

Н.В. Смолянская

ЗАЧЕМ СНОВА ГОВОРИТЬ ОБ АВАНГАРДЕ?

Вопрос об актуальности авангарда связан с проблемой формирования эстетического дискурса, адекватного контекстам современного отечественного и западного искусства. В статье выделяются концептуальное и историческое понимание авангарда, создающие теоретические основания для маркеров, определяющих границы и интенции современного искусства. Концепция авангарда действует сегодня по принципу реди-мейда, аналогичного описанному Т. де Дювом: если реди-мейд «это искусство» позволяет включить в поле современного искусства факты повседневности, то реди-мейд «это авангард» создает ситуацию выхода эстетических событий за пределы искусства, переозначивает историю искусства, меняя направления ее векторов.

Ключевые слова: авангард, теория авангарда, современное искусство, реди-мейд, определение искусства.

Авангарды отжили свое¹

Ги Дебор

Авангарды прожили свою историю, но их героическое прошлое стремится к будущему, минуя настоящее. Дословно у Ги Дебора звучит: «авангарды сделали свое время», что можно понимать и так, что они свое «отжили», и так, что время осуществлено в жизненных практиках авангарда. В фильме «In girum imus poste...» эта фраза – реминисценция автора по отношению к прошлому, рассуждение о пройденном пути. В голосе звучит разочарование, фигура авангардов появляется как одно из воспоминаний.

Почему же в последнее время в теоретической мысли, темах конференций, статьях, обсуждениях снова говорится об авангардах, причем ассоциируемых с сегодняшним днем?

Имеется в виду, например, организация сети исследователей, занимающихся проблемами авангарда и модернизма, каждые два года, начиная с 2008 г., собирающихся на международных конгрессах ЕАМ². Или проведенная в 2014 году мультимедийная выставка «Золотой век русского авангарда», созданная Питером Гринуэем и Саскией Боддеке, сопутствующая выставке междисциплинарная образовательная программа с участием как многих ведущих теоретиков, так и художников?³ Или книги о послевоенном авангарде, где термин авангард становится ключевым для понимания истории современного искусства Восточной Европы...⁴

Во-первых, пытаюсь ответить на этот вопрос, нужно уточнить, что задача в данном случае – не столько проанализировать исторические авангарды, сколько понять, какой из контекстов, характерных для осуществления авангардных практик, актуализируется сегодня, и почему эта актуализация востребована?

Во-вторых, необходимо разделить «авангард в единственном числе», как называет его один из первых его теоретиков Питер Бюргер, или концепцию авангарда, и «авангарды», то есть авангардные практики⁵.

Итак, актуальность авангарда не может соответствовать действительности авангардов. Однако одно опосредовано другим: понимание авангарда следует из того, какие характеристики авангардных практик считаются определяющими⁶. «Авангард» появляется в военном словаре и обозначает части войска, идущие впереди, в авангарде. В текстах последователей французских утопистов понятие авангарда не сводится к воинскому умению, а дает образец гражданской позиции. Исторически авангарды появляются в контексте эпохи модернизма, представляя реакцию в своем роде на новшества – индустриальные, политические и социальные – стремительно надвигающейся современности, с ее рационализацией познания. Факты, снабженные этикеткой «авангард», устоявшейся во времени, зачастую вовсе не формируют одно общее целое, а объединяют гетерогенные события. Ассоциируя эти факты воедино, обыденная речь, которая и не ставит задачи прояснения терминов, а вписывает слова в контекст, понятный собеседнику, оперирует смутным образом авангарда, который воссоздается в разных языковых ситуациях по-разному. И если говорить о некоей общности в случаях использования термина, то эта общность определяется тем, когда, при каких обстоятельствах и кто упоминал авангард.

Концепция и «смутное наследие» авангарда

Авангард понимается политически, поскольку существует традиция второй половины XIX века во Франции, когда многие, если не все, из движений, строивших концепции справедливого будущего, полагали себя авангардными (среди них фурьеристы и Сен-Симон). В нашей стране слово «авангард» звучало особенным образом, поскольку было апропирировано партией большевиков, Лениным, называвшим партию революционным авангардом пролетариата. Поэтому впоследствии, в 1960-е гг., когда на Западе теоретики и художники возвращаются к теме авангарда, в нашей стране авангард ассоциировался с политикой партии и, будучи в скрытой оппозиции к власти, художники отказывались от самоидентификации с авангардом.

