

Искусство аутсайдеров и авангард

## **Оглавление**

Введение . . . . .	6
Глава 1. Визионерское искусство: абстракции Хильмы аф Клинт . . . . .	18
Глава 2. Психиатрический пациент как художник . . . . .	28
Глава 3. Экспрессионизм и искусство душевнобольных . . . . .	49
Глава 4. Сюрреализм и искусство аутсайдеров . . . . .	72
Глава 5. Деятельность Жана Дюбюффе и дискурс ар брюта . . . . .	95
Глава 6. Формирование понятия аутсайдерского искусства и деятельность Роджера Кардинала . . . . .	109
Вместо послесловия. Институционализация искусства аутсайдеров на современном этапе . . . . .	116
Список литературы . . . . .	135
Список иллюстраций . . . . .	151

# Введение

Появление интереса ко многим феноменам культуры имеет дискурсивный характер. В XX веке творчество аутсайдеров, которое отчасти вызывало интерес и прежде (например, его текстовые формы — сказания и причеты юродивых и т. д.), легитимируется как феномен художественной культуры. В фундаментальном труде Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство» произведен исторический обзор упоминаний о связях гениальности и помешательства от Аристотеля и Демокрита (говорящего, что не считает истинным поэтом человека, находящегося в здравом уме) до Феликса Платера, швейцарского медика и естествоиспытателя XVI–XVII веков. Но у Ломброзо творчество душевнобольных еще не артикулируется в качестве искусства. Процесс вхождения этого изобразительного продукта (применю здесь этот смутный термин) в поле искусства происходит в начале XX века. Именно тогда оно становится «видимым» для коллекционеров и исследователей.

Обратимся к теории и методологии дискурса, опираясь на труды Мишеля Фуко. Согласно его работе «Археология знания», формация объектов — а в данном случае объектом дискурса становится искусство аутсайдеров — проходит через три стадии. Это (1) поверхности появления объектов — то есть то пространство, в котором происходит первичное их означивание; (2) инстанции разграничения — агенты (так называет их Фуко; обычно это социальные институты), благодаря которым объект номинируется внутри формируемого дискурса; (3) решетки спецификации — то, что задает классификацию и типизацию объектов, а также условия, при которых

он может видоизменяться. Если мы перенесем эту теоретическую сетку на исследуемый объект, то сначала поверхностью его возникновения окажутся философия и медицина (психиатрия), чуть позже — художественный авангард, — и в этих же сферах обнаружатся инстанции разграничения: с формированием понятия «ар брют» в качестве таковых будут выступать музеи, исследователи, теоретики как психиатрии, так и новейшего искусства. Решетками спецификации становятся понятия патологии и нормы, сознательного и бессознательного (последняя пара понятий объединяет искусство душевнобольных с наивом и примитивом как объектами, удаленными от европейского рационализма и тоже включаемыми теперь в культурное поле). Если следовать теории Фуко, дискурс искусства аутсайдеров характеризуется не наличием привилегированного объекта, а тем, что оно конструируется при участии специфических для искусства инстанций. И это делает его (здесь невольная тавтология) маргинальным.

Традиционно авторитетными для XVIII и XIX веков «говорящими субъектами», носителями властного дискурса были коллекционеры и критики. Здесь же на самом первом этапе в процесс его формирования включаются врачи, специализирующиеся на лечении душевных болезней. Авторитетность психиатрии, фрейдистской теории и концептов бессознательного порождена «усталостью» европейской цивилизации от примата рационального и кризисом рационалистической парадигмы, что было описано во многих философских текстах (наиболее влиятельным из которых стал труд Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»).

Внутри же поля искусства творчество аутсайдеров попадает в пространство авангарда, и эта «инстанция разграничения» тоже важна. Обычно направления искусства

XIX века замкнуты в пределах чисто художественных практик; кроме авангарда, который за эти пределы выходит, манифестируя нарушение привычных границ и отказ от канонов классической эстетики. Авангард — в числе прочего — обращается к визуальным кодам и языкам технологического порядка (фотография, машинная эстетика и прочее); рисунки душевнобольных также оказываются в зоне его внимания. И отдельные художники (Анри Матисс, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали), и целые движения (дадаизм, сюрреализм, фовизм) ассимилируют и тем самым легитимируют аутсайдерские импульсы (искусство душевнобольных, наивное и примитивное искусство). Но важно отметить, что изменения шли не от «маргиналов» к профессионалам, а скорее наоборот. И «прочтение» этих периферийных «рассказов» было обусловлено кризисом предметной классической парадигмы искусства, стремлением отказаться от культурного европоцентризма.

