1. Реди мейд объекты

2. Сюрреалистические объекты

3. Минималистические объекты

4. Концептуальные объекты

**1. Реди мейд объекты**

Впервые термин реди-мейд был применен Марселем Дюшаном в 1913 году. Этим понятием он охарактеризовал свои произведения «готовые объекты» - расческу, сушилку для бутылок, велосипедное колесо, установленное на табурете.

Идея реди-мейда заключается в изменении восприятия объекта и отношения к нему при смене окружения. Обычная вещь, вырванная из обыденной реальности и помещенная в непривычные условия, например на подиум, превращается в арт-объект.

Никакая живописная копия не может показать предмет лучше, чем он сам своей явленностью. Поэтому проще выставить сам предмет в оригинале, чем стремиться изображать его. Этим вконец была разрушена граница между искусством и видимой действительностью, сведены «на нет» все эстетические принципы традиционного классического искусства.

 «Готовые изделия» помещались в пространство художественной экспозиции не из-за их какой-то особо значимой эстетической формы или других выдающихся качеств. Принципиальной произвольностью их выбора утверждалось, что эстетические законы релятивны и конвенциональны. «Художественность» любой формы или предмета теперь зависела не от их имманентных характеристик, но исключительно от внешних «правил игры», устанавливаемых практически произвольно или самим художником, как это было в случае с Дюшаном, или арт-критиками и галеристами, или руководителями арт-рынка.

 «Готовые изделия» знаменовали наступление радикального переворота в искусстве. Именно с них начался четко обозначенный водораздел между культурой и пост-культурой. Не случайно «готовые изделия» вошли в качестве главных и полноправных членов и элементов в произведения практически всех направлений визуальных искусств второй половины нашего столетия, стали составной и неотъемлемой частью ассамбляжей, инсталляций, объектов, акций, энвайронментов, перформансов, хэппенингов и множества других самых разнообразных арт-практик.

Его созерцание вызывает новые ассоциации, мысли, идеи несвойственные ни традиционному искусству, ни жизни, утилитарный предмет открывается с новой и неожиданной стороны. Авторской признается не только творческая работа созидания, но и умение подбора вещей, несущих глубокую смысловую нагрузку.

Миметический принцип характерный для искусства прошлого века доведен им до абсурда. Дюшан пытается показать, что никакое произведение искусства, будь то картина, на которой изображено яблоко или его скульптура, не может показать и раскрыть сущность предмета, лучше, чем сам предмет, выставленный в оригинале.

Такой подход приводит к разрушению границ между искусством и действительностью, Дюшан на практике воплощает идею дадаизма - искусством может быть все.

Пересматриваются традиционные принципы классического искусства. Объектом реди–мейда может стать любая вещь, не обладающая, какими либо выдающимися характеристиками и эстетическими качествами и выбранная произвольно на усмотрение художника, увидевшего в предмете определенный смысл.

Реди–мейд стал переворотным моментом в истории искусства. С его появлением наметилась четкая грань между понятием культура и пост-культура. И хотя произведения Дюшана, часто ставили под сомнение существование такого понятия, как «художественный вкус», реди-мейд получил широкое распространение в дадаизме и стал отправным пунктом для развития многих художественных течений.

Элементы реди–мейда стали неотъемлемой частью почти всех направлений визуального авангардного искусства 20 столетия.

«Реди-мейды» Дюшана зачастую ставили под вопрос существование самого понятия «вкус». Тем не менее, работы Дюшана оказали огромное влияние на такие течения в искусстве, как сюрреализм и, позднее, концептуализм. Новшества Дюшана перевернули представления кубистов об истинном предназначении предметов и дали толчок стремительному развитию нового художественного направления. Через 50 лет подобная ситуация привела к рождению поп-арта.

 Традиция «реди-мейд» генетически восходит к раннему модерну, культивировавшему использование в коллажных композициях готовых предметов. Так, идея «реди-мейд» была высказана еще в рамках кубизма Гийом Аполлинером: «Писать красками вовсе не обязательно: можно писать и самыми обычными предметами, например, галстуками».

