florinSTOICIU

Tendințe în Artele Plastice CONTEMPORANE



București 2024

Florin Stoiciu este profesor universitar doctor la Facultatea de Arte, Universitatea Ovidius din Constanța și la Universitatea Națională de Arte din București. A mai publicat *„Materialitatea în gravură, Tehnici și maniere", (Editura Tehnică 2007), „Tehnici și maniere în gravură ", (Editura Polirom 2010), „Aquatinta pe tablă de oțel / o lucrare o expoziție" (editura UNARTE 2011), Ex-Libris Brâncuși 2016 (Editura Monitorul Oficial R.A.), Ex-Libris Brâncuși 2018 (Administrația Prezidențială, Muzeul Național Cotroceni), „GESTUL în xilogravură", (București 2018), „GESTUL în desen / desenul pe pânza", (Editura MUNTENIA, Constanța, 2019), „GRAVURA VIRTUALĂ / gravura indirectă / transfer de imagine pe pânză", (Editura TRACUS ARTE, 2020).*

Prezentare grafică: **Florin Stoiciu**
Fotografii: **Florin Stoiciu,**
Viziunea grafică: **Florin Stoiciu**
dtp: Anastasia Stoiciu

2024 © Stoiciu Florin

ISBN:

florin**STOICIU**

Tendințe în artele plastice contemporane

București 2024

CUPRINS

ARGUMENT 7

INTRODUCERE 8

I.1 ARTA CONTEMPORANĂ 11
definiție 11
Apariția artei contemporane 12
Care este diferența dintre arta modernă și cea contemporană? 13

II. 2 PRINCIPALELE MIȘCĂRI DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ȘI ARTIȘTI 17

Pop-Art 17

Începuturile artei pop 19
Marea Britanie: Grupul Independent 19
New York City: Apariția Neo-Dada 21
Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi și imaginea tabelară 22
James Rosenquist și imaginea monumentală 23
Andy Warhol și Repetiția 24
Claes Oldenburg și Sculptura Pop 25
Los Angeles Pop 26
Ed Ruscha și Signage 28
Nouveau Réalisme în Franța 29
Evoluții ulterioare - După Pop Art 33

Foto-realismul 33

Artiști 35
Charles Thomas Close 35
Ralph Goings 36
Richard Estes 38
Duane Hanson 40
Charles Bell 42
Audrey Flack 43
Malcolm A. Morley 45
Denis Peterson 46
Începuturile fotorealismului 47
Primii fotorealiști 48
Cele Cinci Principii 48
Documenta 5 49
Fotorealism: concepte, stiluri și tendințe 51
Fotorealism și Pop Art 51
Fotorealism și minimalism 51
Fotorealism și Trompe l'oeil 52
Grilaj 52
Sculptură fotorealistă 52
Evoluții ulterioare - După fotorealism 53

Arta Conceptuală 55

Minimalismul 61

Opere de artă și artiști ai minimalismului 63
Frank Stella 63
Tony Smith 65
Carl Andre 66
Robert Morris 68
Donald Judd 69
Richard Serra 71
Sol LeWitt, 73
Ronald Bladen 75
Dan Flavin 76
Începuturile minimalismului 78
Inspirațiile moderniste timpurii 78
Arta la mijlocul secolului: modernismul târziu 79
Începutul minimalismului și al artei conceptuale 80
Titlul mișcării 81
Expoziția Structuri Primare 82
O nouă artă pentru spații noi 82
Minimalism: concepte, stiluri și tendințe 83
Sculptură minimalistă 83
Picturi minimaliste 83
Instalații de lumină minimalistă 84
Alți minimaliști 84
Evoluții ulterioare - După minimalism 84
Artă și obiectivitate 85
Post-minimalism 85
Minimalismul și următoarea etapă a feminismului 86

Performance Art 87

Yves Klein 88
Yoko Ono 90
Chris Burden 92
Vito Acconci 93
Marina Abramović 95
Joseph Beuys 97
Carolee Schneemann 98
Linda Montano și Tehching Hsieh 100
Coco Fusco și Guillermo Gomez-Pena 101
Începuturile Performance Art 102
Avantgardele timpurii folosesc performanța 102
Arta spectacolului postbelic 102
Actionism, Gutai, Art Corporel și Auto-Distructive Art 103
Apariția artei feministe și de performanță în SUA 103
Acțiune 105
Întâmplări 105
Rezistența 106
Ritual 106
Evoluții ulterioare - După Performance Art 106

II. 6 *Arta Instalației (Installation Art) 108*

Marcel Duchamp 109
Judy Chicago 110

Sol LeWitt 112
Num June Paik 114
Tracey Emin 116
Martin Creed 118
Yayoi Kusama 120
Richard Serra 122
Doris Salcedo 124
Random International 126
Începutul Artei instalațiilor 127
Influențe timpurii 127
Numirea stilului: anii 1970 128
Preocupări schimbătoare 129
Arta instalației: concepte, stiluri și tendințe
Specificitatea locului: Locația ca element integral 130
Conceptualismul 132
Interacțiune și imersiune: accent pe implicarea spectatorilor 133
Valorificarea la scară masivă 135
Percepția spațiului 136
Evoluții ulterioare - După Arta Instalației 137

Arta Pământului (Land Art) 137

Richard Lon 138
Richard Meizer 140
Michael Heizer 141
Robert Smithson 142
Nancy Holt 144
Walter De Maria 146
Agnes Denes 147
Andy Goldsworthy 149
Începuturile Land-Art 151
Extinderea ideilor minimaliste și conceptuale 151
Anii 1960 și Virginia Dwan 152
Expoziții instituționale și ambiții globale 153
Earth Art: Concepte, stiluri și tendințe 153
Specificitatea locului și ecologismul 153
Decăderea 154
Invaziv și non-invaziv 154
Evoluții ulterioare - After Earth Art 154

Street și Graffiti Art 155

Artist: TAKI 183 pag. 157
Artist: TRAP, DEZ și DAZE 157
Blek le Rat 158
Keith Haring 160
Shepard Fairey 161
Banksy 163
Alexandre Orion 164
ZEVS 165
SWOON 167
Începuturile artei stradale și graffiti 168
Precursori ai graffiti-ului și artei stradale contemporane 168
Începuturile Graffiti-ului Contemporan în Statele Unite 169
„Problemă" cu graffiti din New York 170
De la graffiti la arta stradală: o mai mare variație în stiluri, tehnici și materiale 171
Concepte și stiluri 172
Graffiti 172
Șabloane 173
Afișe cu pap (apă cu făină de grîu) 174
Intervenții sculpturale de artă stradală 174
Graffiti invers 174
Alte Medii 175
Evoluții ulterioare - After Street and Graffiti Art 176
Acceptarea mainstream 176
Legalitate 177
Tehnologia și internetul 177

Arta contemporană și era digitală 178

Artă digitală: o nouă eră a creativității 182
Cum să faci artă digitală? 183
Idei de artă digitală 183
Tipuri de artă digitală 184
Diferite tipuri de artă digitală 184
Viitorul stilurilor de artă digitală 185

Artiști contemporani 185

Yayoi Kusama 185
Marina Abramović 186
Ai Weiwei 186
Jean-Michel Basquiat 187
Takashi Murakami 188
Banksy 188

III. Ce urmează în arta contemporană? *189*

CE DEFINEȘTE ARTA CONTEMPORANĂ? 190

DE UNDE ȘTII DACĂ ARTA ESTE CONTEMPORANĂ? 191

BIBLIOGRAFIE 194

INDEX IMAGINI 195

„Nu te obosi să fii modern. Din păcate acesta este singurul lucru, pe care orice ai face, nu-l poți evita.”

Salvador Dali

ARGUMENT

„Ce este arta?”, a fost o întrebare legitimă în încercarea teoreticienilor de a cataloga activitatea omului care are drept scop producerea unor valori estetice și care folosește mijloace de exprimare cu caracter specific; totalitatea operelor (dintr-o epocă, dintr-o țară etc.) care aparțin acestei activități. Dacă această întrebare era legitimă pentru a putea lămuri mai mult sau mai puțin categoriile estetice odată cu perioada modernă și a apariției noilor forme contemporane de exprimare plastică s-a transformat într-o nouă întrebare: „Ce este artă?”

Pornind de la această dilemă în cursul nostru vom încerca să deslușim direcțiile și tendințele artiștilor contemporani.

Ca orice alt curs și acesta va face referire la condițiile istorice atât din punct de vedere cronologic dar și al informației cantitative și calitative imagistice. Totodată se va raporta la acțiunile practice ale experimentului plastic mai mult sau mai puțin contemporan. Definirea termenilor și a explicațiilor pertinente ale studiilor de caz vor întregi studiul nostru referitor la tendințele în artele plastice contemporane.

Fără a se dori a fi o dizertație exhausivă[1] , acest curs este doar ecoul momentului din artele plastice contemporane.

1 Care epuizează un subiect; în întregime

INTRODUCERE

Ce este arta contemporană?

Chiar dacă pentru a putea deveni o definiție, arta contemporană creează dificultăți pentru teoreticienii domeniului.

Dacă ne referim strict la definiția termenului de „artă contemporană" logic ar fi arta realizată și produsă de artiștii care trăiesc astăzi. Mediul cultural global divers avansat din punct de vedere tehnologic cu o multitudine de fațete creează posibilități multiple în arta vizuală actuală. Artiștii realizează și răspund la provocările tehnicilor moderne lucrând într-o gamă largă de medii făcând adesea comentarii la societatea modernă. Atunci când interacționează cu arta contemporană observatorii mai mult sau mai puțin avizați sunt provocați să uite întrebările: „Este bună o operă de artă?" sau „Este lucrarea plăcută din punct de vedere estetic?" . Artistul provoacă publicul având așteptarea unui răspus dacă creația lor este „provocatoare" sau "interesantă". Nu întâmplător vorbind adeseori despre un eveniment cultural vizual se spune că important este să nu fie indiferent. Nu contează ce se spune pozitiv sau negativ important este să creeze provocări emoționale. Artiștii contemporani chiar dacă pun la îndoială ideile tradiționale prin felul cum este definită arta, ce constituie arta și cum este făcută arta creează un dialog cu și în unele cazuri, respingând stilurile și curentele apărute înaintea lor

Pentru mulți oameni, a veni cu o definiție a artei contemporane poate fi o sarcină dificilă. În timp ce titlul său este simplist și direct, sensul său modern nu este la fel de clar. Din fericire, înțelegerea a ceea ce constituie „contemporan" este pe deplin posibilă odată ce se urmărește istoria conceptului și se explorează temele sale subiacente.

De la începutul secolului al XX-lea, unii artiști s-au îndepărtat de reprezentarea realistă și de reprezentarea figurii umane și s-au îndreptat din ce în ce mai mult către abstract. În New York, după cel de-al Doilea Război Mondial, lumea artei a inventat termenul „expresionism abstract"[1] pentru a caracteriza o mișcare artistică care nu era nici complet abstractă , nici expresionistă. Cu toate acestea, mișcarea i-a provocat pe artiști să pună mai mult accent pe procesul de realizare a artei, mai degrabă decât pe produsul final. Artiști precum Jackson Pollock[2]

1 Expresionismul abstract, mișcare largă în pictura americană care a început la sfârșitul anilor 1940 și a devenit o tendință dominantă în pictura occidentală în anii 1950.

2 Paul Jackson Pollock (/ˈpɒlək/; 28 ianuarie 1912 – 11 august 1956) a fost un pictor american. Figură majoră în mișcarea expresionistă abstractă,



Fig. 1 / Jackson Pollock la lucru / Sursa: https://www.oldholland.com/academy/best-artists-of-all-time-jackson-pollock-1912-1956/

au adus creația de artă la culmi coregrafice picurând vopsea în gesturi grandioase, dar spontane. După cum a remarcat un critic, pânza era o arenă în care să acționeze -„ceea ce se petrecea în pânză nu era o imagine, ci un eveniment.expresionismul abstract, care a influențat foarte mult mișcările artistice care au urmat și continuă să inspire artiștii care trăiesc astăzi.

Artiștii contemporani care lucrează în cadrul mișcării postmoderne resping conceptul de „*artă mainstream*” și îmbrățișează noțiunea de „pluralism artistic”, acceptarea unei varietăți de intenții și stiluri artistice. Indiferent dacă este influențat sau bazat pe arta performanței, arta pop, minimalismul, arta conceptuală, sau video, artiștii contemporani trag dintr-o varietate infinită de materiale, surse și stiluri pentru a crea artă.

Din acest motiv, este dificil să rezumați pe scurt și să reflectați cu acuratețe complexitatea conceptelor și materialelor

Pollock a fost remarcat pe scară largă pentru „tehnica sa prin picurare” de turnare sau stropire cu vopsea de uz casnic lichidă pe o suprafață orizontală, permițându-i să-și vadă și să picteze pânzele din toate unghiurile. A fost numită pictură integrală și pictură de acțiune, deoarece a acoperit întreaga pânză și a folosit forța întregului său corp pentru a picta, adesea într-un stil de dans frenetic. Această formă extremă de abstracție i-a împărțit pe critici: unii au lăudat imediatitatea creației, în timp ce alții au luat în derâdere efectele întâmplătoare. În 2016, pictura lui Pollock intitulată Number 17A a fost raportată că a adus 200 de milioane de dolari SUA într-o achiziție privată.

folosite de artiștii contemporani.

Întrebări precum „Ce este arta?” și „Care este funcția artei?” sunt relativ noi. Crearea de artă care sfidează așteptările spectatorilor și convențiile artistice este un concept clar modern. Cu toate acestea, artiștii din toate epocile sunt produse ale culturilor și perioadelor lor relative. Artiștii contemporani sunt în măsură să se exprime și să răspundă la problemele sociale într-un mod în care artiștii din trecut nu au putut să o facă. Când experimentează arta contemporană, spectatorii folosesc criterii diferite pentru a judeca operele de artă decât criteriile folosite în trecut. În loc să întrebe: „Îmi place cum arată asta?” spectatorii ar putea întreba: „Îmi place ideea pe care o prezintă acest artist?” A avea o. minte deschisă înseamnă un drum lung spre înțelegerea și chiar aprecierea artei epocii noastre.

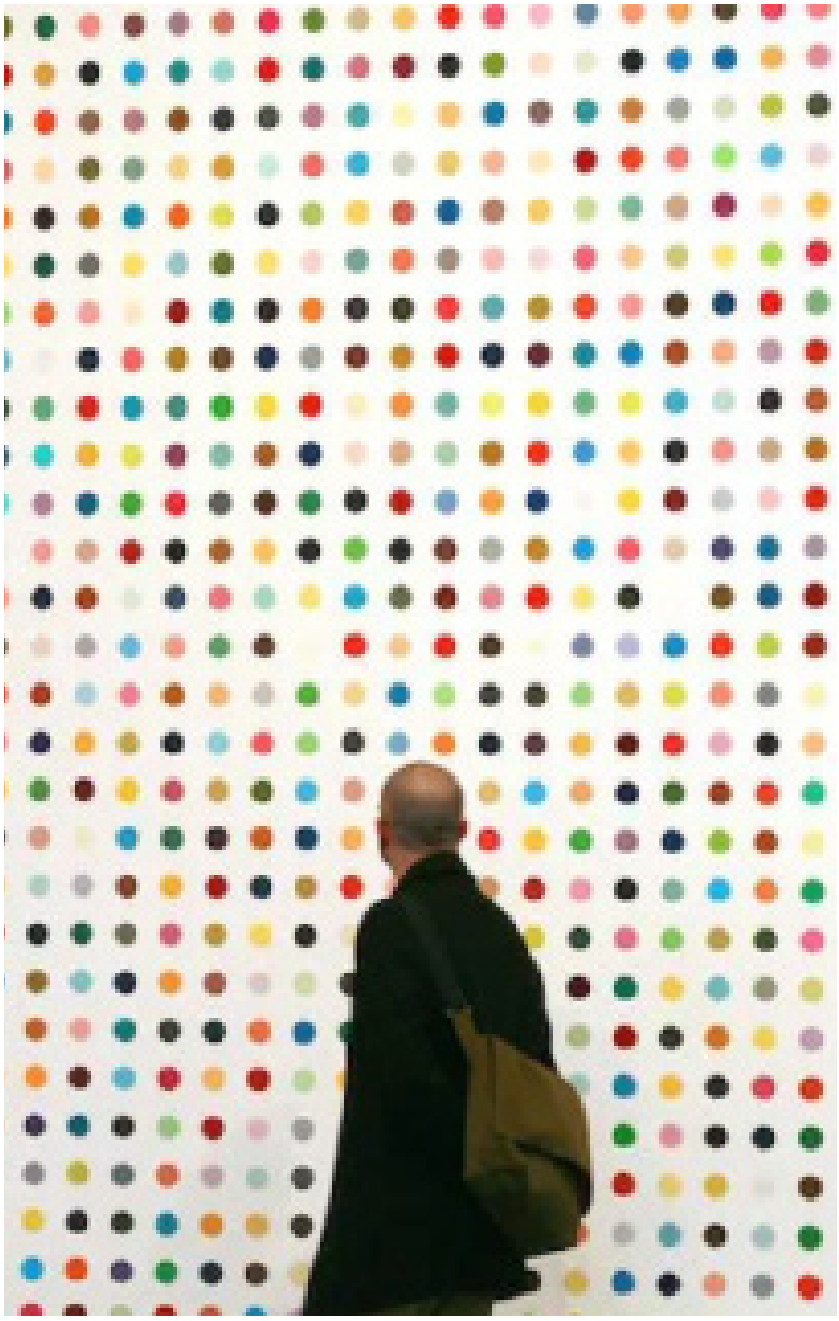


Fig. 2 / Una dintre picturile cu pete ale lui Damien Hirst / Sursa: https://blog.artsper.com/en/get-inspired/25-works-of-contemporary-art-you-need-to-see/

I.1 ARTA CONTEMPORANĂ
definiție

„Arta contemporană[3] este o mișcare care aparține prezentului. Formele sale de artă vorbesc despre experiențele noastre de astăzi. Această definiție, totuși, lasă deschise granițele a ceea ce face o operă de artă contemporană, ca semn al ceva nou, inovator sau distinct de formele de artă anterioare sau practicile de realizare a artei.

Mulți experți de top au încercat să identifice originea artei contemporane. Acest lucru este pentru a recunoaște condițiile rapid schimbate în care artiștii contemporani au început să lucreze. O teorie identifică 1989 ca un punct de cotitură istoric, un an care a văzut căderea Zidului Berlinului și protestele din Piața Tiananmen. Următoarele decenii au explodat cu noi forme de media digitală și de telecomunicații, globalizarea radicală a lumii și accelerarea circulației mărfurilor, informațiilor și oamenilor între națiuni.

Artiștii contemporani au răspuns la aceste noi condiții prin artă new media, video la scară largă, lucrări pe ecran, instalații, robotică, performance și opere de artă interactive. De asemenea, au produs combinații inovatoare de medii tradiționale și contemporane. Arta contemporană este, de asemenea, definită de o serie de noi platforme pentru experimentarea artei, inclusiv internetul, rețelele sociale și expoziția bienală – o expoziție temporară la scară largă, adesea cu accent global sau internațional.”

Definiția cea mai larg acceptată a artei contemporane este aceea că se referă la operele de artă create între anii 1945 și momentul când vorbim (2024). Operele de artă contemporană sunt, prin urmare, definite pur și simplu prin perioada de timp, indiferent de stil, mediu (sculptură, pictură , fotografie, desen sau gravură) sau mișcare artistică din care aparțin. Arta contemporană derivă din arta modernă, care este termen larg folosit pentru a defini arta produsă între anii 1850 și 1945.

Cu toate acestea, unii istorici de artă au stabilit data de început a artei contemporane în anii 1960 odată cu apariția artei pop, o mișcare artistică care a reprezentat un ruptură radicală de modernism.

În cele din urmă, o a treia definiție a artei contemporane este aceea că trebuie să fie o operă de artă care fie se referă la practici și design-uri estetice care transmit idei sau concepte (cum ar fi arta conceptuală), transcende granițele dintre artă și ceea ce în mod tradițional nu este considerat artă vizuală (de exemplu, performance art)., sau care depășește granițele artei așa

3 https://www.agsa.sa.gov.au/education/resources-educators/agsa-art-school-online/what-contemporary-art/

cum sunt înțelese prin arta modernă și clasică.

Cocluzia ar fi că: „Arta contemporană[4] este arta făcută astăzi de artiști în viață. Ca atare, reflectă problemele complexe care modelează lumea noastră diversă, globală și în schimbare rapidă. Prin munca lor, mulți artiști contemporani explorează identitatea personală sau culturală, oferă critici asupra structurilor sociale și instituționale sau chiar încearcă să redefinească arta însăși. În acest proces, ei ridică adesea întrebări dificile sau care provoacă gânduri, fără a oferi răspunsuri simple. Curiozitatea, o minte deschisă și angajamentul față de dialog și dezbatere sunt cele mai bune instrumente cu care să abordezi o operă de artă contemporană."

După cum putem vedea, nu există o definiție clară a artei contemporane, ci mai degrabă mai multe definiții ale artei contemporane care în cele din urmă toate se completează reciproc. Într-adevăr, arta de astăzi a devenit atât de diversă, în ceea ce privește mediile, tehnicile și stilurile, precum și temele artistice sau subiectul, încât a devenit imposibil să se identifice o singură definiție.

Apariția artei contemporane

Contemporan, în sensul mai larg al cuvântului, înseamnă apartenența aceluiași timp. În cazul artelor vizuale, această definiție devine rapid supărătoare, deoarece lucrările etichetate drept contemporane pot fi dintr-o gamă largă de decenii și, prin urmare, nu sunt neapărat din aceeași perioadă de timp. Prin urmare, termenul de artă contemporană nu trebuie înțeles doar din punct de vedere cronologic, ci ca o dorință și un scop împărtășit de artiștii contemporani de a contesta canoanele artistice în același mod în care a încercat să facă arta modernă, ci să meargă mai departe în această abordare și a pus capăt naturii canonice a artei. Arta modernă a reușit să se îndepărteze de arta figurativă și a început să pună întrebări importante despre însăși natura artei.

Arta contemporană ar continua să împingă această întrebare și mai departe. Apariția minimalismului și a artei pop a demonstrat că artiștii pun sub semnul întrebării calitățile estetice așteptate și importanța originalității și unicității în artă. Artiștii au pus sub semnul întrebării societatea, arta pop făcând uz de producția societății pentru a o critica. Câteva răsturnări semnificative au dus la apariția artei contemporane. Din punct de vedere social și economic, dezvoltarea unei societăți de consum (creșterea productivității și a producției de bunuri, creșterea economică, ascensiunea clasei de mijloc în țările industrializate) și excesele acesteia au inspirat artiștii.

Pe măsură ce definiția artei a devenit din ce în ce mai largă, formele de artă au devenit mai diverse și s-au îndepărtat

4 https://walkerart.org/visit/what-is-contemporary-art/

de instituțiile culturale, cu arta stradală, arta performanței și arta conceptuală. Noi forme de artă au apărut odată cu apariția noilor tehnologii, cum ar fi arta video, arta computerizată, BioArt și arta digitală. În cele din urmă, noțiunea de mediu (pictură, sculptură, desen etc.) și-a pierdut din importanță odată cu dezvoltarea instalațiilor, lucrărilor efemere și a lucrărilor în curs. Mediul a devenit un simplu vehicul de comunicare.

Care este diferența dintre arta modernă și cea contemporană?[5]

„Modern, contemporan. Contemporan, modern. Acești termeni sunt adesea folosiți interschimbabil. Deci există de fapt vreo diferență între ele? Și dacă da, de ce?

Un răspuns este simplu: timpul. Arta modernă a venit înaintea artei contemporane. Majoritatea istoricilor și criticilor de artă au pus începutul artei moderne în Occident în jurul anilor 1860, continuând până în anii 1960. În timp ce, arta contemporană înseamnă artă realizată în zilele noastre. Dar poate fi greu de definit ce înseamnă cu adevărat „ziua prezentă". Acea artă este făcută de artiști în viață? Artă făcută în viața noastră? Sau sunt artiștii care fac o lucrare care face referire sau interacționează cu cultura zilelor noastre? Poate chiar și opera de artă realizată într-un mod care definește ce este „ziua prezentă"? Deci, data de început a artei contemporane este, poate în mod paradoxal, cel mai adesea plasată înapoi în anii 1960 și 70.

Dar, pe lângă diferența de timp, există și alte diferențe - în metodă, mediu și abordare. Și când vorbim despre artă modernă și contemporană, vorbim și despre o mulțime de mișcări și forme diferite, de la post-impresionism, la Dada, la Pop Art, la Arta instalației.

