

Сапко М. О.

## РОЗВИТОК КОЛАЖНИХ ПРИЙОМІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ. «НОВИЙ РЕАЛІЗМ» - ПОВОРОТ ДО ОБ'ЄКТНИХ ХУДОЖНІХ ФОРМ

*У статті висвітлено ключові риси одного з визначальних напрямів європейського мистецтва ХХ століття - «Нового реалізму». Розглянуто основні художні засади «Нового реалізму» в контексті розвитку колажних форм та «повороту до об'єкта»; визначено роль цього напрямку в мистецтві ХХ століття.*

«Новий реалізм» - мистецька течія, що виникає на початку 60-х рр. минулого століття у Франції як результат іманентної логіки розвитку мистецтва та мистецької критики, а також як результат взаємодії цієї сфери із загальносуспільними процесами. Факторами, що визначили «Новий реалізм», були: повоєнний розквіт абстракції та наявна на кінець 50-х років криза цієї течії, що спричинила «поворот до об'єкта» та актуалізацію мистецтва дадаїзму; розвиток індустріального суспільства та масових форм культури, боротьба між культурними центрами Європи та Америки за світове лідерство у мистецькій сфері. Основним формальним методом «Нового реалізму» є колаж та його похідні: асамбляж, деколаж, акумуляція, компресія, інсталяція.

Наукові та критичні дослідження «Нового реалізму» розпочалися синхронно з виникненням цього напрямку. Зокрема основні засади мистецької діяльності його представників та місце в сучасному мистецтві аналізував протягом кількох десятиріч засновник і куратор «Нових реалістів», ключова фігура у європейській мистецтвознавчій критиці ХХ ст. П'єр Рестані. Більша частина сучасних мистецтвознавчих розвідок таких критиків, як Розалінд Краусс, Ів-Ален Буа, Артур Данто та багатьох інших, визначають «Новий реалізм» як одну з домінуючих ліній у системі координат мистецтва ХХ ст. Цікавим є той факт, що в багатьох дослідженнях з історії мистецтва радянських науковців С. П. Батракової, В. А. Крючкової, І. С. Кулікової, М. П. Лукшина, В. С. Турчина, В. Н. Сибірякова «Новий реалізм» висвітлюється досить докладно, але в рамках традиційної для того часу історично-негативної схеми аналізу. Україномовна наукова література з цього питання обмежена, радянське та сучасне українське мистецтвознавство неохоче зверталося і звертається до західних авангардних практик, тим самим продукуючи інтерпретативну лакуну, що призводить до

значного уповільнення розвитку сучасної вітчизняної мистецької критики. Тому вивчення та аналіз ключових європейських мистецьких напрямів ХХ ст. є актуальною темою сучасних критичних досліджень. Однією з позицій для висвітлення питання є звернення до розгляду художніх методів «Нового реалізму», які були наведені вище, в рамках еволюції авангардних мистецьких форм, зокрема колажу, в поєднанні з загальним аналізом мистецького напрямку.

Розвиток колажного принципу організації художнього твору відповідав настановам «Нових реалістів» на безпосереднє введення до мистецьких творів реальності в усій багатоманітності її предметних форм. На формування «Нового реалізму» визначальний вплив мала постать Марселя Дюшана, який з 1915 року мешкав у Нью-Йорку. У середині ХХ століття до його мистецької спадщини виявили цікавість представники американського поп-арту - у 1951 році виходить антологія «Художники та поети дадаїзму», яку склав відомий американський абстракціоніст Роберт Мазеруелл і яка зумовила граничне підсилення уваги до напівзабутого мистецького напрямку. Також Дюшана згадали і на історичній батьківщині, у Франції. Слід зазначити, що колаж був одним із ключових художніх прийомів дадаїзму, який «Новий реалізм» у Франції і поп-арт в Англії та США частково запозичили, а частково видозмінили.

Актуалізація колажних форм мала причиною й те, що наприкінці 50-х років ХХ ст. мистецтво було перенасичене абстрактними формами, які почали виявляти певну обмеженість власної художньої мови, що дало змогу критику П'єру Рестані згодом констатувати «швидку зношеність жести абстрактного експресіонізму» [1].

