

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

КАТКОВА ТЕТЯНА ГЕННАДІЇВНА

**ТВОРЧІСТЬ ПОЛЯ БЮРІ: ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ В КОНТЕКСТІ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр)
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво)

ОПП «Мистецтвознавство»

«Допущено до захисту»

Завідувач (ка) кафедри ТІМ

Науковий керівник: Соколюк Л.Д.

доктор мистецтвознавства,
професор, академік НАМУ,
професор кафедри теорії і
історії мистецтв ХДАДМ.

Рецензент: Філатова М.І.

кандидат мистецтвознавства,
зав. відділу зарубіжного мистецтва
Харківського художнього музею

Харків -2025

АНОТАЦІЯ

Каткова Тетяна Геннадіївна. Творчість Поля Бюрі: еволюція стилю в контексті європейського кінетичного мистецтва. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво). ОПП «Мистецтвознавство».

Дослідження присвячене еволюції стилю Поля Бюрі в контексті європейського кінетичного мистецтва. В роботі розглянуто розвиток творчості художника та скульптора під час його навчання та сюрреалістичного періоду (1943-1946), в період створення абстрактного мистецтва (1947-1955), кінетичного мистецтва (1955-1969), період пізнього кінетичного мистецтва та монументальних робіт (1970-2005). Особливої уваги приділено специфіці стилю Поля Бюрі, яка знайшла своє відображення у кінетичних скульптурах та у кінетичних фонтанах як складової європейського кінетичного мистецтва.

Ключові слова: Поль Бюріє європейське мистецтво, кінетичне мистецтво, оптичне мистецтво, рухомі скульптури, фонтани.

ANNOTATION

Katkova Tetyana Hennadiivna. The work of Pol Bury: the evolution of style in the context of European kinetic art. - Qualification work on manuscript rights.

Thesis for obtaining the second educational and qualification level (master's degree) in the specialty 023 "Fine art, decorative art, restoration" in the field of knowledge 02 (Culture and art). OPP "Art Studies".

The study is devoted to the evolution of Paul Bury's style in the context of European kinetic art. The work examines the development of the artist's and sculptor's work during his studies and the surrealist period (1943-1946), during the period of creating abstract art (1947-1955), kinetic art (1955-1969), the period of late kinetic art and monumental works (1970-2005). Special attention is paid to the specifics of Paul Bury's style, which was reflected in kinetic sculptures and kinetic fountains as a component of European kinetic art.

Key words: Pol Bury, European art, kinetic art, optical art, moving sculptures, fountains.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	4
ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження.....	9
1.1. Історико-теоретичний доробок Поля Бюрі.....	9
1.2. Джерельна база дослідження творчості Поля Бюрі в дослідженнях сучасних мистецтвознавців.....	13
1.3. Методика джерельної бази дослідження творчості Поля Бюрі.....	18
Висновки до розділу I.....	24
РОЗДІЛ 2. Еволюція творчості Поля Бюрі.....	26
2.1. Навчання та сюрреалістичний період творчості Поля Бюрі (1943-1946).....	26
2.2. Абстрактний період творчості Поля Бюрі (1947-1955).....	30
2.3. Період кінетичного мистецтва (1943-1946)	35
2.4. Період пізнього кінетизму та монументальних робіт (1970-2005).....	40
Висновки до розділу 2.....	46
РОЗДІЛ 3. Творчість Поля Бюрі в контексті європейського кінетичного мистецтва..	48
3.1. Історія кінетичного мистецтва.....	48
3.2. Особливості європейського кінетичного мистецтва.....	55
3.3. Кінетичні скульптури Поля Бюрі у європейському кінетичному мистецтві.....	61
3.4. Кінетичні фонтани (монументальні скульптури) Поля Бюрі.....	65
Висновки до розділу 3.....	71
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	76
ДОДАТОК А. Список ілюстрацій.....	82

ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій.....	86
ДОДАТОК В. Перелік фонтанів та монументальних споруд.....	156

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДА – динамічна абстракція (абстрактне мистецтво з рухомими елементами).

ЕКМ – європейське кінетичне мистецтво.

КІ – кінетична інсталяція.

КМ – кінетичне мистецтво.

КС – кінетична скульптура.

МоМА – Музей сучасного мистецтва (Museum of Modern Art, Нью-Йорк).

Centre Pompidou – Центр Жоржа Помпідю (Париж).

ЛС – лабораторія світла (умовне позначення для світлових експериментів у кінетичному мистецтві).

МД – мобільні дисплеї (механізовані малі конструкції Бюрі).

ОП-арт – оптичне мистецтво.

П. Бюрі – Поль Бюрі (Pol Bury, 1922–2005) – бельгійський художник, скульптор, представник кінетичного мистецтва.

Со Фонд Бюрі – Pol Bury Foundation (архів та центр досліджень творчості художника).

BrA – Copenhagen–Brussels–Amsterdam (авангардне мистецьке об'єднання, 1948).

Jeune Peinture Belge – «Молода бельгійська живопис» (рух, у якому брав участь Бюрі у кінці 1940-х).

Groupe Mouvement – паризька група «Рух» (1955).

GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel (Група дослідження візуального мистецтва, Париж, 1960-ті).

S-G – Surréalisme en Belgique (бельгійська сюрреалістична група).

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасному мистецтвознавстві спостерігається підвищений інтерес до вивчення напрямів, що пов'язують мистецтво з науково-технічним прогресом, зокрема до кінетичного мистецтва, яке стало вагомим явищем у другій половині XX століття. Одним із яскравих представників цього напрямку є бельгійський художник Поль Бюрі, чия творчість вирізняється інноваційністю, синтезом естетики й технології, а також унікальним підходом до руху як художнього засобу. Незважаючи на вагоме місце Бюрі в історії кінетичного мистецтва, його творчість досі залишається недостатньо вивченою в українському мистецтвознавстві.

Аналіз еволюції стилю митця, його взаємозв'язків з європейським художнім контекстом та внеску в розвиток кінетизму дозволяє краще зрозуміти специфіку цього мистецького явища та розширити уявлення про трансформації мистецьких практик XX століття. Це робить дослідження актуальним як у теоретичному, так і в культурно-освітньому аспектах.

Від зародження технічної цивілізації, тобто з 1880-х років, митці принципово суперечливо реагували на прогрес науки: одні (експресіоністи) відкидали його, інші (конструктивісти) прагнули справді чи суб'єктивно використовувати їхні досягнення. Під час надзвичайного економічного буму та наукового процвітання 1950-х років багато митців поділяли ідеї Вазарелі про новий гуманізм, породжений сучасною цивілізацією, якому необхідно було надати естетичну структуру, засновану на чистих формах і кольорах. Для всіх цих художників простір є фундаментальним. Це вже не порожнеча, а середовище спілкування, де сили й енергії обмінюються та перетинаються. Багато художників, пов'язаних з конструктивізмом, використовували ресурси передових технологій у позитивний спосіб. Ця тенденція збереглася після війни, і завдяки руху, його використанню чи ілюзії та ресурсам електричного світла народилася нова естетика під загальною назвою кінетичне мистецтво.

Кінетичне мистецтво – це сфера, де використовуються рухомі об’єкти та технології для створення інтерактивних вражень. Воно поєднує в собі мистецтво та науку, розвиваючи нові форми виразності та спілкування. Кінетичні інсталяції можуть включати рухомі об’єкти, які реагують на звук, світло або рух, а також використовувати сучасні технології, такі як сенсори, мотори та програмне забезпечення для створення вражаючих візуальних ефектів. Кінетичне мистецтво надає можливість глядачеві взаємодіяти з твором, створюючи унікальний досвід сприйняття та спілкування.

Мета дослідження: дослідити еволюції стилю Поля Бюрі в контексті європейського кінетичного мистецтва.

Завдання дослідження:

- Проаналізувати історико-теоретичний доробок Поля Бюрі.
- Визначити джерельну базу дослідження творчості Поля Бюрі в дослідженнях сучасних мистецтвознавців.
- Охарактеризувати методику джерельної бази дослідження творчості Поля Бюрі.
- Дослідити період навчання та сюрреалістичний період творчості Поля Бюрі (1943-1946).
- Охарактеризувати абстрактний період творчості Поля Бюрі (1947-1955).
- Проаналізувати період кінетичного мистецтва (1955-1969).
- Визначити період пізнього кінетизму та монументальних робіт (1970-2005).
- Дослідити історію кінетичного мистецтва.
- Здійснити комплексне теоретичне узагальнення особливостей європейського кінетичного мистецтва.
- Дослідити кінетичні скульптури Поля Бюрі у європейському кінетичному мистецтві.
- Надати аналіз кінетичних фонтанів (монументальних скульптур) Поля Бюрі.

Об'єкт дослідження. Творчість Поля Бюрі в контексті європейського кінетичного мистецтва XX століття.

Предмет дослідження. Еволюція стилю Поля Бюрі, особливості його художньої мови та експериментів з рухом у межах кінетичного мистецтва.

Теоретичні дослідження. Теоретичне значення дипломної роботи полягає в дослідженні еволюції стилю Поля Бюрі в контексті європейського кінетичного мистецтва, обґрунтуванні концепції становлення, розвитку й функціонування європейського кінетичного мистецтва; в можливості використання її наукових результатів для подальшого дослідження мистецтвознавчих процесів XX — початку XXI ст., вивчення та прогнозування тенденцій розвитку сфери кінетичного мистецтва.

У дипломній роботі закладено теоретичні основи для подальших досліджень розвитку кінетичного мистецтва, результати яких сприятимуть поглибленому розумінню європейського мистецтва.

Експериментальні дослідження. Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали і теоретичні положення дипломної роботи доцільно використовувати для розробки наукової концепції розвитку сучасних арт-проектів, упровадження технологій, трансляції культурного досвіду; для наукових досліджень (мистецтвознавцями, культурологами, філософами мистецтва); матеріали дипломної роботи можуть слугувати підґрунтям педагогічної фахової підготовки мистецьких кадрів.

У практичній площині результати дослідження надають конкретні можливості для роботи з молодими науковцями та митцями-учасниками відповідних художньо-творчих угруповань, формування практичних умінь в організації арт-проектів тощо.

Головні положення дипломної роботи можуть використовуватися у відповідних теоретичних курсах, що викладаються у ХДАДМ за ОПП «Мистецтвознавство», зокрема: «Сучасне мистецтвознавство», «Художні течії XX ст.».

Окрім того, матеріали наукового дослідження можуть широко використовуватися для подальших наукових досліджень сфери кінетичного мистецтва та європейського мистецтва XX століття, а також для підготовки лекцій і семінарів, навчальних курсів з історії мистецтва.

Аналіз та оформлення наукових досліджень. Аналіз наукових досліджень знайшов відображення в опублікованих тезах доповідей:

1. Каткова Т. Г. Кінетичне мистецтво: поезія руху // VII Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології, 19-21 листопада 2025 року. Київ, 2025.
2. Каткова Т. Г. Поль Бюрі і естетика постмодерної гри: рух як комунікація // Міжнародна наукова конференція, присвячена 95-річчю Харківської державної академії культури «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 20–21 листопада 2025 року, Харків, 2025.
3. Каткова Т. Г. Рухомі твори Поля Бюрі та його роль у розвитку кінетичного мистецтва // VI Міжнародна наукова конференція Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 13–14 листопада 2024 року. Київ, 2024. С. 91–93.

Структура дипломного дослідження. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновків, списку використаних джерел в кількості 76 позицій, додатків – списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій в кількості 90 позицій.

РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історико-теоретичний доробок Поля Бюрі

Поль Бюрі (1922–2005) — бельгійський художник, чия творчість стала ключовою у формуванні європейського кінетичного мистецтва другої половини XX століття (Іл.1, 2). Його мистецький шлях пройшов трансформацію від сюрреалістичного живопису до механізованої скульптури з елементами іронії, гротеску та філософського осмислення руху. Як представник європейського авангарду, він не лише формував пластичну мову кінетизму, але й розвинув теоретичну рефлексію над самим поняттям руху в мистецтві [24].

У ранній період творчості Бюрі був учасником руху CoBrA (1948–1951), який об'єднував художників із Бельгії, Данії та Нідерландів. В рамках цієї групи він експериментував із живописом, демонструючи тяжіння до експресивної пластики, фактурної поверхні та антиакадемічного мислення. Проте вже наприкінці 1950-х років Бюрі відходить від живопису і звертається до скульптури — поступово переходячи до механізованих об'єктів із деревини та металу [41]. Саме в цей час він створює об'єкти, в яких майже непомітне кінетичне зміщення елементів ставить під сумнів традиційне статичне сприйняття твору. Він шукає ту точку, яка існує між рухом і нерухомим.

Участь Бюрі у виставці «Le Mouvement» у 1955 році, організованій в галереї Деніс Рене в Парижі, стала відправною точкою його кінетичної фази (Іл.3). Поряд із Жаном Тенглі, Віктором Вазарелі та Яківом Агамом, він був залучений до формування художнього руху, який наголошував на значущості динаміки в образотворчому мистецтві [26]. Однак, на відміну від агресивно-рухливих конструкцій Тенглі, кінетика Бюрі була вражаюче повільною, майже медитативною. Його твори рухалися настільки повільно, що здавалося, ніби вони застигли в моменті — що створювало парадоксальне відчуття «нерухомого руху» [52].

У його скульптурах та рельєфах застосування електродвигунів і тонких, майже непомітних рухів створює ефект випадковості та нестабільності форми, що ускладнює класичне бачення мистецтва як фіксованої композиції.

Бюрі не лише створював об'єкти, а й розмірковував над сутністю руху як естетичної категорії. У власних текстах художник формулює концепцію «втомленого» або «іронічного» руху. Рух у його розумінні — це не інструмент прогресу чи ефектності, а вияв абсурду, фрагментарності, тіла [51].

Поль Бюрі активно друкувався у франкомовному середовищі — як автор художніх есе, афористичних збірок, іронічно-філософських текстів. Його тексти часто поєднують словесну гру, графіку, і навіть візуальні інтервенції в друковану площину.

Серед найбільш значущих його публікацій:

- *Les horribles mouvements de l'immobilité* (1977) — ключовий текст, де Бюрі філософськи осмислює парадокс «нерухомого руху» [35].
- *Le vélo de Joseph Staline et le circuit idéologique* (1976) — іронічна деконструкція ідеології через метафору механіки [34].
- *L'Art à bicyclette et la Révolution à cheval* (1972) — трактат про рух, революцію і функціональність у мистецтві [31].
- *Le Sexe des Anges et celui des Géomètres* (1976) — гра з темами сакрального й математичного, поєднання метафізики й пластики [38].
- *Les petits moutons blancs qui sortent en rang du lavoir* (1976) — поетично-механістична історія про іронію порядку [36].
- *Douze ramollissements de Sa Sainteté Paul VI* (1973), *Ramollissements du Président Mao* (1973) — книжкові варіанти скульптурних серій, де слово стає частиною візуального жесту [27-28].
- *L'art inopiné dans les collections publiques* (1982) — роздуми про несподіване в мистецтві, іронія музеєфікації та бюрократичної репрезентації [37].

- *Décalcomanies* (1970) [46], *La Boule et le Cube* (1967) [29], *Le petit Commencement* (1965, 1975) [32-33] — короткі поетичні мініатюри з візуальними вставками.

Більшість з цих праць вийшли у видавництві *Daily-Bul* (Ла-Лув'єр, Бельгія), яке стало для Бюрі платформою експерименту й міждисциплінарного діалогу. Його творчість у межах видавничої діяльності перетворює книгу на пластичний об'єкт, що існує між текстом і скульптурою.

Художник постійно працює з темою деформації — фізичної, семантичної, політичної (Іл. 46). У серії «*Ramollissements*» (зокрема «*Douze ramollissements de Sa Sainteté Paul VI*» та «*Ramollissements du Président Mao*»), він зображає об'єкти та символи влади в стані розпаду, розм'якшення, втоми. Ці скульптури водночас візуально парадоксальні та концептуально напружені: вони висміюють офіціоз, виводячи політичне з площини риторики у простір пластики [27-28].

Пол Бюрі розглядав рух не лише як технічний чи візуальний ефект, а як метод деконструкції традиційної скульптурної форми. Його кінетичні об'єкти ставлять під сумнів сталість, монументальність і завершеність класичної скульптури. Важливо, що «деконструкція» у нього відбувається не за допомогою руйнування, а через переформатування часу та сприйняття форми.

У серії робіт «*Cinetization*» Бюрі, де він «кінетизував» геометричні форми, використовувалася система моторів і повільних механізмів. Плоскі геометричні площини поступово зміщувалися, створюючи ефект розгортання форми у просторі (Іл. 67, 68, 69). Тут знаходимо пряме втілення теми деконструкції: строгий геометричний символ (пентагон як архетип впорядкованості) перетворювався на рухливий, «нестійкий» об'єкт. Це руйнувало класичне уявлення про геометрію як про символ порядку, демонструючи її тимчасовість і варіативність [44].

У багатьох роботах Бюрі застосовував надзвичайно повільний рух, який не відразу помітний глядачеві. Невеликі металеві або дерев'яні модулі пересувалися завдяки прихованим моторчикам настільки повільно, що зміни

ставали очевидними лише після тривалого спостереження. Тут відбувається деконструкція самого поняття «сприйняття»: глядач очікує статичності, але повільна трансформація руйнує його уявлення про межу між нерухомим і динамічним. Традиційна скульптура, яка завжди асоціювалась із «моментом», у Бюрі перетворюється на процес без завершення.

У цих прикладах видно, що деконструкція у Бюрі поєднує фізичну матеріальність (метал, механіку, воду) з філософським принципом тимчасовості та нестабільності (Іл. 78, 86).

Його підхід відрізняється від деструктивних практик авангардистів: Бюрі не «руйнує» форму радикально, а показує її внутрішню нестійкість.

Тут важлива й роль глядача: саме процес споглядання (очікування змін, їхнє виявлення) стає співтворенням і частиною деконструктивного жесту.

У 1970-х роках Поль Бюрі активно створює скульптури-фонтани, які поєднують повільну механіку з водною динамікою. Роботи на зразок «Fontaines tournantes» чи «Les petits moutons blancs qui sortent en rang du lavoir» створюють ефект несподіваного сповільнення руху, що змушує глядача спостерігати за мікрорухами як за головним художнім жестом [36]. Таким чином, у творах Бюрі відбувається зсув акценту з матеріальної форми на процесуальність, часову розгортку, ритм.

Особливістю теоретичної спадщини митця є постійне зіставлення механічного та тілесного. Його «повільні машини» уникають функціональності, натомість звертаються до тілесного жесту, до метафори втоми. Вони не працюють — вони «втомлюються», «зупиняються», «обвалюються». У цьому — відхід від модерністської віри в технології та раціональність, і перехід до постмодерного сумніву, іронії, нестабільності [21].

Історико-теоретичний доробок Поля Бюрі ґрунтується на синтезі: концепції руху, постмодерної іронії, критики влади, скульптурного мінімалізму та літературної гри. Саме завдяки цьому поєднанню його творчість набуває багаторівневої інтерпретативності: від споглядання матеріальних структур — до філософії образу як процесу.

1.2. Джерельна база дослідження творчості Поля Бюрі в дослідженнях сучасних мистецтвознавців

Джерельна база дослідження творчості Поля Бюрі включає в себе широкий спектр матеріалів, які можна умовно класифікувати як первинні, вторинні та контекстуальні.

До першоджерел належать архівні та автографічні матеріали: інтерв'ю з самим митцем, його нотатки, листування, каталоги виставок за його участю та оригінальні каталоги робіт. До цієї категорії відносяться також фотографії робіт у першоджерельних виданнях і стенограми виступів митця. Значення першоджерел — фундаментальне, бо дозволяє відслідкувати авторське бачення руху, механіки та іронізації, притаманних його кінетичним творам.

Вторинні наукові джерела (монографії, каталоги, статті мистецтвознавців): сюди входять великі каталоги та монографії, що аналізують творчість Бюрі, тексти мистецтвознавців і критиків, які систематизують його місце в історії кінетичного мистецтва, порівнюють із колегами (наприклад, Тенглі, Кальдер) і виділяють ключові концепти (рух, час, деконструкція форми). Окремої уваги заслуговує аудіовізуальна репрезентація творчості Поля Бюрі. Саме другий тип джерел формує методологічну та інтерпретативну базу дослідження. Відомі каталоги/монографії з текстами Андре Бальтазара [26] та Євгена Іонеско [51] відіграли роль канонічних видань, що формують читання творчості Бюрі у міжнародному контексті (Іл.4).

