

УДК 7.036:7.08:7.071.1«19/20»(477)=161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.38>

МИСТЕЦТВО РЕДИМЕЙДУ МІЖ ФОРМАЛЬНИМИ ЗАВДАННЯМИ ТА ХУДОЖНІМ ЖЕСТОМ: ПЛАСТИЧНА МОВА В КОНТЕКСТАХ МАТЕРІАЛЬНОСТІ РЕЧІ

Педан Інна Вікторівна

старший викладач кафедри мультимедійного дизайну,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна,
e-mail: inna.pedan.art@gmail.com, orcid: 0000-0002-6467-5248

Анотація. **Мета** статті полягає в аналізі проєктів сучасного мистецтва з використанням редимейду з погляду морфологічного аналізу пластичної мови, що передбачає порівняння формальних завдань художніх творів («річ-форма») із феноменом художнього жесту («річ-жест»).

Методологія дослідження передбачає використання як загальнонаукових методів (типологізації, порівняння, дедукції), так і спеціальних (формального та композиційно-пластичного аналізу).

Результати. Предметність та прямий зв'язок із «речовим» статусом є унікальною ознакою редимейду незалежно від того, у якому конкретному середовищі реалізується художній потенціал готових об'єктів.

Практика художнього жесту редимейду дає змогу як посилювати, так і долати рису предметності, уникаючи природних зв'язків готового об'єкта з дійсністю або пропонуючи замість них альтернативні (Деніель Аршам, Віллі Коул). Натомість річ-форма розвиває морфологічну природу редимейду, провокує глядача деструктивними можливостями формоутворення (Шенник Сміт), а також звертаючись до інтеграції матеріальної природи речі в загальний контекст художнього задуму (Мирослав Балка).

В обох проаналізованих принципах чітко проступає дуальна властивість редимейду виступати одночасно і як «готовий», і як «знайдений» об'єкт. Це актуалізує проблематику вибору митця, авторський погляд на художнє завдання та дає змогу залучати до художньо-емоційного сприйняття твору предметний досвід глядача.

Наукова новизна. У статті показано, що використання редимейду як авангардного прийому, який змінює наявні правила гри, суперечить загальноприйнятим художнім правилам та часто пропонує альтернативні статуси для маргінальних або табуйованих художніх ідей. Така інструментальна риса редимейду, яку можна оцінювати як одну з актуальних методологій сучасного мистецтва, є причиною важливості та поширеності естетики готових об'єктів у сучасному мистецтві.

Практична значущість. Результати дослідження можуть бути використані як у навчальній, так і в науково-дослідній сферах.

Ключові слова: редимейд, фіндарт, редимейд скульптура, інсталяція, кон-темпораріарт, артоб'єкт, актуальне мистецтво, Венеційська бієнале.

ВСТУП

Попри глобальну присутність у сучасному мистецтві інтерактивних та мережевих викликів, простір «реального» світу у сфері актуального мистецтва все ще описується за допомогою предметного середовища. Його художні форми активно втягують «річ» у систему художнього виробництва, пропонуючи митцям готові, сформульовані через предметність, способи інтерпретації. Саме предметність дійсності є важливим матеріалом для рефлексій та пошуку трансформацій, які неможливо винести за межі матеріально-предметних структур. Усе це породжує особливу увагу до тих напрямів актуального мистецтва, що спираються на предметні аспекти художнього буття, звертають увагу на об'єкти як дійсні елементи структури світу, зокрема редимейду, фіндарту, джанкарту.

Крістоф Шинку стверджує, що термін «редимейд» закріпився в дискурсі про мистецтво на початку ХХ ст., після публікацій англійських перекладів творів Анрі Бергсона. У подальшому французький художник Марсель Дюшан інтегрував цей термін у галерейний контекст, долучивши до його літературно-філософського звучання мистецької конкретики [26, с. 53]. Маргарет Іверсен додає до цього особливу пов'язаність редимейду з естетикою «знайдених об'єктів» (фіндарту), розглядаючи їх як парну термінологію [20, с. 45].

Поза тим, якщо Анрі Бретон визначав редимейд як результат вибору художника, то фіндарт виникає спонтанно та є результатом художньої імпровізації. Ця відмінність – типовий приклад складаної прогнозованості образного змісту художніх творів, які залучають до свого зображального репертуару естетику готових об'єктів (знайдених або навмисно привласнених).

Аналізуючи актуальні практики сучасного художнього процесу, не можна не помітити, наскільки сьогодні широкими є простори представлення редимейду. У сучасних умовах художнього споживання предметність диктує властиві норми репрезентації, які в багатьох випадках залишають за глядачем виключне право інтерпретації.

Як показує аналіз проектів, показаних у межах програм Венеціанської бієнале за десять років ХХІ ст., редимейд лишається однією з провідних форм художнього мислення, породжуючи чималий спектр жанрової, видової та, у більш широкому контексті, соціокультурної взаємодії [23].

Найбільш знакові проекти контемпораріарту початку ХХІ ст., які залишали по собі шлейф символічних та емоційно-образних

значень, зверталися до форм редимейду. Проте, наприклад, у проєкті «Мрії та конфлікти» (2003 р., куратор Франческо Бонамі) таке звернення спиралося на редимейд як специфічний художній прийом [9]. Натомість у проєкті «Все майбутнє світу» (2015 р., куратор Оквуї Енвезор) редимейд розглядався як самостійний напрям в актуальному мистецтві [6].

