

Текстильная живопись Чезаре Такки

Н. Ю. Митрофанова

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

Для цитирования: Митрофанова, Наталья. “Текстильная живопись Чезаре Такки”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 2 (2023): 313–325.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.206>

Творчество итальянских художников Школы Пьяцца дель Пополо представляет собой уникальный период в истории искусства XX в. Принято считать, что деятельность этого объединения знаменовала собой рождение итальянской версии поп-арта. Несмотря на то что американское и итальянское поп-движения сосуществовали и имели схожие внешние черты, они сильно отличались. Эти различия можно проследить в творчестве участников объединения. Чезаре Такки был полноправным членом этого союза. Путь этого мастера представляет собой индивидуальную траекторию художественно-концептуального развития. Один из творческих этапов Чезаре Такки приходится на середину 1960-х годов. Экспериментальные и новаторские живописные работы этого времени создавались художником с применением тканей промышленного производства. Масштабные текстильные коллажи, помимо того что расписывались эмалью, пастелью и фломастерами, обретали еще рельефную фактуру за счет мебельного наполнителя. Чезаре Такки применял пиковку гвоздями или металлическими скобами в соответствии с логикой созданного изображения. Именно поэтому художник иронично именовал себя обойщиком, а свои текстильные коллажи называл обивками. В них мы обнаруживаем образы людей из круга друзей художника, его собственные автопортреты или изображения, выполненные на основе фотографических снимков. Узор, фактура ткани и мягкость проступающего рельефа вместе с концептуальной остротой творческого приема во всех этих произведениях оказывали большое впечатление на зрителя. Текстиль одновременно демонстрировал потребительскую культуру того времени, превращался из соподчиненного материала в средство художественной выразительности, становился предметом искусства и способствовал возникновению потока новых ассоциативных связей, далеких от потребительской идеи.

Ключевые слова: современное искусство, текстильная живопись, художественный текстиль, итальянский поп-арт, Чезаре Такки, текстильный коллаж.

В 1960-е годы в Риме формировался новый художественный язык Италии. В кафе «Розати» на Пьяцца дель Пополо плеяда молодых, полных сил, оригинально мыслящих художников создавала итальянский вариант поп-арта. Одним из них был Чезаре Такки. Он дебютировал в 1950-е годы, и его попутчиками стали будущие лидеры зарождающейся школы: Марио Скифано, Тано Феста, Франко Анджели, а также Ренато Мамбор, Серджио Ломбардо, Джозетта Фиорони и многие

другие. Творчество каждого из этих художников представляло настолько самостоятельную траекторию художественного развития, что сегодня их объединение может показаться спонтанным и нелогичным. Тем не менее всем вместе им удалось создать уникальную ситуацию на итальянской художественной сцене послевоенного периода. В историю искусства они войдут как участники Школы Пьяцца дель Пополо (*La scuola di Piazza Del Popolo*). Этот творческий союз просуществовал менее десяти лет, но именно он стал тем порывом ветра, который распахнул двери новому художественному течению.

Когда говорят о Школе Пьяцца дель Пополо, то неизбежно напрашиваются ассоциации с американским поп-арт-движением. Обратимся к 1960-м годам. Победа Роберта Раушенберга на 32-й Венецианской биеннале в 1964 г. знаменовала собой смену лидеров в художественной сфере. Америка перехватила первенство у Европы и возглавила новое направление в искусстве, поглотившее художественный мир в это время. Молодая римская школа, которой предстояло пропагандировать поп-арт, родилась еще до биеннале. Она имела совершенно иные корни и развивалась по своим законам. Несмотря на то что американское и итальянское поп-движения сосуществовали и имели схожие внешние черты, все же они были различны, как отличались друг от друга культура и история этих стран. Отличия между американским и итальянским поп-артом стали причиной появления новых исследований специалистов Италии в начале XXI в. Одним из первых обратил внимание на этот феномен Андреа Туньоли в своей книге «Школа на Пьяцца дель Пополо», увидевшей свет в 2004 г. [1]. Вслед за публикациями в Риме, Флоренции, Лондоне стали появляться яркие выставочные проекты, посвященные творчеству участников школы. Через произведения художников предлагался ключ к иному пониманию искусства послевоенной Италии. Этот период часто называют «временем рождения чувства нации».

