

ІСТОРИЧНІ ПРОЕКЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ КРИТИКИ МИСТЕЦЬКОГО АВАНГАРДУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано концепції мистецького авангарду Петера Бюргера, Бориса Гройса та Пітера Осборна на предмет виявлення зв'язку між філософською критикою авангарду та обґрунтуванням його історичного статусу. Ці три погляди збігаються щодо предмета, але відмінні у підходах до його трактування. Аналіз та порівняння цих поглядів дають нам змогу простежити зв'язок теорій авангарду, розроблених у працях цих дослідників, з їхнім баченням історії мистецтва. При цьому враховуватиметься як контекст появи та існування окремих історичних напрямів, так і їхній зв'язок із сьогоденням. Шляхом експлікації та порівняння теоретичних підходів було встановлено, що всі три концепції визнають ключове значення концепції інституції мистецтва для рефлексії та саморефлексії авангарду. Особливе місце відведено питанню «автономності» мистецтва та його включеності у соціальні та політичні процеси через інституційність мистецтва, яка визначає статус художника та специфічність прочитання творів. Також приділено увагу змінам соціальної ролі авангарду, як подоланню «автономності» та функціонуванню в безпосередній близькості до суспільної «життєвої» сфери. Проаналізовано темпоральну самостійність авангарду щодо темпоральних режимів модерну (modern) та сучасності (contemporary), як можливість подолання історичистських схем вписування авангарду до історії мистецтва та його розгляду в умовах темпоральної та історичної самостійності.

Ключові слова: П. Бюргер, Б. Гройс, П. Осборн, авангард, автономія мистецтва, інституція мистецтва, репрезентація, політизація мистецтва, темпоральність.

Аналіз авангардних напрямів мистецтва став наскрізною темою для сучасної філософії мистецтва. Дослідники звертаються до питання взаємозв'язку мистецького авангарду і політики (Egbert, 1967), ролі і значення авангардних мистецьких практик в історії мистецтва (Greenberg, 1989). Темі політичного змісту мистецтва починають приділяти особливу увагу в 1960-х рр., коли з появою неоавангарду виникає потреба в теоретичному опрацюванні його зв'язків із авангардом (Poggioli, 1967).

У 1970-х рр. з'являються повноцінні теорії, що містять обґрунтування цих зв'язків. Петер Бюргер у праці «Теорія авангарду» (1974) опрацьовує найголовніші питання впливу авангарду на сучасне мистецтво. Відтворюючи в умовах авангарду самокритичний характер щодо соціальної інституції мистецтва, демонструючи його апропріативний характер щодо інших художніх традицій, а також тісний взаємозв'язок із політичними режимами, П. Бюргер вибудовує історичне підґрунтя для неоавангарду. Однак теоретичне об'єднання двох етапів в історії мистецтва призводить до створення історичистського обґрунтування їхнього зв'язку, як накладання загальних умов історичного розвитку та підміни

реальних проблемних контекстів між двома окремими періодами в історії мистецтва. Натомість Пітер Осборн актуалізує певний погляд на історію взагалі, як закономірний і поступальний процес, у якому мистецький авангард повинен посісти належне місце (Osborne, 2014). Саме ці теорії постануть предметом аналізу в цій статті, що має на меті з'ясування специфіки такого погляду на історію мистецтва, який впливає з філософської критики авангарду, зокрема з критики репрезентації в авангардно-му мистецтві.

Серед поглядів на мистецтво авангарду як на історичну подію нас цікавитиме також, окрім згаданих теорій П. Бюргера та П. Осборна, теорія Бориса Гройса. Маючи спільний предмет, вони підходять до його трактування по-різному. Аналіз цих трьох підходів дозволить нам простежити, як теорія авангардного мистецтва впливає на бачення історії мистецтва й яку роль у формуванні історичної оптики відіграє концепт репрезентації, зокрема й критика репрезентації в мистецтві. На основі поглядів Петера Бюргера та Бориса Гройса ми простежимо, як авангард вступає у тісний взаємозв'язок із політикою і яким чином це впливає на його формування як

історичного та критичного художнього режиму. Натомість аналіз цього питання Пітером Осборном дасть змогу розглянути цей етап без експропріативного впливу сучасності у його історичній самостійності.