Стівен Зепке наголошує на тому, що редимейд є «однією з основоположних стратегій сучасного мистецтва» і саме так феномен використання готових об'єктів «утілює дилему сучасного мистецтва» щодо інструментального або видового статусу таких творів [29, с. 33].

Так, співіснування цих двох художніх амплуа редимейду є зайвим аргументом на користь актуальності проблеми художнього статусу естетики готових об'єктів у практиках сучасного мистецтва, потреби в аналізі основних тенденцій його використання, а також ролі та місця своєрідної художньої філософії редимейду в структурі сучасного дизайну та мистецтва.

Так, робоча гіпотеза нашого дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні ключових концептів у феноменології редимейду, які, на нашу думку, можуть бути визначені як «річ-форма» та «річ-жест».

АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Практика використання готових об'єктів у мистецтві та дизайні нараховує далеко не одне десятиліття. У сучасному мистецтвознавстві тривають дискусії щодо сутності базового поняття та обсягів його термінологічного змісту. Так, на середину 1990-х рр. домінувала думка щодо редимейду як інструмента образотворчого та предметного мистецтва, що в кращому разі визначало статус готових об'єктів як методу для створення мистецтва на визначених художніх територіях: картини, інсталяції, арт-об'єкта тощо. Наприклад, Деніель Нагеле зазначав: «Звичайно, новітня теорія та критика мистецтва розглядає редимейд не стільки як об'єкт, скільки як жест або як момент в історії мистецтва» [25, с. 73].

У цьому контексті важливо визначити видові властивості редимейду, що кваліфікують його як художній прийом. У зазначеному аспекті вивчає естетику готових об'єктів у мистецтві Маргарет Іверсен, яка ще на початку «нульових» років запропонувала розлогу типологію редимейду та фіндарту [19, с. 46–54].

Ваутер Егінк розглядає типи трансформації редимейду в історичному аспекті,

а також на прикладі сучасного дизайну та мистецтва. Учений виокремлює як головні ознаки поєднання новизни та типовості, що природно закладені у річ, яку художник має намір використати в межах власного авторського пріоритету [14, с. 10, 12].

Наголосимо, що явище редимейду, навіть попри його остаточну невизначеність як інструментарію або самостійного виду мистецтва, привертає увагу дослідників масштабністю свого функціонування. Сьогодні є окремі роботи, присвячені виключно історіографії мистецтва редимейду (наприклад, стаття Луїс Де Мюсі [12]), а також публікації щодо іконографії цього явища, де мистецтво знайдених об'єктів є послідовно-хронологічною історією шедеврів [28].

У спорідненому із завданнями нашого дослідження контексті проблематику редимейду розглядають українські вчені: В. Одрехівський (у практиках сучасної скульптури) [2], В. Тарасов та Н. Мархайчук (у сфері фотографії та концептуального мистецтва) [5], І. Педан [3] та Ю. Венц [1] (у напрямі контемпораріарт).

МЕТА

Мета статті – проаналізувати проекти сучасного мистецтва з використанням редимейду з боку морфологічного аналізу пластичної мови, що передбачає порівняння формальних завдань художніх творів («річ-форма») із феноменом художнього жесту («річ-жест»).

РЕЗУЛЬТАТИ ТА ОБГОВОРЕННЯ

Річ-жест, як принцип репрезентації редимейду, пов'язана з особливою увагою художників до практики авторського представлення твору. На відміну від традиційних видів мистецтва естетика готових об'єктів має природні конфлікти між різними типами та рівнями авторства.

Наприклад, Клер Фонтейн загострює це питання, оскільки, на її думку, у багатьох проектах місце та способи використання готових об'єктів натякають на те, що редимейд – це скоріш «твір мистецтва без художника» [16, с. 59].

У будь-якому разі потенційна потреба в тому, щоб виступати одночасно від імені декількох творців (щонайменше від творця самого об'єкта-речі та художника, який її привласнив для своїх художніх дій), вимагає специфічної позиції митця. Вона не може бути мовчазною або риторично слабкою, оскільки готовий об'єкт у кінцевому результаті має заговорити мовою художника. Саме тому проблематика художнього жесту є однією із

домінантних у методологічному репертуарі редимейду. Як підкреслює Тьеррі Де Дюв та Розалінда Краусс, у багатьох проектах другої половини ХХ ст. використання готових речей стало «ознакою виходу художньої практики з візуального режиму до лінгвістичного» [11, с. 66].

Схожу думку висловлює Ваутер Егінк, зазначаючи, що синергія готових об'єктів породжує «ауру художнього жесту», яка здатна бути деструктивною, антиестетичною, провокаційною, проте в жодному разі не мовчазною та без ознак новизни [14, с. 4].

Наприклад, мексиканський художник Мартін Сото Климент працює з предметними серіями на основі редимейду, однак особливу увагу зосереджує на жіночому одязі, обираючи ті аспекти його візуальної матеріальності, які беззастережно ідентифікують гендерний символізм жіночності (взуття на підборах, білизна, аксесуари одягу). Його манера художнього висловлювання здебільшого спирається на прийоми об'єктивації, що дають змогу визначити форму за звичними рамками функціональних параметрів. Як наслідок, річ як така втрачає частину свого первинного матеріального змісту, інтегруючись до загальної художньої атмосфери артоб'єкта (наприклад, жіноче взуття нагадує собаку) (рис. 1)



Рис. 1. Мартін Сото Климент. «Насіння». 2014 р.