Эстетический горизонт, темы и художественные приемы американского варианта поп-арта были заимствованы из сферы потребительской культуры и рекламной графики. «Американский поп-арт похитил свои иконы с полок супермаркетов.... Рождался новый реализм... набухший и блестящий от красителей и консервантов»¹ [2]. Для итальянцев точкой отсчета стало художественное наследие прошлого. По словам Андреа Туньоли, один из членов школы Марио Чероли не без иронии заметил, что итальянцы не додумались бы использовать портрет Мэрилин Монро или банки с фасолью в качестве предмета искусства [1, р. 23–4]. Их культурные коды апеллировали то к эпохе Возрождения, то к футуристическому авангарду и метафизике.

Еще одна важная черта заключалась в увлечении кинематографом и фотографией. Она отразилась и в стилистике визуального ряда работ Школы Пьяцца дель Пополо, и в тематике так называемого городского репортажа, и в творческих приемах. Изображение на холст часто переносили с фотографии, что стало своеобразной особенностью работ абсолютно разных художников. Члены группы родились и выросли в Риме и находились в естественном контакте с классическим искусством. О важности единения художников с городом писал Альберто Боатто уже в 1967 г. [3], об этом упоминают современные исследователи. Так, Паола Бонани

¹ Здесь и далее перевод с итальянского С. Суфтиной.

называет отношения художников школы с Римом не иначе как сентиментальными, настаивая на их «глубокой связи... с городом, который, как ранее, так и сегодня демонстрирует ярое сопротивление модернизации...». Она пишет о том, что художники «превращали плоскость своих работ в экраны, открытые поля и зеркала, готовые приветствовать и отражать город с его богатством образов» [4]. В изобразительный ряд попадают и транспортные средства, и портреты звезд, и изображения памятников Рима.

«...“Экран” как эстетический принцип вторгся в сферу живописи и вобрал в себя ее функции. <...> Если повторение изображения и измененные цвета лишь отчасти являются стилистическим результатом напыщенного американского поп-арта... то характер “поп-поколения” шестидесятых в Риме в основном связан с возвышением “экрана” как главной мотивации эстетического опыта. <...> Принцип “экрана”... определяет визуальный подход Школы площади Пьяцца дель Пополо почти во всех ее компонентах и вариантах» [5]. Итак, итальянцы отдавали предпочтение ценности фиксированного кадра. Они улавливали поток жизни и упорядочивали его, проецируя на холст.

Другое отличие заключалось в разнице экономических мотиваций. Итальянские художники отмечали, что работы американцев были полноценными предметами производства, массово изготовленными и востребованными рынком. В Италии не было ни рынка, ни крупных инвесторов, способных поддержать художников или стимулировать их творческий эксперимент. Вот почему итальянский поп-арт создавался для удовольствия и не был связан с серийным производством. Неудивительно, что он всегда оставался элитарным явлением. Все фундаментальные различия между американским и итальянским поп-артом в значительной степени нашли отражение в произведениях представителей Школы Пьяцца дель Пополо.

В связи с перечисленными особенностями итальянского движения 1960-х годов переосмысливается значение школы в зарождении последующего художественного течения *арте повера*, а также исследуется роль членов группы в общем художественном наследии этого периода. Первая волна интереса к объединению коснулась лишь лидеров, при этом творчество Чезаре Такки при жизни не получило должного внимания. Сегодня его называют одной из самых «застенчивых» фигур школы [6].

Тем не менее Такки разработал уникальный личный стиль, обладал самобытным художественным языком, оригинальной манерой, был независим и всегда оставался верным своему пути. В 2018 г. в Палаццо делле Эспозициони (Palazzo delle Esposizioni) в Риме прошла выставка работ Чезаре Такки «Чезаре Такки. Ретроспектива» (*Cesare Tacchi. Una Retrospettiva*). Она была приурочена к четвертой годовщине его ухода из жизни. Это была первая персональная выставка работ художника, которая максимально полно представила творчество мастера разных периодов и позволила по-новому взглянуть на его художественное наследие.

Творческий путь Чезаре Такки не был линейным и напоминал по его же словам, зигзаг. Он был наполнен опытом преобразований, трансформаций и экспериментов [7, р. 47]. Творческое поле художника отличалось разнообразием техник и материалов. Настоящий интерес к творчеству Такки обусловлен серией его текстильных работ, выполненных в 1960-е годы. Для их исполнения он избрал технику текстильного коллажа и, единственный из участников Школы, последовательно



Рис. 1. Чезаре Такки и его работа «Ренато и кресло» (1965). Фото Плинио де Мартинис. Государственный архив Латинской Америки [11]

использовал этот метод при создании своих произведений. Рельефные картины, они же — текстильные коллажи Чезаре Такки, благодаря оригинальности приема стали исключительной составляющей его творчества и принесли ему известность (рис. 1).