У 1962 році відбулося світове падіння ринкових цін на абстракцію, відоме під назвою «Нью-Йоркська криза». Все це плюс розвиток індустріального урбаністичного суспільства масових

форм споживання та комунікації зумовило коливання мистецького вектора від абстрактного до предметного, від монохромних полотен до яскравих хаотичних колажів та інсталяцій, від пошуку абсолютних форм до абсолютизації повсякденних речей у рамках розуміння вичерпаності попередніх мистецьких настанов, тези про нульовий мистецький ступінь та фактичний «кінець мистецтва» - вже на рівні художньої самоідентифікації. Відомим та широкоживаним на той час став вислів художника Еда Рейнхарда «Art is all Over», що означало і «мистецтво скрізь», і «мистецтво скінчилося, вичерпалося». Навколишній світ ніби зазнав наскрізної естетизації паралельно з тим, як естетика фактично нівелювала власні категорії. «Межа між мистецтвом та реальністю стирається тоді, коли остання перетворюється на всесвіт універсальної симуляції. В цей час мистецтво зазнає тотальної дезінтеграції, перетворюючись, з одного боку, на ринковий феномен (великі аукціони «Крісті» та «Сотбіс» перманентно анонсують нові ціни на твори мистецтва), а з іншого боку, розчиняючись у рекламі та дизайні» [2]. Усі ці фактори зумовили не лише статус мистецтва та теми його критичного осмислення, а й власне розвиток та видозміну мистецьких форм, зокрема «Нового реалізму».

Появу «Нового реалізму» часто пов'язують із реакцією на американський неодадаїзм та поп-арт в особі Роберта Раушенберга, якого П'єр Рестані визначав як найбільш європеїзованого серед усіх американських художників. «Але якщо представники американського поп-арту працювали зі зразками «товарного раю» і винайшли «поп» як стиль життя, кіно і музики, то «Нові реалісти» створювали образ «товарного пекла», цивілізаційного тла. Вони намагались абсорбувати урбаністичне середовище з усіма його складниками, але розбитими на уламки, частково знищеними, реконструйованими» [3]. Хоча маніфести та декларації цього напрямку не містять ні деконструктивного пафосу, ні пафосу викриття дійсності, ні пафосу заперечення та антимистецтва, властивого, наприклад, дадаїзму, але фактично художники цього напрямку використовували деконструкцію як одну з ключових операцій для перекодування речей - готових знаків та знакових систем, які вони брали з урбаністично-індустріальної повсякденності. При цьому вони намагались свідомо редукувати визначену тавтологічність мистецького висловлювання. Якщо до цього малювали мазками, то Арман «малював» протигазами та чайниками. Творчість стала мистецьким жестом виведення речей з контексту, відчуження від прямого значення (із част-

ковим його збереженням), жестом констатації тотальності речі в її множинності, жестом сакралізації банального. «Нові реалісти» колажували реальність, використовуючи принципи множинності, серійності, апелювали до урбаністичних, масових форм та комунікативних просторів сучасного їм життя.

Лідером «Нових реалістів» був П'єр Рестані - французький критик, теоретик та історик сучасного мистецтва. 16 квітня 1960 року у Мілані він проголосив декларацію про наміри «Нових реалістів»: виніс вирок класичним формам мистецтва як застарілим і запропонував натомість «безпосереднє занурення до реальності» та «безпосередню чуттєвість». Рестані визначав урбаністичне середовище міста як «соціологічну реальність, створену людьми, велику республіку наших соціальних зв'язків, нашого спілкування. Цей простір включає в себе усі реальні структури та об'єкти, що зумовлюють природу та функціонування мистецтва у розвинутому індустріальному суспільстві. У власному безпосередньому самовираженні ми знаходимося «на 40 градусів вище нульової стадії дадаїстів», але позбавлені агресії та декларативності» [4]. 17 жовтня 1960 року на квартирі Іва Кляйна у Парижі було підписано маніфест «Нового реалізму», головним куратором якого став П'єр Рестані - це був чи не перший в історії мистецтв ХХ ст. випадок, коли художній напрям визначав куратор-критик. У тексті маніфесту йшлося: «Четвер, 17 жовтня 1960. «Нові реалісти» вирішили виставлятися колективно. Новий реалізм = нові наближення до сприйняття реальності» [5]. До напрямку увійшли: Ів Кляйн, Жан Тінгелі, Сезар, Арман, Нікі де Сан-Фаль, Крісто Яванчев, Даніель Спюеррі, Мімо Ротелла, Дюфрен та інші художники.

