и профанное, внутреннее и внешнее, телесное и предметное, бумага приобретает в кругу московских концептуалистов свойства универсального медиатора. Закономерным образом в концептуализме происходит повышение ее семантического статуса. В первых, принципы работы с бумагой художника-графика экстраполируются в область станкового искусства и практику создания инсталляций. В частности, основываясь на опыте книжного иллюстратора, И.Кабаков стал создавать «альбомы», «картины или псевдокартины из своих же иллюстраций» [Юликов, Захаров 2009: 135]. Во вторых, овеществление концептуального текста превратило авторский текст в тактильный объект, открытый для различных манипуляций. В этом смысле весьма показательны опыты работы с бумажными текстами-объектами Р.Герловиной, входившей в московский концептуалистский круг и связывавшей работу такого рода с перформансными «играми» [Герловина, Герловин 1979: 18]. Если, как замечает А.Монастырский, «концептуализм – это своего рода “небесные линейки”, с помощью которых вычерчиваются эйдетические “рисунки” на границах мелоса, поэзиса, разного рода дискурсов» [Монастырский 2005: 20–21], то в нем, очевидно, особый вес приобретает именно то, что по самому роду своего бытия манифестирует «линейку», границу, – бумага.

Бумага, предстающая в концептуализме в виде «бумажного листа», «самодельной бумажной книжечки» и «альбома», «несброшюрованного блока бумаги в папке» [Пивоваров 2004: 28], многие коннотации приобрела благодаря «метафизическому» переосмыслению профессии книжного графика. Как отмечает В.Захаров, «ни одна другая деятельность не отнимала столько сил и времени у московских концептуальных художников, как иллюстрирование и оформление книг»; «вне зависимости от отношения к этой бумажной богине все без исключения оказались во власти бумагоиздательских чар» [Захаров 2009: 117].

Книжная графика, являясь «серой рутинной», как оказалось, «обладает милыми линиями и чертами» [там же: 117]. Работа в жестко заданных координатах получала дополнительные смысловые измерения, способствовала художественному самоопределению. При всей разнице отношений художников к сфере графики и бук-

дизайна типология осмысления ими «бумажного» ремесла была во многом общей.

В частности, практически для всех представителей концептуального круга сфера иллюстрирования представляла значительный интерес как пространство практического освоения иконического «канона». Иллюстрирование представляло жестко очерченной системой условностей, в рамках которой можно было «работать ни хорошо, ни плохо», но выходить за них категорически воспрещалось [Кабаков, Захаров 2009: 126]. Соотнесение себя с этим «канонам» представляло художественным «изводом» проблемы цензуры.

Для того чтобы успешно работать в этой сфере, по замечанию И.Кабакова, необходимо было «переквалифицироваться в комбинатора, в кентавра, в художественный персонаж “редактор-художник”»; цензура представляла «как пирамида встроенных одна в другую кукол», и преодоление создаваемых ею препон было невозможно без «мимикрии» под «среднюю стилистику, выжимку, экстракт детского иллюстратора» [Кабаков 2010: 121].

Тем самым в сфере «бумажного» канона возникла коллизия, описанная Л.Лосевым применительно к литературе, когда на «правильное» высказывание накладывается дополнительное, воспринимаемое цензором как семантический шум [Loseff 1984: 184]. В практике концептуалистов таким «посланием» было типологическое обобщение «усредненного» мышления, эстетизация изобразительного стереотипа. «Банальность выражения была потребностью, обязательным условием», попыткой, по выражению Э.Булатова и О.Васильева, эстетически освоить «подлый советский язык»; создаваемые таким образом «иллюстрации как бы изо всех сил старались быть красивыми, такими как надо, но у них это плохо получалось» [Булатов, Васильев 2009: 170–171]. «В работе с советским языком, – отмечают художники, – мы старались освободиться от артистизма, воспринимая его как позу, как театральные жесты, как говорение на чужом языке, которого сам говорящий не понимает, но делает вид, что это его собственный язык» [там же: 170].