 А жанровое начало искусству «реди-мейд» было положено поздним футуризмом и дадаизмом. Тяготение футуризма к «деланью вещей», например «Памятник бутылке» Умберто Боччони, «металлоконструкции» Прамполини. Пост-футуристское направление «новой реальности», от звукового моделирования различных реальностей типа «концерта большого города» Луиджи Руссоло, до «космических» моделей новых миров.

 В дадаизме это объемные аппликации на дереве и картоне Ганса Арпа, «мерцы» Курта Швиттерса, представляющие собой композиции из обрывков тряпья, трамвайных билетов, пучков волос, обломков детских игрушек и дамских корсетов. По оценке Марселя Дюшана: «Живопись кончилась. Кто может сделать лучше, чем сделан этот винт! Скажи, ты можешь так сделать?»

 Позднее, в зрелом модернизме, обрисованная художественная технология обрела программный статус у Роя Лихтенштейна: «Я привлекаю внимание к абстрактным свойствам банальных вещей». Художественная практика неоконструктивизма развивает конституированную футуризмом и дадаизмом, начиная от эпатажно известного экспонирования Марселем Дюшаном «Сушилки для бутылок» и «Писсуара» практику чистого «реди-мейд».

 Смятые автомобильные конструкции Джона Чемберлена, композиции Джима Дайна «Лопата», «Кухня», знаменитые «Банки из-под кофе» и «Три флага» Джонса, «шелкография» Роберт Раушенберга как синтезирующая в единой композиции не только изобразительные фрагменты, но и внедренные на холст бытовые предметы: часы, мешки для овощей.

 В кинетическом искусстве приём «реди-мейд» обретает новое качество, непосредственно сопрягаясь с элементами технического творчества: в качестве «готовых» объектов, включаемых в конструкцию художественного произведения, в данном случае выступают, как правило, детали механизмов, моторы, фрагменты приборов в кинетическом искусстве.

 Что в перспективе приводит парадигму «реди-мейд» в соприкосновение с парадигмой «машинного искусства». В рамках «авангарда новой волны» оформляется жанр «аккумуляции» как композиции готовых предметов: «Кофейники» у Фернандеса Армана, живые «Лошади» Коупеллиса в Римской галерее.

 В контексте «искусства ABC» в качестве элементов произведения искусства выступают «готовые», более того серийные, блоки-модули: «Пласт очень острых гвоздей» Уолтера де Мария. В контексте «невозможного искусства» это природные объекты и среды: «Квадрат травы» Диббета, «Соленая плоскость» Деннис Оппенгейма, в контексте «Невозможного искусства».

 Традиция жанра «реди-мейд», будучи переосмысленной, в контексте современной текстологии, где семантическая фигура «готового предмета» была заменена семантической фигурой «готового текста», легла в основу парадигмальной фигуры «украденного объекта» в постмодернизме.

 Кроме того, традиция культивации жанра «реди-мейд», фундированного идеей рядоположенности различных по природе элементов работающей конструкции, сыграла не последнюю роль в становлении таких фундаментальных для современного постмодернизма презумпций, как презумпции интертекстуальности, программной коллажности и ацентризма вербальных сред, а также постмодернистской трактовки художестенного произведения или текста как конструкции.

Таким образом, по результатам исследования процесса развития реди мэйд можно сформулировать определение реди – мэйд объекта - объект или текст, созданный не самим автором и (в отличие от плагиата) не с художественными целями в различных видах искусства.

**2. Сюрреалистические объекты**

Вслед за Дюшаном сюрреалисты увлеклись «объектами». В начале 1930-х годов они создали множество разных теорий по поводу объектов, или предметов: «онейрический объект», «объект, обладающий символическим функционированием», «реальный и виртуальный объект», «подвижный и немой объект», «объект-призрак», «найденный объект» и др. Не в силах как-либо обобщить теорию сюрреалистического объекта, Бретон говорил в 1934—1935 гг. о фундаментальном кризисе объекта и выдвинул новую теорию, в которой объединялись вербальное и изобразительное начала.