Еще одной важной инстанцией разграничения для дискурса, хотя, может быть, и не самой явной, становится философия. Именно она первой фиксирует кризис рационализма и «закат Европы», именно ей в значительной мере предстоит изменить корпус мировоззренческих установок европейско-американской цивилизации. Философия становится тем пространством, где конструируется и конституируется новая модернистская культура, внутри которой искусство аутсайдеров (и творчество душевнобольных включительно) явится релевантным феноменом.

Ключевая фигура в этом процессе — Фридрих Ницше. Болезнь европейской культуры он видел в преобладании рационалистического над дионисийским. Гармония, порядок, спокойный артистизм — все то, что связано с рациональным классическим канонам, подвергается критике, и, следуя Ницше, от этого отказываются уже художники-модернисты «первого призыва». Тогда как дионисийское,

характеризуемое им через опьянение, забвение, хаос, экзотическое растворение идентичности в массе, проявляется в дальнейшем интересе к примитивным культурам и творчеству маргиналов, будь то искусство городских наивов или душевнобольных, которое, как уже упоминалось, начинает включаться в поле искусства в начале XX века.

За Фридрихом Ницше и Освальдом Шпенглером с их «громкими» для культуры в целом трудами (тут кроме «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше следует упомянуть, конечно, и «Закат Европы» Шпенглера) следуют философы-экзистенциалисты, чья рефлексия сосредоточена на отдельной личности и ее отношениях с миром: Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр и другие. Экзистенциализм постулирует невозможность познать подлинное бытие человека (экзистенцию) посредством объективных «научных» методов — что встраивается в общее разочарование концептами «рационального». Философы этого направления наследуют психиатрам и в признании связи гениальности и помешательства (о понимании человека как существа, способного принести жизнь в жертву своему предназначению, речь пойдет ниже).

Анализируя более конкретно философию экзистенциализма и ее влияние на формирование дискурса аутсайдеров, мы обращаемся к трудам Мартина Хайдеггера. «Подлинное существование» (Dasein) у Хайдеггера — это осознание человеком своей исторической конечности и конечности своей свободы. Такое осознание достижимо только «перед лицом смерти», в так называемых пограничных ситуациях: человек вырывается за пределы неподлинного существования, ощутив «экзистенциальный страх». Не является ли помешательство тем самым состоянием «на краю»? Продолжение развития анализа поведения в критических состояниях мы видим в трудах

экзистенциалистов следующего поколения — Альбера Камю и Жана-Поля Сартра.

Так, Сартр логично выстраивает пространственно-временной континуум особенной ценности индивидуума. Он, согласно Сартру, «тотализирует» материальные обстоятельства и отношения с другими людьми и сам творит историю — в той же мере, в какой она — его. Объективные экономические и социальные структуры выступают в целом как отчужденная надстройка над внутренними индивидуальными элементами «проекта». Сартр настаивает на том, что диалектика исходит именно от индивидуума, и такая легитимация в числе прочего делает возможным дальнейшее формирование дискурса искусства аутсайдеров.

В философии экзистенциализма мы обнаруживаем и тексты с прямыми отсылками к искусству, созданному людьми с душевными расстройствами. Так, в 1925 году появляется книга Карла Ясперса «Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина». Сама дата ее выхода приходится на период, когда плотность текстов, формирующих дискурс искусства душевнобольных, очень высока. Исследуя границы патологии и творчества, Ясперс в качестве одного из объектов исследования выбирает Винсента Ван Гога: собственно, возникший пик интереса к личности этого художника (равно как и других «странных» художников), тоже является поверхностью возникновения дискурса аутсайдеров. Именно Ван Гог с его сложностью биографической истории и патологиями становится фигурой нового канона творческой личности. «Странность» художника на грани и за гранью психической нормы выглядит теперь некоторой положительной (если не обязательной) характеристикой.

Поверхности возникновения аутсайдерского дискурса появляются и в пространстве искусства. Процессы,

подготовленные общим мировоззренческим сдвигом конца XIX века (и отчасти описанные философами), обладают здесь достаточной радикальностью, и их предыстория начинается очень рано. Уже в 1860–1870-х мы видим расшатывание и нивелирование академического канона, корпус которого основан на сумме правил. Начинаются поиски новых языков (в рамках общих поисков новых смысловых оснований европейской цивилизации) — в импрессионизме, постимпрессионизме, стиле модерн и т. д. Особенно значимым для формирования поверхностей возникновения искусства аутсайдеров оказывается символизм с его культом визионерства, верой в инореальность, созданием картин-видений иных миров. Такого рода картины — спонтанные изображения увиденного в измененном состоянии сознания, в состоянии религиозного, медитативного созерцания или транса, характерны для символизма; собственно, само визионерство и концепт медиумальности — с вызовом духов и необычайной популярностью медиумов — были широко распространены на рубеже XIX–XX веков.