Вкус к освоению отчужденного языка, «усредненного стиля» распространился и на собственную практику концептуалистов: в книжной графике на первый план выходило «детское умильное», а в альбомах и станковых работах – «советское изобразительное» [Кабаков 2010: 122]. Закономерно, что источником инспирации для концептуализма стало «дно культуры» – «раскраски, календари, старые детские журналы, рисованные инструкции и руководства к давно не существующим предметам» и прочая «пред-

назначенная к забвению и уничтожению фауна» [Пивоваров 2004: 41]. Интерес к полиграфической продукции такого рода был не только эстетически, но и экзистенциально мотивирован, ибо ассоциировался с ситуацией тотальной несвободы творца, в принципе лишённого шансов на самореализацию: «Было бы глубокой и вопиющей несправедливостью считать эту, вроде бы бескрылую и сугубо конвенциональную продукцию халтурой. Наоборот, это, может быть, самое искреннее искусство из всего того, что в это время производилось. Как правило, такие работы делали художники, которым не удавалось пробиться ни в так называемую высокую культуру, ни во вторую, ни в среднюю, – просто неудачники» [там же: 42].

В статье об «анонимной печатной продукции» И. Кабаков подробно характеризует многослойность ее концептуалистского восприятия [Кабаков 2010: 435–438]. Для художника рецепция «бумажного» складывается из трех аспектов: уровня бумаги, уровня «белого» и «собственно сообщения». Каждый из уровней допускает различную интерпретацию.

Бумага «...представляет идеальный пример вещи, ненадолго вынутой из природы и вновь исчезающей в ней», в этом качестве она существует между полюсами «бесценного» и «обесцененного», «культурного» и «мусорного». «Первый уровень» ее восприятия – это, «собственно, макулатура, бумага, представленная как вещь, причем в самом низком, природном виде» [там же: 435].

Сфера «белого» может интерпретироваться либо как «пустота», лишённая коммуникативного смысла, либо как «содержательность» медитативного свойства. В этом последнем случае «белое» предстает в «энергичной», «символической» и «метафизической» ипостасях, корреспондируя с разнообразной символикой «белого». При «энергичном» восприятии «белого» оно выступает как «энергия солнца, света»; «символический» уровень открывает «белое» как знак «конца, прожитой жизни, конца всего, как некую завершающую черту»; «метафизическая» ипостась «белого» обладает характеристиками «абсолютной полноты», напоминает о неразрушимом единстве и совершенстве бытия» [там же: 437].

Уровень «сообщения» воспринимается по-разному в зависимости от того, как видится сфера «белого». Если «белое» – это «плоский белый лист», сообщение исчерпывается своей практической функцией и подлежит уничтожению. Если же «белое» видится как «самодостаточная полнота», «геометрия полосок, знаков, таблиц и букв становится решеткой» на пути к «энергич-

ному» пространству бумаги: «Если мы “белое” будем считать “плоским” белым листом, на котором ничего нет, т.е. листом в утилитарном смысле слова, то тогда текст <...> исчезает, сливаясь с бумагой, которая выбрасывается на помойку». «Но в случае понимания белого как самодостаточной полноты, как самодостаточной реальности» даже «обыденные, профанические тексты, гласящие о неуплате за телефон, содержащие наименования блюд, расписание поездов, приобретают иное, не сводящееся к буквальному значению» [там же: 438].

Каждый из уровней восприятия бумажного пространства стал предметом пристального внимания поэтов-концептуалистов. Так, в творчестве Д. Пригова определяющее значение приобрела «гипертрофия текста как “корпуса”, “тела”»; в машинописных книгах текст предстает как объект различных «манипуляционных техник», затрагивающих «не только языковое измерение, но и физически-материальную сторону текстового артефакта» [Хирт, Вондерс 2008: 143–144]. Уровень «белого» оказался естественным образом встроен в разного рода минималистские эксперименты с отсутствующим текстом, с «эквивалентом текста» и пр. В концептуалистском контексте наиболее последовательной рефлексией «белого» стали циклы Л. Рубинштейна «Тридцать пять новых листов», «Событие без наименования» [Рубинштейн 2000: 229–264, 443–464]. Наконец, исследование всевозможных связей текста и графики составило смысл «Элементарной поэзии» А. Монастырского. В этом случае предметом активного освоения оказываются разнообразные «заместители текста» (Ю. Тынянов), лишённые семантической наполненности сами по себе, но способные программировать тот или иной круг коннотаций. Пустая страница, «нулевое» высказывание, равным образом как и широкое использование десемантизированных графем, оказываются встроенными в общий контекст «бумажной» эстетики или эстетики молчания.