Контекстуальні та теоретичні джерела (широка історія мистецтва й спеціальні дослідження кінетики): загальні підручники історії мистецтва (наприклад, праці Арнасона) та спеціалізовані дослідження кінетичного мистецтва (зокрема роботи Френка Поппера) [66-69] дають широку рамку, у якій художня практика Бюрі може бути осмислена як частина модерністичних/постмодерністських парадигм руху, технології та часу. Для сучасних підходів до інтерпретації руху і системної естетики корисні також дисертаційні дослідження й статті про «systems aesthetics» у контексті кінетики.

Аналіз наукових текстів про Бюрі показує низку повторюваних тем і підходів:

1. Фокус на техніці руху й «кінетичності» як естетичній програмі. Дослідники підкреслюють, що у скульптурах Бюрі рух не є простим декоративним ефектом — він стає інструментом реконфігурації форми і сприйняття. Цей підхід відображається у текстах, що супроводжували великі виставки та каталоги (зокрема у виданнях музеїв із ретельним ілюстративним матеріалом) [75].
2. Інтерпретації через сюрреалізм і пост-COBRA контексти. Біографічні нариси наголошують на ранніх зв'язках Бюрі з елементами сюрреалізму та групою COBRA [41], а потім на поступовому переході до більш конструктивних і механіко-естетичних практик. Це дозволяє читати його роботи як міст між поетикою сюрреалізму та модерністською зацікавленістю в матеріалі та механізмі.
3. Тематизація часу й кінетичного часу як філософської категорії. Аргументи мистецтвознавців часто виводять «час» та «тривалість» як ключовий елемент Бюрі: рух розкриває не стільки форму, скільки процес її появи й трансформації у спостерігача. У сучасних інтерпретаціях ця проблематика прокладає зв'язок між класичною кінетикою та цифровими/медіа практиками (висвітлено у сучасних дисертаціях і монографіях про кінетичне мистецтво).

Слід зазначити вагомий внесок в дослідження творчості Поля Бурі таких авторів як Андре́ Бальтаза́р (André Balthazar) та Евген Іонеско (Eugène Ionesco), які писали супровідні тексти до каталогів та монографій про Поля Бюрі. Їхні тексти є важливими як есеїстичні й інтерпретативні джерела.

У каталогових текстах і монографіях А. Бальтазар позиціонує Бюрі як художника тонкої «поетики руху», що поєднує іронію й інтелектуальну грайливість з чітким конструкторським підходом. Тексти Бальтазара систематизують роботи Бюрі й пропонують хронологічне, стилістичне та технічне осмислення його «кінетичних об'єктів» [26].

Евген Іонеско, відомий драматург, у своїх текстах для каталогів надає більше рефлексивного, інтерпретативного коментаря, інколи з філософськими алюзіями: рух як «мовчазна драматургія», механіка як метафора людської ексцентричності. Тексти Іонеско підкреслюють метафізичну та театральну сторону руху у творах Бюрі [51].

Також окремо слід відмітити монографію «*Pol Bury. Livres et écrits*» (2022) Фредеріка Мартін-Шерера, яка окреслює взаємозв'язок між літературною та пластичною практиками митця, наголошуючи, що Бюрі свідомо розмежовує ці сфери: «для нього скульптура залишається скульптурою, а книга — книгою» [58]. Письмо митця, за спостереженням дослідниці, не виконує функції прямого коментаря чи опису його скульптур, а постає як «латеральна» трансляція художніх інтенцій, що реалізується у винахідливих текстуальних формах. У цьому процесі виникає своєрідна «циркуляція» між поетичною чутливістю його пластичних об'єктів та дещо «зсунутою» (*décalée*) структурою письма. Таким чином, Бюрі постає «поетом, що пише як художник», тоді як сам акт читання його текстів можна трактувати як своєрідну «кінетичну операцію» — інтелектуальний аналог до його скульптурних експ

У міжнародному мистецтвознавстві існує ряд фундаментальних досліджень, які формують контекст для аналізу творчості Бюрі:

Франк Поппер — класична праця *Origins and Development of Kinetic Art* (1968) вважається однією з основних систематизацій історії кінетичного мистецтва і технологічних аспектів рухливих творів. Його праці слугують методологічною опорою для аналізу «механіки естетики» [66-69].

Г. Арнасон — загальні підручники з історії сучасного мистецтва, які включають розділи про скульптуру XX ст. і виникнення рухливих практик; корисні для позиціювання кінетичного мистецтва в ширшому історичному контексті [22].

К. Чау — сучасні наукові дослідження, зокрема дисертація/статті, які переосмислюють роль кінетичного мистецтва у світлі системної естетики й

цифрових медіа; їхній підхід дає сучасні інструменти інтерпретації кінетики як предтечі теле/медіа-мистецтва [39].

Інші дослідники й колективні видання (каталоги, збірники) — наприклад, збірки і тексти інститутів та музеїв (Getty Research, музейні каталоги), що розглядають питання збереження, реставрації й інтерпретації кінетичних творів у музейному середовищі. Така література важлива для методології дослідження техніки й матеріалу.

Окрему нішу займає аудіовізуальна репрезентація творчості Поля Бюрі. Хоча повноцінної документальної трилогії про митця не існує, є низка короткометражних і кураторських відеофільмів, присвячених його об'єктам і теорії руху :

- Pol Bury – La poésie de la lenteur (реж. Артур Женн, 2014) — поетичний документальний фільм, присвячений концепції «повільного часу» у творчості Бюрі. Створено в рамках виставки у Фонді EDF у Парижі, це найбільш змістовне відео з теоретичним супроводом.
- Відеоматеріали виставки Action and Reaction (Kunsthal Rotterdam, 2019), де представлені рухомі об'єкти Бюрі — подаються в межах кураторської оптики сучасної кінетики [21].
- Архівні відео з музеїв та інституцій — Fondation Maeght, Centre Pompidou, Galerie Denise René — містять фрагменти інтерв'ю з колегами Бюрі, а також відео з механізмами його скульптур;
- Освітні відео та цифрові гіді (Tate Modern, 2024; Stedelijk Museum, 2017) — включають аналіз філософії руху у творчості Бюрі в ширшому контексті післявоєнного мистецтва.

Ці матеріали є важливою візуальною частиною джерельної бази, оскільки дають змогу фіксувати не лише формальні параметри скульптур, а й сам хід руху — те, що неможливо відтворити в статичних фото чи друкованих репродукціях.

Окремо слід зазначити, що в інтерпретаціях, що аналізують пізніші скульптури та «рухомі» об'єкти Бюрі, виділяють стратегію «деконструкції

форми»: скульптурні елементи (ланки, платформи, контури) ніби «розбираються» у часі руху, демонструючи роз'єднану, але тимчасово цілісну структуру. Такий підхід наближує його практику до деконструктивних естетик, у яких смисл породжується не лише статичною формою, а її розгортанням у часі та в «порожнечі» між рухами.

З. І. Алфьорова у своїх працях наголошує, що в мистецтві кінця ХХ ст. «деконструкція» стала універсальною стратегією аналізу традиційних форм. Її інтерпретації можна застосувати й до Бюрі: його повільні кінетичні системи не демонструють «руйнування» скульптури, а радше переписують її код у процесі часу, що відповідає деконструктивній логіці відкладання сенсу (*différance*) [2].

Таким чином, аналіз конкретних робіт Поля Бюрі показує, що деконструкція у його творчості має подвійну природу: технічну (через механіку руху) і філософську (через трансформацію нашого сприйняття часу і форми). Це дозволяє позиціонувати його як одного з найпослідовніших деконструкторів традиційної скульптури у європейському мистецтві ХХ ст.

Розглядаючи джерельну базу дослідження творчості П. Бюрі слід відмітити сучасних українських дослідників, які звертаються до теми сучасного візуального мистецтва: З. Алфьорову (праці з візуального мистецтва) [1, 2], Т. Грідаєву (тема акціонізму) [5], Т. Гуменюк (тема постмодернізму) [6], Т. Ємельянову (тема абстракціонізму) [7], К.Станіславську (мистецько-видовищні форми сучасної культури) [16], Я. Шумську (тема інсталяції та перформансу) [19], О. Щокіну (кінетичне мистецтво та мета-машини) [20], В. Ієвлеву та О. Гержан (тема ландшафтних інсталяцій) [8] та інших. Їхні праці, хоча і не присвячені винятково Полю Бюрі, формують методологічне підґрунтя для аналізу категорій руху, механіки, іронії, деконструкції у візуальному мистецтві.

Таким чином, джерельна база дослідження є багат шаровою: поєднує інтерпретацію текстів митця, візуальний аналіз об'єктів, аналітичну літературу мистецтвознавців. Методологічна гнучкість дозволяє виявити як естетичні, так і ідеологічні шари в творчості Поля Бюрі.

1.3. Методика дослідження творчості Поля Бюрі

Методика дослідження джерельної бази вивчення творчості Поля Бюрі ґрунтується на системному аналізі широкого кола джерел — як первинних, так і вторинних. У дослідженні були використані друковані монографії, каталоги виставок, особисті тексти митця, наукові публікації мистецтвознавців, а також матеріали сучасних мистецьких оглядів, присвячених кінетичному мистецтву.

Особлива увага приділялася працям самого Поля Бюрі, зокрема його художньо-теоретичним текстам, які виступають важливим джерелом для реконструкції його творчої позиції, філософії руху та іронічного підходу до сприйняття мистецтва. До таких джерел належать, зокрема: «Les horribles mouvements de l'immobilité» (1977) [35], «Le vélo de Joseph Staline et le circuit idéologique» (1976) [34], «L'Art à bicyclette et revolution a cheval» (1972) [31] та інші праці, що увійшли до корпусу текстів художника.

Застосування герменевтичного методу дозволило не лише інтерпретувати зміст цих праць, а й виявити внутрішню структуру мислення Бюрі як митця-філософа, що постійно перебував у межевому стані між пластикою й концептом. Такий підхід сприяв розкриттю латентних змістів у його творчості, включно з алюзіями на політичні, історичні та культурні реалії.

У межах аналізу джерельної бази були використані методи:

- контент-аналізу текстів самого Бюрі;
- семіотичного аналізу символіки його робіт;
- порівняльного аналізу текстів критиків і кураторів, що аналізували його творчість у межах європейської школи кінетизму.

Контент-аналіз текстів самого Бюрі був застосований з метою виявлення ключових понять, образів та повторюваних семантичних конструкцій, що формують авторське світобачення митця. Такий аналіз дозволив структурувати тексти Бюрі за тематичними кластерами: рух і застиглість, деформація, іронія, політична алюзія, механічне та тілесне. Наприклад, у книзі «Les horribles mouvements de l'immobilité» автор багаторазово використовує парадоксальні мовні конструкції на зразок «рух, що стає статикою» або «скульптура, яка не

прагне бути побаченою», що вказує на ідею зворотної перспективи у сприйнятті руху [35].

Особливої уваги заслуговують його тексти «Le vélo de Joseph Staline et le circuit idéologique» та «Douze ramollissements de Sa Sainteté Paul VI», у яких контент-аналіз дозволив виокремити ідеологічні конотації: автор грається з постатями влади (Сталін, Папа Римський), використовуючи поняття «розм'якшення» як метафору втрати форми, сенсу, тотальності [34, 27]. Частотний аналіз лексики показав значну концентрацію слів, пов'язаних із фізичними трансформаціями: «перекіс», «втома», «розпад», що метафорично відсилає до критики ідеологій, що втрачають силу.

Контент-аналіз також дозволив простежити еволюцію авторської мови Бюрі: від експериментального сюрреалістичного письма в ранніх творах до більш конструктивного й поліфонічного стилю в 1970-х роках, що тяжіє до філософської есеїстики з елементами гротеску. Це підтверджується в його публікаціях, виданих у Daily-Bul, де текст і образ часто функціонують як єдине ціле [26].

Застосування семіотичного підходу дало змогу інтерпретувати символіку в роботах митця – таких як серія «Ramollissements», у якій спостерігається іронічне відношення до політики, ідеології, формальних ознак влади. Аналіз назви робіт («Ramollissements du Président Mao», «Douze ramollissements de Sa Sainteté Paul VI») відкриває новий рівень розуміння концептуальної насиченості цих скульптур.

Метод порівняльного аналізу текстів критиків і кураторів був використаний для виявлення спільних та відмінних підходів до інтерпретації творчості Поля Бюрі у контексті європейської школи кінетизму. Зіставлення критичних текстів дозволило простежити, як змінювалась рецепція митця в різних країнах — зокрема у Франції, Бельгії, Німеччині, Італії.

Так, у передмовах до каталогів виставок та авторських монографій Андре Бальтазара [26,44] і П'єра Дескарга [43] домінує підкреслено ліричний, майже поетичний підхід до опису робіт Бюрі. Там акценти робляться на

внутрішньому ритмі, інтимності руху, феноменології глядацького сприйняття. У той час як публікації кураторів Kunsthal Rotterdam чи дослідження в рамках проєкту Kinetismus [53] пропонують більш технологізований і структурований підхід — Бюрі трактується як попередник інтерактивного мистецтва та як представник постіндустріального світогляду.

Порівняння текстів дозволило виділити кілька ліній інтерпретації:

- Поетико-інтуїтивна (бельгійська традиція) — зосереджена на внутрішньому, майже медитативному характері руху в роботах митця.
- Кураторсько-аналітична (французька і німецька школи) — підкреслює конструктивізм, участь Бюрі в дискурсі GRAV, інтерфейсне мислення [48].
- Постмодерна (американські та британські автори) — інтерпретує Бюрі як попередника медіаарт-практик, включаючи теми іронії, деконструкції, тілесності.

Застосування порівняльного аналізу дало змогу не тільки окреслити поліконтекстуальність рецепції митця, а й визначити ті аспекти його творчості, які отримали найбільший відгук у науковому дискурсі: ідея «руху як ілюзії», дестабілізація об'єкта, відмова від тотального авторства.

Крім того, цей метод допоміг ідентифікувати тенденцію до різного сприйняття одного й того ж твору залежно від теоретичної оптики інтерпретатора — у межах структуралістської, феноменологічної чи постструктуралістської парадигм.

У роботі також були враховані сучасні західноєвропейські видання, як-от “Keep it Moving? Conserving Kinetic Art” (2018) [52], “Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art” (2022) [53], “Electric Dreams: Art and Technology Before the Internet” (2024) [47]. Ці праці не лише відображають сучасні підходи до збереження кінетичних об'єктів, але й репрезентують критичне осмислення руху як категорії постмодерної естетики.

Метод джерелознавчої типології дозволив класифікувати джерела на:

- первинні (авторські тексти Бюрі, візуальні твори, інтерв'ю),

- вторинні (аналітичні та історико-теоретичні праці),
- контекстуальні (загальноестетичні праці про мистецтво XX століття).

Значну роль у побудові джерельної основи відіграв біографічний метод. Біографічні дані митця були уточнені завдяки монографіям Андре Бальтазара (Pol Bury, 1967) [26], Ежена Іонеско [51], а також серії публікацій Daily-Bul Press (La Louvière), які містять як тексти самого художника, так і коментарі сучасників.

Дослідження ґрунтувалося і на огляді музейних колекцій, каталогів і матеріалів з виставок, де були представлені роботи Поля Бюрі. Особливо цінним стало видання “Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art” (2019), у якому твори митця розглядаються в контексті ширшої кінетичної традиції [21].

Застосування методу компаративного аналізу дало змогу зіставити творчість Поля Бюрі з іншими представниками кінетичного мистецтва — Жаном Тенґлі, Наумом Габо, Ніколасом Шеффером. Це дало змогу глибше інтерпретувати особливості стилю Бюрі через відмінності у формотворенні, матеріальності та концептуальності руху.

Культурологічний підхід у дослідженні творчості Поля Бюрі дав змогу розглядати його мистецтво не лише як частину еволюції формальної пластики, а як складову ширшого культурного процесу другої половини XX століття. У цьому контексті творчість митця інтерпретується як реакція на технократичні й постіндустріальні трансформації європейської культури, на кризу ієрархічних систем знання, на нові парадигми візуального сприйняття.

Мистецтво Бюрі аналізувалося через призму постмодерного світовідчуття, що включає елементи деконструкції, іронії, фрагментації, гри зі значеннями. Його серії «розм'якшених» об'єктів, які втратили свою структурну чіткість, виявляють глибокий зв'язок із постмодерністською ідеєю «втоми матеріалу», «втоми форми» — тобто втрати стабільності, єдності, авторитарності художньої форми.

Також у контексті культурологічного аналізу значну роль відіграє поняття механічного й автоматизованого, що у роботах Бюрі репрезентується

через «повільні машини», які іронічно пародіюють функціональність. У роботах на зразок «Les petits moutons blancs qui sortent en rang du lavoir» чи «Le vélo de Joseph Staline» механіка стає не інструментом прогресу, а засобом розкриття абсурдності постіндустріального буття.

Цей підхід також дозволив звернути увагу на ідеологічний контекст: деформація владних образів, іронічне трактування ікон (Папа Римський, Сталін, Мао) прочитується як візуальна критика тоталітарної риторики, що є характерним для постмодерного мистецтва.

Джерелами для такого культурологічного аналізу стали як самі тексти Бюрі, так і дослідження сучасних теоретиків культури та мистецтва, зокрема Т. Гуменюк [6], З. Алфьорової [1-2], а також праці західних істориків мистецтва (Х. Арнасона [22], І. Волтера [24]), де розглядається зв'язок між естетикою механіки та соціальними трансформаціями.

Слід відзначити, що основними труднощами при дослідженні творчості Поля Бюрі є:

- Проблема обмеженості джерел французькою мовою та їх перекладу.
- Недостатня кількість вітчизняних досліджень.

Однією з основних проблем при вивченні творчості Поля Бюрі є обмеженість доступних джерел французькою мовою та складнощі з їх перекладом. Більшість фундаментальних матеріалів, статей, монографій та архівних документів присвячених Полю Бюрі зосереджені саме у франкомовному інформаційному просторі. Відсутність якісних перекладів на українську мову значно ускладнює повне й всебічне вивчення його творчої спадщини.

Крім того, слід відзначити, що вітчизняна мистецтвознавча наука, зокрема в Україні, має недостатню кількість досліджень, присвячених кінетичному мистецтву та творчості Поля Бюрі. Це пов'язано як із загальним недостатнім рівнем уваги до кінетичного мистецтва у нашому культурному контексті, так і зі специфікою теми, що вимагає міждисциплінарного підходу та знання іноземних мов. Через це відсутність глибоких локальних наукових

праць створює додаткові виклики для дослідників, які прагнуть розкрити художні й концептуальні особливості творчості цього митця.

Підсумовуючи слід зазначити, що методика роботи з джерелами полягала у глибокому міждисциплінарному прочитанні текстів і образів, що спирається на класичні мистецтвознавчі підходи, філософське осмислення та аналіз художньої мови як багаторівневої структури. У результаті створено об'ємне джерелознавче поле, що дозволяє розглядати творчість Поля Бюрі не лише в контексті кінетичного мистецтва, а й у ширшому культурному, філософському й історичному вимірі.

Висновки до Розділу I

У результаті аналізу історико-теоретичного доробку, джерельної бази та методики дослідження творчості Поля Бюрі з'ясовано, що його мистецтво становить унікальне явище європейського кінетизму другої половини XX століття, у якому поєднуються філософські, технічні та поетичні виміри. Бюрі виступає не лише як скульптор, але й як мислитель, що переосмислив поняття руху, часу й матеріальності у візуальному мистецтві.

Його історико-теоретична спадщина заснована на синтезі кінетичних ідей, постмодерної іронії, критики влади та гри зі значеннями. Поступовий перехід від живопису до механізованої скульптури відобразив прагнення митця розкрити «рух у межах нерухомості» — парадокс, що став основою його творчої концепції. У своїх текстах, зокрема: «Les horribles mouvements de l'immobilité», «Le vélo de Joseph Staline et le circuit idéologique», «L'art inopiné», Бюрі сформулював власну естетику «втомленого руху», у якій механіка набуває символічного виміру — як жест іронії, сумніву та деконструкції стабільної форми.