В своей пражской лекции «Сюрреалистическое полагание объекта. Полагание сюрреалистического объекта» (1935) Бретон рассказал о своей мечте создать универсальный язык, в котором бы сочетались вербальное и изобразительное начала. Опираясь на знаменитую фразу Изидора Дюкасса «Поэзия должна создаваться всеми, а не одним человеком», Бретон хотел, чтобы она была понята всеми, и предлагал такое искусство, в котором смешивалось бы несколько искусств, следуя за Аполлинером — автором «Каллиграмм», стремившимся, как считал Бретон, быть одновременно поэтом и художником.

Изобретение Бретона называется «стихотворение-объект», или «стихо-вещь» («poème-objet», «стихотворение-предмет»), Опыт аполлинеровских «Каллиграмм», восходящий к фигурным стихотворениям, известным еще с античности, представлял собой текст в виде изображения. Бретон находит другое решение, используя принцип сюрреалистического коллажа как случайной встречи несовместимых между собой реалий. «Стиховещь», как пишет Бретон, — это «опыт, заключающийся в том, чтобы инкорпорировать в стихотворение различные — бытовые или любые иные — предметы, визуальные элементы которых найдут место между словами, но при этом слова и вещи не должны обозначать одно и то же». Из этого описания можно сделать выводы о возможных отношениях между словами и вещами. Прежде всего Бретон говорит об инкорпорировании вещи в стихотворение, т. е. о стремлении к органичности их соединения, что является развитием одного из упомянутых постулатов раннего сюрреализма, согласно которому «слова занимаются любовью» («Слова без морщин», 1922 г.). Идее инкорпорирования противостоит идея обозначения: то, что инкорпорировано, не должно обозначать того же самого, что уже обозначено в стихотворении. В сущности, обозначение должно быть вынесено за скобки: предметы могут иметь имена, а могут быть вообще неназываемыми. Главное для Бретона — создать эффект, который сильно воздействовал бы на зрителя, вызывая у него замешательство: «Из игры слов с этими поддающимися или не поддающимися названию предметами, как мне кажется, у читателя-зрителя должно возникнуть совершенно новое чувство, исключительно тревожной и сложной природы. Для того чтобы способствовать систематическому расстройству всех чувств, тому самому, которое проповедовал Рембо и которое всегда выставлялось на повестку дня сюрреализмом, я полагаю, что без всяких колебаний... необходимо заниматься смещением чувственности ("dépayser la sensation")». В случае со стиховещью это смещение заключается в специфическом смешении двух процессов, связанных со зрением, — чтения и рассматривания предметов: можно буквально читать картину и созерцать или разглядывать слова. Чтение порождает образы, предметы побуждают к концептуализации, происходящей в форме слов, а все вместе порождает новый язык вне чистого слова, но на границе слова и вещи.

Французские исследователи сюрреализма склонны разграничивать опыт в духе Магрита и жанр стиховещи. В первом случае между изображениями и словами возникают диалог, взаимодействия, и зритель-читатель должен размышлять над ними. Что касается стиховещей, то здесь доминирует установка на бессознательное восприятие в состоянии расстройства всех чувств: зритель-читатель не должен ничего расшифровывать, а как бы отдаваться ощущению потери самого себя. В своем крайнем выражении стиховещи должны вызывать фрустрацию. Вместе с тем Бретон зачастую давал довольно пространные интерпретации-описания своих стиховещей. Эти дополнительные тексты хотя и играют роль метадискурса, но лишь отчасти. Содержащаяся в них информация может быть не менее загадочной для читателя-зрителя, который наряду с разъяснением получает еще один повод для того, чтобы почувствовать фрустрацию.