Deci, mai întâi, să aruncăm o privire asupra artei moderne. Când îl vedem pe Monet tipărit pe șervețele și pe Cézanne pe coperta cutiilor de biscuiți, poate fi greu de imaginat cât de

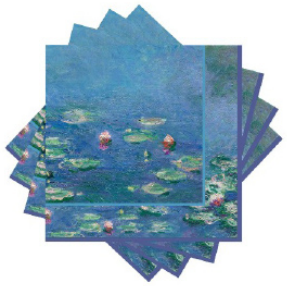


Fig. 3 / Șervetele pentru băuturi - Nuferi Monet / Sursa: https://raincaper.com/products/monet-water-lilies-decoupage-napkins

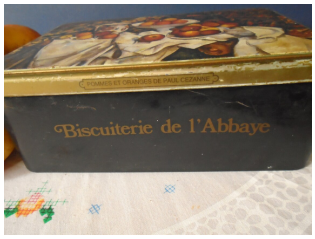


Fig. 4, 5 / Cutie de biscuiți franceză de epocă, Normande Biscuiterie de l'Abbaye, Cutie de biscuiți de colecție, 1997. Pommes et Oranges de Paul Cezanne / Sursa: https://www.etsy.com/



5 https://artsandculture.google.com/story/gwWhW17vbv-l3JA

radical și șocant a fost acest stil de pictură la vremea sa. Arta modernă și „modernismul” au fost o îndepărtare radicală de tipurile de artă care au existat înainte; respingerea sa față de perspectiva și subiectul tradițional a fost deosebit de inovatoare. Mulți istorici de artă spun că Édouard Manet (Fig. 5) a fost primul artist „modern” – în special pictura sa din 1863, Prânzul pe iarbă . Acest lucru se datorează faptului că piesa nu a încercat



Fig. 6 / Édouard Manet / „Prânzul pe iarbă, 1863” / Sursa: https://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp

să portretizeze scena într-un mod care să pară „real” și tridimensional. Siluetele lui Manet arată ca și cum ar sta una peste alta; femeia care se scălda într-un pârâu aproape că pare să plutească deasupra celorlalte personaje, de parcă ar putea să cadă și să aterizeze în poalele lor în orice moment. Manet a fost criticat și pentru lipsa de umbrire între zonele luminoase și întunecate ale tabloului și pentru subiectul „smerit” al picturii sale.

Această mișcare de departe de încercările de a reprezenta cu acuratețe lumea exterioară a inaugurat o nouă eră a artei, care a cuprins impresionismul, postimpresionismul, japonismul, fauvismul, cubismul, futurismul și expresionismul .

Deci, cum am ajuns de aici, la arta contemporană, cu grămezile sale de cărămizi și operele de artă „ivizibile” de 18.300 de dolari?(Fig. 7)

Un fel de mini-punct de cotitură în tranziția dintre arta modernă și cea contemporană a venit odată cu mișcarea cunoscută sub numele de „expresionism abstract”, deoarece aceasta a dus la o mișcare de departe de conținutul imaginii și către o concentrare asupra procesului de realizare a imaginii. opera de artă în sine. Luați Jackson Pollock; operele sale de artă au fost atât despre actul de a picura vopsea și de a se mișca în jurul pânzei, țigara în gură, cât era despre produsul finit în sine. Această mișcare a fost un mic pas pe drumul spre ceea ce noi considerăm acum artă contemporană.



Fig. 7 / Conceptualistul italian Salvatore Garau, prin Instagram. / Un artist italian a scos la licitație o „sculptură invizibilă” pentru 18.300 de dolari. Este făcută literalmente din nimic / „Este o lucrare care îți cere să activezi puterea imaginației”, a spus Salvatore Garau despre sculptura sa. Sursa: https://news.artnet.com/art-world/italian-artist-auctioned-off-invisible-sculpture-18300-literally-made-nothing-1976181



Fig. 8 / Jackson Pollock / Sursa: https://www.sarahransomeart.com/blog/how-did-jackson-pollock-create-his-paintings?utm_content=cmp-true

Schimbarea mare a venit în anii 1960 și 70, cu o revoluție în modul în care facem și gândim despre artă. Multă artă modernistă, inclusiv expresionismul abstract, s-a luat foarte în serios, privilegiând „geniul" artistului. Pop art, minimalismul, arta conceptuală și arta performanței, totuși, au schimbat acest lucru, făcând lucrări de artă care priveau preconcepțiile modernismului despre artă cu un zâmbet ironic. În loc de frumusețe și formă, artiștii erau adesea mai interesați de conceptul din spatele operei de artă, așa că arta a luat acum o mulțime de forme diferite - video, performanță, instalație - și a trăit adesea în afara galeriilor sau a spațiilor de artă tradiționale.

O parte importantă a artei contemporane nu este ținută în pensula plină de culoare sau în marmura unei sculpturi; nu este deloc în opera de artă, mai degrabă, este impresia privitorului asupra operei de artă. Lucrările de artă contemporană se concentrează adesea pe efectul asupra și experiența privitorului unei opere de artă. Pentru mulți critici și teoreticieni ai artei, facem din opera de artă ceea ce este. În unele cazuri, opera de artă este formată doar din oamenii care o experimentează, la fel ca în multe proiecte de performanță și acțiune socială.

O întrebare care este atât de des adresată artei contemporane este de obicei ceva de genul „dar este artă totuși?" sau „copilul meu de patru ani ar putea face asta". Dar, destul de amuzant, asta arată că artiștii contemporani își fac treaba corect. Cum? Pentru că multă artă contemporană interoghează concepția noastră despre „estetică". Estetica este cercetarea filozofică a ceea ce face ca ceva să fie artă. Așa că atunci când ne uităm la o grămadă de cărămizi sau la un pisoar dintr-o galerie de artă, artiștii încearcă de fapt să ne facă să ne întrebăm dacă opera lor este sau nu artă și, dacă este, ce o face așa.

Arta contemporană este adesea un experiment de depășire a granițelor și de a pune întrebări despre ce este și poate fi arta. Așa că, atunci când spui: „Totuși, este artă?", acesta este exact genul de întrebare pe care artistul vrea să-l pui."

„Marea artă începe acolo unde se termină natura.”

Marc Chagall

II. 2 PRINCIPALELE MIȘCĂRI DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ȘI ARTIȘTI

Având în vedere definiția sa de „artă de astăzi”, s-ar putea să fii surprins să auzi că arta contemporană are de fapt o istorie relativ lungă. Pentru a urmări evoluția acestuia, să aruncăm o privire asupra curentelor majore și a artiștilor importanți care compun istoria artelor contemporane..

Pop-Art[1]

Reintroducerea proaspătă de către Pop Art a imaginilor identificabile, extrase din mass-media și cultura populară, a fost o schimbare majoră pentru direcția modernismului. Având rădăcini în Neo-Dada și în alte mișcări care au pus sub semnul



Fig. 1 . Campbell's Soup Cans , vopsea polimerică pe pânză de Andy Warhol, 1962; o selecție de cinci expuse în Museumsquartier, Viena. Sursa: https://www.britannica.com/art/Pop-art

întrebării însăși definiția „artei”, Pop-Art-ul s-a născut în Regatul Unit în anii 1950, în mijlocul unui climat socio-politic postbelic, în care artiștii s-au orientat spre celebrarea obiectelor banale și ridicarea cotidianului la nivelul nivelul de artă plastică. Artiștii americani *Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist* alții aveau să urmeze în curând exemplul pentru a deveni cei

1 https://www.theartstory.org/movement/pop-art/

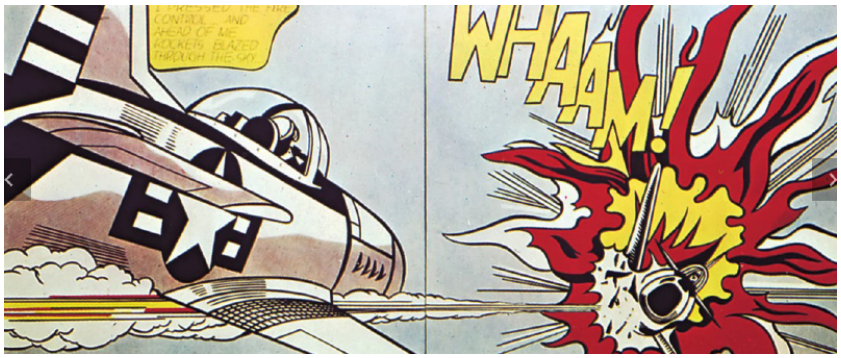


Fig. 2 / Roy Lichtenstein: Whaam!, acrylic and oil on two canvas panels by Roy Lichtenstein, 1963; in Tate Modern, London. 174 × 408 cm. Sursa: https://www.britannica.com/art/Pop-art/Pop-art-in-the-United-States



Fig. 3 / A crescut cu Coca Cola. după o lucrare de James Rosenquist, 2020 / Imprimare: imprimare digitală color
70 x 100 x 1 cm. Sursa: https://www.artsper.com/gb/contemporary-artworks/print/776178/growing-up-with-coca-cola-after-a-work-by-james-rosenquist

mai faimoși campioni ai mișcării, în propria lor respingere a subiectului artistic istoric tradițional, în locul pătrunderii mereu prezente în societatea contemporană a produselor fabricate în masă și a imaginilor care dominau domeniul vizual. Poate datorită încorporării imaginilor comerciale, Pop Art-ul a devenit unul dintre cele mai recunoscute stiluri de artă modernă.

Prin realizarea de picturi sau sculpturi ale obiectelor culturii de masă și ale vedetelor media, mișcarea Pop Art și-a propus să estompeze granițele dintre arta „majoră elitistă" și „cultura populară". Conceptul că nu există o ierarhie a culturii și că arta poate împrumuta din orice sursă a fost una dintre cele mai influente caracteristici ale Pop Art-ului.

S-ar putea argumenta că expresioniștii abstracți au căutat traume în suflet, în timp ce artiștii pop au căutat urme ale aceleiași traume în lumea mediată a reclamei, a desenelor animate și a imaginilor populare în general. Dar este poate mai precis să spunem că artiștii pop au fost primii care au recunoscut că nu există acces nemediat la nimic, fie că este vorba de suflet, de lumea naturală sau de mediul construit. Artiștii pop credeau că totul este interconectat și, prin urmare, au căutat să facă aceste

conexiuni literale în opera lor de artă.

Deși Pop Art cuprinde o mare varietate de lucrări cu atitudini în situații foarte diferite, o mare parte din ea este oarecum îndepărtată din punct de vedere emoțional. Spre deosebire de expresia „fierbinte" a abstractului gestual care a precedat-o, Pop Art-ul este în general ambivalent „cool". Dacă acest lucru sugerează o acceptare a lumii populare sau o retragere șocantă, a fost subiectul multor dezbateri.

Artiștii pop au îmbrățișat aparent boom-ul de producție și media de după cel de-al Doilea Război Mondial. Unii critici au citat alegerea imaginilor Pop Art ca pe o susținere entuziastă a pieței capitaliste și a bunurilor pe care le circula, în timp ce alții au remarcat un element de critică culturală în ridicarea de către artiștii pop a artei cotidiene la artă majoră: legarea statutului de marfă. a bunurilor reprezentate la statutul obiectului de artă însuși, subliniind locul artei având ca bază marfa.

Unii dintre cei mai faimoși artiști pop și-au început cariera în arta comercială: ***Andy Warhol*** a fost un ilustrator de reviste de mare succes și designer grafic; ***Ed Ruscha*** a fost și designer grafic, iar ***James Rosenquist*** și-a început cariera ca



Fig. 4 / Ed Ruscha, Stația Standard, Amarillo, Texas, 1963
Ulei pe panza
165,1 x 314,9 cm.
Collection Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanovra, NH. Sursa: https://www.themodern.org/exhibition/ed-ruscha-road-tested

decorator de panouri publicitare. Experiența lor în lumea artei comerciale i-a antrenat în vocabularul vizual al culturii de masă, precum și în tehnicile de a îmbina fără probleme tărâmurile artei majore și ale culturii populare.

Începuturile artei pop
Marea Britanie: Grupul Independent

În 1952, un grup de artiști din Londra care se numeau

Grupul Independent a început să se întâlnească în mod regulat pentru a discuta subiecte precum locul culturii de masă în arta plastică, obiectul găsit și știința și tehnologia. Printre membri se numărau ***Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton*** ,



Fig. 6 / Richard Hamilton, Patru autoportrete - 05.3.81 (1990). Sursa:https://www.theartnewspaper.com/1992/06/01/just-what-is-it-that-makes-richard-hamilton-so-different-so-appealing

arhitecții ***Alison și Peter Smithsons*** criticii ***Lawrence Alloway și Reyner Banham***. Marea Britanie la începutul anilor 1950 ieșea din austeritatea anilor de după război, iar cetățenii săi erau ambivalenți în privința culturii populare americane. În timp ce grupul era suspicios cu privire la caracterul său comercial, ei erau entuziasmați de bogata cultura pop mondială care părea să promită pentru viitor. Imaginile pe care le-au discutat pe larg includeau cele găsite în filme occidentale, science fiction, benzi desenate, panouri publicitare, design de automobile și muzică rock and roll.

Termenul actual „Pop Art” are mai multe origini posibile: prima utilizare a termenului în scris a fost atribuită atât lui ***Lawrence Alloway***, cât și ***Alison Smithsons*** și Peter ***Smithsons***, și alternativ lui ***Richard Hamilton***, care a definit pop într-o



Fig.5 / De Eduardo Paolozzi: Am fost jucăria unui om bogat, 1972, din „Bunk”. Serigrafie și colaj. Sursa: https://collections.vam.ac.uk/item/O1034869/i-was-a-rich-mans-print-paolozzi-eduardo-sir/

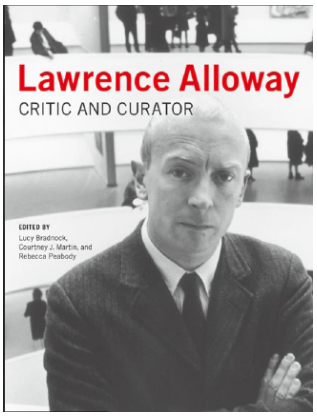


Fig. 7 / ***Lawrence Alloway: Critic and Curator***. Sursa: https://shop.getty.edu/products/lawrence-alloway-critic-and-curator-978-1606064429



Fig. 8 / ***Alison Smithsons*** și Peter ***Smithsons***. Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Alison_and_Peter_Smithson.



Fig. 9 / Jasper Johns, Trei steaguri, 1958. Sursa: https://www.artnews.com/list/art-news/artists/jasper-johns-most-famous-works-1234604541/

scrisoare, în timp ce prima lucrare de artă pentru a încorpora cuvântul „Pop" a fost produs de Paolozzi. Colajul său ***„I Was a Rich Man's Plaything"*** (1947) *(Am fost jucăria unui om bogat)* conținea imagini decupate ale unei fete provocatoare, sigla Coca-Cola, plăcintă cu cireșe, bombardier al celui de-al Doilea Război Mondial și mâna unui bărbat care ținea un pistol, din care a izbucnit lumea „POP". !" într-un nor alb umflat.

New York City: Apariția Neo-Dada

Până la mijlocul anilor 1950, artiștii care lucrau în New York s-au confruntat cu un moment critic în arta modernă: urmați de expresioniștii abstracți sau rebeli împotriva formalismului strict susținut de multe școli ale modernismului. În acel moment, ***Jasper Johns*** deja tulbura convențiile cu picturi abstracte care includeau referiri la: *„lucruri pe care mintea le știe deja"* - ținte, steaguri, amprente de mâini, litere și numere. Între timp, „combinele" lui ***Robert Rauschenberg*** au încorporat obiecte



Fig. 10 / Robert Rauschenberg / „Port of Entry" [Anagramă (A Pun)], 1998. Sursa: https://www.sfmoma.org/artwork/99.360.A-C/

găsite și imagini, cu materiale mai tradiționale precum culoarea în ulei. În mod similar, „Happenings" și Fluxusul lui ***Allan Kaprow*** mișcările au ales să încorporeze în arta lor aspecte din lumea înconjurătoare. Acești artiști, împreună cu alții, au devenit ulterior grupați în mișcarea cunoscută sub numele de Neo-Dada.



Fig. 11 / Allan Kaprow (centru, cu barbă) și participanții la „Yard" (1967), la Muzeul de Artă din Pasadena. Credit... Julian Wasser/ Getty Research Institute, Los Angeles. Sursa: https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html

Acum clasica New York Pop Art a lui ***Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist și Andy Warhol*** a apărut în 1960 pe urmele neo-dadaiștilor.

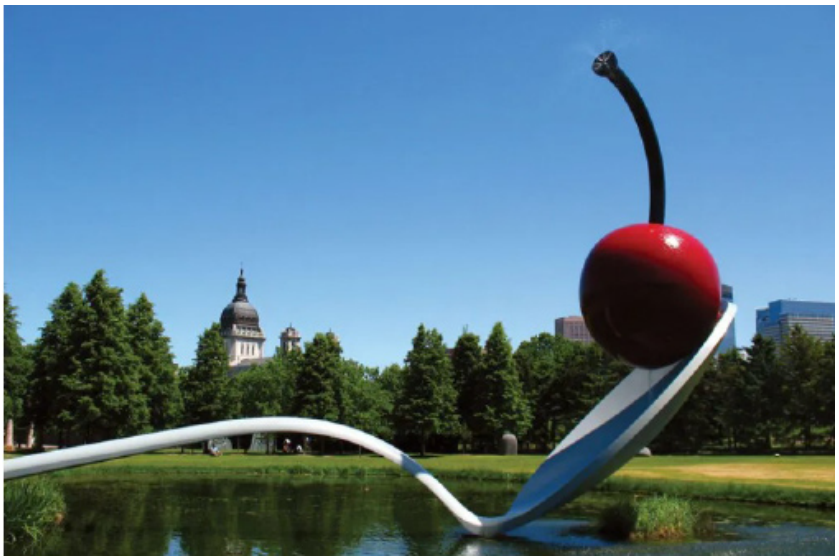


Fig. 12 /Claes Oldenburg și Coosje van Bruggen: Spoonbridge și Cherry Spoonbridge and Cherry, sculptură de Claes Oldenburg și Coosje van Bruggen, 1985–88; în Grădina de Sculpturi din Minneapolis a Centrului de Artă Walker, Minneapolis, Minnesota., 1998. Sursa: https://www.britannica.com/biography/Claes-Oldenburg

Pop Art: concepte, stiluri și tendințe

Odată ce trecerea de la construcțiile de obiecte găsite ale artiștilor neo-dada la mișcarea pop a fost încheiată, a existat un interes larg din partea artiștilor pentru încorporarea culturii populare în munca lor. Deși artiștii din Independent Group din Londra au inițiat folosirea „pop" în referire la artă, artiștii americani au urmat în curând exemplul și au încorporat cultura populară și în opera lor de artă. Deși stilurile individuale variază foarte mult, toți artiștii păstrează un punct comun în alegerea imaginilor culturii populare ca subiect fundamental. La scurt timp după ce arta pop americană a ajuns pe scena lumii artei, variantele europene continentale s-au dezvoltat în mișcarea Realistă Capitalistă din Germania și în mișcarea Nouveau Réalisme din Franța.



Fig. 13 /Autoportret - Richard Hamilton, Pop Art, Serigrafie, Artă contemporană,. Sursa: https://www.1stdibs.com/en-gb/art/prints-works-on-paper/figurative-prints-works-on-paper/richard-hamilton-self-portrait-richard-hamilton-pop-art-screenprint-contemporary-art/id-a_8618962/#zoomModalOpen

Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi și imaginea tabelară

Colajele Pop Art ale lui Paolozzi și Hamilton transmit sentimentele mixte pe care europenii le-au menținut față de cultura populară americană; atât exalând obiectele și imaginile produse în masă, criticând și excesul. În colajul său, Ce este ceea ce face casele de astăzi atât de diferite, atât de atrăgătoare?

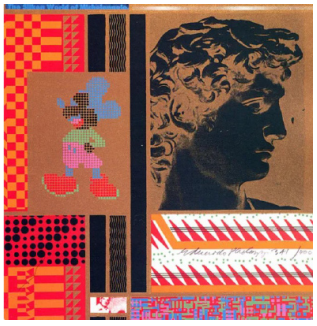


Fig. 14 /Eduardo Paolozzi. Serigrafie. Sursa: https://https://www.sci-fi-o-rama.com/2011/06/12/eduardo-paolozzi-screenprints/

(1956), Hamilton a combinat imagini din diverse surse mass-media, selectând cu atenție fiecare imagine și compunând elementele disparate ale imaginilor populare într-un studiu coerent al culturii de consum postbelice. Membrii Grupului Independent au fost primii artiști care au prezentat imagini din mass-media, recunoscând provocările pentru categoriile de artă tradițională care au apărut în America și Marea Britanie după 1945.

Roy Lichtenstein și cultura populară

Lichtenstein a dovedit că ar putea îndeplini cerințele pentru o compoziție „mare", chiar dacă subiectul său derivă din benzi desenate. Pe lângă utilizarea imaginilor din aceste cărți

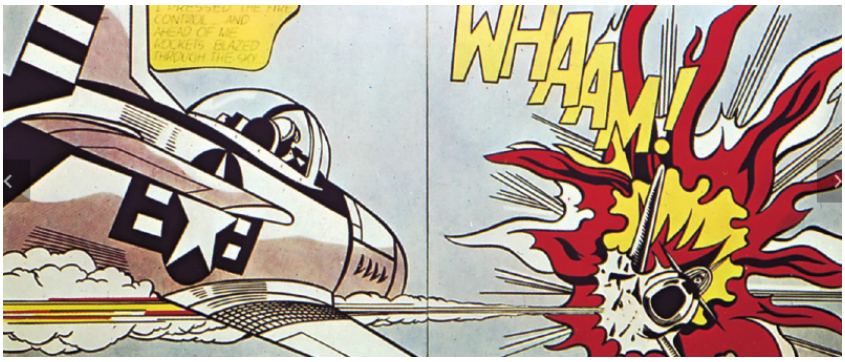


Fig. 15 / Roy Lichtenstein: Vai!
Whaam!, acrilic și ulei pe două panouri de pânză de Roy Lichtenstein, 1963; în Tate Modern, Londra. 174 × 408 cm.. Sursa: https://www.britannica.com/biography/Roy-Lichtenstein

ilustrate produse în masă, Lichtenstein și-a însușit tehnicile folosite pentru a crea imaginile din cărțile de benzi desenate pentru a-și crea picturile. Nu numai că a adoptat aceleași culori strălucitoare și contururi clare ca și arta populară, dar cea mai inovatoare contribuție a lui a fost utilizarea punctelor Ben-Day: puncte mici folosite pentru a reda culoarea în benzile desenate fabricate în masă. Concentrându-se pe un singur panou dintr-o bandă desenată, pânzele lui Lichtenstein nu sunt un facsimil exact, ci sunt mai degrabă reimaginarea creativă a artistului a compoziției în care elementele ar fi putut fi adăugate sau eliminate, scara s-ar putea schimba și textul ar putea fi editat. Pictează manual punctele folosind instrumente mecanice.

James Rosenquist și imaginea monumentală

Rosenquist și-a însuşit direct imagini din cultura

populară pentru picturile sale. Cu toate acestea, mai degrabă decât să producă copii memorate, Rosenquist a exercitat un



Fig. 16 /James Rosenquist
Grade Fahrenheit 1982
1982. Sursa: https://whitney.org/collection/works/1735

control creativ prin juxtapuneri suprarealiste de produse și celebrități, inserând adesea mesaje politice. Ca parte a metodei sale, Rosenquist a făcut colaj decupaje de reviste din reclame și fotografii, apoi a folosit rezultatele ca studii pentru pictura sa finală. Pregătirea lui Rosenquist în pictura de panouri publicitare a trecut perfect în redările sale realiste ale acelor colaje extinse la o scară monumentală. Cu lucrări de multe ori mult mai mari și mai largi de 600 de cm, Rosenquist a impregnat lumea mondenă cu același statut rezervat anterior subiectelor de artă majoră uneori regale.



Fig. 17 / James Rosenquist
Sursa pentru Președintele ales
Data: 1960 - 1961
Stil: Pop Art
Gen: figurativ
Media: colaj
Locație: Colecție privată.
Sursa: https://www.wikiart.org/en/james-rosenquist/source-for-president-elect-1961

Andy Warhol și Repetiția

Andy Warhol este cel mai faimos pentru portretele sale viu colorate ale celebrităților, dar subiectul său a variat foarte mult de-a lungul carierei sale. Tema comună printre diferitele



Fig. 18 / "Coca-Cola" de Andy Warhol. Tehnica: litografie
- Dimensiuni: 60 x 60 cm
- Ediție limitată de 2400
- Numerotate de mână
- Semnat pe placă. Sursa: https://www.charitystars.com/product/andy-warhol-coca-cola-signed-limited-edition-with-cmoa-stamp-2

subiecte este inspirația lor în cultura de consum de masă. Primele sale lucrări înfățișează obiecte precum sticlele de Coca-Cola și cutiile de supă Campbell, reproduse la infinit, ca și cum peretele galeriei ar fi un raft într-un supermarket. Warhol a trecut de la pictura clasică la serigrafie pentru a facilita și mai mult replicarea la scară largă a imaginilor pop. Insistența lui Warhol asupra reproducerii mecanice a respins noțiunile de autenticitate artistică și geniu. În schimb, el a recunoscut comercializarea artei, demonstrând că picturile nu diferă cu nimic de conservele de supă Campbell; ambele au valoare materială și pot fi cumpărate și vândute ca bunuri de larg consum. Dipticul Marilyn (1962).