Джерельна база дослідження творчості Поля Бюрі є комплексною та багат шаровою. Вона охоплює авторські тексти митця, архівні документи, виставкові каталоги, критичні статті, монографії Андре Бальтазара, Євгена Іонеско, сучасні видання про кінетичне мистецтво, а також аудіовізуальні матеріали. У системі наукових інтерпретацій творчість Бюрі трактується як

своєрідний перехід від авангардної експресії CoBrA до інтелектуальної деконструкції форми. Сучасні дослідники — зокрема Фрелерік Мартін-Шерер — наголошують на взаємозв'язку його пластичних і літературних практик, що дозволяє розглядати його як художника-текстуаліста, котрий мислить скульптуру як мову.

Методика дослідження базується на герменевтичному, семіотичному, контент- та компаративному аналізах, а також культурологічному підході. Їх поєднання дозволило реконструювати світогляд митця, розкрити структуру його естетичного мислення та осмислити рух не лише як технічний феномен, а як спосіб філософського пізнання. Особливу увагу приділено деконструктивному виміру творчості Бюрі — поступовому руйнуванню монументальності форми через уповільнення, фрагментацію й іронію.

Застосування міждисциплінарного підходу дало змогу розкрити творчість Поля Бюрі в широкому культурному контексті — як відображення постіндустріальної чутливості, кризи ідеологічних систем і трансформацій естетики в бік процесуальності та часової нестабільності. У підсумку, розділ 1 окреслює теоретичні й методологічні засади подальшого аналізу творчості митця, визначаючи Поля Бюрі як одну з ключових фігур європейського мистецтва другої половини XX століття, чия діяльність поєднує скульптуру, літературу й філософію руху в єдине концептуальне поле.

РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОСТІ ПОЛЯ БЮРІ

2.1. Навчання та сюрреалістичний період творчості Поля Бюрі (1943-1946)

Початковий етап творчості Поля Бюрі формувався під впливом живописної культури довоєнної Європи, експериментів модернізму та, згодом, сюрреалізму. Навчання художник розпочав у Королівській академії мистецтв у Монсі, а пізніше — в Королівській академії образотворчих мистецтв у Брюсселі [51]. Саме в цей період у нього формується глибокий інтерес до живопису, кольорової плями та експресивної форми.

У Королівській академії мистецтв у Монсі у 1938–1939 роках, де він вивчав живопис, малюнок та декоративне мистецтво під керівництвом таких викладачів, як Луї Бюссере та Луї Навез, Бюрі опановує традиційні техніки, проте поступово тяжіє до експерименту.

Саме під час навчання у віці 16 років він познайомився з поетом Ахіл Шаве (Achille Chavée), одним із засновників групи Rupture / Groupe surréaliste en Hainaut — це знайомство стало поворотним моментом у його інтелектуальному формуванні (Іл.5). До його моменту художня освіта в основному зводилася до книг з мистецтва та відвідуванням Народного будинку в Жолімонті – з кінотеатром та бібліотекою [75, С.13].

Шаве (1906-1966), засновник групи Rupture, юрист, комуніст, поет і колишній учасник Громадянської війни в Іспанії, був супроводжуючим Бері до світу ширших можливостей. Як і Бері, він був уродженцем Ла-Лув'єра, але їхня перша зустріч відбулася в Брюсселі, в 1938 році, в La Jambе de Bois, барі, захованому на вузькій вулиці біля площі Фонтена, недалеко від Maison des Huit Heures Віктора Орти, популярного серед студентів, соціалістів та художників усіх мастей. Для Шаве бар був його кафедрою, трибуною та приватним двором – місцем, де він міг викладати своє бачення світу кожному, хто був готовий купити йому випивку, або послухати, і (зрештою) кожному, хто знаходився в межах чутності.

Важко перебільшити роль Шаве та його вплив на підлітка Бюрі, який пізніше описав їхню зустріч так: «Шістнадцять – це вік бомб, і Шаве підпалив фітиль». Він також сказав: «Шаве був невблаганним, його обличчя було схоже на грубо обтесане дерево та кістки, він плював на Бога, країну та все інше, але також – і це менш прийнятно для мене на той час на Бетховена та Бальзака [75, С.13].

Однак перше визнання прийшло до Бюрі не як до скульптора, а як до поета й графіка. У довоєнний та післявоєнний періоди він активно публікував поезію у бельгійських авангардних виданнях, що й стало платформою для його подальших експериментів з текстом, образом і формою. Саме в ці роки формується його прихильність до сюрреалістичної філософії, у якій глибинна метафора поєднується з візуальним жестом.

Французький історик мистецтва Фредерік Мартін-Шерер у своїй фундаментальній монографії «*Pol Bury. Livres et écrits*» (2022) окреслює ранню письменницьку ілюстративно-графічну діяльність Бюрі, зазначаючи, що вже у підлітковому віці він почав публікувати поезію та графічні роботи у середовищі бельгійського сюрреалізму (як частина руху *Rupture* і групи «*Groupe surréaliste en Hainaut*»). Мартін-Шерер підкреслює роль Ахіль Шаве, із яким Бюрі познайомився ще в 1938 році, як наставника й каталізатора його літературного та ідейного розвитку [58, С.45-52].

Група Шаве «*Rupture*» була створена головним чином для пошуку прямого контакту з французькими сюрреалістами, на відміну від брюссельської групи, яка тяжіла до Магрітта. Група «*Rupture*» мала прямі контакти з Андре Бретоном та Полем Елюаром, а в 1935 році Шаве організував першу міжнародну сюрреалістичну виставку в Бельгії, в Ла-Лув'єрі. Зрештою, Шаве та брюссельські сюрреалісти знайшли спільну мову, і 5 травня 1940 року Бюрі та Шаве поїхали поїздом до Брюсселя, щоб обговорити наступний випуск сюрреалістичного журналу колективу *L'Invention* з його редактором Раулем Убаком. Вже було опубліковано два випуски (лютий та квітень 1940 року), кожен з яких містив по роботі Бюрі (відповідно *L'Aventurière* [«Шукач

пригод»], датований 1939 роком, та *L'Alphabet de minuit* [«Північний алфавіт»] або *La Lettre de cachet*, датований 1940 роком). Того ж дня відбулася перша зустріч Бюрі з Магріттом у будинку Убака [75, С.14].

Не маючи змоги заробляти на життя живописом, Бюрі влаштувався на роботу на фабрику з виробництва відбійних молотків для шахт регіону – це був його перший досвід роботи з металом, хоча це навряд чи було коханням з першого погляду. Але, слід відзначити, що це вплинуло на його подальшу творчість у період кінетизму та створення металевих скульптур.

Через вісім днів після зустрічі Бюрі з сюрреалістами в Брюсселі спалахнула війна, що різко припинило будь-яку форму художньої діяльності. Бюрі кинув малювати та приєднався до Руху Опору. Коли друзі, що працювали на пошті, перехопили листа, в якому він був зраджений німецьким окупантам, він мав швидко покинути Бельгію. Він утік до Франції. Повернувся до Бельгії в 1944 році.

1945 рік ознаменував кінець довгого та складного інтермеццо. Як зазначав сам митець: «Мистецтво все ще було життєво важливою присутністю в моєму житті, але протягом чотирьох років я не залишив жодних слідів будь-якої художньої діяльності... Художня діяльність, така як малювання картини, здавалася болісно поверхневою та неважливою» [75, С.14].

Кілька сюрреалістів, більшість з яких були прихильниками комунізму, об'єдналися в Руху Опору, але після війни ніщо не змінилося. Дехто був убитий - наприклад, письменник Фернан Дюмон, 10 член Руху «Rupture», загинув у концтаборі Берген-Бельзен - а з тих, хто вижив, багато хто був озлоблений та розчарований.

Магрітт, проте, продовжив свою діяльність, організувавши виставку сюрреалістів у Брюсселі наприкінці 1945 року. Міжнародна виставка сюрреалізму в Галереї видавництва Voëtie об'єднала роботи самого Магрітта, а також Жана Арпа, Віктора Браунера, Джорджо де Кіріко, Макса Ернста та інших. Бюрі показав не менше десяти картин [75, С.14].

Сюрреалістичний період Бюрі охоплює кінець 1940-х – початок 1950-х років. У цей час художник тяжіє до живопису, в якому домінують автоматизм, розмиті морфологічні структури, зміщена перспектива. Його роботи цього періоду відзначаються не лише живописними властивостями, а й алюзіями на фрейдистську символіку — форма розчиняється, простір здається відкритим для сновидних трансформацій.

До ранніх живописів Бюрі цього періоду належать роботи з м'якою фактурою, органічними формами, розмитими межами — інтерпретація пейзажу з асоціаціями Дельво та гру кольору, структури, атмосферу сновидної трансформації [24].

В 1946, Бюрі проводить персональну виставку в галереї Louis Cosyn у Брюсселі; це було значне визнання з боку бельгійської арт-спільноти.

В сюрреалістичний період Поль Бюрі знайомиться з творчістю Поля Дельво, Рене Магрітта та Макса Ернста (Іл.6-13). Вплив бельгійської гілки сюрреалізму на його ранні твори є беззаперечним. Особливо важливим для Бюрі є «поетичний реалізм» Магрітта — гра зі зміщеним означником і предметною метафорою [22].

Яскравим прикладом впливу Магрітта на творчість Бюрі є робота «Пригода» 1939 року або «Замкова щилина» (1945-1946) (Іл.6, 13).

Контакт із творчістю Рене Магрітта (його праці в галереї Denis René, Брюссель, і групові виставки) стимулює Бюрі до дослідження іронічної гри означників і концептуальних перекручень у формі.

Особлива роль відводиться «поетичному реалізму» Магрітта: композиційна ясність поєднується з метафоричною зігнутістю простору — це знайшло відображення у ранніх роботах Бюрі, де форма буквально зникає, розчиняється у кольорових плямах (Іл.9, 12).

Макс Ернст і Поль Дельво послужили для Бюрі прикладом поетичного дискурсу в поєднанні живопису та сюрреалістичних метафоричностей, що згодом інтегрується в його методи виразу (Іл. 10).

Його сюрреалістичні експерименти демонструють не лише зацікавлення формальними аспектами, але й глибоку іронічну позицію щодо реальності, репрезентації та об'єкта. Художник використовує візуальні парадокси, дзеркала, розмиті обриси — все це згодом знайде відображення у скульптурних рішеннях Бюрі, зокрема в об'єктах, що розчиняють межу між формою та рухом.

Таким чином, сюрреалістичний період у творчості Поля Бюрі є не лише підготовчим етапом до кінетики, але й окремою фазою становлення його як митця, мислителя й поета в одному обличчі. Цей період задає головні теми, що розвиватимуться в його подальшій творчості: парадокс руху, тілесність форми, іронія як художня стратегія.

2.2. Абстрактний період творчості Поля Бюрі (1947–1955)

Абстрактний період у творчості Поля Бюрі охоплює приблизно 1947–1955 роки. Саме тоді художник остаточно відходить від сюрреалістичної образності й зосереджується на геометричній абстракції, фактурі, площині та просторових співвідношеннях. Його роботи набувають мінімалістичного характеру, наближеного до неоформального живопису, характерного для європейського повоєнного авангарду (Іл.14-20).

Під впливом французької повоєнної абстракції, Бері експериментував з альтернативними образотворчими та живописними засобами з 1947 року (Іл.14). Він повернувся до традиційних сюжетних портретів та натюрмортів, або до гірничих пейзажів рідного регіону, але зміст картин тепер мав другорядне значення. Він рухався в іншому напрямку, аналізуючи та перекомпоновуючи свої сюжети та фони в призматичних формах, що зливалися в геометричні візерунки. Ця зміна напрямку призвела до його остаточного виключення з сюрреалістичного руху [75].

У 1947 році Бюрі долучився до мистецького об'єднання Молодий бельгійський живопис (далі — *La Jeune Peinture Belge*), заснованого у Брюсселі у липні 1945 року за ініціативи арт-критика Роберта Делево й адвоката Рене Люста. Організація мала мету просування молодой бельгійської генерації

митців післявоєнної епохи, організовуючи виставки в Брюсселі, Парижі, Цюріху, Стокгольмі та (неофіційно) Оксфорді [22, С.512].

La Jeune Peinture Belge не мала єдиного художнього напрямку: серед її учасників — представники від пост-експресіонізму до геометричної та ліричної абстракції. Учасниками були Ян Кокс, Луї ван Лінт, Анн Бонне та та Джо Делахо — останній у 1947 році представив одну з перших у Бельгії повністю абстрактних робіт [58, С.44-48].

У 1947 році Поль Бюрі бере участь у груповій виставці La Jeune Peinture Belge у Palais des Beaux-Arts (BOZAR) у Брюсселі [51, С.37].

У період з 1947 по 1948 рік виставляє абстрактні живописні твори, що демонструють ранні спроби переходу з сюрреалізму до абстрактної форми [43, С. 21]. Це наглядно демонструє картина «Канатна дорога» 1947 року (Іл.14)ю

Вступ до групи La Jeune Peinture Belge сприяв поступовій копозиційній трансформації його стилю: він починає працювати з площиною та кольором, шукати внутрішню ритмічність і відмовлятися від символіки сюрреалізму.

Його живописні форми (1947–1952) демонструють взаємодію з іншими абстрактними митцями Бельгії, зокрема Ян Кокс та Луї ван Лінт, а також наближення до геометрії Мондріана.

Після розпуску організації в 1948 році Бюрі також перетинається з рухом CoBrA, у складі якого працює над журналом і виставками [51, С.38].

У 1948 році Бюрі приєднується до міжнародного об'єднання CoBrA (назва походить від перших літер Копенгагена, Брюсселя та Амстердама). Цей рух виступає на противагу академізму, прагнучи візуального бунту, дитячої безпосередності та свободи форми. Учасники CoBrA, серед яких були Асам К'єрструп, Карел Аппель, Констант, Корнелейс ван Беверен, прагнули синтезу примітивізму, народного мистецтва і сюрреалістичної образності [41].

У рамках CoBrA Бюрі створює живописні полотна з виразною фактурою, експресивним мазком, де колір набуває майже тілесного виміру. Його ранні роботи майже повністю позбавлені фігуративності: натомість маємо справу з органічними, пульсуючими структурами, які пізніше трансформуються в

кінетичні конструкції (Іл.15-20). Сама тканина живопису у Бюрі вже тоді набуває ритмічності та відчуття руху [75, С.17].

Попри активну діяльність у групі CoBrA, Поль Бюрі згодом дистанціюється від неї, прагнучи глибшого індивідуального осмислення художньої мови. Саме у цей момент він починає все активніше звертатися до пластичних форм, що надалі виведе його до скульптури та механічних об'єктів. Перехід від сюрреалізму до кінетичного мистецтва не був одномоментним, однак саме сюрреалістичне тло стало підґрунтям для подальших концептуальних розробок митця [26].

Навіть після відходу з CoBrA Бюрі продовжує рефлексувати над темами сюрреалізму: його тексти та графічні експерименти в виданнях «Daily-Bul» містять алюзії на субверсію образу, грають із поняттями ідеології, метафізики, тілесності. У цих роботах сюрреалізм не відтворюється як стиль — він трансформується в концептуальну іронію, де текст і форма є іграми з реальністю [42].

Роботи цього часу демонструють відхід від емоційної наративності на користь структурної рівноваги й ритмічної організації площини. До характерних прикладів належать картини «Composition» (1952) (Іл.19, 20) [75, С.100].

Вирішальним у перехідному етапі стало знайомство Бюрі з творчістю Александра Кальдера у 1950 році на виставці в галереї Maeght у Парижі. Цей досвід радикально змінив його уявлення про статичне мистецтво. Сам Бюрі згадував: «Я побачив роботи Кальдера — і зрозумів, що форма може рухатися в просторі без наративу» [51].

Наприкінці 1953 року Бюрі нарешті здійснив важливий прорив: виставка «10 рухомих площин» (Planes mobiles) у галереї «Аполло» в Брюсселі ознаменувала його остаточний розрив із живописом на полотні. Він виставив десять рельєфів, складених з двох або трьох кольорових розписаних панелей неправильної геометричної форми, які можна було розташовувати незалежно на центральній осі. Таким чином, кожен рельєф забезпечує нескінченну

кількість варіацій абстрактної композиції. Ці рельєфи стали першою відповіддю Бюрі на роботи Кальдера (Іл.21-25).

«Однією з головних причин, що спонукали мене до таких експериментів (з мобільними площинами), була втома, яку я відчував щодо станкового живопису, цієї найархаїчнішої традиції. З моменту створення перших мобільних площин мені стало неможливо намалювати будь-які картини. Фіксовані форми, застигли в межах прямокутної опори, більше мене не хвилюють. Я не зупиняюся, щоб запитати, чи перейшов я у сферу скульптури. Ми не повинні зупинятися на межі між живописом та скульптурою – вони зрештою переплітаються, і умовність, яка їх розділяє, не є ні суттєвою, ні неминучою [75, С.19].

За формою та кольором ці рельєфи схожі на картини 1952 та початку 1953 років; протягом наступних кількох років цей зв'язок з геометричним абстрактним живописом мав залишатися чітко помітним у творчості Бері.

Під час виставки Бюрі запрошував публіку взаємодіяти з його рельєфами. Можливо, посилаючись на «*Prière de toucher*» (1947) Марселя Дюшана, роботи супроводжувалися етикеткою з написом «*Veillez toucher*» (Будь ласка, торкніться). Метою було, щоб публіка зупинилася та оцінила нові композиції, які вони самі створили, маніпулюючи панелями. На жаль, ці високодумні цілі виявилися дещо амбітними. На практиці багато відвідувачів із задоволенням обертали панелі якомога швидше, немов Колесо Фортуни, результат, який явно не був запланований спочатку. Щоб запобігти повторенню цього, Бері запровадив електродвигун у своїх пізніших *Plans mobile*, що дозволило панелям рухатися, але дуже повільно та без втручання глядача.

Виставку відвідала паризька галеристка Деніз Рене, подія, щонайменше така ж важлива, як і відмова Бері від фарб на полотні. Рене попередив про виставку Віктор Вазарелі, який мав тісні зв'язки з багатьма важливими бельгійськими колекціонерами мистецтва того часу. «*Plans mobiles*» (Іл.29) забезпечили Бері місце у великій виставці «*Le Mouvement*», яка тоді перебувала на стадії планування, але зрештою відбулася в 1955 році. Ця

виставка, з супровідним текстом Понтуса Хультена, об'єднала роботи Якова Агама, Поля Бюрі, Александра Кальдера, Марселя Дюшана, Роберта Якобсена, Хесуса Рафаеля Сото, Жана Тенглі та Віктора Вазарелі. Замість того, щоб представити певний художній рух, це була перша виставка, яка об'єднала художників, зацікавлених у реальному русі як альтернативному засобі у своїй творчості, кожного по-своєму. Безсумнівно, Кальдер і Дюшан надали певної легітимності як духовним батькам цьому молодому поколінню художників. Хоча на той час ця виставка не мала великого успіху, пізніше її почали розглядати як зародження кінетичного мистецтва.

Після своїх перших «Рухомих площин» (*Plans mobiles*) Бюрі розширив свій формальний словник, включивши до нього металеві стрижні, складені таким чином, що їхні лінії натякали на додаткову площину (Іл.26). Він також працював з металевими пластинами та барвисто розписаними панелями зі стиснутої деревини. Він використовував розфарбовані металеві пластини для створення окремо стоячих, рухомих скульптур, які при обертанні створювали різні композиції (Іл.27, 28, 30, 31).

У монографії Є. Іонеску «*Pol Bury*» наголошується, що в абстрактний період Бюрі «відкидає випадковість і спонтанність CoBrA на користь чіткого композиційного балансу й геометричної мови». Саме це сприяє становленню його унікального стилю, в якому внутрішній рух форми витікає з нерухомої площини [51, С. 38].

Куратори виставки «*Time in Motion*» у BOZAR (2017) зазначають: «Абстракція Бюрі — це не втеча від світу, а спроба впорядкувати його через дисципліну лінії, кольору й ритму» [42, С. 10]. Погляд митця у цей період спрямований на створення просторового відчуття без предметного означення — саме ця особливість зробила його роботи підґрунтям для майбутнього кінетичного експерименту.

Як слушно зазначає А. Бальтазар, що в роботах абстрактного періоду Бюрі «відмовляється від емоційної насиченості на користь чіткого

композиційного балансу й геометричної мови», що було критичною точкою переходу до кінетичного мислення [51, С. 36-38].

