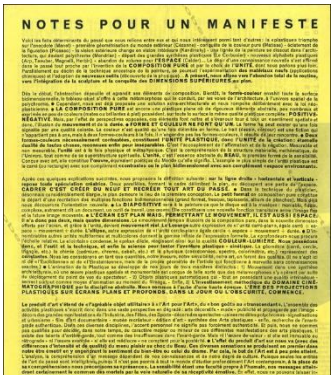
Op-art (optical art), lata 50. i 60. XX wieku

Sztuka optyczna, czyli op-art bada sposoby funkcjonowania percepcji, aby stworzyć w umyśle odbiorcy wirtualną rzeczywistość. Statyczne linie zdają się wibrować, kolory pulsują lub zmieniają odcień, kształty ulegają nieustannym zmianom - z wypukłych na wklęsłe i odwrotnie. Tego rodzaju efekty, zazwyczaj starannie przemyślane przez artystę, tworzą silne wrażenia w umyśle odbiorcy.

Optical art zajmuje się badaniem złudzeń wzrokowych łączących się z ruchem. Podstawowym zagadnieniem jest tu jego złudzenie. Wiele dzieł wymaga fizycznej aktywności widza, który musi się przesuwać się przed dziełem, aby takie wrażenia w dziele powstały. Najczęściej w kompozycjach barwnych wykorzystuje się zasadę refleksów i symultanicznego kontrastu barw. Refleksy polegają m, in, na tym, że barwa neutralna (szarość) ustawiona obok barwy podstawowej ulega pozornemu zabarwieniu (wzrokowemu) na barwę dopełniającą. Wrażenie pulsowania, migotania uzyskuje się, zestawiając jednakowe w kształcie i wielkości obszary barw kontrastowych, nieróżniące się napięciem walorowym. Podobny efekt daje użycie czerni i bieli.

Efekty optyczne stosowane były już od starożytności. Umiejętność przekonania kogoś do sięgnięcia po rzecz, która w rzeczywistości jest tylko namalowanym obrazem rzeczywistości stanowiła o umiejętnościach malarza (trompe l'oeil Zeuksisa i Parrasjosa). Badania nad perspektywą, sposobami ukazania głębi w dwuwymiarowej przestrzeni malowidła, zastosowanie światłocienia, budowanie nim brył i objętości stanowiło podwaliny do dalszych twórczych poszukiwań. Od XVI w. wraz z rozwojem wiedzy dotyczącej światła i rozwoju ludzkiej percepcji, artyści dysponowali nowymi narzędziami umożliwiającymi eksperymenty z efektami optycznymi, tym samym oko nie było już pustym ekranem, na którym odbijało się dzieło artysty, ale zaczęto je postrzegać jako aktywny element współtworzący sztukę za pośrednictwem psychologicznego procesu percepcji.


NOTES POUR UN MANIFESTE

Za kluczowe dla rozwoju zarówno sztuki sztuki op art, jak i sztuki kinetycznej, uznaje się wystawy *"Le Mouvement"* w paryskiej galerii Denise Rene w 1955 r. i *"The Responsive Eye"* w nowojorskim Museum of Modern Art w 1965 r.

W opublikowanym w 1955 roku **Żółtym manifeście** Vasarely postulował, by na zawsze porzucić tradycyjny podział sztuki na dziedziny takie jak malarstwo czy rzeźba. Awangarda bowiem radykalnie przeobraziła istotę sztuki, zastępując różne formy plastycznej kreatywności badaniem reguł i praw konstytuujących rzeczywistość w akcie patrzenia. Jednak czwórka młodych artystów (Wenezuelczyk Jesús Rafael Soto, Izraelczyk Yaacov Agam, Belg Pol Bury i Szwajcar Jean Tinguely) zaprotestowała przeciw powierzeniu Victorowi Vasarely'emu programowego tekstu do folderu wystawy. Miałoby to sugerować, iż jest on pionierem, bądź przywódcą rodzącego się ruchu artystycznego, na co oni nie mogli się zgodzić.

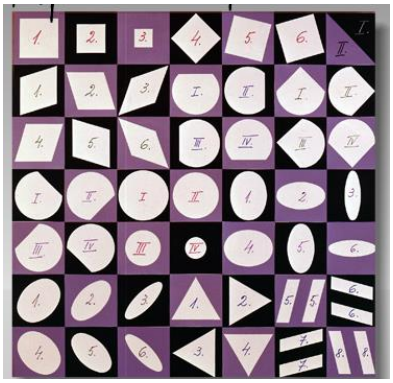
Cechy dzieła op-artu:

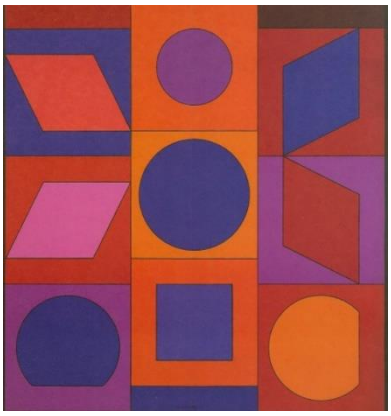
- ……
- ……
- ……
- ……
- ……

Victor Vasarely (1906-1997), Węgier

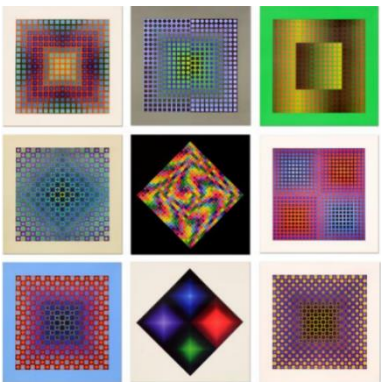
Na początku lat 50. Vasarely zrezygnował z graficznego, figuratywnego stylu swoich wczesnych prac na rzecz obrazów czysto abstrakcyjnych, a w ciągu następnej dekady skupił się na przedstawianiu ruchu w statycznych formach, rozszerzając zasady sztuki kinetycznej opracowane przez takich artystów jak Naum Gabo wcześniej w tym stuleciu. Vasarely zaprojektował serię architektonicznych malowideł ściennych, zwłaszcza dla Uniwersytetu Caracas w Wenezueli w 1954 r. Projekty te wyrażały przekonanie, że sztuka i architektura są wzajemnie zależne.

Vasarely był prawdopodobnie pierwszym współczesnym artystą, który zdał sobie sprawę, że dzieło kinetyczne nie musi się ruszać. Zamiast tego stworzył niezwykłą serię obrazów i rzeźb, które wykorzystywały efekty geometryczne do sugerowania ruchu w statycznych formach. Vasarely chciał stworzyć uniwersalne słownictwo wizualne dla sztuki współczesnej. W latach 60. opracował coś, co nazwał **„Alphabet Plastique”** z nieskończenie wymiennymi elementami kompozycji. Te małe, kwadratowe jednostki składały się z prostej kombinacji figury i podłoża, których kolor i kształt można było zmienić na wiele sposobów, aby można je było zorganizować w dowolny możliwy wzór. Ten aspekt pracy Vasarely'ego ilustruje troskę po II wojnie światowej o wykorzystanie sztuki do komunikowania się ponad granicami narodowymi i kulturowymi, poprzez pozbycie się wszystkich odniesień tematycznych i użycie efektów wizualnych tak prostych, że oznaczałoby to to samo dla każdego widza. W ten sposób Vasarely próbował stworzyć coś, co nazwał „folklorem planetarnym”.

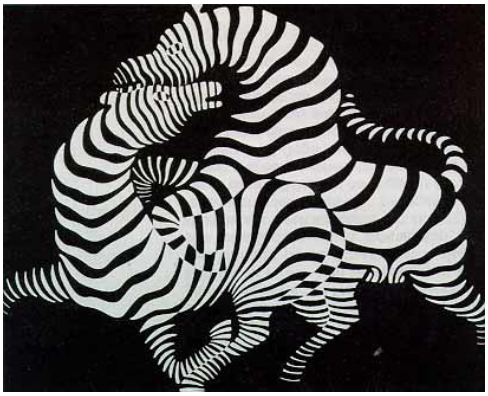


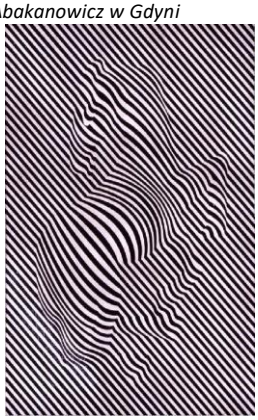


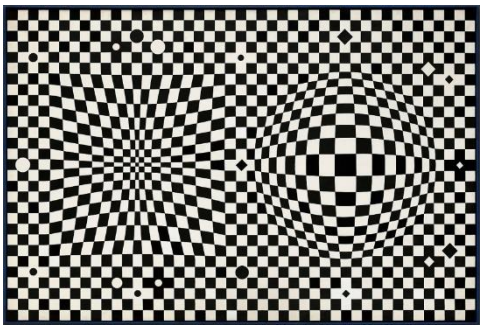
Alfabet VR składa się z różnych prostych, geometrycznych form, zmienionych przez obrót lub częściowe wymazanie i zorganizowanych w kwadratową siatkę. Jest to jedno z najwcześniejszych zastosowań tak zwanego „Alphabet Plastique” Vasarely'ego, rewolucyjnego systemu kompozycji wizualnych, z którym rozpoczął pracę na początku lat sześćdziesiątych. Celem „Alphabet Plastique”, czyli „alfabetu artystycznego”, było to, że zawierałby zestaw elementarnych wizualnych klocków konstrukcyjnych, które mogłyby być użyte w dowolnej liczbie kombinacji i aranżacji przez każdego artystę lub nie-artystę, aby stworzyć nieskończoność liczba oryginalnych kompozycji wizualnych. Zgodnie z ideą alfabetu, Vasarely początkowo wymyślił 24 „jednostki plastyczne” - poszczególne jednostki kwadratowe, z których każda składa się z kolorowego kształtu osadzonego na różnokolorowym tle. Pozbawiony wszystkich konkretnych efektów reprezentacyjnych, *Alphabet VR* wyraża pragnienie Vasarely'ego, aby sztuka była dostępna i spójna dla wszystkich, niezależnie od ich wykształcenia, pochodzenia kulturowego i innych czynników kontekstowych. Twierdził kiedyś, że „malarstwo jest tylko medium, ostatecznym celem jest ... zintegrowanie zjawiska plastycznego z codziennym życiem”.