У дослідженні використано метод порівняльного аналізу для зіставлення філософських концепцій Петера Бюргера та Бориса Гройса щодо зміни функції та форми авангардного твору мистецтва під впливом розвитку його соціального то політичного змісту. Окрім того, нас цікавитиме адаптація цих змін до дослідження темпоральної автономності авангарду Пітером Осборном, здійсненого шляхом застосування методу раціональної реконструкції.

У праці «Теорія авангарду» Петер Бюргер звертає увагу на дискусію Дьйордя Лукача та Теодора Адорно (Bürger, 1984, р. 83–92) стосовно легітимації авангарду як практики використання художніх засобів, запозичених із минулих мистецьких традицій. Відштовхуючись від аналізу цієї дискусії, дослідник обґрунтовує новий принцип класифікації мистецтв – розподіл на органічне та неорганічне мистецтво. Зазначимо, що у П. Бюргера цей розподіл не вичерпує питання, а відкриває інший аспект аналізу – роль інституції мистецтва у розвитку мистецьких практик, та вводить критерій ефективності чи неефективності мистецтва. «Якщо історичному авангарду вдалося знайти в інституції мистецтва ключ до загадки ефективності або неефективності мистецтва, – зазначає П. Бюргер, – то вже жодна форма сама по собі не може претендувати ні на вічну, ні на тимчасову значущість. Історичний авангард ліквідував подібне зазіхання як таке» (Bürger, 1984, р. 86).

З цього випливає класифікація, за якою П. Бюргер та Б. Гройс виводять головні критерії зміни форми авангардного твору. Органічне мистецтво – це «класичне» мистецтво (ярлик, якого П. Бюргер намагається уникати, аби не протиставляти авангард усій попередній історії мистецтва), котрому притаманний певний тип розуміння твору як цілості. Його тлумачення здійснюється згідно з герменевтичним колом, де прочитання цілого залежить від частин і навпаки. У цій синтагматичній схемі відтворення порядку елементів як цілого відбувається відповідно до натурального відтворення реальності. І художник, отже, працює з матеріалом, «ніби з чимось живим, і поважає його значення, що походить із конкретних життєвих ситуацій» (Bürger, 1984, р. 70).

Неорганічне мистецтво – це авангардне мистецтво, яке є продуктом компонування елементів

без інтенції на єдність. Тут кожен елемент є символом дійсності, до якої він відсилає, і це не призводить до цілісної рецепції картини. Художники, які практикують цей тип мистецтва, відрізняються від представників органічного мистецтва своїм ставленням до художніх засобів: «Якщо класик визнає та поважає матеріал, як носій значення, авангардист бачить у ньому лише порожній знак, якому тільки він може надати значення» (Bürger, 1984, р. 70). Поки органічне мистецтво зберігає увагу на змісті та формі твору, як досягненні бажаного результату, у неорганічному мистецтві увага переходить до автора, що використовує художні засоби минулих мистецьких традицій, як інструмент для досягнення бажаного результату. Як наслідок, це призводить не тільки до розриву з минулим, а й відкриває нове поле для політичного ангажування творів.

Відповідно до змін у формі художнього твору змінюється і його функціональна основа. Перебуваючи поза межами практичної сфери життя, мистецькі практики існують опосередковано від суспільства. Ступінь цієї опосередкованості визначає інституцію мистецтва, що дає змогу останньому мати «автономне» від суспільства існування.

