**Содержание**

Введение

1. Модерн как предтеча современного искусства

2. «Ар деко»

3. Рождение и развитие современного искусства

Заключение

Список использованной литературы

**Введение**

*Современное искусство* (англ. *contemporary art*, в России 90х годов использовали перевод этого термина как актуа́льное иску́сство), – совокупность художественных практик, сложившаяся во второй половине ХХ века. Обычно под современным искусством понимают искусство восходящее к модернизму, или находящееся в противоречии с этим явлением. Не случайно, что существуют Museums of Modern Art и Museums of Contemporary Art, в коллекциях которых часто можно обнаружить работы одних и тех же авторов.

Современное искусство в нынешнем своем виде сформировалось на рубеже 1960–70-х годов. Художественные искания того времени можно охарактеризовать как поиск альтернатив модернизму (зачастую это выливалось в отрицание через введение прямо противоположных модернизму принципов). Это выразилось в поиске новых образов, новых средств и материалов выражения, вплоть до дематериализации объекта (перформансы и хеппенинги). Многие художники последовали за французскими философами предложившими термин «постмодернизм». Можно сказать, что произошел сдвиг от объекта к процессу.

Самыми заметными явлениями рубежа 60-х и 70-х годов можно назвать развитие концептуального искусства и минимализма. В 70-х заметно усилилась социальная направленность арт-процесса как с точки зрения содержания (тем, подымаемых в творчестве художниками), так и состава: самым заметным явлением середины 70-х стал феминизм в искусстве, а также нарастание активности этнических меньшинств (1980-е) и социальных групп.

Конец 70-х и 80-е годы охарактеризовались «усталостью» от концептуального искусства и минимализма и возвратом интереса к изобразительности, цвету и фигуративности (расцвет таких движений как «Новые дикие»). На середину 80-х приходится время подъёма движений, активно использующих образы массовой культуры – кэмпизм, искусство ист-виллиджа, набирает силы нео-поп. К этому же времени относится расцвет фотографии в искусстве – всё больше художников начинают обращаться к ней как к средству художественного выражения.

На арт-процесс большое влияние оказало развитие технологий: в 60-х – видео и аудио, затем – компьютеры, и в 90-х – интернет.

Начало 2000-х годов отмечено разочарованием в возможностях технических средств для художественных практик. При этом конструктивных философских оправданий современному искусству 21 века пока не появилось. Некоторые художники 2000-х полагают, что «современное искусство» становится инструментом власти «постдемократического (англ.)» общества. Этот процесс вызывает энтузиазм у представителей арт-системы, и пессимизм у художников.

Ряд художников 2000-х, возвращается к товарному объекту отказываясь от процесса и предлагают коммерчески-выгодную попытку модернизма 21 века.

Рассмотрим подробнее все выше изложенное.

**1. Модерн как предтеча современного искусства**

Первым прогрессивным, необычным и возможно шокирующим предвестников новых веяний в искусстве стал стиль модерн.

Блистательный взлет стиля *модерн* (англ. и фр. Art Nouveau, нем. Jugendstiel) длился немногим более десятка лет, однако на рубеже ХIХ-ХХ веков его органичные формы преобладали во всех видах изобразительного искусства и дизайна.

В 1895 г. выходец, из Германии и торговец картинами Самуил Бинг открыл в Париже художественную галерею. Будучи знатоком и ценителем японского искусства, он распахнул се двери новейшим течениям в станковых и прикладных жанрах и назвал свое детище *«Art Nouveau»* – «Новое искусство».

На первом же вернисаже было выставлено богатейшее собрание живописи, скульптуры, графики, керамики, художественного стекла и мебели, поражавшее разнообразием стилей. Однако при всей этой пестроте у многих выставок галереи были две общие черты – отказ от традиций реализма в пользу символической экзотики и преклонение перед декоративным потенциалом хлестких, словно удар бича, линий.