Появление интереса к авангарду в 1960-е гг. неслучайно начинается даже несколько раньше, когда формируется движение нео-дада, а в 1951 г. Роберт Мазервелл издает книгу-антологию искусства Дада⁷, что, как мы предполагаем, обусловлено сменой культурных установок и критикой модернизма, в самом лоне которого и был выпестован *l'enfant terrible*, провозглашавший антиискусство.

Книга Ренато Поджиоли рассматривает социальную роль искусства через призму художественного выражения, неслучайно на итальянском языке ее название звучит как «теория искусства авангарда», но уже в американской версии⁸ остается только «теория», свидетельствуя о концептуализации авангарда. Следующая по времени написания книга, Питера Бюргера, уже с самого начала называется «Теорией авангарда»⁹, и здесь появляется тот самый авангард в единственном числе, который становится разделительной вехой: после публикации Бюргера уже нельзя игнорировать факт, что для использования этого слова нужно понимать, что это маркер четкой позиции и соответствующей практики в социально-историческом контексте.

Поджиоли рассматривает авангард на примерах итальянского и русского футуризма, экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма, а также символизма. Его выбор обусловлен тем, что романтизм играет важную роль для формирования его концепции. В романтизме художник сосредоточен на собственном способе выражения, а художник авангарда создает из этого выражения мир, являющийся или альтернативой, или истинным содержанием реального мира. Художник авангарда по определению – нонконформист.

Говоря о нонконформизме, лингвистических экспериментах, культе новизны и странного, экспрессивности художника аван-

гарда, Ренато Поджиоли не учитывает социально-политические условия возникновения и развития авангарда, для него важно, что создается «ментальность отчуждения», результат изменившейся экономической ситуации художника.

Теория авангарда Питера Бюргера была написана по горячим следам политических событий 1968 г. и является историко-социальной концепцией авангарда. Развитие искусства связано с тем, в каких социальных условиях оно действует, насколько способно изменить свои собственные институциональные конфигурации. Бюргер проводит черту, разделяющую между так называемым искусством авангарда и тем искусством, которое к нему не относится. Исходя из того, как каждое из художественных движений определяет свое отношение к «институции *искусство*», оно и будет называться авангардом. Этот термин, «институция *искусство*», напрямую не соотносится с музейной институцией или художественным объединением. Речь идет о комплексной концепции социальной эмансипации искусства и «художественной автономии», где определяющими полагаются способ производства и распределения продукта искусства. Историческая теория искусства, по Бюргеру, отделяет модернистские движения от авангарда, а затем и от неоавангарда, в зависимости от того, насколько эти движения способны выражать свое критическое отношение к «институции *искусство*».

Иначе говоря, после публикации Бюргера устанавливается разделение между концептуальными маркерами использования термина «авангард» (в единственном числе, как и уточняет сам Бюргер) и художественными направлениями, к которым применяются эти маркеры. Но «авангарды», взятые сами по себе, не дают оснований для конституирования убедительного дискурса: обозначение исторически сложившейся общности экспериментальных художественных объединений основано на том самом фамильном сходстве, где нет единого знаменателя, а самые важные для Бюргера характеристики критического статуса авангарда рассредоточены неравномерно, очевидно, не являются основополагающими.

Итак, в результате Бюргер создает жесткую схему, согласно которой авангард не только непременно в единственном числе, поскольку граница между тем, что может называться авангардом, а что нет, разумеется, одна, но и исторически позиционирует авангард во времени, между эстетизацией искусства и «институционализацией» авангарда, то есть единственно адекватный своей исторической миссии авангард зафиксирован в пространстве истории, тем самым уже создавая предпосылки дальнейшей институционализации, потому что оказывается в своеобразной теоретической ловушке.

Бюргер выходит из положения, называя описанную ситуацию поражением авангарда¹⁰. Но смысл все-таки есть, потому что создается новый тип ангажированного искусства, который «допускает сосуществование политических и неполитических мотивов... в рамках отдельно взятого произведения»¹¹.