Ф. Мартін-Шерер у монографії «Pol Bury. Livres et écrits» (2022) акцентує: «У композиційних рішеннях живопису 1952 року вже формуються правила руху та симетрії, притаманні пізнім мобільним об'єктам Бюрі» [58, С. 45-47].

Каталог виставки Time in Motion (BOZAR, 2017) підкреслює, що живописний абстрактний період є «спостережною лабораторією структури, ритму і кольору — підготовкою до створення рухомих площин і кінетичних форм» (Іл.30, 31, 32) [42, С. 8-12].

2.3. Період кінетичного мистецтва (1955-1969)

Період 1955–1969 років став визначальним для формування кінетичного методу Поля Бюрі, який поступово еволюціонував від сюрреалістичної та пост-кобрівської експресії до строгої дослідницької роботи з рухом, часом та механізованими структурами. Вихідною точкою цього етапу стала його участь у формуванні після-кобрівського середовища Ла-Лув'єра, де художник експериментує з первинними формами, ритмічністю та об'єктністю, що особливо помітно у ранній серії серіграфій *Dix sérigraphies* (1955) [45], яку дослідники схильні вважати першим кроком до майбутньої кінетичної пластики.

Поступове зближення з колом митців, що працювали з оптичним ефектом, сприяло, як зазначає Франк Поппер, усвідомленню Бюрі принципу «руху як форми сприйняття» [67, С. 112–118]. З середини 1950-х років художник активно розробляє поняття мікрорухів — майже непомітних коливань поверхонь, які, на думку Ф. Поппера, утворюють «ефект напруженої тиші» [70, С.94–97]. Саме ці мікрорухи стали фундаментом його «повільної кінетичності».

У 1957 році Бюрі представив невелику кількість подальших експериментів у металевій скульптурі в галереї Le Verseau³³, а потім нову

серію рельєфів – «Multiplans» («Багатоплощини») (Іл. 33-36) в галереї Saint-Laurent наприкінці 1958 року. Вертикальні дерев'яні або металеві бруски були прикріплені поруч у рамці, кожна з яких оберталася на окремій осі. Кожен елемент був розфарбований різними кольорами з кожного боку, так що щоразу, коли брусок обертася, створювалася нова абстрактна композиція. «Multiplans» були останньою явною практикою Бері в абстрактному геометричному живописі, що остаточно завершило цей розділ.

Експерименти останніх років склали пазл, частини якого стали на свої місця до кінця 1958 року, коли Бюрі створив свої перші «Punctuation» («Пунктуації») (Іл.37-38). Це були моторизовані рельєфи, в яких виступаючі елементи повільно рухалися на монохромному тлі: білому, чорному, іноді червоному або з натурального дерева. Елементами могли бути металеві прутки, цвяхи, фортепіанні дроти, нейлонова нитка, що іноді закінчувалися крапкою білої фарби або маленькими білими намистинами. Вони рухаються дуже повільно, випадковим чином, керовані простою, але геніальною системою. Результат дивний, майже непомітний і тривожний: кожен елемент абсолютно позбавлений посилянь на «класичне» абстрактне мистецтво, не кажучи вже про фігуративне мистецтво чи повсякденну реальність [75, С.22-23].

Твори, які зазвичай називають «Punctuation» в період 1959-63 років, насправді є більшим корпусом робіт, що складається з різних підкатегорій. Перші «Punctuation» – це рельєфи, описані вище, виконані з використанням цвяхів, стрижнів або нейлонових ниток з білими кінцями, що рухаються на монохромному фоні (Іл. 39-41). До 1964 року Бюрі почав називати свої роботи з оманливою точністю: «1053 білі точки на дубовому фоні»; «3069 білих точок на овальному фоні»; «669 білих точок» тощо. 3069 точок? Справді? Назви відображають характерний сухий гумор Бюрі. Приблизно через десять років після того, як галерея Тейт у Лондоні придбала «3069 білих точок на овальному фоні», надмірно педантичний куратор написав Бюрі, запитуючи про кількість. Байдужа відповідь Бері в листі від 19 травня 1978 року підтверджує, що він

порахував отвори, коли створював рельєф; кількість була абсолютно правильною [75, С. 23].

Бюрі створив другу серію робіт, також під назвою «Пунктуації», між 1959 і 1963 роками. Тут ми також бачимо низку підмножин. «Пунктуації», виставлені в галереї Сен-Лоран у Брюсселі в 1960 році, всі вони рельєфні, що складаються з перфорованих панелей, розміщених одна над одною – переважно чорного кольору на білому.

У той самий період Бюрі також експериментував з *Ponctuations lumineuses* (Світловими пунктуаціями), в яких перфоровані панелі обертаються одна відносно одної, як показано вище. Щоб підкреслити перфорацію, джерело світла замінює білу площину. Однак ця конкретна варіація, здається, виявилася незадовільною - було зроблено або відомо про існування лише п'яти чи шести Світлових пунктуацій. Проте експеримент проводився протягом трьох років, з 1959 по 1961 рік: відносно тривалий період для техніки, яка зрештою була закинута.

Так само, «Пружні пунктуації» (*Ponctuations élastiques*) призвели до появи лише двох чи трьох завершених творів, усі з яких датуються 1959 роком. Це були рельєфи із зображенням рухомих стрижнів, розкиданих по площині, як у класичних пунктуаціях, і покритих шаром латексу.

Бюрі проводив персональні виставки його різноманітних «Пунктуацій» (Іл. 42-45) у галереях Saint-Laurent та Smith у Брюсселі, а також участю в міжнародних групових виставках, на яких були представлені нові кінетичні художники, включаючи ZERO (Дюссельдорф, Крефельд, Лондон, Мілан, Стокгольм, Берн, Цюрих, Амстердам, Піттсбург).

У 1961 році Бюрі покинув Бельгію та переїхав до Парижа. Він знайшов художній та комерційний дім в авангардній галереї Iris Clert, де йому одразу ж було влаштовано дві великі персональні виставки: у 1962 році з *Entités érectiles* (Ерекtilьні сутності) (Іл. 43), а наступного року з *Spectacle Pol Bury*.

Свої перші невеликі окремо стоячі моторизовані скульптури Бюрі створив у 1962 році. У кожному випадку дражливо повільні та непередбачувані рухи гіпнотизували, інтригували та дивували відвідувачів.

Участь Бюрі у 32-й Венеційській бієнале 1964 року свідчила про зростання його міжнародної репутації. Крім того, наприкінці 1963 - на початку 1964 року Алешинський познайомив Бюрі зі своїм нью-йоркським галеристом Джоном Лефебром. У листі від 8 січня 1964 року Лефебр написав Бюрі, щоб висловити свою радість можливості представляти його. Того ж року, ще до закриття бієнале, Бюрі провів свою першу персональну виставку в галереї Лефебра в Нью-Йорку (перша персональна виставка в США). Це був миттєвий успіх: музеї та колекціонери кинулися купувати роботи Бюрі [75, С.24].

Ця виставка була першою з багатьох: у 1966 році Лефебр присвятив дві виставки Бюрі, а інші відбулися у 1968, 1970, 1973 та 1976 роках. І Лефебр був не єдиним галеристом, який показував роботи Бюрі у Сполучених Штатах. 1964 рік можна легко вважати початком завоювання Бюрі Північної Америки. З 1966 по 1968 рік він проводив більшу частину свого часу у Сполучених Штатах, водночас проводячи важливі виставки в Європі, включаючи виставки в Брюсселі, Парижі та Лондоні (Іл. 47-50).

Тим часом Еме Мегт — з паризької галереї Мегт, де Бюрі відкрив Кальдера роками раніше — поклав око на бельгійського художника. У 1968 році Мегту нарешті вдалося переконати його повернутися до Парижа. Наступного року Бері одразу ж отримав персональну виставку, як першу з серія в галереях Мейта по всій Європі, включаючи Цюрих та Барселону

Сильний інтерес Бюрі до Сполучених Штатів, і навпаки, залишався незмінним після його повернення до Франції. У 1970 році він був запрошеним лектором в Каліфорнійському університеті в Берклі протягом шести місяців. Того ж року в Берклі відкрилася ретроспектива, після чого відбулися гастролі в Сент-Полі, Міннеаполісі, Айові, Чикаго та Х'юстоні, а завершилася в музеї Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорку в 1971 році.

Джон Лефебр та Еме Мейт розвинули та утвердили Бюрі як міжнародного художника. Комерційний успіх приніс фінансову безпеку, що було важливо для Бюрі особисто, але також, зрештою, дозволило йому створювати роботи більшого масштабу, використовуючи нові (і дорожчі) матеріали [75, С.25] (Іл.52).

Перші металеві скульптури Бюрі датуються кінцем 1967 року. Нержавіюча сталь, мідь та латунь дозволили йому впроваджувати вигнуті форми у свої роботи (їх було набагато складніше досягти в деревині). Його ранні роботи зі сталі досліджували просторові можливості та обмеження нового матеріалу; невдовзі він почав експериментувати з його найважливішими властивостями та потенціалом – зокрема, і неминуче, з введенням руху за допомогою магнітів.

Одна серія скульптур (часто видається тиражем з восьми примірників) складається з плато, оснащеного одним або кількома рухомими магнітами, на яких повільно та хаотично рухаються вільні елементи. Будь-яка регулярність чи передбачуваність уникається, оскільки вільні елементи стикаються один з одним.

Метал також дозволив Бюрі урізноманітнити оздоблення своїх робіт. Матові або відбиваючі поверхні «відштовхують», захоплюють, спотворюють або переналаштовують навколишній простір скульптури. Як зазначалося вище, використання Бюрі металу також дозволило йому створювати роботи нового, монументального масштабу. Його першим важливим замовленням був фонтан для нового художнього музею в Університеті Лоу в 1969 році. Твір складався з двох різьблених фігур, повернутих одна до одної, що нагадували форми роботи 1968 року «43 елементи, що стоять один проти одного». Для фонтану Лоу Бюрі розмістив дві подібні фігури спиною до спини. Верхня, вигнута частина кожної фігури перфорована маленькими отворами, з яких розбризкується вода, стікаючи каскадом вниз по рухомих металевих язичках. Фонтан був першою великомасштабною роботою Бюрі [75, С.24].

Час становлення механічних об'єктів 1960-х років ґрунтовно описаний у дослідженні Pol Bury: Time in Motion [42] де підкреслюється, що близько 1962–1964 рр. Бюрі переходить до систематизованих моторизованих структур. На сторінках 54–61 каталогу простежено розвиток його знаменитих «планів із цвяхами» (*plans à clous*), у яких мікроритми порушують стабільність геометричної поверхні. Саме ці роботи стають знаковими для появи принципу «рухомої монотонії», що став центральним у творчості Бюрі другої половини 1960-х.

Французький мистецтвознавець Дені Аштон, який одним із перших узагальнив його творчість у монографії Pol Bury [25]. Аштон наголошує, що вже до 1965 року митець утверджує власну естетику повільного часу та «пластики недовисловленого руху» [25, С. 43–47]. Саме цей принцип вирізняє його від таких авторів, як Жан Тенґлі чи Ніколя Шофер, для яких рух був вираженням енергії, експерименту або технічної динаміки.

У середовищі міжнародного кінетизму 1960-х років (виставки GRAV, програми New Tendencies, оп-арт) Бюрі зберігає відсторонену позицію, формуючи індивідуальну концепцію «повільної механічності» — що підкреслено також у каталозі Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art [21, С. 88–91]. У цей час з'являються його відомі «кульові» та «циліндричні» композиції, які, за визначенням А. Бальтазара, демонструють «аритмічний пульс матеріальності» [26, С. 29–32].

У підсумку, період 1955–1969 років формує ядро естетики Поля Бюрі: дослідження мікроруху, деконструкції геометрії, сповільнення часу й оптичної непевності стають ключовими компонентами його кінетичної мови.

2.4. Період пізнього кінетизму та монументальних робіт (1970–2005)

У 1970-х роках творчість Поля Бюрі переходить у фазу пізнього кінетизму, який характеризується поєднанням мінімалізму, повільного руху, монументальності та дзеркальності (Іл. 51-78, 86-90). Цей період триває аж до

смерті митця в 2005 році й є заключним, але не менш інноваційним етапом його мистецької еволюції.

Після експериментального періоду 1950–60-х років, де панували плоскі мобілі, рельєфи й об'єкти з моторизацією, Бюрі зосереджується на великих архітектурно-просторових формах. Особливу увагу він приділяє роботам з полірованої сталі, рухомим металевим стрижням та конструкціям, зануреним у воду. Ці об'єкти інтегрують природні сили (тяжіння, гідродинаміка) в механічний рух, що створює ефект медитативного очікування й візуального самозаглиблення [58, С. 66-69].

Характерною рисою цього періоду є зрима повільність: рух елементів часто настільки млявий, що спостерігач спочатку навіть не розпізнає його. Бюрі не приховував концептуального підґрунтя такого підходу, зазначаючи, що роботи рухаються повільно, майже непомітно, глядач — не споживач, а спостерігач часу.

Одним із найвідоміших прикладів є *Fontaine à aiguilles* (Фонтан із голками), створений у 1975 році для простору *La Défense* у Парижі. Фонтан складається з сотень вертикальних металевих шпильок, що повільно хитаються у воді, створюючи враження об'єкта, який «дихає» разом із міським ритмом [43, С. 22-25]. Аналогічні роботи були реалізовані в Монреалі, Брюсселі (Іл. 89), Токіо та Вашингтоні.

У 1970–1980-х роках Поль Бюрі розвиває новий напрям у власній кінетичній практиці — серію дзеркальних мобілів, які стали логічним продовженням його попередніх досліджень мікроруху, але водночас розширили кінетичний процес у бік оптичної мінливості та взаємодії з простором. Згідно з узагальненням Ф. Поппера, дзеркальні поверхні у кінетичному мистецтві цього періоду функціонували як «медіатори між об'єктом та його середовищем» [70, С. 211-214]. У Бюрі ж це медіаторство набуває особливого характеру: рухливі поліровані елементи створюють деформоване, сегментоване або «розірване» відбиття, яке стає частиною самої пластики руху (Іл. 52, 59, 69, 78, 86-88).

Як зазначено в *Pol Bury: Time in Motion* [42]., саме у 1970-х роках митець переходить до систематичного використання хромованих і дзеркальних металів. На сторінках 142–151 каталогу докладно аналізуються його «дзеркальні плани» й «дзеркальні сфери», у яких повільні моторизовані імпульси спричиняють фрагментарне коливання світлових рефлексів. Дослідники BOZAR підкреслюють, що дзеркальна поверхня у Бюрі не лише відтворює рух, але й «породжує рухоме середовище», в якому глядач стає частиною кінетичного процесу.

А. Бальтазар у своїй монографії 1967 року [26, С.84-91], яка охоплює й ранні прояви цієї лінії, наголошував, що дзеркальність у Бюрі є «засобом множення реальності, що зникає у власному відбитті». У 1970–1980-х цей принцип набуває більш радикальної форми: відбиття не статичне, а постійно модифікується завдяки мікрорухам, створюючи ефект «оптичної невизначеності», властивий усій пізній кінетичній практиці митця (Іл. 59).

У широкому контексті розвитку кінетичного мистецтва того часу дзеркальні мобілі Бюрі зближують його з лінією художників, які працювали з відбиттям, світлом і оптичним зсувом, однак, як підкреслюється у дослідженні *Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art* [21, С. 134-137], його інтерпретація дзеркальності принципово відрізнялася повільністю та «антиспектакулярністю». На відміну від світлових інсталяцій, орієнтованих на динамічні ефекти, Бюрі створює «повільні дзеркала», де мінімальний рух створює максимальний вплив на сприйняття (Іл. 61).

Теоретичне підґрунтя цього періоду частково відображене у текстах самого Бюрі, зокрема в *Les horribles mouvements de l'immobilité* (1977) [35], де він описує «парадокс спокійного руху» як фундаментальний механізм роботи зі спотворенням видимого. Хоча видання не має пагінації, саме в ньому окреслюється поняття «рухомої поверхні», яке повністю реалізується у дзеркальних мобілях.

Отже, дзеркальні мобілі 1970–1980-х років становлять кульмінаційний етап розвитку художника: від експериментів з мікрорухом до комплексної

оптико-кінетичної системи, у якій рух, світло й відображення стають неподільними. Ця серія не лише поглиблює його концепцію «повільної кінетики», але й визначає унікальний внесок Бюрі у європейське мистецтво другої половини ХХ століття (Іл. 52).

Окрім дзеркальних мобілів слід також звернути увагу на серію робіт *Ramollissements* («Розм'якшення»), яка становить один із найбільш концептуальних і водночас провокативних розділів пізньої творчості Поля Бюрі (Іл. 57, 58, 60). У 1970-х роках митець розширює посткобрівську іронічну лінію, трансформуючи її у програмну стратегію «деформації владних символів» та «підриву стабільності образу». Видання Поля Бюрі *Douze ramollissements de Sa Sainteté Paul VI* (1973) [27] та *Douze ramollissements du Président Mao* (1973) [28] фіксують ранній етап цієї серії, де художник застосовує принципи оптичної та політичної субверсії, демонструючи, що будь-який авторитетний образ є крихким, нестійким і піддатливим до пластичної деконструкції. Хоча ці книги не мають пагінації, вони закладають теоретичні засади подальшої серії, формулюючи ідею «розм'якшення як критики ідеологічної жорсткості».

У межах ширшого контексту кінетичного мистецтва Ф. Поппер характеризує подібні практики як «інфраструктури рухливого мислення» [66, С. 122-126]. За Поппером, кінетичний об'єкт здатний «розм'якшувати» структури влади й усталені культурні моделі завдяки своїй принциповій нестабільності. У Бюрі ця нестабільність стає не лише фізичною, але й семантичною: деформація образу символізує деформацію ідеологічної вертикалі (Іл. 65).

У каталозі *Pol Bury: Time in Motion 2017* [42] наголошено, що у 1980–1990х роках серія *Ramollissements* переходить від книжкових графічних експериментів до просторових об'єктів та скульптурних композицій (Іл. 58, 66, 67, 68, 69). На сторінках 198–207 розглянуто численні варіації «розм'якшених» архітектурних форм та геометричних тіл, у яких Бюрі поєднує властиві йому мікрорухи з парадоксальною пластикою «виснаженої форми». Саме в цей період з'являються його «розм'якшені колони», «розм'якшені куби» та

«розм'якшені архітектурні блоки», де матеріальна твердість підринається візуальною нестійкістю.

У своїй пізній монографії *Les horribles mouvements de l'immobilité* [35] Бюрі концептуально обґрунтовує процес «розм'якшення» як художню методологію, в якій рух парадоксально виникає зі стану уявної статичності. Ця логіка повністю реалізується в його тривимірних роботах 1990–2005 років, де деформована форма поєднується з майже непомітними механічними імпульсами. Бюрі називає такі об'єкти «аномаліями стабільності», підкреслюючи, що вони існують на межі між твердим і м'яким, між архітектурною дисципліною та органічним розпадом.

Філософсько-поетичне обґрунтування цього підходу можна знайти і в його текстах *Le petit Commencement* (1965 / 1975) [32], а також у *L'art inopiné* (1982) [37], де художник підкреслює необхідність «запроваджувати непевність у середовище надмірно структурованого світу». *L'art inopiné* [37] фіксує його переконання, що мистецтво має «раптово порушувати очікування» — принцип, який у серії *Ramollissements* набуває матеріально-тактильного виміру.

Дослідження міжнародного кінетизму, представлене у виданні *Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art* [21, С. 172-175] підкреслює, що пізня творчість Бюрі, зокрема серія «розм'якшень», розширює уявлення про кінетичну скульптуру як таку, що може бути «не лише рухомою, але й такою, що уособлює рух у самій природі форми». Деформація тут стає рівнозначною руху — «м'якість» перетворюється на метафору механізму, а стабільність на форму опору (Іл.67-69).

У підсумку, *Ramollissements* 1970–2005 років утворюють структуровано-іронічний і водночас глибоко концептуальний корпус творів, що перегукується з критичною практикою сюрреалізму, кінетики та постмодерністської гри зі знаком. Саме ця серія, зафіксована у численних виданнях *Daily-Bûl* і детально проаналізована в новітній дослідницькій літературі, демонструє зрелий синтез принципів Бюрі: мікроруху, деформації, оптичної нестабільності та інтелектуальної іронії. Вона також підтверджує його статус одного з

найпослідовніших і найвпливовіших європейських художників, що перетворили рух і нестійкість форми на універсальну художню категорію кінця XX — початку XXI століття.