Со времен Возрождения в западном искусстве безраздельно господствовал реализм. Непревзойденными мастерами создания иллюзии трехмерного пространства по праву считались Караваджо (1571–1610) и его последователи. В XIX веке публика ценила в картинах, прежде всего, достоверное изображение реальности, удостаивая наивысших похвал фотографически скрупулезные картины таких мастеров, как Энгр (1780–1867). Даже восставшие против строгого академизма импрессионисты стремились к предельно точному переносу на полотно своих чувственных восприятий.

Всевластие реализма возвысило станковую живопись до положения «царицы искусств», отодвинув в тень декоративные и прикладные жанры, поэтому самые даровитые художники тяготели именно к ней. Как результат, прикладные искусства и характерная для них абстрактная орнаментика оказались на задворках, и к середине XIX в. образовалась настоящая пропасть между станковыми живописцами, которых считали истинными художниками, и прозябавшими на положении ремесленников мастерами декоративного искусства.

Перелом в этой тенденции, сыгравший решающую роль в становлении модерна, был, по сути, делом рук одного человека – *Уильяма Морриса* (1834–96). Негодуя на безвкусицу массового «ширпотреба», Моррис полагал, что искусства и ремесла неразделимы, и все окружающие человека предметы должны быть отмечены печатью художника.

Овладев профессиями краснодеревщика, стеклодува и печатника, Моррис основал в 1860-х гг. мастерские, в изделиях которых проявилось творческое слияние искусств и ремесел. Сам Моррис не знал себе равных в создании орнаментов для шпалер и обойных тканей, черпая вдохновение в растительных мотивах живой природы. Многие орнаменты Морриса популярны и сегодня.

Одним из сподвижников Морриса был *Эдвард Берн-Джонс* (1833–98), чей декоративный стиль сформировался под влиянием прерафаэлитов. Тонкое изящество линейных плетений Берн-Джонс перенял у средневековых иллюминированных манускриптов. Будучи прямым следствием работы мастера в черно-белой книжной графике, эта манера ярко проявилась и в его живописных произведениях, орнаментальные эффекты которых были совершенно чужды тогдашнему академизму. Движение искусств и ремесел оказало могучее влияние на развитие стиля модерн.

В других уголках Европы художественные устои подверглись атаке с совершенно иных позиций. Поставив под сомнение эстетические ценности импрессионизма, художники 1880–90 гг. выплеснули на полотно обуревавшие их идеи и чувства. Вырвавшись из пут зримой реальности, приверженцы символизма и члены группы «Наби» заполнили подчеркнуто двухмерное живописное пространство вихревым буйством красок и, подобно Моррису и Берн-Джонсу, широко использовали пластическое богатство линейного рисунка.

В 1891 г. студию Берн-Джонса посетил 19-летний *Обри Бердсли* (1872–98), чтобы показать мэтру свои рисунки. Под впечатлением увиденного Берн-Джонс предложил юноше создать серию из 350 иллюстраций к роману Мэлори «Смерть Артура». В них ярко проявилось не только увлечение автора эстетикой средневековья, но и влияние элегантной простоты японской графики. К 1893 г. Бердсли довел до совершенства свой неповторимо изысканный стиль, выполнив иллюстрации к трагедии Оскара Уайльда «Саломея». В лаконичном жанре черно-белой графики он создал пленяющие утонченным эротизмом образы, взяв на вооружение твердую линию рисунка и сложное сплетение форм. Мастер не признавал полутеней – только черные и белые плоскости, разделенные причудливыми изгибами линий.

Творчество Бердсли произвело фурор в мире искусства, и его волнообразная линейная графика начала проявляться в работах художников, дизайнеров и архитекторов всей Европы. Именно в такой манере создавал свои декоративные полотна голландец *Ян Тороп* (1858–1928) в т. ч. пронизанных тревожным символизмом «Трех невест» (1893), а в Берлине норвежец *Эдвард Мунк* (1863–1944) сумел выразить всю бездну горя и отчаяния в картине «Крик» (1893).