Масштабные живописные полотна были составлены из цветных обивочных материй, которые сами по себе уже могли бы рассказать о потребительской культуре того времени. Рельефная «текстильная живопись» будет занимать Чезаре Такки примерно в течение трех лет. Она рождается в 1964 г. в контексте общего художественного стремления к преодолению двумерного изображения. Вот как сам Такки рассказывает об этом: «...как мне пришла в голову идея, я не могу сказать, так как всегда есть что-то случайное. Допустим, это случайная находка. Да, это правда, что в то время существовало желание выйти из двумерности произведения. <...> Определенный исторический период подходил к концу, и поэтому я попытался немного преодолеть двумерную поверхность, но не слишком... в то время я, вероятно, работал, даже не сознавая, что я делаю. <...> Была такая гонка, в которой каждый должен был... порвать с прошлым...» [8]. Ему, как и многим в то время, было интересно работать с изображением, будь то живопись, фотография, реклама или фильм. Они становились объектами для творчества. Такки с легкой непринужденностью удавалось отразить в работах современный мир, словно фиксированный через объектив фотокамеры. Рисунок, фактура тканей, которые использовал художник для своих холстов, являлись своеобразным средством выразительности. При этом практически все работы в текстильном коллаже используют контраст фактуры и цвета — соединяют однотонную ткань с рельефной структурой переплетений и цветную набойку. Но в своем стремлении преодолеть «двумерность»

Такки идет дальше. Обивочные материи у него выполняли свое прямое предназначение: ведь чтобы обрести рельеф, им предстояло скрыть наполнитель, заимствованный у мебельной промышленности. В создании живописных и рельефных картин процесс и приемы работы во много повторяли друг друга. Так, «изображение, снятое на фотокамеру, проецируется на холст или ткань, художник обводит его, а затем заполняет цветом (можно было бы сказать — раскрашивает, если бы это не умаляло живописного качества работ)» [9, p. 33]. Холст, созданный таким образом, крепили на деревянную основу. Ее поверхность в тех местах, где требовался объем, заранее покрывали мебельным наполнителем. Рельеф создавался при помощи мелких гвоздиков или металлических скоб. Они устанавливались в соответствии с логикой созданного изображения. Технически это очень напоминало работу обивщика мебели. Вот почему художник иронично называл себя обойщиком, а свои текстильные коллажи — обивками (итал. *tappezzeria*). Помимо пиковки гвоздями, Чезаре Такки продумывал степень участия тканого узора и набивного рисунка. Завершались работы росписью эмалью, пастелью, фломастерами. Судя по сохранившимся эскизам, Такки увлекался экспериментом с цветом и текстильным орнаментом. Контрасты, выразительность колорита, любимый художником мелкотравчатый узор, фактура ткани и мягкость проступающего рельефа вместе с концептуальной остротой творческого приема оказывали большое впечатление на зрителя.

Одна из первых возможностей представить свои объемные работы публике выдалась Чезаре Такки в 1965 г., когда галерея Ля Тартаруга (*Galleria La Tartaruga*) предложила организовать выставку представителям Школы Пьяцца дель Пополо. К этому моменту у художника уже сформировался свой собственный визуальный язык, он прошел путь от абстрактного рисунка к большим живописным полотнам и «сборке» разноцветных коллажей. С этого времени Чезаре Такки становится заметной фигурой молодой итальянской школы.

Работа художника со стегаными полотнами началась с «Желтого кресла» (*Poltrona gialla*, 1964), где он удачно сымитировал рельефную мебельную капитоне. В короткий промежуток времени, который пришелся на рельефные текстильные коллажи, диваны и кресла станут неизменными элементами работ Чезаре Такки. Эти предметы превращались в своеобразные «иконы» буржуазного дизайна, они точно демонстрировали настроение работ, соответствовали специфике изображаемого предмета, но самое главное — становились основой для будущих концептуальных идей. Такки словно цитирует Манифест футуризма 1910 г.: «...наши тела входят в диваны, на которых мы сидим, и диваны входят в нас. Автобус въезжает в дома, мимо которых он движется, и затем дома рушатся на автобус и сливаются с ним. <...> Конструкция картин до сих пор была глупо традиционна. Художник всегда показывает нам предметы и людей, находящиеся перед нами. Мы будем впредь помещать зрителя в центр картины» [10]. Чезаре Такки помещает человека в центр полотна, усаживая его во всех смыслах в мягкое кресло.

