



THE CRISIS OF REPRESENTATION: THE AVANT-GARDE BETWEEN PRIMITIVISM AND THE CRITIQUE OF VISUAL CULTURE

Kamila Saydullayevna Khikmatullayeva

Doctor of Philosophy (PhD) in Art Studies

Senior Researcher at the State Museum of Arts of Uzbekistan

E-mail: kamila7411@mail.ru

Tashkent, Uzbekistan

Rukhshona Najmiddinovna Shakhobiddinova

Courtauld Institute of Art

E-mail: shakhrukhshon@gmail.com

London, United Kingdom

ABOUT ARTICLE

Key words: avant-garde, modernism, Pablo Picasso, Hannah Höch, representation, colonialism, Dadaism, photomontage.

Received: 28.03.26

Accepted: 29.03.26

Published: 30.03.26

Abstract: The article examines the transformation of early twentieth-century avant-garde art through the works of Pablo Picasso and Hannah Höch. It explores the use of non-Western imagery as a source of formal innovation and critical reflection. The study highlights a shift from aesthetic appropriation to the deconstruction of visual and ideological structures of representation.

REPREZENTATSIYA INQIROZI: AVANGARD PRIMITIVIZM VA VIZUAL MADANIYAT TANQIDI O'RTASIDA

Kamila Saydullayevna Xikmatullayeva

San'atshunoslik bo'yicha falsafa doktori (PhD)

O'zbekiston davlat san'at muzeyining katta ilmiy xodimi

E-mail: kamila7411@mail.ru

Toshkent, O'zbekiston

Ruxshona Najmiddinovna Shahobiddinova

Courtauld san'at instituti

E-mail: shakhrukhshon@gmail.com

London, Buyuk Britaniya

MAQOLA HAQIDA

Kalit soʻzlar: avangard, modernizm, Pablo Pikasso, Hanna Xyox, representatsiya, kolonializm, dadaizm, fotomontaj.

Annotatsiy: Maqolada XX asr boshidagi avangard sanʼatining transformatsiyasi Pablo Pikasso va Hanna Xyox asarlari misolida tahlil qilinadi. Yevropa boʻlmagan obrazlarning formal yangilanish manbai va tanqidiy yondashuv obyekti sifatidagi oʻrni koʻrib chiqiladi. Estetik oʻzlashtirishdan vizual va ideologik strukturalarni dekonstruksiya qilishga oʻtish yoritiladi.

КРИЗИС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ: АВАНГАРД МЕЖУ ПРИМИТИВИЗМОМ И КРИТИКОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Камила Сайдуллаевна Хикматуллаева

Доктор философии (PhD) по искусствоведению

Старший научный сотрудник

Государственного музея искусств Узбекистана

E-mail: kamila7411@mail.ru

Ташкент, Узбекистан

Рухшона Нажмиддиновна Шахобиддинова

Courtauld Institute of Art

E-mail: shakhrukhshon@gmail.com

Лондон, Соединённое Королевство

О СТАТЬЕ

Ключевые слова: авангард, модернизм, Пабло Пикассо, Ханна Хёх, репрезентация, колониализм, дадаизм, фотомонтаж.

Аннотация: Статья анализирует произведения Пабло Пикассо и Ханны Хёх в контексте трансформации авангардного искусства начала XX века. Рассматривается использование неевропейской образности как источник формального новаторства и объект критической рефлексии. Показан переход от эстетического заимствования к деконструкции визуальных и идеологических структур репрезентации.

Художественная практика претерпела радикальные изменения в начале XX века, когда авангардные движения стремились поставить под сомнение академические нормы и адаптироваться к стремительно меняющимся условиям современной жизни. В стремлении переосмыслить репрезентацию художники всё чаще обращались к новым визуальным источникам и экспериментальным методам. В своей экспериментальной фазе, предшествующей созданию *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, Пабло Пикассо создал Этюд

обнажённой фигуры с драпировкой (1907), который иллюстрирует интерес модернизма к неевропейским формам как источникам формального новаторства. Напротив, работа Ханны Хёх Без названия (1913) из серии «Из этнографического музея» использует фотомонтаж для критической реконструкции аналогичного визуального материала, выявляя условия производства и распространения подобных изображений. Рисунок Пикассо выражает присваивающий импульс модернизма, тогда как работа Хёх превращает этот импульс в объект критики, хотя оба произведения взаимодействуют с неевропейскими источниками в рамках авангарда. Данное сопоставление показывает, как авангард XX века смещается от формальных экспериментов к более саморефлексивной и политически ангажированной практике.