Fig.20 / Marilyn Diptych - Painting by Andy Warhol . Sursa: https://www.timeout.com/newyork/art/andy-warholfrom-a-to-b-and-back-again



Fig. 19 / Una dintre cele mai faimoase sculpturi din Oldenburg este cârligul de rufe de oțel de 14 m din Philadelphia.. Sursa: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-62217301

Claes Oldenburg și Sculptura Pop

Renumit pentru sculpturile sale publice monumentale ale obiectelor de zi cu zi și sculpturile sale „moale", Claes Oldenburg și-a început cariera la o scară mult mai mică. În 1961 a închiriat o vitrină în New York pentru o lună, unde și-a instalat și vândut sculpturile din sârmă și ipsos ale obiectelor banale, de la produse de patiserie la lenjerie de corp pentru bărbați și femei, într-o instalație pe care a numit-o „The Store". Oldenburg a perceput o taxă nominală pentru fiecare piesă, ceea ce a subliniat comentariul său despre rolul artei ca marfă. Și-a început sculpturile moi la scurt timp după „The Store",

construind obiecte mari, de zi cu zi, cum ar fi o felie de tort, un cornet de înghețată sau un mixer, din țesătură și umplutură, astfel încât rezultatul final să se prăbușească în sine ca un balon care se dezumflă. Oldenburg va continua să se concentreze pe obiecte banale de-a lungul carierei sale, trecând de la sculpturi moi la artă publică grandioasă, cum ar fi Clothespin de 1371,6 cm de picioare (1974) din centrul orașului Philadelphia. Indiferent de amploare, opera lui Oldenburg menține întotdeauna o atitudine jucăușă față de recrearea lucrurilor banale într-un mod neconvențional, pentru a răsturna așteptările privitorului.



Fig. 21 / Joe Goode Happy Birthday 1962: Sursa: https://www.sfmoma.org/artwork/2012.278/

Los Angeles Pop

Spre deosebire de New York City, lumea artei din Los Angeles era mult mai puțin rigidă, lipsind galeriile, criticii și ierarhiile consacrate de pe coasta de est; această deschidere se reflectă în stilurile artiștilor care au trăit și au lucrat acolo. Primul sondaj muzeal despre Pop Art, noua pictură de obiecte comune, a avut loc la Muzeul de Artă din Pasadena în 1962 și a prezentat Warhol și Lichtenstein, precum și mulți artiști care trăiesc în Los Angeles, inclusiv Ed Ruscha, Joe Goode, Phillip Hefferton, Wayne Thiebaud și Robert Dowd. Alți artiști din Los Angeles, precum Billy Al Bengston, au încorporat un alt tip de



Fig. 22 / Phillip Hefferton (american, născut în 1933) Winkin' Lincoln, 1963 80 x 90 inchi: Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/phillip-hefferton-american-born-1933-winkin-linco-71-c-a22ecc209e



Fig. 23 / Wayne Thiebaud „Confection". Sursa: https://www.wsj.com/articles/wayne-thiebaud-paintings-and-drawings-and-wayne-thiebaud-artists-choice-reviews-11546883606



Fig. 24 / pictura legendară a lui Bengston „Skinny's 21"; o stea de aur BSA Catalina.. Sursa: https://thevintagent.com/2017/12/04/billy-al-bengston-art-in-motion/

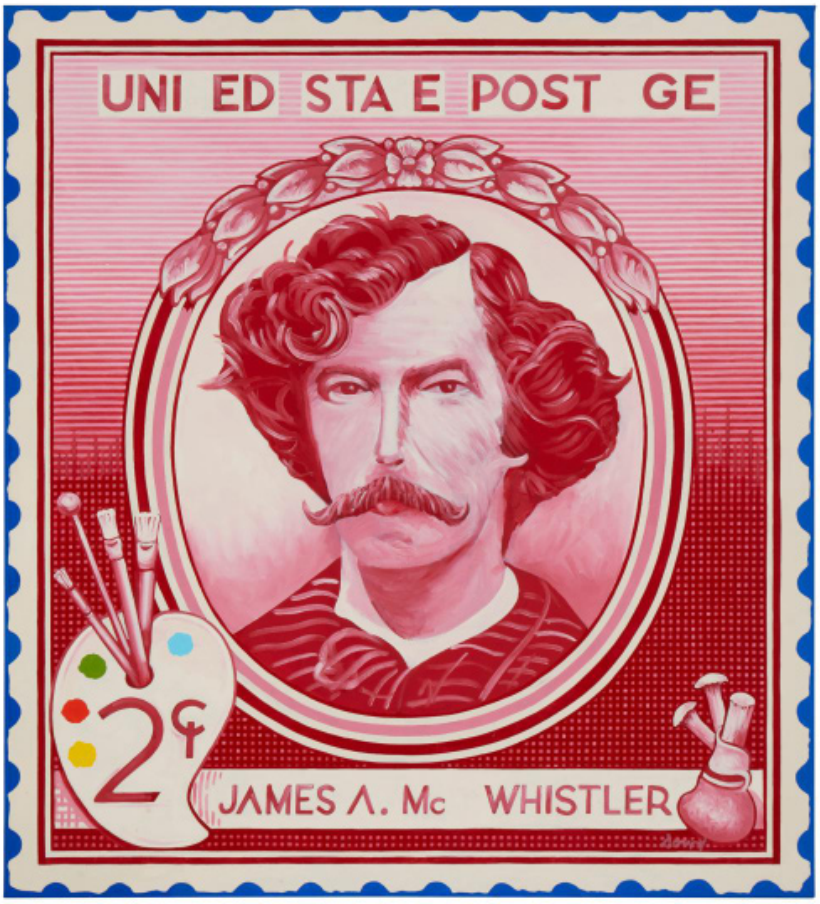


Fig. 25 / Robert Dowd (1936-1996), 2 cenți ștampila James A. McNeill Whistler, ulei pe pânză, 61” H x 54,5” W: Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/robert-dowd-1936-1996-2-cent-james-a-mcneill-whis-205-c-1254579a33

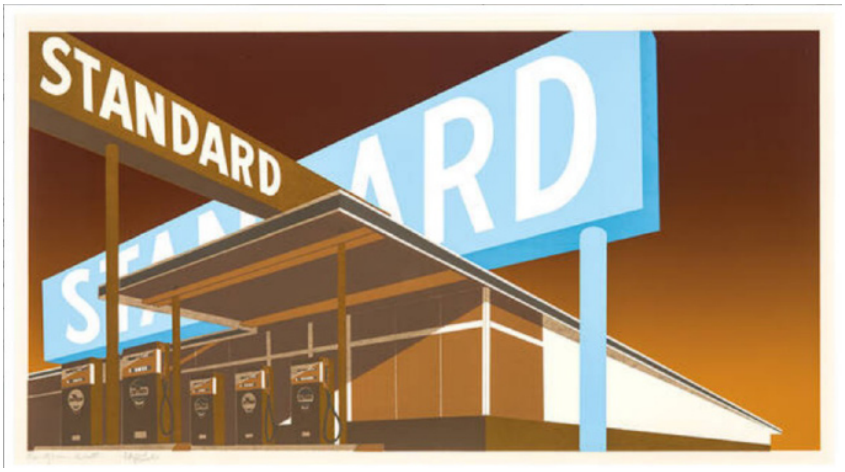


Fig. 26 / Ed Ruscha / Dublu standard / 1969, Serigrafie 11 culori pe hârtie / : Sursa: https://www.lamodern.com/auctions/2020/02/modern-art-design/23

estetică în versiunea lor de pop, utilizând materiale noi, cum ar fi vopseaua pentru automobile și făcând referire la surfing și motociclete în lucrări care fac cunoscutul ciudat prin combinații noi și neașteptate de imagini și media. Deplasând atenția de la bunurile de consum specifice, acești artiști au permis artei pop să treacă dincolo de replicare pentru a încorpora experiența și a evoca un anumit sentiment, atitudine sau idee, împingând totodată granițele dintre arta majoră și cultura populară.

Ed Ruscha și Signage

Pe lista de la Ferus Gallery, ***Ed Ruscha*** a fost unul dintre artiștii esențiali ai pop din Los Angeles, care a lucrat într-o varietate de medii, majoritatea fiind imprimate sau pictate. Subliniind omniprezența semnelor din Los Angeles, Ruscha a folosit cuvinte și expresii ca subiecte în primele sale picturi Pop Art. Prima sa referire la cultura populară a fost pictura Large *Trademark with Eight Spotlights (1962) (Marcă comercială mare cu opt reflectoare)* unde și-a însușit a 20- a Sigla Century Fox într-o compoziție simplificată, cu marginile dure și paleta clară a unui desen animat, reluând panourile similare. Picturile sale ulterioare de cuvinte au estompat și mai mult liniile dintre semnalizarea publicitară, pictură și abstract, subminând diviziunile dintre lumea estetică și tărâmul comercial, unele chiar încorporând obiecte tridimensionale precum creioane și benzi desenate pe pânze. Lucrarea lui Ruscha anticipează arta conceptuală de la sfârșitul anilor 1960, condusă de ideea din spatele operei de artă mai degrabă decât de imaginea specifică. Explorarea de către Ruscha a unei varietăți de imagini și teme banale a mers dincolo de simpla reproducere a acestora, ci la examinarea interschimbării imaginii, textului, locului și experienței.

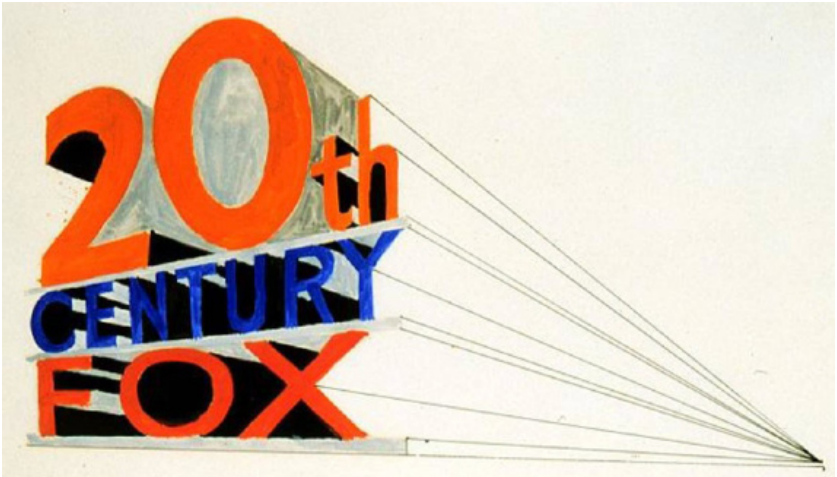


Fig. 27 / Titlul lucrării: Marcă comercială 4 / Numele artistului: Ed Ruscha / Data creării: 1962 / Clasificare: desen Mediugrafit, cerneală și ulei pe hârtie / Dimensiuni: 21,91 cm × 34,45 cm. Sursa: https://www.sfmoma.org/artwork/97.835/

Realismul capitalist în Germania

În Germania, omologul mișcării pop art americane a fost realismul capitalist, o mișcare care s-a concentrat pe subiecte



Fig. 28 / Sigmar Polke / Alice in Wonderland. Sursa: https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/7825072/Sigmar-Polke.html

preluate din cultura mărfurilor și a folosit o estetică bazată în mass-media. Grupul a fost fondat de ***Sigmar Polke*** în 1963 și a inclus artiștii ***Gerhard Richter*** și ***Konrad Lueg*** ca membri principali. Realiștii capitaliști au căutat să expună consumerismul și superficialitatea societății capitaliste contemporane folosind imaginile și estetica artei populare și a reclamei în munca lor. Polke a explorat posibilitățile creative ale reproducerii mecanice, iar Lueg a examinat imaginile culturii pop, în timp ce Richter a disecat mediul fotografic.



Fig. 29 / Gerhard Richter, Pictură abstractă, 2016. Ulei pe pânză, 78 3/4 × 98 7/16 inch. Colecție privată. © Gerhard Richter 2019. Sursa: https://brooklynrail.org/2020/05/artseen/Gerhard-Richter-Painting-After-All



Fig. 31 / Konrad Lueg, Pix și hârtie pe hârtie fotografică. Sursa: https://www.greenenaftaligallery.com/artists/konrad-lueg

Nouveau Réalisme în Franța

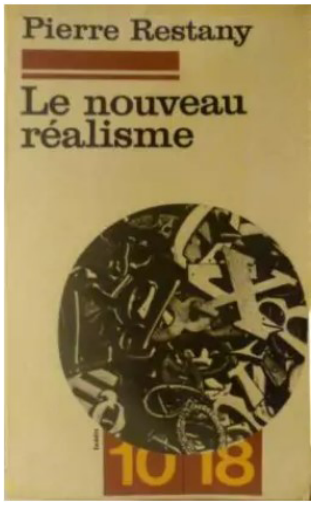


Fig. 30 / Piere Restany / . Sursa: https://www.babelio.com/livres/Restany-Le-Nouveau-realisme-1018-n1254/650043

În Franța, aspecte ale Pop Art au fost prezente în Nouveau Réalisme, o mișcare lansată de criticul ***Pierre Restany*** în 1960, odată cu redactarea „Declarației Constitutive a Noului Realism", care proclama „Nouveau Réalisme - noi moduri de a percepe realul". Declarația a fost semnată în atelierul lui Yves Klein de nouă artiști care au fost uniți în însușirea lor directă a culturii de masă sau, în cuvintele lui Restany, „reciclarea poetică a realității urbane, industriale și publicitare". Acest principiu este evident în opera lui Villeglé, a cărui tehnică de „décollage" presupunea tăierea prin straturi de afișe pentru a crea o nouă imagine. În timp ce mișcarea a făcut ecou preocupările artiștilor pop americani cu privire la cultura comercială, ***Daniel Spoerri*** , ale cărei „imagini-capcană" foloseau alimente, tacâmuri și blaturi de masă ca medii artistice. Alți susținători cheie ai mișcării au

fost ***Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Niki de Saint Phalle*** *și* ***Christo și Jean-Claude*** .



Fig. 32 / Daniel Spoerri (născut pe 27 martie 1930 in Galați, România) este un artist elvețian considerat a fi o figură centrală în arta europeană de după al II-lea Razboi Mondial și chiar unul dintre cei mai renumiți artiști ai sec. XX. Spoerri este cunoscut pentru instalațiile sale în care surprinde obiecte precum ramașițele unui prânz, alimente, farfurii, tacâmuri și pahare, pe care le fixează de masă și apoi le expune pe un perete. Sursa: https://alinatrache.wordpress.com/2010/06/29/daniel-spoerri/



Fig. 33 / Yves Klein, ANT 84, 1960, colecția MAMAC, Nisa; Monocrom albastru fără titlu (IKB Godet), 1958, colecție privată, în depozit la MAMAC, Nisa, Rocket pneumatic (model Tallon-Technès), 1962, colecție privată, în depozit la MAMAC, Nisa © Succession Yves Klein c/o Adagp , Paris ; Foto François Fernandez Sursa: https://www.mamac-nice.org/en/the-collection/yves-klein-room/



Fig. 34 / Jean Tinguely, Gismo, 1960, coll. Stedelijk Museum Amsterdam. Foto Gert Jan van Rooij / Sursa: https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/jean-tinguely-machine-spectacle#image-2188



Fig. 35 / Arman / Violent Violins II, Pop Art Print by Arman
1978 / Sursa: https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/abstract-prints-works-on-paper/arman-violent-violins-ii-pop-art-print-arman/id-a_10537412/



Fig. 36 / François Dufrêne / Mot Nu Mental, 1964 / Alte Materiale
Partea de jos a posterelor pe pânză pictată; 11 pânze de 146 x 114 cm fiecare
Dimensiunea operei de artă 146,0 x 114,0 (cm) / Sursa: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/85773/Fran%C3%A7ois-Dufr%C3%AAne-Mot-Nu-Mental



Fig. 37 / Raymond Hains — Decollage & Nouveau Réalisme / Sursa: https://milenaolesinska77.medium.com/raymond-hains-decollage-nouveau-r%C3%A9alisme-8425508d1fa2



Fig. 38 / Niki de Saint Phalle: Grădina Tarot Sculptura Nana de Niki de Saint Phalle în Grădina Tarot, sudul Toscanei, Italia. / Sursa: https://www.britannica.com/biography/Niki-de-Saint-Phalle



Fig. 39 / Christo și Jeanne-Claude: Reichstag înfășurat, Berlin, 1971-95 / Fotografie: Wolfgang Volz © 1995 Christo / Sursa: https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2LFSrLK9XjRxLqTRNdftLqd/wrap-stars-christo-and-jeanne-claudes-50-years-of-pop-up-art

Evoluții ulterioare - După Pop Art

Arta pop va continua să influențeze artiștii în ultimele decenii, artiști precum Warhol menținând o prezență mai mare decât viața în lumea artei din New York până în anii 1980. Pop-Art-ul a căzut din privilegiul anilor 1970, pe măsură ce lumea artei și-a mutat atenția de la obiecte de artă la instalații, spectacole și alte forme de artă mai puțin tangibile. Cu toate acestea, odată cu renașterea picturii la sfârșitul anilor 1970 și la începutul anilor 1980, obiectul de artă a revenit din nou în grația, culturii populare și a oferit un subiect ușor de identificat și înțeles de către spectatori. Una dintre figurile de frunte ale mișcării Neo-Pop a fost ***Jeff Koons***, a cărui însuşire a icoanelor culturii pop precum ***Michael Jackson*** și a obiectelor produse în masă precum aspiratoarele Hoover a împins și mai mult limitele artei majore. În Japonia, opera lui ***Takashi Murakami*** a fost citată ca un exemplu mai recent de Neo-Pop, datorită utilizării imaginilor animate populare în stilul său Superflat și a parteneriatului său de succes cu case de modă precum Louis Vuitton. Astfel de artiști continuă să doboare bariera dintre formele de artă majoră elitistă și arta populară (subcultura), reevaluând în același timp rolul artei ca marfă în sine.

Foto-realismul

Mișcare de artă americană care a început în anii 1960.

Numele Fotorealism (cunoscut și sub numele de Hiperrealism sau Superrealism) a fost creat cu referire la acei artiști a căror activitate depindea în mare măsură de fotografii, pe care le proiectau adesea pe pânză, permițând imaginilor să fie replicate cu precizie și acuratețe. Exactitatea a fost adesea ajutată și mai mult de utilizarea unui aerograf, care a fost conceput inițial pentru a retușa fotografiile. Mișcarea a apărut în aceeași perioadă și context ca și arta conceptuală, arta pop și minimalismul și și-a exprimat un interes puternic față de realism în artă, față de cel al idealismului și al abstractului. Printre câțiva practicanți ai fotorealismului există un interes pentru teme ale

mașinilor și obiectelor din industrie, cum ar fi camioanele, motocicletele, mașinile și chiar mașinile de gumball, în timp ce ***Audrey Flack*** , singura practicantă feminină, infuzează lucrările



Fig. 1 / Audrey Flack / Autoportret cu inima în flăcări / 2022 / Sursa: https://www.vogue.com/article/audrey-flack-with-darkness-came-stars-interview

sale cu mai multă emotivitate și tranziție viaţă. În cele din urmă, fotorealiștii au reușit să atragă un public larg, dar ei sunt adesea trecuți cu vederea de către istoricii de artă ca fiind un stil important de avangardă .

Într-o măsură nerealizată anterior, fotorealismul complică noțiunea de realism prin amestecarea cu succes a ceea ce este real cu ceea ce este ireal. În timp ce imaginea de pe pânză este recunoscută și delimitată cu atenție pentru a sugera că este exactă, artistul și-a bazat adesea munca pe fotografii, mai degrabă decât pe observație directă. Prin urmare, pânzele lor rămân distanțate de realitate în mod faptic și metaforic.

Mulți fotorealiști insistă ferm că lucrările lor, care sunt încărcate cu astfel de icoane ale culturii de masă și de consum, cum ar fi camioanele, restaurantele fast-food și jucăriile mecanice, nu comunică critici sau comentarii sociale. Cu toate acestea, este greu de negat că aceste lucrări sunt recunoscute americane. Uneori, munca reală, mai degrabă decât cuvintele artistului, este ghidul nostru cel mai util. În acest fel, există contrastul între realitatea și primatul cuvântului sau textului, asupra vizualului în societatea noastră.

De la apariția fotografiei la începutul secolului al XIX - lea, artiștii au folosit aparatul foto ca instrument în realizarea imaginilor; cu toate acestea, artiștii nu și-au dezvăluit niciodată

în vopsea dependența lor de fotografii, deoarece a face acest lucru era văzut ca „înșelătorie”. În contrast, fotorealiștii recunosc producţia în masă a lumii moderne şi proliferarea fotografiilor şi nu neagă dependenţa lor de fotografii. De fapt, mai mulți artiști încearcă să reproducă efectele fotografiei (scăparea de viziunea naturală a ochilor noștri), cum ar fi neclaritatea sau punctele de vedere multiple, deoarece favorizează estetica și aspectul. Prin urmare, în timp ce imaginea rezultată este realistă, este simultan la o etapă distanță de realitate prin dependența sa de imaginea reprodusă. Aceste lucrări pun în discuție metodele artistice tradiționale, precum și diferențele dintre realitate și artificialitate.

Reprezentarea luminii, precum și interacțiunea luminii și culorii împreună i-au preocupat pe artiști de-a lungul veacurilor. Prin utilizarea mașinilor de diapozitive pentru a proiecta imagini pe pânza goală, fotorealismul unește pentru prima dată culoarea și lumina împreună ca un singur element. Captarea luminii este evidentă mai ales în suprafețele foarte reflectorizante din oțel și crom.

Fotorealiștii, împreună cu unii practicanți ai artei pop, au reintrodus importanța procesului și a planificării deliberate în defavoarea improvizației și a automatismului, în realizarea artei, a desenului și a pensulei exigente. Cu alte cuvinte, tehnicile tradiționale ale artei academice sunt din nou de mare importanță, iar măiestria minuțioasă este apreciată după decenii de spontan, accidental și improvizație.

Artiști:

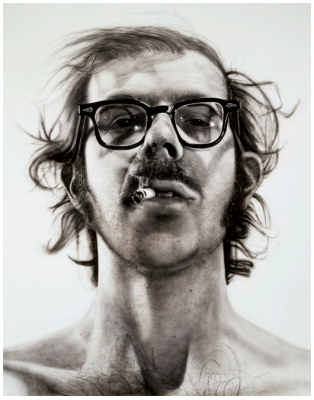


Fig. 2/ Chareles Thomas Close / Acrilic pe pânză - Walker Art Center, Minneapolis / 1967-68 / Sursa: https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait

Charles Thomas Close (5 iulie 1940 – 19 august 2021) a fost un pictor, artist vizual și fotograf american care a realizat portrete fotorealiste și abstracte la scară masivă ale lui și ale altora. Close a creat și portrete foto folosind o cameră de format foarte mare. Și-a adaptat stilul de pictură și metodele de lucru în 1988, după ce a fost paralizat de o ocluzie a arterei spinale anterioare .

Un bărbat mare, nebărbierit, cu părul neîngrijit, fumând o țigară, constituie subiectul acestei lucrări, care este autoportretul lui Close. Folosind alb-negru, Close subliniază aspectul său neglijent și evidențiază munca pe care o implică realizarea de

artă, precum și natura lipsită de farmec de a fi artist. În acest fel, el întoarce peste cap lunga tradiție a autoportretului artiștilor.

Cu metoda sa de lucru exigentă, Close pune mai întâi o matrice de creion ușoară pentru a mări o fotografie și apoi schiță în imagine cu un aerograf; termină lucrarea pictând manual în multe detalii. Acest lucru îi permite să lucreze la o scară largă, expresivă, menținând, de asemenea, sentimentul de verosimilitate. Close a introdus elementul uman în fotorealism prin numeroasele sale portrete mărite.

Pictorul s-a orientat spre crearea de portrete, parțial, pentru a respinge afirmația criticului Clement Greenberg că era imposibil pentru un artist „avansat" să picteze portrete. Deoarece Close pictează metodic într-o grilă, opera sa a făcut comparație cu astfel de minimaliști precum Agnes Martin și Sol Lewitt. El și-a stabilit o reputație independentă de fotorealism și este considerat unul dintre figurile și portretiștii de top ale artei contemporane.

Ralph Goings - Pictor american. Născut: 9 mai 1928 - Corning, CA. A murit: 4 septembrie 2016 - Sacramento, California. Mișcări și stiluri: fotorealism, realism american .