Слід відзначити, що після 1975 року Бюрі концентрується на кінетичних скульптурах середнього та великого формату, що поєднують геометричні об'єми з моторизованим або гравітаційним рухом. Він прагне створити пластичну форму, яка розгортається в часі, а не в просторі (Іл.53, 54).

Скульптури нерідко мають асиметричну структуру — їхні частини піднімаються, опускаються, обертаються чи погойдуються з майже невловимою регулярністю. Деякі з них монтуються на відкритому повітрі та змінюються внаслідок впливу вітру, світла або температури (Іл. 59).

Особливої уваги заслуговують фонтани Поля Бюрі (Іл.86-90). Фонтани стали однією з найвідоміших частин пізньої творчості Бюрі. У них він поєднує механічні рухи з текучістю води, створюючи перформативний простір, де рух має органічний характер. Вода стає частиною композиції — вона не лише середовище, а й рухома сила. Найчастіше це були струмені, що проходять крізь ряди сталевих шпильок, які повільно нахиляються або вібрують.

Фонтани Бюрі зазвичай встановлювались у публічних просторах, де глядач ставав мимовільним учасником художнього процесу — рух не для сцени, а для повсякденності.

Публічне визнання не забарилось. Його запрошують до участі в Documenta 7 (Кассель, 1982), проводяться ретроспективи у Walker Art Center (1972), Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1994), BOZAR (2004). В останні роки життя він стає не лише класиком кінетизму, але й символом європейської «повільної пластики» [42, С. 58-63].

Підсумовуючи, можна сказати, що пізній період Поля Бюрі — це синтез технічної майстерності, філософії часу та візуальної поезії. Його твори перетворюються з об'єктів у візуальні процеси, де глядач — не просто спостерігач, а учасник мовчазного часу.

Висновки до розділу 2.

Еволюція творчості Поля Бюрі демонструє послідовний і водночас парадоксально гнучкий рух від сюрреалістичної образності до концептуально виваженої «повільної кінетики», яка сформувала унікальну пластичну мову митця другої половини XX століття. Вихідною точкою стали його навчання й зв'язки з бельгійським сюрреалізмом та групою CoBrA, у межах яких Бюрі виробляє ранню схильність до інтуїтивної деформації форми, експресивної лінії та метафоричної гри зі знаком. Ці тенденції, підкріплені експериментами в середовищі Daily-Bul, закладають фундамент його пізнішого інтересу до об'єктності, трансформації та підриву стабільності зображення.

У другій половині 1950-х років художник здійснює перехід до абстракції, зосереджуючись на структурних взаємодіях лінії, фактури та площинності. Саме в цей період з'являються серії серіграфій та рельєфних композицій, у яких поступово формується принцип оптичної мінливості, що пізніше стане основою його кінетичного методу. Роботи 1950-х засвідчують важливий зсув від експресії до аналітичної побудови пластичної форми, що виявляється у прагненні до ритмічної організації поверхні та створення ефекту «приглушеної динаміки». Абстрактні експерименти цього періоду стали тим лабораторним простором, на якому Бюрі вибудував свої перші кінетичні структури.

Ключовий етап розвитку художника припадає на період 1955–1969 років, коли він формує власну естетику мікроруху, сповільненого часу та мінімальної механічної дії. Під впливом кола оп-арту та нових тенденцій кінетичного мистецтва, а також завдяки дослідницькому погляду, який підкреслювали Ф. Поппер та Д. Аштон, Бюрі створює «пунктуації», моторизовані рельєфи, перфоровані панелі, світлові та пружні варіанти композицій, які утворюють корпус його «повільної кінетики». У цих роботах рух не є енергетичним або видовищним, як у Тенглі чи Шофера, а натомість перетворюється на майже непомітну модифікацію поверхні, що створює ефект напруженої тиші. Каталог Pol Bury: Time in Motion фіксує цей перехід як становлення систематизованого моторизованого мислення художника, в якому мікроритм матеріалу та

візуальна непевність стають основними елементами його пластики. Саме 1960-ті роки закладають фундамент його міжнародного визнання, зокрема у французькому, німецькому та американському контекстах.

У 1970–2005 роках творчість Бюрі вступає у фазу пізнього кінетизму, що характеризується монументальністю, дзеркальною оптикою та розширенням «повільного руху» у просторовий і архітектурний вимір. Роботи з полірованої сталі, дзеркальні мобілі, великі кінетичні конструкції у публічних просторах та численні фонтани демонструють інтеграцію природних і механічних сил, де рух стає формою часу, а не подією. У дослідженнях BOZAR та Ф. Поппера підкреслюється унікальність дзеркальної поверхні у Бюрі як медіума, що не відображає реальність, а породжує її нестабільну, рухому версію. У цьому ж періоді важливим напрямом стає серія *Ramollissements*, де принцип деформації образу поєднується з кінетичною логікою нестійкості форми, підриваючи ідеологічні, політичні та візуальні структури влади.

Таким чином, весь творчий шлях Поля Бюрі можна охарактеризувати як переходи — від образності до структури, від структури до руху, від руху до часу, від часу до філософського виміру сприйняття. У кожному з цих етапів художник розширює поняття руху, перетворюючи його із фізичної властивості на художньо-концептуальну категорію. Якщо ранні роботи акцентували інтуїтивність і експресію, то період кінетичного становлення ввів у його практику методичність, мікроритм і оптичну непевність. Пізня творчість розкрила потенціал руху як моделі мислення, де форма, відображення і деформація інтегруються у цілісну систему «повільної пластики».

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧИСТЬ ПОЛЯ БЮРІ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Історія кінетичного мистецтва

Кінетичне мистецтво – це сфера, де використовуються рухомі об'єкти та технології для створення інтерактивних вражень. Воно поєднує в собі мистецтво та науку, розвиваючи нові форми виразності та спілкування. Кінетичні інсталяції можуть включати рухомі об'єкти, які реагують на звук, світло або рух, а також можуть використовувати сучасні технології, такі як сенсори, мотори та програмне забезпечення для створення вражаючих візуальних ефектів. Кінетичне мистецтво надає можливість глядачеві взаємодіяти з твором, створюючи унікальний досвід сприйняття та спілкування [11].

Кінетичне мистецтво, як один із найяскравіших феноменів художньої культури XX століття, виникло на перетині новаторських пошуків авангарду, науково-технічного прогресу та філософських роздумів про природу руху й часу в мистецтві. Його становлення безпосередньо пов'язане з розвитком модернізму та ранніх експериментів з оптикою, світлом і механічними конструкціями, які вже на початку XX століття почали підривати традиційне уявлення про картину чи скульптуру як статичний об'єкт [22, С. 532–540].

Ідея руху в образотворчому мистецтві бере свій початок задовго до появи самого терміну “кінетичне мистецтво”. Уже наприкінці XIX ст. художники та інженери почали експериментувати з передачею динаміки та зміни форми в часі. Технічні винаходи — фотографія, кінематограф, електричне освітлення — розширили межі художнього бачення [22, С. 520–525]. У символізмі та імпресіонізмі з'являються перші спроби зобразити мить у русі, проте лише з появою модерністських течій на початку XX ст. рух починає осмислюватися як естетична категорія та художній матеріал.

Перші спроби надати творові динамічної якості зустрічаємо в італійських футуристів, зокрема у скульптурах Умберто Боччоні, де форми передають

ілюзію швидкості та зміни, а також у концептуальних роботах Наума Габо та Антуана Певзнера, які впроваджували у твори рухомі елементи [63, С. 18–25].

Поява *Roue de bicyclette* «Колесо велосипеда» (1913) Марселя Дюшана вважається одним із перших жестів, що заклали підвалини кінетичного мистецтва (Іл. 79). Об'єднання табурета й велосипедного колеса не лише утворило «перший мобіль» ХХ століття, але й радикально переосмислило саму природу художнього об'єкта, перевівши акцент із стабільної форми на дію та часовість. Дюшан інтерпретував рух не як декоративний ефект, а як автономну естетичну подію, що існує поза традиційним образотворчим зображенням. Саме тому *Bicycle Wheel* вважається концептуальним прецедентом кінетизму, який відкрив можливість «руху як мистецького принципу», що пізніше стане теоретичною основою для кінетичних скульптур середини ХХ століття [40, С.925].

Вже в 1920-х роках Ласло Могой-Надь створює свою «Світло-просторову модульну машину» (*Light-Space Modulator*), поєднуючи механічний рух, проєкцію світла та тіней, що стало передвісником інтеграції технологій у мистецтво [53, С. 74–80] (Іл. 80).

У цей же час Бруно Мюнарі в Італії створює серію «*Macchine inutili*» («Даремні машини») — легкі мобілі, що рухалися від найменшого повітряного потоку, демонструючи поетику випадкового руху.

У 1930–1940-х роках рухомі об'єкти починають активно досліджуватися в межах європейського авангарду. Тут слід згадати роботи О. Кальдера, чії «мобілі» заклали основу нового підходу до скульптури як системи з постійною мінливою конфігурацією [72, С. 9–15]. Його приклад надихнув багатьох європейських митців після Другої світової війни.

Хоча Олександра Кальдера (1898-1976) зазвичай не називають кінетичним художником-шістдесятником, він заслуговує на згадування через його важливий приклад і постійний вплив у сфері кінетичної скульптури. З кінця 40-вих років він розвинув зростаючий інтерес до монументальних форм і до трансформації «мобілів» у велику архітектурно-скульптурну вітряну

машину, чії потужні, але точно збалансовані металеві стрижні, закінчені великими плоскими дисками органічної форми, охоплюють і визначають великі площі архітектурного простору. Оскільки мобілі, що працювали від потоків повітря, могли краще працювати надворі, ніж у приміщенні, Кальдер рано почав досліджувати можливості вуличних мобілів. Вирішальним для розвитку цих робіт було його переосмислення мобілів як чогось, що могло б функціонувати як автономна, постійна структура, поєднуючи взаємопов'язані стабільні та мобільні форми в органічне ціле. Наприкінці п'ятдесятих і в шістдесяті роки Кальдер створив багато великих стоячих мобілів, які обертаються в обмеженому, але вражаючому русі над загальною пірамідальною основою [11] (Іл. 81).

Розвиток рухомих скульптур Кальдера мав важливий зв'язок із розвитком нерухомих елементів у його структурах. Одне з його знакових досягнень шістдесятих років сталося в його великих «стайнях» — його великомасштабних, нерухомих конструкціях із металевих пластин, зазвичай пофарбованих у чорний колір. Серед них одним із найбільш вражаючих є сяючий червоний *La Grande Vitesse* у Гранд-Рапідсі, штат Мічіган; експансивний твір, за допомогою якого Колдер наповнив інакше стерильний громадський простір чарівністю та сяючим блиском, схожим на Міро. Пропонуючи велику екзотичну квітку в розквіті сил або виразні рухи танцівниці, сукупність червоних біоморфних площин сміливо демонструє структуру своїх заклепок і розпірок і свідчить про сили, задіяні в її створенні.

Швейцарський скульптор і піонер кінетичного мистецтва Жан Тенглі був дуже винахідливою людиною, який досліджував кілька авангардних художніх течій XX століття, включаючи конструктивізм, неодада та сюрреалізм. Його основна увага була зосереджена на русі та машинах, які часто висміювали технологічну цивілізацію. Тенглі просить глядача поміркувати про механічну цивілізацію, яка прирікає своїх членів постійно повторювати те саме. Додаючи фактичний рух, створений двигуном, у тому, що є невблаганним і вічним», таким чином Тенглі виявляє, що цей тип скульптури, можливо, має більше

шансів на виживання, ніж традиційні пам'ятники, покинуті напризволяще. Машина важка, тому що вона вимагає моніторингу, обслуговування та змащування; можна навіть замінити зношені або несправні деталі. І Тенглі робить висновок: «Єдина стабільна річ — це рух, це рух завжди і всюди» [40, С.926].

Викриваючи органи машини, Тенглі відкриває їхній символічний, метафоричний і навіть сексуальний резонанс. Він також використовує шум, який виходить від нього, і незабаром вимагає збільшення участі публіки, перетворюючи свої заходи на фестивалі, щоб ставити менше запитань до мистецтва, ніж дозволити мистецтву приєднатися до життя; його машини керують грою, але також пояснюють сильні та різні почуття, такі як жах або радість (Іл.83).

Друг концептуального художника Іва Кляйна (1928-1962), Тінгелі став частиною руху французького нового реалізму в 1960 році. Його найвідоміші приклади абстрактної скульптури включають «Посвячення Нью-Йорку» (1960, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк), скульптуру, що самознищується, і фонтан Стравінського (1983, привокзальна площа Центру Помпиду) – останній завершено у партнерстві з його дружиною, скульптором Нікі де Сен-Фалль (1930-2002) [11].

Хесус Рафаель Сото (нар. 1923 р.) є художником кінетичного руху в тому сенсі, що його конструкції, що складаються з вишукано розташованих металевих стрижнів, настільки чутливі, що навіть зміна атмосфери може викликати коливання. Венесуельський житель Парижа, Сото починав як художник-ілюзіоніст, а потім перейшов до форми лінійної конструкції в 60-ті роки. Він розробив особисту ідіому великої елегантності, іноді перекладену на форму великомасштабної архітектури, що передбачає участь глядача (Іл. 84). На виставках у Музеї Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорку та Музеї Хіршхорна та Саду скульптур у Вашингтоні, округ Колумбія, він створював зі своїх типових пластикових ниток цілі кімнати, куди міг увійти глядач [40, С. 926].

Слід відзначити, що у 1955 році у паризькій галереї Denise René відбулася виставка “Le Mouvement”, де системно представлено роботи Жана Тенглі, Олександра Кальдера, Хесуса Рафаеля Сото, Якова Агама та Поля Бюрі. Ця подія фактично інституалізувала кінетичне мистецтво як міжнародний рух.

Кальдер представив мобіль “Black Mobile with Hole” (1954), що рухався завдяки повітряним потокам; Тенглі — одну з перших машин серії “Méta-Matic”, яка автоматично створювала малюнки; Сото — “Structure cinétique” (1955), у якій дрібні елементи вібрували, створюючи змінний оптичний ефект.

Слід відзначити, що справжній вибух кінетичного мистецтва припадає на 1950–1960-ті роки, коли у Західній Європі та Латинській Америці виникають численні об’єднання та виставкові проєкти, присвячені мистецтву руху (Іл. 82). Одним із ключових осередків стає Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), створена у Парижі в 1960 році, яка проголошувала ідею “активного глядача” та перетворення споглядання на інтерактивний процес [48, С. 5–12]. Паралельно в Італії та Хорватії розвивається рух New Tendencies (1961–1978), що прагнув поєднати естетику конструктивізму з новими інформаційними технологіями [60, С. 15–22].

У цей період особливої ваги набувають міжнародні виставки, такі як “Lumière et Mouvement” (Париж, 1967) та “Kineticism” (Прага, 1968), що зібрали найвідоміших митців напрямку: Жана Тенглі, Хуліо Ле Парка, Хесуса Рафаеля Сото, Ніколаса Шофера, а також Поля Бюрі, чия творчість поєднала традицію скульптури з принципами повільного, майже непомітного руху [21, С. 95–103].

У 1980–1990-х роках кінетизм розвивається в напрямі інтерактивних інсталяцій і цифрового мистецтва. Мистці починають працювати з комп’ютерними алгоритмами, сенсорами руху, медіафасадами. Однак принципи, закладені піонерами, зберігаються: рух, світло, глядацька участь [47, С. 38–42].

Після 1990-х років кінетичне мистецтво вступає в нову фазу, позначену інтенсивним розвитком цифрових технологій, алгоритмічних систем та інтерактивних інтерфейсів. Згідно з узагальненнями у Electric Dreams (2024),

саме в цей час формується парадигма «кінетизму другого покоління», де рух визначається не лише фізичними механізмами, але й обчислювальними процесами, сенсорними мережами та реактивними системами навколишнього середовища [47, С. 38–42].

Як зазначено в дослідженні *Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art*, уже наприкінці ХХ століття кінетизм починає виходити за межі матеріальної скульптури, переходячи до «інтерактивних платформ», у яких глядач стає структурним елементом твору [21, С. 172–175]. Така трансформація зумовила появу нового кола художників, що поєднують механічну пластику з алгоритмічною поведінкою.

Одним із ключових векторів цієї еволюції стали інтерактивні інсталяції, що базуються на сенсорах руху, теплових камерах та інфрачервоних інтерфейсах. Поява подібних систем ще у 1980-х роках була передбачена у працях Ф. Поппера, який підкреслював, що нові технології неминуче розширять поняття кінетичного об'єкта, перетворивши його зі статичної конструкції на «рухливу інформаційну матрицю» [66, С. 122–126; 70, С. 211–214]. Уже в 1990-х ці теоретичні прогнози реалізуються у працях художників, що працюють зі світловими полями, комп'ютеризованими системами відображення та генеративною графікою.

Посткобрівська логіка «рухомої непевності», про яку писав Бюрі й яку висвітлює *Pol Bury: Time in Motion* [42, С. 142–151], знаходить продовження в інтерактивних середовищах, де рух визначається не моторизованими пристроями, а даними — їхньою швидкістю, щільністю, напрямом циркуляції. Сучасні митці, що працюють у цій сфері, успадковують принцип мікроруху, проте переносять його у сферу змінних цифрових потоків, у яких механічна дія замінена логікою обчислення.

Паралельно формується напрям роботизованої скульптури, яка продовжує традиції класичного кінетизму, але в новому технічно-естетичному форматі. Особливо показовою у цьому контексті є тенденція до «поведінкових систем» — машин, що не просто рухаються, а демонструють певні алгоритмічні

моделі реакції, що цілком узгоджується з ідеєю «інфраструктури рухливого мислення», яку Поппер визначав ще в 1970-х роках [66, С. 123–125].

У медіаархітектурі кінця XX — початку XXI століття також простежується пряме продовження традицій європейського кінетизму. Зокрема, як зазначено у *Action and Reaction*, цифрові фасади, інтерактивні світлові поля та алгоритмічні геометрії зберігають принципи, започатковані ще авангардистами середини століття: варіативність поверхні, часову структурованість і залежність руху від зовнішнього імпульсу [21, С. 134–137]. Якщо ранні кінетисти використовували мотор, магніт або гравітацію, то сучасні митці працюють з інформацією як новою формою енергії.

У цьому сенсі спадщина Поля Бюрі є надзвичайно показовою: його «повільна механічність», мінімальна динаміка й оптична непевність стали своєрідною моделлю для сучасних цифрових інтерфейсів, що комбінують рух, світло й реактивність. Не випадково в *Time in Motion* підкреслюється, що принципи Бюрі — фрагментація відображення, сповільнена трансформація форми, інтеграція глядача в процес — передбачили методи, які сьогодні стали ключовими у медіа- та інтерактивному мистецтві [42, С. 198–207].

Отже, розвиток кінетичного мистецтва після 1990-х років свідчить про його органічний перехід у сферу цифрової культури. Попри технологічні зміни, основні кінетичні концепти залишаються незмінними: рух як художній принцип, світло як матеріал, а глядач — як активний учасник твору. Таким чином, сучасний кінетизм є продовженням традицій XX століття, адаптованих до умов інформаційної доби.

Дослідники відзначають, що в європейському контексті кінетизм мав не лише технологічний, а й соціокультурний вимір — він ставав метафорою суспільних змін, індустріалізації та зростаючої ролі часу як категорії у мистецькому процесі [52, С. 14–20].

Таким чином, історія кінетичного мистецтва демонструє еволюцію від поодиноких експериментів футуристів і конструктивістів до розгалуженого

міжнародного руху другої половини XX століття, у якому синтез техніки та художньої форми відкрив нові горизонти для взаємодії твору та глядача.