У поглядах Бориса Гройса можна знайти відгомін думок Петера Бюргера, хоча в основі перших лежить вже не стільки критика соціальної інституції мистецтва, скільки пряма політизація естетики. «У мистецтві авангарду, – зазначає Б. Гройс, – художня воля до володіння матеріалом, його організації відповідно до законів, які стверджує сам художник, знайшла свій прямий зв'язок із волею до влади, що і слугувало джерелом конфлікту художника із суспільством» (Гройс, 2013, с. 22). Нові амбіції авангарду, які спрямовані проти вже сформованої інституції мистецтва (переоцінка ролі митця), призводять до боротьби між художниками та глядачами. Останні завжди мають можливість одержати перемогу шляхом привласнення творчості художника, посиленням на інститути мистецтва. «Визнання художника історією мистецтв, потрапляння його творів до музеїв тощо, – стверджує Б. Гройс, – стає свідченням і водночас компенсацією його поразки, що остаточно закріплює художника за переможцем – суспільством» (Гройс, 2013, с. 22).

Очевидно, що єдиний вихід із боротьби між художником і публікою – згортання проєкту автономії інституції мистецтва. Це можливо здійснити за умови реалізації однієї з вимог авангарду, на яку звертають увагу Б. Гройс та П. Бюргер. Ідеться про «повернення до життя».

Саме через відхід від інституційних рамок, створених суспільством, через повну інтеграцію в життєві практики суспільства можна встановити баланс між суспільством та мистецтвом. Як наголошує П. Бюргер, інституція мистецтва є «опосередкуванням між мистецтвом і суспільством» (Bürger, 1984, р. 21), а подолання цієї межі тягне за собою і відмову від соціальної інституції. Б. Гройс описує втілення цієї практики радянським проектом соцреалізму (як різновидом авангардного мистецтва): «Виходить, що саме мистецтво соціалістичного реалізму (так само, як і нацистське мистецтво) опиняється у стані, до якого початково прямував авангард – поза музеєм, поза історією мистецтва, як абсолютно інше щодо будь-яких встановлених норм культури» (Гройс, 2013, с. 22). Це можливо лише за умови переходу соціальної підсистеми мистецтва під контроль політичної системи.

Натомість у розумінні Петера Бюргера такі інтенції авангарду не вписуються у проект реалізації життєвих практик суспільства, адже очевидним є прямий політичний вплив тоталітарної влади на руйнування будь-якого опосередкування не тільки між мистецтвом та суспільством, а й між суспільством та владою.

Усе-таки, такий розрив, на думку художника, існує, і зумовлений він інституційним встановленням мистецтва як соціальної підсистеми. Водночас він є наслідком ще більшого розриву між культурною, політичною та економічною системами. Мистецтво переходить під контроль останніх відповідно до тих принципів, за якими воно надалі розвиватиметься.

Основу такого переходу становить репрезентативний зміст творів, який відповідає потребам суспільства. Так, погоджуючись із Вальтером Беньяміном (Benjamin, 2013), Петер Бюргер вважає, що початкова сакральна функція мистецтва згодом змінюється на ритуальну – функцію саморепрезентації суспільства. Але разом із соціальною інституалізацією воно набуває автономності від життєвих практик, а отже й змінюється його репрезентативна оптика. Вона спрямовується на ширше репрезентативне поле й корелюється відповідно до форм та змістів, диктованих інститутами мистецтва. Як констатує П. Бюргер, на цьому етапі, коли підсистема мистецтва стає складовою економічної та політичної систем, контроль із боку суспільства є немисливим.

Але повернімося до розподілу на органічне та неорганічне мистецтво. У першому диктат політичного завжди прив'язаний до цілісності прочитання елементів зображення, а отже редукує

ангажованість до банальності форм. На цьому етапі ще існує розподіл на «політичне» та «чисте» мистецтво. Але за умов неорганічного мистецтва така дихотомія руйнується, адже новий тип розуміння частин зображення в їх неоднозначній цілісності дає змогу вдаватися до тонкіших форм ангажування образів, прочитання яких буде одразу відсилати до дійсності, а не до форми і змісту цілого зображення: «У той час, як в органічному творі мистецтва конструктивний принцип організовує окремі частини, пов'язуючи їх в єдине ціле, в авангардистському творі частини є значно самостійнішими щодо цілого; знижується їхня цінність, як компонентів смислової цілісності, та підвищується – як відносно самостійних знаків» (Bürger, 1984, р. 83–84). Рецептна самостійність окремих елементів дає змогу включати політичне ангажування у форми окремих символів, які, якщо їх читати окремо від контексту та реального факту існування, створюють ідеологічний вплив на глядача.