В архитектуре одним из ярчайших представителей нового стиля стал бельгиец *Виктор Орта* (1861–1947), обратившийся к методам дизайна для изучения конструктивных возможностей стекла и стали в серии возведенных в Брюсселе особняков, отелей и офисных зданий. Одним из его первых творений был особняк Тассель, где ритмика хлестких, как удар бича, линий превращает простую конструкцию жилого дома в гармоничную художественную композицию. Впервые возникающий на фасаде подвижный растительный мотив пробегает через вестибюль на главную лестницу, рассыпается по стенам, потолкам, паркету и перилам, повторяясь отголосками в чугунном литье, лепнине и росписях.

В домах Виктора Орта линейная графика Бердсли превратилась в органичную пластику ползучих лиан. Этот стиль с успехом подхватил парижский архитектор Гектор Гимар (1867–1942), снискавший известность проектами станций парижского метро. Даже самые простые из них вырастают из земли литыми чугунными стеблями, смыкаясь арками над входом. Человек с богатым воображением увидит в них огромные кочаны капусты из стекла и стали. Похожие ассоциации вызывают и многие другие здания Гимара в Париже, а также созданная по его эскизам мебель и отделка интерьеров.

Этот органичный стиль довел до головокружительных высот знаменитый испанец *Антонио Гауди* (1852–1926), чьи феерические творения украшают улицы Барселоны. Если его ранним проектам, в т. ч. «Каса Висенс» (1878–80), присущи геометричность декора и отголоски мавританского стиля, то в позднейших работах конструктивные и декоративные элементы сплетаются в извивистые, текучие растительные формы, и кажется, будто здание выросло за ночь, как сказочный гриб. В признанном шедевре Гауди – незавершенном соборе *Ла Саграда Фамилиа* – органичная концепция инженерной конструкции придаст зданию облик живого существа. Возведение собора началось в 1884 г., но при жизни автора был закончен лишь один из четырех фасадов. Строительство ведется по сей день, но подвигается крайне медленно в силу невероятной сложности «органичного» проекта. Повторяющиеся мотивы ордерной архитектуры здесь неприменимы, ибо тогда будет безвозвратно утрачена плавная текучесть форм, и почти все работы ведутся вручную. Гауди был одним из тех немногих зодчих, чье богатое образное видение и неисчерпаемая фантазия позволяли строить здания, от порога до крыши выдержанные в стиле модерн. Другим архитекторам зачастую не хватало воображения на что-то большее, чем фасад особняка.

Другое дело интерьер и мебель. Малые формы и более податливые материалы вдохновляли мастеров модерна на более тщательную и продуманную отделку, и такие дизайнеры, как Хенри Ван де Велде (1863–1957), создавали эффектные эскизы предметов внутреннего убранства – письменных столов, подсвечников, светильников и столовых приборов. Столь безудержный полет фантазии был далеко не всем по вкусу. Последователь Морриса *Уолтер Крейн* называл модерн «странной декоративной болезнью», и многие находили уродливыми гротескные образы Бердсли, Мунка и Торопа, утрированные формы Гимара и Гауди.

Подобные эстетические проблемы нимало не тревожили Чарльза Ренни Макинтоша (1868–1928). В его творчестве нашла выражение скорее изысканно сдержанная японская грань модерна, нежели чувственно-декадентские эксперименты Бердсли и его последователей.

Вместе с женой Маргарет Макдопальд, ее сестрой Фрэнсис и мужем сестры Гербертом Макнейром Макинтош создал утонченный, холодный, прямолинейный стиль в архитектуре, декоре и мебели. «Четверка» работала, главным образом, в Глазго, реализуя такие проекты, как «Ивовые чайные комнаты», степы которых украшены в японском стиле женскими фигурами, вплетенными в стилизованные растительные мотивы на плоском монохромном фоне. Те же изысканные растительные мотивы повторяются в очерченных вертикальными металлическими переплетами дверных витражах, мебели и светильниках чайных комнат.