Возникновение авангарда в начале XX века неразрывно связано с условиями модерности, включая индустриализацию, имперскую экспансию и циркуляцию объектов в рамках колониальных сетей. Художники стремились найти новые формы репрезентации, способные отразить эти трансформации, которые понимались как решительный разрыв с подражанием в пользу фрагментарных и множественных перспектив. Важно отметить, что эти эксперименты стали возможны благодаря не нейтральным визуальным ресурсам. Когда неевропейские объекты попадали в этнографические музеи, они часто переосмысливались в эстетической парадигме и лишались своего первоначального культурного контекста. Обстоятельства их приобретения в значительной степени игнорировались, в то время как сами артефакты мобилизовались для обновления западного искусства. В модернистской практике колониальные механизмы извлечения и репрезентации формировали сам материал художественного новаторства. Эта динамика отражает неравномерные властные отношения, встроенные в модернистскую практику. Понимание данного контекста является ключевым для интерпретации как Этюда обнажённой фигуры с драпировкой Пикассо, так и Без названия Хёх, поскольку позволяет увидеть, как их обращение к неевропейской образности функционирует в рамках более широких структур культурной власти и в конечном итоге выявляет их.

Этюд обнажённой фигуры с драпировкой Пабло Пикассо (1907) необходимо рассматривать в контексте специфических исторических условий Парижа начала XX века — периода стремительной экономической модернизации и роста европейской имперской мощи. К 1907 году колониальные сети упростили транспортировку африканских объектов в городские центры, где они зачастую изымались из своего культурного контекста и экспонировались в этнографических музеях и на международных выставках. Пикассо

сталкивался с этими объектами как с формальными источниками вдохновения, а не как с культурными документами, что оказало значительное влияние на его экспериментальную технику до создания *Les Demoiselles d'Avignon*. Фигура в Этюде построена с помощью резких угловатых контуров и пересекающихся плоскостей, разрушающих анатомическую целостность и сводящих объём к уплощённой системе взаимосвязанных форм. Как утверждал Гийом Аполлинер, подобные формальные новации означали решительный отказ от подражания в пользу концептуальной репрезентации. Однако данное взаимодействие с неевропейскими формами было тесно связано с политикой империи. Как отмечает Уильям Рубин, африканское искусство функционировало как катализатор кубизма, в то время как критики, такие как Джеймс Клиффорд, подчёркивали, что эти объекты вошли в европейское сознание через колониальные системы, превратившие их в эстетические ресурсы.

Таким образом, работа Пикассо одновременно фиксирует как неравные властные отношения, поддерживавшие модернистский примитивизм, так и фундаментальное переосмысление репрезентации.

Работа Ханна Хёх Без названия (1932) представляет зрителю намеренно нестабильное изображение, сопротивляющееся пассивному восприятию. Маскообразная голова, заимствованная из африканской скульптуры, помещена на фрагментированное женское тело, составленное из тщательно вырезанных фотографических элементов, создавая на первый взгляд впечатление цельности, которое при внимательном рассмотрении распадается на коллаж. Переходы между поверхностями остаются очевидно неровными, отвергая любое ощущение единства, а конечности выглядят либо гипертрофированными, либо резко обрезанными. Это намеренное обнажение конструкции изображения отражает визуальную логику массовой культуры Веймарской республики, где фотографии быстро циркулировали через иллюстрированные журналы и рекламу. Будучи частью берлинского дадаизма, Хёх использует фотомонтаж не просто как технику, но как средство критического взаимодействия с визуальной культурой. Резкие разрезы и «невидимые» швы прерывают попытку зрителя воспринимать фигуру как целостную, реализуя способность монтажа фрагментировать доминирующую визуальную систему.

Помимо отражения модерности, эта фрагментация активно выявляет способы формирования идентичностей через процессы экспонирования, комбинирования и отбора. Особенно важно сопоставление идеализированных образов европейской женственности с этнографической образностью. Представление обеих как объектов для рассмотрения, классификации и потребления указывает на то, что визуальное производство «современной

женщины» и колониальная демонстрация неевропейских артефактов функционируют в рамках параллельной системы контроля. В отличие от Пикассо, чьё использование африканских форм стремится интегрировать их в новый художественный язык, Хёх подчёркивает их смещение, делая сам акт присвоения явным и тревожащим. Это согласуется с утверждением о том, что Хёх дестабилизирует фиксированные идентичности, одновременно вовлекая зрителя и вынуждая его осознать собственную позицию в этих структурах видения.