Итак, теория стиховещи отражает стремление Бретона обобщить синтез визуального и вербального опыта в сюрреализме. При этом он использовал максимально обобщенные категории, оперировав поэтическими принципами (Лотреамона, Рембо, Аполлинера), но не анализировал, какие конкретные соотношения могут возникать между словами и изображениями. Создавая теорию стиховещи, Бретон продемонстрировал и стремление к систематизации с одновременным ее отрицанием. Приведенный Бретоном каталог «сюрреалистических изобретений» был нужен лишь для обоснования кризиса сюрреалистического предмета. Провозгласив новое изобретение — «стихотворение-предмет», Бретон не конкретизировал, какие именно отношения могли возникать между словом и предметом, оставляя полную свободу интерпретации.

В 1941 г. Бретон создал стиховещь, представлявшую собой коллаж из разных ящичков, небольшой плиты с железной накладкой и цепью, маленького чемоданчика, расположенного на доске, похожей на картину, с названием, написанным сверху, как своеобразный заголовок, крупными буквами: «Портрет актера А.В. в своей незабываемой роли в 1713 году от Рождества Христова». Это — типичный случай концептуальной, даже в какой-то степени дидактической, стиховещи, посвященной проблеме путешествия во времени (тема путешествия очевидно обозначена чемоданчиком). При этом надо учитывать, что текст объяснения не является частью произведения, он существует отдельно, в тексте книги «Сюрреализм и живопись». Смысл в том, что Бретон собрал вместе предметы, так или иначе символизировавшие заметные исторические события, произошедшие в 1713 г., т. е. в том году, который Бретон считал символически связанным со своим рождением, потому что графическое написание 1713 напоминает написание его инициалов «А.В.» (André Breton). Любопытно, что Бретон использует в этой стиховещи театральную метафорику, причем применяет столь ненавистное ему слово «роль» к самому себе. Временная дистанция, перенесение в XVIII в., осмысляется как своеобразная мизансцена, где каждый элемент должен как можно яснее обозначать то или иное событие. Например, разрушение аббатства Пор-Рояль с последующим устройством на его территории кладбища для собак обозначается плитой с потайным окошком и цепью (форма этой плиты должна, согласно замыслу Бретона, напоминать еще и о папской булле). Заметим сразу, что здесь речь идет не о реальном историческом событии, а о мечтаниях Бретона. Вместе с тем это путешествие во времени связано с настоящим, что проявляется в упоминании инициалов Бретона и фразы от первого лица, написанной в правой части произведения: «Из потайного окошка разрушенного, но неуязвимого Пор-Рояля вижу тебя, Папа Климент XI, старый пес». Помимо «я» о настоящем наиболее очевидно свидетельствует и чемоданчик: в 1941 г. Бретон постоянно перемещался, сначала по Франции, а затем эмигрировал в США. В этой стиховещи Бретон играл на удвоении времени — настоящее смешивалось с прошлым, причем знаки настоящего и прошлого обозначались приметами, легко распознаваемыми для сведующего в истории зрителя-читателя.

Нам представляется, что именно эта идея удвоения времени и побуждала Бретона применить театральную метафору. Личиной актера А.В. оказывается 1713 год, т. е. история Франции. Специфика изобретенного здесь театра заключается в том, что соотношение между ролью и идентичностью рассматривается за рамками вопроса об истинности и обмане. Если эта стиховещь и представляет собой маленький театр, то в нем все происходит по-настоящему, только это настоящее проявляется сразу во всей своей многозначности (например, небольшая железная плита служит одновременно частью стены с потайным окошком и папской буллой).

Таким образом, сюрреалистический объект, по нашему мнению, представляет собой результат неконтролируемого творчества, для того чтобы иметь возможность постичь и изобразить реальность, находящуюся за кажущейся действительностью.