У травні 1961 року в Парижі відкрилася виставка під назвою «На 40 градусів вище дада», що мала декларативний характер. На виставці експонувалися об'єкти, які відсилали до редімейдів Дюшана. Рестані визначив, що нуль дадаїстів, врешті, став феноменологічною основою ліричної абстракції та втілювався у станкових мистецьких формах, які мають піти у минуле. На його думку, «Нові реалісти» вважають живописом увесь навколишній світ, звідки вони беруть об'єкти універсальної знаковості. Рестані підкреслював, що в такому контексті редімейди Дюшана отримують нові значення - транслюють пряму виразність, властиву органічним напрямом сучасної діяльності: місту, вулиці, фабриці, масовій продукції. Редімейди перестають бути лише об'єктами негативної полеміки: вони стають головними елементами нового мистецтва. Новий реалізм згідно з Рестані посідає у цьому

процесі позицію «на 40 градусів вище нуля дада» і знаходиться на одному рівні з сучасним художнім сприйняттям - це вже не нуль мистецької форми, а власне мистецька форма.

Якщо звернутися до формальних характеристик «Нового реалізму», його візуальних та композиційних прийомів, то слід визначити, що тут домінував принцип серійності та зведення її в єдине ціле за допомогою колажних прийомів поєднання різнопланових предметів та специфічних фактур. «Новий реалізм» - мистецтво принципово безсистемне, це один із прийомів зняття попереднього значення речей. До творів «Нових реалістів» включаються специфічні речі: деталі зламаних механізмів, старі скалічені ляльки, пошкоджені речі повсякденного вжитку, шматки афіш та плакати, зідрані зі стін. Якщо поп-арт апелював до масової культури, то «Новий реалізм» - частково до системи речей буржуазного побуту старої Європи у поєднанні з новою урбаністикою та апеляцією до культури барахолки, характерного для багатьох європейських країн, аж до трешових об'єктів та сміття, знайдених речей та артефактів.

Умберто Еко у статті «Середні віки вже почалися» досить влучно порівняв принципи «Нового реалізму» із середньовічною пристрасною до накопичення парадоксальних, різнопланових речей та наданням їм усім спільного статусу:

«Предмети, що зберігались у скарбниці Карла IV Богемського: череп Св. Адальберта, Меч Св. Стефана, Шпичак із вінця Ісуса, Уламки Хреста, Скатертину Тайної Вечері, Зуб Св. Маргарити, Уламок кістки Св. Віталє, Ребро Св. Софії, Підборіддя Св. Еобана, Ребро кита. Предмети зі скарбниці Герцога Беррійського: Опудало слона, Василіск, Манна, знайдена у пустелі, Ріг єдиного рога, Яйце, знайдене в іншому яйці, Кокосовий горіх, Обручка Св. Йосипа.

Опис виставки нового реалізму та поп-арту: Лялька, з живота якої висовується голова іншої ляльки, Пара окулярів, на яких намальовані очі, Хрест із вмонтованими в нього пляшками з-під Кока-коли та лампочкою в центрі, Серія портретів Мерлін Монро, Збільшений комікс Діка Трейсі, Електричний стілець, Стіл для пінг-понгу з гіпсо-вими м'ячами, Сплющені частини автомобілів, Мотоциклетний шолом, Бронзова електрична батарея на п'єдесталі, Коробка з корками з-під пляшок всередині, Вертикальна дошка з тарілкою, ножем, французькими цигарками та Душ, що висить на тлі пейзажу, написаного олією» [6].

Попри усю ілюстративність, таке порівняння дає Умберто Еко змогу визначити спільні риси, що можуть бути використані для характеристики

«Нового реалізму». На його думку, властиві обом «явна зарозумність, бурхлива пристрасність до колекції, списків, монтажу, до нагромодження різних речей викликані необхідністю розчленувати та переоцінити уламки світу колишнього і теперішнього» [7]. При цьому не розрізняються естетичний та механічний предмети, немає різниці між предметом «творчості» та чудернацькою знахідкою або дивним винаходом, між ремісництвом та мистецтвом, серійними та унікальними речами.