С особой силой этот стиль проявился в самом крупном творении Макинтоша – здании *Школы искусств в Глазго*. Вся его конструкция монументально сурова и практична, ничем не напоминая органичные формы Гимара и Гауди. Впрочем, и здесь стилизованные растительные мотивы возникают в очертаниях декоративного литья.

Прямолинейный стиль Макинтоша и его соратников оказал сильное влияние на творчество австрийского живописца *Густава Климта* (1862–1918), едва ли не самого последовательного живописца стиля модерн. В своем самом известном полотне Климт окружил созданную «четверкой» вытянутую женскую фигуру мерцающим узором абстрактных форм и многоцветьем красок с металлическим отблеском, приводящих на память полихромную стенную керамику Антонио Гауди. Обратившись к технике мозаики, Климт добился ослепительного эффекта в своих фресках для дворца Стокле в Брюсселе (1905–11).

К 1910 г. почти все титаны модерна обратились к другим художественным стилям, и на их место пришли посредственные эпигоны. И все же, несмотря па короткий век, этот динамичный стиль оказал непреходящее влияние на искусство, а его архитектурное наследие по сей день радует наш глаз.

**2. «Ар деко»**

На смену модерн пришел стиль *«ар деко».* Смелые геометрические формы «ар деко» были последним словом в дизайне на протяжении 1920–30-х годов. Отличавшийся роскошью и изысканностью, стиль «ар деко» повлиял на внешний вид почти всего – от пудрениц до океанских лайнеров.

Название стилю «ар деко» дала прошедшая в 1925 г. в Париже Выставка декоративных искусств, по-французски – *«arts de cоratifs».* Как видно из названия, данное направление относилось не к живописи или скульптуре, а к разработке интерьеров и дизайну мебели, одежды, личных принадлежностей, книг и рекламы. Хотя у этого стиля был явный привкус шика (лишь очень богатые люди могли позволить себе, к примеру, черные лакированные ванны), характерные черты «ар деко», получившего огромную популярность, стали использовать и в товарах широкого потребления. В результате, в 1920–30-х годах стиль проник практически во все сферы повседневной жизни.

«Ар деко» зародился накануне Первой мировой войны, когда преобладали тонкие, гибкие формы, присущие модерну, или «ар нуж» (по-франпузски «Art Nouveau» – «новое искусство»). «Ар деко» с его резкими и порывистыми линиями был, по сути, полной противоположностью модерну. Первые признаки перемен появились в 1909 году, когда в Париже с триумфом выступил *Русский балет*. Смелые, красочные костюмы и декорации *Леона (Льва) Бакста* поразили парижан и, подхваченные кутюрье Полем Пуаре, стремительно завоевали симпатии публики. Со временем картины кубистов и архитектура модернистов также оказали влияние на уже ставший популярным дизайн, сделав модной тенденцию к простым и строгим линиям.

Эти тенденции вместе с послевоенным стремлением ко всему красивому и новому сложились в 1920-е годы в оригинальный стиль «ар деко». Его главными чертами стали смелые, упорядоченные формы, яркие, чистые цвета и – что немаловажно – современные материалы, такие как полированный хром и пластик (в то время, как правило, бакелит). Пластик окрашивался в яркие цвета и, так же, как и хром, полировался до блеска. Гладкие сияющие поверхности стали одним из основных признаков «ар деко». Широко применялись также стекло, кафель, эмаль, бронза и кованое железо. Типичными изделиями, выполненными в этом стиле, были панны, осветительные приборы и личные принадлежности, такие как пудреницы, наручные часы и портсигары.

На рекламных щитах, обложках книг, посуде и в витражных окнах загородных домов использовался упрощенный рисунок с большими одноцветными площадями вместо внутренних деталей. В то время как формы модерна отличались филигранностью исполнения, линии «ар деко» были строгими и сдержанными – настолько сдержанными, что походили на геометрические фигуры, особенно в архитектуре.