Почему же, несмотря на последующую критику, те, кто пишет об авангарде, вот уже сорок лет вспоминают книгу Бюргера? Во-первых, потому что он дает пример теории авангарда, позволяет очистить поле для дальнейших рассуждений и предположить различные художественные направления, которые бы основывались на принципах авангардистского произведения. Такой авангард уже не представляет некое «смутное наследие», а имеет четкие позиции. Во-вторых, создается историческая концепция искусства, в которой авангард выступает в роли своеобразного контррегулятора движения, разрезающего течение времени, но структурирующего и перестраивающего отношения внутри институции «искусство». С этой же функцией авангарда связано и движение его за пределы искусства, то есть неслучайно из названия теории убирают слово «искусство»: авангардистский проект – возвращение искусства в жизненную практику.

Ансамбли

Со времен концептуализации авангарда прошло не так много времени, но критерии эстетического были пересмотрены неоднократно, а понятие произведения искусства, уже представлявшееся проблематичным Бюргеру, понимается расширительно. Директор музея М_НКА в Антверпене Барт де Баре предложил понятие «ансамбли», которое также возможно понимать как форму художественной практики, пришедшей на смену «произведению»¹². С конца 1960-х гг. и до настоящего времени искусство не только все более утверждается как процесс¹³, но и понимается как событие, факт¹⁴, включающий все этапы: подготовительную работу, мысленную и практическую, осуществление или реализацию и встречу со зрителем – так можно интерпретировать идеи новой эстетики Дэвида Дэвиса¹⁵, искусство как перформанс. В результате изменений понимания и создания искусства происходит переход от презентации отдельных произведений, объектов к инсталляциям, эн-вайронментам, к выставкам. Популярность куратора современной выставки отвечает духу времени, где фигура куратора соединяет в себе функции теории и практики современного искусства.

Барт де Баре не только вводит понятие «ансамбли» в теоретический оборот, но и в практику своей музейной деятельности: Ensembles – так называется приложение, которое скачивается посетителями в музее М_НКА в Антверпене и дает расширенное представление о художнике и его работе, близкое по оптике рассмотрения теории Дэвида Дэвиса в том, что можно выбрать и посмотреть не только те работы, которые находятся в собрании музея, но и материалы про самого художника, интервью, увидеть его во взаимодействии с другими художниками и зрителями.

Еще за три года до Московской биеннале современного искусства 2015 г. Барт де Баре размышляет над изменениями в современном искусстве, обращаясь к понятию авангарда: «Нужно сегодня так обновить наше видение настоящего, чтобы ближе рассмотреть исторический авангард и понять, наконец, что изменения, которые мы осознаем сегодня, проходили в течение всего 20 в.»¹⁶. Отношение к историческому авангарду позволяет выявить фокус взаимодействия искусства и политического контекста.

По мнению Барта де Баре, после Второй мировой войны произведения исторического авангарда были выхолощены рынком, выведены из своего «событийного» контекста и, таким образом, Малевича свели к живописи, Родченко – к скульптуре, а Дюшана – к производству мультиплей. «Тело авангарда, его изучение форм, было поставлено на службу строительства послевоенного рынка искусства»¹⁷. Так, с одной стороны, авангард коммерциализировался, а с другой – музейная политика подыгрывала коммерциализации, потому что в музеях были произведения – или, мы сказали бы, объектные элементы перформанса, а художники отсутствовали.

В чем смысл позиционирования авангардного художника? Барт де Баре видит его в том, что ранний авангард принимал вызов всего мира, считая, что он должен преобразовать его, создать новый мир как искусство. Неоавангард, по мнению де Баре, создает собственное пространство, так что для авангарда общество будет мишенью, в то время как для неоавангарда цель – искусство. Сегодня от противостояния миру в искусстве авангарда необходимо перейти к созданию таких платформ, которые бы объединяли стратегии поведения, активировали фокус и рамки художественного действия одновременно. Можно было бы сказать, что фокус смещается с пианино Бена Вотье на флюсус-концерт.

Авангард привлекается автором и как концептуальный термин, и в качестве исторического материала. Но в данном случае художественные практики авангарда, сохраняя критический фокус по отношению к «институции *искусство*», не отказываются от

сопричастности к искусству, а создают новые связи, «устойчивые отношения» внутри них, а моделью для создания подобных устойчивых связей становятся ансамбли – как в самих художественных институтах, музеях, так и с точки зрения теории.