Появляются серии образов современников. Это архетипические персонажи эпохи «дольче вита», элегантные фигуры людей, изображенные в расслабленных позах, за непринужденным разговором, в моменты наслаждения жизнью. Силуэты отчетливо читаются на мягких тканевых поверхностях, заполненных цветом или цветочным орнаментом. Работы построены на контрастах масштаба, цвета, фактуры, изобразительных приемов. Через эти портреты Чезаре Такки удается от-



Рис. 2. Чезаре Такки. Рама для счастливой пары. 1965. Галерея Тега, Милан [11]

разить контекст эпохи, очень соответствующий духу фильмов Ф. Феллини. Таковы работы: «Помолвленная пара» (*I fidanzati*, 1965), «...с телефоном» (*...col telefono*, 1967), «Счастливая пара» (*Coppia Felice*, 1967), «Рама для счастливой пары» (*Quadro Per Una Coppia Felice*, 1965) (рис. 2), «Мужчина смотрит» (*Uomo che guarda*, 1966) (рис. 3) и др.

На текстильных полотнах крупным планом, как на остановившейся киноленте, проявляются лица молодых людей, отточенные черты, тронутые мягкой улыбкой губы. Четкие профили, заимствованные с фотографий той поры, позволяют увидеть в работах лица друзей художника — Паолы Питагоры, Ренато Мамбора, Серджио Ломбардо, Марио Чероли и др. К ним же относятся «Ренато и кресло» (*Renato e Poltrona*, 1965), «Кровать (размышляя о лужайке...!)» (*Il letto / pensando a un prato...!*, 1966), «Паола и кресло» (*Paola e Poltrona*, 1964). Помимо фотографий друзей и знакомых, Такки использует портреты кинозвезд (например, Элизабет Тейлор в роли Клеопатры на полотне *Cleopatra*, 1967; Мэрилин Монро на полотне *Sedia Marilyn*, 1966) и героев рекламных плакатов («Какая у тебя гладкая кожа» (*Com'è liscia la tua pelle*, 1966), «На цветущем диване» (*Sul divano a fiori*, 1965)).

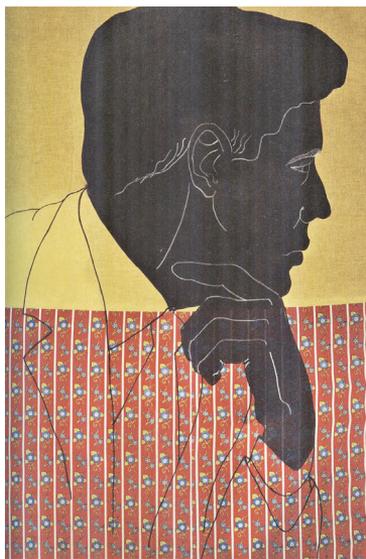


Рис. 3. Чезаре Такки. Мужчина смотрит. 1966. Коллекция Монферини [11]

В его работах мы узнаем лица политических лидеров и известных людей, мелькающих в телевизионных новостях, на страницах газет или жур-



Рис. 4. Чезаре Такки, Россана Палма с дочерью Гайей Лизой в их доме на фоне работы «Для Битлз». Рим. 1971. Фото Джорджо Коломбо [11]

налов: Такки увековечил Н.С.Хрущева, Жаклин и Джона Кеннеди, а затем и его убийцу Ли Харви Освальда, олимпийского марафонца Абебе Бикилу и др. Одно из полотен посвящено великой ливерпульской четверке — «Битлз». В архиве Чезаре Такки хранится коллаж с газетной вырезкой, на которой воспроизведена фотография группы поклонников музыкантов во время их выступления в Италии в 1965 г. [11, р. 417]. На одном из изображений — на руках беснующейся толпы молодая девушка с запрокинутой головой. Оно стало основой для масштабного рельефного полотна «Для “Битлз”» (*Per i Beatles*, 1965) (рис. 4, 5).