Folklore planetaire, cykl obrazów z początku lat 60. tworzących pulsujące i połyskujące efekty optyczne. Charakterystyczne stają się dla niego hipnotyzujące kompozycje składające się z rombów dające pozór naprzemiennej wklęsłości i wypukłości. Częste są u niego fosforyzujące barwy, które dodatkowo tworzą efekt migotania. Prace Vasarely'ego powstały pod wpływem jego doświadczeń jako projektanta graficznego i jego podziwu dla abstrakcji geometrycznej uprawianej przez Pieta Mondriana i artystów z kręgu Bauhausu.

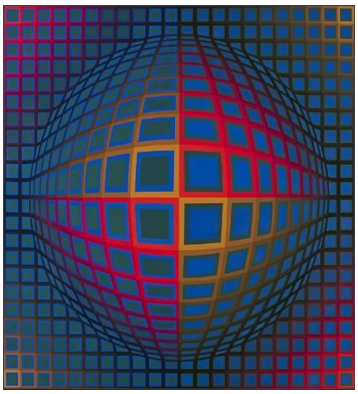
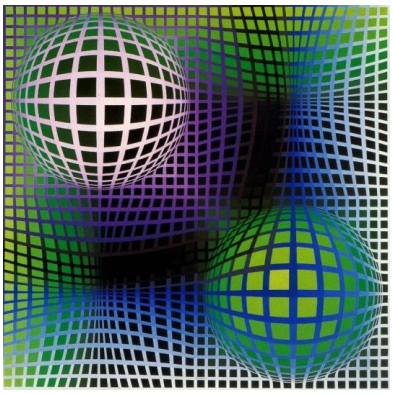






Vega zawiera wczesny przykład jednego z najbardziej charakterystycznych efektów wizualnych Vasarely'ego, z charakterystycznym wzorem w szachownicę zniekształconym w niektórych obszarach, aby stworzyć iluzje wklęsłych i wypukłych kształtów na powierzchni obrazu. Sugestie głębi i ruchu generowane przez rozciągnięcie w ten sposób liniowej siatki stanowią ważny moment zarówno w rozwoju stylu Vasarely'ego, jak i w historii sztuki późnego XX wieku, ustanawiając jeden z kluczowych technicznych efektów op artu. *Vega* może być również postrzegana jako wizualna realizacja idei przedstawionych w *Żółtym Manifeście* Vasarely'ego. Manifest Vasarely'ego nawoływał do nowej „kinetyki wizualnej", sztuki inspirowanej konstruktywizmem i Bauhausem, które wykorzystywałyby złudzenia optyczne, by skupić uwagę widza na samym oglądaniu. Od renesansu malarze wykorzystywali instynktowne, fizjologiczne procesy percepcji wzrokowej, a *Żółty Manifest* nawoływał do nowego rozpoznania i wykorzystania technik stosowanych do osiągnięcia tego celu.

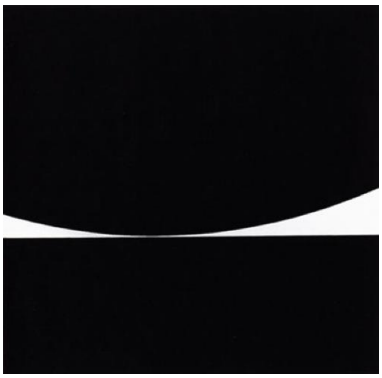
Vega-Nor *Boo*

Muzeum Victora Vasarely'ego w Aix-en-Provence, Francja

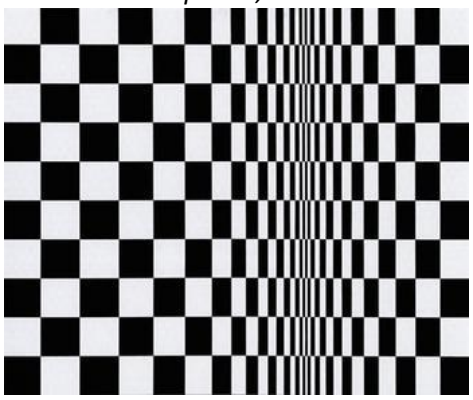
Bridget Louise Riley (ur. 1931)

Dojrzały styl Riley, opracowany w latach 60., był pod wpływem wielu źródeł, w tym francuskiego postimpresjonisty Georgesa Seurata. W latach 2015–2016 galeria Courtauld w swojej wystawie „Bridget Riley: Learning from Seurat" przedstawiła argument, w jaki sposób pointylizm Seurata wpłynął na nią w kierunku malarstwa abstrakcyjnego.
O swoich obrazach mówi: "oko może wędrować po ich powierzchni tak jak zazwyczaj, ale będzie doświadczać przeciwwstawnych wrażeń, które sprawią, że będziemy postrzegać zmieniający się co chwila obraz".

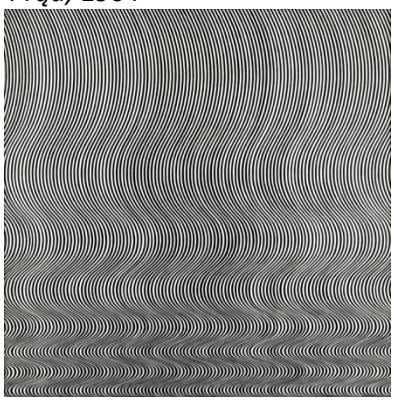


Pocałunek, 1961
Riley rozpoczęła pracę nad *Pocałunkiem* po zakończeniu związku z Mauricem de Sausmarezem. Z nim z entuzjazmem studiowała sztukę futurystyczną we Włoszech i malowała włoskie krajobrazy. Dokładnie studiowała obrazy neo-impresjonisty Georgesa Seurata i abstrakcjonisty Pieta Mondriana. Pracując w ten sposób, Riley chciała pójść dalej niż ci nowocześni mistrzowie w badaniu doświadczeń optycznych. Chciała „rozczłonkować, poddać analizie wrażenia wizualne". Czarno-biała kompozycja przedstawia wizualny dramat na płótnie. Dwie czarne formy prawie się dotykają, a biała przestrzeń zmniejsza się w kierunku środka między dwoma zmysłowymi czarnymi formami. Powiedziała: „Zdecydowałem się na dwa czarne kształty, jeden z krzywą, drugi z linią prostą, przeciwieństwami, prawie dotykając, ale nie dotykając, białych przestrzeni między nimi, tworząc niemal błysk światła". Czuła, że to sukces, i chociaż powiedziała sobie, że to będzie jej ostatni obraz, obraz wskazywał na dalsze poszukiwania.
Praca jest abstrakcyjna, czerpiąca z otwartej i płytkiej przestrzeni obrazowej ustanowionej przez Mondriana i abstrakcyjnych ekspresjonistów, takich jak Jackson Pollock. Aktywowała tę przestrzeń minimalnymi środkami: ostro nakreślone czarno-białe formy często asymetrycznie rozmieszczone. W ten sposób rozpoczęła serię licznych czarno-białych obrazów, które zdefiniowały sztukę op z początku lat sześćdziesiątych.

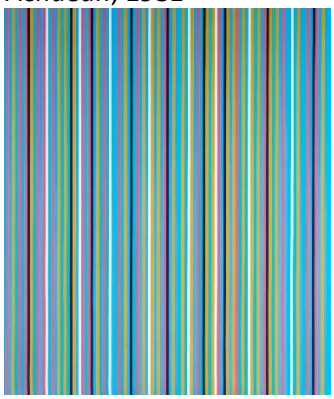
Movement in squares, 1961-66



Prąd, 1964

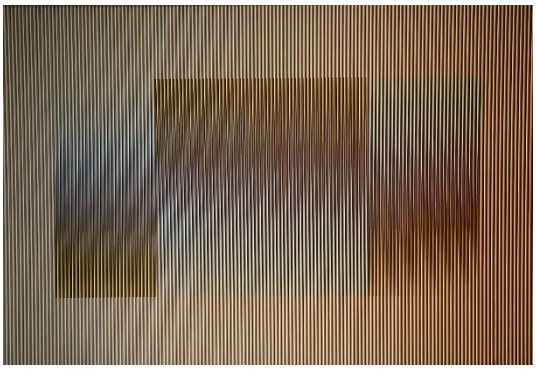


Achaean, 1981



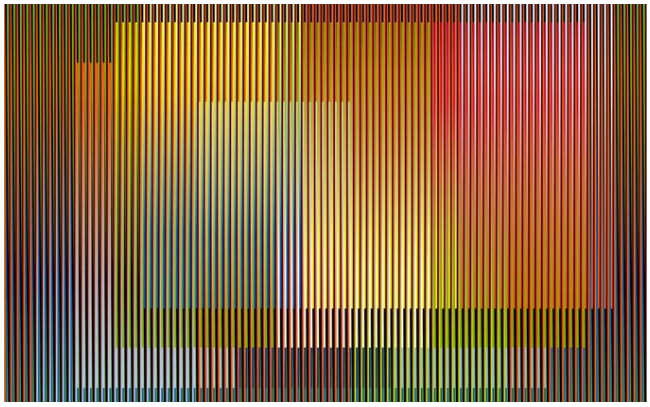
Jesus Raphael Soto (1923-2005)

Carlos Cruz Diez (ur. 1923)

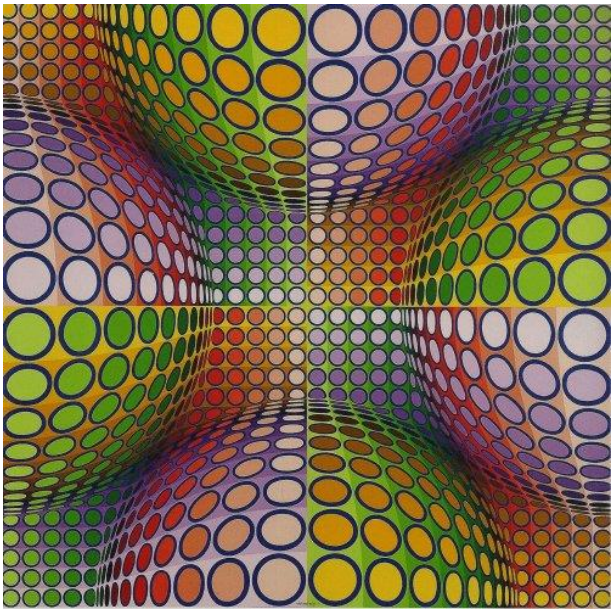


Physichromie No. 965, 1977

Artysta zaczął skupiać się na fizycznych właściwościach kolorów po obejrzeniu dzieła Jesusa Soto. Stworzył technikę o nazwie "kolor dodatkowy", która wykorzystywała równomiernie rozmieszczone kolorowe paski kart. Każdy pasek został umieszczony równolegle do następnego, aby stworzyć wrażenie miękkich modulowanych tonów, które zmieniały się w zależności od pozycji widza. Tutaj Cruz-Diez zbadał teorię nauczyciela Bauhausu Joannesa Itten'a dotyczącą równoczesnej percepcji różnych kolorów poprzez równoległe umieszczanie linii, szok liniowy i połączenie tonalności. Całość efektów tworzy iluzję ruchomego obrazu, ilustrującego cechy sztuki operowej i kinetycznej.