Концепції його робіт звернені до проблеми гендерного балансу, а також форм символічної взаємодії між чоловічими та жіночими предметними статусами, що, звісно, актуалізує еротичні та майже фетишистські образи. Морфологія творів Мартіна Сото неможлива без авторського узагальнення, оскільки подібні готові предмети самі по собі є ознаками наявного культурного коду.

Тож художнику природно висловлюватися в напрямі пластичної морфології та провокувати глядача грою з контекстами (за принципом, жіноча білизна в крамниці та галереї – це різні символічні звернення). Луїс

Де Мюсі розглядає цей прийом як чи не найбільш виразну характеристику редимейду, що реалізується завдяки «перенесенню певного художнього значення з однієї сфери до іншої» [12, с. 54]. Натомість В. Тарасов та Н. Мархайчук вважають це ознакою «транзитного» статусу редимейду, який постійно адресує глядача в різноманітні та часто суперечливі контексти [5, с. 28].

Важливим нюансом артоб'єктів Мартіна Сото є розрахунок на «речовний» досвід глядача, який усвідомлює функціонал, наприклад, жіночого взуття, а тому здатний коректно символічно інтерпретувати.

Так, жіночий редимейд як фетиш стає об'єктом уваги художника за допомогою особливої формальної мови. Ця мова націлена на компіляцію та «цитування» щоденних і водночас неодмінно матеріальних властивостей речей, які часто належать до інтимного гардеробу та описують особистий простір людини, що нібито не має бути публічно експонованим.

Художні прийоми Мартін Сото стають більш зрозумілими в його пластичних редимейдах, які митець уналежнює до проблематики дослідження чоловічої поведінки. Якщо жіночі культурні коди постають у його творах як унікальні та особисті, світ чоловічої репрезентації спирається на типологію ритуалів побутової поведінки. Звідси така увага художника до, наприклад, формальних можливостей алюмінієвих банок від «чоловічих» напоїв. Цей матеріал дає змогу художнику використовувати типовість промислової форми редимейду як символічний натяк на повторення та серійність поведінки, що нібито запрограмована в чоловічій побутовій культурі. «Жестикулюючи» цими типовими об'єктами, Мартін Сото створює унікальну авторську атмосферу дії, у якій втрачені властивості предмета як такого, набувають нової естетичної логіки (рис. 2).



Рис. 2. Мартін Сото Климент. «Імпульсивний хор». 2010 р.

Доцільно звернути увагу на те, що в усіх розглянутих нами проектах Мартін Сото виступає як митець, що формалізує умовну поведінку редимейд-об'єкта, навіть у тих випадках, коли його твори звертаються до універсальних ідей. Наприклад, серія «Рух» (2006 р.) так само спирається на принципи об'єктивації форми, як і гендерно орієнтовані роботи, створюючи образність на ґрунті функціональних властивостей речі. У творі № 1 пластикові жалюзі представлені як об'єкт у русі, де утворена художником зооморфічна образність (або «пташина форма», за словами митця), виникає внаслідок поєднання предметних властивостей самих жалюзі. Принцип накладання пластин жалюзі нагадує пташине пір'я, що є основою для авторських метаморфоз, які розвивають природну форму редимейду. По суті, шляхом простих просторово-пластичних змін Мартін Сото надає можливість утилітаризму форми виразитися в новому значенні (рис. 3).



Рис. 3. Мартін Сото Климент. «Рух-1». 2006 р.

На наш погляд, творчість Мартіна Сото має очевидні точки перетину з роботами іншого художника редимейду Віллі Коула. Обох авторів поєднує увага до гендерної репрезентації, проте твори Коула мають більш виражену скульптурну компоненту.

Художник також активно працює із жіночим взуттям, розвиваючи формальні контексти цього готового продукту, але водночас звертається до системи засобів виразності, зокрема матеріальності кольору та морфології композиційно-структурних елементів речі як своєї палітри для ліній, об'ємів та навіть повноцінних пластичних наративів.

Так, у серії «Найкращий друг людини» (2014 р.) особливий інтерес для нас становить

парна робота «Грайливі та блискучі», у якій жіночі туфельки на підборах стають елементами формоутворення для анімалістичної пластики (рис. 4).



Рис. 4. Віллі Коул. «Грайливий і блискучі». Серія «Найкращий друг людини». 2014 р.

У візуальності Коула речі набувають виразної символічної множинності, яку митець майстерно активує за допомогою обігравання наявних візуальних компонентів: фрагментів шкіри, швів, застібок, змійок, ремінців, акцентів кольору. Таке специфічне поєднання власне речі, її невід'ємних виражальних компонентів з авторським поглядом на пластичну поведінку форми, створює унікальне враження «речі, яка заблукала» (за словами Жана Боргатті) [10, с. 15].

Жослін Люп'єн підкреслює само-рефлексію Віллі Коула, який неодноразово характеризував свою творчість як «археологічний міський дадаїзм» [21]. Як бачимо, чергове використання щодо редимейду метафори артефактів з минулого (власне, археології речі) дає змогу звернути увагу на аспект вживаності як особливо важливу компоненту художньої сутності таких творів. Коул завжди підкреслює прямий зв'язок між середовищем, у якому він сформувався як митець, та речами й формами, які саме із цього середовища потрапили до його художньої образності [18, с. 2].