Если композиционный прием в работах заимствован у кинематографа и фотографии, то средства выразительности привнесены из массовой культуры и рекламной графики. Работы напоминают плакаты, но противоречивость этих изображений заключается в том, что они не подлежат массовому тиражированию. Техника и материалы определяют их уникальность. Мысли, которые они рождают, тоже далеки от потребительской идеи. Растительные узоры тек-



Рис. 5. Чезаре Такки. Для Битлз. Фрагмент. 1965. Частное собрание, Флоренция [11]

стильного декора вызывают поток ассоциаций со знаменитыми живописными полотнами эпохи Возрождения или мильфлёрами того же времени. Этот период в истории шпалерного ткачества, когда «тысячи цветов» покрывали фоны ковров, принято считать одним из кульминационных. Появление мелких цветочных узоров в работах Чезаре Такки и апелляция к наследию прошлого звучат как вызов обнаженным и выхолощенным техническим приемам, к которым прибегает американский поп-арт. В этом смысле работа Такки «Веселая весна» (*La primavera allegra*, 1965) становится программной. Здесь легализованы прямые отсылки к творчеству художников Возрождения. Авторский визуальный язык вкупе с современной изобразительной трактовкой превращают «Веселую весну» в генеральную попытку Такки объединить «художественное прошлое и актуальное настоящее, они поддержаны материальностью произведения и ремесленным аспектом» [12, с. 137].

Триптих «Веселая весна» (210 × 300 × 8 см, Коллекция Марамотти, Реджо Эмилия) был создан в 1965 г. (рис. 6). Это парафраз на тему одного из самых узнаваемых произведений Сандро Боттичелли «Весна» (1482, 203 × 314 см). Чезаре Такки довольно точно воспроизводит шедевр. Он практически повторяет его размер, сохраняет заложенный композиционно оригинальный авторский ритм (3-1-3-1), общий рисунок, даже частично цитирует название. Мы встречаем почти тех же персонажей: Зефира, преследующего Хлориду; Флору, расстилающую цветочный ковер; отрешенную Венеру, указывающую на группу танцующих харит; Меркурия, устремленного к небу. Тема волновала художника, и он к ней возвращался, о чем говорят сохранившиеся варианты «Веселой весны» (1965 и 2006). Каждая реплика — это эксперимент с цветом, рисунком тканей, масштабом и смыслом. В обоих вариантах художник выбирает и комбинирует набивные ткани (до пяти разновидностей) и однотонные материи (двух разновидностей). Такки, сохраняя общую канву и идею произведения, вводит новых участников событий — наших современников и тем самым поддерживает диалог культур. В одном из вариантов (2006) по краям симметрично появляются черные мужские силуэты, заимствованные из работы «Мужчина смотрит». Крупный формат изображения, четкий абрис и жесткий контур акцентируют фигуры, выдвигают их на передний план. Они словно попали в тень театральной ложи и дистанцированы от сцены, где



Рис. 6. Чезаре Такки. Веселая весна. 1965. Триптих. Коллекция Марамоти, Реджо-Эмилия [11]

актеры играют вечную пьесу о земной и небесной любви. Создается впечатление, что художник уготовил современнику роль зрителя. В другой версии произведения (1965) Такки помещает на передний план лежащую девичью фигуру, которую мы уже встречали в работе «Кровать (размышляя о лужайке...!)». Она органично вписывается в общую канву картины и даже не сразу обнаруживает себя. Для изображения героев Такки использует единый художественный язык и тем уравнивает участие нашей современницы во внутреннем диалоге персонажей. Она находится на одной волне с главными действующими лицами и занятие нашла себе под стать: в руках у нее клубок нитей, который исполнен символов и также многозначен, как и цветы на поле Боттичелли. Слева крупным планом появляется счастливое женское лицо (опять повторение рекламного жеста). Намеренно срезанное изображение создает ощущение мимолетности и случайности его попадания в объектив фотокамеры. Изначально воздушная композиция сразу обретает весомость, мы как бы ступаем на реальную почву и становимся участниками действия, готовыми к новому уровню коммуникации. Художник уравнивает своих героев и выводит их за временные рамки. Они вне времени, как вне времени любовь, весна и радость человеческих отношений. Чезаре Такки предлагает вечные темы, чтобы протестировать разные уровни близости в диалоге людей и выбирает поле классического искусства для диалога культур. Текстильные работы Такки передают посредством созданного им оригинального художественного языка самобытность итальянского варианта поп-арта. Размышляя об американском обществе, художник писал из Нью-Йорка в октябре 1966 г.: «К со-