Rozpoznaj przedstawione dzieło i wykonaj polecenia.



Vega-Lep, 1970

a.) Podaj nazwisko twórcy obrazu i nazwę kierunku, który reprezentuje dzieło.

.....

b.) Wymień przynajmniej trzy cechy kompozycji dzieła.

1. .....
2. .....
3. .....

c.) Zaznacz poprawne dokończenie zdania.

W obrazie zastosowano.....

A. wąską gamę barwną.

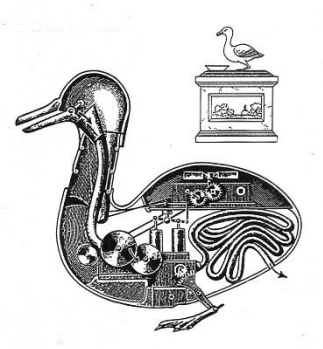
B. tylko barwy podstawowe i neutralne.

C. głównie barwy podstawowe i pochodne.

D. wyłącznie barwy chłodne.

Sztuka kinetyczna

Sztuka kinetyczna - czyli sztuka odwołująca się do ruchu - burzy konwencjonalną równowagę pomiędzy statycznym dziełem sztuki, a nieruchomym odbiorcą. Pojęcie to obejmuje także obrazowe metafory, takie jak *badanie przestrzeni*, czy *zrównoważona kompozycja.* Współczesna sztuka kinetyczna stanowi próbę odzwierciedlenia psychologicznych, społecznych i naukowych modeli zmian i dynamiki, choć nie traci swoistej magii właściwej mechanicznym zabawkom. Opowieści o cudownej sile artystycznych umiejętności i inwencji (same dzieła, będące ich efektem, albo nie przetrwały, albo nigdy nie istniały) stanowiły część antycznej spuścizny inspirującej artystów renesansu. Giorgio Vasari podaje, że Leonardo da Vinci - którego wynalazki przyniosły mu nie mniejszą sławę niż niezwykle wierne rzeczywistości obrazy - skonstruował latające zwierzęta i mechanicznego lwa.



Jednym z przejawów związków sztuki z nauką w Europie doby oświecenia była moda na skomplikowane automaty, takie jak robot grający na flecie czy kaczka zaprojektowana przez Jacques'a de Vaucansona, który później wykorzystał swoje umiejętności do stworzenia rewolucyjnej maszyny tkackiej. W epoce, w której Stworzyciela pokazywano jako boskiego zegarmistrza, automaty zbudowane z niezliczonych zróżnicowanych elementów zdawały się przybliżać człowieka do zrozumienia istoty żywej materii.

Na początku XX wieku rzeźbiarz Naum Gabo, inżynier z wykształcenia, sformułował teorię konstruktywistyczną. Konstruktywiści uważali, że sztuka powinna działać w szerszym kontekście społecznym i wprowadzili w życie teorię Gabo, zgodnie z którą wszystkie przedmioty stanowią *"całe światy rządzące się własnym rytmem"*. Jego stwierdzenia, że *"przestrzeń i czas są jedynymi formami, na których opiera się życie, a zatem* (w oparciu o nie*) powinno się tworzyć sztukę"* stanowi w istocie manifest sztuki kinetycznej. Gabo odrzucał *"bankructwo"* impresjonistów i "*nowe złudzenia"* którymi karmił się kubizm, głosząc pochwałę *"kinetycznych rytmów* (będących) *podstawową formą naszego postrzegania czasu rzeczywistego".* Jego konstrukcja kinetyczna *Nieruchoma fala* (1919-1920) składa się z metalowego pasma, którego szybkie obroty tworzą iluzję trójwymiarowej formy. Stworzony przez Laszla Moholya-Nagya *"Modulator światła i przestrzeni"* (1922-1930) działaniem przypomina raczej automat z wieku maszyn: inny rodzaj ruchu charakteryzuje natomiast *mobile* Alexandra Caldera, których kolorowe formy zawieszone na drutach obracają się pod wpływem podmuchów powietrza. Ich spontaniczne i niekontrolowane ruchy przypominają rytm snów i marzeń, projekcje nieświadomości uważane przez surrealistów za prawdziwe pole działania sztuki.

Rzeźba kinetyczna - cechy:

- ruchome, wibrujące w przestrzeni obiekty i struktury, poruszane za pomocą wiatru, wody, silnika, a także ingerencji widza,
- realne, optyczne zmiany w dziele uzyskane przy pomocy ruchu,
- rzeźbami kinetycznymi mogą również być obiekty, które w rzeczywistości nie poruszają się, ale dają wrażenie ruchu

Podpisz prace związane z wcześniejszymi kierunkami, które można połączyć z ideą kinetyzmu:

Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)

był jednym z głównych twórców rzeźby kinetycznej. W swoich pracach wykorzystywał ruch i światło, czego efektem były tworzone od 1935 modulatory przestrzenne tzw. *space-modulators,* rodzaj trójwymiarowego malarstwa załamującego promienie świetlne.

Modulator światła i przestrzeni (1922-1930)

Oryginalna wersja wyświetlana w 1930 r. składała się z dużej okrągłej podstawy podtrzymującej różne blokujące się, ruchome elementy: kilka metalowych prostokątów zaprojektowanych do szarpania w nieregularny sposób; perforowane metalowe krążki, które wypuszczała małą czarną kulkę; i szklana spirala, która obracała się tworząc iluzję stożkowej formy. Centralnym elementem efektu utworu było 130 zintegrowanych żarówek elektrycznych, które przeświecały przez konstrukcję, tworząc mesmeryczne interakcje światła i cienia na otaczających powierzchniach. Praca została po raz pierwszy pokazana w ramach wystawy Deutscher Werkbund w Paryżu; w tym samym roku Moholy-Nagy stworzył film oparty na rzeźbie Light Play Black-White-Grey i użył słowa „kinetic" po raz pierwszy do opisania własnej praktyki.

Alexander Calder (1898-1976)

Zainteresowanie Caldera początkowo nie sprowadzało się do sztuki, ale do inżynierii mechanicznej i kinetyki stosowanej, którą studiował w Stevens Institute of Technology w Hoboken w New Jersey. Po przeprowadzce do

Paryża zaczął robić ruchome zabawki i figurki, które stały się **Cyrkiem Caldera** (1926-31). Podczas spektakli cyrkowych uruchomił wiele różnych postaci i zwierząt, które stworzył. Zaczął również używać drutu do tworzenia portretów liniowych i rzeźb figuratywnych. W Paryżu Calder spotkał Joana Miró , który stał się ważnym wpływem i bliskim przyjacielem. W 1929 roku Calder zaczął produkować biżuterię z tego samego drutu, którego używał w swojej rzeźbie. Kontynuował prace jubilerskie przez całą swoją karierę, głównie robiąc naszyjniki, pierścionki, broszki i bransoletki dla przyjaciół.

Pod koniec lat 20. Calder stworzył więcej figuratywnych obrazów olejnych, ale wizyta w pracowni Piet Mondriana w 1930 r. doprowadziła Caldera do permanentnego przejścia od figuracji do abstrakcji. Po wejściu do studia Calder skupił się na kolorowych prostokątach pokrywających jedną ze ścian: powiedział, że chciałby, aby fizycznie się poruszyli. Rok później wystawił swoje pierwsze abstrakcyjne prace z drutu i wyprodukował swoje pierwsze, przełomowe rzeźby zmechanizowane, pionierskie dzieła kinetyczne. Marcel Duchamp nazwał te prace „**mobilami**" (termin obejmujący również kolejne rzeźby, które Calder stworzył, opierając się na ruchu powietrza, a nie na silnikach).

W latach trzydziestych Calder zaczął również tworzyć rzeźby nie-kinetyczne, które Hans Arp nazywał „**stabilami**".

Pułapka na homara i ławica ryb

Minimal art

Minimalizm, czyli „śmierć autora" i „narodziny" oglądającego podmiotu

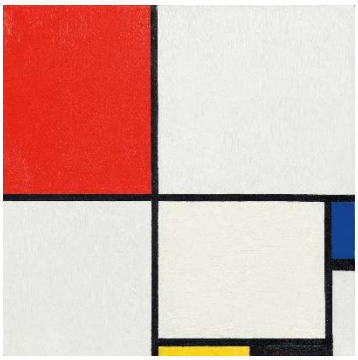
Wielu artystów wyrażało chęć tworzenia sztuki przy użyciu "minimalnej ilości środków", chociaż w praktyce nigdy nie było tak proste, jak mogłoby się wydawać. Takie podejście, zmusza artystę do nadania znaczenia pustym przestrzeniom, brakom i ograniczeniom. Nurt minimalistyczny w kulturze drugiej połowy XX w. pojawia się u progu lat 60. Poza trwającą ledwie dekadę popularnością w sztukach wizualnych, jego wpływy utrzymują się na dłużej w architekturze. W sferze czysto przedstawieniowej minimal art odwoływał się do estetycznej spuścizny rosyjskiego konstruktywizmu (Aleksander Rodczenko, El Lissitzky, Antoine Pevsner), malewiczowskiego suprematyzmu, szkoły Bauhausu oraz reprezentantów mondrianowskiego neoplastycyzmu. Minimalizm stanowił próbę odreagowania sztuki zastanej, a przede wszystkim – dogorywającego już ekspresjonizmu abstrakcyjnego oraz niezwykle wówczas modnego pop-artu, który odrzucał minimalistów swoją natarczywą metaforycznością i skłonnością do aluzyjności. Minimaliści negowali imitację, naśladownictwo (mimesis) oraz ekspresję, co powodowało, że większość ich realizacji budzi w widzu poczucie spokoju, bezruchu i ciszy. Malarstwo minimalistyczne jest uproszczone do najbardziej podstawowych kształtów (trójkąt, kwadrat, prostokąt, okrąg), a w przypadku rzeźby czy instalacji –do stereometrycznych form w rzeźbie. Przeważnie są to realizacje wygładzone i wielkoformatowe, niekiedy wręcz przeskalowane i monumentalne. Minimaliści w zasadzie nie identyfikowali się z innymi, współbieżnymi manifestami sztuki aktualnej. Nie znajdzie się w minimalizmie autorskiej sygnatury wykonawstwa, ponieważ większość prac artyści zlecali firmom zewnętrznym. Czynnikiem kluczowym był w minimalizmie zamysł, kreatywność i idea, Ten silnie motywowany konceptualny trop odrywał sztukę od tożsamości i od podmiotowości. Indywidualizm zniknął w minimal arcie. Konsekwencją tego była „śmierć autora", co paradoksalnie przyniosło narodziny nowego podmiotu – odbiorcy. Wiązało się to m.in. z nową koncepcją rzeźby w przestrzeni. Widz oglądający prace zrealizowane zgodnie z tym nowym estetycznym paradygmatem – pisał w swoich notatkach Robert Morris –„sam ustanawia relację z dziełem sztuki, kiedy ogląda je z różnych stron, w zmieniającym się oświetleniu i odmiennych kontekstach przestrzennych". Istotna w tym wypadku była także skala prac, która nie pozwalała z krótkiego dystansu zobaczyć ich w całości.