Важливою відмінністю у поглядах П. Бюргера та Б. Гройса є різниця усвідомлення ними взаємовідношення авангарду і традиції. Якщо П. Бюргер наполягає на історичності авангарду на підставі його ставлення до художніх стилів минулих століть і критичного ставлення до інститутів мистецтва, то для Б. Гройса будь-який спосіб привласнення, здійснюваний авангардом, заперечується його темпоральним характером. «З погляду художника-авангардиста, – зазначає Б. Гройс, – артикулювати уявлення про майбутнє за допомогою слів та зображень, узятих з минулого, означає заразити це майбутнє спадком минулого» (Гройс, 2013, с. 13). Але у П. Бюргера цей темпоральний момент постає у ширшому контексті. Він є моментом самокритики інституції мистецтва. Звернення до мистецької традиції виступає тут розкриттям ключів до успіху окремих творів, а отже – проливає світло на роль інституції, яка ці умови закладає. Тож використання вже наявних технік та образів слугує радше закриттям традиції, розривом із нею. Тим більше, коли мова йде саме про неорганічний тип твору мистецтва, де ці стилі застосовують виключно в умовах їх розмежованого прочитання.

І хоча у поглядах Бориса Гройса простежується тенденція авангарду до інституційного подолання себе не через самокритику, а через заперечення самої інституційності мистецтва як від'ємної від суспільства, в історіорізації періоду авангарду вже йде мова про певну темпоральну відмінність від минулих напрямів. Особливо це розкривається у працях П. Осборна. Беручи за основу вбудованість (internality) естетики

в політику, він визначає естетичний вимір політичної суб'єктивності, що становить суттєвий елемент політики, як колективної практики відтворення та трансформації соціальних відносин: «Мистецтво робить внесок до естетичного виміру політичної суб'єктивності, осмислюючи та репрезентуючи її для подальшої рефлексії, хоча, зрозуміло, що саме мистецтво далеко не завжди має важливе політичне значення» (Osborne, 2014, р. 29). Одним із способів репрезентації та рефлексії мистецтвом політичної суб'єктивності є форма історичної темпоралізації та умов її сприйняття.

Процеси та практики темпоралізації задають суб'єктам зміни форм історичного часу; відповідно до цього, вони визначають і форми можливих дій, що не завжди можливо усвідомити. Темпоральні структури перетинаються між собою, перекриваючи активним суб'єктам можливість до чіткого розуміння темпоральних структур минулого. Водночас мистецтво, на думку П. Осборна, виступає певним культурним «дисципліном» та сприяє очищенню історично-темпоральних форм: «Ці форми темпоральності без сумніву виступають одночасно моделями історичного виміру політики і певними формами політики, особливо в контексті розуміння політики як уявного простору» (Osborne, 2014, р. 30).

Однак найважливішим питанням у такому аналізі стає не стільки ставлення авангарду до майбутнього, скільки темпоральне відчуття дослідника, що за такий аналіз береться: «Якою є актуальна темпоральність часу аналізу і його конструктивних ставлення до темпоральності періодизації?» (Osborne, 2014, р. 31). І тут відкривається широке поле культурного привласнення, якого зазнав авангард наприкінці ХХ ст. Цей процес триває і донині, особливо коли йдеться про національні течії.

Процес історизації авангарду, за поглядом П. Бюргера, включає два аспекти: опозицію «історичного» до «політичного» і опозицію первинної концепції історії до історизму безперервного. У такому баченні авангард постає як невдалий проєкт, утопічність якого розкривається ретроспективно та асоціюється з політичними режимами, в яких він постає: «Термін “історичний” дає змогу приховати політичний характер авангардів 1920-х рр. за рахунок визнання їх значення, що надає революційному спадку статус культурного “надбання” та потребує дбайливого збереження» (Osborne, 2014, р. 37). Принагідно варто пригадати думку Б. Гройса про поразку художників у відносинах із суспільством після інституалізації їхньої творчості.