жалению, то, что происходит здесь, не является чем-то особенным или исключительным, представляющим собой нечто большее, о чем... уже знаешь. В общем, этот уровень культуры очень печален, и у них нет того, что есть у нас, то есть возможности общаться с вещами на уровне инстинкта, таланта. Их безвозвратно загоняют в лачугу, пахнущую гнилью, и отсюда их безумные попытки стать богатыми, чтобы доминировать. <...> Здесь даже самые мелкие вещи воспринимаются всерьез и это очень смешно. Есть устрашающий формализм, и люди полны комплексов...» [11, р. 288]. Ироничность — еще одна особенность работ Чезаре Такки. В этом особенная легкость их восприятия. Как известно, именно с серьезным выражением лица совершаются все глупости на Земле.

После 1968 г. начнется другой период творчества художника, который превратит предшествующий этап с рельефными картинами в подготовительный. Такки уйдет от текстильной живописи, ее место займут концептуальные работы: кресла, в которые нельзя сесть («Бесполезное красное кресло», 1967; «Белое кресло со следами романтического персонажа на ковре», 1967), рамы, лишённые живописи («Кадр», 1968), двери, в которые не войти («Дверь черная и Дверь белая», 1967) и проект «Отмена художника» 1968 г. «В этом перформансе, представленном в La Tartaruga, Такки выбирает действие как форму выражения: за прозрачным стеклом он постепенно “нейтрализует” свою фигуру, закрывая краской прозрачную поверхность, отделяющую его от публики. Позже он разрабатывает новые проекты, проводит многочисленные выставки. В 1972 г. в студии фотографа Элизабетты Каталано Такки выполнил процесс, обратный “Отмене художника”, и, очистив поверхность стекла, медленно позволил своей фигуре снова проявиться» [13].

«Зигзагообразный» маршрут его творчества с 1969 по 2014 г. будет проложен через «картины, скульптуру, перформансы, инсталляции, а также через корпус... неопубликованных произведений, незавершенных проектов, рисунков на бумаге... Можно проследить нить Ариадны, которая их связывает» [7, р. 47]. Путь художника станет предметом пристального внимания специалистов. Его самого назовут «художником-психологом», а его творчество — «психологической абстракцией» [14].

Ретроспективная выставка в Палаццо делле Эспозициони в Риме, проведенная в сотрудничестве с архивом художника, впервые предложила публике возможность проследить эволюционный путь Чезаре Такки с конца 1950-х до последних лет жизни. «Вы покидаете выставку удовлетворенными... шестидесятые годы остаются, пожалуй, самыми красивыми, наиболее острыми, вызывающими в памяти эпоху, которая казалась полной безграничных возможностей, но даже то, что последовало за ней, удивляет...» [15].

Чезаре Такки совмещал творчество с преподаванием. Дочь художника Гайя Лиза в 2021 г. издала книгу об отце, где раскрывается эта сторона его деятельности. «Сегодня коллеги вспоминают Чезаре Такки как уравновешенного, утонченного, элегантного и красивого учителя... помнят его особую способность объединять искусство с обучением и постоянное желание... посвящать себя другим. <...> Такки был в состоянии воодушевить учеников... увлечь своей динамичной, концептуальной, практической деятельностью...» [16, р. VIII]. Гайя Лиза, рассказывая о периоде «мягких рельефных кресел» в творчестве художника, подтверждает его важность с точки зрения вызревания концептуальных идей, реализованных позже. Кратко-

временность текстильного периода не умаляет его ценности. Рельефные работы Чезаре Такки получили вневременную прописку не только в созданном им пространстве, но и в искусстве Школы Пьяцца дел Пополо. Они стали частью вклада художника в формирование уникальной ситуации на итальянской художественной почве послевоенного периода. Эксперименты и новаторство, носителями которых стали итальянские мастера, оказались важным поворотным моментом в истории искусства XX в. Они, «отвергнув свою предполагаемую принадлежность к американскому поп-арту... предпочитали вдохновляться уникальностью и секулярностью монументального итальянского искусства...» [17, р. 7].