CECHY:

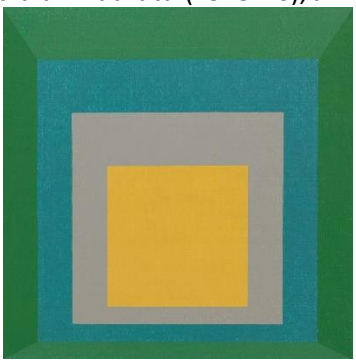
- oszczędność w wyrazie artystycznym
- ujednolicona kolorystyka
- wykorzystanie najprostszych figurach geometrycznych
- gładka faktura
- monumentalna skala
- zanik „artystycznego podpisu"
- celem było wywołanie u odbiorcy refleksji, wyciszenia oraz pełnego spokoju.
- sterylność
- precyzja i dopracowanie nielicznych detali, aby jak najlepiej przedstawić dany obiekt nie wykorzystując przy tym zbyt wielu elementów

Zapowiedzi minimalizmu:

Mondrian



Hołd dla kwadratu (1949-76), J. Albers



Brancusi

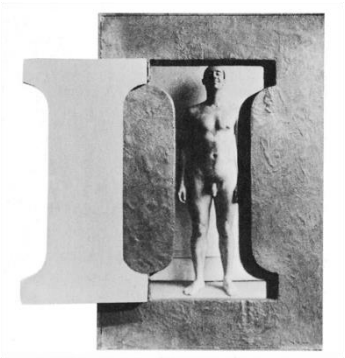
Frank Stella (ur. 1936)

Die Fahne Hoch!, 1959

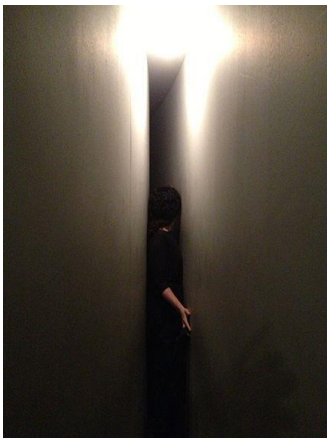
Białe paski to w rzeczywistości surowe płótno odkryte pomiędzy szerokimi czarnymi paskami pomalowanymi kilkoma widocznymi pociągnięciami pędzla. Obraz jest nieoprawioną, płaską abstrakcją i wydaje się bez znaczenia, poza tytułem: Die Fahne Hoch! (Raise High the Flag!), Początkowe słowa hymnu nazistowskiego. Stella zaprzeczył jakiemukolwiek powiązaniu politycznemu, a tytuł można uznać za nawiązanie do Jaspera Johnsa, którego amerykańskie malowidła z flagą z lat 1954-55 spotkały się z uznaniem krytyków, ale także powszechnym oszołomieniem. Stella rzucił wyzwanie tradycyjnej dychotomii między malarstwem a rzeźbą, której bronił Clement Greenberg i inni moderniści, szczególnie ci związani z abstrakcyjnym ekspresjonizmem. W szczególności Greenberg uważał, że każde medium, a nawet każda forma sztuki powinna być czysta, bez nakładania się z innymi mediami, idea, która jest bezpośrednio kwestionowana przez płótno / obiekt Stelli i większość minimalistów.

Robert Morris (1931-2018)

„Prostota kształtu niekoniecznie oznacza prostotę doświadczenia”



I - Box, 1962 r., 18x11x2 cm, drewno, fotografia (Hanford Young)



Przyjechałem do Nowego Jorku i zacząłem studia z historii sztuki. Stopniowo zacząłem tworzyć obiekty. Proces tworzenia przyspiesza, a zainteresowanie historią sztuki słabnie. Temu wzrostowi kreatywności towarzyszy coraz większe poczucie osobistego nieszczęścia. Małżeństwo się rozpada. Zaczynam kwestionować przesłanki rzeźby pod wpływem pewnej energii psychicznej i obsesyjnej jednotorowej koncentracji graniczącej z opętaniem. Równocześnie pojawia się wzrastające negatywne nastawienie do związków osobistych i nieumiejętność ich nawiązywania. Zagłębiam się w pół-autystyczną przestrzeń, w której nie ma miejsca dla innych. Tę przestrzeń znam z dzieciństwa, kiedy to wciąż mi jej odmawiano. W tym okresie istnieją dla mnie tylko nieożywione obiekty, których tworzenie staje się dla mnie bastionem chroniącym przed zagrożeniem ze strony innych, a każdą inną osobę, szczególnie tę, która stara się do mnie zbliżyć, uważam za zagrożenie. Chcę jednak czegoś więcej niż obiektu. Pragnę wszechogarniającej, otaczającej mnie przestrzeni, wewnątrz której mogę istnieć wraz z obiekt. Pragnę stworzyć konceptualną, mentalną, psychologiczną i fizyczną przestrzeń. Chcę stworzyć świat, w którym tylko ja poruszam się wśród moich obiektów. Czytając uwagi Wittgensteina w Tractatus: „Jestem moim własnym światem. (Mikrokosmosem)", moje serce na chwile zamiera. Tworzę wtedy długi na pięćdziesiąt stóp, zrobiony ze sklejki Passageway, który zwęża się skręcając. Zbiegające się dwa łuki koła. Wciskam swoje ciało między zbliżające się do siebie ściany, które zakręcają przede mną i giną z oczu. Jestem zawieszony, otulony, zatrzymany przez mój własny świat. Słucham słabego dźwięku ukrytego, mechanicznego serca, który zainstalowałem nad sufitem Passageway. W tej zakrzywionej przestrzeni, która zmniejsza się do zera nie ma nic, na co można patrzeć. W tej ślepej przestrzeni to, z czego składa się „ja" mojej podmiotowości wyparowuje i przychodzi mi na myśl inna uwaga Wittgensteina: „Podmiot nie należy do świata: jest raczej granicą świata." Osoby, które wtedy odwiedzają Passageway, zostawiają na ścianach wiadomości: „też się pierdol." Raz w tygodniu odmalowuję szare ściany. W tym okresie moje ogromne poczucie braku pewności siebie jest szczelnie strzeżone. Być może jest ono źródłem i napędem moich zdolności twórczych. Już nigdy więcej nie zagubię się w takich ślepych, samowystarczalnych przestrzeniach. Nigdy później nie będę tak nieszczęśliwy i ożywiony jak wtedy.

Pod koniec lat 60. Morris zaczął wprowadzać nieokreśloność i czasowość do procesu artystycznego, nazywanego sztuką procesu lub antyformą. Poprzez cięcie, upuszczanie lub układanie materiałów codziennego użytku, takich jak filc lub szmaty, Morris podkreślił efemeryczny charakter dzieła, które ostatecznie zmieni się za każdym razem, gdy zostanie zainstalowany w nowej przestrzeni. Zastąpiło to to, co Morris postawił jako stałą, statyczną naturę sztuki minimalistycznej lub „typu obiektowego".

W latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku stosowano prymitywną technologię, w której odpady przędzy (wielokolorowe nici i kawałki materiału) były nasączane w oleju i pakowane do maźnicy wagonów towarowych, w celu nasączenia półokrągłych łożysk poprzecznych z brązu (zastąpionych później łożyskami wałeczkowymi). Zimą my, zwrotnicowi, wyjmowaliśmy garściami z maźnicy nasączone olejem odpady przędzy, wrzucaliśmy je do małych żelaznych pieców w budach na terenie placów załadunkowych, podpalaliśmy je i po kilku minutach piece rozgrzewały się do czerwoności i było nam ciepło.

Pudełko z Dźwiękiem Własnej Produkcji (1961) składa się z nie ozdobionego drewnianego sześcianu, któremu towarzyszy zapis dźwięków wytwarzanych podczas jego budowy. Trwający trzy i pół godziny element audio utworu zaprzecza nastrojowej tajemnicy otaczającej stworzenie obiektu sztuki, prezentując go jako czasochłonne, a może nawet nudne przedsięwzięcie. W ten sposób utwór łączy również powstałą grafikę z procesem tworzenia sztuki, przenosząc fokus z jednego na drugi. Pierwszą osobą w Nowym Jorku zaproszoną do obejrzenia tego utworu był John Cage - którego kompozycja z 1952 r. 4'33 " jest słynna z dźwięków słyszanych w tle podczas wykonywania. Morris wspominał: „Kiedy przyszedł Cage, włączyłem ją ... a on nie chciał mnie słuchać. Siedział i słuchał przez trzy godziny, co było dla mnie naprawdę imponujące. Po prostu tam siedział.