Picturile fotorealiste ale lui Ralph Goings despre viața de zi cu zi americană spun multe despre artistul însuși și despre istoria familiei sale, una marcată de sărăcia din Marea Depresiune. El a pictat instantanee reale, redate cu precizie ale stilului de viață al clasei muncitoare americane într-o manieră demnă și poetică. În timp ce și-a început cariera experimentând stilul pictural neîngrădit din punct de vedere emoțional al expresionismului abstract , l-a respins rapid și a trecut la stilul său marca și subiectul bazat pe realismul emfatic. Abordarea sa precisă și detaliată a picturii a fost parțial inspirată de accentul reînnoit pus pe realism la sfârșitul anilor 1960 - cu excepția faptului că Goings nu a fost niciodată interesat în mod deosebit de critica culturii consumatorului. Naturile lui moarte și picturile de gen lustruite, pictate fără probleme, hiperrealiste vorbesc mai puțin despre experimentarea nervoasă, postmodernă și mai mult despre tradiția îndelungată a picturii virtuoase iluzioniste. Acest lucru poate explica parțial popularitatea largă și de durată a operei lui Goings: spectatorilor le-au plăcut întotdeauna picturile

care le păcălesc ochii, care îi păcălesc să creadă că ceea ce văd într-o imagine pictată este ceva real și nu doar o reprezentare a acesteia.

Goings și-a creat o nișă în mișcarea fotorealistă prin crearea de picturi care nu doar păcăleau ochiul sau reflectau asupra efectelor luminii pe diferite suprafețe, dar explorau și cultura vizuală a clasei muncitoare din America. Picturile sale cu diner, camion și natură moartă cu condimente nu se opresc la marile întrebări filozofice, ci încurajează subtil spectatorul să le ia în considerare pe cele mici. Rutina zilnică și persoana care dă cu pumnul în ceas sunt, pe de altă parte, înălțate în liniște, demne. Repetate des, așa cum sunt, astfel de lucrări sugerează că Goings a ajuns la o înțelegere de bază a modului în care subiectul și tehnica pot fuziona și produce genul de efect care face ca un teanc de gogoși sau o sticlă de ketchup, redată frumos, să pară



Fig. 3 / Ralph Goings / McDonalds Pickup / Sursa: https://www.wikiart.org/en/ralph-goings/mcdonalds-pickup-1970

oarecum monumentale.

Spre deosebire de colegul său fotorealist, Richard Estes, care și-a creat picturile iluzionistice, combinând mai multe fotografii pentru a produce o imagine finală convingător de holistică, Goings a făcut de obicei fotografii individuale ale subiecților, le-a proiectat direct pe pânza sau pe hârtie și a

continuat de acolo. Îi plăcea să sfideze interdicțiile împotriva utilizării fotografiilor pentru a crea compoziții de picturi, spunând: „Că a fost un lucru rău de făcut... oarecum adăugat la dulceața". Într-un fel, opera sa este un omagiu adus fotografiei și iluziei pe care aceasta o oferă despre eliminarea autorului și neutralitatea.

S-a născut și a început cariera artistică în California, Goings este probabil cel mai cunoscut pentru imaginile însorite ale camioanelor, remorcilor, mesenilor și altele asemenea din statul său natal. Indiferent dacă reflectă lumina intensă a soarelui fierbinte de după-amiază sau strălucește rece în lumina scăzută a iernii, o pictură Goings cu o remorcă Airstream vorbește despre terenul și condițiile de mediu ale deșertului din California, oferind privitorului un sentiment veridic al locului.

Richard Estes - Pictor american. Născut: 14 mai 1932 - Kewanee, Illinois. Mișcări și stiluri: fotorealism, realism contemporan

Când Richard Estes a ajuns pe scena artistică din New York, expresionismul abstract și-a urmat în mare măsură cursul. Spre deosebire de estetica extrem de personală, emoțională, nestructurată și (unii ar susține) auto-indulgentă a școlii din New York, Estes, printre altele, a introdus o formă de pictură care a subliniat controlul și o precizie aproape asemănătoare unei mașini. În parte, stilul său a subliniat meșteșugul picturii, care a fost esențial pentru verosimile cu margini dure și uluitoare a artei fotorealiste. Artiști precum Estes, Audrey Flack , Chuck Close și Ralph Goings au abandonat drama picturii gestuale și au promovat un fel de hiperrealism care părea mai descriptiv vizual al epocii din ce în ce mai high-tech, postbelică. Pentru Estes, atracția suprafețelor strălucitoare și reflectorizante ale orașului New York a fost irezistibilă. Picturile sale, compuse din mai multe fotografii, sugerează că lumea modernă este una puternic articulată, cu linii curate, care se intersectează: ordonată și sistematică în prezentarea informațiilor despre ea însăși. Mai degrabă decât oamenii, fiecare tip de material și obiect își spune propria poveste într-un tablou Estes căruia artistul a fost întotdeauna reticent să-i atribuie un sens simbolic.

În timp ce picturile lui Estes par a fi copii directe, pictate

ale fotografiilor, el a combinat de fapt mai multe fotografii, adesea destul de vag, dând seama de compozițiile sale în tablourile de bază pe care le-a produs folosind culoarea acrilică. Mișca uneori elemente pe măsură ce începea să lucreze pentru a-și consolida compozițiile și a controla mai îndeaproape efectul vizual. Ca o consecință a faptului că Estes și-a luat aceste libertăți artistice, atunci când spectatorii au încercat să asorteze picturile sale cu locurile reale din New York sau din altă parte, ei



Fig. 4 / Richard Estes / Supreme Hardware / Ulei și acrilic pe pânză / Sursa: https://high.org/collection/supreme-hardware/

descoperă adesea inconsecvențe surprinzătoare.

O strategie compozițională majoră pentru Estes a fost adesea să-și divizeze picturile, producând un fel de rezultat pe ecran divizat. Acest lucru are efectul de a face să pară că te uiți la două tablouri sau chiar lumi diferite. Această tactică se referă probabil la juxtapuneri, adesea surprinzătoare, de elemente vizuale în orașul aglomerat sau, de exemplu, într-un cadru sălbatic în care tehnologia intervine, ca în pictura sa cu o barcă care trece prin apa înghețată din Antarctica.

Prin crearea montajelor sale fotorealiste care par convingător de întregi, Estes produce lucrări în care există mai multe puncte focale. El confundă conceptul de perspectivă matematică sau într-un punct, invenția renascentista care a oferit imagini desenate și pictate cu iluzia profunzimii. În schimb, vizionarea unui tablou tipic Estes pare că cineva își schimbă constant punctele de vedere; este un pic ca efectul acoperirii unui ochi, apoi al celuilalt și observarea modului în care asta își schimbă vederea.

Până în secolul al XIX-lea , aspectul meșteșug al picturii

era considerat extrem de important. Demonstrarea abilităților cuiva ca desenator și pictor talentat din punct de vedere tehnic a fost la fel de important ca subiectul unei lucrări individuale. Odată cu apariția modernismului, virtuozitatea tehnică a unui artist a fost contestată, loviturile de pensulă subliniate, iar materialele și metodele tradiționale au fost respinse dacă nu s-a renunțat complet la acestea. Estes, printre alți artiști, a respins tendința împotriva meșteșugurilor creând picturi hiper-realiste care amintesc de picturile trompe l'oeil care au oferit timp de secole artiștilor un mijloc de a-și etala priceperea tehnică superioară.

Duane Hanson-Sculptor american. Născut: 17 ianuarie 1925 - Minnesota, Statele Unite ale Americii. A murit: 6 ianuarie 1996 - Florida, Statele Unite. Mișcări și stiluri: Pop Art, Fotorealism, Realism american

Fiind unul dintre cei mai de succes sculptori americani ai secolului al XX-lea, Hanson a obținut apreciere în anii 1970 printr-un stil hiperrealist care s-a suprapus cu mișcarea Photo Realist. El este asociat în mod special cu o serie de modele ciudate în mărime naturală ale cetățenilor americani din clasa muncitoare pe care le-a modelat în polivinil vopsit, rășină din fibră de sticlă și bronz. Sculpturile lui Hanson sunt celebrate pentru atenția lor meticuloasă la detalii, care includeau caracteristici precum părul real, unghiile, venele în relief și diverse pete ale pielii. Îmbrăcându-și figurile în uniforme de muncitor sau în haine cumpărate din magazine de second hand, el a ajutat la definirea în continuare a statutului subiecților săi prin însuşirea diferitelor elemente de recuzită găsite. Unii critici l-au disprețuit pe Hanson ca fiind populist și satiric, dar pentru numeroșii săi susținători el era un umanist sincer al cărui scop declarat a fost să-și folosească arta pentru a face „o declarație despre valorile umane".

Hanson și-a turnat sculpturile direct după modele, mulți dintre ei prieteni și membri ai familiei, înainte de a le asambla și a le îmbrăca în rochia sau uniforma dorită. Mai degrabă decât portrete, figurile sale reprezentau tipologii și (pe lângă priceperea necesară pentru a le reda în primă instanță) „firescul" lor le-a făcut să iasă în evidență în cadrul galeriei. S-a remarcat

adesea că, deoarece sculpturile sale erau atât de realiste și pentru că nu au fost niciodată ridicate deasupra nivelului ochilor pe socluri, patronii galeriei încercau adesea să interacționeze cu ele.

Publicul din galerie, care s-ar fi simțit mai confortabil contemplând strălucirea cărnii de marmură albă a zeilor și zeițelor romane/greco, a fost surprins de carnea nesănătoasă, plastică (dar cu aspect foarte realist) care a caracterizat pe unele dintre cele mai faimoase sculpturi ale lui Hanson. Solicitat mai întâi să ia în considerare stilurile de viață ale oamenilor care altfel ar fi rămas invizibili în mediul lor de zi cu zi, sculptura lui Hanson le-a prezentat americanilor o viziune asupra modului în care ar putea fi priviți ca națiune de către cei din afară.

Hanson nu încerca să-și păcălească publicul să creadă că figurile lui sunt oarecum reale. Intenția lui a fost mai degrabă să interzică un sentiment de conectivitate între aceste „tipuri" americane de zi cu zi și oamenii care au venit să le vadă. Unii critici, totuși, au citit piesele sale ca pe o satiră, deoarece aveau o calitate umoristică prin (de)plasarea figurilor sale în împrejurimi (galeria) care nu le erau familiare. Dar, în ciuda umorului, intențiile lui Hanson au rămas întotdeauna fidele viziunii sale empatice asupra lumii.



Fig. 5/ Duane Hanson / Călătorul / Sursa: https://www.saatchigallery.com/artist/duane_hanson

Cu lucrările timpurii care prezentau grupuri de figuri plasate de obicei într-un tablou, Hanson a produs o serie de sculpturi tulburătoare și violente (Abortion (1966) și Football

Players (1969), de exemplu) pe care mulți critici le-au comparat cu opera lui Edward Kienholz . Spre deosebire de piesele sale umaniste ulterioare (și mai amabile), aceste lucrări de confruntare au purtat comentarii sociale explicite și implicite și, din această cauză, ele stau mai aproape în cronologia realismului de artiștii francezi din secolul al XIX-lea Honore Daumier și Jean-François Millet decât cel al XIX -lea. secolul trompe l'oeil pictorul american John Frederick Peto (pe care Hanson i-a citat pe toţi trei drept influenţe).

Charles Bell (11 iunie 1935 – 1 aprilie 1995) a fost un fotorealist american care a creat naturi moarte la scară largă .

În Circus Act jucăuș , Charles Bell înfățișează două



Fig.6 / Charles Bell / Circus Act / serigrafie pe hârtie / 1995 / Sursa: https://americanart.si.edu/artwork/circus-act-79071

jucării din metal colorate și simple. El poziționează jucăriile ca și cum ar fi în mijlocul mișcării, ca o procesiune de circ, exprimând uimirea - o calitate care predomină în întreaga opera lui Bell. Pictorul se concentrează asupra obiectelor mici și nesemnificative, făcându-le subiecte ale operei sale, pentru a pune sub semnul întrebării valorile culturii noastre, precum și pentru a se juca cu interacțiunea culturii majore și subcultura. Cu interesul său pentru obiectele produse în masă, adesea făcute ieftin, Bells face artă de cultură majoră, sau aici, din jocul

copiilor. În mod remarcabil, artistul nu a primit nicio pregătire artistică formală. Este lăudat pentru abilitățile sale tehnice, în special pentru capacitatea sa de a crea suprafețe lucioase și obiecte strălucitoare.

Audrey Flack - pictor și sculptor american. Născută: 30 mai 1931 - New York. Mișcări și stiluri: expresionism abstract, fotorealism, Memento Mori și Vanitas, realism american.

În urma unui flirt timpuriu și relativ de succes cu expresionismul abstract, Audrey Flack s-a orientat către autoportret figurativ, o schimbare de direcție care a fost un răspuns parțial la circumstanțe personale provocatoare. Cu toate acestea, odată ce situația ei domestică s-a îmbunătățit, Flack s-a îndepărtat de „sine" și s-a adresat lumii obiectelor folosind metodele de copiere, trasare și mărire asociate esteticii Fotorealismului. Succesul nou-găsit al lui Flack a fost de așa natură încât a devenit o figură foarte venerată și consacrată în cadrul instituției de artă. Dar, în loc să încerce să repete cele mai mari triumfuri ale sale, Flack a apelat la sculptură ca mijloc de a explora problemele istoriei și reprezentările feminine, în principal prin figura tridimensională a zeiței clasice. În ultimul timp, ea a revenit la munca bidimensională folosind pictura și imprimarea în încercarea ei de a reelabora figura eroică - post-modernă - feminină.

Îndepărtându-se de abstracțiile gestuale la scară largă care au marcat chiar începuturile carierei ei, Flack s-a orientat către subiectul narativ printr-o serie de autoportrete autentice. După ce a studiat formal anatomia artistică, Flack și-a luat conducerea de la o figură nu mai puțin decât Rembrandt, producând ceea ce erau autoexaminari neîmpodobite realizate de obicei, ca și Rembrandt, prin tonuri sumbre și pământești.

Pe măsură ce a intrat în fotorealism, Flack și-a îndreptat privirea către lumea exterioară. Ea a obținut efectul foto-real prin proiectarea, trasarea și recolorarea evenimentelor istorice reale pe pânze supradimensionate. Ea a produs, de asemenea, lucrări Vanitas - picturi în mod tradițional cu natură moartă care prezintă simbolism religios și moral - prin care a adus imagini fotografice iconice din trecut în noi relații cu bunurile perisabile și bunurile de zi cu zi. Flack folosea adesea un aerograf ca mijloc de a aduce

sclipirea lustruită a reclamei subiectului ei, dând astfel artei ei o calitate dramatică, hiperrealistă.

Îndreptându-și atenția către trei dimensiuni, Flack a folosit sculptura ca mijloc de explorare a ideilor în jurul politicii reprezentării feminine. Noile ei icoane feminine s-au bazat de obicei pe mitologia antică - Medusa (1989) și Sofia (1995) de exemplu - reimaginate doar de Flack pentru epoca post-modernă. Și-a adus figurile în sfera contemporană prin multe aluzii conștiente și kitsch la cultura pop. Sculpturile ei au contestat ideea reprezentărilor mitice și arhetipale ale femeilor, făcând figurile ei identificabile instantaneu pentru spectatorii contemporani.

În fața noastră este un aranjament de natură moartă care juxtapune obiecte frumoase și somptuoase, cum ar fi trandafirul roșu, șuvița de perle și micile deserturi, cu o fotografie iconică a Holocaustului. Audrey Flack abordează Holocaustul evreiesc,



Fig. 7 / Audrey Flack/ World War II (Vanitas) / Ulei peste acrilic pe pânză - Colecție privată / Sursa: https://www.wikiart.org/en/audrey-flack/world-war-ii-vanitas-1977

memoria și fragilitatea vieții însușindu-se fotografia iconică alb-negru a lui Margaret Bourke-White, făcută la eliberarea lagărului de concentrare Buchenwald în 1945, pe care ea o înconjoară cu astfel de embleme tradiționale ale pierderii și trecerii timpului precum un ceas, un trandafir, un fluture și o lumânare aprinsă (poate o lumânare memorială sau yahrzeit).

Flack afirmă că lumânarea roșie care picura ceară care amintește de sânge este „un memorial pentru a trece timpul între 1945 și prezent, pentru a arde mereu în prezent”. În plus, ea include obiecte evreiești specifice precum o stea evreiască cu șase colțuri din propriul breloc, precum și texte legate de cultura și religia evreiască. Aceste obiecte și simboluri comunică ideea istorică a artei tradiționale despre efemeritatea vieții (bucăți de fructe care se strica) și despre frumusețea care se va estompa. Flack folosește tehnologia modernă și metodele de lucru în serviciul preocupărilor artistice vechi de secole și a subiectului, făcând momento-mori (Amintește-ți că și tu vei muri) pentru epoca noastră. Vanitas vorbește despre contraste, atât despre moarte, cât și despre viață cu elementele sale de frumusețe. Spre granițele operei Flack a pictat urme ale unui curcubeu, semnul dat lui Noe că lumea va supraviețui. În cele din urmă, supraviețuirea - așa cum bărbații din fotografie supraviețuiseră lagărelor morții - este mesajul sintetizat al lucrării.

Malcolm A. Morley (7 iunie 1931 – 1 iunie 2018) a fost un artist vizual și pictor britanic-american. Era cunoscut ca un artist care a fost pionier în diverse stiluri, lucrând ca fotorealist și expresionist, printre multe alte genuri. În 1984, a câștigat premiul Turner inaugural .

În fața noastră, este o imagine de aproape a jucătorilor profesioniști de fotbal în mijlocul acțiunii. Nu există mesaje

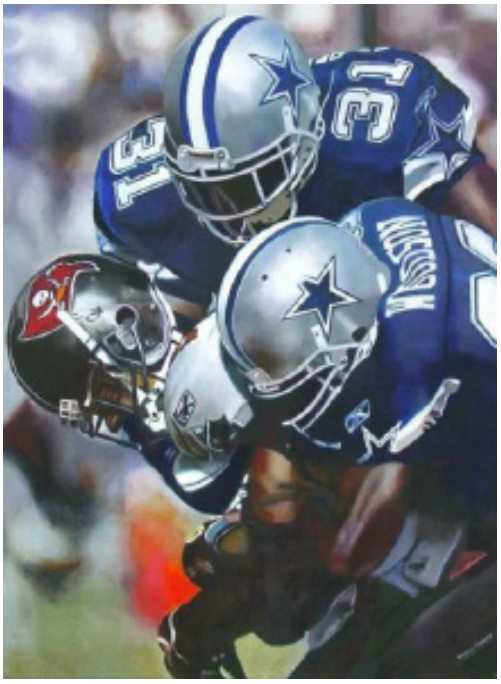


Fig. 8 / Malcom Morley / Takle / Ulei pe pânză- Colectie privata / Sursa: https://www.reddit.com/r/Art/comments/letojo/tackle_malcolm_morley_oil_on_canvas_2004/?rdt=35037

ascunse în opera artistului britanic care tind să descrie subiecte care au o calitate mai mare decât cea a vieții. Morley aduce fotorealismului o atitudine senzaționalistă. Această trăsătură îi înzestrează și picturile cu o formă de expresionism picturilor lui Morley, care au o calitate asemănătoare benzii desenate, fără efectele caricaturistice ale unor opere de artă pop, precum cele ale lui Roy Lichtenstein (un predecesor pe care Morley îl admiră foarte mult). Morley reușește să evoce tensiunea și anticiparea durerii, iar imaginea în sine este un instantaneu al mișcării rapide, ceea ce este destul de neobișnuit printre lucrările fotorealiste. De altfel, Morley și-a declarat preferința pentru suprarealismul, mai degrabă decât pentru fotorealism.

Denis Peterson (n. New York , 1944) este un pictor hiperrealist american ale cărui lucrări fotorealiste au fost expuse la Muzeul Brooklyn , Muzeul Whitney de Artă Americană , Institutul Butler de Artă Americană, Tate. Modern, Springville Museum of Art, Corcoran MPA, Museum of Modern Art CZ și Max Hutchinson Gallery din New York.

Un bărbat cu părul cărunt doarme în public pe o bancă din parc în timpul zilei, ceea ce pare oarecum nepotrivit.

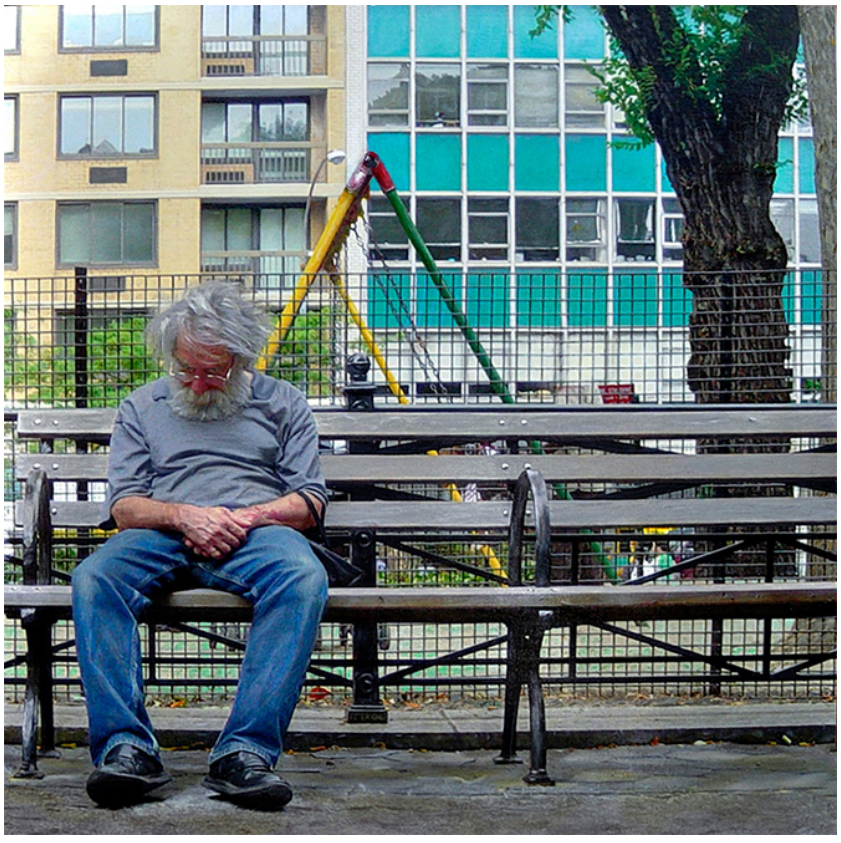


Fig. 9 / Denis Peterson / Takle / Acrilic și pastel / Sursa: https://www.denispeterson.com/Diogenes18.html

Desenul și pictura exigentă a lui Peterson îi permit să picteze interpretări narative ale fotografiilor de înaltă rezoluție, obținând o verosimilitate și mai mare decât altele - imaginile sale sunt interpretări mai clare, mai narative. Acest lucru se datorează în parte utilizării de către acesta a unor instrumente de imagistică mai sofisticate decât erau disponibile la începuturile Fotorealismului. El a căutat o astfel de credibilitate sporită pentru a împinge și mai mult problemele sociale în lumea artei, similar sculptorului Duane Hanson. Peterson și-a intitulat opera după filozoful grec antic Diogene Cinic, care a făcut o virtute a sărăciei și a cerșit pentru a-și câștiga existența. Prezentarea figurii adormite, oarecum dezordonate, cu același nume al filosofului, înnobilează omul și introduce o notă de ironie. Diogenes al II-lea este o lucrare tipică a lui Peterson, prin aceea că juxtapune scene de sărăcie cu viața de zi cu zi a orașului. Peterson este cunoscut pentru talentul său de desen și este mai avansat din punct de vedere tehnic decât fotorealiștii anteriori. Tehnicile și efectele sale ilustrează faptul că fotorealismul, deși bazat în anii 1970, continuă și că noile progrese tehnologice oferă atât provocări, cât și oportunități artiștilor.

Începuturile fotorealismului

La sfârșitul anilor 1950 și începutul anilor 1960 în New York City, mișcările de artă dominante avansate de artiști, critici și galeriști deopotrivă au fost expresionismul abstract, urmat de arta pop, apoi minimalismul. La mijlocul anilor 1960, o mișcare mult mai mică de artiști individuali care produc picturi realiste legate de fotografie a început să-și practice meseria, tot în New York. Ar fi nevoie de peste un deceniu pentru ca această mișcare să obțină orice identitate oficială și coerentă.

În 1956, un proaspăt absolvent al Institutului de Artă din Chicago pe nume Richard Estes, în vârstă de 24 de ani, s-a mutat în New York. În timpul studenției, Estes s-a specializat în subiecte reprezentative, cum ar fi peisajele, și își folosea în mod regulat aparatul foto pentru a fotografia și rezolva plastic fotografii ca ajutoare vizuale. El a continuat această practică la începutul anilor 1960, când a reinterpretat în culori instantanee ale orașului său adoptiv. Dar, spre deosebire de artiștii tipici de

peisaj sau en plein air, peisajele de teren și orașe ale lui Estes au fost executate cu un nivel ridicat de detalii și acuratețe reală. Rezultatele au fost aprecieri de la colegii săi și o urmărire artistică care, la rândul său, a dus la mai mulți Fotorealişti, așa cum au fost numiți în curând artiștii.

Estes, care la mijlocul anilor 1960 locuia în Spania, a lucrat pentru a oferi picturilor sale realiste bidimensionale o senzație tridimensională că ar putea fi confundate cu fotografii reale. Într-un paradox, multe dintre detaliile contextuale pe care le-ar putea găsi într-o fotografie - pietoni, așternut, o băltoacă de apă sau un petic de zăpadă - sunt vizibil absente din picturile lui Estes.