З такої художньої філософії випливає і проєкт Данієля Аршам «Dior: зруйновані реліквії». Тут ми спостерігаємо не присвоєння речі як такої, а навмисне створення матеріальних властивостей цілком реальних і конкретних у своїх функціях предметів (наприклад, телефона, баскетбольного м'яча тощо), але з метою подальшої часткової деструкції та доповнення. Художник піддає власноруч створені предмети акту руйнування, який має

допомогти виявити нові художні якості, водночас остаточно не зашкодивши самій матеріальній основі речі (наприклад, м'яч має залишитися саме м'ячем) (рис. 5).



Рис. 5. Данієль Аршам. «Dior: зруйновані реліквії». 2020 р.

Чулін Ден називає таку манеру Аршам «вигаданий археологічний стиль», натякаючи на його звернення до звичного для глядача ефекту руйнування речі як ознаки вживаності. З іншого боку, частково зруйновані предмети мають значення поза межами своєї природної функції лише в разі очевидного внутрішнього символізму, що, наприклад, характеризує предмети античного побуту, які є героями музейних експозицій. Саме тому «вигадана археологія», як підкреслює Чулін Ден, є «символічною перспективою в майбутнє, а не минуле» [13, с. 162]. Аршам грає зі статусом брендової речі, намагаючись методом вульгаризації та кітч довести до абсурду наявну іконографію предметних вартостей (за принципом, річ від Dior не здатна бути некрасивою).

Наприклад, баскетбольний м'яч митець представляє як артефакт, виготовлений з гідрокаменю з кристалами кварцу. Його репрезентація має всі класичні ознаки подання брендової речі: дерев'яна упаковка з логотипом, інструменти догляду тощо. До такого виразного пафосу Аршам додає білі рукавички, натякаючи на унікальний ритуал поводження з річчю такого високого значення (рис. 6).

На наш погляд, така штучна атмосфера художнього твору є прозорим натяком не тільки на питання статусу як одного з ключових у предметному дизайні та мистецтві артоб'єктів, а й на авторський прийом

формалізації речі-знаку, що на очах глядача перетворюється з псевдоархеологічного непотребу на максимально пафосний художній артефакт. Його характеризує унікальне, єдине, авторське та суб'єктивне за змістом повсякдення, яке прагне відірватися від речовності й набути значення за межами власного матеріального статусу. Не випадково Кабель Ан характеризує типологію редимейду Аршама як виражену ностальгію за скульптурою, яка, на відміну від «реальних предметів», за визначенням є мистецтвом і не повинна нікому нічого доводити [7, с. 5–6].



Рис. 6. Деніел Аршам. «Dior: зруйновані реліквії». 2020 р.

Сприйняття редимейду в такому метафоричному значенні спирається на досить репрезентативну дослідницьку базу. Наприклад, Саймон Евнін аналізує твори з використанням готових об'єктів у контексті концепції культурного артефакту (М. Фуко, П. Бурдьє). У межах цієї методології для митця редимейд є одночасно «результатом вибору та наслідком випадку» [15, с. 407], що пояснює множинність художніх змістів та зв'язок твору з уявленим минулим.

У практиках редимейду художній жест часто експлуатує проблематику матеріальної недосконалості об'єкта, його вторинності через змінення контексту та статусу. Як приклад, назвемо роботу Асіфа Фарука «Який бунт?» (2014 р.). В експозиційному варіанті знайдена художником металева перегородка розташована в скульптурному пластичному положенні, яке не порушує її матеріальних властивостей (вона, вочевидь, не зламана та не містить ознак фрагментації). Однак сам ефект випадкового падіння об'єкта, призначеного для стримування та обмеження, формує ставлення до його фізичної «поведінки» як речі, а тому й до ідейного пафосу твору. При

цьому важливо відзначити, що автор ставить перед глядачем формальне питання (виражене за допомогою форми предмета), розраховуючи на потенціал глядацького життєвого досвіду (рис. 7).



Рис. 7. Асіф Фарук. «Який бунт». 2014 р.

На наш погляд, важливе пояснення сутності художнього жесту пропонує Ай Вейвей – китайський художник контемпораріарт, який широко залучає до свого творчого процесу готові об'єкти. Розвиваючи ідеї Дюшана стосовно того, що «мистецтво здатне бути одночасно і ставленням, і жестом», Ай Вейвей звертається до інструментарію масштабування актуальних художніх практик. За його словами, якщо Дюшан представив у вигляді мистецького готового об'єкта конкретну річ, то редимейд Ай Вейвея – це Китай як країна або Захід як політична цілісність чи сума уявлень про себе [24, с. 163].

Не важко помітити, що така глобалізація сутності редимейду позбавляє його формальних контекстів, проголошуючи «об'єктність» за межами «просто речі». У цьому разі художній жест є зверненням до глядача, яке має предметну силу (підкріплено матеріальними формами вираження – готовими об'єктами), але поширює інтерпретації далеко за межами суто предметного символізму (за принципом «стілець не обов'язково означає можливість сидіти»).

Важливою особливістю репрезентації редимейду як речі-форми є обґрунтування художньої утилітарності «готового» об'єкта. Звернемо увагу на те, що в роботах актуального мистецтва одним із ключових питань є визначення статусу твору, його жанрової та видової типології. У випадку зі світом «готового» об'єкта в ролі подібного «візаві» є саме визначення утилітарної та зазвичай цілком

функціональної речі як, власне, твору мистецтва.