3.2. Особливості європейського кінетичного мистецтва

Кінетичне мистецтво посідає особливе місце у європейському культурному процесі XX століття, оскільки воно стало втіленням нової парадигми художнього мислення, що виникла під впливом науково-технічного прогресу та соціокультурних трансформацій після Другої світової війни. У цей період європейське мистецтво активно відходило від класичної репрезентативності, тяжіючи до абстракції, експерименту та інтермедіальності. На цьому тлі кінетика стала інноваційною формою, яка об'єднала художній жест із технологією, відкриваючи нові можливості для взаємодії мистецтва з глядачем. Після руйнувань війни й у контексті стрімкої урбанізації, розвитку індустріального виробництва та зростання інтересу до нових медіа митці прагнули переосмислити роль мистецтва у суспільстві. Кінетичні об'єкти, інтегруючи інженерні рішення, електроніку та оптичні ефекти, втілювали ідею діалогу між технікою та естетикою, а також руйнували бар'єр між твором і глядачем.

Європейська кінетика від самого початку дистанціювалася від декоративно-утилітарного мистецтва, наголошуючи на концептуальній складовій. Якщо традиційний живопис часто апелював до індивідуальної інтерпретації через зображення, то кінетичний твір створював досвід безпосереднього фізичного сприйняття — від відчуття руху повітря до оптичних ілюзій і світлових ритмів. Це було мистецтво, яке “відбувається” у часі та просторі, а не просто “існує” в них.

Отже, кінетичне мистецтво стало важливою складовою модерністського оновлення європейської культури XX століття, виступивши своєрідним містком між естетичними пошуками авангарду та технологічними досягненнями епохи. Його відмінність від традиційних форм полягає у принциповій динамічності,

інтерактивності та здатності виводити глядача за межі звичного споглядання, перетворюючи його на активного співучасника художнього процесу.

У європейському мистецтвознавстві кінетичне мистецтво розглядається як окремий напрям, у якому рух — реальний або створений ілюзорно — є ключовим засобом художньої виразності. Цей підхід докорінно змінює сприйняття мистецького твору, оскільки робить його не статичним об'єктом, а динамічним процесом, що розгортається у часі [21, С. 12–14].

Важливою особливістю розвитку кінетичного мистецтва стало розширення засобів — від механічних конструкцій до робіт з використанням світла, електрики, магнітних полів і пізніше — цифрових технологій [47, С. 35–44]. Цей процес сприяв формуванню окремих напрямів усередині кінетизму, а саме:

1. Механокінетичне мистецтво. Механокінетичний напрям, що отримав особливий розвиток у Європі 1950–1960-х років, ґрунтується на використанні реальних рухомих елементів, приводжених у дію мотором, гравітацією або магнітними полями. У контексті європейського мистецтва його репрезентують такі митці, як Жан Тенґлі, Ніколя Шофер, а також Поль Бюрі, чия концепція «повільної механічності» стала однією з найоригінальніших у цьому полі. У каталозі *Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art* наголошується, що саме моторизовані конструкції 1950–1970-х років створили підґрунтя для розуміння руху як пластичної категорії та художнього матеріалу, що сприймається у часі, а не лише в просторі [21, С. 88–91]. У випадку Бюрі, як підкреслюють дослідники BOZAR, моторизований мікрорух перетворився на інструмент порушення стабільності форми, утворюючи феномен «рухомої монотонії», характерний для європейської кінетики другої половини ХХ століття [42, С. 54–61].

2. Люміно-кінетичне мистецтво. Люміно-кінетичний напрям, який активно розвивався у Франції, Німеччині та Італії, акцентує на використанні світла як автономного пластичного елемента. Світлові структури, рефлекси та перетікання оптичних полів формують нову типологію кінетичного досвіду, що

базується не на механічній дії, а на зміні світлових параметрів. Дослідники Ф. Поппер зазначають, що світлові інсталяції груп GRAV і Zero перетворили світло на «матерію руху», у якій глядач стає активним учасником візуальної нестабільності [70, С. 211–214]. У пізній європейській традиції ця лінія отримала розвиток у дзеркальних мобілях Поля Бюрі, де світлова мінливість поєднується з віддзеркаленням, породжуючи складну систему оптико-рухових ефектів, які розгортаються у часовому вимірі [42, С. 142–151].

3. Оп-арт і оптична кінетика. Оп-арт, хоча формально не завжди належить до моторизованого кінетизму, займає важливе місце в європейській кінетичній традиції. Він ґрунтується на створенні ілюзії руху на статичній площині за допомогою контрастів, повторюваних модулів, зміщених ракурсів і ритмічних геометричних структур. Теоретики підкреслюють, що оп-арт сформував новий тип «перцептивного руху», де динаміка виникає у свідомості глядача, а не в механізмі твору [21, С. 134–137]. Ця традиція, репрезентована насамперед творчістю Віктора Вазарелі (Іл. 82), Хесуса-Сото та художників нових тенденцій, визначила європейську оптичну школу, яка значною мірою вплинула й на кінетичне мислення Поля Бюрі, зокрема на його інтерес до оптичної непевності та сповільненої трансформації форми [58, С. 75–77].

4. Гідрокінетичне мистецтво. Гідрокінетичний напрям сформувався в європейському мистецтві у 1960–1980-х роках як окрема гілка кінетизму, у якій основним засобом дії виступає вода — її потоки, тиск, поверхневі коливання та здатність змінювати просторову структуру об'єкта. Ф. Поппер визначає воду як «найбільш природний кінетичний механізм», що забезпечує плавність, непередбачуваність і органічну варіативність руху [66, С. 123–125]. Саме європейські художники, такі як Пол Бюрі, Ніколя Шофер чи Давіде Борані, надали гідрокінетичним інсталяціям архітектурного та монументального масштабу.

Особливо показовими в цьому контексті є фонтани Поля Бюрі, у яких механічний рух поєднується з гідродинамічними ефектами. У *Pol Bury: Time in Motion* підкреслено, що гідрокінетичні об'єкти Бюрі утворюють «простір

повільної гідродинаміки», де рух стає взаємодією механізму, води та світлових відблисків [42, С. 198–207]. Гідрокінетика таким чином розширює кінетичну скульптуру, інтегруючи природну змінність та екологічну взаємодію.

5. Електрокінетичне мистецтво. Електрокінетичний напрям виокремився у другій половині ХХ століття, коли художники активно почали використовувати електричні імпульси, світлодіодні масиви, електростатичні поля та змінні струми як інструменти для генерування руху або оптичної зміни. Дослідники Action and Reaction наголошують, що в Європі саме електрика стала засобом переходу від механічних систем до світлових і полівих ефектів, створюючи «кінетику без механіки» [21, С. 134–137].

У 1960-х–1970-х роках електрокінетика активно розвивалася в середовищі групи GRAV (Париж) та митців Zero (Дюссельдорф), які експериментували з ритмічними світловими модуляціями та змінними електричними сигналами. Як показує Поппер, саме електричне керування рухом стало фундаментом для появи «інтерактивної кінетики» — моделей, що реагують на зовнішні імпульси або присутність глядача [70, С. 211–214]. У пізніх європейських практиках електрокінетика поєднується з цифровими системами, утворюючи гібридні структури між світлом, електричним полем та алгоритмічним рухом, що вже визначає арт-середовище кінця ХХ століття [47, С. 35–44].

6. Роботизована кінетика. Роботизована кінетика — один із найновіших напрямів кінетичного мистецтва, що сформувався у 1980–1990-х роках під впливом швидкого розвитку кібернетики, інженерії та комп'ютерного програмування. На відміну від механокінетики, де рух визначається простими моторними системами, роботизовані об'єкти працюють на основі алгоритмів, зворотного зв'язку та автономних моделей поведінки.

У дослідженнях Ф. Поппера, присвячених пізнім етапам кінетизму, наголошується, що роботизована кінетика продовжує традиції європейського моторного мистецтва, але переносить акцент з механічної дії на «поведінкову

систему», тобто на роботу з алгоритмічними сценаріями, сенсорними детекторами та адаптивними рухами [66, С. 122–126].

У контексті європейського мистецтва роботизовані практики розвивалися паралельно з цифровими інсталяціями нових тенденцій (New Tendencies), де рух став результатом обчислення та аналізу даних. Як підкреслено в *Pol Bury: Time in Motion* [42, С. 58–63], кінець ХХ століття відзначений появою «алгоритмічної кінетики», що поєднує традиційні принципи руху з методами програмного керування, і тим самим завершує історичну еволюцію кінетизму від механічного жесту до цифрового процесу.

Європейське кінетичне мистецтво другої половини ХХ століття характеризується активним використанням механічних, електронних, оптичних та світлових ефектів, що розширили арсенал художніх засобів. Інтеграція технічних елементів у художні об'єкти дозволила створювати твори, здатні до автономного руху, зміни форми чи світлової інтенсивності. Механічні системи — від простих важелів і шківів до складних моторизованих конструкцій — забезпечували реальний рух елементів скульптури або інсталяції [21, С. 56–58].

Слід також зауважити на **соціокультурному аспекті** кінетичного мистецтва. У європейському кінетичному мистецтві другої половини ХХ століття особливе місце посідали колективні об'єднання митців, які розглядали взаємодію з глядачем як невід'ємний елемент художнього процесу. Однією з найвпливовіших була *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)*, заснована у Парижі 1960 року, до складу якої входили Франсуа Морельє, Франсуа Гарньє, Жюльєн Альбер, Івонн Грак та інші. Їхня діяльність ґрунтувалася на переконанні, що мистецтво має вийти за межі пасивного споглядання та стати інтерактивним досвідом, де глядач — активний учасник, а не спостерігач (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*, 1968, с. 7–9).

GRAV організовувала виставки та вуличні акції, що стимулювали сенсорне та просторове сприйняття. Так, під час акції "День вулиць" (1966) перехожі могли взаємодіяти з рухомими структурами, світловими об'єктами та оптичними інсталяціями, змінюючи їхню конфігурацію власними діями (*Action*

and Reaction..., 2019, с. 72–74). Ці практики ілюстрували загальну тенденцію кінетики — переорієнтацію мистецтва з об'єкта на процес, де твір існує лише у взаємодії з аудиторією.

Залучення глядача мало не лише естетичний, а й соціальний вимір. За словами членів GRAV, інтерактивні експерименти сприяли “демократизації” мистецтва, роблячи його доступним широкій публіці та знімаючи бар'єр між автором і аудиторією [62, С. 115–118]. Такий підхід перегукувався з ідеями міжнародних рухів, зокрема New Tendencies у Загребі, які поєднували художні та наукові методи в рамках суспільних експериментів [53, С. 136–138].

Інтерактивність, закладена у творчих програмах груп на кшталт GRAV, змінила саму природу сприйняття мистецтва. Глядач перестав бути пасивним споживачем, перетворившись на співтворця художнього процесу. Це відповідало постмодерним тенденціям у культурі другої половини XX століття, де межа між мистецтвом і глядачем, твором і середовищем дедалі більше розмивалася [20, С. 146–147].

У глобальному контексті європейська кінетика справила значний вплив на формування нових художніх практик, зокрема медіа-арту, інтерактивних інсталяцій і цифрового мистецтва. Дослідження руху, світла та простору, розпочаті у 1950–1970-х роках, стали основою для технологічно насичених мистецьких форм початку XXI століття [53, С.245–247].

Слід зазначити, що Україна не стала виключенням. Як слушно зауважує Т. Грідаєва: «найяскравіше в українському мистецтві 1990-х - 2010-х розвинулася інсталяція як результат мистецької акції, з'явилась ще в час андеграунду як складова частина нонконформізму енвайронменту й отримавши широкий діапазон формального та предметного втілення. Предметним дослідження митців стає суб'єктивний простір, що синтезує історичний, ідеологічний, естетичний, міфологічний та побутовий контексти [5, С.12].

Особливо промовистим у цьому контексті є проєкт українського художника Павла Макова «Фонтан виснаження», представлений на 59-ій Венеційській бієнале 2022 року як національний павільйон України (Іл. 85). Ця

робота, що за своєю структурою спирається на принципи гравітаційного та розгалуженого руху води, репрезентує сучасне переосмислення кінетичної скульптури, у якій фізична дія водного потоку поєднана з концептуальною метафорою соціального та культурного виснаження. Механізм фонтану, сформований системою латунних «лотків», через які вода щоразу стікає дедалі слабше, нагадує як класичні гідрокінетичні конструкції європейських митців, так і сучасні медіаінсталяції, в яких реальна фізична дія стає носієм розширеного семантичного змісту. У цьому сенсі «Фонтан виснаження» є одним із найяскравіших прикладів того, як традиції європейського кінетизму трансформуються в українському мистецтві початку ХХІ століття, зберігаючи увагу до руху та матеріальності, але водночас інтегруючи соціально-політичний вимір, характерний для нових художніх практик [57].

Отже, значення європейського кінетичного мистецтва полягає у створенні нової парадигми художньої взаємодії, де технічні й естетичні інновації поєднуються з активною участю глядача. Це мистецтво не лише відображає технічний прогрес, але й формує його художнє осмислення.

3.3. Кінетичні скульптури Поля Бюрі у європейському кінетичному мистецтві

Творчість Поля Бюрі вирізняється поєднанням точності інженерних конструкцій та витонченості художньої форми, де ключовим елементом виступає концепція «повільного руху» [25, С. 15–17]. На відміну від багатьох своїх сучасників, які віддавали перевагу динамічним, іноді хаотичним кінетичним ефектам, Бюрі акцентував увагу на мінімальних, майже непомітних змінах, що створювали особливу атмосферу споглядання та медитативності [26, С. 23–25].

Його шлях у мистецтві розпочався у руслі сюрреалізму, де він співпрацював з бельгійською групою Cobra, але вже у 1950-х роках Бюрі звернувся до абстрактних і кінетичних експериментів, інтегруючи візуальну мову геометрії з механічними технологіями [22, С. 587–589]. Саме цей перехід

від живопису до скульптури і механізованих об'єктів визначив його подальший внесок у розвиток європейського кінетичного мистецтва.

На відміну від більшості колег, які прагнули створити ефект візуального шоку або швидкої зміни, Бюрі вводив у мистецтво концепцію “затриманого часу” [25, 43]. Його роботи, такі як “Reliefs mobiles” (1960), “Surface blanche” (1963), а пізніше — кінетичні фонтани, ставили перед глядачем завдання дивлятися та чекати, поки зміни стануть відчутними.

Перші кінетичні рельєфи митця — серії *Multiplans* (1958) (Іл. 36) та ранні моторизовані *Poinctuations* (1958–1963) (Іл. 37, 38) — заклали фундамент його методу, зосередженого на мікрорухах і оптичній непевності. У цих творах, як підкреслює Ф. Поппер, рух постає не як видовищна дія, а як «ефект напруженої тиші», що порушує стабільність геометричної поверхні [70, С. 94–97].

У 1960-х роках Бюрі створює низку систематизованих моторизованих композицій, зокрема *plans à clous* — рельєфи з тисячами дрібних рухомих елементів (1962–1965). Каталог *Pol Bury: Time in Motion* простежує, як ці роботи формують принцип «рухомої монотонії», характерний для європейського кінетизму другої половини століття [42, С. 54–61]. У цей же період з'являються його окремо стоячі мобільні скульптури зі сталі та латуні (1962–1967), у яких барабанні, магнітні й маятникові механізми створюють сповільнені, стохастичні рухи (рухи, які не є повністю передбачуваними).

Період 1970–1980-х років знаменує перехід Бюрі до монументальних кінетичних форм, зокрема до використання полірованого та хромованого металу. Серії *Miroirs mobiles* та *Plans réfléchissants* (приблизно 1972–1985) інтегрують рух і дзеркальність, утворюючи «рухомі середовища», у яких глядач стає частиною кінетичного процесу [42, С. 142–151]. Ф. Поппер трактує цю практику як новий етап оптико-кінетичної взаємодії, де відображення перетворюється на самостійний матеріал [70, С. 211–214].

Важливим етапом у становленні творчої манери Поля Бюрі стала відмова від традиційної фігуративності. Його роботи 1960-х років вирізняються чітким тяжінням до абстрактної форми, геометричної логіки та мінімалістичної

естетики [26, С. 37–38). На відміну від сюрреалістичних полотен початку кар'єри, кінетичні скульптури Бюрі будуються на простих об'ємах — кубах, сферах, циліндрах — які поєднуються у ритмічні структури (Іл. 42).

Особливе місце в його концепції займає принцип «повільного руху». Це навмисне уповільнення кінетичних елементів у просторі створює ефект плинності часу та підкреслює неминучість змін. Бюрі прагнув досягти стану, коли рух стає майже непомітним, але саме ця непомітність і надає роботі глибинного психологічного впливу.

Мінімалізм Бюрі не зводиться лише до спрощення форм — він органічно поєднаний із тонкою грою світла та тіні, взаємодією з простором, у якому розташовується скульптура. Так, у багатьох його роботах рух окремих елементів змінює спосіб відбиття світла на поверхні, що надає додаткового візуального виміру [25, С. 42–44].

Слід звернути увагу на технічні особливості кінетичних скульптур. Кінетичні скульптури Поля Бюрі вирізняються складними, але водночас надійними механічними системами. Для створення руху він використовував **електромотори, гідравлічні приводи та магнітні механізми** [52, С. 119–122]. Його конструкції передбачали безперервну та стабільну роботу протягом тривалого часу, що було критично важливим для експонування у музеях та публічних просторах.

Матеріальний вибір митця також має концептуальне значення. У більшості робіт з 1967 року він застосовував метал — зокрема **нержавіючу сталь, мідь, латунь, алюміній** — завдяки їхній міцності та здатності відбивати світло. До цього часу – дерево: дерев'яні кулі на площинах, дерев'яні циліндри тощо.

Інтеграція руху у просторову композицію у Бюрі завжди ретельно продумана. Рухомі елементи не є випадковими — вони підпорядковуються внутрішній логіці твору. Наприклад, у серії «Plans mobiles» (рухомі площини) повільне коливання тонких металевих пластин створює враження «дихання» об'єкта, ніби він є живим організмом (Іл.29).

Технічні аспекти його скульптур тісно пов'язані з естетичними завданнями. Бюрі уникав надмірної складності механізмів, натомість прагнув досягти ефекту гармонії між формою, рухом і матеріалом. Його роботи демонструють, як у кінетичному мистецтві техніка може стати не лише засобом, а й частиною художнього образу [21, С. 102–104].

Також слід відмітити, що кінетичні скульптури Поля Бюрі розкривають глибинний діалог між рухом і статикою, де рухомі частини коливаються настільки повільно, що спочатку здаються нерухомими. Лише при тривалому спостереженні стає очевидним, що об'єкт живе у власному часовому ритмі, незалежному від глядача. Подібна ідея втілена й у серії «Sphères» — поліровані металеві кулі, що повільно повертаються, відбиваючи навколишнє середовище у постійній, але майже непомітній зміні [25, С. 68–70].

Мінімалістична естетика Бюрі виявляється у використанні простих геометричних форм і обмеженої палітри матеріалів. Його роботи часто виконані з нержавіючої сталі або алюмінію, що дозволяє підкреслити гру світла на поверхні та створювати ритм при повільному обертанні циліндрів [26, С. 42–44].

Важливою складовою творчості Бюрі є взаємодія з глядачем. Повільна зміна форми змушує спостерігача залишатися перед роботою довше, ніж зазвичай, формуючи особливий досвід «повільного бачення». Це особливо помітно у роботах, що встановлювалися у відкритих просторах — наприклад, «Reliefs mobiles» у міських парках чи площах, де глядачі могли обійти об'єкт, спостерігаючи зміну перспективи та світлових відблисків.

Поль Бюрі посідає особливе місце у європейському кінетичному мистецтві. Порівняння з іншими представниками кінетичного мистецтва показує його унікальність. Якщо Жан Тенглі (Іл. 83) віддавав перевагу хаотичним і випадковим рухам своїх «метамашин» [20, С. 144–146], а Віктор Вазарелі (Іл. 82) та Хуліо Ле Пар працювали переважно з ілюзією руху через оптичні ефекти [21, С. 94–96], то Бюрі вибудовував свій художній світ на основі повільного, медитативного ритму. Його об'єкти не прагнули вражати

швидкістю або складністю механізму, а натомість запрошували глядача до зосередженого споглядання.

Важливу роль у визнанні Бюрі відіграли його участь у ключових виставках європейського кінетизму. У 1955 році він експонував свої роботи на легендарній виставці *Le Mouvement* у галереї *Denise René* в Парижі, яка стала символічним початком міжнародного руху кінетичного мистецтва [22, С. 587–589]. Пізніше він брав участь у програмах *New Tendencies* (1960–1970-ті, Загреб), що об'єднували митців, котрі досліджували перетин мистецтва, науки й технологій [62, С. 113–115].