Primii fotorealiști

Primii fotorealiști au fost Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Robert Bechtle, Audrey Flack, Denis Peterson si Malcolm Morley. Fiecare a început să practice o anumită formă de fotorealism cam în același timp, folosind adesea diferite moduri de aplicare și tehnici și citând diferite inspirații pentru munca lor. Cu toate acestea, în cea mai mare parte, toți au lucrat independent unul de celălalt. De exemplu, Chuck Close a ajuns la majoritate la apogeul artei pop și al fabricii lui Andy Warhol cu sediul în SoHo din Manhattanul de jos. Și Audrey Flack, absolventă de Yale, a început să creeze lucrări bazate pe fotografii la începutul anilor 1960.

Cele Cinci Principii

În 1969, comerciantul de artă născut în Brooklyn, Louis K. Meisel , și-a administrat propria galerie în SoHo, a inventat termenul „Fotorealism”, care a apărut pentru prima dată tipărit anul următor pentru expoziția „Douăzeci și doi de realiști” a Muzeului Whitney. În 1972, Meisel a publicat o definiție oficială în cinci puncte a mișcării, la cererea unui colecționar proeminent care a comandat cea mai mare colecție de lucrări fotorealiste de până acum. Definiția lui Meisel a fost la fel de elementară în terminologia sa, pe atât de atentă să restrângă pe cei care ar

putea dori să întindă limitele tehnologice și vizuale ale mișcării. Criteriile lui Meisel, de notat, i-au favorizat pe acei artiști pe care i-a reprezentat.
1.Forealistul folosește aparatul foto și fotografia pentru a culege informații
2.Fotorealistul folosește un mijloc mecanic sau semi-mecanic pentru a transfera informațiile pe pânză
3.Fotorealistul trebuie să aibă capacitatea tehnică de a face ca lucrarea finită să pară fotografică
4. Artistul trebuie să fi expus lucrări ca fotorealist până în 1972 pentru a fi considerat unul dintre fotorealiştii consacrați
5. Artistul trebuie să fi dedicat cel puţin cinci ani dezvoltării şi expoziţiei lucrărilor fotorealiste

Ca și în cazul multor mișcări de artă modernă, fotorealismul nu a fost compus dintr-o structură coerentă sau un scop unificat în rândurile artiștilor, așa că aderarea la oricare sau la toate calificările lui Meisel era, în cel mai bun caz, electivă. Pictorul britanic Malcolm Morley, de exemplu, a folosit adesea modele de jucării în loc de fotografii pentru a-și crea picturile figurative; cu toate acestea, Meisel nu îl consideră pe Morley un fotorealist (și nici nu îi reprezintă arta în galeria sa). Meisel rămâne până astăzi colecționarul și savantul proeminent al fotorealismului din lume, iar Galeria Louis K. Meisel încă funcționează în SoHo, New York City.

Documenta 5

Acest stil de pictură radical a primit un public mai larg în 1972, când curatorul și istoricul de artă elvețian Harald Szeeman a invitat mai mulți fotorealiști să expună la Documenta 5. Expoziția internațională de artă cu sediul în Germania, Documenta 5, care are loc la fiecare cinci ani, a devenit infamă prin o varietate de exponate controversate. Acest spectacol anume a fost criticat de majoritatea criticilor, printre care Barbara Rose, care a numit spectacolul „dezvăluit dezordonat”. Ceea ce sa dovedit nepopular a fost reconceptualizarea de către Szeeman a expoziției. În timp ce toate documentele anterioare au selectat lucrări în mod individual pentru includere pe baza meritului artistic, sub controlul lui Szeeman, expoziția a devenit tematică

și a unei viziuni unificate. Acest lucru a permis să fie luat în considerare mai mult context social și istoric, pe care unii critici s-au simțit afectați de proeminența estetică a spectacolului.

Szeeman și-a subtitrat Documenta, discret de rău augur „100 de zile de investigare a realității – Imaginile de



Fig. 10 / Don Eddy / Sursa: https://theinspirationgrid.com/incredibly-realistic-car-paintings-by-don-eddy/



Fig. 11 / John Salt / Sursa: https://www.artrabbit.com/events/john-salt-1

astăzi". Dintre cei 220 de artiști care au expus, inclusiv Claes Oldenburg și Joseph Beuys, Szeeman a arătat și lucrări ale relativ necunoscutului Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings, Malcolm Morley, Don Eddy, Robert Bechtle, John Salt și Charles Bell . La acea vreme, acesta reprezenta cel mai mare număr de lucrări fotorealiste ale mai multor artiști expuse într-o singură expoziție de artă și una demnă de recunoaștere

internațională. Mai mult, asocierea acestor artiști cu un astfel de eveniment controversat părea să stabilească fotorealismul ca o mișcare anormală în canonul modernist.

Fotorealism: concepte, stiluri și tendințe
Fotorealism și Pop Art

Deși fotorealismul a apărut aproximativ în aceeași perioadă cu arta pop în anii 1960, stilul în sine nu a fost un răspuns la predecesorul său imediat, în ciuda unor relatări istorice care le leagă pe cele două. Fotorealismul și arta pop împărtășesc, totuși, un teren vizual comun: ambele sunt datoare cu distribuția largă a mijloacelor fotografice în cultura populară. Când examinăm picturile de la apogeul mișcării la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, există o lipsă evidentă de dezordine și detalii străine. Subiectul predominant, sau, mai degrabă, pur și simplu, peisajul, sunt priveliștile simple ale peisajului orașului american, cum ar fi parcări, scene de stradă și clădiri joase. Răcoarea vizuală și detașarea emoțională a acestor scene conferă Fotorealismului un atașament conceptual față de mișcările moderne precum Pop și Minimalism, dar nu există niciodată o confuzie dintre una cu alta.

Fotorealism și minimalism

În ciuda legăturilor dintre Pop art și Fotorealism, ca practică și abordare artistică, mișcarea este mult mai aproape de Minimalism. Lipsa lor reciprocă de afectare, dezordinea vizuală și apariția improvizației au făcut ca cele două mișcări să fie verișoare puțin probabile, deși cu două estetici foarte divergente. Limbajul vizual al fotorealismului a fost format din portrete, peisaj, natură moartă și pictură peisagistică, în timp ce minimalismul a folosit exclusiv abstracția geometrică și plasarea atentă a liniilor și formelor într-un spațiu definit. Cu toate acestea, utilizarea de către minimaliști a fabricației industriale în construcțiile lor și absența individualismului rezultat în lucrare (anterior un semn distinctiv al expresionistului abstract și chiar al artei pop) a fost, de asemenea, o caracteristică comună cu

fotorealismul, unde mărcile individuale ale artistului nu sunt prezente.

Fotorealism și Trompe l'oeil

O atribuție controversată în ceea ce privește Fotorealismul este asocierea acestuia și chiar ecuația cu trompe l'oeil. Definiția strictă și tradițională a trompe l'oeil este o pictură care are rolul de a înșela ochiul spectatorului, făcându-i să creadă că vizionează de fapt un obiect real și nu o pictură. Prin această definiție, Fotorealismul nu este trompe l'oeil , deoarece privitorul este menit să fie conștient că de fapt se uită la un tablou și, adesea, la o imagine pictată a unei fotografii. Cu toate acestea, o explicație ceva mai liberală a Fotorealismului îl definește ca fiind realizat în maniera trompe l'oeil, adică reproducerea fidelă a unei imagini fotografice pe pânză este un stil trompe l'oeil. Conștiința mediului este un rezultat intenționat și în niciun moment fotorealismul nu este conceput pentru a păcăli ochiul și a păcăli privitorul.

Grilaj

O tehnică de lucru adoptată de câțiva fotorealiști timpurii a fost proiectarea imaginii unei fotografii pe pânză, care de multe ori era inversată sau întoarsă cu susul în jos. Artistul împarte apoi pânza într-un sistem complex de grile, prin care el sau ea este capabil să se concentreze de aproape, similar cu examinarea pixelilor dintr-o fotografie digitală de înaltă rezoluție, și să copie gradual cea mai mică linie sau umbră sau detaliu divers. Această abordare este cel mai recunoscută în picturile lui Chuck Close, care își creează portretele mai mari decât natura folosind o fotografie grilă și, începând întotdeauna de la colțul din stânga pânzei, aplică pensule mici și precise care prind contur în timp. Poate mai mult decât orice alt stil sau mediu de pictură din epoca modernă, sistemul de grilaj demonstrează priceperea tehnică exigentă care este cerută de la pictorii fotorealişti.

Sculptură fotorealistă

Similar picturilor fotorealiste care imită imaginile și

efectele vizuale ale unei fotografii bidimensionale, sculpturile fotorealiste sunt concepute pentru a imita obiecte sau oameni individuale și, adesea, o fac la o scară exagerată. Uneori, sculptura fotorealistă poate păcăli ochiul și se poate juca cu percepția. Sculptori precum Duane Hanson produc lucrări ciudat de realiste, îmbrăcate în haine reale și însoțite de obiecte reale -- cești de cafea, pungi de cumpărături și alte materiale pentru pietoni. Deoarece aceste piese, sau sculpturile artistului cu oameni obișnuiți, apar în contextul special al muzeelor și galeriilor de artă, privitorul este provocat să extragă sensul operei în acest context rarefiat. O complicație suplimentară a efectelor vizuale este faptul că tinde să existe o artificialitate evidentă a suprafeței sculpturii, fie prin utilizarea fibrei de sticlă strălucitoare, a ipsosului sau a lemnului.

Evoluții ulterioare - După fotorealism

Noile descoperiri în fotografie au adus noi progrese în practica fotorealismului, permițând atât pictorului, cât și sculptorului să se concentreze asupra detaliilor minuscule ale unui anumit subiect care în deceniile anterioare ar fi fost mai greu de disecat cu o asemenea precizie. Termenul își are originea în 1973, din limba franceză Hyperréalisme , de către comerciantul de artă belgian Isy Brachot. După o expoziție la galeria lui Brachot din Bruxelles (care a inclus un număr de fotorealişti originali), supranumele Hyperrealism va ajunge în cele din urmă să reprezinte opera unei generații viitoare de pictori, și anume spaniolul ***Agustin Reche Mora*** și americanul ***Denis Peterson***.

Până la sfârșitul secolului al XX- lea , o nouă generație de artiști americani și europeni produceau portrete și naturi moarte care ofereau grade uimitoare de claritate. Dar ceea ce a diferențiat aceste lucrări de predecesorii lor fotorealişti a fost faptul că artiștii hiper-realişti nu aveau niciun interes să recreeze o scenă dintr-o fotografie. În schimb, au construit o ficțiune compusă dintr-o varietate de imagini și detalii colectate din mai multe surse, la fel cum artiștii sintetici din epoca postimpresionismului creau picturi derivate de tête (din memorie sau imaginație) mai degrabă decât din orice ajutor vizual.

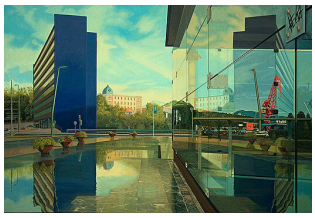


Fig. 12 / Augustin Reche Mora / Euskalduna hacia la Misericordia / Sursa: https://es.wikipedia.org/wiki/Agust%C3%ADn_Reche

naturale sau de altă natură.

Intenția generală a artiștilor care lucrează în filele fotorealiste și hiperrealiste s-a schimbat și ea. Nemaifiind mulțumiți de o abordare de dragul artei a peisajelor urbane realiste și altele asemenea, pictori precum Denis Peterson au folosit recent mediul ca vehicul al schimbării sociale, evocând adesea teme de corupție, decadență și genocid în subiectul său.

Variațiile de fotorealism, hiperrealism, suprarealism și alte permutări ale stilului continuă în lumea artei contemporane, cel mai vizibil cu pictori precum Richard Prince și Kehinde Wiley .



Fig.13 / Richard Prince / Sursa: https://gagosianshop.com/products/richard-prince-high-times-untitled-2017-poster



Fig. 14 / Kehinde Wiley / Sursa: https://www.stephenfriedman.com/artists/56-kehinde-wiley/

Arta Conceptuală

Artă conceptuală, numită și artă post-obiect sau art-as-idee, opera de artă al cărei mediu este o idee (sau un concept), de obicei manipulată de instrumentele limbajului și uneori documentată de fotografie. Preocupările sale sunt mai degrabă bazate pe idei și mai puțin pe formă.

Arta conceptuală este de obicei asociată cu un număr de artiști americani din anii 1960 și ’70, inclusiv ***Sol LeWitt***, ***Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Mel Bochner***

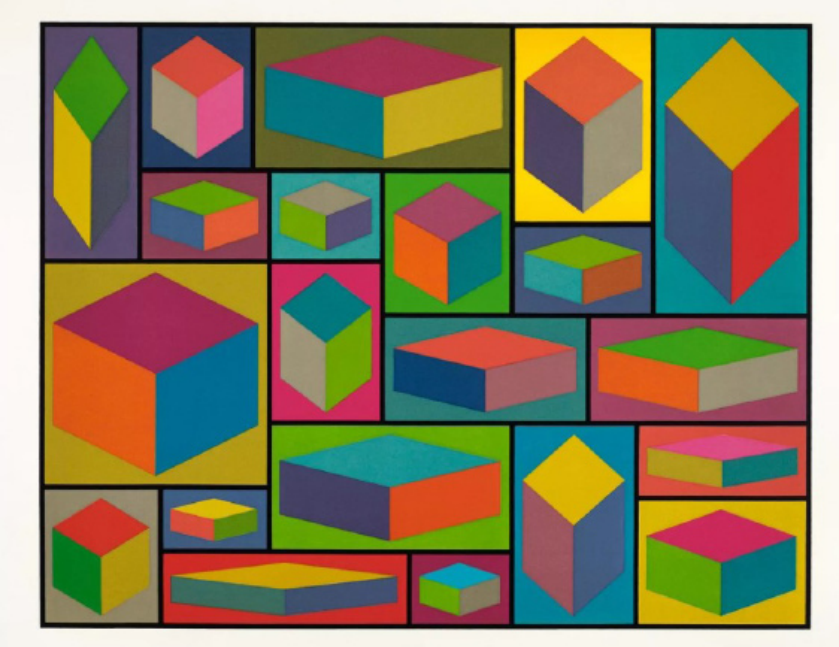


Fig. 1 / Sol LeWitt, From Distorted Cubes, 2001. Linogravura color, set de cinci. New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut, 2007 Sursa: https://www.wamc.org/podcast/the-roundtable/2022-05-24/gallery-audio-tour-strict-beauty-sol-lewitt-prints-at-williams-college-museum-of-art-through-6-12

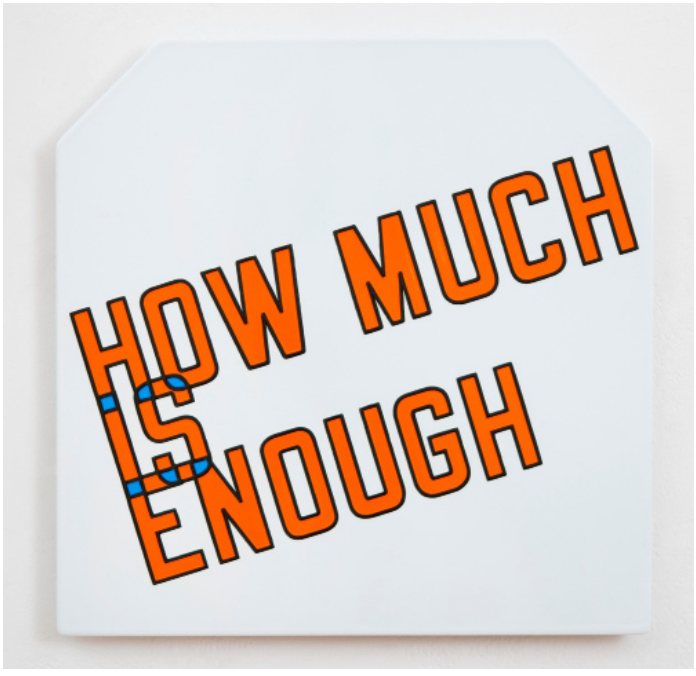


Fig. 2 / Lawrence Weiner / Sursa: https://galeriemax.com/artist/lawrence-weiner

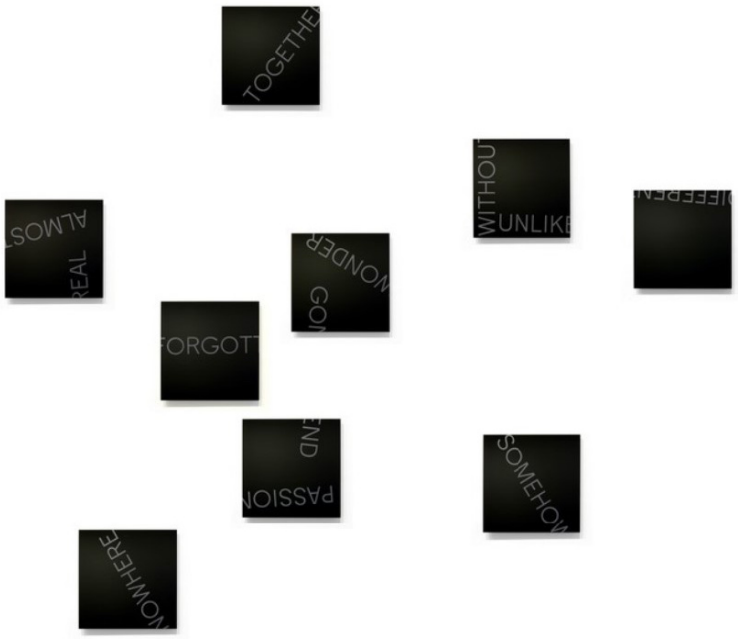


Fig. 3 / Robert Barry / Sursa: https://www.artsy.net/artist/robert-barry



Fig. 4 / Mel Bochner / Blah, Blah, Blah, 2023 / Monoprint în culori de ulei cu colaj, gravură și relief pe hârtie Twinrocker colorată manual Sursa: https://www.masterworksfineart.com/artists/mel-bochner/monoprint/blah-blah-blah-2023/id/W-8044

și ***John Baldessari*** și în Europa cu grupul englez Art & Language (compus din ***Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge și Harold Hurrell***), ***Richard Long*** (englez), ***Jan Dibbet***s (olandez) și ***Daniel Buren*** (francez), printre alții. Arta conceptuală a fost numită astfel pentru prima dată în 1961

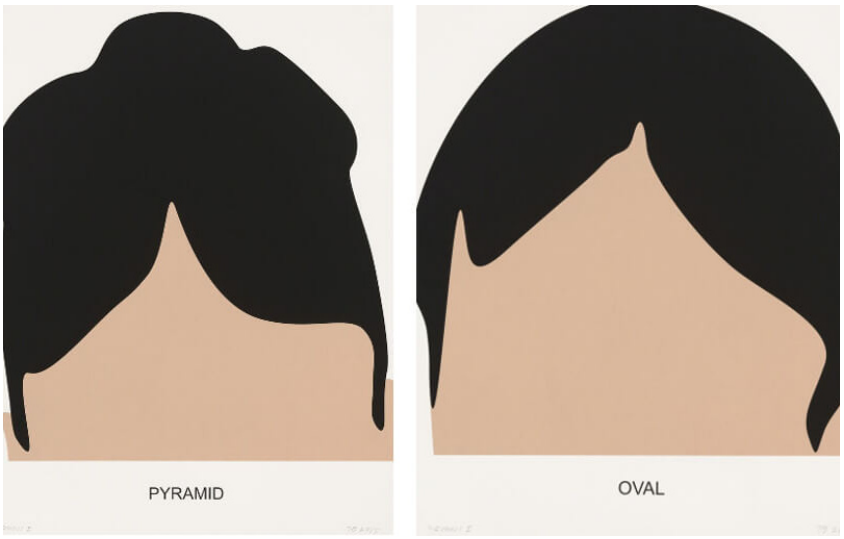


Fig. 5 / John Baldessari / John Baldessari – Pyramid, 2016. Serigrafie 3 culori. 46 × 36 in. 116,8 × 91,4 cm. Gemeni G.E.L. Los Angeles (stânga) / John Baldessari - Oval, 2016. Serigrafie 3 culori. 42 1/2 × 36 in. 108 × 91,4 cm. Gemeni G.E.L. Los Angeles (Dreapta). © John Baldessari Sursa: https://www.ideelart.com/magazine/john-baldessari



Fig. 6 / Terry Atkinson / Sursa: https://fondazioneimagomundi.org/en/artista/terry-atkinson-2/



Fig. 7 / Michael Baldwin / Lot 93 / Art & Language English, 20th Century Hostage X, 1988 / Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/art-language-english-20th-century-hostage-x-1988-93-c-10f2b6d1e6



Fig. 8 / David Bainbridge / Sub Molecular England / Sursa: https://www.deviantart.com/exzazxe/art/Sub-Molecular-England-David-Bainbridge-Concept-Art-938940104

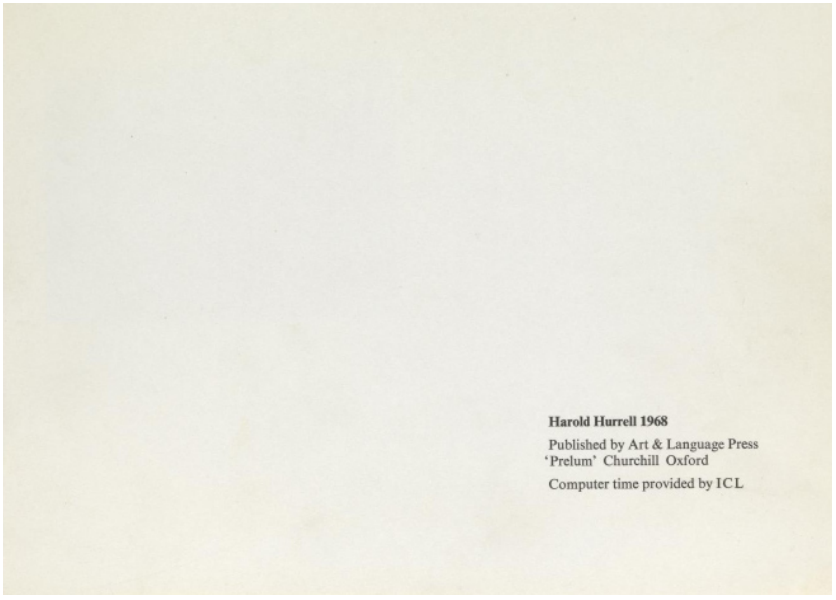


Fig. 9 / Harold Hurrell / [Fluidic Device] 1968, Art & Language / Sursa: https://www.tate.org.uk/art/artworks/art-language-fluidic-device-p13187

de către teoreticianul și compozitorul american ***Henry Flynt*** și descris în eseul său „Concept Art" (1963). Termenul a fost pe un val internațional până în 1967, când LeWitt și-a publicat influentul „Sentences on Conceptual Art". La mijlocul anilor 1970, arta conceptuală a devenit o abordare larg acceptată în arta vizuală occidentală. În ciuda renașterii lucrărilor „tradiționale" bazate pe imagini în anii 1980, arta conceptuală a fost descrisă ca una dintre cele mai influente mișcări ale sfârșitului secolului



Fig. 10 / Richard Long / Sursa: https://www.artistrooms.org/artists/richard-long



Fig.11 / Jean Dibbets / Panorama Dutch Mountain 12 x 15° Sea II A 1971 Sursa: https://www.tate.org.uk/art/artists/jan-dibbets-1002



Fig. 12 / Daniel Buren / Țesătură din bumbac în dungi cu benzi verticale albe și colorate de 8,7 cm (+/- 0,3 cm) fiecare. Cele două benzi albe exterioare acoperite cu vopsea albă acrilică recto-verso 1970 / Sursa: https://www.moma.org/calendar/galleries/5473

al XX-lea, o extensie logică a lucrării începute de artistul francez.***Marcel Duchamp*** în 1914 pentru a sparge percepția primară în artă. Împreună cu critica sa asupra vizualului, arta conceptuală a implicat o redefinire a relației tradiționale dintre artist și public, dând putere artiștilor și permițându-le să opereze atât în interiorul, cât și în afara sistemului de galerie.



