



*Дэвид Хокни. Генри Гельдцалер и Кристофер Скотт. 1969. Холст, акриловые Краски. 213 x 305 см.  
Частная коллекция*

Поп-арт — направление в изобразительном искусстве Западной Европы и США конца 1950—1960-х годов, возникшее как реакция отрицания на абстрактный экспрессионизм. В качестве основного предмета и образа поп-арт использовал образы продуктов потребления. Фактически это направление в искусстве подменило традиционное изобразительное творчество — на демонстрацию тех или иных объектов массовой культуры или вещественного мира.

Поп-арт появился в середине 1950-х годов в Британии, а в другой форме — в конце 1950-х годов в Соединенных Штатах . В этой стране поп-арт бросает вызов традициям, утверждая, что производство серийных предметов достигнет большого объема. Важно очень четко отличить английский поп-арт от своего американского брата. Действительно, британский поп-арт принимает более ироничный и даже пародийный характер и воспринимает американскую культуру с более критической точки зрения.

История происхождения термина имеет несколько версий. Эдуардо Паолоцци еще в 1947 году употребил



*Рой Лихтенштейн.  
Барселонская голова*

словечко «поп» в одном из своих коллажей. Художественный критик и писатель Лоуренс Эллоуэ, будущий хранитель в музее Гуггенхейма в Нью-Йорке, увидел в 1954 году обозначение «поп» на одной из картин художника Р.Б. Кита и пустил его в оборот как новый, нарождающийся феномен. В 1956 году в коллаже Ричарда Гамильтона под названием «Так что же придает нашему современному дому такое разнообразие, такую привлекательность?» снова мелькнуло знакомое «поп». Видимо, сленговая частичка «поп» циркулировала инкогнито в качестве жаргонного в кругах художников, близких битникам, обозначая нечто рассчитанное на вкус широких кругов публики. Кроме того, по своему звучанию оно напоминало хлопок пробки.

У поп-арта были свои истоки в дадаизме, в циничном варианте экспрессионизма 20-х годов, в сюрреализме, отчаянно отстаивавшем свое существование в годы абстракционистической диктатуры, и в ряде более мелких движений. И все же появление поп-арта выглядело неожиданным; в нем самом и в его названии, представляющем собой ироническое сокращение слов „популярное искусство», заключалось нечто невиданное для его эстетических предшественников.



*Ольденбург. Бельевая  
прищепка. 1976*

Под знаменем антиэстетизма поп-арт выступил против абстракционизма и подобных ему эстетских течений. В произведениях, утрачивающих осмысленную образную структуру, обыденно-банальная предметная стихия, поднятая поп-артом, начинает самовольничать. Она то складывается в иррациональные причудливые комбинации, то является людям в виде ошеломляющих монстров, как в сооруженном работающим в США шведом К. Ольденбургом колоссальном монументе, имеющем вид бельевой прищепки (1976, Филадельфия). В фигурных композициях поп-арта стремление к предметной натуральности побуждает имитировать или прямо использовать слепки человеческих тел (Сезар Бальдачини во Франции. Дж. Сегал и Э.Кинхольц в США).

Поп-арт своими изделиями, равными самим себе, обозначил тенденцию, выходящую за пределы искусства.

Во-вторых, поп-арт ознаменовал собой невиданную ранее агрессию массовой культуры, вырвавшейся из темных закоулков буржуазного мира, распугавшей в респектабельных салонах

своими дикими гримасами элитарное герметичное искусство и во всеуслышание заявившей о себе в художественном мире. Поп-арт ввел в этот мир все, что несла в себе массовая культура, — ее „негативный демократизм», низводящий духовное начало искусства до примитивного грубо-чувственного уровня, люмпен-популяризацию искусства, превращающую его в вульгарное зрелище, и т.д., придав этим свойствам не развлекающее успокаивающее, а парадоксально-гротескное истолкование. Он поднял на смех „изящное искусство», отменив отношение к нему почтительно „всерьез» и вежливо „на вы». Изобразительный материал поп-арта превращает само искусство в явление потребительской обыденщины. Для поп-арта не существует загадок таланта, тайн творчества, искушенности мастерства художника; его произведения не предполагают усилий эстетического восприятия. Все это становится неизменно элементарным. На художественных выставках „Новой фигуративности» стало можно выставлять любые бытовые вещи, кучи мусора, оттиски тела натурщицы, измазанной краской.