Созданный в 1930 году, в период нарастающей политической нестабильности и приближающегося краха Веймарской республики, фотомонтаж приобретает дополнительную актуальность. Он отражает более широкий сдвиг в авангарде, где художественная практика используется для постановки под вопрос не только визуальных форм, но и политических и идеологических структур, определяющих создание, распространение и восприятие изображений и тел.

Сопоставление произведений Пикассо и Хёх выявляет не только формальные различия, но и фундаментальное изменение в том, как авангард взаимодействует с политикой, медиа и репрезентацией. Женское тело в рисунке Пикассо расчленено на угловатые плоскости; его объём сжат в неглубокое, нестабильное живописное пространство, где плоть и драпировки объединяются в единую формальную структуру. Схематичность маскообразного лица указывает на интеграцию африканских скульптурных форм, однако эти аллюзии подчинены процессу формального эксперимента, в котором эстетическая трансформация преобладает над культурной спецификой. Этот визуальный язык сформировался в эпоху имперской экспансии начала XX века и отражает период, когда неевропейские объекты могли быть абстрагированы и переосмыслены в модернистской парадигме без критического анализа их происхождения. В противоположность этому, фотомонтаж Хёх функционирует через разрыв, а не синтез. Конструированность изображения подчёркивается телом, собранным из резко вырезанных фрагментов с несоразмерными масштабами, текстурами и ориентациями, что исключает визуальную целостность. Работа Хёх, возникшая в условиях политической нестабильности Веймарской республики и под влиянием роста массовых медиа, раскрывает процессы формирования и распространения идентичностей и образов.

Это различие особенно заметно в изображении женского тела: гибридные фигуры Хёх активно подрывают традиционные представления, связывая женственность с нестабильностью и фрагментацией, тогда как обнажённая фигура Пикассо, несмотря на

деформацию, остаётся в рамках традиции, представляющей женщину как пассивный объект взгляда. Это не только ставит под сомнение гендерные стереотипы, но и выявляет общую логику, лежащую в основе как современной визуальной культуры, так и этнографической экспозиции. В конечном счёте, это сопоставление демонстрирует переход авангарда от ассимиляции различий в формальное новаторство к их критическому анализу в контексте колониальных визуальных и идеологических структур.

В заключение следует отметить, что авангард начала XX века представлял собой не единое движение, а динамичную и изменчивую совокупность практик, обусловленных трансформациями модерности. Анализ работ Ханны Хёх и Пабло Пикассо показал, что художественные инновации были тесно связаны с более широкими структурами колониализма, массовых медиа и политических изменений. Несмотря на стремление раннего модернизма к разрыву с академическими нормами и созданию новых визуальных языков, он часто оставался встроенным в существующие иерархии культурной власти. Однако в межвоенный период авангардные практики всё более смещались в сторону критической рефлексии, ставя под вопрос не только формы репрезентации, но и структуры, их порождающие и поддерживающие. Этот сдвиг особенно заметен в творчестве Хёх, где визуальные стратегии модернизма становятся инструментами разоблачения идеологических конструкций гендерной идентичности и колониальной репрезентации. В конечном счёте, авангард демонстрирует, насколько художественная практика обусловлена историческим контекстом и способна ему противостоять, выступая не только пространством эстетического разрыва, но и ареной активного пересмотра отношений между искусством и политикой.

Лист иллюстрации

Fig. 1. Pablo Picasso, Study for Nude with Drapery, 1907. Conté crayon and watercolour on paper.

Fig. 2. Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.), 1907. Oil on canvas. Museum of Modern Art, New York.

Fig. 3. Hannah Höch, Untitled, from From an Ethnographic Museum series, 1930. Photomontage.