Bez tytułu (L-Beams), 1965

Określ cechy charakterystyczne dla minimalizmu

- ……
- ……
- ……
- ……

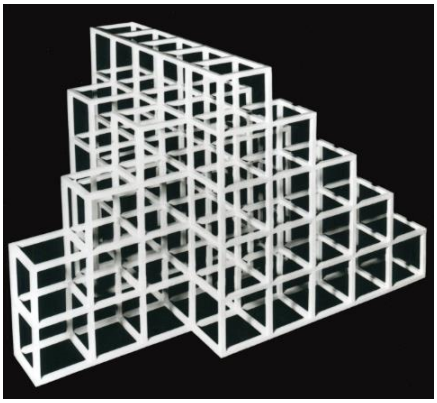
Morris jest autorem teksu *Uwagi o rzeźbie* (1966), który stał się wykładnikiem sztuki minimalistycznej

Donald Judd (1928-1994)

Podstawowym tematem minimal artu zawsze była relacja widza z przestrzenią, sposób, w jaki dzieło wpływa na postrzeganie sfery wokół niego. Nic dziwnego, że język minimalizmu zaczął artystom służyć do opowieści o ich przestrzeni intymnej. Judd o swoich pracach zwykł mówić „przedmioty konkretne" („specific objects”). Judd był ważnym teoretykiem minimalizmu i jednym z głównych zwolenników ożywiania przestrzeni galerii poprzez umieszczanie przedmiotów w niekonwencjonalny sposób, w jego przypadku poprzez powieszenie sztuki w pionie na ścianie. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Judd stworzył wiele wersji tego dzieła bez tytułu, zawsze zachowując tę samą skalę, ale nigdy nie używając tego samego koloru lub materiałów. Chciał, aby jego dzieło istniało w prawdziwej trójwymiarowej przestrzeni, zamiast reprezentować fikcyjną trójwymiarową przestrzeń lub narrację, jak w tradycyjnym malarstwie i rzeźbie. Odwołując się do swoich rzeźb jako "struktur pierwotnych", odrzucił konwencjonalne elementy rzeźby (cokół, figurę, itp.), a zamiast tego stworzył obiekty, które choć dziwnie zimne, codzienne i industrialne z wyglądu, podkreślają pionowy sposób to zdecydowanie sugeruje powtórzenie własnego ciała obserwatora. Choć wiszą na ścianie jak obraz, rozciągają się od ściany niczym rzeźba, co stanowi wyzwanie dla tradycyjnych rozróżnień między tymi dwoma mediami. Zastosowanie przez Judda prefabrykowanych materiałów przemysłowych w powtarzających się identycznych kształtach odnosi się do fabrycznie zbudowanych towarów i materialności mediów, jednocześnie podkreślając minimalny cel zredukowania widocznej ręki artysty, aby uwolnić pracę od wszelkich emocji lub odniesień, coś, co jest dodatkowo podkreślany brakiem tytułu utworu.

Sol LeWitt (1928-2007)

LeWitt był kluczowym intelektualistą grupy minimalistów i jest najbardziej znany ze swoich otwartych, modułowych struktur. Napisał kiedyś, że "najciekawszą cechą sześcianu jest to, że jest stosunkowo mało interesujący". Ten komentarz mówi o tym, do czego dążyli minimalistyczni artyści, czyli do używania obiektów dla nich samych i dla siebie, a nie jako symboli czy reprezentacji czegoś innego (jak to Frank Stella powiedział przy innej okazji: "To, co widzisz, to to, co widzisz"). Ten brak znaczenia ma miejsce szczególnie w pracach, które nie mają tytułu, lub które mają tytuły czysto opisowe, podobnie jak w przypadku LeWitta. Pomimo tego, że sześcian był nieinteresujący sam w sobie, LeWitt najczęściej używał tej formy jako punktu wyjścia do swoich prac, często stosując je w formie siatki, co podkreśla jego zainteresowanie systemami i modułami, które można powtarzać i rozszerzać w nieskończoność, czasami do punktu irracjonalności lub wizualnego chaosu. Modułowość, brak koloru i geometryczna surowość jego utworów pasują do estetyki minimalistycznej, podobnie jak ich umiejscowienie w centrum galerii lub przestrzeni muzealnej.



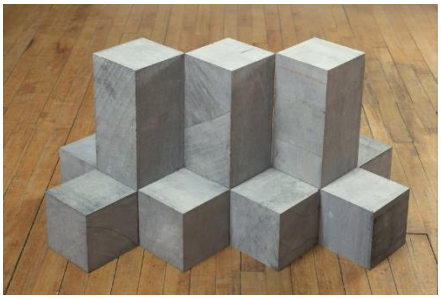
Carl Andre (ur. 1935)

Andre zaczął eksperymentować ze znalezionymi blokami drewna, piłować i rzeźbić je w proste geometryczne kształty pod wpływem prac rzeźbiarza Constantina Brâncuşiego. Był także pod silnym wpływem dzieł Franka Stelli. Andre był zafascynowany zdyscyplinowanym, pracowitym sposobem, w jaki przyjaciel malował: w jego mniemaniu była to technika, która pozostawiała niewiele miejsca na artyzm. Andre opisał technikę Stelli jako „konstruktywistyczną" jako sposób na podkreślenie, że zbudował swoją pracę z połączenia „identycznych, odrębnych jednostek".

Potem Andre przeszedł do „rzeźby jako struktury" - etapu, w którym produkował nie poprzez cięcie lub kształtowanie, ale przez układanie identycznych jednostek. Jednak od 1966 r. Andre wyjaśnił, że zrezygnował zarówno z formy, jak i struktury, a dzięki położeniu jednostek poziomo na ziemi jego dzieło stało się wyłącznie manifestacją „miejsca". Znaczna część jego dojrzałych prac jest niezwykle niska, podważając wszystkie tradycyjne skojarzenia dotyczące stosunku rzeźby do prostego ciała ludzkiego. Kiedy stoisz przed jedną z metalowych prac Andre na podłodze, nie ma żadnej formy, która „stoi" przed Tobą. Zamiast tego często można chodzić po jego metalowych rzeźbach i stać w przestrzeni, w której zazwyczaj znajduje się rzeźbiona substancja.

W 1985 roku artystyczna reputacja Andre została poważnie nadszrpnięta przez tragiczne wydarzenie w jego życiu osobistym. Jego ówczesna żona, artystka kubańsko-amerykańska Ana Mendieta, zginęła w swoim mieszkaniu w Nowym Jorku. Andre został aresztowany za morderstwo i chociaż został całkowicie uniewinniony w 1988 r., stał się celem nienawiści dla bliskich Mendiety.

Dźwignia Carla Andre była najbardziej odważnym hasłem na wystawie *Primary Structures* w 1966 roku, która wprowadziła publiczność do minimalizmu. Ten rząd złożony z 137 cegieł ogniowych ułożonych tak, aby wychodzić ze ściany i prosto na podłogę, został porównany przez Andre do upadłej kolumny. *Dźwignia* zaskoczyła odwiedzających galerią, przerywała ich ruchy i, w swej prostocie, była denerwująca. Wykonany z łatwo dostępnych materiałów budowlanych, praca wymusza szacunek od uważnych widzów, jednocześnie podważając tradycyjne wartości artystyczne. Artysta opisał drewno jako "matkę materii" i pochwalił murarzy jako "ludzi dobrego rzemiosła". W ten sposób praca wraz z wieloma minimalistycznymi dziełami zakwestionowała sposób, w jaki sztuka znajdowała się w galerii i jak widzowie wchodzili w interakcje z nią. Sztuka nie była już dyskretnie zawieszona na ścianie lub umieszczona na cokole w kącie jako coś, co można cieszyć się w czysto wizualny sposób. Wymagało to bardziej złożonej i przemyślanej interakcji ze strony widza. Praca wykonana jest z nietradycyjnych materiałów, które przywołują na myśl materiały przemysłowe lub budowlane, które nie wymagają manipulacji z ręki artysty. Chociaż praca jest nieprzedstawiająca, tytuł sugeruje pracę fizyczną.



Arte povera, 1962-1972

Arte povera jako ruch artystyczny zaczął rozwijać się w w 1967 roku. Wtedy znany włoski krytyk sztuki Germano Celant opisał działalność grupy włoskich artystów jako sztukę ubogą. Wynikało to z cech charakterystycznych tego kierunku, czyli eksponowania surowości użytego w procesie twórczym materiału. Mógł to być metal, gałęzie z drzewa, odłamki szkła, różnej wielkości kamienie, stare gazety lub szmaty. Artyści arte povera z premedytacją wybierali przedmioty codziennego użytku, aby poprzez swoją surową twórczość oderwać się od tradycji, czyli wysokiej sztuki. Wybór nieoczywistych surowców spotkał się z uznaniem w środowisku artystycznym, gdyż poprzez takie formy twórczości zniknął pierwiastek komercyjny, a na pierwszy plan wysunął się cały proces myślowy artysty. Twórczość artystów związanych z kierunkiem uznano za protest przeciwko konsumpcyjnemu traktowaniu sztuki. Arte povera szybko zyskała popularność na terenie Włoch i przez dziesięć lat stanowiła jeden z najważniejszych kierunków w sztuce współczesnej.
Arte Povera charakteryzuje się wykorzystywaniem przez artystów materiałów nieprzetworzonych, takich jak cegły, szmaty, muszle, kamienie, drewno, wełna czy sznur. Twórcy respektowali ich naturalne kolory i faktury. Nie próbowali też ukryć zniszczenia lub brzydoty przedmiotów. Jako znak współczesności stosowali również tworzywa produkowane przy użyciu nowych technologii. Surowy wygląd obiektów uzyskiwano m.in. dzięki stosowaniu technik niezwiązanych ze sztuką lub kojarzonych z twórczością pierwotną, jak ciosanie siekierą czy wypalanie ogniem. Zwrócenie uwagi odbiorcy na przedmioty banalne, oczywiste służyło ukazaniu naturalnego otoczenia zwykłego człowieka i relacji między nimi a światem.
Główne ośrodki: Turyn, Mediolan, Rzym, Wenecję, Neapol, Bolonia.
Przedstawiciele: Michelangelo Pistoletto Piero Manzoni, Giovanni Anselmo, Pino Pascali Alighiero, Boetti Pier, Paolo Calzolari, Luciano Fabro Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Gilberto Zorio.
Największa kolekcja dzieł z ruchu Arte Povera znajduje się w Kunstmuseum Liechtenstein.