**3. Минималистические объекты**

Минимализм возник в США в пер. пол. 60-х гг. Его истоки — в конструктивизме, супрематизме, дадаизме, абстракционизме, формалистической амер. живописи к. 50-х гг., поп-арте. Непосредственным предшественником минимализма является американский художник Ф. Стелла, представивший в 1959-60 серию «Черных картин», где превалировали упорядоченные прямые линии. Первые минималистские произведения появляются в период 1962-1963 гг. Разработка термина «минимализм» принадлежит Р. Уолхейму, вводящему его применительно к анализу творчества М. Дюшана и поп-артистов, сводящих к минимуму вмешательство художника в окружающую среду. Его синонимы — «прохладное искусство», «АБВ-искусство», «серийное искусство», «первичные структуры», «искусство как процесс», «систематическая живопись». Среди наиболее репрезентативных минималистов — К. Андре, М. Бочнер, У. Де Ма-риа, Д. Флэвин. С. Ле Витт, Р. Мэнголд, Б. Мэрден, Р. Моррис, Р. Раймэн. Их объединяет стремление вписать артефакт в окружающую среду, обыграть естественную фактуру материалов. Д. Жад определяет его как «специфический объект», отличный от классических произведений пластических искусств. В создании минималистических объектов роль играет освещение как способ создания минималистских художественных ситуаций, оригинальных пространственных решений; используются компьютерные способы создания произведений.

Идея концептуальной предопределенности творческого процесса в минимализме получила развитие в концептуализме; представление об искусстве как действии, пространственно-временном опыте освоения окружающей среды оказалось созвучно американским течениям антиформы, саморазрушающегося искусства и постминимализма второй половины 60-х гг.

Художники США углубляясь больше в трехмерное, а не в двухмерное помогли минимализму стать основным и влиятельным значением нового искусства. Минималистические объекты: трубы, монолиты—ничего не означают, ничего не символизируют, кроме себя. Это мнимые произведения, которые должны возбудить скуку у зрителя. Наиболее яркий представитель этого направления — Тони Смит. Минимализм ограничивает пластическое выражение до самых элементарных структур. Множество скульптур Смита составлены из собранных вместе кубических коробок. Всемирно прославился британец Антон Церо использовавший в своих произведениях готовые балки. Смиту больше нравилось показывать свои работы под открытым небом, Царо — напротив, с удовольствием создавал закрытые пространства.

Минималистическое направление возникло еще в 50-е годы 20 века, как реакция на эмоциональность абстрактного экспрессионизма. Минималистические работы выполнены, как правило, из простых подручных материалов, простых не смешенных цветов. При рассмотрении таких работ порой невозможно понять, что и зачем изображено на картине, трудно понять задачи и мотивы автора. Но автору при создании любого минималистической произведения необходимо учитывать цели, тематику и аудиторию на которую нацелено данное произведение.

Минимализм в изобразительном искусстве является поиском новых абсолютных форм, выражением простоты линий, движением к совершенству, сдержанностью цветовых решений, но при этом эта сдержанность наполнена внутренней энергией.

Художники минималисты стремились дать зрителю попытку наиболее остро прочувствовать композицию произведения, лишая композицию контекста и уводящих внимание деталей.

Минималистическое направление в музыке в 60-е – 70-е годы приобретает медитативный характер, музыкальные мотивы постоянно повторяются, но еще имеет большое сходство с создателями традиционной музыки. Композиторы-минималисты использовали для модели повтора отдельные звуки, интервал, аккорд, мотив.

Минималистическая музыка создается не для того, чтобы ее слушали, а для того, чтобы ее не замечали. Продолжительность такой музыки может продолжаться несколько часов, зачастую приобретает медитативный характер. Минимализм в музыке, в современном мире, открывает

Таким образом, минималистические объекты – это результат минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника.

Отвергая классические приемы творчества и традиционные художественные материалы, минималисты используют промышленные и природные материалы простых геометрических форм и нейтральных цветов, малых объемов, применяют серийные, конвейерные методы индустриального производства. Получив наиболее полное развитие в живописи и скульптуре, минимализм, интерпретируемый в широком смысле как экономия художественных средств, нашел применение и в других видах искусства, прежде всего театре, кинематографе.