Fig. 13 / Marcel Duchamp / Fântâna lui Marcel Duchamp / https://www.museumtv.art/en/artnews/oeuvres/fountain-by-marcel-duchamp/

Alte domenii de studiu - cum ar fi filosofia, teoria literară și știința socială - au jucat un rol major în experiența artei conceptuale. O varietate de proiecte, propuneri și expoziții au fost vehiculate în publicații - inclusiv cataloage, cărți ale artiștilor, pamflete, afișe, cărți poștale și periodice - care au devenit principalul mediu conceptual pe care artiștii îl foloseau pentru a face publice ideile și a distribui documentația. Fotografia a câștigat un interes suplimentar ca mijloc de înregistrare a interpretării unei idei de către un artist și ca document istoric al spectacolului care putea fi vehiculat. Influența artei conceptuale a fost larg răspândită și a continuat să fie observată în anii 1980 în lucrările unor artiști precum fotograful al imaginilor macro ***Sherrie Levine*** și manipulatorul de imagini și texte ***Barbara Kruger*** iar în anii 1990 în munca



Fig. 14 / Sherrie Levine / Sherrie Levine, Equivalents After Stieglitz 1-18, 2006, set de optsprezece printuri inkjet alb-negru, 48,26 x 33,02 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, © Sherrie Levine / Sursa: https://awarewomenartists.com/en/artiste/sherrie-levine/



Fig. 15 / Barbara Kruger / Barbara Kruger, 1989 Fără titlu (Corpul tău este un câmp de luptă) / Sursa: https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger



Fig. 16 / Douglas Gordon / Fotografie arsă și sticlă cu oglindă, în rama artistului / 63.2 × 53 cm / Sursa: https://www.artsy.net/artwork/douglas-gordon-self-portrait-of-you-plus-me-michael-jackson

unor artiști la fel de disparate precum artistul scoțian de video și instalații ***Douglas Gordon*** și artista fotograf de origine franceză ***Sophie Calle***.



Fig. 17 / Sophie Calle / Rachel, Monique / Sursa: https://lenscratch.com/2020/01/sophie-calle-detachment-death-and-dialogue/

Minimalismul

Minimalismul a apărut la New York la începutul anilor 1960 în rândul artiștilor care renunțaseră în mod conștient la arta recentă despre care credeau că a devenit învechită și academică. Un val de noi influențe și stiluri redescoperite i-a determinat pe artiștii mai tineri să pună la îndoială granițele convenționale dintre diferitele medii. Noua artă a favorizat „cool-ul” în detrimentul „dramaticului”: Sculpturile lor erau adesea fabricate din materiale industriale și subliniau anonimatul față de excesul expresiv al expresionismului abstract. Pictorii și sculptorii au evitat simbolismul deschis și conținutul emoțional, dar au atras atenția asupra materialității lucrărilor. Până la sfârșitul anilor 1970, minimalismul a triumfat în America și Europa printr-o combinație de forțe, inclusiv curatori de muzee, dealeri de artă și publicații, plus noi sisteme de patronaj privat și guvernamental. Deja, membrii unei noi mișcări, Post-Minimalism, își contestau

autoritatea fiind astfel o dovadă de cât de important devenise minimalismul însuși.

Minimaliştii s-au distanţat de expresioniştii abstracți eliminând sugestiile de biografie din arta lor sau, metaforele de orice fel. Această negare a exprimării, împreună cu interesul pentru realizarea de obiecte care evitau apariția artei plastice, au condus la crearea unor lucrări geometrice elegante, care evitau în mod intenționat și radical apelul estetic convențional.

Epoca post-Sputnik a reînviat interesul activ pentru constructivismul rus. Abordarea constructivistă a condus la utilizarea de materiale de fabricație modulară și industriale în detrimentul tehnicilor artizanale ale sculpturii tradiționale. Readymade -urile lui ***Marcel Duchamp*** au fost, de asemenea, exemple de inspirație ale utilizării materialelor prefabricate. Pe baza acestor surse, minimaliștii au creat lucrări care semănau cu mărfurile construite în fabrică și au schimbat definițiile tradiționale ale artei al căror sens erau legate de o poveste sau de stilul plastic al unui artist.

Utilizarea materialelor industriale prefabricate și a formelor geometrice simple, adesea repetate, împreună cu accentul pus pe spațiul fizic ocupat de opera de artă au condus la unele lucrări care l-au obligat pe privitor să se confrunte cu dispunerea și mărimea formelor. De asemenea, spectatorii au fost conduși să experimenteze calități de greutate, înălțime, gravitație, agilitate sau chiar apariția luminii ca prezență materială. Ei s-au confruntat adesea cu opere de artă care au cerut un răspuns atât fizic, cât și vizual.

Minimaliştii au căutat să descompună noţiunile tradiţionale de sculptură şi să şteargă distincţiile dintre pictură şi sculptură. În special, ei au respins dogma formalistă susținută de criticul Clement Greenberg care punea limitări artei picturii și artiștilor privilegiați care păreau să picteze sub conducerea sa. Punctul de vedere mai democratic al minimaliștilor a fost expus în scrieri, precum și în expoziții ale liderilor lor ***Sol LeWitt*** , ***Donald Judd și Robert Morris*** .

Opere de artă și artiști ai minimalismului

Frank Stella, pictor și gravor american. Născut: 12 mai

1936 - Malden, Massachusetts. A murit: 4 mai 2024 - New York

În 1959, Frank Stella a câștigat recunoașterea timpurie, imediată, cu seria sa de picturi cu dungi negre, impersonale, care au transformat liniștea gestuală și neliniștea existențială a expresionismului abstract. Concentrându-se pe elementele formale ale creației de artă, Stella a continuat să creeze lucrări din ce în ce mai complicate, care păreau să urmeze o progresie naturală a dinamismului, tactilității și mărimii: mai întâi, prin extinderea paletei sale monocrome inițiale la culori strălucitoare și, mai târziu, pictura în cea de-a treia dimensiune prin încorporarea altor elemente nepictate pe pânză. În cele din urmă, a creat sculpturi independente la scară largă, structuri arhitecturale și una dintre cele mai complexe lucrări realizate vreodată în mediul tipografiei. Experimentarea practic necruțătoare a lui Stella l-a transformat într-o figură cheie în modernismul american, ajutând la nașterea unor dezvoltări precum minimalismul, post-pictura abstractă și pictura pe suprafețe de culoare.

O abatere decisivă de la expresionismul abstract, seria Black Paintings a lui Stella constă din dungi negre paralele delimitate precis, produse de vopsea de casă aplicată fără probleme. Modelul în dungi servește ca un sistem de reglare care, în cuvintele Stella, a forțat „spațiul iluzionist să iasă din pictură într-un ritm constant". Acest dispozitiv a fost menit să sublinieze planeitatea pânzei și să stimuleze spectatorul să conștientizeze pictura ca o suprafață bidimensională acoperită cu



Fig. 1 / Frank Stella / Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959, email pe pânză, 230,5 x 337,2 cm (Muzeul de Artă Modernă, New York) Sursa: https://smarthistory.org/stella-marriage/

vopsea - răsturnând astfel noțiunea de pictură ca fereastră către spațiul tridimensional care a apărut în Renaștere și a dominat mediul. timp de multe secole după aceea.

Create după un sistem predeterminat, circumscris, impus de artist, Black Paintings a servit ca un catalizator important pentru arta minimalistă a anilor 1960. Similar cu dungile paralele ale Stelei și cu manipularea lină a vopselei, artiștii minimaliști au creat lucrări abstracte caracterizate prin utilizarea unor forme geometrice repetate, cu aspect industrial, lipsite de orice conținut tematic sau emoțional.

Stella a fost un practicant timpuriu al picturii nereprezentative. Lucrările lui nu mai fac aluzie la semnificațiile, emoțiile sau narațiunile subiacente. Lucrând conform principiului „liniei, planului, volumului și punctului, în spațiu", Stella s-a concentrat pe elementele de bază ale unei opere de artă - culoare, formă și compoziție. De-a lungul timpului, Stella a reușit să demonteze dispozitivele iluzionismului tridimensional; pânzele sale ca formă figurată au subliniat natura „asemănătoare unui obiect" a unui tablou, în timp ce poligoanele sale asimetrice neregulate au explorat tensiunea dintre aranjarea culorilor pe suprafața plană a pânzei, precum și efectul optic al formelor în avans și retragere.

Artiștii baroc, precum pictorul italian Caravaggio de la începutul secolului al XVII-lea, au dezvoltat „trucuri" iluzionistice care sugerau în mod convingător că subiecții lor au apărut din pânză și în spațiul privitorului. Câteva secole mai târziu, Stella a făcut astfel de inovații mergând cu un pas mai departe, extinzând literalmente pictura în cea de-a treia dimensiune în reliefurile sale picturale, care au intrat în spațiul privitorului prin încorporarea lor de materiale proeminente.

Tony Smith[2], pictor, sculptor și arhitect american. Născut: 23 septembrie 1912 - South Orange, New Jersey. A murit: 26 decembrie 1980 - New York. Mișcări și stiluri: expresionism abstract, minimalism.

Sculptor și pictor prolific, Tony Smith a contribuit mult la nașterea minimalismului în anii 1960. Cu toate acestea, era o figură anormală, ocupând mereu o poziție ușor periferică în

2 https://www.theartstory.org/artist/smith-tony/

raport cu mișcările cu care era asociat și expunând ca artist doar de la cincizeci de ani încolo. Prietenos cu expresioniștii abstracți din New York-ul anilor 1940-1950, opera sa nu poartă urme ale spontaneității febrile a lui Jackson Pollock , de exemplu. Într-adevăr, la acea vreme, Smith era în primul rând un arhitect, în tradiția modernistă a lui Mies van der Rohe și Frank Lloyd Wright, în timp ce pictura sa avea mai multe în comun cu compozițiile măsurate și sistematice ale artei concrete europene.

Când s-a orientat către sculptura monolitică, bazată pe sistem, la începutul anilor 1960, a ocupat o poziție puțin incomodă în cadrul colectivului minimalist în plină dezvoltare. Mai în vârstă decât figurile sale principale, Smith a lucrat într-o oarecare măsură prin intuiție, fără scrupulele filozofice serioase asociate cu acea scenă. Totuși, la baza întregii sale lucrări se află interesul pentru formele redundante și multiplicare a lumii vizuale și fizice. În cel mai bun caz, picturile și construcțiile sale



Fig.2 / Tony Smith / Die, model 1962, fabricat 1968 / oțel cu finisaj uleiat / 182,9 x 182,9 x 182,9 cm / Sursa: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.127623.html

întruchipează un proces de creștere hipnotic, cosmic.

Format la New Bauhaus din Chicago în anii 1930, opera lui Tony Smith a îmbinat tradițiile modernismului european cu evoluțiile artei nord-americane de după Al Doilea Război Mondial. În mod semnificativ, în timpul unei ședere în Germania, la începutul anilor 1950, a creat primele sale lucrări pictate importante, folosind un sistem de repetiție vizuală asemănător cu principiile artei concrete, dar bazat pe un proces creativ intuitiv

care reflectă conexiunile sale expresioniste abstracte. Aceste influențe s-au combinat în lucrările sale sculpturale din anii 1960 încoace, precursori importanți ai mișcării minimaliste din deceniul următor.

La fel ca pionierii creativi ai Bauhaus-ului , Smith nu a fost constrâns de limitele mediilor utilizate. Cu toate acestea, s-a mutat în direcția opusă față de mulți dintre exponenții cu acea școală, trecând de la arhitectură la artă, mai degrabă decât invers, pentru a-și realiza principiile creative. Cea mai deplină expresie a esteticii sale sunt, fără îndoială, sculpturile sale, pe care le-a numit „prezențe", construcții monumentale care combinau prezența fizică pură a arhitecturii cu rezonanța conceptuală a picturii abstracte.

Încă de la primele sale construcții arhitecturale, Smith a fost entuziasmat de procesele de repetiție și multiplicare care au stat la baza construcției formelor naturale și create de om. Un afiliat al biologului scoțian D'Arcy Thompson, multe dintre lucrările biomorfe izbitoare ale lui Smith sunt omagii aduse proceselor de teselare, repetiție și fractalizare pe care Thompson le-a definit în textul său fundamental On Growth and Form (1917): principii care, pentru Smith. Acesta le-a aplicat în egală măsură universului natural și uman.

Carl Andre, Sculptor american. Născut: 16 septembrie 1935 - Quincy, Massachusetts. Decedat: 24 ianuarie 2024 - New York, New YorkPerformance Art (Arta spectacolului)

În anii 1960 și 1970, Carl Andre a produs o serie de sculpturi care sunt acum numărate printre cele mai inovatoare din generația sa. Alături de figuri precum Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Eva Hesse și Robert Morris, Andre a jucat un rol central în definirea naturii artei minimaliste. Contribuția sa cea mai semnificativă a fost distanțarea sculpturii de procesele sale de realizare, modelare sau construcție și realizarea unor lucrări care implicau pur și simplu sortarea și amplasarea în spațiu. Înainte de el, puțini își imaginaseră că sculptura ar putea consta din materii prime obișnuite, finisate în fabrică, aranjate în configurații simple și așezate direct pe pământ. De fapt, în anii 1960 și 1970, multe dintre lucrările sale așezate pe jos, segmentate, au ajuns să redefinească pentru o nouă generație de

artiști însăși natura sculpturii în sine.

Andre a fost un sculptor care nici nu a sculptat în substanțe, nici nu a modelat forme. Munca lui a implicat poziționarea materiilor prime - precum cărămizi, blocuri, lingouri sau plăci. Nu a folosit elemente de fixare pentru a le ține pe loc. Andre a sugerat că procedura sa de construire a unei sculpturi din unități mici, de formă regulată, se bazează pe „principiul construcției din zidărie” - cum ar fi stivuirea cărămizilor pentru a construi un zid.



Fig.3 / Carl Andre / Pârghie, 1966, 137 cărămizi refractare, 11,4 cm × 22,5 cm × 883,9 cm (4,5 in × 8,9 in × 348,0 in) instalație / Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_%281966%29

Andre a susținut că sculptura sa este o explorare a proprietăților materiei și, din acest motiv, el s-a autointitulat „materist”. Unii oameni au văzut arta lui ca fiind „bazată pe concept”, ca și cum fiecare piesă ar fi doar realizarea unei idei. Dar pentru Andre, aceasta a fost o greșeală: caracteristicile fiecărei unități de material pe care a selectat-o, precum și aranjarea și poziția sculpturii în mediul său, au format substanța artei sale.

În 1966, Andre a început să-și descrie opera ca „sculptură ca loc”, o expresie care face aluzie atât la faptul că sculpturile sale au fost produse prin simpla poziționare a unităților pe podea, cât și la proprietățile lor de „generare a locului”. Andre a definit „locul” ca „o zonă dintr-un mediu care a fost modificată în așa fel încât să facă mediul general mai vizibil”.

Andre a insistat să instaleze toate lucrările noi în persoană, iar configurațiile lui au fost întotdeauna atent adaptate la scara și proporțiile din împrejurimile lor imediate. Cu toate

acestea, odată instalate, sculpturile sale puteau fi demontate și reconstruite în alte locații fără implicarea lui directă.

Robert Morris, Sculptor american și Performance Artist. Născut: 9 februarie 1931 - Kansas City, Missouri. A murit: 28 noiembrie 2018 - Kingston, NY. Mișcări și stiluri: Minimalism.

Robert Morris a fost una dintre figurile centrale ale minimalismului. Atât prin propriile sculpturi din anii 1960, cât și prin scrierile teoretice, Morris a prezentat o viziune a artei redusă la forme geometrice simple, lipsite de asociații metaforice și s-a concentrat pe interacțiunea operei de artă cu privitorul. Cu toate acestea, spre deosebire de colegii minimaliști Donald Judd și Carl Andre, Morris a avut o gamă surprinzător de diversă, care s-a extins cu mult dincolo de etosul minimalist și a fost în fruntea altor mișcări de artă contemporană americană, în special, Process art și Land art. Atât prin lucrările sale de artă, cât și prin scrierile sale critice, Morris a explorat noi noțiuni de happening, temporalitate și efemeritate.

La mijlocul anilor 1960, Morris a creat câteva dintre exemplele cheie ale sculpturii minimaliste: forme geometrice enorme, repetate, cum ar fi cuburi și grinzi dreptunghiulare lipsite de figurație, textură a suprafeței sau conținut expresiv. Aceste lucrări l-au forțat pe observator să ia în considerare aranjarea și scara formelor în sine și modul în care percepția s-a schimbat pe măsură ce cineva se mișca în jurul lor, ceea ce era o preocupare centrală a minimalismului.

Eseul lui Morris din 1966 „Notes on Sculpture” a fost printre primii care au articulat baza experimentală a operei de artă minimalistă. A cerut utilizarea unor forme simple, cum ar fi poliedrele, care puteau fi înțelese intuitiv de către privitor. și, de asemenea, a descris sculpturile minimaliste ca fiind dependente de contextul și condițiile în care au fost percepute, schimbând în esență noțiunea de opera de artă ca independentă în sine.

La sfârșitul anilor 1960, Morris a început să introducă indeterminarea și temporalitatea în procesul artistic, denumit Arta procesului sau Anti-Forma. Prin tăierea, scăparea sau stivuirea materialelor de zi cu zi, cum ar fi pâslă sau cârpe, Morris a subliniat natura efemeră a operei de artă, care se va schimba în cele din urmă de fiecare dată când era instalată într-



Fig. 4 / Robert Morris / Fără titlu (cuburi în oglindă)
Robert Morris
Data: 1965 - 1971
Stil: Minimalism
Gen: instalație
Locație: Tate Modern, Londra, Marea Britanie/
Sursa: https://www.wikiart.org/en/robert-morris/untitled-mirrored-cubes-1971

un spațiu nou. Aceasta a înlocuit ceea ce Morris a postulat ca fiind natura fixă, statică, a artei minimaliste sau „de tip obiect".

Donald Judd. Critic de artă și sculptor american. Născut: 3 iunie 1928 - Excelsior Springs, Missouri. A murit: 12 februarie 1994 - New York, New York

Donald Judd a fost un artist american, a cărui respingere atât a picturii tradiționale, cât și a sculpturii l-a condus la o concepție a artei construită pe ideea obiectului așa cum există în mediu. Lucrările lui Judd aparțin mișcării minimaliste, al cărei scop a fost să scape arta de încrederea expresioniștilor abstracți pe urma autoreferențială a pictorului pentru a forma piese care să fie lipsite de emoție. Pentru a îndeplini această sarcină, artiști precum Judd au creat lucrări cuprinzând forme geometrice simple sau repetate, produse din materiale industrializate, fabricate de mașini, care au evitat atingerea artistului. Creațiile geometrice și modulare ale lui Judd au fost adesea criticate pentru o aparentă lipsă de conținut; totuși, această simplitate este cea care pune sub semnul întrebării natura artei și care pune sculptura minimalistă drept obiect de contemplare, una a cărei prezență narativă și insistentă informează procesul privirii.

Scopul lui Judd a fost să creeze obiecte care să stea pe cont propriu ca parte a unui câmp extins de creare a imaginii și care să nu facă aluzie la nimic dincolo de propria lor prezență

fizică. Drept urmare, opera sa, împreună cu cea a altor artiști minimaliști, este adesea numită narativă.

Spre deosebire de sculptura tradițională, care a fost așezată pe un soclu, deosebindu-l astfel ca o operă de artă, lucrările lui Judd stau direct pe podea și, ca urmare, forțează privitorul să le confrunte în funcție de propria lor existență materială.

Judd a combinat utilizarea materialelor industrializate extrem de finisate, cum ar fi fierul, oțelul, plasticul și plexiglasul - tehnici și metode asociate cu Școala Bauhaus - pentru a oferi lucrărilor sale o estetică impersonală, de fabrică. Acest lucru a servit la separarea pieselor sale de cele ale expresioniștilor abstracți, al căror accent pe atingerea artistului a dat imaginilor lor un context confesional, personal.



Fig. 5 / Donald Judd / Fără titlu
Data: 1969
Stil: Minimalism
Gen: sculptură
Sursa: https://www.wikiart.org/en/donald-judd/untitled-1969

Judd și-a prezentat adesea opera într-o manieră serializată, o strategie care se referă la realitatea postbelică, cultura consumatorului, precum și cu caracterul de standardizare și desubiectivizare a formelor sau sistemelor identice, multiple. Multiplu a fost o altă modalitate de a le consolida materialitatea. Această metodă a fost văzută și ca parte a unei tendințe mai generale de democratizare a artei, adică de a face arta mai accesibilă pentru mai mulți oameni, deoarece era compusă din piese fabricate.

Richard Serra, Sculptor american și artist video. Născut: 2 noiembrie 1938 - San Francisco, California. Mișcări și stiluri: Minimalism, Video Art, Post-Minimalism, Installation Art.

Richard Serra este unul dintre artiștii și sculptorii americani reprezentativ ai perioadei post- expresioniste abstracte. Începând de la sfârșitul anilor 1960 până în prezent, opera sa a jucat un rol major în promovarea tradiției sculpturii abstracte moderne după minimalism. Lucrarea sa atrage o atenție nouă și larg răspândită asupra potențialului sculpturii de experiență de către privitori atât în termeni fizici, cât și vizuali, nu mai puțin adesea într-un cadru specific locului, dacă nu chiar foarte public.

Ajuns la majorat în umbra unor mari artiști precum Constantin Brancuși , Pablo Picasso și Julio González , Serra a moștenit și a avansat tradiția sculpturii abstracte, adaptând mediul oțelului sudat (inițial o preocupare a cubismului de la începutul secolului al XX - lea) la noile valori holistice ale anilor 1960 și 1970. Sculptorii minimaliști mai recenți, printre ei Donald Judd si Carl Andre, au demonstrat cum sculptura si materialele ei ar putea sta de la fără să poată fi obligate sa servească ca mijloc pentru articularea vieții emoționale și intelectuale a unui artist. Serra a preluat acea moștenire contemporană, una sugerând că corpul uman în sine nu mai avea un loc în pictură sau sculptură. El a explorat modul în care o operă de artă s-ar putea raporta strâns la un cadru specific; cum ar putea ocupa o relație fizică și vizuală cu un spectator; și cum ar putea crea spații (sau medii) în care un spectator poate experimenta calități universale de greutate, gravitație, agilitate și chiar un fel de odihnă meditativă.

Sensibilitatea adaptativă a lui Serra de a lucra în

colaborare cu muzicieni, dansatori și videografi contemporani sau de a învăța de la muzicieni contemporani a făcut parte dintr-o eră a artei americane în care artiștii au explorat din ce în ce mai mult diverse discipline pentru suprapunerea și împărtășirea preocupărilor lor cu un nou tip de artă care ar putea împinge experiența privitorului dincolo de actul pur vizual sau optic către o participare complet fizică sau „somatică”. Opera

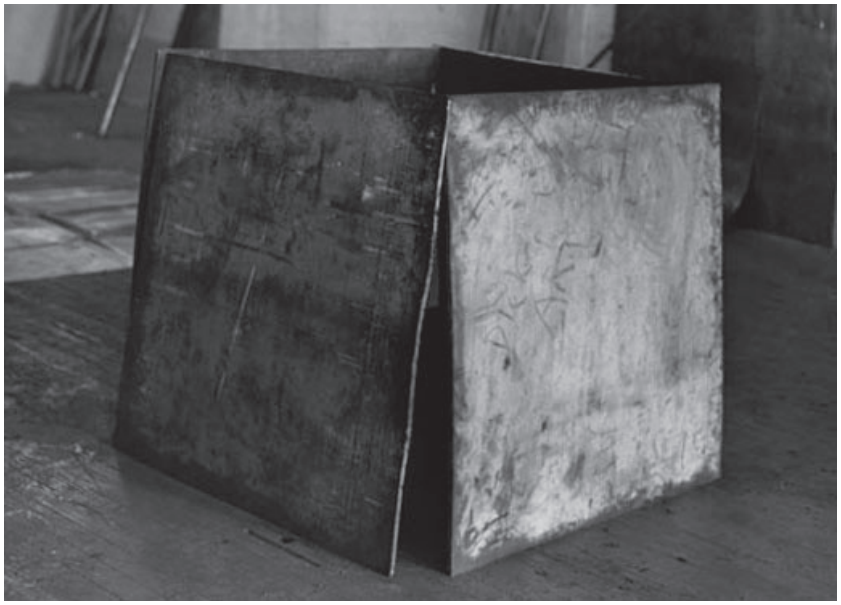


Fig. 6 / Richard Serra / FOne Ton Prop (Casa de cărți). 1969 (refabricat 1986)/ Sursa: https://www.moma.org/audio/playlist/236/3047

lui Serra este în același timp o pictură, o sculptură, o piesă de arhitectură și un fragment epic al industriei moderne.

Preocuparea lui Serra față de relația implicită dintre concepția sculpturii sale și locul propus a dus direct la un nou discurs internațional (adesea unul aprins) cu privire la rolul și guvernarea artei în spațiile publice, cum ar fi parcurile municipale, piețele corporative și locurile memoriale - unde opera de artă ar putea întrerupe practic rutinele zilnice ale spectatorilor în moduri care nu sunt neapărat binevenite universal într-o anumită comunitate. Sculptura lui Serra sugerează într-adevăr că arta ar trebui să fie ceva „participativ” în societatea modernă, adică un gest sau o inserție fizică în viața de zi cu zi, nu ceva limitat la un spațiu muzeal închis.

Materialele și metodele lui Serra, adică panourile de oțel la scară largă și sudarea, au fost interpretate de unii istorici feminiști ca o „ultimă respirație” a așa-numitelor teme masculine și procese artistice ale expresionismului abstract. Opera sa a inspirat astfel, fără să vrea, o serie de contra-răspunsuri din

partea generațiilor următoare, care, în mod hotărât, respingând exemplul său histrionic, la sfârșitul anilor 1970 și 1980 s-au orientat către materiale mai efemere, de zi cu zi, pentru a sugera că arta ar putea fi monumentală fără a se baza pe masivitate.