*BMW M1, дизайн раскраски Уорхола*

## История



*Чарльз Демут. Мой Египет, 1927*

Хотя как британский, так и американский поп-арт появились в 1950-х годах, Марсель Дюшан и другие в Европе, такие как Фрэнсис Пикабия и Ман Рэй, предшествовали движению; кроме того, были некоторые ранние американские протопоп-корни, в которых использовались культурные объекты «как найдено». В течение 1920-х годов американские художники Патрик Генри Брюс, Джеральд Мерфи, Чарльз Демут и Стюарт Дэвис создавали картины, которые содержали образы поп-культуры (обыденные предметы, взятые из американских коммерческих продуктов и рекламного дизайна), почти «предваряя» движение поп-арта.

Лоуренс Эллоуэй, английский художественный критик, позднее переселившийся в Нью-Йорк, преуменьшает свою заслугу в создании этого термина. «Тогда я не вкладывал в

это понятие тот смысл, который оно содержит сегодня Я использовал это слово наравне с термином «поп-культура», чтобы охарактеризовать продукты средств массовой информации, а не произведения искусства,

для которых были использованы элементы этой «народной культуры». В любом случае понятие вошло в употребление где-то между зимой 1954/55 годов и 1957 годом». Он написал это в 1966 году — к тому времени поп-арт уже перерос маленькие выставки в художественных вузах и крохотных частных галереях и вышел на орбиту современного искусства. Молодые английские архитекторы, писатели, художники и интеллектуалы, основавшие в лондонском Институте современного искусства (Institute of Contemporary Arts) так называемую независимую группу (Independent Group), были первыми, кто продемонстрировал особенный интерес к броскому словарю средств массовой информации Тем не менее ареной наиболее успешных выступлений поп-арта стали США. Точнее, Нью-Йорк, еще точнее — Манхэттен



Марсель Дюшан. «Фонтан»,  
1917

Своего рода «стратегия денди» (высококультурное опровержение культурности) наличествует в знаменитой выставке английских поп-артистов под названием «This is Tomorrow», проходившей в лондонской галерее Уайтчепел в 1956 году, то



Ричард Гамильтон. Так что же

есть еще за несколько лет до того, как американский поп-арт всерьез заявил о себе. Основная задача ее организаторов заключалась в том, чтобы подорвать привычную оппозицию высоких музейных ценностей, с одной стороны, и массовой культуры — с другой. Главный экспонент этой скандально знаменитой выставки, Ричард Хамилтон показал не картину, а инвайронмент, в котором сочетались позаимствованные из какого-то научного журнала диаграммы, репродукция с картины Ван Гога «Подсолнухи» и грубо написанные воспроизведения уличной кинорекламы с изображениями соблазнительных девиц и пошлых ужасов попсового кинематографа. Сам художник считал это произведение началом нового понимания искусства и расширения

*делает наши сегодняшние дома* возможностей художественного восприятия.  
*такими разными, такими*  
*привлекательными?, 1956*

Красивой картине конец, музейная живопись умерла, дурацкие восторги перед глубинами смысла и вершинами мастерства, якобы наличествующими в покрытых красками прямоугольных поверхностях, более не актуальны. Вот о чем приблизительно стремились сказать людям новые художники. Но насколько можно им верить? Тот же Ричард Хамилтон после выставки 1956 года принялся за писание замечательно красивых картин в духе иронического фотореализма. Сам принцип красивой картины отвергал, но картины писал, причем делал это тонко и красиво. И понимать этот факт можно каким угодно образом.

Критик Джермано Челант в конце 1960-х годов назвал новое итальянское искусство термином «арте повера»

— «бедное искусство». Под «бедностью» понималось примерно то самое, о чем тогда часто говорили на Западе, то есть отказ от богатств культуры, от прекрасного, разумного и доброго. Не осталось ничего этого. Сокровища культуры оболганы, изгажены, скомпрометированы и утратили доверие.

Примерно в том же духе думали «ситуационисты» во Франции. В эпоху тоталитаризма, идеологий, рыночных демократий, массовых коммуникаций и других фантазмагорий Новой истории не может быть таких вещей, как «шедевр», «картина», «гений», «музей». То есть все эти вещи вроде бы есть в жизни, но они существуют как механизм рынка, идеологии, обработки мозгов. Это ловушка. Свободный, подлинный художник не участвует в вакханалиях коллективного самоодурачивания.