Горизонтальная история авангарда

Все-таки возможно ли говорить об авангарде по отношению к современному искусству? У Барта де Баре авангард – модель, необходимая для понимания требований сегодняшнего дня. Бюргер также задает параметры актуализации авангарда, но не видит возможности избежать институционализации авангарда.

Сборник, где была напечатана статья Барта де Баре «Интернационал. Послевоенные авангарды между 1957 и 1986?»⁴⁸, индексирует территорию авангарда. Авторы, входящие в международное музейное объединение «Интернационал», обращаются к концепции авангарда для противостояния коммерциализации искусства и повсеместной институционализации. Пять музеев (Moderna galerija Ljubljana, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, van Abbemuseum Eindhoven, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Július Koller Society Bratislava/Vienna) объединяются в сеть для противостояния системе американского и английского рынка искусства, занимающего центральную позицию в международной системе современного искусства. Постоянно взаимодействуя, музеи организуют такие выставки, которые бы затрагивали вопросы коллективности, критики институтов искусства, при этом выстраивая музеологическое художественное самописание, где интенция официального представления искусства рассматривается со стороны и становится критическим инструментом социальных отношений. Эта организация музейных сообществ представляет горизонтальный срез авангарда, поскольку авторы Internationale не видят препятствий для объединения в своих выставочных проектах художников разных поколений, не противопоставляя друг другу временные сломы культурной истории. В другой книге, «Искусство и демократия в пост-коммунистической Европе» Петра Пиотровского⁴⁹, автор также приходит к горизонтальной исторической перспективе искусства, где разрыв между двумя географическими зонами европейского искусства приводит к возникновению пространственного времени. С падением Берлинской стены два противоположных лагеря оказываются в общем пространстве. Горизонтальная концепция авангарда должна противостоять глобализированной экономике, создавшей меж-

дународный рынок искусства. Поэтому в проектах Internationale, например, объединены художники из Западного и Восточного полушарий: Брюс Наумен и Вито Аккончи, и в то же время Андрей Монастырский и Вадим Фишкин, Ион Григореску и Мангелос. Это мультикультурное и интернациональное объединение основано на принципе выделения маркеров авангарда.

Это также возможность создания «альтернативной» истории искусства, в отличие от той, в которую входят лидеры аукционных продаж или представители институционального истеблишмента от мира искусства. Пиотровский в своей книге приводит пример международной выставки «Интерпол» в Стокгольме 1996 г., когда Олег Кулик, изображая собаку, покусал нескольких зрителей. Западная пресса была возмущена, отметив нарушение границ искусства. По Пиотровскому же, авангардистские художники не соблюдают эти различия и атакуют «институцию *искусство*» в контексте ее горизонтальной исторической перспективы.

Определение и «крещение» искусства

Для бельгийского философа и куратора Тьерри де Дюва авангард стремится к созданию Великого искусства²⁰, но эта интенция лишь подчеркивает невозможность достижения цели, а «рождение живописного авангарда нераздельно связано с историей конфликтов, возникавших в результате появления Салонов»²¹. Но конфликты, возникающие в эпоху Салонов – конфликты становления новой истории искусства, – именно, формирования условий этой истории, иначе говоря, выработки новых маркеров, которые указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с искусством, связаны с рождением авангарда. Вопрос выработки новых маркеров спустя столетие станет основным для Артура Данто, когда он выделит территорию искусства, мир искусства, как институциональное установление, где вопрос неразличимости искусства от неискусства вне этого установления уже маркирует область современного искусства²².

Именно неопределенность в понимании того, кому адресует-ся искусство и кто может быть его автором, создает, по де Дюву, условия деятельности авангарда. И эти условия не меняются, по его мнению, с тех пор. То есть авангард, как модератор перехода к современности, создает ситуацию, в которой вместо определения прекрасного определяется искусство. Так, аналитика прекрасного Канта может быть пересмотрена «по Дюшану», как о том говорит одноименная книга де Дюва²³.

Де Дюв находит наиболее подходящий пример современной эстетической симптоматики в Дюшановском реди-мейде, поскольку концепт, соответствующий слову «искусство», касается его собственного имени. А все произведения Дюшана, как показывает это де Дюв, сводят искусство к его условиям. И в этом смысле предложение «это искусство» показывает, в каких условиях появляются реди-мейды, т. е. оно само становится реди-мейдом.