*Геометрия «ар деко»* прослеживается во многих зданиях 1920–30-х годов, например, в очертаниях и декоре небоскребов (Эмпайр-стейт-билдинг и Крайслер-билдинг в Нью-Йорке) и штаб-квартиры Британской радиовещательной корпорации (Би-Би-Си) в Лондоне. «Геометризм» стал также отличительной чертой моды. Освобожденные от корсета женщины стремились изменить свою природную внешность, подстригая волосы до ровной челки и делая бюст как можно более плоским. Кроме того, шляпы в форме колпака, платья прямого покроя и короткие юбки создавали зрительный эффект более высокого роста; даже четкие контуры и смелый цвет помады, наносившейся в форме «лука Купидона», могут рассматриваться как чистое проявление стиля «ар деко».

Строгая символика «ар деко» была особенно эффективной для некоторых видов рисунка. Солнце и его лучи, стилизованные зигзагообразные вспышки молнии и ступенчатые объекты (например, пирамиды) использовались особенно часто. Новым было также блочно-геометрическое начертание букв, создающее эффект трехмерности; часто на фасадах магазинов, фабрик и станций метро буквы выполнялись рельефно и монтировались отдельно друг от друга.

Сегодня вещи в стиле «ар деко» становятся редкими и дорогими экспонатами коллекций, здания перестраиваются или сносятся, однако интерьеры 20-х и 30-х годов еще можно увидеть во многих старых фильмах. Даже их вступительные кадры, представляющие логотип киностудии, могут быть типичным «ар деко» – например, вращающийся стеклянный глобус и Солнечная система компании «Юниверсал пикчерс». Декорации фильмов с участием Фреда Астера и Джинджер Роджерс – роскошные номера гостиниц, танцевальные залы, коктейль-бары – служат наглядными примерами стиля. Сами здания кинотеатров часто храпят детали характерных интерьеров того периода.

Плакаты были одними из наиболее ярких порождений «ар деко». Четкие линии, насыщенные цвета и рубленый шрифт – отличительные атрибуты стиля – были идеальны для этого мощного средства воздействия на массы. Многие первоклассные художники плаката этого времени занимались рекламой. Наиболее запомнившимися среди созданных ими образов стали символы путешествий и скорости – ипподромы и велотреки от Маргита до Ривьеры, лондонская подземка, – Синий поезд» и «Восточный экспресс», авиакомпания «Импириэл эйруэйз» и гигантские лайнеры, такие как «Нормандия» и «Иль-де-Франс».

Эти плакаты отражали доступность путешествий, а также тягу к роскоши, скорости и новой технике, типичную для межвоенных лет, когда загрязнение окружающей среды транспортом еще не стало глобальной проблемой.

Простые, обтекаемые формы автомобилей, поездов, самолетов и морских лайнеров стилистически были весьма в духе «ар деко», и в то же время градация транспорта по классам (уровням комфортабельности) привела к расцвету убранства салонов самолетов, кают пароходов и купе поездов. Декоративные элементы, такие как фигурки с капотов автомобилей, являются сейчас предметом коллекционирования, а на современных выставках «ар деко» можно нередко увидеть тщательно и целиком восстановленный интерьер, например, железнодорожного вагона.

Удовольствие, испытываемое от соседства современности и ностальгии, помогает объяснить глубокое и не иссякающее и по сей день очарование «ар деко», остающегося одним из наиболее ярких стилей дизайна XX столетия.

**3. Рождение и развитие современного искусства**

Пережитые ужасы II мировой войны в корне изменили взгляды людей на жизнь, сокрушив старые убеждения и традиционные общественные устои. Эти перемены затронули многие аспекты жизни, но нигде не проявились так ярко и зримо, как в мире искусства.

Идя в ногу с изменяющимся миром, художники послевоенных лет обретали новый взгляд на реальность. Результатом этих перемен стали весьма спорные произведения, которые многим кажутся совершенно оторванными от искусства и реальной жизни. Но, пристальнее взглянув на послевоенный период и уяснив, что в те годы шло переосмысление самого содержания искусства, мы сумеем понять его современные, пусть даже самые эксцентричные формы.