С появлением поп-арта Париж, до сих пор задававший тон развитию мирового художественного процесса, уступил роль метрополии современного искусства Нью-Йорку. С этого времени именно в галереях и музеях Манхэттена стало приниматься ответственное решение, является ли художник международной величиной или ему придется довольствоваться менее



*Зигмар Польке. Польке как астронавт. 1968*

значительной известностью. Кроме того, поп-арт проявил себя как типично американское искусство — к недовольству многих покровителей современного искусства в США.



Роберт Индиана.  
Звезда. 1960-е

Оторвавшись от восточного побережья Америки, волна поп-арта вскоре захлестнула европейский континент, произведя сильный резонанс, в особенности в западной части разделенной Германии. Влиятельные коллекционеры Федеративной Республики Германия либо целиком покупали американские поп-коллекции, либо сами составляли собственные собрания. Они приобретали множество работ, стремясь успеть выставить их в авторитетных музеях перед удивленной общественностью до того, пока необычное художественное направление не будет представлено в галереях всей страны. Ахен, Дармштадт, города культурной провинции, а также Кёльн были теми местами, где нашумевшие объекты получали музейное посвящение. Немецкие художники вскоре стали обращать на себя внимание дерзостью собственных работ. Состоявшаяся в 1968 году выставка Documenta 4 принесла, наконец, художественное признание картинам, основанным на плоском цвете и простых формах, и скульптуре из дешевых материалов. А Кассель (где проходила выставка) — небольшой северогессенский город

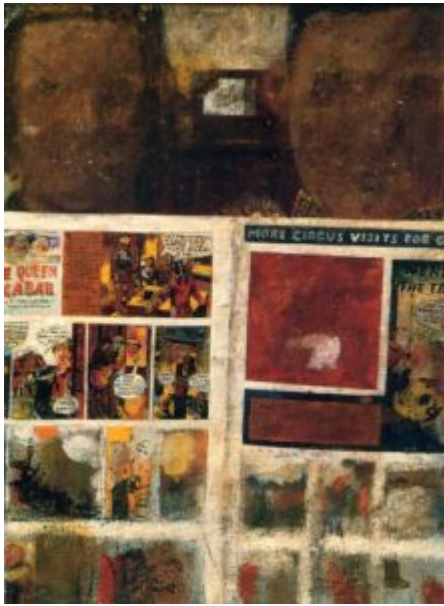
недалеко от демаркационной линии между блоками держав Запада и Востока — превзошел Венецию с ее старой бьеннале, став наиболее престижной международной платформой самых многообещающих тенденций современного искусства. До сих пор, пожалуй, лучшее собрание поп-арта принадлежит европейским, а не американским музеям. Оно находится сразу в нескольких государствах, однако объединено покровительством одних и тех же коллекционеров: Петера и Ирэны Людвиг.



Ларри Риверс. История русской революции от Маркса до Маяковского. 1965

Пожалуй, не случайно час рождения авангарда пробил в то же время, когда начала

интенсивно развиваться современная журналистика. Одним из самых существенных последствий этого развития в отношении искусства было появление профессии художественного критика, который больше не был художником и не должен был



иметь ни художественного образования, ни художественного таланта. Заявления по-боевому настроенных художественных критиков, выступавших во многих газетах и журналах с решительными «за» и «против», позволили установить связь с общественностью. Отныне они представляли общественное мнение. Произошла важная перемена в структуре общества, основой которого стала буржуазия. Если раньше общественное развитие регулировали неподвижные предписания аристократического «ancien régime» (франц. — «прогнивший режим»), то теперь социальный и культурный климат определяло общение равных перед законом граждан. Хотя художники-авангардисты никогда не стремились и не могли полностью

*Питер Блейк. Газета*

отождествлять собственные устремления с художественными представлениями буржуазии, они функционировали в той культурной среде, которая, как ни парадоксально, развивалась тем интенсивнее, чем сильнее они выступали против ее предполагаемых оков.