Sol LeWitt, Artist și pictor conceptual american. Născut: 9 septembrie 1928 - Hartford, Connecticut. A murit: 8 aprilie 2007 - New York, New York. Mișcări și stiluri: artă conceptuală, postmodernism.

Sol LeWitt și-a câștigat un loc în istoria artei pentru rolul său principal în mișcarea conceptuală . Credința sa în artist ca generator de idei a fost esențială în tranziția de la epoca modernă la cea postmodernă. Arta conceptuală, expusă de LeWitt ca un act intelectual, pragmatic, a adăugat o nouă dimensiune rolului artistului, care a fost distinct separat de natura romantică a expresionismului abstract. LeWitt a crezut că ideea în sine ar putea fi o operă de artă și a susținut că, la fel ca un arhitect care creează un plan pentru o clădire și apoi predă proiectul unui echipe de construcții, un artist ar trebui să fie capabil să conceapă o lucrare și apoi fie delege producția reală altora sau poate chiar nu o reușește deloc. Lucrarea lui LeWitt a variat de la sculptură, pictură și desen până la piese aproape exclusiv conceptuale care existau doar ca idei sau elemente ale procesului artistic în sine.

Vocabularul rafinat al artei vizuale al lui LeWitt a constat din linii, culori de bază și forme simplificate. Le-a



Fig. 7 / Sol LeWitt / Cuburi albe (1991) / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/minimalism/

aplicat după formule ale propriei invenții, care făceau aluzie la ecuații matematice și specificații arhitecturale, dar nu erau nici previzibile, nici neapărat logice. Pentru LeWitt, direcțiile pentru producerea unei opere de artă au devenit opera în sine; o operă nu mai era obligată să aibă o prezență materială efectivă pentru a fi considerată artă.

Piesele conceptuale ale lui LeWitt au luat adesea cel puțin o formă materială de bază, deși nu neapărat din propriile mâini. În spiritul atelierului medieval în care maestrul concepe o lucrare și ucenicii își îndeplinesc instrucțiunile pe baza unor desene preliminare,

LeWitt ar oferi unui asistent sau unui grup de asistenți instrucțiuni pentru producerea unei opere de artă. Instrucțiunile pentru aceste lucrări, fie desene de perete la scară largă, fie sculpturi în aer liber, au fost în mod deliberat vagi, astfel încât rezultatul final să nu fie controlat complet de artistul care a conceput lucrarea. În acest fel, LeWitt a contestat unele convingeri foarte fundamentale despre artă, inclusiv autoritatea artistului în producția unei opere. Accentul său se pune cel mai adesea pe proces și materiale (sau pe lipsa acestora în cazul celor din urmă) mai degrabă decât pe impregnarea unei opere cu un mesaj sau o narațiune specifică. Arta, pentru LeWitt, ar putea exista de dragul ei. Sensul nu era o cerință.

În timp ce mulți artiști minimaliști s-au orientat către materiale industriale, LeWitt a simplificat și mai mult, utilizând în continuare materiale tradiționale - lemn, pânză, vopsea, de exemplu - dar concentrându-se în schimb pe concepte și sisteme. În timp ce utilizarea materialelor industriale implica o anumită așteptare de permanență în ceea ce privește o operă de artă, în contrast direct, LeWitt a apreciat caracterul efemer și impermanența artei conceptuale. Pe scurt, el a lăsat materialele tradiționale să vorbească de la sine, pentru a-și demonstra propria vulnerabilitate la degradare, distrugere sau uzură.

Ronald Bladen (13 iulie 1918 – 3 februarie 1988) a fost un pictor și sculptor american născut în Canada. Este cunoscut în special pentru sculpturile sale la scară largă. Poziția sa artistică a fost influențată de constructivismul european, pictura hard-edge americană și sculptori precum Isamu Noguchi și David Smith

.Bladen a avut, la rândul său, un efect stimulant asupra unui cerc de artiști mai tineri, inclusiv Carl Andre , Donald Judd , Sol LeWitt și alții, care s-au referit în mod repetat la el drept una dintre „figurile bătâne” ale artei minimale.

Bladen era mai în vârstă decât ceilalți minimaliști și este uneori considerat un bătrân a mișcării. Această lucrare este tipică producției sale, care se caracterizează prin sculpturi la scară largă, care sunt adesea monocromatice și alcătuite din forme simple, la fel ca lucrările altor artiști din grup. Lucrările lui Bladen diferă uneori ușor de minimalismul mainstream, deoarece piesele sale au depășit frecvent formele geometrice de bază care au fost des folosite de alții din grup. Finisajul lucrărilor a fost, totuși, de obicei neted, păstrând o calitate fabricată din fabrică care a șters mâna artistului, deosebind astfel lucrarea de AbEx și modernism. „X” este un simbol în mod inerent negativ, deoarece



Fig. 8 / Ronald Bladen / The X / Sursa: https://www.wikiart.org/en/ronald-bladen/the-x-1965

litera este folosită pentru a elimina sau „x lucruri afară”. Folosirea sa aici, împreună cu alegerea negrului monocrom ca culoare, sugerează negația artei tradiționale, în timp ce dimensiunea sa impunătoare (24 de picioare) se ridică asupra privitorului într-o măsură și mai mare decât lucrările lui Serra, lucru care este mai evident în spațiul unei galerii sau muzeu.

Dan Flavin. Sculptor american. Născut: 1 aprilie 1933

- Jamaica, New York. A murit: 29 noiembrie 1996 - Riverhead, New York. Mișcări și stiluri: minimalism, op art

Puțini artiști se pot lăuda că au explorat un singur mediu, și unul neobișnuit, la fel de tenace și consecvent ca Dan Flavin cu tuburile sale de lumină fluorescente. Clasificat în cadrul minimalist, Flavin s-a văzut ca fiind vehement „maximalist". Adică, folosind obiecte gata făcute în stilul dadaistului Marcel Duchamp, el a exploatat posibilitățile celui mai banal și, într-un fel, urât material: lumini fluorescente dure - cu siguranță chestii de anti-estetism futurist. Flavin a început să încorporeze lumini electrice în lucrările sale la începutul anilor 1960, cu seria sa inovatoare Icons. După ce a ajuns la mediul ales, a abandonat cu totul pictura, concentrându-se pe lucrările ușoare pentru restul carierei sale, unde a produs instalații și piese sculpturale realizate exclusiv din corpuri de iluminat fluorescente și tuburi care au venit într-o gamă limitată de culori și dimensiuni. Lucrul cu materiale prefabricate, mai degrabă decât cele realizate manual, i-a permis lui Flavin să se concentreze asupra luminii în sine și asupra modului în care aceasta a transformat („sculptat") spațiul expozițional. O progresie clară în scară și ambiție marchează instalațiile luminoase specifice locului lui Flavin, mediile sculpturale și arhitecturale comandate de o gamă largă de instituții artistice și religioase pentru restul carierei sale.

Dan Flavin a negat cu tărie că instalațiile sale sculpturale de lumină ar avea vreun fel de dimensiune transcendentă, simbolică sau sublimă, afirmând: „Este ceea ce este și nu este nimic altceva" și că lucrările sale sunt pur și simplu lumină fluorescentă care răspunde la un anumit cadru arhitectural. În ciuda insistenței lui Flavin cu privire la acest lucru, este posibil să vedem piese individuale în termeni de narațiuni implicite. Potențialele asocieri cu conceptul de lumină – de la conversia religioasă la epifanii intelectuale – sunt răspândite în opera lui Flavin, indiferent dacă astfel de interpretări sunt sau nu încurajate de artistul însuși.

„Propozițiile" ușoare ale lui Flavin, pe care el nu le-a considerat sculpturi, sunt alcătuite din materiale standardizate, disponibile în comerț, la fel ca readymade-urile de Marcel Duchamp pe care Flavin le-a admirat. Mai mult, materialele folosite de Flavin sunt perisabile, iar ciclurile lor de viață limitate nu sunt atemporale.

În acest fel, artistul a subliniat caracterul efemer al lucrărilor sale, poziționându-și arta în afara tărâmului cunoscătorilor, unde obiectele de artă sunt apreciate atât pentru calitățile lor materiale, cât și pentru semnificația lor conceptuală.

Tendința de a privilegia materialele industriale prefabricate și formele simple, geometrice, împreună cu accentul pus pe spațiul fizic ocupat de opera de artă și interacțiunea privitorului cu aceasta așează opera lui Flavin la loc de cinste alături de alți artiști minimaliști. Accentul său pe lumină și efectele acesteia, totuși, îl așează la fel de puternic cu Op art, ai cărui practicieni au explorat variațiile de culoare și formă bazate

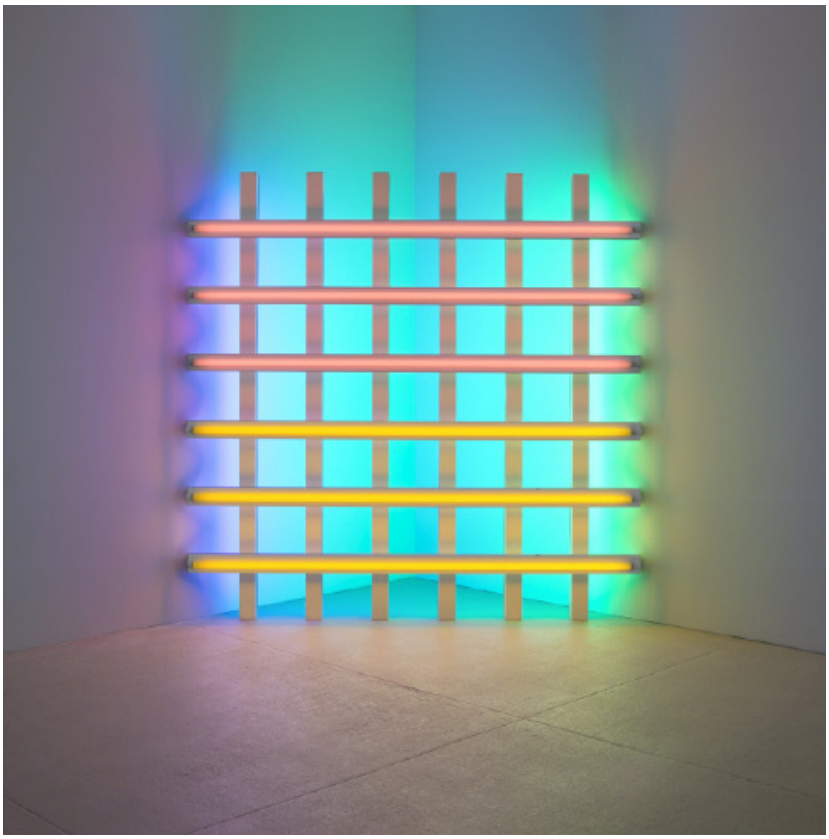


Fig. 9 / Dan Flavin / fără titlu (în onoarea lui Harold Joachim) 3, 1977 / Sursa: https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-untitled-in-honor-of-harold-joachim-3-1977-1982-056

pe diferențele de lumină. Însă, în unele privințe, Flavin a mers mult mai departe față de pictorii de artă op, luând conceptele fundamentale ale stilului și transpunându-le în sculptură care a demonstrat în trei dimensiuni ceea ce picturile nu puteau decât să aspire la comunicare. Efectele optice pe care le-au obținut pictorii nu puteau decât să păcălească ochiul făcând aluzie la mișcare, în timp ce undele de lumină ale lui Flavin au demonstrat modul în care s-a realizat iluzionismul bidimensional - lumina era culoare, culoarea era lumină, iar interacțiunea dintre ele a creat iluzia dinamismului în jocul lor armonic.

Începuturile minimalismului
Inspirațiile moderniste timpurii

În New York, la mijlocul anilor 1950, artiști tineri precum Donald Judd, Robert Morris și Dan Flavin pictau în filiera expresionistă abstractă dominantă, dar se îndreptau către noi direcții inspirate de cunoașterea recentă a artei europene. Lucrări ale membrilor grupului olandez De Stijl , ale constructiviștilor ruși și ale Bauhausului german au fost expuse în muzeele și galeriile din New York. Toate cele trei grupuri au fost primele în definiții noi ale artelor vizuale, trecând cu mult dincolo de pictura și sculptura tradițională.

Piet Mondrian, un susținător central al lui De Stijl , a adoptat abstractizarea pură și a promovat o tensiune dinamică pe suprafața pânzei și a subliniat planeitatea planului imaginii. Un tablou nu s-ar mai preface a fi o fereastră către altă lume. Picturile Omagiu pătratului (1949-76) ale lui ***Josef Albers*** , un fost profesor la Bauhaus, au folosit aranjamente de pătrate în pătrate în care profunzimea picturală era o iluzie bazată pe contrastele de culoare ale pătratelor. ***Vladimir Tatlin*** a condus crearea unei noi arte în Rusia care să sintetizeze arta și tehnologia în epoca mașinilor care venise în țara sa. Idealist utopic mai mult decât revoluționar, a vrut să aducă arta în slujba vieții de zi cu zi.

Dintre sculptori, românul ***Constantin Brancuși*** a fost si el un protominimalist. *Coloana infinitului* (1935), un turn cu forme romboidale identice care indică infinit, a reprezentat convingerile sale spirituale cosmice și aspirațiile pentru arta sa, demonstrând modul în care formele simple în multiple ar putea extinde ideile de formă în spațiu. Iar cariera lui Marcel Duchamp ar duce la o redefinire a personajului artistului și a relației cu realizarea de artă. Cu inteligență sofisticată, el a condamnat „plăcerile retiniene” ale picturii și, în practica sa, a combinat pictura, sculptura cinetică și statică, fotografia și filmul.

Arta la mijlocul secolului: modernismul târziu

Aceste influențe timpurii le-au oferit artiștilor oportunitatea de a reevalua lumea expresionismului abstract,

influențată de suprarealist, definită prin gesturi intuitive și spontane care au dominat în arta americană timp de aproape două decenii, în mare parte datorită sprijinului critic al unor scriitori precum Clement Greenberg și Harold Rosenberg. . Spre deosebire de pictorii mai expresioniști, artiștii ***Mark Rothko*** și ***Barnett Newman*** au subliniat puterea culorii și simplitatea designului în domeniul pânzei. Supranumit pictor de suprafețe colorate, Rothko a așezat benzi largi de culoare pe orizontală pe pânză, în timp ce Newman a descoperit motivele subțiri cu fermoar vertical care îi împărțeau câmpurile în zone de culoare colorată plat. În fiecare caz, privitorul a fost absorbit de atmosfera acestor lucrări de amploare. Compatriotul lor mai radical ***Ad Reinhardt*** a pictat câmpuri solide de roșu sau negru monocromatic care au alungat toate, cu excepția celor mai subtile dovezi ale implicării unui artist în lucrare. Activ ca scriitor, critic și educator, el a spus celebru: „Picturile mele sunt ultimele picturi pe care le poți face” și, prin urmare, a fost adulat de următoarea generație de creatori.

Artiștii care au devenit minimaliști au vrut în schimb să producă o artă mai puțin personală și mai substanțială, crezând că o operă de artă nu ar trebui să se refere la altceva decât la ea însăși. Astfel, la începutul anilor 1960, mulți dintre acești artiști abandonaseră cu totul pictura în favoarea unor obiecte care nu păreau nici pictură, nici sculptură în sensul convențional. De exemplu, Black Paintings (1958-60) de ***Frank Stella*** , o serie de pânze cu dungi concentrice extrem de influente, au fost întinse pe un șasiu mai gros din lemn, care le-a scos agresiv din perete. Acest suport a subliniat materialitatea și obiectitatea picturilor care erau în mod clar abstracții, nu aveau dovezi de pensulă și au atins o stare de planeitate care a fost exemplară pentru alții. Picturile Stelei au extins posibilitățile de pictură dincolo de simple dreptunghiuri pentru a fi înrămate (ceea ce nu erau) și atârnate pe un perete ca ornament. Lucrările sale au asumat în schimb caracteristici fizice atât ale arhitecturii, cât și ale sculpturii, care au contrazis toate exemplele anterioare de pictură.

Realizarea Stelei a avut ecou în lucrările altor artiști abstracți care făceau picturi mari care păreau să se bazeze pe teoreme geometrice. Kenneth Noland, care a urmărit teoriile lui

Josef Albers privind „interacțiunea culorilor”, a pictat pânze abstracte mari care prezentau ținte, chevroni și modele în dungi. Construcțiile monocromatice de sine stătătoare ale lui ***Robert Mangold*** au fost, de asemenea, afectate de prevalența abstracției geometrice pe care Albers o introdusese.

Începutul minimalismului și al artei conceptuale

În generația următoare au existat mulți teoreticieni care au devenit purtători de cuvânt importanți ai mișcărilor atât ale artei minimale, cât și ale artei conceptuale, un stil contemporan. Acești artiști și scriitori au contribuit la determinarea esteticii și a receptării critice a ambelor stiluri.

„Specific Objects” al lui ***Donald Judd***, publicat în 1965, a încercat să stabilească estetica minimalismului. De fapt, el a respins denumirea de „minimalism” pentru a caracteriza arta, favorizând în schimb termenul „obiecte specifice”, pe care l-a descris ca respingând distincțiile tradiționale dintre formele de artă pentru a îmbrățișa lucrări care nu erau ușor etichetate ca pictură sau sculptură.

Robert Morris a scris „Notes on Sculptures” în trei părți în 1966, în care a cerut utilizarea unor forme simple care ar putea fi înțelese intuitiv de către privitor și a susținut că interpretarea operelor minimaliste depinde de contextul și condițiile în care au fost percepute. Făcând acest argument, el a schimbat în esență noțiunea de opera de artă ca având un sens inerent - derivat de la artist - care era independent de privitor.

Sol LeWitt a contribuit la dezvoltarea ambelor mișcări. A publicat, *„Paragrafe despre arta conceptuală”* (1967) (considerată de mulți drept manifestul mișcării), în care scria: „Cum arată opera de artă nu este prea important. Trebuie să arate ca ceva dacă are formă fizică. Indiferent de forma pe care o poate avea în cele din urmă, trebuie să înceapă cu o idee. Timp de 40 de ani, până la moartea sa în 2007, LeWitt a lucrat la nivel internațional ca sculptor, pictor și fotograf și a fost liderul artiștilor minimalisti după moartea lui Flavin și Judd.

Carl Andre a publicat poezie care a avut atât atractivitate literară, cât și vizuală, aceasta din urmă creată prin modelarea

artistică a textului poeziei ca și cum cuvintele ar fi un mediu solid. Aceste poezii au făcut parte integrantă din expozițiile lui Andre, unde apăreau uneori în articole de catalog sau lângă sculpturile sale.

One and Three Chairs (1965) de ***Joseph Kosuth*** este o piatră de hotar conceptuală în care a asamblat un obiect, o fotografie a acelui obiect și o definiție extinsă a obiectului în dicționar pentru o expoziție de galerie. Se pune la îndoială ce constituie de fapt un scaun în gândirea noastră: este obiectul solid pe care îl vedem și îl folosim sau este cuvântul „scaun" pe care îl folosim pentru a-l identifica și a-l comunica altora?
Ca rezultat al tuturor acestor fundamente teoretice, mișcarea Minimalism a găsit cadrul pentru a se extinde.

Titlul mișcării

Din această multitudine de surse artiștii care au devenit cunoscuți sub numele de minimaliști au pus la cale noile strategii care le-au informat proiectele și procesele. Multe nume au fost prezentate pentru a caracteriza această nouă artă: „Arta ABC", „Arta reductivă", „literalismul", „pictura sistemică" și „Arta realului". „Minimalism" a fost termenul care a rămas în cele din urmă, poate pentru că a descris cel mai bine modul în care artiștii au redus arta la numărul minim de culori, forme, linii și texturi. Minimalismul a fost, de asemenea, un termen critic acceptat în dansul și muzica contemporană care, la fel ca și artele vizuale, era dezbrăcat de ornament, folosea motive repetitive și își găsea decorurile în viața de zi cu zi, urbană, mai degrabă decât în miturile și legendele trecutului.

Expoziţia Structuri Primare

Expoziția din 1966 de la Muzeul Evreiesc din New York a fost un eveniment major care a atras atenția criticilor și a stabilit minimalismul ca o forță semnificativă în lumea artei. Spectacolul a inclus lucrări ale multor dintre cei care au fost importanți pentru mișcare, inclusiv Sol LeWitt, Dan Flavin, Robert Morris, Carl Andre și Donald Judd, precum și câțiva artiști care au fost la marginea ei, cum ar fi Ellsworth Kelly

și Anthony Caro - peste patruzeci de artiști în total. Expoziții precum Structuri primare au fost însoțite de publicații și recenzii critice care au avansat și lărgit discursul atât asupra minimalismului, cât și asupra artei conceptuale.

O nouă artă pentru spații noi

În anii 1960 și 1970 se deschideau noi spații expoziționale în Europa și America. Muzeele tradiționale și-au extins facilitățile galeriilor și au fost create noi „kunsthalles", facilități de expoziție fără colecții permanente. S-a extins și rolul galeriilor și muzeelor universitare. Galeriile cooperative conduse de artiști, precum Artists Space din New York, au fost imitate în altă parte. În mod obișnuit, aceste galerii au preluat spații mari și brute care erau adesea „laboratoare" în care artiștii minimali și conceptuali și-au încercat munca. În anii 1970 a existat un adevărat boom în arta publică, care a adus sculptorilor minimaliști recunoașterea națională. Agențiile de stat și locale au înființat parcuri publice de sculptură unde sculptura minimalistă a înflorit.

Noua publicație Artforum a fost lansată în California în 1962 și s-a mutat în New York City în 1967. Prin mai multe redacții, revista s-a dezvoltat și a fost până în 1971 jurnalul comercial pentru artă minimalistă și conceptuală. Pe lângă recenzii, a publicat lucrări trimise de artiști, precum și cel mai atent comentariu despre arta contemporană.

Minimalism: concepte, stiluri și tendințe
Sculptură minimalistă

Majoritatea minimaliștilor s-au concentrat pe crearea de obiecte tridimensionale, deoarece aceasta era cea mai radicală și experimentală fațetă a mișcării. Accentul minimalist pe eradicarea semnelor de autor din arta lor prin utilizarea formelor geometrice simple și a materialelor industriale a condus la lucrări care semănau mai degrabă cu obiecte simple decât cu sculptura tradițională. Amplasarea inovatoare a acestor lucrări pe podeaua spațiilor galeriei, mai degrabă decât pe

piedestale, a subliniat și mai mult diferența dintre operele de artă convenționale.

Concentrarea pe suprafață și absența artistului au însemnat că sensul obiectului nu era văzut ca inerent obiectului în sine, ci provenea din interacțiunea privitorului cu obiectul. Acest lucru a condus la un nou accent pe spațiul fizic în care se afla opera de artă. În parte, această dezvoltare a fost inspirată de scrierile lui Maurice Merleau-Ponty despre fenomenologie, în special, Fenomenologia percepției (1945).

Picturi minimaliste

Pe lângă sculptori, minimalismul este asociat și cu câțiva pictori abstracți cheie, cum ar fi Frank Stella , Ellsworth Kelly, Agnes Martin și Robert Ryman. Acești artiști au pictat pânze simple care erau considerate minimale datorită barebones-ului lor, adesea compoziții geometrice. Folosind doar linie, culoare solidă și, uneori, forme geometrice și pânze în formă, acești artiști au combinat materiale de pictură într-un astfel de mod care a pus sub semnul întrebării dihotomia tradițională dintre mediile artistice, realizând picturi care ar putea fi, de asemenea, considerate obiecte în sine, din cauza volumului mare al suportului de pânză și formele netradiționale ale tablourilor.

Instalații de lumină minimalistă

Această utilizare a tuburilor de lumină fluorescente pentru a crea artă a subliniat și mai mult îndepărtarea minimalistă de formele de artă tradiționale. Dan Flavin a folosit lumina și culoarea din tuburile disponibile comercial pentru a sculpta spațiul în zone de culoare. În timp ce tuburile erau uneori aranjate în forme geometrice, cum ar fi grile sau linii simple, accentul tehnicii era de obicei pe lumina emisă mai degrabă decât pe forma tuburilor în sine. Corpurile industriale standard care țineau tuburile erau utile și ca elemente de compoziție. Întorcându-se spre privitor, laturile lor goale contrastau cu lumina colorată orientată spre exterior din bucățile de grilă. Artiștii mai tineri Keith Sonnier și Bruce Nauman au văzut

potențialul luminii în sculptură și au folosit tuburi de neon în combinație cu alte materiale și litere.

Alți minimaliști

Stilul neîmpodobit și conceptele legate de sistem ale minimalismului și-au găsit adepți în arhitectură și design interior, unde a avut loc o renaștere a stilului internațional din anii 1920 și chiar și Art Deco a primit un aspect nou. Coregrafii contemporani au eliminat costumele agitate, iar dansatorii au cântat pe muzică strictă și repetitivă a compozitorilor minimaliști pe scenele goale. Chiar și farfuriile cu aspect scăzut de calorii din nouvelle cuisine importate de la Paris au fost un alt fenomen al minimalismului.