Дело в том, как показывает де Дюв, что в условиях концептуализации художественных практик слово «искусство» (у Данто «мир искусства») само становится сводом условий, при которых тот или иной предмет (найденный в повседневности) принимает свойства искусства. Так, возможно «окрестить» вещи словом «искусство» («живопись») так, как крестят именем собственным. И тогда реди-мейды Дюшана выполняют роль определения «это искусство», которое является в данном случае эстетическим суждением, указанием на возможность реализации способности суждения в контексте «крещения» вещи как объекта искусства.

Если же мы вернемся к вопросу определения авангарда, то можно представить ситуацию определения авангарда, т. е. реди-мейд «это – авангард», когда определяемый факт стремится выйти за пределы эстетического, и в этом случае речь пойдет уже об эстетическом суждении. Поскольку критика «института *искусство*» может пониматься как выход за пределы эстетического, но при этом «нацеленность на великое искусство стала нормой для любой традиции, идущей из авангарда, то сделать невозможное нормой является характеристикой авангарда в его заносчивой амбициозности и крайней хрупкости»²⁴.

Иначе говоря, авангард, как и реди-мейд, необходим там, где нужно увидеть, различить за повседневностью и рутинной новые «устойчивые» взаимодействия, определить объект искусства с тем, чтобы сместить рамки, выйти за пределы эстетического и, переопределяя границы того же эстетического, создавать новые истории искусства.

Примечания

- ¹ *Debord G. In girum imus nocte... // Œuvres cinématographiques complètes (1952–1978). P.: Champ libre, 1978. P. 262–263 (пер. автора).*
- ² EAM: European Network for Avant-Gardes and Modernism Studies [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eam-europe.be/> (дата обращения: 15.12.2015).
- ³ Питер Гринуэй, Саския Боддеке. Золотой век русского авангарда: мультимедийная выставка в Манеже, Москва, 15.04–18.05.2014.

- ⁴ *Piotrowski P.* In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. L.: Reaktion Books, 2009; L'Internationale: Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986 / Ed. by Ch. Höller. Zurich: JRP|Ringier, 2014; Decentring the Avant-Garde / Ed. by P. Bäckström and B. Hjartarson. Amsterdam; N. Y.: Brill; Rodopi, 2014.
- ⁵ *Bürger P.* L'héritage ambigu de l'avant-garde // Théorie de l'avant-garde. P.: Questions théoriques, 2013. P. 169.
- ⁶ *Смолянская Н.* Авангард. Проблема именования // Философский журнал. 2013. № 1.
- ⁷ The Dada Painters and Poets: An Anthology / Ed. by R. Motherwell. N. Y., 1951.
- ⁸ *Poggioli R.* The Theory of the avant-garde. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.
- ⁹ *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1974.
- ¹⁰ *Бургер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. С. 142: «в авангардистском произведении отдельный знак отсылает, в первую очередь, не к целому произведению, а к действительности».
- ¹¹ Там же. С. 143.
- ¹² *De Baere B.* Approaching Art through Ensembles // L'Internationale... P. 63–84.
- ¹³ За точку отсчета принимается выставка «Live In Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information» 1969 г. в Кунстхалле г. Берна, с этой выставки начинается история кураторства как самостоятельного вида деятельности, ее готовил первый независимый куратор Гарольд Зеeman.
- ¹⁴ *Heinich N., Schaeffer J.-M.* Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie). Nîmes: Éd. J. Chambon, 2004; *Schaeffer J.-M.* Les célibataires de l'art. P.: Gallimard, 1996. Концепция эстетического события Жан-Мари Шеффера.
- ¹⁵ *Davies D.* Art as Performance. Oxford: Blackwell, 2004.
- ¹⁶ *De Baere B.* Op. cit. P. 71.
- ¹⁷ Ibid. P. 66–67.
- ¹⁸ L'Internationale...
- ¹⁹ *Piotrowski P.* Art and Democracy in Post-Communist Europe. L.: Reaktion books, 2012.
- ²⁰ *Дюв Т. де.* Авангард и потеря ремесла – простое объяснение // Философский журнал. 2013. № 1 (10).
- ²¹ Там же. С. 91.
- ²² *Danto A.* The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61. № 19. P. 571–584.
- ²³ *Дюв Т. де.* Кант по Дюшану и после Дюшана // Именем искусства. К археологии современности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- ²⁴ *Дюв Т. де.* Авангард и потеря ремесла... С. 95.