В качестве яркого и симптоматичного примера визионерского искусства мы рассмотрим творчество шведской художницы Хильмы аф Клинт. Она входила в группу-содружество «Пять» (De Fem), состоявшую из женщин-единомышленниц, которые разделяли ее веру в контакты с так называемыми духовными учителями. С 1896 по 1906 год женщины встречаются каждую пятницу, читают и изучают Новый Завет, проводят медитации и спиритические сеансы, а после аккуратно записывают получаемые «послания». В конце 1906 года по указаниям своих «духовных руководителей» Хильма создает первую серию абстрактных работ. Такие визионерские опыты, но уже с опорой на несколько другую основу, будут потом продолжены в искусстве сюрреализма.



Еще одной тенденцией, формирующей поверхность возникновения искусства аутсайдеров, становится интерес к примитивным цивилизациям и кодам неевропейских культур. Этот интерес был во многом «разогрет» историзмом XIX века, который стимулировал открытие прошлого, со временем переросшее в увлечение уже не столько прошлым, сколько «иным», будь то культуры Востока или первобытных племен. Особенно важна в этом «переформатировании» фигура Гогена: его таитянский период (отчасти ставший возможным благодаря колониальной политике французской империи) сделался точкой отсчета для последующих версий ориентализма. Можно сказать, что его творчество, будучи плодом рефлексии европейца по поводу поиска новых, неассимилированных культур, легитимировало «дикость» в контексте европейского искусства.

В XX веке поворот к «искусству дикаря» развернется далее, расширяя круг важных для художников источников. Так, Пабло Пикассо в разные периоды обращается к разным «маргиналиям», от детского рисунка до африканской скульптуры. В 1907 году Пикассо попадает на выставку в Музее этнографии Трокадеро, которая, как он позже признается, откроет ему истинный смысл живописи.

Маски были непохожи на другие предметы скульптуры. Со-  
всем непохожи. Это были магические вещи... Негритянские  
маски были заступниками, посредниками... Они противодей-  
ствовали неизвестным, угрожающим призракам... Я понял  
это... Я тоже верю в то, что нам ничего неизвестно, что всё  
вокруг нам враждебно. Всё! [...] «Авиньонские девицы», на-  
верное, появились у меня в тот самый день — и дело не в их  
форме, а в том, что это моя первая картина-экзорцизм, о да...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цит. по: *Malraux A. Picasso's Mask*. N.Y.: Da Capo Press, 1994. P. 10–11.

Помимо дани примитиву здесь звучит отсылка к идее визионерства, которая, как было отмечено, важна для формирования дискурса аутсайдерского искусства на раннем его этапе.

Как уже говорилось, все эти процессы возникали под воздействием разных обстоятельств. Если рассматривать французских художников, то здесь играли роль и колониальная история Франции, и активное развитие науки, в первую очередь антропологии: достаточно вспомнить многочисленные колониальные выставки, которые стали началом Национального музея искусства Африки и Океании; мощную антропологическую школу, труды которой — Карла Леви-Стросса и Люсьена Леви-Брюля — и сегодня не потеряли актуальности. Более того, забегаая вперед, можно говорить о непосредственном влиянии антропологии на возникновение ар брьюта. В частности, в течение некоторого времени между Леви-Строссом и Дюбюффе велась переписка.

В эпоху авангарда продолжается тенденция погружения в маргиналии. В текстах художников декларируется отказ от правил и школ европейского искусства и воспеваается «искусство дикаря». Любопытно, что манифесты авангарда провозглашают и то самое иррациональное поведение, которое еще недавно было девиантным и табуированным. Так, например, идеолог футуризма Филиппо Томмазо Маринетти уже в первом манифесте футуризма призывает к разрушению старой цивилизации.

Уже в 1910-е годы в круг маргинальных источников включается искусство душевнобольных: этим окончательно завершается этап формирования поверхностей возникновения аутсайдерского дискурса. Так, например, Макс Эрнст, в 1910 году будучи студентом философского факультета, более всего из университетского курса интересуется психиатрией: начинает посещать

психиатрические курсы, знакомится с теорией Фрейда, становится посетителем психиатрических лечебниц. Впоследствии он опубликует книгу о поведенческих особенностях душевнобольных и станет одной из ключевых фигур сюрреализма: сыграет значительную роль в развитии центрального для этого движения понятия автоматического письма и введет в художественную практику ряд новых техник — коллаж, фроттаж, граттаж и осцилляцию. И в то же самое время в Германии на выставке объединения «Синий всадник» по инициативе Василия Кандинского экспонируется четыре работы душевнобольных авторов; в связи с этим Пауль Клее говорит о необходимости признания маргинального опыта, будь то творчество душевнобольных, детей или «примитивов» (его ревью на выставку «Синего всадника» опубликовано в январе 1912 года в журнале *Die Alpen*), — и сам всем этим вдохновляется.