**4. Концептуальные объекты**

Вообще говоря, концептуальное искусство представляет собой сочетание различных тенденций, а не тесно связанного движения. И имеет множество форм (в их числе: инсталляции, перфомансы, хэппенинги, эфемера). Зарождалось оно в первой половине двадцатого века не как художественное направление, а как определенная философия, ставящая под сомнение смысл самого искусства. Дадаист Морис Дюшан, который ввел новую художественную практику, утверждал, что идея произведения имеет большее значение, чем его физическое представление. С середины 1960-х до середины 1970-х художники-концептуалисты создавали произведения, полностью отвергая традиционные идеи искусства: эстетику, выразительность, мастерство (в том числе, и соответствие требованиям рынка). Тем не менее, важно понять, что концептуальное искусство развивалось в последовательности авангардистских движений (кубизм, абстрактный экспрессионизм и тому подобное), которые преуспели в том, что значительно расширили границы самого понятия искусства. Концептуалисты (в строгом смысле) являются завершителями авангардисткой традиции. По правде говоря, неважно, соответствует ли этот чрезвычайно сложный интеллектуальный вид субъективным представлениям о том, каким должно быть искусство, поскольку факт остается фактом. Некоторые работы концептуалистов воспринимаются музеями, коллекционерами, арт-дилерами как шедевры мирового искусства.

 Концептуальное искусство – последнее по времени возникновения крупное движение авангарда. Сложившееся к концу 60-х, оно сразу же определило свою главную цель – переход от вещественных произведений к созданию идей, свободных от материальных помыслов. Так как работы концептуалистов принимают нетрадиционную форму, они требуют активного восприятия со стороны зрителя. Можно даже сказать, что в полной мере объект существует лишь в голове. Правда, в реальном мире он может принять любую форму – книгу, видеозапись, фотографию, картину. Чаще всего встречаются комбинации этих форм. Но само концептуальное искусство не может быть охарактеризовано в терминах, чтобы понять, что же это такое необходимо углубиться в историю.

Своей кульминации концептуализм достиг в период 1966-1972 годов. Сам термин стал широко известен в 1967. Он был введен Марселем Дюшаном для обозначения объектов, девальвирующих два основных признака – уникальность и авторство. Самым известным примером является «Фонтан» того же Дюшана. Это перевернутый писсуар, подписанный псевдонимом «R Mutt», который он представил как произведение искусства в 1917 году на выставке в Нью-Йорке.

Что самое интересное, то, до этого события, никто даже не задумывался, что делает какой-то объект произведение искусства и как оно может быть представлено. Изначально предполагалось, что искусство – это картина или скульптура. Дюшан разрушил этот стереотип – мало кто мог увидеть скульптуру в «Фонтане».

Сама постановка вопроса об искусстве делает из данного произведения художественный объект. Или, например, вторая, довольно любопытная работа Дюшана под названием «LHOOQ» ставит тот же вопрос – можно ли назвать произведением искусства журнальную репродукцию «Моны Лизы» с подрисованными усами!?

Концептуализм можно отнести к международному явлению. В 1960-е концептуалисты работали во многих странах – будь то Соединенные Штаты или СССР. Но основным центром развития стал Нью-Йорк.

Концептуальное искусство предстает в форме ready-made, документации – фотографий, таблиц, схем, либо текстов. Все они могут быть представлены одновременно. Но чаще всего концептуалисты прибегают к приему intervention – перемещение объекта в непривычный для него контекст.