*Яёи Кусамы. Накопление № 1. 1962*

Ведущие художники снова и снова простыми и понятными словами рассказывали о своих произведениях и воплотившихся в них идеях. Однако они редко бывали услышаны. В трактовке их добровольных интерпретаторов, которые вскоре начали выдавать себя за экспертов, устремления художников всегда усложнялись, приобретали дополнительную значимость и таинственность, нежели в изложении самих художников. Поэтому подобные интерпретации усиливали влияние собственно художественного мира, пробуждая к нему необходимое внимание и позволяя ему стать предметом публичного обсуждения. Иногда художники восставали против слишком уж



скандальных и неправильных толкований, воздерживаясь, однако, от более тщательных разбирательств, так как они понимали, что на самом деле такие толкования были им полезны.

## Америка

Международную известность американскому поп-арту принесли такие художники, как Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн, Джаспер Джонс, Джеймс Розенквист, Том Вессельман, Клас Олденбург, Энди Уорхол, Хокни Дэвид.

Про Америку отдельно [здесь](#).

## Англия

Если в середине 1950-х годов актуальное искусство в Нью-Йорке стремится к объектности и в случае Джаспера Джонса выбирает в качестве своих сюжетов обыденные, бывшие в употреблении вещи (карманные фонарики, электролампочки и проч.), то в Европе интерес вызывает прежде всего рекламная упаковка американского «сегодня», поскольку ее начинают активно импортировать вместе с планом Маршалла, с планом реанимации европейской промышленности и покупательного спроса. Европа прежде самих предметов американского современного мира видит их рекламы. Эту тему первыми начинают исследовать художники и теоретики Лондонской независимой группы. В 1952-1954 годах группа проводит семинары, посвященные современному чувству жизни.



*Дэвид Хокни. Два сцепившихся мальчишки. 1961*



*Рональд Куттай. Пальма*

Возникший под крышей Института современного искусства, где собиралась группа, британский поп-арт отличался от того современного искусства, которое пропагандировали Г. Рид и Р. Пенроуз, идеологи Института и участники сюрреалистического движения. Если Рид в качестве эталонных современных мастеров представлял сюрреалиста Г. Арпа и абстракциониста Б. Николсона, уже остывшее музейное искусство, то критик Лоуренс Аллоуэй, который стал идеологом нового направления, понимал современную визуальную культуру как бескрайний коллаж, включающий в себя не только музейные картины и скульптуры, но и новейший дизайн, рекламу, полиграфию и, конечно же, кино. В области дизайна особое значение придавали оформлению американских автомобилей, которые собирали на заводах в Детройте, и считанные экземпляры — подлинные предметы роскоши — в середине 1950-х годов ездили по дорогам Англии, а читающее население Европы следило за виражами новейших машин по автомобильным журналам.

Такое расширение формата искусства немедленно предоставило все преимущества печатной продукции как

современному средству репрезентации, основанному прежде всего на фотографиях.

В 1953 году входившие в независимую группу художники Эдуардо Паолоцци, Найджел Хендерсон и архитекторы Питер и Алисон Смитсоны устроили выставку фотографий под названием «Параллель жизни и искусства», призванную продемонстрировать универсальную проникающую силу фототехники, которая способна зафиксировать фактуры жизни и искусства на макроуровнях аэрофотосъемки и на микроуровнях отпечатков пальцев, в глубоких исторических перспективах (удаленные от европейских центров памятники археологии) и на рубежах творчества XX века (картины Клее, Дюбюффе, Поллока). Следующие два года уходят на осознание эффекта, производимого фотографией и, в частности, новой массовой



*Ричард Гамильтон. Моя Мэрилин. 1965*

прессой. Результатом этой интеллектуальной работы становится другой знаменитый выставочный проект независимой группы — экспозиция «Это — завтра», показанная в 1956 году в галерее Whitechapel и состоявшая из двенадцати разделов.