Живописные текстильные эксперименты Чезаро Такки были оригинальными и новаторскими, но в контексте художественной европейской жизни 1960–1970-х годов не стали единственными. Прием объединения тканей в создании живописных полотен использовал и современник Такки, один из мастеров немецкого постмодернизма Зигмар Польке [18]. Он соединял в творчестве живопись, графику, фотографию, любил эксперименты с набивными ситцами и байковыми одеялами, использовал приемы палимпсеста. Для Польке материал и техника исполнения изображения были чрезвычайно важны. «Художник в течение своей жизни довольно сильно дестабилизировал механизмы восприятия искусства, разрушал жанры и смешивал категории» [19]. Его творчество повлияло на язык живописи XX в.

Сегодня существует множество последователей приема «текстильной живописи». Некоторых из них можно назвать «обойщиками». Так, польский художник Цезарь Понятовский (род. 1987) для придания внутренней экспрессии своим абстрактным работам использует материалы и инструменты, характерные для мебельного дела: кожу, поролон, фанеру, а свои произведения называет «квази-обивкой» [20]. Американка Биза Батлер (род. 1973) обращается к «текстильной живописи» через фотографию, как это делал Чезаре Такки полвека назад. Используя текстильные материалы и приемы коллажа, она создает концептуальные работы и затрагивает в них глобальные вопросы современности [21, р. 210]. Творцы выбирают тот путь, который им ближе. Одиночные высказывания художников ушедшего поколения сменились художественным многоголосьем. У современного мастера в арсенале разные формы и приемы творчества, новые материалы и широкий спектр средств выразительности. Чезаре Такки удалось превратить ткань из утилитарного материала в предмет искусства. Холст для живописи и мебельная обивка благодаря таланту мастера и смелости эксперимента обрели самостоятельный художественный язык. А вся последующая история «текстильной живописи» доказала легитимность и жизненность этого акта.

Автор благодарит Гайю Лизу Такки за предоставление материалов и разрешение на публикацию иллюстраций, а также Светлану Суфтину за переводы с итальянского языка.

Литература/References

1. Tugnoli, Andrea. *La scuola di piazza Del Popolo*. Firenze: Maschietto Editore, 2004.
2. Guarnier, Laura. "Pop o non Pop: questo è il problema. Una riflessione sulla stagione della Scuola romana di Piazza del Popolo e sui suoi rapporti con la Pop art Americana". *Lart* 9, no. 2–3 (2018). Accessed March 11, 2022. <http://www.lart9.com/project/pop-non-pop-problema-riflessione-sulla-stagione-della-scuola-romana-piazza-del-popolo-sui-suoi-rapporti-la-pop-art-americana>.
3. Boatto, Alberto. *Pop Art in USA*. Milano: Lerici, 1967.
4. Bonani, Paola. "Roma Sessanta, tradizione e pop". *il manifesto*. Accessed March 11, 2022. <https://ilmanifesto.it/roma-sessanta-tradizione-e-pop>.
5. Trombadori, Duccio. "In principio era lo 'schermo'". *Studio Soligo*. Accessed March 11, 2022. <http://www.studiosoligo.org/tridente.html>.
6. Chiodi, Stefano. "Tacchi, schivo negoziatore della figurazione". *il manifesto*. Accessed March 11, 2022. <https://ilmanifesto.it/tacchi-schivo-negoziatore-della-figurazione>.
7. Bernardi, Ilaria. "Cesare Tacchi e 'lo spirito dell'arte' dopo il 1968. '...per fare arte bisogna pensare al rovescio...'". In *Cesare Tacchi. Una retrospettiva: catalogo della mostra*, a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, 47–86. Roma: Iacobelli, 2018.
8. Di Marino, Bruno, and Lara Nicoli. "Cesare Tacchi, biologia dell'artificio". *il manifesto*. Accessed March 11, 2022. <https://ilmanifesto.it/cesare-tacchi-biologia-dellartificio>.
9. Lancioni, Daniela. "Cesare Tacchi. Dagli esordi alla cancellazione d'artista". In *Cesare Tacchi. Una retrospettiva: catalogo della mostra*, a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, 15–47. Roma: Iacobelli, 2018.
10. "Futurist Manifesto". *Traditsiia: russkaia entsiklopediia*. Accessed March 11, 2022. https://traditio.wiki/w/index.php?title=Манифест_художников_футуристов&redirect=no. (In Russian)
11. Lancioni, Daniela, and Ilaria Bernardi, ed. *Cesare Tacchi. Una retrospettiva: catalogo della mostra*. Roma: Iacobelli, 2018.
12. Mitrofanova, Natalia. "From patchwork quilts to 'patchwork' painting". *Dekorativnoe iskusstvo*, no. 1/425 (2020): 134–7. (In Russian)
13. "Cesare Tacchi. Breve nota biografica". *Palazzo delle Esposizioni*. Accessed March 11, 2022. <https://www.palazzo.esposizioni.it/pagine/biografia-cesare-tacchi>.
14. Lux, Simonetta. "Cesare Tacchi: Persona, Oggetto, Pittura: dunque, POP?". *Art in Theory*, no. 69 (2018). Accessed March 11, 2022. <http://www.luxflux.net/cesare-tacchi-personaoggetto-pittura-p-o-p>.
15. Sylos Calò, Carlotta. "Cesare Tacchi. Una Retrospettiva". *Doppiozero*. Accessed March 11, 2022. <https://www.doppiozero.com/materiali/cesare-tacchi-una-retrospettiva>.
16. Tacchi, Gaia Lisa. *La "realtà del disegno" nell'opera di Cesare Tacchi*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2021. (Materiali e documenti, 68). Accessed March 11, 2022. http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5958_Tacchi_Realta_Disegno_OA.pdf.
17. Simongini, Gabriele. *La Scuola di piazza del POPolo. Pop o non Pop?* Imola: Manfredi Edizioni, 2021.
18. "Sigmar Polke (German, 1941–2010)". *Artnet*. Accessed August 12, 2022. <http://www.artnet.com/artists/sigmar-polke/artworks-for-sale>.
19. Savostianova, Maria. *Sigmar Polke: hero of the Venetian summer*. Accessed August 12, 2022. <https://www.interior.ru/art/544-zigmar-polke-sigmar-polke-geroj-venetsianskogo-leta.html>.
20. *Cezary Poniatowski*. Accessed August 12, 2022. <http://www.cezaryponiatowski.pl/a>.
21. Parmal, Pamela, Jennifer Swope, and Lauren Whitley, ed. *Fabric of a Nation: American Quilt Stories*. Boston: MFA Publications, 2021.