Одной из наиболее значительных вех в формировании дискурса аутсайдерского искусства становится сюрреализм, его теория и практика, включающая алогизм, абсурд, автоматическое письмо, отказ от рационального и обращение к бессознательному. В 1919 году Андре Бретон начинает опыты автоматического письма «по мотивам» выставки «новых тенденций» немецкого искусства в Кёльне, где наряду с работами авангардистов (и самого Бретона) были представлены работы душевнобольных, самоучек, рисунки детей и артефакты примитивного искусства.

Собственно, концепты дадаизма и сюрреализма и ориентированы на ассимиляцию опыта душевнобольного человека. И это присутствует в указанных текстах не только как призыв отказаться от примата логики в пользу торжества абсурда, но и в прямой апелляции к «искусству сумасшедших». Текст «Магнитные поля» 1919 года на тот

момент еще будущих сюрреалистов Филиппа Супо и Андре Бретона строится на идее отказа от логики. А позже, в опубликованном в 1924 году «Манифесте сюрреализма», Андре Бретон принимает под защиту «искусство сумасшедших».

Остается безумие, «безумие, которое заключают в сумасшедший дом», как было удачно сказано. Тот или иной род безумия... В самом деле, всякий знает, что сумасшедшие подвергаются изоляции лишь за небольшое число поступков, осуждаемых с точки зрения закона, и что, не совершай они этих поступков, на их свободу (на то, что принято называть их свободой) никто бы не посягнул. Я готов признать, что в какой-то мере сумасшедшие являются жертвами собственного воображения в том смысле, что именно оно побуждает их нарушать некоторые правила поведения, вне которых род человеческий чувствует себя под угрозой и за знание чего вынужден платить каждый человек<sup>1</sup>.

Но одновременно, помимо теоретических текстов и манифестов, в самой практике искусства «выворачиваются» смыслы процесса создания произведения: в связи с этим можно вспомнить реди-мейды Марселя Дюшана, перформансы Хуго Балля, автоматическое письмо сюрреалистов и т. д. Все это является в своем роде гимном алогических практик и структур мышления, которые самими художниками культивировались, — но они же были естественной частью творчества душевнобольных.

Наряду с расширением культурного контекста существенными представляются также и трансформации, которые происходят непосредственно в сфере изучения

<sup>1</sup> Бретон А. Манифест сюрреализма. 1924. [http://contemporary-artists.ru/Surrealist\\_Manifestos.html](http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html).

психики. Конечно же, публикация нескольких фундаментальных трудов Зигмунда Фрейда — «Толкование сновидений», «Неудовлетворенность культурой» и т. д. — фактически открыла новую грань прочтения безумного человека: не как объекта, который нуждается в коррекции культурой, а как субъекта, каждая страта личности которого имеет значение и не может подвергаться давлению или вытеснению. Впрочем, для понимания процессов включения в культуру и искусство новых феноменов важно отметить, что собственно артикуляция тем искусства и помешательства, гения и безумца началась за несколько десятилетий до Фрейда, но именно усвоение и интерпретация его теорий как психиатрами, так и художниками или историками искусства обозначили здесь новый рубеж. В частности, его объяснение гениальности Леонардо да Винчи и Микеланджело не результатом божественного вмешательства, а сублимацией сексуального вытеснения в значительной мере определило популярный в дальнейшем подход к творчеству не только «старых мастеров», но и современных авторов.

В 1911 году появляется термин «шизофрения», введенный швейцарским психиатром Эйгеном Блейлером; определения «безумие», «помешательство» исчезают из психиатрического лексикона. В 1910–1920-е годы психиатрическое сообщество начинает собирать рисунки душевнобольных и формировать специальные условия для их творчества. Так, в 1913 году на Международном медицинском конгрессе в Бетлемской королевской больнице (Лондон) сэр Джордж Саван организует публичную выставку «психотического искусства». В 1921 году такая же выставка состоялась во Франкфурте. Все эти процессы заложили основу для изучения творчества душевнобольных, и именно психиатры стали авторами первых исследований.

Итак, повторим: признание ценности искусства аутсайдеров обусловлено кризисом рационалистической парадигмы, стремлением реанимировать потерявшую витальность европейскую культуру дионисийским началом. Вместо традиционных инстанций — критиков, музеев, искусствоведов, коллекционеров — дискурс аутсайдерского искусства формируют психиатры, философы и левые художники. Эти художники теперь начинают вдохновляться странными и прежде невозможными феноменами, тем самым ассимилируя их и придавая им новые характеристики. Наивное и примитивное искусство, творчество душевнобольных и детей оказывают влияние на поле европейской культуры, которое теперь меняется и готово включать в себя маргиналии.