*Ричард Гамильтон. Стол. 1964*

Наибольший исторический интерес представлял раздел самого популярного художника группы Ричарда Хэмилтона. Он устроил свою экспозицию наподобие инвайронмента (окружающей среды), что можно объяснить влиянием затейливо инсталлированных сюрреалистических выставок. Однако Хэмилтон оформил свой бокс не в стиле картины сюрреального сна, а по принципам современного дизайна для фойе кинотеатра. При входе располагались муляжи сразу двух культовых фигур новейшего кинематографа: соблазнительной Мэрилин Монро в платье, развеваемомся от ветра из вентиляционной решетки, и Робби Робота с девушкой на руках, героя космической фантастики. Внутри экспонировался вошедший в историю коллаж «Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?» — первое стопроцентное произведение поп-арта, в котором фигурировало и слово «ПОП». Уже само название коллажа указывало на внимание к рекламным приемам соблазнения потенциального потребителя. Хэмилтон представляет широкий спектр привлекательных товаров — от баночной консервированной ветчины и последней модели пылесоса до спортивных фигур самих по себе. Внимание к рекламе и к особой ауре магазинных витрин художники проявляли и в 1910-1920-е годы. Хорошо известно, что и писсуар и велосипедное колесо перекочевали именно из витрин в экспозиционные пространства музеев благодаря М. Дюшану. Кроме того, его знаменитые роторельефы (вращающиеся круги с изображениями) являются ближайшими аналогами движущихся спиралей, которыми, судя по фильму «М», в 1920-е годы украшали

витрины парфюмерных магазинов. Хэмилтон выбирает и монтирует актуальные предметы потребительского спроса, новейшие фетиши с таким же пристальным и отстраненным холодным интересом, как и Дюшан, следуя за гением сюрреализма даже в том, чтобы подставить современную

тайшетскую абстракцию в качестве задника для модной вещи. Однако в сочетании с декорацией при входе — с гигантским роботом, зазывной улыбкой Мэрилин Монро и огромной муляжной бутылкой — холод и тонкая ирония Хэмилтона начинают отступать перед забытым духом футуризма, духом пафосной современности, в которой автомобиль динамичнее и прекраснее Ники Самофракийской, а рекламные речевки «Моссельпрома» обладают магической убедительностью настоящих стихов. Состояние сознания, которое передает британский поп-арт по Хэмилтону, работает тогда, когда автор продвигает себя как интеллектуальный продукт на массовый рынок, который он же и описывает, постоянно колеблясь между высокомерным ироническим восприятием и неподдельным восхищением тем, как рынок, анонимный коллективный криэйтор и мотор жизни, преуспел в организации целого мира, тучного пастбища товаров и услуг. Перед нами подход еще не пользователя, а экспериментатора, испытателя, который исследует



*Ричард Гамильтон. Мечтаю о белом рождестве. 1967*



влекущий и опасный для его социального и культурного статуса соблазн. Свой коллаж Хэмилтон экспонирует рядом с открыткой «Подсолнухи». Знаменитая картина Ван Гога пользуется наибольшей популярностью у зрителей Лондонской национальной галереи, и открытка в музейном магазине расходуется громадными тиражами. Хэмилтон первым символически фиксирует превращение модернистской живописи в мегахит, раскрученный путем циркуляции воспроизведений-симулякров.

Совершенно другую работу на этой же самой выставке представил Найджел Хендерсон. Он также использовал фотографию, но не рекламную, а множество чужих испорченных фотоотпечатков, склеив большой коллаж «Голова человека». Лицо футуризма по Хендерсону,

*Найджел Хендерсон. Head of a Man 1956 Nigel Henderson 1917-1985 Presented by Colin*

*St John Wilson 1975* бугристой фактурой. Коллаж Хендерсона экспонировался в павильоне Смитсонов и Паолоцци, похожем на блиндаж, где на полу валялись старые вещи и мусор (ржавый велосипед, расплюснутая труба), которые навели историка архитектуры и дизайна Райнера Бэнхэма, тогда впервые издавшего на английском манифест футуризма Ф. Т. Маринетти, на сравнение дизайна павильона с раскопками в зоне



*Найджел Хендерсон. Collage for 'Patio and Pavilion' (the growth of plant forms) 1956 Nigel Henderson 1917-1985 Presented by the Estate of Nigel Henderson 2010*