А зараз зупинимось трохи докладніше на представниках «Нового реалізму», адже напрям, об'єднаний постаттю куратора, складався з різнопланових митців, кожен із яких був окремим явищем тогочасного європейського мистецького життя і використовував власні знахідки - варіації колажних мистецьких прийомів.

Предтечею, ідейним натхненником та одним із найавторитетніших представників напрямку «Новий реалізм» був Ів Кляйн. Абстракціоніст, який вважається засновником монохромного живопису, син відомих художників, сам Ів Кляйн професійним художником не був. Народився у Німці 1928 року, навчався у Національній школі Східних мов, у Лондоні в майстрів золочення, з 1952 по 1953 навчався здюдо у Токіо; захоплювався східними вченнями, окультизмом та розенкрейцерами.

Ів Кляйн виставляв монохромні з 1955 року, а у 1957 винайшов та запатентував, на його думку, абсолютний колір - International Klein Blue (IKB) - «Міжнародний синій Кляйна», номер РВ 29, СІ-77-0007 - чистий пігмент, синій, як небо Німці та колір неба на картинах Джотто, як море, як космос. Це був ідеальний колір - засіб увійти в нематеріальне. Іншим інструментом була чуттєвість. Чуттєвість, за Кляйном, - це те, що існує поза нами, але водночас постійно нам належить. Життя, на відміну від неї, нам не належить. Але за допомогою чуттєвості ми можемо його «купити». Чуттєвість - це гроші всесвіту та космосу, найвеличніший продукт природи. Двигун чуттєвості - уява, за допомогою якої ми маємо змогу злитися з життям. У цьому і є сенс мистецтва.

«Епоху синього кольору» було проголошено у міланській Галереї Аполлінера, де Ів Кляйн експонував 11 абсолютно однакових синіх полотен, але різної ціни.

Паралельно митець захоплювався акціональними мистецькими формами, «мистецтвом середовища» та провів ряд акцій, близьких пізнішому концептуалізму. В галереї Тейт у 1958 році він виставляв «Порожнечу». На вході до виставкової зали глядачі отримували синій коктейль та змогу роздивлятися «нематеріальні живописні

стіни», які Кляйн обмінював на золоті злитки. Останні викидав у Сену.

Наприкінці 1950-х він виготовляв сині глобуси та скульптури з фарбованої губки. Спочатку за допомогою цих губок він наносив синю фарбу, а потім почав залишати їх на полотнах та робити з них своєрідні рельєфи. Концептуальне значення цього мистецького жесту інтерпретувалось по-різному, але згідно з вченнями розенкрейцерів, губки є відображенням множинності духовних світів в океані, і тому роботи ці отримували додатковий духовний вимір.

З 1960 року художник створює «антропометрії». Він малює тілами натурниць, вимазаними в ІКВ, робить відбитки їхніх тіл на полотнах. Все це відбувалося у формі перформансу, на який запрошувались глядачі, під акомпанемент «Монотонної симфонії Кляйна». Тут у єдиному мистецькому акті поєднувалась дійсність - час, простір, глядачі, процесуальність та фактичний твір мистецтва як кінцевий результат.

Цього ж року Ів Кляйн став одним з ініціаторів створення «Нового реалізму» і його учасником. У рамках програмного використання навколишнього середовища він кріпив полотна на машині та мчав вулицями, малюючи стихією, дощем та вітром, фарбував ІКВ глобуси, скульптури та карти. Але 1962 року 34-річний художник передчасно помер.

Іншим учасником групи «Нового реалізму» був Арман (Арман П'єр Фернандес). 1960 року він відкрив виставку в паризькій галереї «Ірис Клер», що мала назву «Повнота» — на противагу «Порожнечі» Іва Кляйна. Художник заповнив простір галереї усіяким мотлохом до стелі такою мірою, що до приміщення неможливо було навіть увійти.

Як зворотний бік урбаністичного простору та індустріального виробництва, Армана цікавило сміття. Він уважав, що різноманітне сміття може сказати чи не найбільше про життя сучасного йому суспільства. Розробляв жанр «ящиків зі сміттям» - плоских ящиків із плексигласу та дерева, що заповнюються домашнім сміттям, створив «Сміттєвий ящик домогосподарки» (1960), «Сміттєвий ящик дітей» (1960), а також своєрідні портрети друзів художника: «Сміттєві ящики» Міммо Ротелли та Роя Ліхтенштейна.