Але, відкидаючи таку ретроспективу, П. Осборн намагається зрозуміти роль історичності авангарду як узагальнення минулого та репрезентації майбутнього: «Він був історичним завдяки своєму внеску в історію, розкрити не просто як “минуле”, а як єдине ціле, колективне одиничне, з тим, щоби завершити це ціле через репрезентацію майбутнього» (Osborne, 2014, р. 37). Тож «історичність» авангарду дослідник тлумачить як усвідомлення в русі свого історичного місця у стосунку до мистецької традиції.

Антиінституційна спрямованість авангарду та його поразка у цій боротьбі у тому вигляді, як її описує Петер Бюргер, є елементами історичистського погляду на нього. Річ у тім, що у цьому випадку йдеться, перш за все, про проєкування на авангард проблематики неоавангарду. Так, формальне втискання виробництва творів мистецтва до капіталістичної схеми має у своїй основі темпоральну перспективність авангарду: передбачення своєї поразки перед мистецькими інститутами з подальшим підпорядкуванням їм. Однак тут зовсім не береться до уваги передбачення посткапіталістичного майбутнього, яке закладене в інтенції авангарду. Бюргерівський аналіз розглядає авангард одночасно і як соціальний факт, і як «автономну» щодо суспільства систему. Проте подібне редукування авангарду до «художнього» феномену лишає поза увагою усю повноту соціального та політичного контексту і тому не є критичним щодо нього. Як наслідок, встановлення прямої детермінації між авангардом та неоавангардом, здійснене у такому ретроспективному ключі, задає історичистський погляд не тільки на історію, а й на розвиток мистецтва.

Історизація авангарду, здійснена П. Бюргером, є легітимацією його тлумачення як завершеного. А це, своєю чергою, означає підкорення інституції мистецтва та його товаризацію ринком мистецтва. Разом з тим, історизація як універсалістське розуміння історії робить перспективний внесок у майбутнє, позиціонуючи себе як продовження минулого. Щоб завершити цей процес, мистецький авангард репрезентує майбутнє суспільства і, таким чином, позиціонує себе як «автономне» мистецьке й соціально-політичне явище. У цьому сенсі зміна погляду на темпоралізацію потребує відкидання перспективи завершеності та визнання авангарду як такого, що триває.

Але для П. Осборна, який розмежовує авангардну, модерну та сучасну (contemporary) темпоральні структури розуміння «сучасності» (Osborne, 2011), це лише слугує підтвердженням

теорії. Пригадуючи слова Гарольда Розенберга: «Мистецька критика сьогодні – це історія мистецтва, хоча й не обов'язково це історія мистецтва історика мистецтва» (Rosenberg, 1975, p. 146), Пітер Осборн виокремлює мистецьку критику та історію мистецтва. Проголошена незалежність історичності мистецької критики П. Осборном (Osborne, 2013, p. 4) має за собою і власну філософську систему темпоральності, відповідно до якої відбувається критика. Такі спроби часто призводять до розбіжності з історичним поглядом: «Наразі існує певна неможливість філософського розгляду сучасного мистецтва у його “сучасності”, отже й відмінності від мистецтва минулого. Причиною є [...] нездатність вхопити концепт мистецтва одночасно філософськи та історично, враховуючи при цьому і його майбутнє» (Osborne, 2013, p. 8). Так спроба П. Бюргера описати привласнення авангарду неоавангардом виправдовується використанням історизму як інструмента. Але вона аж ніяк не висвітлює сутнісні інтенції історії авангарду.

Отже, питання інституціоналізації мистецтва стає наскрізним у розгляді зв'язку мистецтва та політики в авангардному мистецтві. Особливо чітко ця ідея представлена у П. Бюргера, який наділяє інституцію мистецтва «автономністю», як відсутністю функціональності щодо життєвих практик. Водночас, дослідник відводить авангарду роль підсистеми в політичній та економічній системах. Відповідно, притаманний цьому етапу мистецтва тип репрезентації стає засобом саморозкриття буржуазного класу.