Слід зауважити, що принцип «повільного руху» сформував альтернативну модель кінетики, протиставлену швидкій динаміці більшості робіт того часу. Використовуючи прості форми, високоякісні матеріали та досконалі механічні системи, Бюрі створював об'єкти, що поєднували інженерну точність із художньою поетичністю [11].

Внесок Бюрі полягає не лише у формальних досягненнях, але й у розширенні концептуальних меж кінетичного мистецтва. Його роботи довели, що рух може бути не лише швидким або ефектним, але й повільним, майже непомітним, що відкриває нові горизонти для естетичного сприйняття. У цьому сенсі творчість Поля Бюрі стала важливою віхою в еволюції європейського кінетизму, вплинувши як на сучасників, так і на наступні покоління митців [21, С. 102–104].

3.4. Кінетичні фонтани (монументальні скульптури) Поля Бюрі

У контексті європейського кінетичного мистецтва, де поєднання технічних систем і природних процесів стає провідною художньою стратегією, кінетичні фонтани Поля Бюрі становлять один із найвиразніших прикладів інтеграції механічного руху з органічною динамікою води. Саме в цих роботах його концепція «повільної кінетики» набуває монументального та публічного виміру, закріплюючи унікальність творчого внеску митця в розвиток європейської просторово-рухомої пластики.

Поєднання кінетичних принципів із використанням води стало однією з характерних рис пізньої творчості Поля Бюрі. Ідея інтегрувати воду в кінетичну скульптуру виникла в нього у 1970-х роках, коли митець почав працювати над масштабними публічними інсталяціями, орієнтованими на взаємодію з міським середовищем [43, С. 12–15]. Для Бюрі вода виступала не лише як природний і динамічний елемент, а й як художній медіум, здатний створювати непередбачувані ефекти у поєднанні з механічними рухами.

Монументальні кінетичні проєкти посіли важливе місце у його біографії, адже вони розширили рамки майстерні та галерейного простору, переносячи мистецтво безпосередньо у публічний простір. Такі роботи, як серія «Fontaines» у Ла-Лув'єрі та публічні фонтани в Парижі, Брюсселі та інших містах, перетворювалися на інтегральні елементи міського ландшафту, взаємодіючи як з архітектурним оточенням, так і з глядачем.

Слід відмітити, що в наступний час немає єдиного зведеного каталогу або праці, яка присвячена саме кінетичним фонтанам Поля Бюрі. П.Дескарга у 1986 році присвятив свою працю фонтанам Бюрі [43], але потім наукових робіт та систематизації монументальної спадщини митця не було. Навіть офіційний сайт Дослідницького центру спадщини Поля Бюрі не містить перелік фонтанів та монументальних споруд.

Автором цього дослідження було складено хронологію фонтанів Поля Бюрі, яка додається в Додатку В до цього дослідження і, як можна побачити з цього переліку Бюрі плідно працював над фонтанами та монументальними скульптурами з 70-х років до кінця свого життя (Іл. 86-90).

Слід також відмітити технічні особливості кінетичних фонтанів Поля Бюрі. Вода у кінетичних фонтанах Бюрі виконує роль активного, рухомого елемента композиції. Її потоки взаємодіють із металевими або скляними частинами конструкції, підкреслюючи їхній рух та створюючи додатковий візуальний та акустичний шар сприйняття. Ритмічне підняття та опускання металевих циліндрів у воді створює постійно змінну поверхню, що відбиває світло і реагує на вітер [43, С. 48–51].

Механізми циркуляції та управління потоками води в роботах Бюрі базуються на електричних насосах і гідравлічних системах, що синхронізуються з рухом механічних елементів. Це дозволяє координувати рух води з повільним обертанням чи коливанням металевих форм, зберігаючи характерну для митця медитативну динаміку [52, С. 143–145].

Матеріали для таких конструкцій добиралися з урахуванням експлуатації у зовнішньому середовищі. Бюрі часто використовував нержавіючу сталь завдяки її стійкості до корозії та здатності зберігати дзеркальний блиск навіть при контакті з водою. У деяких проєктах застосовувалися бетонні основи та спеціально оброблене скло, яке підсилювало відбиття світла та води.

Однією з ключових технічних особливостей фонтанів Поля Бюрі є взаємодія двох різних типів руху — механічного та гідродинамічного. Механічний рух, створений за допомогою електромоторів, задає ритм та напрямок рухомих елементів скульптури, тоді як вода, підпорядковуючись законам гравітації та гідравліки, створює природні й часто непередбачувані варіації [43, С. 49–50]. Така комбінація забезпечує унікальність кожного моменту сприйняття, адже навіть у запрограмованій послідовності рухів водний потік ніколи не повторюється повністю.

Для досягнення цього ефекту Бюрі ретельно налаштовував систему подачі води, використовуючи насосне обладнання з регуляторами тиску, що дозволяло змінювати інтенсивність і напрямок струменів. У деяких його роботах застосовувалися багатоканальні системи, які забезпечували синхронну роботу кількох гідравлічних контурів, що створювало складні візуальні патерни на поверхні води [52, С. 144–146].

Важливу роль у конструкції фонтанів відігравала ергономіка та доступність обслуговування. Оскільки більшість проєктів розташовувалися на відкритому повітрі, механічні та гідравлічні вузли розміщували у спеціальних технічних відсіках або підземних камерах, що захищало їх від погодних умов і забезпечувало легкий доступ для ремонту. У випадках встановлення у громадських просторах, таких як площі або сквери, додатково враховувалися

вимоги безпеки — низька напруга живлення насосів, захисні решітки та огороження для запобігання доступу до рухомих деталей.

Матеріальний аспект також був підпорядкований функціональним і естетичним вимогам. Нержавіюча сталь, яку Бюрі обирав для більшості своїх кінетичних фонтанів, не лише забезпечувала довговічність і стійкість до корозії, але й відбивала світло, підсилюючи візуальний ефект поєднання руху та води. У ряді проєктів застосовували спеціальні полімерні покриття, які зменшували утворення вапняного нальоту на поверхнях, що контактують із водою, зберігаючи первісний блиск металу навіть після багаторічної експлуатації [52, С. 148–149].

Особливої уваги заслуговує система освітлення, інтегрована в багато фонтанів. Використання підводних прожекторів та світильників зі змінними фільтрами дозволяло створювати нічні версії скульптур, де поєднання руху металу, води та світла перетворювалося на цілком новий художній образ [43, С.53–54]. Така практика відповідала загальним тенденціям світлово-кінетичного мистецтва другої половини ХХ століття та підкреслювала інтерес Бюрі до багатосенсорного сприйняття твору.

Окремо слід охарактеризувати візуально-естетичний аспект кінетичних фонтанів Поля Бюрі.

Композиційна побудова кінетичних фонтанів Поля Бюрі базується на гармонійному поєднанні рухомих елементів і водних потоків, де обидва компоненти є рівноправними учасниками художнього процесу. Рухомі металеві циліндри, кулі чи пластини у взаємодії з водою створюють динамічні сцени, в яких глядач може спостерігати одночасно кілька рівнів руху — механічний, гідродинамічний та оптичний [43, С.47–48]. При цьому рух Бюрі залишається повільним, що підкреслює медитативний характер його творів і відрізняє їх від багатьох інших прикладів публічної кінетики.

Взаємодія з природним світлом є ще одним ключовим елементом естетики його фонтанів. Поліровані металеві поверхні відбивають сонячні промені, створюючи складні світлові ефекти, що змінюються протягом дня. Ці

відблиски, у поєднанні з мерехтінням водної поверхні, формують візуальну глибину й постійно оновлювану композицію. У вечірній час інтегроване підсвічування підсилює ефект, створюючи багатошаровий простір, у якому метал, вода й світло утворюють єдине художнє середовище.

Ритм у фонтанах Бюрі задається як запрограмованими циклами руху механічних елементів, так і природною варіативністю поведінки води. Ця взаємодія між передбачуваним і випадковим створює ефект «живого» об'єкта, який ніколи не повторює себе в деталях [52, С.143–145]. Для глядача це означає, що кожен момент споглядання є унікальним, а сприйняття твору розгортається в часі.

Кінетичні фонтани Поля Бюрі стали важливими елементами міського простору, виконуючи роль не лише художніх об'єктів, але й функціональних складових громадського середовища. Їхня присутність на площах, у парках і пішохідних зонах створювала точки візуальної концентрації, сприяла формуванню локальної ідентичності та впливала на загальну естетику міста [43, С. 45–47].

Фонтани Бюрі мали виразний інтерактивний аспект, оскільки повільна зміна форми й руху води спонукала глядачів затримуватися біля об'єкта довше, ніж біля традиційних скульптур. Рухливі елементи відбивали силуети людей і навколишні будівлі, включаючи глядача до композиції твору. Такий ефект взаємодії відповідає ключовим принципам кінетичного мистецтва, що прагне до активної участі спостерігача [52, С.150–151].

Символічно фонтани Бюрі поєднують природний елемент води з технологічним — механічним рухом. Це поєднання можна інтерпретувати як метафору діалогу між природою і людським винаходом, між стабільністю та зміною, що було характерно для культурного мислення другої половини XX століття.

Внесок Поля Бюрі у розвиток монументальної кінетичної скульптури полягає в інтеграції складних інженерних рішень у публічний простір без втрати художньої поетики. Його фонтани поєднали концепцію «повільного

руху» з масштабними архітектурними завданнями, створивши новий тип міського мистецтва, де техніка і природа співіснують у гармонії [21, С. 104–105].

Вплив його підходу простежується у подальших публічних арт-практиках, зокрема у кінетичних інсталяціях Ребекки Хорн, Жауме Пленси та студії Diller Scofidio + Renfro, які активно інтегрують рух і взаємодію з глядачем у міський простір. Бюрі продемонстрував, що кінетичне мистецтво здатне не лише існувати в галерейних умовах, але й органічно ставати частиною повсякденного життя, збагачуючи культурний досвід громад [52, С. 152–153].

Висновки до розділу 3.

На основі аналізу історії розвитку кінетичного мистецтва та особливостей його європейської моделі, можна стверджувати, що творчість Поля Бюрі сформувалася в межах ключових тенденцій цього напрямку, але водночас стала однією з найоригінальніших його варіацій. Європейська кінетика другої половини XX століття розвивалася від експериментів із механічним рухом до складних систем, що використовували світло, оптичні ілюзії, гідродинаміку та електронні технології, поступово перетворюючи мистецтво на міждисциплінарний простір взаємодії художника, техніки й глядача. У цьому контексті принципи, започатковані групами GRAV, Zero та New Tendencies, зумовили появу нових підходів до інтерактивності, перцептивних експериментів і залучення технічних механізмів у художню форму.

Творчість Поля Бюрі органічно вписується в ці процеси, проте вирізняється своїм акцентом на феномені «повільного руху». Його кінетичні рельєфи й об'єкти 1950–1960-х років — від *Multiplans* та *Poinctuations* до *plans à clous* — репрезентують альтернативну модель кінетизму, де рух усвідомлено уповільнений, майже непомітний, а зміна відбувається в межах мінімального відхилення. На противагу експресивним машинам Тенглі чи оптичним експериментам Вазарелі, Бюрі створює простір тиші та медитативного

спостереження, у якому час стає головною пластичною категорією. Його концепція «рухомої монотонії» та мікроколивань формує специфічний європейський варіант кінетичної естетики, зосереджений не на драматичному жесті, а на прихованому, внутрішньому русі форми.

У 1970–2000-х роках Бюрі розширює межі своєї пластичної мови, переходячи до монументальних скульптур і фонтанів, що інтегрують механічний рух з водними потоками. Його гідрокінетичні комплекси, виконані з нержавіючої сталі та оснащені складними гідравлічними і моторними системами, стали однією з найвиразніших практик пізнього європейського кінетизму. У цих проєктах вода виступає рівноправним компонентом руху, який взаємодіє зі світлом, металом і міським простором, перетворюючи публічне середовище на динамічну сферу оптичних і акустичних трансформацій. Бюрі вдалося перенести кінетичну скульптуру за межі галерейного простору, адаптувавши її до масштабів сучасного міста й продемонструвавши нові можливості взаємодії мистецтва з архітектурою та природними процесами.

Важливо, що Бюрі не лише продовжив традиції європейського моторного й оптико-кінетичного мистецтва, а й суттєво вплинув на його подальший розвиток. Його новаторська робота з дзеркальними поверхнями, стохастичними рухами, гідродинамічними системами й монументальною пластикою заклала основи для публічних кінетичних інсталяцій кінця XX — початку XXI століття. Практики сучасних художників, що працюють із рухом, відбиттям і взаємодією з глядачем, продовжують концептуальні лінії, окреслені Бюрі, підтверджуючи його місце серед ключових постатей європейського кінетичного мистецтва.

Таким чином, мистецтво Поля Бюрі є значущим етапом еволюції європейського кінетизму, поєднуючи інженерну раціональність, оптичну чутливість і філософію часу. Його творчість не лише відображає головні тенденції розвитку кінетичного мистецтва, але й формує окремий напрям, у якому рух сприймається як інтелектуальна, поетична й пластична категорія, що змінює сам принцип взаємодії між глядачем та тв

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження за темою: «Творчість Поля Бюрі: еволюція стилю в контексті європейського кінетичного мистецтва» дає підстави сформулювати наступні висновки:

1. У результаті дослідження історико-теоретичного доробку Поля Бюрі встановлено, що його творчість має багатовимірний характер і поєднує філософську рефлексію, художній експеримент та концептуальну іронію. Згідно з аналізом джерел, Бюрі сформував оригінальну теорію руху, у якій «повільна кінетика» постає як принцип осмислення часу, матеріальності та нестабільності форми. В його текстах («Les horribles mouvements de l'immobilité», «L'Art à bicyclette...» та ін.) закладено ідейні засади кінетичного мислення, що поєднує інженерність, скульптурну поетику й постмодерні сумніви щодо ролі технології.

2. Аналіз джерельної бази дослідження творчості Поля Бюрі показав її комплексність і міждисциплінарність: першоджерела (авторські тексти, інтерв'ю, каталогові описи), вторинні дослідження (Бальтазар, Поппер, Іонеско, сучасні каталоги BOZAR) та контекстуальні матеріали з історії кінетичного мистецтва. Встановлено, що саме поєднання різних типів джерел дозволяє виявити багаторівневу семантику творчості митця та адекватно реконструювати його художню позицію.

3. Методика дослідження творчості Бюрі, обґрунтована у роботі, поєднує герменевтичний аналіз авторських текстів, формальний та технічний аналіз кінетичних об'єктів, семіотичну інтерпретацію символіки руху, а також порівняльні підходи, що дозволяють інтегрувати творчість Бюрі у ширший культурний і теоретичний контекст європейського кінетизму. Методологічна гнучкість дала змогу виявити як естетичні, так і ідеологічні виміри його творчості.

4. Дослідження періоду навчання та сюрреалістичного етапу (1943–1946) продемонструвало вплив бельгійського сюрреалізму й естетики CoBrA на формування експресивної, фактурної та антиакадемічної мови ранніх робіт

митця. У текстах цього періоду зароджуються ключові мотиви — іронія, метафоричність, тілесність, — які пізніше трансформуються в кінетичні принципи.

5. Аналіз абстрактного періоду (1947–1955) показав, що саме в цей час відбулося переосмислення площини, кольору й геометрії, що стало фундаментом для подальшого переходу до механізованої пластики. Бюрі відходить від експресивної мови CoBrA до лаконічних структур, ритмічності та серійності, що виявляється у ранніх графічних циклах та фарбових рельєфах.

6. У період кінетичного мистецтва (1955–1969) Бюрі формує свою інноваційну концепцію «повільного руху», зосереджену на мікроколиваннях, мінімальних змінах і нестабільності поверхні. Дослідження підтвердило значення серій *Multiplans*, *Poinctuations* та *plans à clous* як ключових формотворчих систем, що встановили нові стандарти європейського моторного мистецтва. Авторські фільми («*Cinéatisation*», «*Plans mobiles*») поглибили феноменологію сповільненого часу у творчості митця.

7. Період пізнього кінетизму та монументальних робіт (1970–2005) характеризується переходом від камерної моторики до публічних, масштабних об'єктів: дзеркальних мобілів, сталевих структур і водних інсталяцій. Цей етап засвідчив інтеграцію руху з віддзеркаленням, світловою мінливістю та взаємодією з архітектурним середовищем, що розширило межі кінетичного мистецтва у бік урбаністики.

8. Вивчення історії кінетичного мистецтва дозволило визначити основні передумови становлення кінетики — авангардні експерименти початку XX ст. (Дюшан, Могой-Надь), розвиток моторних об'єктів у 1950–1960-х роках (Тенглі, Шофер, GRAV), еволюцію люмінокінетики, гідрокінетики та роботизованих практик. Особливу увагу приділено місцю Бюрі у цьому процесі як творця альтернативної, неквапливої кінетичної парадигми.

9. Комплексне теоретичне узагальнення особливостей європейського кінетичного мистецтва підтвердило, що європейська кінетика є системою художніх практик, де рух — реальний, оптичний або алгоритмічний — є

центральною естетичною категорією. Для європейської традиції характерні інтермедіальність, поєднання техніки й естетики, залучення глядача, руйнування статичної форми, а також поступове розширення матеріальної бази від механіки до цифрових технологій.

10. Аналіз кінетичних скульптур Поля Бюрі засвідчив, що його творчість становить унікальний напрям у європейському кінетизмі, адже митець розробив концепцію мікроруху, яка протиставлена видовищній моторній динаміці Тенглі чи технологічним експериментам Шофера. Його роботи зі сталі, латуні, магнітними й маятниковими механізмами формують новий тип «тихої механічності».

11. У межах аналізу кінетичних фонтанів і монументальних скульптур Бюрі встановлено, що саме ці об'єкти стали кульмінацією його художнього методу. Вони поєднують механічний рух зі стихією води, віддзеркаленням і природним світлом, створюючи часопросторові інсталяції, які інтегруються у міський ландшафт і трансформують його.

Фонтани Бюрі є прикладом того, як кінетичне мистецтво здатне виходити за межі галереї та формувати нову якість публічного простору.

Автором дослідження вперше систематизовано інформацію про кінетичні фонтани та монументальні споруди.

У ході дослідження було встановлено, що Поль Бюрі є одним із найпослідовніших і найвпливовіших представників європейського кінетичного мистецтва другої половини XX — початку XXI століття. Його творчість становить цілісну систему, що поєднує інженерну логіку, філософію повільного руху, мінімалістичну пластику, оптичну нестабільність та складні технічні рішення.

Винятковість Бюрі полягає у здатності трансформувати рух у самотійну художню категорію, де час стає матеріалом, а глядач — учасником процесу.