Так, характеристику концепту «річ-форма» варто почати з важливого висновку Крістофа Шинку щодо того, що «редимейд існує у своїй символічній та образній функції» [26, с. 54]. Ця специфіка естетики готових об'єктів є одним із можливих пояснень складності стилістичної атрибуції редимейду, який начебто не містить нічого, крім форми та за межами форми. Шинку зазначає, що «редимейд не містить стилю, він, радше, втілює відсутність стилю як є специфічний стиль» [там само].

На наш погляд, таку залежність редимейду від шлейфа утилітарної конкретності гостро відчувають художники, які прагнуть зменшувати функціональність завдяки знаковості, а через посилення символізму – визначати художній статус твору.

Як приклад згадаємо інсталяцію британського художника Даррена Алмонда «Термінус» (2007 р.), створену спеціально для німецького глядача в галереї в Берліні (рис. 8).



Рис. 8. Даррен Алмонд. «Термінус». 2007 р.

Онтологія творів Алмонда пов'язана з перенесенням готових об'єктів з простору їхньої природної репрезентації в альтернативні або змінені контексти. Даррен Хайберд називає це художньою роботою з пам'яттю (матеріальною та уявною водночас), яка навмисно «вивернута навиворіт» [17, с. 23]. У цьому разі митець відтворив 14 автобусних зупинок, що колись функціонували неподалік польського міста Освенцим, більш відомого у світі як апокаліптичний нацистський концтабір Аушвіц [там само]. Перенесення цього фрагмента реального польського повсякдення до галереї в Берліні має зрозумілий потенціал символізму, який проявляє себе виключно за умов автентичного збереження самого редимейду

автобусних зупинок. В інсталяції Алмонда буденна дійсність, показана через очевидність предметного контексту, змінила місце перебування, але від цього не тільки не втратила гостроти сприйняття, а й набула очевидної актуальності, повернувшись до початкової точки своєї первісної матеріальної природи (нацизм народився в Німеччині). За словами Алмонда, те, що глядач бачить власними очима в реальності Освенцима, є лише тимчасовою зупинкою в гіпотетичній подорожі в «реальне» місце, своєрідною «залогою очікування», що натякає на фатальність наступного кроку.

Більш виразну формальну основу, яка наявна в авторській методології інтерпретації готових об'єктів, демонструють роботи американської художниці Шинік Сміт, пов'язані з використанням пластичних властивостей одягу. Мисткиня спирається на його анатомічну природу, яка сама по собі є «скульптурною» в багатьох властивих матеріальних значеннях.

Як уважає Алеіс Кітл, Шинік Сміт у більшості своїх проєктів досліджує індивідуальність, яка «перебуває в стані метаморфози та мутації». Свідченням цього є яскраво виражене прагнення художниці «з'єднати тканину в скульптурну масу», зберігаючи ознаки редимейду та часто навмисно маніпулюючи рисами форми або кольору одягу як «готовими символами» [20, с.174].

Звісно, готовий одяг, тим паче вживаний та заряджений формами людського тіла, викликає сталі тілесні асоціації, які не можуть не конвертуватися в символізм поведінки, вигляду або ідентичності людини. За можливості художниця здатна проявити певні етнічні або гендерні аспекти, а також, навпаки, прибрати певні матеріальні знаки статусу чи функції речі для вивільнення іншої художньої ідеї.

У роботі «Душа в іншому місці» (2013 р.) Сміт використовує речі з власного гардеробу, доповнюючи їх волокном, мотузками та фрагментами тканини. На наш погляд, робота засвідчує важливий прийом інтерпретації редимейду, коли в процесі реінтеграції готових форм утилітарні та знакові компоненти міняються місцями. Така інверсія змістів провокує глядача міркувати щодо меж тілесності, анатомічної мови речі, її контексту споживання як символу. Привертає увагу вміння художниці засобами утворення форми будувати композиційну цілісність, що в разі редимейду часто є проблемним завданням (рис. 9).

Прийоми інверсії тісно пов'язані з художньою технікою мімікрії, яка дає змогу використати базове значення речі як своєрідну маскувальну полуду авторського символізму.

В обох випадках й інверсія, і мімікрія є елементами методології формальної трансформації готового об'єкта.



Рис. 9. Шінік Сміт. «Душа в іншому місці». 2013 р.

Наприклад, робота польського митця Мирослава Балка «Сталь і мило» (1993–2016 рр.) є композицією з обмилків, які вертикально насажені на сталеву шпичку. Неодноразово повторюючи цю роботу в контексті різних проєктів, Балка майже ніколи не втручається в первісну пластичну форму, що, на наш погляд, засвідчує його авторське ставлення до твору як до скульптури або артоб'єкта.

Як елементи вживаного предметного контексту, обмилки є тілесно активними: банальна повсякденність цього матеріалу та його фактична непомітність у звичайному бутті людини провокує на неочікувані ефекти. Обмилки за своєю формою нагадують гальку, мімікуючи тим самим у формально-пластичну площину. При цьому кожен окремих фрагмент міститься в близькому тонально-кольоровому реєстрі, що з погляду візуального сприйняття формує дуже виразну «пастозну» атмосферу. Певна «прозорість» обмилків має подвійний символізм: їх не помічають як предмети, натомість вони дійсно здатні до естетичної активності за допомогою специфічної фактури, кольору та пластичних властивостей. Вагоме значення має і контекст тілесної пам'яті предметів, які набувають свого нарративного статусу лише завдяки буденним діям людини (рис. 10).