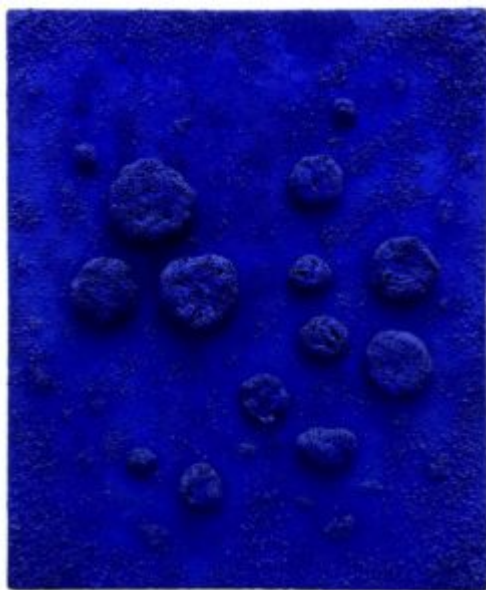
*<http://www.tate.org.uk/art/work/T13304>*

ядерной  
катастрофы. Среда  
в боксе  
Хэмилтона,  
наоборот, была  
насыщена  
фруктовым  
освежителем  
воздуха. Очевидно,  
что организаторы  
выставки «Это —  
завтра»  
неоднозначно  
относились к идеям  
футуризма. Можно  
сказать, что они  
относились к этим  
идеям  
антиномично и  
амбивалентно. С  
появлением  
амбивалентной  
позиции  
мировоззрения  
Йохан Хейзинга в  
1935 году  
соотносит  
структурный  
кризис  
культурологическо  
го мышления  
модернизма,  
закрывающийся в  
том, что  
мыслительный  
процесс вынужден  
«парить между  
двумя  
противоположност  
ями, которые  
прежде считались  
взаимоисключающ  
ими, в результате  
чего оценочное

суждение  
колеблется в  
выборе, как  
«Буриданов осел».  
Именно так  
оценивают  
современность  
творцы  
британского поп-  
арта в 1950-е годы,  
иронично  
предлагая  
лондонским  
зрителям два  
истинно  
модернистских  
современных  
пространства: фойе  
кинотеатра и  
бомбоубежище.

Британский поп-арт в его наиболее известном первом поколении остался в истории как один из примеров авангардного интереса к массовой культуре.

## Франция



«Новый реализм» относится к художественному движению, основанному в 1960 году искусствоведом Пьером Рестани и художником Ивом Кляйном во время первой коллективной экспозиции в галерее Apollinaire в Милане. Пьер Рестани написал оригинальный манифест для группы под названием «Учредительная декларация нового реализма» в апреле 1960 года, провозгласив «Nouveau Réalisme — новые способы восприятия реального». Это совместное заявление было подписано 27 октября 1960 года в мастерской Ива Кляйна девятью людьми: Ивом Кляйном, Арманом, Мартиалом Райссе, Пьером Рестани, Даниэлем Споерри, Джин Тингюли и Ультра-леттристами, Франсуа Дюфреном, Раймоном Хайнсом

*Ив Кляйн. Голубое соглашение.  
1960*

и Жаком де ла Виллеле; в 1961 году к ним присоединились Сезар, Миммо Ротелла, затем Ники де Сен-Фаль и Жерар Дешам. Художник Кристо выступил с группой. Группа была распущена в 1970 году.

Современник американского поп-арта, часто воспринимаемый как его транспозиция во Франции, новый реализм был наряду с Флюккусом и другими группами одной из многочисленных тенденций авангарда в 1960-х годах. Первоначально группа выбрала Ниццу на Французской Ривьере в качестве своей домашней базы, поскольку Кляйн и Арман оба родились там; таким образом, новый реализм часто ретроспективно рассматривается историками как один из первых представителей движения школы Ниццы. Несмотря на разнообразие своего пластического языка, они воспринимали общую основу для своей работы; это метод прямого присвоения реальности, эквивалентный термину, используемому Рестани «поэтическая переработка городской, промышленной и рекламной реальности».



*Ники де Сен-Фаль. Автопортрет.  
1959*

---

Превью: Рой Лихтенштейн, *Whaam !*, 1963

1. Якимович А.К. Полеты над бездной: Искусство, культура, картина мира. 1930-1990..
2. Полевой В.М. XX век. М., 1989. .
3. Турчин В.С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. — М., 2003. .
4. Андреева Е.Ю. Постмодернизм : искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб., 2007..
5. Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. — М.: Культурная революция; Республика, 2006. — С. 150—158.  
([http://ec-dejavu.ru/p-2/Pop\\_Art-2.html](http://ec-dejavu.ru/p-2/Pop_Art-2.html))
6. Хонеф К. Поп-арт. — Москва: Taschen / «Арт-родник», 2005.