У концепції Петера Бюргера авангард є етапом критики інституції мистецтва. Історизуючи минуле мистецтва, він розкриває принципи його роботи. Форма твору втрачає свій інституційний вплив, поступаючись інтенції автора, яка стає змістом авангардного твору. Цілісність прочитання елементів зображення поділяється на окремі смислові частини, що призводить до сильної політичної ангажованості. Єдиний спосіб існування поза інституцією – це перехід від «автономії» до реального життя. Саме цього колись вимагав Шарль Бодлер від художника, який прагне бути сучасним (Baudelaire, 2010).

Ідею критики соціальної інституції мистецтва акцентує і Борис Гройс, коли підкреслює панівну роль художника у його ставленні до матеріалу. Мистецьке домінування він пов'язує з волею до влади. Тому роль авангарду полягає в організації нового бачення світу – протилежного до панівного в суспільстві, що означає протест проти інституції як посередника між суспільством і художником. Але шляхом запозичення

художніх інструментів авангарду інституція мистецтва розширює своє поле і включає їх у свій інструментарій. Ці дії у привласненні авангарду закладають особливий статус «нового» в системі капіталістичного мистецтва.

Поряд із цим, Б. Гройс відмовляє авангарду у прямому наслідуванні художніх засобів минулого, акцентуючи увагу на його темпоральній самостійності. Тут історичність авангарду пов'язана з історичною завершеністю минулого мистецтва, задля загальної репрезентації майбутнього. Художник набуває «деміургічного» статусу та організовує суспільство шляхом конструювання свого бачення, що надає йому політичного статусу. Але така політизація мистецтва відгукує процесом естетизації політики. Наслідком чого стає «контркультурна» (Osborne, 2014, p. 36) дія тоталітарного мистецтва, у якому опосередкованість між мистецтвом, суспільством та політичною владою зникає. Отже «автономність» мистецтва та його інституціоналізація втрачають свою актуальність.

Натомість для П. Осборна, що розглядає політику як трансформацію соціальних відносин, яка також є репрезентативним полем мистецтва, вирішальним є питання темпоральної самостійності. Вбачаючи в авангардній докапіталістичній темпоральності непередбачення капіталістичного функціонування інституції мистецтва, що привласнює авангард та робить таким «постфактум», П. Осборн виступає проти історичних поглядів П. Бюргера та Б. Гройса. Для дослідника важливо зберегти бачення авангарду як репрезентації різних типів історичності, що лежать в основі суспільств, їх існування. Так, перспективна передбачуваність авангарду стосується посткапіталістичного суспільства, а її розуміння можливе лише на основі розгляду явища в його історичній розірваності з сучасністю. На відміну від того передчуття актуалізації капіталістичних очікувань авангардом, що мають на увазі Б. Гройс та П. Бюргер, хоча і не висловлюють цього напряду.

Таку позицію Пітера Осборна також можна розглядати як антиінституційну в історичній перспективі сучасності. Заперечуючи критичне ставлення авангарду до інституту мистецтва, лишавши цю прерогативу за дадаїзмом та сюрреалізмом (Osborne, 2014, p. 36), він, отже, й відмовляє у прямому зв'язку з неоавангардом. Історичистський проект присвоєння авангарду суперечить його темпоральній спрямованості на майбутнє. Тож будь-які спроби застосування інструментів авангарду є художньою негацією його політичного, а найголовніше – соціального характеру.