Художні принципи творчості Мирослава Балка проаналізовані Анною Марковською, яка вважає художника, по суті, мистцем однієї теми – людини, її поведінки, вираження її намірів тощо. Марковська звертає увагу на ті зусилля, до яких вдається Балка, щоб

«замаскувати» будь-які паростки високого мистецтва (наприклад, щодо «вічних» та пафосних тем героїки) й максимально змістити погляд глядача всередину самого себе. У такому разі повсякдення стає важливим простором для закріплення цієї ідеї, яку Балка виражає пластичними, скульптурними прийомами (наприклад, за словами Маяковської, прийомом поділу простору або форми на «тут» і «там», позбавляючи редимейд його натуральної функції [22, с. 84].



Рис. 10. Мирослав Балка. «Мило та сталь». 1999 р.

Уіллем Блекер згадує Мирослава Балка як, скоріш, скульптора редимейду, ніж автора інсталяції, підкреслюючи самодостатність його робіт щодо просторів [9, с. 3]. Проте в репертуарі митця наявна й редимейд-інсталяція. Наприклад, варто згадати роботу «Як це я», представлену у 2009 році в галереї «Тейт» у Лондоні. Великий металевий контейнер Балка перетворив на «кімнату мовчання» (за романом С. Беккета), яка повністю позбавлена світла та значною мірою звуків. Рафал Солевський підкреслює, що в цьому разі художній твір починається не тоді, коли глядач опиняється в такому рафінованому просторі, а після виходу з нього (після «повернення до світу людей») [27, с. 170–171]. Акт виходу із замкненого темного простору дає змогу інакше зрозуміти значення та структуру буденних «ритуалів» людини: дихання, відчуття спільноти навколо себе, тактильне сприйняття предметів тощо.

ВИСНОВКИ

Насамперед звертає на себе увагу важлива тенденція використання редимейду як

авангардного прийому, який змінює наявні правила гри, суперечить загальноприйнятим художнім правилам та часто пропонує альтернативні статуси для маргінальних або табуйованих художніх ідей. Така інструментальна риса редимейду, яку, на наш погляд, можна оцінювати як одну з актуальних методологій сучасного мистецтва, є причиною важливості та поширеності естетики готових об'єктів.

Поза тим предметність та прямий зв'язок із «речовим» статусом є унікальною ознакою редимейду незалежно від того, у якому конкретному середовищі реалізується художній потенціал готових об'єктів. Своєю чергою, це породжує особливу увагу до тих аспектів редимейду, які безпосередньо впливають із зазначених якостей. Так, проведене дослідження дає змогу визначити два основні принципи репрезентації редимейду: річ-жест та річ-форма.

Практика художнього жесту редимейду дає змогу як посилювати, так і долати рису предметності, уникаючи природних зв'язків готового об'єкта з дійсністю або пропонуючи замість них альтернативні. Таку тенденцію ми спостерігаємо, наприклад, у роботах тих митців, які спираються на прийоми мімікрії (Деніель Аршам, Віллі Коул). Натомість річ-форма розвиває морфологічну природу редимейду, провокує глядача деструктивними можливостями формоутворення (Шенник Сміт), а також звертаючись до інтеграції матеріальної природи речі в загальний контекст художнього задуму (Мирослав Балка).

В обох проаналізованих нами принципах чітко проступає дуальна властивість редимейду бути одночасно і «готовим», і «знайденим» об'єктом, що актуалізує проблематику вибору митця, авторський погляд на художнє завдання та дає змогу залучати до художньо-емоційного сприйняття твору предметний досвід глядача.

ЛІТЕРАТУРА

- [1] Венц Ю. До характеристики пластичного об'єкту: поняття та передумови розвитку. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2014. № 10. С. 190–196.
- [2] Одрехівський В. Сучасна скульптура львівської мистецької школи: експеримент і самоідентифікація. *Вісник ХДАДМ*, 2017. № 3. С. 57–67.
- [3] Педан І. Художні властивості природних матеріалів у предметному дизайні: наслідування та інтерпретація. *Культура України*. 2022. (77), 65–72.
- [4] Протас М. «Nude vita» посткласичної регресії культуріндустрії та ретрокаузальна зворотність. *Мистецтвознавство України*, 2023. № 23. С. 92–108.

[5] Тарасов В., Мархайчук Н. Особливості художньої мови фотографії у контексті міжвидових трансформацій: фото-реді-мейд та фотоколаж (на прикладі зарубіжних проєктів венеційської бієнале 2010–2020-х рр.). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*, 2023. № 68. С. 25–35.

[6] Adamson G. All the World's Futures: The Venice Biennale, 2015. *The Journal of Modern Craft*, 2015. V. 8. № 3. P. 401–405.

[7] Ahn J. C. Sculpting Nostalgia: Daniel Arsham, Alicja Kwade, and Kathleen Ryan. *Intermedialités*, 2022. № 39. P. 1–24.

[8] Auslander P. The Biennale and Its Discontents. *PAJ. A Journal of Performance and Art*, 2004. V. 26. № 1. P. 51–57

[9] Blacker U. Spatial dialogues and Holocaust memory in contemporary Polish art: Yael Bartana, Rafał Betlejewski and Joanna Rajkowska. *Open Arts Journal*, 2014. № 3.