У 1961 році Арман винайшов жанр «аккумуляцій» - різновид асамбляжу та варіацію на тему колажних прийомів, коли однакові або однотипні предмети повсякденного або утилітарного вжитку (наприклад, чайники, віолончелі, протигази, револьвери, частини пластикових ляльок) звалювались у замкнені ящики з прозорого плексигласу. Арман називав аккумуляції «скам'янілими

залишками нашої культури». П'єр Рестані називав аккумуляції «трактатом про метод» «Нових реалістів». Арман шляхом мистецької дії - позбавлення речей практичної функції, класифікації їх як однакових, аккумуляції у єдиному місці та репрезентації отриманого результату у виставковому просторі - перетворював предмети на артефакти.

Пізніше Арман вийшов за межі виставкової зали, а його мистецька знахідка почала використовуватися як вдалий прийом, отримала ринковий статус та перетворилася на візуальну складову урбаністичного простору багатьох міст, що цілком відповідало як тогочасній долі мистецького твору та мистецького акту, так і програмі «Нових реалістів». Він виконував муніципальні замовлення, і гігантські аккумуляції зараз можна бачити по всьому світу. «Башта Растроповича», що складається з кількох сотень віолончелей, знаходиться біля будівлі Лінкольн-центру у Нью-Йорку. У Бейруті розташовано 32-метрову аккумуляцію за назвою «Надія та мир», що складається з 83 справжніх танків. У корейському місті Чонан знаходиться 22-метрова башта під назвою «Мільйон миль» з тисячі карданних валів від вантажівок.

«Новий реаліст» Споєррі створював так звані картини-пастки: випадково розміщені побутові речі на полиці або столі він фіксував за допомогою клею і представляв такі комбінації у вигляді вертикально підвішених панелей. Такими є його «Натюрморти навмання», що назавжди зберегли безлад після вечері за його безпосередньою участю. У 1963 році в галереї «J» Арман та Споєррі відкрили «ресторан» з подібними творами.

Також Споєррі вмонтував у художні рами предмети повсякденного побуту, муміфікуючи їх на згадку про використання.

Одного разу Споєррі перетворив на мистецтво товари бакалійної лавки, просто пойменувавши їх. Він також створив серію «Detrompe-L'oeil» - поєднання натуралістичних хромолітографій, найчастіше пейзажних, з якимсь побутовим предметом - наприклад, саме він експонував згаданий Умберто Еко вид водоспаду в комбінації з душевим шлангом.

Скульптор Сезар (Сезар Бальдаччіні) розробляв концепцію сучасної скульптури, поєднаної з індустріальним об'єктом. Найбільше цікавився життям об'єкта в урбаністичному просторі, а для унаочнення почав використовувати металобрухт, поступово захоплюючись розмаїттям фактур та матеріалів. Властивості такого виду металу задовольнили пошуки Сезара. Він видозмінював метал за допомогою електрозварювання, створюючи химерні образи «Курки», «Кажана», «Скорпіона». На початку 1960-х рр. у скульпто-

ра народилась ідея «компресій» - спресованого у компактну масу металевого брухту, який зібрав після того, як він втратив будь-які практичні функції, але мав безпосереднє відношення до життя. Сезар компресував та експонував сміттєзвалища з предметів суспільства масового споживання. На 46 Венеційській бієнале глядачам була представлена гігантська компресія вагою 520 тонн - апокаліптичний монумент суспільству масового споживання.

Останнім роботам Сезара притаманний глобалізм. Так само, як і Арман, він виконував муніципальні замовлення. Восьмиметровий монумент «Літаючий француз», зроблений з пружин, болтів, гвинтів та шпал, зараз знаходиться у культурному центрі Гонконгу.

Помітною фігурою серед «Нових реалістів» був Жан Тінгелі, який працював у жанрі кінетичної скульптури. Кінетичне мистецтво - вид пластичного мистецтва, в якому використовуються мобільні форми та такі, що трансформуються, які рухають руками, повітрям або завдяки мотору. В основі його лежить ідея руху форми, своєрідного «життя» художнього об'єкта. Тінгелі синтезував в одній конструкції масу різноманітних деталей: механічних блоків, промислових приладів, клавіш музичних інструментів, друкарських машинок, створюючи абсурдні технологічні витвори. Творчість Тінгелі - це колекція химерних конструкцій, механістичних колажів із гнутих металевих трубок, лялькових ніжок, битого скла, старих музичних інструментів, садових гномиків, дзвіночків для корів. Вони раптово починають рухатись за допомогою коліс від дитячих візочків та приводних ременів у визначеному ритмі, свистять, скиглять, пихкають і чхають, імітують пташині голоси, викидають із себе шматки яскравої тканини, натягують та відпускають металеві дроти. Через деякий час ці машини переважно займаються, розвалюються, розплющують себе молотками і завмирають. А потім усе повторюється.