*Абстрактное искусство* зародилось еще до начала I мировой войны. Уже в работах Марселя Дюшана (1887–1968) и его последователей впервые появились обыденные предметы ширпотреба. Так, в 1917 г. Дюшан выставил под именем Р. Матт свое скандальное творение – писсуар, назвав его «Фонтан». Обороняясь от нападок, автор писал: «Своими ли руками г-н Матт создал этот фонтан, или нет – неважно. Он остановил на нем свой выбор. Он взял самый заурядный предмет, установил его так, что его утилитарное значение бесследно растворилось в новом названии и новой точке зрения, и заставил думать о нем по-новому».

Важная роль в послевоенном искусстве принадлежит и сюрреалистам, которые в 1920–30 гг. утвердили значение подсознательного и иррационального.

В годы II мировой войны фашистские и коммунистические власти объявили вне закона эту отрешенную от реальности форму искусства. Однако с наступлением мира вес препоны рухнули, и абстракционизм расцвел «пышным цветом».

На сей раз он обрел второе дыхание, став символом свободы и авантюрно-героического начала. Абстрактное искусство нередко несло мощный эмоциональный заряд человеческих страданий и бедствий, облекая их в загадочно-притягательные формы. Заново переживая в этих образах минувшие несчастья, зритель черпал в них новые силы и даже эстетическое наслаждение. Этот способ выражения в дерзких отвлеченных формах сокровенных эмоций и ощущений реальности получил название экспрессивного абстракционизма.

Когда к концу II мировой войны Америка стала сверхдержавой, всемирный центр искусств переместился в Нью-Йорк, и сюда из послевоенной европейской разрухи потянулся цвет художественной элиты. Виднейшим представителем Нью-йоркской школы 1940-х гг. был *Джексон Поллок* (1912–56), опиравшийся в своем творчестве на искусство индейцев и творения мексиканских художников-монументалистов.

Вскоре Поллок стал пионером «спонтанного формотворчества». Отказавшись от кисти, он разбрызгивал краску на расстеленный холст импульсивными движениями рук, а затем с помощью разных инструментов – от кельмы или ножа до песка и битого стекла – придавал холсту рельефную текстуру. Поллок заявлял: «Я хочу не иллюстрировать свои чувства, а выражать их».

Еще одна группа абстрактных экспрессионистов практиковала т. н. живопись цветовых пятен. К примеру, Марк Ротко (1903–70) добивался сильного целостного эффекта, пользуясь яркими красками и крупными простыми формами, вовлекающими зрителя вглубь картины.

Бок о бок с экспрессивным абстракционизмом развивались и *фигуративные течения*. После войны, поставившей под сомнение смысл человеческого бытия, в искусстве появились новые образы человека, зачастую навеянные фотодокументами эпохи, Так, в «Склепе» Пабло Пикассо (1945) застыли в вечной муке изможденные тела узников концлагерей. Пожалуй, больше всего споров в послевоенной Англии вызывало творчество *Фрэнсиса Бэкона (*1909–92), который в погоне за мощными всплесками эмоций тоже обращался к фотографии. Его картины часто порождают гнетущую тревогу и даже шокируют зрителя тщательно выписанными освежеванными тушами, зияющими ранами и т.д.

Свой неповторимый стиль присущ фигурам швейцарского скульптора и живописца *Альберто Джакометти* (1901–66). Художник был одержим проблемой соотношения массы и пространства в скульптуре, и потому так призрачно тонки его люди и звери, словно изъеденные окружающей пустотой.

В 1950-е годы начался быстрый подъем экономики. Общество богатело, совершенствовались технологии кино и телевидения, рекламы и СМИ. На передний план вышла *коммерческая и потребительская культура*, породившая спрос на предметы ширпотреба, и за пределами нью-йоркской школы зародилось движение к сдержанной точности форм и образов, придававшей им облик «машинной работы».