[10] Borgatti J. Willie Cole's Africa remix: trickster and "tribe". *African arts*, 2009. V. 42. № 2. P. 12–24.

[11] De Duve T., Krauss R. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. *October*, 1994. V. 70. P. 61–97.

[12] De Mussy L. Historiography as readymade. *Rethinking History*, 2023. V. 27. № 1. P. 51–73.

[13] Deng C. Integration of fictional archaeological artistic styles and modern brand design: Artist Daniel Arsham's work. *Scientific and Social Research*, 2021. V. 3. № 3. P. 160–172.

[14] Eggink W. The reinvention of the readymade. 7th International Conference on Design & Emotion, D&E 2010: IIT Institute of Design, 2010. P. 1–23.

[15] Evnine S. Ready-mades: Ontology and aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 2013. V.53. № 4. P. 407–423.

[16] Fontaine C. Ready-Made Artist: The Genealogy of a Concept. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 2014. V.22. № 2. P. 57–68.

[17] Hibberd L. Darren Almond: The limits of representation. *Eyeline*, 2008. V. 65. P. 23–25.

[18] Huffman A. Willie Cole's «Magna tji wara», the «Flint Water Crisis», and the Construction of Meaning. *ARTH 492*, 2016. April 5. P. 1–20.

[19] Iversen M. Readymade, found object, photograph. *Art Journal*, 2004. V. 63. № 2. P. 44–57.

[20] Kettle A. «Corso-Esquivel J. Feminist subjectivities in fiber art and craft: Shadows of affect. Routledge, 2019». *Craft Research*, 2023. V. 14. № 1. P. 172–175.

[21] Lupien J. Willie Cole: An Archeology of the Future. *Canadian Journal of Law and Society*, 2005, V. 20. № 1. P. 68–72.

[22] Markowska A. Conspicuously absent Jews, alien environments: Polish artists Mirosław Bałka and Rafał Jakubowicz on the Holocaust. *Politics of erasure from "damnatio memoriae" to alluring void. World Art Studies*, 2014. V. 13. P. 81–88.

[23] Martini V. The Evolution of an Exhibitory Model. Venice Biennale as an Entity in Time. *Transcultural*, 2010. V. 1. № 1. P. 119–138

[24] Mendes A., Weiwei A. The world as a readymade: a conversation with Ai Weiwei. *Transnational Screens*, 2023, V.13. № 2. P. 157–175.

[25] Naegele D. The Readymade: Duchamp's Thing. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 1995. V.3. № 3. P. 71–75

[26] Schinckus C. Visual Epistemology of Readymade. *Journal of Genius and Eminence*, 2020. V.5. № 1. P. 53–63.

[27] Solewski R. Is it just a metaphysical turn? *Art Inquiry*, 2015. № 17. P. 167–179.

[28] Wang C. The development, technique and application of ready-made in the product design. *Art and Design Review*, 2015. V. 3. № 2. P. 49–67.

[29] Zepke S. The readymade: Art as the refrain of life. Deleuze, Guattari and the Production of the New. Edinburgh University Press, 2008. P. 33–44.

REFERENCES

[1] Vents, Yu. (2014). Do kharakterystyky plastychnoho ob'ektu: poniattia ta peredumovy rozvytku. [To the characteristics of a plastic object: the concept and prerequisites for development]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 10, 190–196 [in Ukraine].

[2] Odrekhivskyi, V. (2017). Suchasna skulptura lvivskoi mystetskoï shkoly: eksperyment i samo identyfikatsiia. [Modern sculpture of the Lviv art school: experiment and self-identification]. *Visnyk KhDADM*, 3, 57–67 [in Ukraine].

[3] Pedan, I. (2022). Khudozhni vlastyvyosti pryrodnykh materialiv u predmetnomu dizaini: nasliduvannia ta interpretatsiia. [Artistic properties of natural materials in object design: imitation and interpretation]. *Kultura Ukrainy*, 77, 65–72 [in Ukraine].

[4] Protas, M. (2023). «Nude vita» postklasychnoi rehresii kulturindustrii ta retrokavzalna zvorotnist. [“Nude vita” of the postclassical regression of the culture industry and retrocausal reversibility]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 23, 92–108 [in Ukraine].

[5] Tarasov, V., Markhaichuk, N. (2023). Osoblyvosti khudozhnoi movy fotohrafii u konteksti mizhvydovykh transformatsii: foto-redi-meid ta fotokolazh (na prykladi zarubizhnykh proektiv venetsiiskoi bienale 2010–2020-kr.). [Peculiarities of the artistic language of photography in the context of interspecies transformations: photo-ready-made and photo collage (on the example of foreign projects of the Venice Biennale 2010–2020s)]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V.N.Karazina, seriia «Teoriia kultury i filosofii nauky»*, 68, 25–35 [in Ukraine].

[6] Adamson, G. (2015). All the World's Futures: The Venice Biennale 2015. *The Journal of Modern Craft*, (8), 3, 401–405 [in English].

[7] Ahn, J. (2022). Sculpting Nostalgia: Daniel Arsham, Alicja Kwade, and Kathleen Ryan. *Intermedialités*, 39, 1–24 [in English].

[8] Auslander, P. (2004). The Biennale and Its Discontents. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (26), 1, 51–57 [in English].