Giovanni Anselmo (ur. 1934)

***Struktura jedząca sałatę*, 1968**

Praca jest efektem zderzenia dwóch myśli artysty ukształtowanych w 1965 podczas przechadzki po Stromboli:

1. Instytucje kultury są zaściankowe
2. Człowiek jest pyłkiem w bezkresnym kosmosie.

Praca demonstruje podstawowe zasady energii, grawitacji, napięcia i nieskończoności; świeża sałata, trociny i granit – prześmiewczo skontrastowane przedmioty nieartystyczne z tradycyjnym materiałem sztuki. Dopóki sałata jest jędrna, rzeźba się trzyma, kiedy sałata więdnie, drut się luzuje, kamień spada na kupkę trocin. Granit nawiązuje do klasycznego dziedzictwa Włoch, a zmiana następująca w dziele ilustruje zainteresowanie Anselma metamorfozą organizmów, rządów i kultury. Burząc pogląd o wieczności sztuki, dzieło przeciwstawia sobie stałość i nietrwałość, znaczenie i trywialność.

Jak rozumiesz wykorzystanie motywu *vanitas* w tej pracy?

……
……

Michelangelo Pistoletto (ur. 1933)

Michelangelo Pistoletto jako pierwszy rozpoczął nowy trend we włoskiej sztuce. Artysta swoje obrazy malował na lustrach już na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. W kolejnych latach swojej twórczości wykorzystywał też skrawki materiałów i szybko stał się inspiracją dla kolejnych artystów sztuki ubogiej.

Wykonaj polecenia związane z poniższą ilustracją:

Podaj tytuł pracy …….

Wymień materiały wykorzystane do stworzenia pracy ……

Michelangelo Pistoletto, autor kompozycji inspirował się sztuką grecką. Podaj:

- imię rzeźbiarza - jednego z pierwszych twórców aktu kobiecego - autora dzieła, które zainspirowało Pistoletta .....
- tytuł tego antycznego aktu .....

Trzy dziewczyny na balkonie (1962-64) to jedna z serii obrazów na materiałach odblaskowych, z którymi artysta rozpoczął pracę w 1961 r. Na pierwszym planie tej pracy trzy kobiety wychodzą na balkon galerii, podczas gdy w tle umieszczono reprodukcje obrazów przypominających dzieła artystów Ellswortha Kelly i Andy Warhola. Lustrzane obrazy, które stanowią podstawę twórczości Pistoletto, były ważnym przykładem pracy stworzonej w ramach krótkotrwałego włoskiego ruchu artystycznego znanego jako Arte Povera.

W 2009 roku blisko osiemdziesięcioletni Michelangelo Pistoletto zaprezentował na Biennale w Wenecji "*Twenty-two less two*". Tylko Pistoletto mógł pozwolić sobie na tak patetyczne (szczególnie w kontekście Wenecji) tworzywo jak lustra, symbol wieczności, całości i refleksji ale też nieskończonej iluzji. Ta realizacja to ogromna instalacja, ale i chwilowy performance. Podczas otwarcia imprezy artysta rozbił dwadzieścia oprawionych w ciężkie złote ramy luster, pozostawiając dwa przeglądające się w sobie. Sztuka Pistoletto zawiera głęboki wymiar egzystencjalny.

Pino Pascali (1935-1968)

"Potrzebujemy intensywności kogoś, kto nie ma niczego, aby naprawdę mógł coś stworzyć".

Piero Manzoni (1933-1963)

Manzoni jako malarz eksperymentował z różnymi materiałami i pigmentami. Wykorzystywał m.in. farbę fluorescencyjną i chlorek kobaltu, by kolor obrazów zmieniał się z upływem czasu. Jego rzeźby wykonane były z takich materiałów jak bawełna, włókno szklane i futro królicze, przedstawicielem sztuki konceptualnej.

W 1958 roku stworzył 45 "pneumatycznych rzeźb" - na życzenie nabywcy wypełnionych oddechem artysty. Próbował stworzyć mechaniczne zwierzę jako ruchomą rzeźbę korzystając z energii słonecznej jako źródła prądu. W roku 1960 stworzył kulę utrzymywaną w powietrzu strumieniem powietrza.

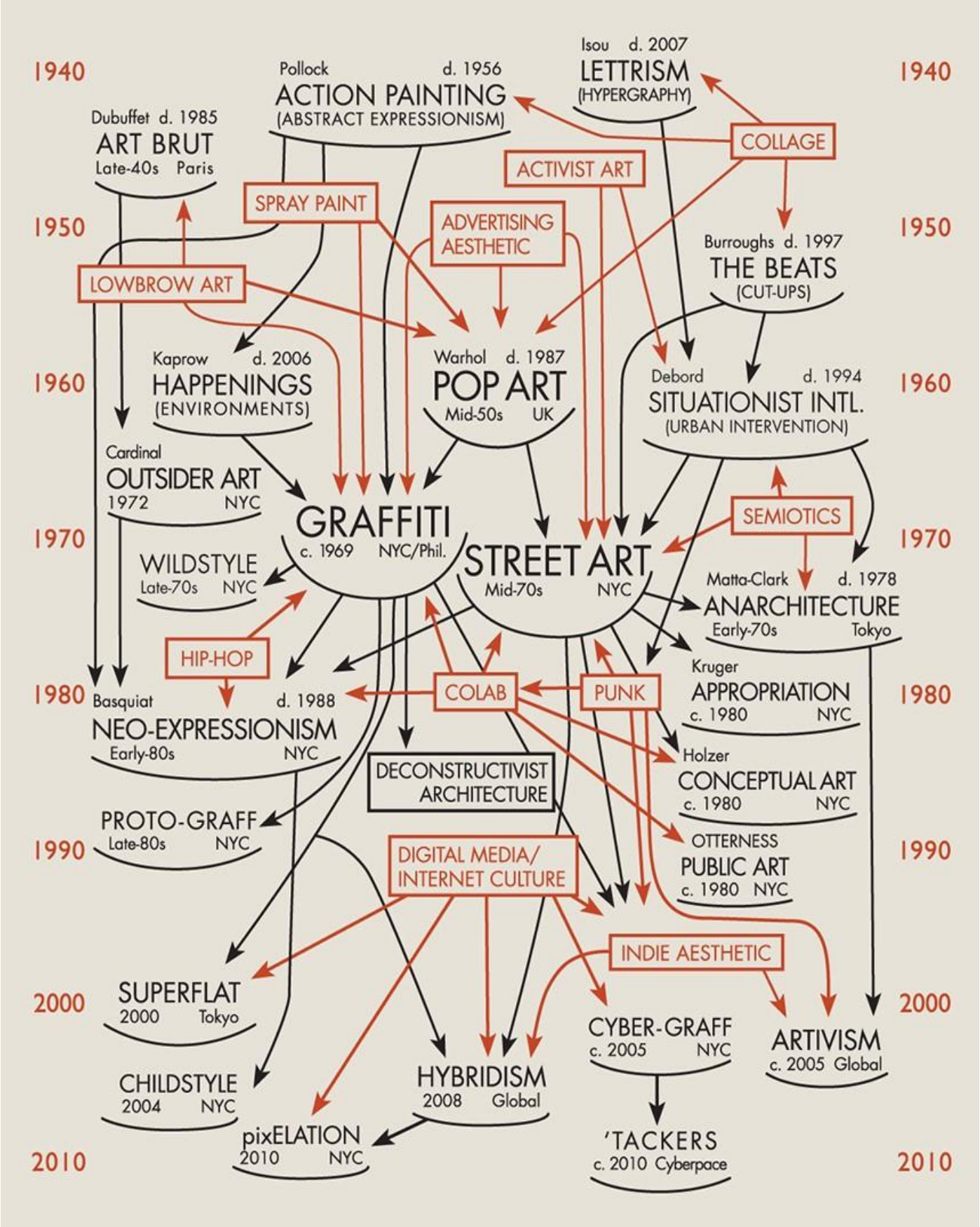
W 1960 roku Manzoni ugotował pewną ilość jajek na twardo, a następnie oznaczył je odciskiem swojego kciuka. Wystawa tak powstałych dzieł sztuki została w ciągu 70 minut zjedzona podczas wernisażu. Inną jego akcją było ogłoszenie kilku ludzi chodzącymi dziełami sztuki - zaszczytu tego dostąpił m.in. Umberto Eco.

W maju 1961 roku Manzoni dokonał defekacji do 90 niewielkich puszek, które następnie zostały fabrycznie zamknięte i opatrzone napisem "Gówno artysty" ("Merda d'artista"). W późniejszym czasie pojawiły się nieudokumentowane pogłoski, jakoby w wyniku wewnętrznego ciśnienia i postępującej korozji metalu, część puszek eksplodowała lub zaczęła przeciekać.

W tym samym roku Manzoni na swoich wystawach podpisywał nagich ludzi i wydawał im certyfikaty autentyczności. Stworzył też "magiczny postument" - człowiek stojący na nim automatycznie stawał się dziełem sztuki.

Achrome to jednometrowe, monochromatyczne dzieło wykonane z porcelanowej gliny na płótnie. Ten malarski obiekt składa się z płóciennych kwadratów namoczonych w kaolinie, specjalistycznej glinki porcelanowej używanej do wyrobu porcelany. Chropowata i nierówna powierzchnia ujawnia fałdy i zmarszczki uformowane w płótnie, które ugina się pod ciężarem mokrej gliny i utwardza w nieregularne sztywne fałdy. Całkowity brak kolorów działa, aby zwrócić uwagę odbiorcy na materialne właściwości powierzchni obiektu. Praca została wykonana przez Manzoni w 1958 roku, kiedy mieszkał w Mediolanie. Manzoni ukuł termin "achrome", aby wskazać brak koloru lub coś, co można by nazwać "niebarwnym". Jego celem nie było osiągnięcie czystej bieli, ale raczej całkowity brak koloru. Nadał tytuł *Achrome* wszystkim białym pracom, które wykonał od 1957 r. do śmierci w 1963 r.

Manzoni chciał pozbyć się malarskiej treści, a dla niego wymagało to usunięcia koloru z jego dzieł. Brak koloru, w połączeniu z metodami roboczymi, które usunęły potrzebę jakiegokolwiek gestu lub działania, pozwoliło na stworzenie dzieła ponadczasowego.