Жан Тінгелі бере ідею мистецтва як конструкції, демонструє абстрактну цілісність, колаж із потрібних та випадкових деталей і механізмів, а потім, розкладаючи, руйнуючи її у процесі руху, перетворює саму ідею техніки на абсурд.

Найвідомішими конструкціями Тінгелі є «Олімпія», «Портрет машини», «На знак поваги до Нью-Йорка», що стали частиною урбаністичного простору багатьох європейських міст. Часто вони поєднані з декоративними химерними скульптурами його дружини Нікі де Сан-Фаль, зробленими з пап'є-маше.

У рамках пошуків «Нових реалістів» у сфері деконструкції повсякденної візуальності та фор-

мальних настанов на взаємодію з урбаністичним середовищем виникає деколаж як метод, проти-лежний колажу, культивує процесу відклеювання, відривання раніше кимось десь наклеєного. Вперше він був застосований художником Луї Малє і особливої популярності здобув у 50-х - 60-х роках ХХ століття.

На початку 1950-х рр. художник Міммо Ротела, майстерня якого знаходилась на П'яцца дель Пополо у Римі, був у захваті від кількості плакатів та афіш на стінах сусідніх будинків. Вечорами він здирав їх та приносив до власної майстерні, відривав шматки від нашарувань афіш таким чином, щоб прямий сенс повідомлення нівелювався, а отриманий об'єкт нагадував твори абстрактного живопису і водночас був іронічним запереченням цього живописного методу. В ті часи у Парижі під спільною назвою «Плакаристи» виставляються Франсуа Дюфрен, Раймон Хайнс та Жан Віллегле, а 1964 року і сам Ротела переселяється до Парижа і приєднується до «Нових реалістів».

Паралельно з цим, у 1954 році Вольфганг Фостель (німецький художник, що також приєднався до «Нових реалістів») оголосив на сторінках паризького «Figaro» про власне відкриття деколажного методу. На його картинах з'являються понівечені фрагменти, шматки зім'ятого паперу, що були спочатку наклеєні, а потім здерті. Для нього деколажами були розірвані плакати, листи та фотокартки, і він визначав це як «розірвану зовнішню форму подій».

Окремим явищем серед «Нових реалістів» є творчість Крісто Яванчева. Основний свій прийом він запозичив у дадаїстів - для того, щоб відокремити предмет від звичайного значення, його потрібно обгорнути. Тут слід згадати «Загадку Ісідора Дюкаса» Мен Рея, швейну машинку, загорнуту в тканину, що втратила ознаки звичайної речі і сприймалася як щось незнайоме. Крісто робив те саме, але в значно глобальніших масштабах. Він загортав реальність у пакунок - загортав будинок Рейхстагу, паризький Pont Neuf, острови біля Флориди. Його роботи - щось середнє між ленд-артом та «Новим реалізмом» як мистецтвом об'єкта, апелюють до того ж урбаністичного простору та споруд, зовнішній вигляд яких визначається нашим повсякденним баченням та їхніми повсякденними функціями. За допомогою грандіозної обгортки художник зводить ці значення до залишкових, а самі споруди трансформують у абстрактні об'єкти, відкриті до інтерпретації.

Як активна мистецька течія «Новий реалізм» проіснував до кінця 60-х рр. ХХ століття. Він перетнув океан і здобув омріяну популярність в іншому тогочасному мистецькому центрі - ще

1961 року відбулась міжнародна виставка «Новий реалізм у Парижі та Нью-Йорку».