В постмодернизме, как отмечает Б. Гройс, «вопрос об истине, то есть вопрос об отношении к чему-то внешнему для культуры, перестал играть сколько-нибудь существенную роль для культурного продуцирования» [Гройс 1993: 133]. В этом случае смысловое поле оказывается лишённым структуры, а следовательно, и значения: «Демократия как культурный стиль – это отсутствие стиля», важнейшей приметой современности является недоверие ко всяким «попыткам тотальной организации бытия» [Парамонов 1999: 7]. «Другой» в такой ситуации или сводится к некоему обезличенному и «овнутреннему» образу или вообще утрачивает всякий образ: между

«я» и «другим» пролегает метафизическая пустота. Там же, где нет веры в абсолютно ценное, нет и веры в его носителя, в медиатора диалога. «Третий», выступающий как «исходная смысловая заданность, включающая в себя все потенциальные смыслы», уступает место «аду» как пространству «абсолютной неслышанности», пространству молчания [Грякалов 1998: 244, 246].

«Бумажная» эстетика, оказав существенное влияние на принципы взаимодействия концептуалиста с текстом, разумеется, не могла не сказаться на интерпретации феномена книги. Книга, в интерпретации Д.Пригова, находится на пересечении нескольких смысловых осей; ее образуют «конструктивно-манипулятивный принцип, представляющий собой простое перелистывание», «визуально-графический принцип, оформляющий страницу как ноуменальную единицу, как стоп-кадр», и принцип «текстуально-метакнижный, снимающий книгу как материальный объект» [Пригов, Захаров 2009: 141]. Книга тем самым видится противопоставленной «культуво-магической практике», ориентированной на «устность» и перформативность.

«Работа с книгой» видится Д.Пригову в усугублении любой из этих трех осей. В концептуалистской практике каждый из вариантов получил последовательную реализацию. Так, гипертрофия «манипулятивного» принципа оказала влияние на развитие жанра альбома, перелистывание которого, по мнению И.Кабакова, концептуализирует протяженность времени, делает физически ощутимым «чистое время нашей жизни» [Кабаков 2005: 358]. Акцентирование «визуально-графического» компонента тематизировало двуслойность изображения в концептуалистской станковой живописи. В творческой практике Э.Булатова эта закономерность проявилась в синтезе «конструктивистского» и «реалистического» отношений к художественному пространству, когда картина предстает сопряжением живописной плоскости, «глубокого», уходящего от зрителя пространства, пространства «высокого», обращенного к зрителю, и «собственного света картины» [Булатов 2009: 63–65]. Наконец, акцентирование «метакнижного» момента характеризует творчество Д.Пригова, тяготевшего к «минимальности материального присутствия» книги, к предъявлению структурного «принципа» как главного содержания художественного «жеста».

Таким образом, бумага как медиум художественного сообщения выступает в концептуализме первоисточником целого ряда конструктивных принципов, характеризующих творческую деятельность. При этом обнаруживается ценностная противоречивость бумаги в концептуализме,

обусловленная тотальностью ее присутствия и предметной фактурностью.

Примечание

¹ Данная работа выполнена при финансовой поддержке гранта Президента РФ (Грант МК-1022.2011.6 «Современная поэзия в контексте медиа»)

Список литературы

Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое лит. обозрение, 2000. 342 с.

Булатов Э. «Вот» (слово в пространстве картины) // Булатов Э. Живу дальше. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С.60–97.