1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
Pollock d. 1956
ACTION PAINTING
(ABSTRACT EXPRESSIONISM)
Isou d. 2007
LETTRISM
(HYPERGRAPHY)
Dubuffet d. 1985
ART BRUT
Late-40s Paris
COLLAGE
ACTIVIST ART
SPRAY PAINT
ADVERTISING AESTHETIC
Burroughs d. 1997
THE BEATS
(CUT-UPS)
LOWBROW ART
Kaprow d. 2006
HAPPENINGS
(ENVIRONMENTS)
Warhol d. 1987
POP ART
Mid-50s UK
Debord d. 1994
SITUATIONIST INTL.
(URBAN INTERVENTION)
Cardinal
OUTSIDER ART
1972 NYC
GRAFFITI
c. 1969 NYC/Phil.
STREET ART
Mid-70s NYC
SEMIOTICS
WILDSTYLE
Late-70s NYC
Matta-Clark d. 1978
ANARCHITECTURE
Early-70s Tokyo
HIP-HOP
Kruger
APPROPRIATION
c. 1980 NYC
Basquiat d. 1988
NEO-EXPRESSIONISM
Early-80s NYC
COLAB
PUNK
DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE
Holzer
CONCEPTUAL ART
c. 1980 NYC
PROTO-GRAFF
Late-80s NYC
OTTERNESS
PUBLIC ART
c. 1980 NYC
DIGITAL MEDIA/ INTERNET CULTURE
INDIE AESTHETIC
SUPERFLAT
2000 Tokyo
CYBER-GRAFF
c. 2005 NYC
ARTIVISM
c. 2005 Global
CHILDSTYLE
2004 NYC
HYBRIDISM
2008 Global
pixELATION
2010 NYC
'TACKERS
c. 2010 Cyberpace

Street art, od 1967

Street art to sztuka uliczna, najczęściej tworzona przez młodych artystów niezależnych, kontestujących dominujące zjawiska w kulturze współczesnej, zwłaszcza konsumpcjonizm, konflikty zbrojne, łamanie praw człowieka, dyskryminację rasową, propagandę. Określenia street art najprawdopodobniej po raz pierwszy użył Allan Schwartzman w 1985 roku. Podstawowy impuls stojący za street artem wyrósł z przekonania, że sztuka powinna funkcjonować w opozycji do hegemonicznego systemu praw i własności, a czasem nawet poza nim; być dostępnym, a nie ukrytym w galeriach, muzeach i kolekcjach prywatnych; być demokratycznym i wzmacniającym, ponieważ wszyscy ludzie (bez względu na rasę, wiek, płeć, status ekonomiczny itp.) powinni być w stanie tworzyć sztukę i być postrzegani przez innych. Chociaż niektórzy artyści uliczni tworzą instalacje lub rzeźby, są bardziej znani ze stosowania niekonwencjonalnych mediów artystycznych, takich jak farby w sprayu, szablony, plakaty z pastą pszenną i naklejki. Street art nazywano także niezależną sztuką publiczną, post-graffiti i sztuką partyzancką.

Współczesne graffiti sięga końca lat 60. Dokładne położenie geograficzne pierwszej pracy jest trudne do określenia, jednak bezsporne jest, że Nowy Jork „to miejsce, w którym kultura graffiti rozkwitła, dojrzała i najwyraźniej odróżnia się od wszystkich wcześniejszych form graffiti". Pierwsi artyści graffiti byli powszechnie nazywani „pisarzami" lub „taggerami".

Wkrótce po tym, jak graffiti zaczęło pojawiać się na powierzchniach miast, wagony metra i pociągi stały się głównymi celami wczesnych pisarzy graffiti w Nowym Jorku, ponieważ te pojazdy podróżowały na duże odległości, pozwalając, by nazwisko pisarza było widoczne dla szerszej publiczności. Socjolog Richard Lachmann zauważa, że dodatkowy element ruchu uczynił graffiti wyjątkowo dynamiczną formą sztuki. Pisze on: „Wiele z najlepszych graffiti miało być docenianych w ruchu, ponieważ przechodziło przez ciemne i obskurne stacje lub na podwyższonych torach. Zdjęcia i graffiti na płótnach nie mogą oddać energii i aury gigantycznej grafiki w ruchu".

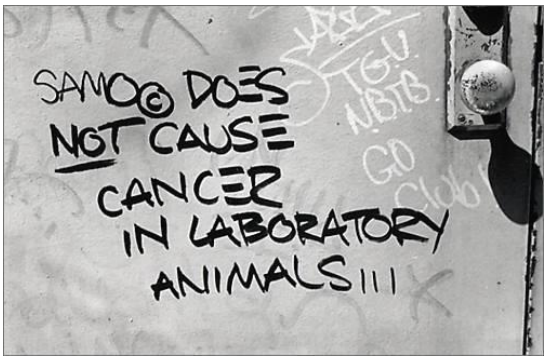
Cechy:

- efemeryczność
- zaangażowanie w tematy społeczne i polityczne
- wykorzystanie szablonu, farb w spreyu, vlepek
- nielegalność (?)

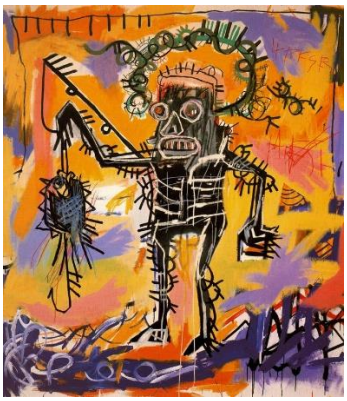
Odwrotne graffiti (czyste graffiti, zielone graffiti lub czysta reklama) to metoda, dzięki której artyści tworzą obrazy na ścianach lub innych powierzchniach, usuwając brud z powierzchni. Według brytyjskiego artysty odwrotnego graffiti Moose: „Gdy to zrobisz, zmusisz ludzi do skonfrontowania się z tym, czy lubią ludzi czyszczących ściany, czy naprawdę mają problem z osobistą ekspresją". Ten rodzaj pracy zwraca uwagę na kwestie środowiskowe w przestrzeni miejskiej, takie jak zanieczyszczenie.

Jean-Michel Basquiat (1960-1988)

Początkowo uprawiał graffiti (był prekursorem tej dziedziny), później zajął się malarstwem, był przedstawicielem nowego ekspresjonizmu. Jego obrazy cechowały się połączeniem prymitywnej sztuki afrykańskiej, współczesnej „sztuki ulicy", napisów, elementów komiksu oraz archetypów kultury.
Basquiat już w dzieciństwie przejawiał zainteresowanie sztuką i malarstwem. W wieku siedmiu lat trafił do szpitala z powodu wypadku samochodowego, wówczas matka podarowała mu podręcznik do anatomiiHenry'ego Graya. Basquiatowi spodobały się ilustracje w tej książce i czerpał z nich później inspirację do swoich prac. Założył także zespół muzyczny o nazwie „Gray". W wieku 17 lat, razem z przyjacielem Alem Diazem, rozpoczął malowanie graffiti na murach Manhattanu, dodając nieznany wówczas podpis „SAMO" (*Same Old Shit*). Grafikami były treściwe teksty, takie jak: „Burżuj czuje się bezpieczny; SAMO" („Plush safe he think; SAMO"). W 1978 The Village Voice opublikowało artykuł o ich twórczości. Projekt SAMO zakończył się stwierdzeniem „SAMO IS DEAD" napisanym na murach budynków SoHo.



W 1978 Basquiat opuścił dom oraz porzucił Edward R. Murrow High School na rok przed jej ukończeniem. Przeniósł się do miasta i żył z przyjaciółmi, utrzymując się z ulicznej sprzedaży koszulek i pocztówek. Zaczął także malować obrazy. W 1981 poeta, krytyk sztuki i kulturalny prowokator Rene Ricard opublikował artykuł *The Radiant Child* w czasopiśmie „Artforum". Była to trampolina Basquiata do szybkiej kariery na międzynarodowej arenie.
W 1982 pokazywał już swoje prace regularnie w galeriach Nowego Jorku. Zaczął spotykać się z ambitną i początkującą wówczas piosenkarką Madonną. W 1983 poznał sławnego przedstawiciela sztuki pop-art Andy'ego Warhola. Zaczął z nim współpracować, co zaowocowało bliską przyjaźnią obu artystów. Wspólnie stworzyli ponad 100 obrazów. Już w 1984 wielu jego znajomych niepokoiło się o niego z powodu jego uzależnienia od narkotyków (w szczególności od heroiny). W 1985 Basquiat pojawił się na okładce „The New York Times". Jego popularność rosła, a prace zaczęto pokazywać na osobnych wystawach (także w Europie).
Zmarł w 1988 z powodu przedawkowania heroiny, parę dni po swojej drugiej wycieczce do Wybrzeża Kości Słoniowej.



Banksy

Artysta nie ujawnia swojego wizerunku, nie maluje prac w celach komercyjnych. Poruszając cały świat, pozostaje anonimowy. Poprzez sztukę prezentuje swoje poglądy. Porusza problemy uniwersalne jak: wojna, polityka, rasizm, jednocześnie dbając o estetykę formy oraz treść przekazu.

Banksy często używa obrazu szczura jako spersonalizowanego symbolu przedstawiającego samego siebie, ponieważ, podobnie jak jego poprzednik graffiti, Blek le Rat, poczuł pokrewieństwo z tym miastem-mieszkańcem, które jest aktywne w nocy, aby uniknąć obawy i wykorzenienia. Mówi: „Jeśli czujesz się brudny, nieistotny lub niekochany, to szczury są dobrym wzorem do naśladowania. Istnieją bez pozwolenia, nie mają szacunku dla hierarchii społecznej i uprawiają seks 50 razy dziennie”.

We wrześniu 2006 roku Banksy umieścił nadmuchiwaną lalkę naturalnej wielkości ubraną jako więzień Guantanamo w parku rozrywki Disneyland. Praca pozostała na miejscu przez ponad godzinę, zanim urzędnicy parku zauważyli ją i częściowo zamknęli park. Rzeczniczka Banksy'ego powiedziała, że praca ma na celu podkreślenie sytuacji, w której podejrzani o terroryzm znajdują się w kontrowersyjnym ośrodku zatrzymań na Kubie. Artysta miał nadzieję, że konfrontując beztroskich gości z parkami z tym, co wydawało się być prawdziwym więźniem Zatoki Guantanamo w „najszczęśliwszym miejscu na ziemi”, może wstrząsnąć nimi, aby poważniej zastanowili się nad konsekwencjami wojny z terrorem. Praca ta stanowi doskonały przykład tego, jak dzieła rzeźbiarskie artystów ulicznych są szczególnie przydatne w organizowaniu wstrząsających doświadczeń, które odzwierciedlają klimat polityczny lub społeczny.