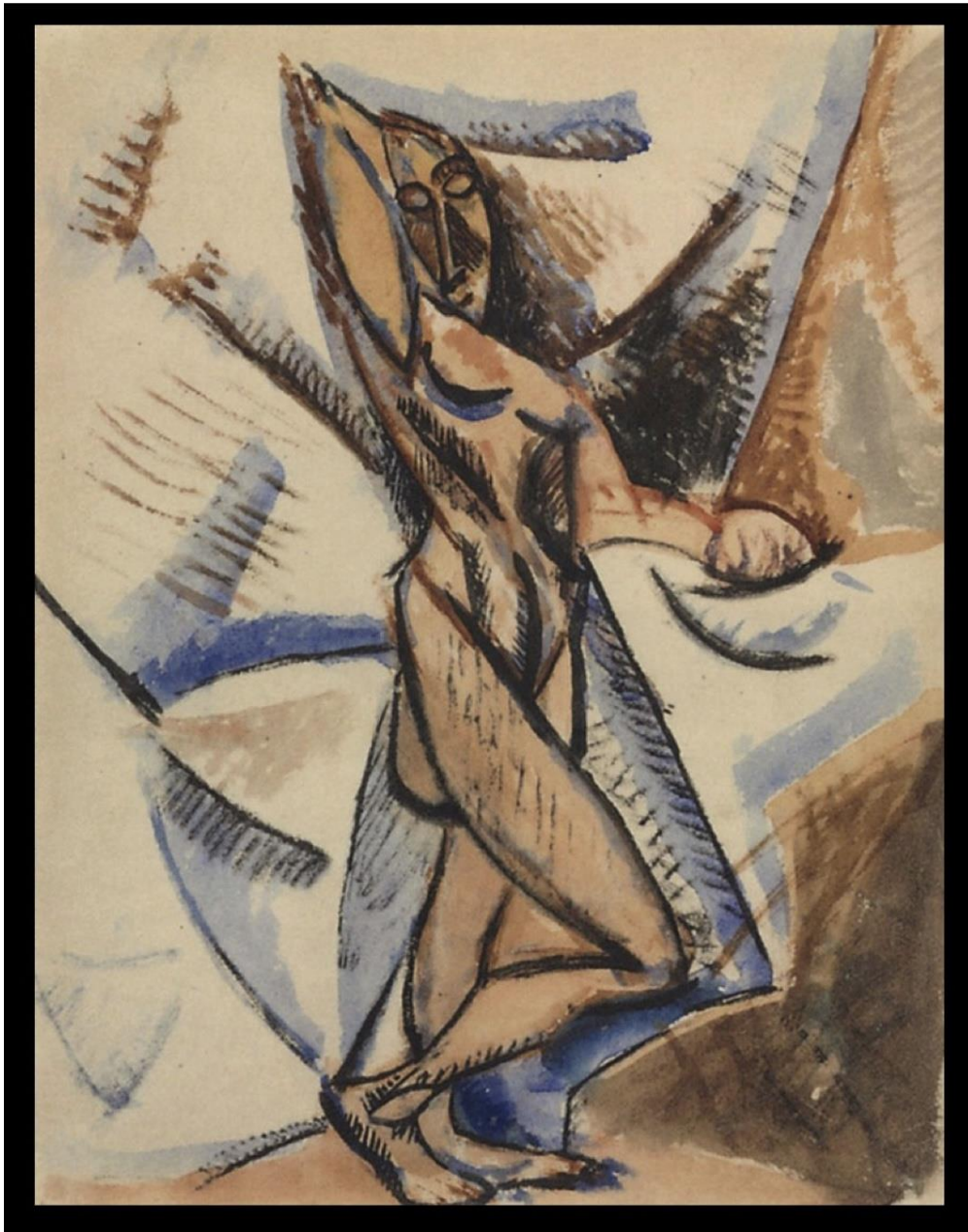


Fig. 1. Pablo Picasso, Study for Nude with Drapery, 1907. Conté crayon and watercolour on paper.



Fig. 3. Hannah Höch, Untitled, from From an Ethnographic Museum series, 1930. Photomontage.



Fig. 3. Hannah Höch, Untitled, from From an Ethnographic Museum series, 1930. Photomontage.

Список использованной литературы:

1. Charle. "Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas Book." Courtauld Library. Blackwell Publishing, 1992.
2. Guillaume Apollinaire, and Peter Read. The Cubist Painters. Forest Row: Artists. Bookworks, 2006.
3. Harrison, Charles, Paul Wood, and Jason Gaiger. Art in Theory / 1815-1900. Oxford: Blackwell, 2009.
4. Lavin, Maud. CUT with the KITCHEN KNIFE. Yale University Press, 1993.

5. Rubin, William. "Primitivism" in 20th Century Art. The Predicament of Culture, 1995.