На свой лад попыталось вырваться за рамки живописного холста еще одно художественное течение. Его первопроходец Роберт Раушенберг (р. 1925) сумел сломать своими трехмерными ассамбляжами извечные барьеры между живописью и скульптурой. Это течение, охватывавшее зрителя пространственными композициями наподобие реального окружения, получило название *«энвайронмент-арт».*

Стремясь выразить собственный взгляд на окружающий мир, послевоенные скульпторы обращались к самым обыденным материалам. Так, американец *Дэвид Смит* (1906–65) сваривал металлические полосы, предоставляя зрителю созерцать пейзаж сквозь просветы в своем творении, а его собратья находили применение всевозможному хламу, вплоть до разбитых автомобилей.

На рубеже 1950–60 гг. желание стереть границы между искусством и жизнью, сделав зрителя соучастником творчества, было доведено до крайних пределов в т. н. *хеппенингах* («происходящем»). В одном или нескольких помещениях разворачивалось некое действо, привлекавшее к участию зрителей. В отличие от традиционного театрального спектакля оно не имело связного сюжета, а в его эпицентре находились зрители, непосредственно переживающие неповторимый по своей сути творческий процесс.

В условиях дальнейшей коммерциализации искусства и отхода от экспрессионизма в середине 1960-х гг. в Европе и Америке зародилось новое течение, широко использовавшее объекты массовой культуры – *поп-арт*.

Отрицая экспрессионизм, поп-арт оперирует готовыми изображениями. Например, художник и кинематографист *Энди Уорхол* (1928–87) создал свой знаменитый *«Диптих Мэрилин»* (1962) из многократно повторенных трафаретных отпечатков фотопортрета Мэрилин Монро.

Многие образы пришли в поп-арт из телевидения, мультфильмов и красочных товарных упаковок. Отлично передает стиль поп-арта созданное в технике коллажа творение *Ричарда Гамильтона* (р. 1922) «Так что же делает современные жилища столь разными и привлекательными?».

Сделав своим главным выразительным средством продукты массовой культуры, поп-арт заставляет зрителя признать ее мощное влияние и по своей природе является едва ли не самой доступной формой современного искусства, так или иначе находящей отклик в душе любого человека.

Если художники минувших лет интерпретировали повседневную реальность, то мастера поп-арта лишь фиксировали готовые изображения, демонстрируя свою «непричастность» к ним. Тот же Уорхол часто репродуцировал газетные и журнальные фотоснимки тревожных событий, как в «Расовых волнениях» (1964). Бесстрастно тиражируя страшные по своей сути картины, автор подчеркивает, что бесконечные потоки трагических новостей лишь притупляют чувства. К тому же произведение не обязательно должно быть исполнено самим художником. По примеру Дюшана, Уорхол видел смысл творческого процесса в идеях и понятиях, лежащих в подоплеке произведения искусства, а не в способности художника создать его.

Пока художники экспериментировали с новыми техническими приемами и материалами, у традиционных масляных красок появился сильнейший конкурент – акриловые краски, обладавшие целым рядом преимуществ: они могли быть любой густоты, не оставляли мазков и быстро сохли. Это помогало добиваться единообразия в манере письма, придавая всему произведению оттенок анонимности, и художники взяли в руки пульверизаторы, которые прежде использовались оформителями для ровного нанесения красочного слоя. Скульпторы тоже активно изучали возможности искусственных материалов – пластмасс и стекловолокна.

Между тем американцы Моррис Луис (1912–62), Барпетт Ньюмен (1905–70) и их единомышленники сделали новый шаг в развитии абстракционизма. В их картинах доминировали главные элементы живописи – цвет и плоскость холста. Этот стиль, известный как постживописная абстракция, опирался исключительно на зрительное восприятие простых форм в состоянии контраста или гармонии, утверждая право произведения существовать только в силу его «бытия».