У 1968 році під кураторством П'єра Рестані відбулася виставка «Expansions-Environnements» за участю Сезара, Тенгелі, Нікі де Сан-Фаль та інших, що створили проект «Повсякденного прикрашення життя», середовища «другої індустріальної революції». Виставка збіглася в часі з хвилею соціальних рухів, і врешті це привело до того, що мистецтво почало видозмінюватися - відмовлятися від злиття з реальністю, з соціальним, урбаністичним та індустріальним. Воно, заглиблюючись у самоаналіз, змінювало художні системи на нові в руслі аналітичної естетички, що суперечило бурхливій об'єктності цивілізаційних звалищ «Нового реалізму». Представники останнього пішли визначеним ще до них шляхом - стали успішними художниками та скульпторами, що виконували муніципальні та приватні замовлення і працювали здебільшого у сфері урбаністичного дизайну.

Але «Новий реалізм» як напрям мистецтва, що апелює до безпосередності речі, не завершив власної місії у 60-і рр. минулого століття. Цікавість до нього відродилася наприкінці 1980-х, коли художники почали знову використовувати колажі, асамбляжі, інсталяції, хепенінги, реагуючи на тотальність споживання в епоху вже інформаційного суспільства. Але, як визначає В. Турчин, «Якщо «старий» авангард був філософським та утопічним, то наприкінці 80-х мистецтво стало суто споживчим. Виставка мистецтв уже практично не відрізняється від виставки товарів. І не лише тому, що тут може бути експонований «Мерседес» (А. Леція), частина автомобільного кузова (Р. Бок'є), синтетичний ведмедик великого розміру (М. Палестина) або ковбасна машина (А. Хана). Головне - новий авангард відмовляється від переробки погляду та свідомості. Це творчість, що живе

у суспільстві, маючи великий соціальний та інформативний вимір, і майже не маючи естетичного. Це соціальна пластика дійсності, те, що Ю. Хабермас називав «комунікативною угодою»: сучасний глядач легко ідентифікується з подібним мистецтвом, сприймаючи його як «своє»: це мистецтво міста, його звуків, ритмів, життя» [8]. З кінця 1980-х років минулого століття і аж до нашого часу річ у її тотальності - симулякр, повсякденний фетиш, що циркулює «гігантським супермаркетом» інформаційного суспільства, не полишає мистецтво, яке вже не опирається поглинанню цією ж системою товарообміну та розваг. Реальність перетворила на абсурд настанови П'єра Рестані, абсолютизувавши їх. Якщо «Нові реалісти» ставили себе «на 40 градусів вище нуля мистецької форми дадаїзму», то сучасне мистецтво, що апелює до речей, знаходиться на 40 градусів нижче нуля мистецтва взагалі, і цей статус воно, у свою чергу, визначає як мистецький. Але їх об'єднують схожі художні прийоми - колаж та його похідні, що зумовили особливості образної, композиційної, фактурної організації творів і явищ мистецтва; атакож визначили їхні смислові та інтерпретаційні поля.

Отже, розгляд питання визначив, що висвітлений у статті «Новий реалізм» є ключовим мистецьким напрямом та однією з домінантних ліній у системі координат мистецтва ХХ ст. в рамках настанови на безпосереднє включення об'єктів речей до художніх творів, а також організації художнього, культурного та текстуального простору за допомогою колажного принципу. Цей принцип, актуальний і для ХХІ ст., є одним із потужних засобів акумуляції візуального матеріалу та системи значень. Він - предмет сучасних мистецтвознавчих досліджень і має великі аналітичні перспективи, зумовлені ним самим, а тому відкритий для інтерпретації.

1. Рестані П. Европейский дух и обратная сторона искусства // Terra Incognita.- 1997.- № 6.- С. 12.
2. Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics.- London: Institute of Contemporary Arts, 1991.- Р. 4.
3. Гончаренко Н. Искусство мусора // [www-документ]: <http://artpages.org.ua/palitra/iskusstvo-musora.html>
4. Бессонова М. Пьер Рестані // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. — М.:

- Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. - С. 385.
5. Там само.
6. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. - 1994.- № 4. - С. 267.
7. Там само.- С. 265.
8. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. - М.: Издательство МГУ, 1993.- С. 240.

*M. Sapko*

## **COLLAGE METHODS IN THE EUROPIAN ART OF THE XX CENTURY. «NEW REALISM» AS A TURN TO THE OBJECTIVE ART FORMS**

*The article is devoted to the key features of «New Realism» - one of the principal art movement of the XX century. They are examined in the context of the collage art forms development; and also the role of this movement between the XX century art processes is determined.*