Без спора гениальна работа без названия американского художника Гонзалес-Торесса, где была изображена пустая двуспальная кровать. Она была помещена на 24 рекламных плаката и развешена по Нью-Йорку. Отсутствие расшифровок и пометок давало возможность прохожим самим обдумать ее. Это мог быть рассказ о любви и одиночестве: двуспальные кровати, как правило, предназначены для двоих. К тому же, многие видят такую картину у себя дома каждое утро, и не задумываются ни о любви, ни об одиночестве — однако, помещенный на улицы Нью-Йорка знакомый вид может вызвать разные мысли.

В конце 1960-х наиболее влиятельная группа художников-концептуалистов Art& Language охарактеризовала концептуальное искусство как «нервный срыв модернизма», который происходит не только спонтанно, но и может быть спровоцирован. А может это просто срыв в голове у авторов!? Кто знает. В случае с художниками-концептуалистами обесценилось само понятие искусства, как социального института.

Что касается эстетики концептуализма, то она имеет 2 категории «неопределенность» и «ничто». Так, в одном из своих выступлений художник Роберт Берри говорил, что предпочитает иметь дело с вещами, о которых ему ничего не известно, пытаясь использовать то, о чем другие люди, возможно, и не думают — пустоту, делающую изображение не-изображением. «Ничто», по его мнению, является наиболее впечатляющей вещью в мире.

Впервые концептуальные работы русских художников были замечены в конце 1965-х годах, когда за рубежом концептуализм уже достиг апогея. Но, в нашей стране, это искусство носило иной характер. Во-первых, это стало «неофициальным искусством», чем повлияло на закрытость выставок. Так как они обычно проходили на квартирах, зрителями были, в основном, сами художники, искусство было направлено внутрь самого себя. А, во-вторых, на развитие повлиял разрыв между предыдущим авангардным искусством – конструктивизмом. Именно отсутствие логической связи повлияло на присутствие раннего модернизма в работе концептуалистов.

Рассматривая хронологию развития концептуализма в нашей стране можно выделить два основных этапа в его развитии. Первый, условно называемый ранним – с момента возникновения до середины 1970-х годов, в котором преобладают станковые формы живописи, и второй – поздний, характеризующийся приходом нового поколения художников, а также появлением таких видов творчества, как инсталляция, объект, перформанс и акция.

На том или ином этапе связанными с концептуальным искусством были такие художники, как Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виталий Комар и Александр Меламид, Валерий и Римма Герловины, группа «Коллективные действия» (КД), Никита Алексеев, Эдуард Гороховский, группы «Мухоморы», «СЗ», Тотарт, «Медицинская герменевтика» и др.

Таким образом, по результатам исследования истории становления концептуализма, можно сформировать подход к определению концептуального объекта - это композиция, цель которой - предъявление некой художественной идеи. Объекты объединяют процессы творчества и его исследования, своеобразный переход от создания художественных произведений к провозглашению свободных от материального воплощения «художественных идей».

Источники

Мильберн Дж., Никодемус Райан. Минимализм. Важнейшие эссе. Философия. – 2011. – 160 с.

12 преимуществ минимализма как образа жизни – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http: //emosurf.com/post/1980/12\_preimushchestv\_minimalizma\_kak\_obraza\_zhiznil (Дата обращения 22.11.2015).

 Гиниятова Е.В., Панькова Н.М. Современные тенденции формирования творческой личности в образовательном процессе – [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования: электронный научный журнал. – 2012. – № 6. – Режим доступа. – URL: www.science-education.ru/106-8062 (Дата обращения: 25.11.2015).

МИНИМАЛИЗМ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ // Молодежный научный форум: Общественные и экономические науки: электр. сб. ст. по материалам XXIX студ. междунар. заочной науч.-практ. конф. — М.: «МЦНО». — 2015 —№ 10 (29) / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [https://nauchforum.ru/archive/MNF\_social/10(29).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_social/10%2829%29.pdf)

Энциклопедия «Постмодернизм». Сост.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко.

«Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века». Под ред.: В. В. Бычкова. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2003 г., 607 стр.

Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. Пер. с франц. С. Дубина. - М.: НЛО, 2002, с. 10-24.