Із вищесказаного можна зробити висновок, що П. Бюргер, Б. Гройс і П. Осборн обстоюють різні теоретичні позиції стосовно авангарду та способів його «вписування» в історію. Дослідники різняться у своїх поглядах щодо таких тем, як інституалізація, автономність і темпоралізація авангарду. Також відмінні їхні погляди і щодо його репрезентативного поля: від, власне, художнього

(антинституційного) до політичного та соціального. Але всі дослідники підкреслюють зв'язок авангарду та політики. Саме через аналіз політичної складової авангарду предметно розкривається стосунок авангарду до традиції. І лише за чіткого розуміння цього зв'язку, а отже й «історичного» статусу авангарду, можна отримати відповідь на головне питання: про його зв'язок із майбутнім.

Список посилань

- Гройс, Б. (2013). *Gesamtkunstwerk Сталин*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
 Baudelaire, C. (2010). *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits.
 Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*. New York: e-artnow.
 Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
 Egbert, D. D. (1967). The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics. *The American Historical Review*, 73, 339–366.
 Greenberg, C. (1989). Avant-Garde and Kitsch. In C. Greenberg, *Art and culture: critical essays* (pp. 3–22). Boston: Beacon press.

- Osborne, P. (2011). *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. New York: Verso.
 Osborne, P. (2013). *Anywhere Or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso.
 Osborne, P. (2014). Temporalization as Transcendental Aesthetics – Avant-Garde, Modern, Contemporary. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23, 28–49.
 Poggioli, R. (1967). The Avant-Garde and Politics. *Yale French Studies*, 39, 180–187.
 Rosenberg, H. (1975). Criticism and its Premises. In H. Rosenberg, *Art on the Edge: Creators and Situations* (pp. 135–152). Chicago: University of Chicago Press.

References

- Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*. New York: e-artnow.
 Baudelaire, C. (2010). *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits. [in French].
 Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
 Greenberg, C. (1989). Avant-Garde and Kitsch. In C. Greenberg, *Art and culture: critical essays* (pp. 3–22). Boston: Beacon press.
 Groys, B. (2013). *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: LLC "Ad Marginem Press" [in Russian].
 Egbert, D. D. (1967). The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics. *The American Historical Review*, 73, 339–366.

- Osborne, P. (2011). *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. New York: Verso.
 Osborne, P. (2013). *Anywhere Or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso.
 Osborne, P. (2014). Temporalization as Transcendental Aesthetics – Avant-Garde, Modern, Contemporary. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23, 28–49.
 Poggioli, R. (1967). The Avant-Garde and Politics. *Yale French Studies*, 39, 180–187.
 Rosenberg, H. (1975). Criticism and its Premises. In H. Rosenberg, *Art on the Edge: Creators and Situations* (pp. 135–152). Chicago: University of Chicago Press.

Andrii Onyshchenko

HISTORICAL PROJECTIONS OF PHILOSOPHICAL CRITICS OF ART AVANT-GARDE OF THE 20TH CENTURY

This article analyzes the concepts of artistic avant-garde by Peter Burger, Boris Groys, and Peter Osborn in order to observe the connection between philosophical criticism of the avant-garde and the justification of its historical status. These three views coincide in the research subject, but they are distinct in approaches to its interpretation. Their benchmarking study allows us to connect the avant-garde theories developed in the researcher's work with their vision of the art history. Herewith the context of the appearance and existence of certain historical trends is considered in their connection with the present. Through explication and comparison of the theoretical approaches' it has been established that all three concepts recognize the key importance of the institution of art for the reflection and the avant-garde self-reflection. Inclusion in social and political processes is highlighted through the institution of art, which defines the artist's status and specificity the way of reading works through the question of art "autonomy". The paper presents a comparison of different views on overcoming the autonomy as an exit to the level of criticism of an art institution on the one hand, and its overcoming by going out in practical life on the other hand. The key to understanding the independence and criticality of the avant-garde to the art movements of the past is its temporal aspiration for the future. The temporal independence of the avant-garde is analyzed in relation to the temporal regimes of modernity and contemporary as an opportunity to overcome the historicist schemes of writing the avant-garde to the art history and its consideration in the conditions of temporal and historical independence.

Keywords: P. Burger, B. Groys, P. Osborne, avant-garde, autonomy of art, institution of art, representation, politicization of art, temporality.

Матеріал надійшов 15.01.2019