В развивавшемся параллельно с поп-артом *минимализме* художники стремились обнажить основы, размытые в концептуальных аспектах поп-арта. К примеру, Карл Андре (р. 1935) взял для своих Срезов» (1967) одинаковые бетонные блоки и расставил их так, что они сплошь покрыли пол галереи. Грубая материальность блоков не только обеспечила само существование произведения, но и возложила некоторую ответственность на его владельца, ибо с каждой перестановкой составных элементов немного изменяется все творение. Любопытно, что сам художник не обязательно должен приложить к нему руку, ибо зрителю выдаются подробные инструкции по расстановке.

К концу 1960-х гг. в творческих кругах сложилось ощущение, что произведений искусства создано слишком много, и при-гало время искусства разума. Так зародился *концептуализм*, исходивший из того, что важен не сам изображаемый предмет, а то, что он означает, и наша реакция на пего обусловлена не чувственным восприятием, а работой мысли.

Этот образ мыслей подсказал некоторым художникам и вовсе экстравагантные идеи. В 1967 г. американский скульптор *Клас Олденберг* (р. 1929) вырыл несколько ям в нью-йоркском Сентрал-парке, после чего благополучно их закопал. А Христо Явачев (р. 1935) прославился, упаковывая в пластик то огромные участки земли на австралийском побережье, то известные памятники архитектуры.

Отход от произведения искусства как некоего постоянно существующего объекта нашел выражение в лепд-арте и перформансе. Представитель ленд-арта Роберт Смитсон (1938–73), избрал объектом своего творчества природную среду.

Частью новых экспериментов стал перформанс.

*Перформанс* – это своеобразное представление (англ. performance) художника перед зрителями, которое в оригинале можно запечатлеть только на видеопленке. В своем перформансе «Койот» (1974), Джозеф Бойс (1921–86) провел целую неделю на отгороженном участке художественной галереи в обществе живого койота, исследуя глубины взаимного общения, которых в обычной жизни достичь невозможно.

К середине 1970-х гг. в искусстве произошел некоторый *возврат к традиционным ценностям*, и поводом к созданию произведения все чаще служили личные переживания либо интересный образ. *Люсьен Фрейд* (р. 1922) был в числе тех, кто отказался от акриловых красок в пользу масляных, щедро покрывая ими огромные полотна. Содержание вновь обрело мощный эмоциональный заряд, проявляясь буйством страстей, как в сцене распятия Христа кисти Райнера Феттинга (р. 1949). Это направление было названо *новым экспрессионизмом*.

**Заключение**

Современное искусство охватывает небольшой период с начала 60-х годов и до сегодняшнего дня. Возможно именно в это время оно развивалось наиболее динамично и неоднозначно.

Современное искусство экспонируется галереями современного искусства, частными коллекционерами, коммерческими корпорациями, государственными художественными организациями, музеями современного искусства или самими художниками в artist-run space. Современные художники получают финансовую поддержку за счёт грантов, наград и премий, а также получают средства от продаж своих работ. Российская практика несколько отличается в этом смысле от западной. Многие галереи современного искусства предлагают художникам помесячные выплаты вне зависимости от проданных работ, для поддержки художника. Что касается фондов, наград, грантов, то такая форма поддержки современного искусства практически отсутствует в России.

Художники послевоенных лет каждый на свой лад старались заявить о своем существовании и окружающем мире. Успех или провал на этом поприще во многом зависит от зрителя, ибо произведение зачастую вызывает совершенно иные эмоции, нежели те, что были вложены в него автором. Не одна попытка приблизить произведения искусства к зрителю потерпела крах, ибо их просто не посчитали таковыми. Впрочем, не исключено, что именно так их творцы достигли цели, дав повод к жарким дискуссиям и спорам.

**Список использованной литературы**

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины ХХ – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.

2. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. – М.: Арт-Родник, 2007. – 256 с.

3. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины ХХ века. – М.: Азбука-классика, 2008. – 480 с.

4. Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. – 304 с.

5. Сюзанна А. Стерноу. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи. – М.: Белфакс, 1997. – 128 с.