Banksy przeprowadził szereg innych takich performatywnych nielegalnych interwencji. W 2004 r. Wyprodukował 100000 fałszywych banknotów brytyjskich o wartości 10 GBP, zastępując zdjęcie głowy królowej zdjęciem Diany i zmieniając tekst „Bank Anglii” na „Banksy Anglii”. Rzucił je w tłum w trakcie Notting Hill Carnival, a niektórzy próbowali wydać pieniądze w lokalnych sklepach. W marcu 2005 r. ukradkiem powiesił różne zmodyfikowane dzieła własne (takie jak malowanie puszki z zupą Warhola) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, Metropolitan Museum of Art, Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej na Manhattanie i Brooklyn Museum. W 2006 r. umieścił około 500 fałszywych kopii debiutanckiego CD Paris Hilton w Paryżu w 48 sklepach płytowych w Wielkiej Brytanii, zmodyfikowanych własną okładką. Ludzie kupili kilka kopii płyty CD, zanim sklepy mogły je usunęły. Zakupione kopie zostały sprzedane na znacznie więcej na internetowych serwisach aukcyjnych.

W czerwcu 2006 roku Banksy, korzystając z techniki szablonowej, namalował nagiego mężczyznę zwisającego z parapetu okna, ukrywającego się w ten sposób przed mężem swojej kochanki, na ścianie *Sexual Health Clinic* na skrzyżowaniu Park i Frogmore Street w centrum Bristolu. Obraz wzbudził kontrowersję, zmuszając miejskie władze do zasugerowania się opinią publiczną w sprawie pozostawienia obrazu. W wyniku internetowego głosowania obraz pozostał, otrzymawszy 97% poparcia głosujących.

Graffiti na murze palestyńskim,

Mur bezpieczeństwa czyli kontrowersyjna granica między terytoriami Izraela i Palestyny. Obecnie ma 500 km, które wybudowano zaledwie w ciągu roku (2002-2003) znacznie zmieniając i utrudniając życie wielu tysiącom osób. Wiele z nich straciło przez to pracę, zostało odciętych od rodzin, czy to z powodu utrudnionego dojazdu, czy zamkniętego zakładu, fabryki. Izrael wybudował mur, aby ograniczyć liczbę zamachów terrorystycznych przeprowadzanych przez Palestyńczyków. Rok po wybudowaniu muru rząd opublikował "statystyki" dotyczące zamachów. Według nich, ilość zamachów terrorystycznych zmniejszyła się o ponad 95% w porównaniu do sytuacji sprzed roku 2002. Spora część muru to wysokie betonowe bloki, które czasem zamieniają się w wysokie ogrodzenie z drucianymi zasiekami. Mimo tego, że wciąż budzi on wiele kontrowersji i jest krytykowany przez środowiska międzynarodowe, a jego budowa uznana za sprzeczną z prawem międzynarodowym, wciąż się powiększa.

2019:

Banksy (lub jego wysłannik) przebrał się za ulicznego malarza i zaczął wieszać obrazy na stoisku w trakcie Biennale Weneckiego. Kiedy wszystkie znalazły się na miejscu, uformowały wizerunek ogromnego statku wycieczkowego płynącego po weneckich kanałach. Na żywo efekt finalny widziało prawdopodobnie tylko kilka osób, bo szybko interweniowała policja. Okazało się, że Banksy nie miał pozwolenia na uliczną sprzedaż obrazów, więc nieświadomi stróże prawa kazali mu się zwijać. Cała akcja została jednak nagrana, na wideo oczywiście nie widać twarzy artysty. Pracę pod tytułem "Venice in oil" ("Wenecja na obrazie olejnym" lub "Wenecja w ropie) można odczytać jako krytykę masowej turystyki i wynikających z niej zagrożeń ekologicznych.

Shepard Fairey (ur. 1970)

W 1998 roku amerykański artysta uliczny stworzył graficzną kampanię naklejek inspirowaną ikoną zapaśniczą Andre the Giant. Naklejki, podpisane słowami Obey Giant, pojawiły się w miejskich krajobrazach, w których Fairey mieszkał i do których podróżował, stając się wizualnym, publicznym eksperymentem artysty z fenomenologią. Zainspirowany przez fenomenologię opisaną przez niemieckiego filozofa Martina Heideggera „proces ujawniania się rzeczy", Fairey starał się umożliwić ludziom zobaczenie czegoś wyraźnie, ale jednocześnie zasłoniętego; rzeczy tak oczywiste, że stają się przytłumione przez abstrakcyjną obserwację. Tak więc twarz słynnego zapaśnika stała się znanym motywem na ulicach, jego powtarzanie powodowało zauważenie, pozostając bez znaczenia, aż w końcu stało się kolejnym znanym fragmentem miejskiego krajobrazu, niekwestionowanym lub analizowanym. Fairey stał się powszechnie rozpoznawalny podczas wyborów prezydenckich w 2008 r. dzięki plakatowi „Barack Obama HOPE". Jest jednym z najbardziej wpływowych artystów ulicznych, którzy wkroczyli do strefy galerii.

Dzieło Sheparda Faireya zwracające uwagę na ochronę Indian.
Artysta, który zaczynał od przyklejania kontrowersyjnych plakatów, dziś sprzedaje na swojej stronie internetowej oryginalne młodzieżowe ubrania. Tworzy także własne murale, wystawia prace w galeriach. Często porusza społeczne problemy np. dyktatury, pieniędzy. Sztuka Sheparda jest wysoko ceniona za autentyczność oraz aktualność.

Są też artyści uliczni eksperymentujący z innymi materiałami, tacy jak **Invader**, który oblepia miasta kafelkami ceramicznymi, odtwarzając obrazy z popularnej gry wideo Space Invaders z 1978 roku.

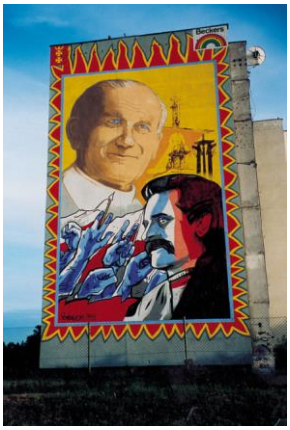
Patrick Commecy (Francja)

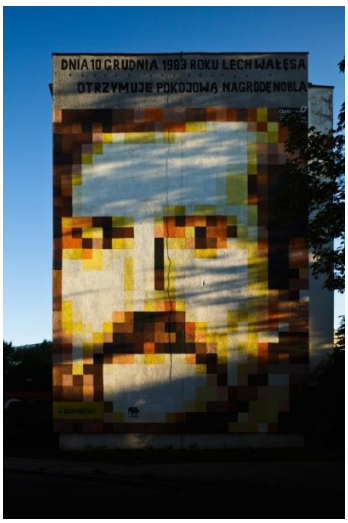
Wyjaśnij pojęcie *mural* ……
……
……

Współczesny polski mural artystyczny ma rodowód akademicki. Palma pierwszeństwa należy się tu Rafałowi Roskowińskiemu, który już w 1991 r. tworzył w Trójmieście pierwsze legalne, wielkopowierzchniowe produkcje tego typu. Roskowiński, absolwent gdańskiej ASP, był także pomysłodawcą dwóch inicjatyw fundamentalnych dla dzisiejszej kondycji muralu w Polsce: projektu Węzeł Kliniczna (1996) i Festiwalu Malarstwa Monumentalnego na gdańskiej Zaspie (1997). Oba te projekty twórczo rozwinął w późniejszych latach Piotr Szwabe, a na Zaspie i Węźle Kliniczna swoje pierwsze szlify zdobywała duża część dzisiejszych polskich twórców murali, wywodzących się ze świata writingu i street artu. Sam Roskowiński podkreśla też, że mural artystyczny w Polsce wcale nie pojawił się w latach 90., lecz w latach 50., kiedy to grupa artystów związana z gdańską ASP postanowiła stworzyć na nowo dekoracje kamienic na odbudowywanym gdańskim Starym Mieście. Działalność tego zespołu w latach 50. i 60. wpłynęła na sposób kształcenia studentów na tamtejszej uczelni.

Węzeł Kliniczna, Gdańsk*:*

Rafał Władysław Roskowiński (ur. 1966)





Piotr Szwabe (ur. 1975), *Lech Wałęsa*, 2008
Pilotów 17d to jeden z najważniejszych adresów opozycyjnego Gdańska. To tutaj mieszkał wraz z rodziną Lech Wałęsa. Podczas powrotu Wałęsy z internowania, na Pilotów pojawił się kilkunastotysięczny tłum. Praca powstała dokładnie w 25. rocznicę przyznania Pokojowej Nagrody Nobla. Mural to powiększone do rozmiarów ściany zdjęcie Lecha z okresu internowania. Oglądany z bliska, jest niejednoznaczny i nieoczywisty. Z dystansu, to niebudzący wątpliwości wizerunek przywódcy Solidarności. Praca stała się jaskółką zwiastującą powrót malarstwa wielkoformatowego na Zaspę.

Sąd ostateczny żywy w pikselach, 2017
Mural jest inspirowany średniowiecznym ołtarzem Sąd Ostateczny autorstwa Hansa Memlinga, najważniejszym dziełem sztuki spośród wszystkich gdańskich zbiorów. W swojej formie, mural nawiązuje do pierwszej realizacji Piotra Szwabe w Kolekcji na Zaspie, czyli rozpikselowanemu Lechowi Wałęsie z 2008 roku. *Sąd ostateczny* Piotra Szwabe składa się z około 4500 "pikseli" namalowanych przy użyciu palety 40 kolorów.
To mój autorski pomysł, a jedną z inspiracji jest obchodzony właśnie rok memlingowski. Malujemy fragment przedstawiający ważenie dobrych dusz. Na obrazie jest strona dobra i zła, ja wybrałem tę dobrą, choć w tle będzie parę małych postaci, które związane są ze złym światem i bardzo chciałyby dostać się na dobrą stronę. To nawiązanie przede wszystkim do świata polityki. Będzie kolorowo, ale mam nadzieję, że ta praca da do myślenia pewnej części gdańszczan. Mural będzie złożony z pikseli. Będzie miał nowoczesną formę, zbliżoną do grafiki komputerowej. Bez sensu byłoby robić kopię tak doskonałego dzieła, które wyszło spod ręki Memlinga.

Pozostali artyści street artu związani z Trójmiastem: ……

……