Булатов Э., Васильев О. О наших книжных иллюстрациях // Pastor: сб. избр. материалов, опубл. в журн. «Пастор». 1992-2001. Вологда, 2009. С.169–174.

Герловина Р., Герловин В. [Без названия] // А-Я. 1979. №1. С.17–21.

Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. М.: Худож. журн., 2006. 200 с.

Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 373 с.

Грякалов А. Третий и мета-физика встречи // Проблемы общения в тотальной коммуникации. СПб.: Эйдос, 1998. С.240–248.

Деготь Е. Московский коммунистический концептуализм // Московский концептуализм. М.: Изд-во WAM, 2005. С.11–15.

Джеуза А. История российского видеоарта. М.: Моск. музей совр. иск-ва, 2007. Т.1. 184 с.

Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // НЛО. 2002. №57. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/dubin-pr.html> (дата обращения: 03.12.2010).

Захаров В. Предисловие к третьему выпуску // Pastor: сб. избр. материалов, опубл. в журн. «Пастор». 1992-2001. Вологда, 2009. С.117–118.

Кабаков И. Вся суть в перелистывании // Московский концептуализм. М.: Изд-во WAM, 2005. С.357–358.

Кабаков И. Тексты. Вологда: Биб-ка моск. концептуализма, 2010. 638 с.

Кабаков И., Захаров В. Беседа, состоявшаяся в ноябре 1992 г. в городе Кельне // Pastor: сб. избр. материалов, опубл. в журн. «Пастор». 1992-2001. Вологда, 2009. С.119–130.

Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Худож. журн., 2003. 320 с.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. URL:

www.guelman.ru/slava/postmod/1.html (дата обращения: 30.12.2010).

Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

Монастырский А. Батискаф концептуализма // Московский концептуализм. М.: Изд-во WAM, 2005. С.17–21.

Парамонов Б. Конец стиля. М.: Аграф, СПб.: Алетейя, 1999. 449 с.

Пивоваров Д. О любви слова и изображения. М.: Новое лит. обозрение, 2004. 140 с.

Пригов Д. Вторая сакро-куляризация // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S.298–305.

Пригов Д.А., Захаров В. Беседа, состоявшаяся в январе 1993 г. в г. Кельне // Pastor: сб. избр. материалов, опублик. в журн. «Пастор». 1992-2001. Вологда, 2009. С.141–152.

Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. М.: Новое лит. обозрение, 2000. 440 с.

Савчук В. Медиа-философия: формирование дисциплины // Медиа-философия. Основные проблемы и понятия. СПб.: С-Петербург. филос. общ-во, 2008. С.7–39.

Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Акад. проект, 2001. 352 с.

Хирт Г., Вондерс С. Дмитрий А. Пригов – манипулятор текстами // Пригов Д.А. Граждане, не забывайте, пожалуйста! Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация. М.: Моск. центр совр. иск-ва, 2008. С.140–149.

Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Вып. I: Барокко. Литература. Литературоведение. Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1976. 172 с.

Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. S.281–288.

Юликов А., Захаров В. Беседа, состоявшаяся в декабре 1992 г. в Москве // Pastor: сб. избр. материалов, опублик. в журн. «Пастор». 1992-2001. Вологда, 2009. С.131–140.

Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. Munchen: Verlag Otto Sagner, 1984. 278 p.

“PAPER” AESTHETICS OF MOSCOW CONCEPTUALISM

Alexander A. Zhitenev

Senior Lecturer of Russian Literature of XX century Department
Voronezh State University

The article deals with metaphorical connotations of “paper” in Russian conceptualism. Aspects of perception of paper as material substance, as sphere of «the white», as a «message», whose meaning can vary considerably, are regarded in the article. Based upon the conceptualist theory paper is interpreted not only as a means of transmission, but also as a means of articulating sense. In the article manipulative, visual-graphic, metatextual aspects of paper in the conceptualist practice are analyzed in detail. In the article axiological inconsistency of paper in conceptualism, determined by totality of its presence and object texture, is revealed.

Key words: paper; media; conceptualism; metatext; performance.