Його доробок відіграв ключову роль у розвитку європейської кінетики та продовжує впливати на сучасні практики інтерактивного, медіального та публічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / З. І. Алфьорова; Харківська держ. акад. культури. Харків, 2008. 40 с.
2. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Харків : ХДАК, 2008. 268 с.
3. Бондаренко С. До питання про застосування оптичних технологій в образотворчому мистецтві // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 205–212.
4. Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
5. Грідаєва Т.О. Акціонізм : мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців) : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Львів : ЛНАМ, 2021. 17 с.
6. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 09.00.08 / Т. К. Гуменюк ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 38 с.
7. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів XX століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Т. В. Ємельянова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 14 с.
8. Ієвлева В. П., Гержан О. В. Сучасні кінетичні ландшафтні інсталяції // Культура і сучасність. 2017. № 1. С. 54–59.
9. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення: Заг. ред. Стівена Фартінга. Харків: Vivat, 2023. 576 с.
10. Історія українського мистецтва: У 5-и т. НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 (мистецтво XX століття). 1048 с.
11. Каткова Т. Г. Кінетичне мистецтво: поезія руху // VII Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного

- мистецтвознавства та культурології, 19-21 листопада 2025 року. Київ, 2025.
12. Каткова Т. Г. Полю Бюрі і естетика постмодерної гри: рух як комунікація // Міжнародна наукова конференція, присвячена 95-річчю Харківської державної академії культури «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 20–21 листопада 2025 року, Харків, 2025.
 13. Каткова Т. Г. Рухомі твори Поля Бюрі та його роль у розвитку кінетичного мистецтва // VI Міжнародна наукова конференція Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 13–14 листопада 2024 року. Київ, 2024. С. 91–93.
 14. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX — XXI століть / Ін - т проблем сучасн. мист - ва Акад. мист - в України. — Київ : ВХ [студіо], 2008. 187с.: іл.
 15. Симон А. П. Скульптура у синтезі мистецтв комплексу Баальбек : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Харків : ХДАДМ, 2009. 20 с.
 16. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : типологія та специфіка функціонування : Автореф. дис.. ... докт. мистецтвознавства. 20.00.01 Київ : НАКК, 2012. 36 с.
 17. Тобілевич Г. М. Декоративна пластика в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (вітчизняний та зарубіжний досвід першої половини XX – початку XXI ст.) взаємовпливи : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.06. Львів : ЛНАМ, 2015. 17 с.
 18. Турчак Л. І. Творчість К. Малевича в контексті розвитку світової та вітчизняної художньої культури // Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 2. С. 65–74.
 19. Шумська Я. І. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця XX – початку XXI століття : українсько-польська співпраця : творчі напрацювання та

- взаємовпливи : Автореф. дис.. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05.
Львів : ЛНАМ, 2017. 16 с.
- 20.Щокіна О. Комічне в кінетичному мистецтві і метамашинах-бешкетниках
Жана Тенглі // Докса. 2020. Вип. 1. С. 140–148.
 - 21.Action and Reaction: 100 Years of Kinetic Art / cur. Serge Lemoine, Marianne
Le Pommeré. Rotterdam : Kunsthal, 2019. 216 p.
 - 22.Arnason H. H. History of the Modern Art : Paintings, Sculptures, Architecture,
Photography / H. H. Arnason. 5th ed. New York : Prentice Hall, 2004. 832 p.
 - 23.Art is too serious to be left in the hands of artists... Minneapolis : Minneapolis
College of Art and Design, 1973. [Без пагінації].
 - 24.Art of the 20th Century / ed. by Ingo F. Walther. Part I. – Köln : Taschen
GmbH, 2012. 839 p.
 - 25.Ashton D. Pol Bury. Paris : Maeght Éditeur, 1970. 160 p.
 - 26.Balthazar A. Pol Bury / André Balthazar. Milan : Sergio Tosi Edit., 1967. 108
p.
 - 27.Bury P. Douze ramollissements de Sa Sainteté Paul VI. Paris : Edit. Yves
Rivière, 1973. [Без пагінації].
 - 28.Bury P. Douze ramollissements du Président Mao. Paris : Edit. Yves Rivière,
1973. [Без пагінації].
 29. Bury P. La Boule et le Cube. Bruxelles: Galerie Françoise Mayer, 1967. [Без
пагінації].
 - 30.Bury P. La Boule et le Trou. Bruxelles: Edit. Smith, 1961. [Без пагінації].
 - 31.Bury P. L'Art à bicyclette et la Révolution à cheval. Paris : Gallimard, 1972.
184 p.
 - 32.Bury P. Le petit Commencement (1965) suivi d'un Epilogue provisoire (1975).
La Louvière : Edit. Daily-Bûl, 1975. [Без пагінації].
 - 33.Bury P. Le petit Commencement. La Louvière : Edit. Daily-Bûl, 1965. [Без
пагінації].
 - 34.Bury P. Le vélo de Joseph Staline et le circuit idéologique. La Louvière : Ed.
Daily-Bul, 1976. 54 p.

35. Bury P. Les horribles mouvements de l'immobilité. Paris : Ed. Carmen Martinez, 1977. 187 p.
36. Bury P. Les petits moutons blancs qui sortent en rang du lavoir. Montpellier : Fata Morgana, 1976. 56 p.
37. Bury P. L'art inopiné dans les collections publiques. La Louvière : Ed. Daily-Bul, 1982. 88 p.
38. Bury P. Le Sexe des Anges et celui des Géomètres. Paris : Edit. Galilée, 1976. [Без пагінації].
39. Chau, Christina. Movement, Time, Technology, and Art / Christina Chau. Singapore : Springer, 2017. 234 p.
40. Chen, Guang-Dah; Lin, Chih-Wei; Fan, Hsi-Wen. The History and Evolution of Kinetic Art // International Journal of Social Science and Humanity. 2015. Vol. 5, No. 11. P. 922–930.
41. Cobra 1948–1951. Paris : Ed. Jean-Michel Place, 1980. 221 p.
42. De Boodt K., Lee P. M., Marquenie G., Dujardin P. Pol Bury: Time in Motion / curators K. de Boodt, P. M. Lee, G. Marquenie, P. Dujardin. – Bruxelles : BOZAR Books ; Mercatorfonds, 2017. 272 p.
43. Descargues P. Les Fontaines de Pol Bury. La Louvière : Ed. Daily-Bûl, 1986. 118 p.
44. Dix Cinétizations / Texte d'André Balthazar. New York : Lefebvre Gallery, 1966. [Без пагінації].
45. Dix sérigraphies de Pol Bury / Introd. R. V. Gindertael, K. N. Elnö, Eduard Trier. La Louvière : Edit. de Montbliart, 1955.
46. Décalcomanies. La Louvière : Edit. Daily-Bûl, 1970. [Без пагінації].
47. Electric Dreams: Art and Technology Before the Internet. London : Tate Modern, 2024. 198 p.
48. Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV). Paris : Self-published, 1968. 64 p.
49. Janson H. W. History of Art. London & etc : Laurence King Publishing Ltd, London, [1961]. 960 p.

50. *Infra-critique de l'Œuvre plastique du Prof. Froeppel*. La Louvière : Ed. Daily-Bûl, 1976. [Без пагінації].
51. Ionesco E., Balthazar A. *Pol Bury*. Bruxelles : COSMOS MONOGRAPHIES, 1976. 463 p.
52. *Keep it Moving? Conserving Kinetic Art* / ed. by Rachel Rivenc, Reinhard Bek. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2018. 290 p.
53. *Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art* / ed. by Peter Weibel, Livia Nolasco-Rózsás, Christelle Havranek. Berlin : Hatje Cantz, 2022. 320 p.
54. *Let me be your guide : Collection guide*. Amsterdam : Stedelijk Museum, 2017. 400 p.
55. *Lumino Kinetic Art*. New York : MoMA Publications, 1970. 112 p.
56. Léon III, l'Isaurien, dit l'Iconomaque. *Essai d'Iconophobie*. Bruxelles : Edit. Cosmos, 1976. [Без пагінації].
57. Makov P. *Fountain of exhaustion*. *Acqua Alta : Pavilion of Ukraine at the 59th international art exhibition – La Biennale di Venezia*. Kyiv : The Naked Room, 2022. 143 p.
58. Martin-Scherrer F. *Pol Bury. Livres et écrits*. Bruxelles : CFC-Éditions, 2022. 271 p.
59. Mayer Ralph. *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*. New York : Harper Perennial, 1991. 474 p.
60. Medosch A. *Automation, Cybernation and the Art of New Tendencies* / A. Medosch. London : Goldsmiths, University of London, 2016. 312 c.
61. *Milano, cinetizzazioni*. – Venezia : Edit. del Cavallino, 1967. [18 арк.].
62. *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)* / ed. by Armin Medosch. Zagreb : MSU, 2016. 256 p.
63. Pešánek Z. *Kinetismus*. Prague : Kunsthalle Praha, 2022. 192 p.
64. Pirotte E. (Pol Bury). *Journal d'un Faiseur 1951–1952 (extraits)*. La Louvière : Ed. Daily-Bul, 1966. 12 p. (Les Poquettes Volantes).
65. Pol Bury et Folon. *Les dérisoires communicants*. La Louvière : Ed. Daily-Bul, 1980. 60 p.

66. Popper F. Art, Action and Participation: The Meaning of Interactive Art. London : Studio Vista, 1975. 376 p.
67. Popper F. Die kinetische Kunst. Köln : DuMont Schauberg, 1967. 335 s.
68. Popper F. Lumière et Mouvement. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1968. 320 p.
69. Popper F. Naissance de l'art cinétique. Paris : Gauthier-Villars, 1967. 478 p.
70. Popper F. Origins and Development of Kinetic Art. London : Studio Vista, 1968. 288 p.
71. Ramollissements de 17 corps dont 1 vêtu. Paris : Edit. Yves Rivière, 1973. [Без пагінації].
72. Sguera V. 28 – Kinetic Art Textures. Vol. 1. Milan : Arkivia Books, 2012. 144 p.
73. Studio Drift. Amsterdam : Pace Gallery, 2020. 160 p.
74. The Art of the 20th Century. 1946–1968. The Birth of Contemporary Art. Milan : Skira, 2007. 446 p.
75. Time in motion. Pol Bury. Brussels: Mercatorfonds- Bozar books, 2017. 270 p.
76. Yılmaz, B. Art Engineering and Kinetic Art // Journal of Arts & Humanities. 2014. Vol. 3, No. 12. P. 16–21.

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Іл. 1. Поль Бюрі. Портрет митця у дзеркалі. 1970-ті рр..
2. Іл. 2. Вельма и Поль Бюрі на вернісажі виставки "Kinetics around a fountain», Гугенхайм музей, Нью-Йорк, 1980.
3. Іл. 3. Обкладинка каталогу виставки "Le Mouvement", галерея Denise René, 1955 р..
4. Іл. 4. Андре Бальтазар та Поль Бюрі. Фото © Jacques Richez.
5. Іл. 5. Члени групи Rupture, 8 травня 1838.
6. Іл. 6. Поль Бюрі «Пригода», полотно, олія, 1939.
7. Іл. 7. Поль Бюрі «Кінець християнства», полотно, олія, 1940.
8. Іл. 8. Поль Бюрі «Сюрреалістичний портрет», полотно, олія, 1940.
9. Іл. 9. Поль Бюрі «Уважне місто», 1942.
10. Іл. 10. Поль Бюрі Без назви, полотно, олія, 1943.
11. Іл. 11. Поль Бюрі «Бронзова старість», полотно, олія, 1944.
12. Іл. 12. Поль Бюрі Без назви, полотно, олія, 1945.
13. Іл. 13. Поль Бюрі «Замкова щілина», полотно, олія, 1945-1946.
14. Іл. 14. Поль Бюрі «Канатна дорога», полотно, олія, 1947.
15. Іл. 15. Поль Бюрі Без назви, 1948.
16. Іл. 16. Поль Бюрі Без назви, полотно, олія, 1949.
17. Іл. 17. Поль Бюрі Без назви, полотно, олія, 1950.
18. Іл. 18. Поль Бюрі «Композиція n° 7», полотно, олія, 1951.
19. Іл. 19. Поль Бюрі «Композиція», полотно, олія, са. 1952.
20. Іл. 20. Поль Бюрі «Композиція», полотно, олія, 1952 чи 1953.
21. Іл. 21. Поль Бюрі «Рухомі площини», 1953.
22. Іл. 22. Поль Бюрі «Рухомі площини», 1953.
23. Іл. 23. Поль Бюрі «Рухомі площини», 1953.
24. Іл. 24. Поль Бюрі «Рухомі площини», 1953.
25. Іл. 25. Поль Бюрі «Рухомі площини», 1953.
26. Іл. 26. Поль Бюрі «Металічний рельєф» 1, 1954.

- 27.Іл. 27. Поль Бюрі «Рухомий рельєф 5», 1954.
- 28.Іл. 28. Поль Бюрі Без назви, 1954.
- 29.Іл. 29. Поль Бюрі «Рухомі площини 2», 1955.
- 30.Іл. 30. Поль Бюрі «Флюгер», металічна скульптура, 1955.
- 31.Іл. 31. Поль Бюрі «Флюгер», металічна скульптура, 1955.
- 32.Іл. 32. Поль Бюрі «Композиція», панно, дерево, 1956.
- 33.Іл. 33. Поль Бюрі «Багатоплощинність», панно, дерево, 1957.
- 34.Іл. 34. Поль Бюрі «Багатоплощинність», 1957.
- 35.Іл. 35. Поль Бюрі «Багатоплощинність», 1957.
- 36.Іл. 36. Поль Бюрі «Багатоплощинність», дерево, електричний мотор, 1958.
- 37.Іл. 37. Поль Бюрі «Пунктуація», дерево, метал, електричний мотор, 1959.
- 38.Іл. 38. Поль Бюрі «Пунктуація», дерево, метал, електричний мотор, 1959.
- 39.Іл. 39. Поль Бюрі «М'яка пунктуація», кінетична скульптура, 1960.
- 40.Іл. 40. Поль Бюрі Без назви, дерево, метал, електричний мотор, 1961.
- 41.Іл. 41. Поль Бюрі «Пунктуація», дерево, нейлон, електричний мотор, 1961.
- 42.Іл. 42. Поль Бюрі «Куля і куб», скульптура, 1962.
- 43.Іл. 43. Поль Бюрі «Ерекtilьні форми», кінетична скульптура, са. 1963.
- 44.Іл. 44. Поль Бюрі «Вібруюча форма», кінетична скульптура, метал, мотор, 1963.
- 45.Іл. 45. Поль Бюрі «Пунктуація», дерево, нейлон, електричний мотор, 1964.
- 46.Іл. 46. Поль Бюрі «Вісім станів Бенедікта Гольдшмідта плюс один», ксилографія, 1965.
- 47.Іл. 47. Поль Бюрі «19 куль на 12 площинах, що утворюють зигзаг», дерево, 1966.
- 48.Іл. 48. Поль Бюрі «19 куль на трьох вигнутих сталевих площинах», скульптура, 1967.
- 49.Іл. 49. Поль Бюрі «21 стрижень, що відбивається у вигнутій формі», кінетична скульптура, 1967.
- 50.Іл. 50. Поль Бюрі «49 куль на півсфері», кінетична скульптура, 1968.

- 51.Іл. 51. Поль Бюрі «Затиснутий диск», ксилографія, 1972.
- 52.Іл. 52. Поль Бюрі «14 колон», 1973.
- 53.Іл. 53. Поль Бюрі «4 квадрати, 10 кіл, 2 ромби», кінетична скульптура, 1976.
- 54.Іл. 54. Поль Бюрі «Два заокруглені прямокутники і дванадцять дисків», 1976.
- 55.Іл. 55. Поль Бюрі «Три підкреслені вирівнювання № 1», ксилографія, 1976.
- 56.Іл. 56. Поль Бюрі «Один заокруглений прямокутник і вісім дисків», ксилографія, 1976.
- 57.Іл. 57. Поль Бюрі «Вісім розм'якшень Піта Мондріана», дерево, масло, 1980.
- 58.Іл. 58. Поль Бюрі «Розм'якшення Ейфелевої вежі № 3», фотографія на полотні, 1980.
- 59.Іл. 59. Поль Бюрі «Уловлювачі неба», нержавіюча сталь, електродвигун, 1980.
- 60.Іл. 60. Поль Бюрі «Дев'ять розм'якшень Жана-Мішеля Фолона», фотографія на полотні, 1981-82.
- 61.Іл. 61. Поль Бюрі «Дзеркало Мондріана», нержавіюча сталь, 1984.
- 62.Іл. 62. Поль Бюрі «39 куль у перспективі», дерево, латунь, електродвигун, 1986.
- 63.Іл. 63. Поль Бюрі «18 циліндрів на підставці», дерево, електродвигун, 1987.
- 64.Іл. 64. Поль Бюрі «12 кубів і 53 сфери в перспективі», дерево, електродвигун, 1988.
- 65.Іл. 65. Поль Бюрі «Кінетизація Марселя Дюшана», цифровий кольоровий друк на папері, 1989.
- 66.Іл. 66. Поль Бюрі «Кінетизація вежі Монпарнас», цифровий кольоровий друк на папері, 1990.
- 67.Іл. 67. Поль Бюрі «Застиглий об'єм А 9», мідь, 1993.
- 68.Іл. 68. Поль Бюрі «Застиглий об'єм Е 9», мідь, 1993.

- 69.Іл. 69. Поль Бюрі «Дзеркальний об'єм», нержавіюча сталь, дзеркало, 1996.
- 70.Іл. 70. Поль Бюрі «Перспектива: 18 куль і 9 об'ємів», дерево, електродвигун, 1997.
- 71.Іл. 71. Поль Бюрі «Перспектива: 21 куля на трьох площинах», дерево, електродвигун, 1997.
- 72.Іл. 72. Поль Бюрі «Трикутник у диску», дерево, електродвигун, 2000.
- 73.Іл. 73. Поль Бюрі «Портрет чоловіка за мотивами Антонелло да Мессіні», цифрова монотіпія на полотні, 2001.
- 74.Іл. 74. Поль Бюрі «Давид», цифрова монотіпія на полотні, 2002.
- 75.Іл. 75. Поль Бюрі «Олімпія», цифрова монотіпія на полотні, 2002.
- 76.Іл. 76. Поль Бюрі «54 білі кулі на чорному тлі», дерево, електричний двигун, 2003.
- 77.Іл. 77. Поль Бюрі «42 кулі на червоному тлі», дерево, електродвигун, 2004.
- 78.Іл. 78. Поль Бюрі «Уловлювачі неба», нержавіюча сталь, електродвигун, Ла-Лув'єр, 2004.
- 79.Іл. 79. Марсель Дюшан «Колесо велосипеда», 1913.
- 80.Іл. 80. Ласло Мохой-Надь «Модуючий світловий простір», 1930.
- 81.Іл.81. Олександр Кальдер «Дуга пелюсток», 1941.
- 82.Іл.82. Віктор Васарелі «Vega III», 1959.
- 83.Іл. 83. Жан Тенглі «Присвята Нью-Йорку», 1960.
- 84.Іл. 84. Хесус Рафаель Сото, Проникна інсталяція (Пенетрабль де Пампатар), Пампатар, Венесуела, 1971.
- 85.Іл. 85. Павел Маков «Фонтан виснаження», інсталяція, 2015.
- 86.Іл. 86. Поль Бюрі Фонтани, «Фундація Маег у Сен-Поль-де-Вансі», 1978.
- 87.Іл. 87. Пол Бюрі, Фонтан «Мей», біля будівлі уряду провінції Антверпен, 1981.
- 88.Іл. 88. Поль Бюрі Фонтани «Сфериди», Кололівський палац, Париж, 1985.
- 89.Іл. 89. Поль Бюрі Фонтан, Брюсель, 1995.

90.Іл. 90. Поль Бюрі Фонтан біля оранжереї Палацу Сенеф, Сенеф, Бельгія, 2005.

ДОДАТОК В. Перелік фонтанів та монументальних споруд, створених Полем Бюрі в період з 1969 по 2005 рр.

1. Фонтан — University of Iowa (Iowa City, США), 1969.
2. Moving Ceiling (рухома стеля), Станція метро Bourse/Beurs, Брюссель, Бельгія, 1976 — монументальна кінетична скульптура із сталевих циліндрів у просторі метро.
3. Фонтан — Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence (Франція), 1978.
4. Фонтан — Культурний центр франковонної спільноти Бельгії, Париж, 1979.
5. Фонтан — Solomon R. Guggenheim Museum (New York, США), 1980.
6. Фонтан (гідравлічна скульптура) — Provinciehuis / Province of Antwerp (Антверпен, Бельгія), 1981.
7. Фонтан Marl (Німеччина), 1982.
8. Фонтан «Сім сфер у півсфері», Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Швейцарія, 1984.
9. «Sphérades» (дві фонтанні композиції) — Cour d'Orléans, Palais-Royal (Париж, Франція), 1985.
10. L'Octagon (фонтан-скульптура, San Francisco) — Сан-Франциско (США), с. 1985.
11. Fountain (аудиторіум) — Flaine (Альпи, Франція), 1986.
12. Mobile Fountain / «Mobile Fountain» — Olympic Park (Сеул, Південна Корея), 1987–1988.
13. «64 carrés» — фонтан/скульптура (Grand-Hornu / експозиції у регіоні), 1991.
14. Sculpture-fontaine — Parc Gilson, La Louvière (Бельгія), 1992.
15. Fountain — Tohoku University of Art & Design (Ямагата, Японія), 1994.
16. Fountain (серія циліндрів + сфери) — Boulevard Roi Albert II / Boulevard Émile Jacqmain (Брюссель, Бельгія), 1995.

17. Water Sculpture / «Scultura d'Acqua» — Thermal Park, Montecatini Terme (Італія), 2004.
18. «Уловлювачі неба», нержавіюча сталь, електродвигун, Ла-Лув'єр, 2004.
19. Фонтан біля оранжереї Палацу Сенеф, Сенеф, Бельгія, 2005.