Статья поступила в редакцию 19 сентября 2021 г.;
рекомендована к печати 13 февраля 2023 г.

Контактная информация:

Митрофанова Наталья Юрьевна — канд. искусствоведения, доц.; mitfam@mail.ru

Textile Painting by Cesare Tacchi

N. Yu. Mitrofanova

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation
St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
18, Bolshaya Morskaya ul., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Mitrofanova, Natalia. “Textile Painting by Cesare Tacchi”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 2 (2023): 313–325. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.206> (In Russian)

The work of the Italian artists of the Piazza del Popolo School is a unique period in the history of art of the 20th century. The activities of this association marked the birth of the Italian version of pop art. Despite the fact that the American and Italian pop movements existed in parallel and had similar external features, they were significantly different. These differences can be traced in the creativity of the members of the association. Cesare Tacchi was a member of this union. The path of this master represents an individual trajectory of artistic and conceptual development. One of the creative stages of Cesare Tacchi falls into the mid-sixties of the twentieth century. Experimental and innovative paintings of this time were created using industrially produced fabrics. Large-scale textile collages, in addition to being painted with enamel, pastels and felt-tip pens, also acquired a relief texture due to the furniture filler. Cesare Tacchi used a pick with nails or metal staples in accordance with the logic of the created image. That is why the artist ironically called himself “upholstery”, and called his textile collages “upholstery”. In them, we find images of artist’s friends, his own self-portraits or images made on the basis of photographs. The pattern, texture of the fabric and the softness of the emerging relief, together with the conceptual nature of the creative technique, made a great impression on the viewer and gave rise to new associations. Textiles simultaneously demonstrated the consumer culture of that time, turned from a subordinate material into a means of artistic expression, became an object of art and contributed to the emergence of a stream of new associative links, far from the consumer idea.

Keywords: contemporary art, textile painting, artistic textiles, Italian pop art, Cesare Tacchi, textile collage.

Received: September 19, 2021

Accepted: February 13, 2023

Author’s information:

Natalia Yu. Mitrofanova — PhD in Arts, Associate Professor; mitfam@mail.ru