[9] Blacker, U. (2014). Spatial dialogues and Holocaust memory in contemporary Polish art: Yael Bartana, Rafał Betlejewski and Joanna Rajkowska. *Open Arts Journal*, (3) [in English].

[10] Borgatti, J. (2009). Willie Cole's Africa remix: trickster and “tribe”. *African arts*, 42(2), 12–24 [in English].

[11] De Duve, T., Krauss, R. (1994). Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. *October*, 70, 61–97 [in English].

[12] De Mussy, L. (2023). Historiography as readymade. *Rethinking History*, (27), 1, 51–73 [in English].

[13] Deng, C. (2021). Integration of fictional archaeological artistic styles and modern brand design: Artist Daniel Arsham's work. *Scientific and Social Research*, (3), 3, 160–172 [in English].

[14] Eggink, W. (2010). The reinvention of the ready-made. 7th International Conference on Design & Emotion, D&E 2010. IIT Institute of Design, 1–23 [in English].

[15] Evnine, S. J. (2013). Ready-mades: Ontology and aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 53(4), 407–423 [in English].

[16] Fontaine, C. (2014). Ready-Made Artist: The Genealogy of a Concept. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 22(2), 57–68 [in English].

[17] Hibberd, L. (2008). Darren Almond: The limits of representation. *Eyeline*, (65), 23–25 [in English].

[18] Huffman, A. (2016). Willie Cole's «Magna tji wara», the «Flint Water Crisis», and the Construction of Meaning. *ARTH 492*, (5) [in English].

[19] Iversen, M. (2004). Readymade, found object, photograph. *Art Journal*, (63), 2, 44–57 [in English].

[20] Kettle, A. (2023). «Corso-Esquivel, John. Feminist subjectivities in fiber art and craft: Shadows of affect. Routledge, 2019». *Craft Research*, (14), 1, 172–175 [in English].

[21] Lupien, J. (2005). Willie Cole: An Archeology of the Future. *Canadian Journal of Law and Society*, 20(1), 68–72 [in English].

[22] Markowska, A. (2014). Conspicuously absent Jews, alien environments: Polish artists Mirosław Bałka and Rafał Jakubowicz on the Holocaust. In: Politics of erasure from “damnatio memoriae” to alluring void. *World Art Studies*, (13), 81–88 [in English].

[23] Martini, V. (2010). The Evolution of an Exhibitory Model. Venice Biennale as an Entity in Time. *Transcultural*, (1), 1, 119–138 [in English].

[24] Mendes, A. & Weiwei, A. (2022). The world as a readymade: a conversation with Ai Weiwei. *Transnational Screens*, 13(2), 157–175.

[25] Naegele, D. (1995). The Readymade: Duchamp's Thing. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 71–75 [in English].

[26] Schinckus, C. (2020). A Visual Epistemology of Readymade. *Journal of Genius and Eminence*, 5(1), 53–63 [in English].

[27] Solewski, R. (2015). Is it just a metaphysical turn? *Art Inquiry*, (17), 167–179 [in English].

[28] Wang, C. Y. (2015). The development, technique and application of ready-made in the product design. *Art and Design Review*, (3)2, 49–67 [in English].

[29] Zepke, S. (2008). The readymade: Art as the refrain of life. Deleuze, Guattari and the Production of the New. Edinburgh University Press, 2008. 33–44 [in English].

ABSTRACT***Pedan I. The Art of the Ready-Made between Formal Tasks and Artistic Gesture: sculptural language in the context of the materiality of things***

The purpose of the article is to analyze contemporary art projects using ready-made from the point of view of morphological analysis of artistic language. This involves comparing the formal tasks of works of art ("thing-form") with the phenomenon of artistic gesture ("thing-gesture").

Methodology combines general scientific and special methods of analysis. The first group includes methods of typology, comparison, deduction. The second group includes methods of formal and compositional analysis.

The results. Objectivity and connection with the "thing" status are a unique feature of the ready-made. This feature is important in any specific environment where the artistic potential of ready-made objects is realized.

Thing-gesture allows both to enhance and overcome the feature of objectivity, avoiding the natural connections of the ready-made object with reality or offering alternative ones instead (Daniel Arsham, Willie Cole). Instead, the thing-form develops the morphological nature of the ready-made, provokes the viewer with the destructive possibilities of forming (Shennick Smith). Also, the form is able to integrate the material nature of the thing into the general context of the artistic idea (Myroslav Balka).

In both principles analyzed by us, the dual property of the ready-made to act simultaneously as a "ready-made" and as a "found" object is manifested. This actualizes the artist's choice, the author's point of view on the artistic task and allows the viewer's objective experience to be involved in the emotional perception of the work.

Scientific novelty. The article shows that the use of the ready-made as an avant-garde technique that changes the existing rules of the game comes into conflict with generally accepted artistic rules. Often this gives rise to alternative statuses for marginal or taboo artistic ideas. This feature of the ready-made, which can be assessed as one of the relevant methodologies of contemporary art, is the reason for the importance of the aesthetics of ready-made objects in contemporary art.

Practical relevance. The results of the study can be used both in educational and research areas.

Keywords: readymade, found art, readymade sculpture, installation, contemporary art, current art, art object, Venice Biennale.

AUTHOR'S NOTE:

Pedan Inna, Senior Lecturer at the Department of Multimedia Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine, e-mail: inna.pedan.art@gmail.com, orcid: 0000-0002-6467-5248.

Стаття подана до редакції 25.02.2025 р.