Evoluții ulterioare - După minimalism

Până la sfârșitul anilor 1960, la doar câțiva ani după nașterea mișcării, minimalismul se diversifica în multe discipline într-o asemenea măsură încât nu mai putea fi văzut ca un stil sau o tendință coerent: au început diverși artiști care au fost importanți pentru dezvoltarea sa timpurie. să se deplaseze în direcții personale diferite. Noile idei și stiluri au ajuns rapid să domine lumea în curs de dezvoltare.

Artă și obiectivitate

Detractorii artei minimaliste au fost conduși de Michael Fried, al cărui eseu „Art and Objecthood” a fost publicat în Artforum în 1967. Deși eseul părea să confirme importanța mișcării ca punct de cotitură în istoria artei moderne, Fried era inconfortabil cu ceea ce anunța. Referindu-se la mișcare „narativism” și la cei care au făcut-o drept „naratori”, el i-a acuzat pe artiști precum Judd și Morris că au confundat în mod intenționat categoriile de artă și obiectele obișnuite. Potrivit lui Fried, ceea ce creau acești artiști nu era artă, ci o declarație politică și/sau ideologică despre natura artei. Fried a susținut că doar pentru că Judd și Morris au aranjat obiecte identice

non-art într-un câmp tridimensional și l-au proclamat „artă”, nu a făcut neapărat așa. Fried le-a ridiculizat ușor eforturile, avertizându-i împotriva a ceea ce el percepea drept teatralitate în justificările pe care le-au făcut pentru instalațiile lor. Aceasta a fost în confruntare directă în special cu Morris, care a descris importanța duratei de timp și a mișcărilor privitorului necesare pentru a experimenta arta și importanța percepțiilor adunate de privitor.

Post-minimalism

Pe măsură ce anii 1960 au progresat, ramurile minimalismului s-au dezvoltat sub rubrica de post-minimalism. Unele dintre acestea, precum lucrările lui Richard Serra , au fost extensii ale teoriilor minimaliste, dar cele mai multe au fost provocări pentru aspectul riguros al minimalismului. Californianul Robert Irwin a pictat discuri luminescente și pânze minimaliste cu dungi slabe, dar în 1969 a început să facă instalații mari în galerie folosind surse de lumină disponibile ascunse în spatele ecranelor translucide. Lucrările sale au inspirat mișcarea Lumină și spațiu, alături de sculptorii din California Larry Bell și James Turrell. Asemenea instalații erau în mod deschis teatrale, iar simplitatea lor sugera filozofia budistă zen în loc de formalism.

Noile locații au încurajat mai multe instalații în care estetica minimalistă era perceptibilă, dar puternic contracarată de viziuni independente. ***Lynda Benglis*** și ***Eva Hesse*** au experimentat cu rășini industriale turnate și modelate care au introdus un aspect organic atunci când sunt atârnate de tavan, ieșind de pe pereți sau împrăștiate pe podea. ***Nancy Graves*** a fabricat simulări ale pieilor de animale.

Robert Smithson a organizat o expoziție de Land art care a reprezentat o provocare explicită pentru noțiunile convenționale de sculptură și a extins definițiile minimaliste. Lucrările sale de pământ au fost realizate cu buldozere în locații îndepărtate și reprezentate doar prin fotografii. Urmând exemplul lui Smithson, Michael Heizer, Richard Long și Walter De Maria au scos arta din galerii și au transformat pământul însuși în material artistic. Granițele dintre „sculptură” și „obiect” au fost

erodate și au fost dezvăluite noi definiții ale artei și creativității.

Minimalismul și următoarea etapă a feminismului

Privind succesul sculptorilor minimaliști în special, feministele au criticat ceea ce ei au văzut ca fiind retorica puterii în brutalitatea unora dintre lucrări. Conceptul de artă feministă a apărut concomitent cu post-minimalismul și și-a dezvoltat propriile polemici născute din această eră a conștientizării. Inițial, arta feministă a fost în mod vizibil realizată manual, bazată pe meșteșuguri și a încorporat credințe și icoane rituale: s-a opus în mod deschis minimalismului și a celebrat „zeița". De exemplu, Judy Chicago a creat The Dinner Party (1974), o instalație enormă de decoruri ceramice pentru treizeci și nouă de femei celebre istoric, care era bogată în simbolism cultural și totemic. A vizitat muzeele din America timp de cinci ani, inspirând multe expoziții colaterale de-a lungul traseului.

De-a lungul secolului al XX - lea, femeile au fost mai puțin prezente în muzee și galerii și au lipsit din organizare până când unul dintre artiștii și teoreticienii importanți minimaliști - Robert Morris - a apărut într-un poster pentru o expoziție din 1974 la Galeria Leo Castelli, cu pieptul gol și purtând lanțuri și un nazist. -casca era. Femeile care au participat la Mișcarea pentru Drepturile Civile s-au ridicat împotriva lui Morris și a acestei imagini și au început să ceară egalitatea de gen în practicile artistice. Au publicat manifeste, au făcut pichete în galerii și au fondat reviste precum Heresies, A Feminist Publication on Art and Politics (1977-92). Clădirea femeii din Los Angeles și AIR Gallery din New York au fost înființate pentru ca femeile să le expună în colaborare și în expoziții personale. Muzeul Național al Femeilor în Arte a fost fondat în Washington, DC, în 1981 și s-a mutat în propria clădire în 1987, dar până atunci obiectivele feministelor fuseseră în mare măsură realizate.

Performance Art

3

Performance este un gen în care arta este prezentată „în direct", de obicei de către artist, dar uneori cu colaboratori sau interpreți. A avut un rol în arta de avangardă de-a lungul

3 https://www.theartstory.org/artist/acconci-vito/

secolului XX, jucând un rol important în mișcările anarhice precum Futurismul și Dada. Într-adevăr, ori de câte ori artiștii au devenit nemulțumiți de formele convenționale de artă, cum ar fi pictura și modurile tradiționale de sculptură, ei au apelat adesea la spectacol ca mijloc de a-și întineri munca. Cea mai semnificativă înflorire a artei performance a avut loc în urma declinului modernismului și a expresionismului abstract în anii 1960 și a găsit exponenți în întreaga lume. Arta spectacolului din această perioadă s-a concentrat în special pe corp și este adesea denumită arta corporală. Aceasta reflectă așa-numita „dematerializare a obiectului de artă" a perioadei și fuga de media tradițională. Ea reflectă, de asemenea, fermentul politic al vremii: ascensiunea feminismului, care a încurajat gândirea despre diviziunea între activismul personal și politic și anti-război, care a furnizat modele pentru „acțiuni" artistice politizate. Deși preocupările artiștilor spectacolului s-au schimbat începând cu anii 1960, genul a rămas o prezență constantă și a fost în mare măsură binevenit în muzeele și galeriile convenționale din care odată a fost exclus.

Scopul principal al artei spectacolului a fost aproape întotdeauna de a contesta convențiile formelor tradiționale de artă vizuală, cum ar fi pictura și sculptura. Când aceste moduri par să nu mai răspundă nevoilor artiștilor - când par prea conservatori, sau prea captivați în lumea artei tradiționale și prea îndepărtați de oamenii obișnuiți - artiștii au apelat adesea la spectacol pentru a găsi noi audiențe și a testa idei noi.
Arta spectacolului împrumută stiluri și idei din alte forme de artă sau, uneori, din alte forme de activitate care nu sunt asociate cu arta, cum ar fi ritualul sau sarcinile asemănătoare muncii. Dacă cabaretul și vodevilul au inspirat aspecte ale spectacolului Dada, aceasta reflectă dorința lui Dada de a îmbrățișa formele de artă populare și modurile culturale de masă de adresare. Mai recent, artiștii spectacolului au împrumutat elemente de expresivitate din dans și chiar din sport.
Unele specii ale artei spectacolului din perioada postbelică sunt descrise în mod obișnuit ca „acțiuni". Artiștii germani precum Joseph Beuys au preferat acest termen, deoarece distingea spectacolul artistic de tipurile mai convenționale de divertisment găsite în teatru. Dar termenul reflectă, de asemenea, o tulpină

a artei performance americane despre care se poate spune că a apărut dintr-o reinterpretare a „ picturii de acțiune ”, în care obiectul de artă nu mai este pictura pe pânză, ci altceva - adesea propriul corp al artistului. .

Accentul pe corp în atât de multă artă a spectacolului din anii 1960 a fost văzut uneori ca o consecință a abandonului mediilor convenționale. Unii au văzut acest lucru ca pe o eliberare, parte a expansiunii materialelor și mass-media a perioadei. Alții s-au întrebat dacă reflectă o criză mai fundamentală în instituția artei în sine, semn că arta își epuizează resursele.

Arta spectacolului din anii 1960 poate fi văzută ca doar una dintre multele tendințe disparate care s-au dezvoltat în urma minimalismului. Privit în acest fel, este un aspect al Post-minimalismului și s-ar putea vedea că împărtășește calitățile artei procesului, o altă tendință centrală pentru acel stil umbrelă. *If Process art* a concentrat atenția asupra tehnicilor și materialelor producției de artă. Arta procesului a fost adesea intrigată de



Fig. 1 / Yves Klein / Performance ‘Anthropometries of the Blue Epoch’, March 9-1960/ Sursa: https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch

posibilitățile acțiunilor banale și repetitive; în mod similar, mulți artiști ai spectacolului au fost atrași de activități bazate pe sarcini care erau foarte străine de spectacolele foarte coregrafiate și ritualizate din teatrul sau dansul tradițional.

Yves Klein, pictor francez. Născut: 28 aprilie 1928 - Nisa, Franța. A murit: 6 iunie 1962 - Paris, Franța. Mișcări și stiluri: Nouveau Réalisme, Performance Art

Yves Klein a fost cel mai influent, proeminent și controversat artist francez care a apărut în anii 1950. El este amintit mai ales pentru utilizarea unei singure culori, nuanța bogată de ultramarin pe care și-a făcut-o: International Klein Blue. Dar succesul carierei sale, trist de scurtă, a constat în atacarea multor idei care au stat la baza picturii abstracte care dominase în Franța de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Pentru unii critici, el este un descendent al lui Marcel Duchamp , un farseor care a scăpat de înțelegerile stabilite despre pictură și a deschis arta către noi medii. Alții îl consideră un descendent al artiștilor anteriori de avangardă, cum ar fi Kazimir Malevich și Aleksander Rodchenko , care au fost, de asemenea, atrași de monocromie. Chiar și în felul în care a folosit spectacolul mai târziu în cariera sa, el este ca mulți artiști care au redescoperit unele dintre tacticile avangardelor anterioare în anii 1950 și 60. Klein ar putea fi comparat și cu contemporanul său Joseph Beuys, pentru că, la fel ca Beuys, el a îmbrățișat aspecte ale romantismului și misticismului - Klein a fost intrigat de religia orientală și rozicrucianismul și chiar a fost influențat de judo. De asemenea, ca și Beuys, mulți



Fig. 2 / Yves Klein / Performance 'Anthropometry of the Blue Period / Sursa: https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch

l-au condamnat ca fiind un obscurantist și un șarlatan: totuși, concizia, inteligența și frumusețea seducătoare a multor lucrări ale sale continuă să inspire.

Pictura abstractă care a dominat arta franceză în anii 1950 a fost invariabil bazată pe ideea că un artist ar putea comunica cu privitorul prin puterea formei abstracte. Dar scepticii despre arta

modernă, abstractă au susținut întotdeauna că privitorii, la fel ca devotații credincioși ai unui zeu fals, fac mai mult din lucrare decât artistul, investind formele cu propriile sentimente, mai degrabă decât să le descopere pe ale artistului. Privite în această lumină, picturile monocrome albastre ale lui Klein ar putea fi citite ca o satiră asupra artei abstracte, pentru că nu numai că imaginile nu poartă niciun motiv, dar Klein a insistat că nu există nimic acolo, doar „vidul".

Imaginile lui Klein pot fi, de asemenea, citite într-un mod contradictoriu. Era cu adevărat fascinat de ideile mistice, de noțiunile de infinit, de nedefinit, de absolut, iar folosirea lui a unui singur ton bogat și sugestiv de albastru ar putea fi văzută ca o încercare de a elibera privitorul de toate ideile impuse și de a le lăsa mintea să se avânte. Căci, după cum credea Klein, liniile din imagini erau o formă de „grilaj de închisoare" și numai culoarea oferea calea către libertate.

De-a lungul operei lui Klein, de la monocromiile sale pe pânză până la spectacolele sale ulterioare, există un accent pe experiența imediată care reflectă aspecte ale mișcării artei performance din anii 1960. Deși nu s-a opus niciodată în mod specific creării de obiecte de artă, multe dintre lucrările ulterioare ale lui Klein par să vrea să abandoneze obiectul ca vehicul pentru artă și, în schimb, să găsească modalități de a transmite mai direct idei și experiențe.

Yoko Ono, Artistă și muziciană japonezo-american conceptual și de performanță. Născut: 18 februarie 1933 - Tokyo, Japonia. Mișcări și stiluri: Happenings, Fluxus, Performance Art, Conceptual Art

Cu mult înainte de faimosul ei parteneriat cu John Lennon, Yoko Ono a fost „Mara Preoteasă a Happening-ului" și un pionier în Performance Art. Ținând dintr-o serie de surse de la budismul zen la Dada , piesele ei au fost unele dintre cele mai vechi și mai îndrăznețe ale mișcării. Cu un radicalism fără precedent, ea a respins ideea că o operă de artă trebuie să fie un obiect material. Multe dintre lucrările ei constau doar în instrucțiuni. În Cloud Piece (1963), de exemplu, ea ne îndrumă să ne imaginăm săpăm o groapă în grădină și punând nori în ea. Ono s-a confruntat cu provocarea considerabilă de a rămâne vizibil ca artist, nu doar soția unui star rock. Pentru scurte

perioade, prezența intruzivă a presei a împiedicat-o să lucreze cu totul. În mod remarcabil, totuși, ea a persistat în a susține o carieră care a fost bine stabilită înainte de venirea lui Lennon pe scenă și care merită să fie admirată în sine.

Contribuția fundamentală a lui Ono la formarea artei conceptuale a fost implicarea publicului în finalizarea lucrării. Este conceput astfel încât oricine să-l poată realiza - o dimensiune crucială a sensului său.

Ono a fost una dintre cele mai puternice voci feministe care au apărut din lumea artei în anii '60. Her Cut Piece (1964), o premieră pentru spectacolul de artă feministă, a invitat membrii publicului să-și taie, pe rând, hainele folosind o pereche de foarfece. De asemenea, a adus publicul în contact strâns cu artistul, care era un concept nou și depășea granițele tradiționale.

O forță de rupere în eliminarea granițelor dintre arte, la începutul anilor 1960, Ono și-a deschis casa pentru dansatori, compozitori și artiști și i-a încurajat să lucreze împreună.



Fig. 3 / Yoko Ono / Bucată tăiată, One Woman Show: 1960–1971 / Sursa: https://www.moma.org/audio/playlist/15/373

Construirea unei comunități interdisciplinare este un alt domeniu mare de realizare în cariera ei și un aspect fundamental al practicii ei.

Un pionier în muzică, precum și în artă, Ono a fost pregătită ca pianist clasic. Ea a fost, de asemenea, cufundată în muzica imperială japoneză (Gagaku). Familiaritatea ei cu ambele tradiții i-a captivat pe muzicienii occidentali experimentali La Monte Young și John Cage (4'33'' a lui Cage este, în esență, o traducere a celebrului koan zen „Care este sunetul unei palme?"). Ea, la rândul ei, a fost influențată de ei.

Experiențele, evenimentele și spectacolele formează coloana vertebrală a practicii ei artistice. În acest sens, ea este artista conceptuală prin excelență. Munca ei este concepută pentru a ne redirecționa atenția către idei, nu spre aparențe.

Deși numele ei a fost asociat în mod nedrept cu o femeie care afectează negativ performanța profesională a unui bărbat (fanii Beatles o acuză adesea pentru despărțirea lor), Ono l-a ajutat pe John să devină mult mai conceptual. Ea l-a ajutat să se îndepărteze de curentul principal pe care Beatles îl locuiseră anterior și l-a încurajat să dezvolte o voce independentă ca compozitor și muzician

Chris Burden, Sculpor american și Performance Artist. Născut: April 11, 1946 - Boston, Massachusetts. A murit: May 10, 2015 - Topanga, California. Mișcări și stiluri: Performance Art, Conceptual Art, Body Art.

Chris Burden a produs unele dintre cele mai șocante lucrări din istoria artei americane din secolul al XX - lea, inclusiv petrecut cinci zile și nopți în poziția fetală în interiorul unui dulap, un spectator care îi împinge ace în corp, fiind „răstignit" într-un Volkswagen. Beetle, fiind dat jos două etaje de scări și chiar împușcat. Provocarea pentru telespectatori este să încerce să înțeleagă astfel de gesturi tulburătoare și aparent „nonartistice". O astfel de înțelegere este posibilă prin vizualizarea acestor lucrări în contextul artei conceptuale din anii 1970, în care artiștii s-au preocupat de arta bazată pe idei și acțiuni, mai degrabă decât de obiecte create pentru o piață de artă de elită.

În plus, imaginile violente ale războiului din Vietnam și mass-media de televiziune în general au oferit un cadru de

fundal pentru Burden. Lucrarea sa îi provoacă și mai mult pe spectatori să facă un bilanț al propriilor lor busole morale și să-și lărgească înțelegerea asupra modurilor în care este posibil ca arta

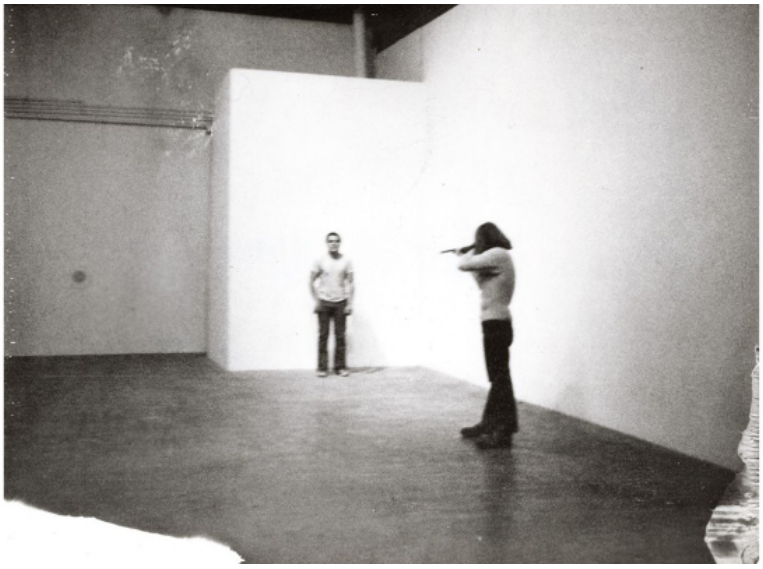


Fig. 4 / Chris Burden / Când Chris Burden a încercat să se împuște de dragul artei / Sursa: https://www.widewalls.ch/magazine/chris-burden-shoot

să servească umanitatea.

Prestațiile aparent scandaloase ale lui Chris Burden au fost de fapt intenționate în mod autentic. Arta sa explorează natura suferinței creând situații extreme pe care el însuși trebuie să le suporte. Teoretic, un privitor poate întrerupe opera în orice moment, dar de obicei nu o fac; astfel, opera sa provoacă spectatorii înșiși să acționeze - atât în sfera artei sale, cât și în contextul mai larg al umanității în general.

Artistul a vrut să înfățișeze publicului realitatea durerii într-un moment în care oamenii au devenit desensibilizați la multitudinea de imagini de televiziune cu soldații americani răniți și morți în Vietnam și dominația generală a violenței în imaginile media.

Burden a pus la îndoială și rolul artei în sine. Poate arta să fie mai mult decât ceva prețios, de elită și de neatins? În ce măsură poate artistul să fie operă de artă și cât de departe poate merge artistul pentru a-i determina pe spectatori să gândească și să răspundă?

Vito Acconci, Artist și arhitect american. Născut: 24 ianuarie 1940 - New York City, Statele Unite ale Americii. Decedat: 27 aprilie 2017 - New York, Statele Unite. Mișcări și stiluri: Performance Art, Body Art, Video Art, Conceptual Art, Installation Art, Arhitectură modernă

Mereu aventuros în cariera sa de decenii, Vito Acconci a lucrat în diferite medii și discipline, după ce a început ca poet experimental înainte de a câștiga atenția în lumea artei prin spectacolele sale care depășesc limitele. Unele dintre lucrările sale timpurii au folosit sexul și erotismul pentru a crea situații de contemplare noi și, uneori, incomode, provocându-și transformarea lumii artei, chiar dacă au atras critici pentru tensiunile uneori sexiste. De-a lungul timpului, relația sa în evoluție cu privitorul a rămas un fir central care leagă producțiile sale artistice variate, toate reimaginând dinamica spectatorului operei de artă în moduri participative. În unele dintre lucrările sale timpurii, spectatorii au devenit complici ca voyeuri, martori la drama sexuală a lui Acconci sau au fost potențial supuși tacticilor agresive ale artistului. Instalațiile ulterioare au permis

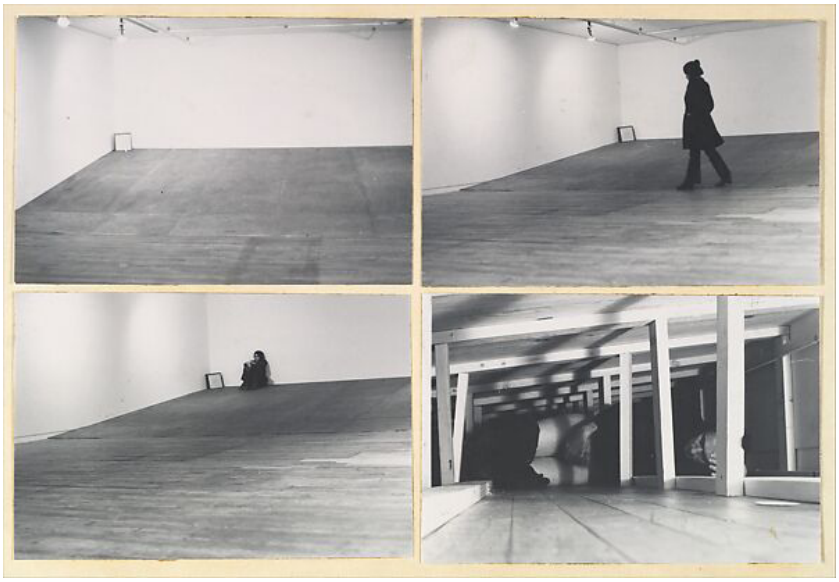


Fig. 5 / Vito Acconci / Seedbed / Sursa: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876

spectatorilor să manipuleze obiectele pentru a le activa și au stimulat interacțiunile sociale. În timp ce piesele sale din anii 1970 rămân cea mai cunoscută lucrare a sa, Acconci a fost, de asemenea, un designer desăvârșit al cărui studio a venit cu propuneri inovatoare și proiecte arhitecturale publice iconice.

Prin sexualitate și chiar agresivitate, artistul și-a împins arta la un nou nivel de intensitate și implicare afectivă, uneori cu gesturi provocatoare, cum ar fi masturbându-se sub podeaua pe care spectatorii mergeau, iar uneori cu o vulnerabilitate uluitoare în a-și dezvălui abjecția și dorințele. Dincolo de sex ca expunere pornografică, munca sa s-a concentrat pe psihicul său complicat

ca subiect masculin în mediile sociale.
Acconci s-a bazat pe arta conceptuală pentru a interoga limbajul, structura sa de semnificație instabilă și potențialul dincolo de comunicarea de zi cu zi. Și-a folosit corpul și, uneori, videoclipurile ca bază pentru aceste investigații timpurii. Procedând astfel, a devenit de asemenea un pionier în arta performanței și arta video .

Folosirea corpului său de către Acconci a explorat ceea ce istoricul de artă Elise Archias caracterizează drept „corp concret" în artă, adică construcția sa inerentă a întrupării (inseparabilă, de fapt, de limbaj). Lucrarea sa video se remarcă în special prin punerea în prim plan a mediului ca tehnologie care mediază și transmite imagini ale corpului și subiectivitatea subiacentă, precum și utilizarea limbajului ca instrument de manipulare și de creare a unei atmosfere sporite. Instalațiile sale interactive pot fi considerate un precursor al Esteticii relaționale a anilor 1990.

Mai târziu, în cariera sa, Acconci a proiectat instalații și proiecte de spațiu public care au invitat participarea publicului și au stimulat interacțiunile dintre trecători, toate realizate cu o înțelegere a modului în care spațiul și politica, inclusiv geopolitica globală, s-au împletit.

Marina Abramović, Artist sârbo-american. Născut: 30 noiembrie 1946 - Belgrad, Iugoslavia

Spre sfârșitul anilor 1950, pe măsură ce arta abstractă a început să-și piardă din avânt, mulți artiști din întreaga lume au început să îmbrățișeze arta spectacolului . Spectacolul a fost o trăsătură a artei de avangardă încă din 1910, dar opera Marinei Abramović este tipică pentru obiectivele noii generații în dorința ei de a evita materialele de artă tradiționale, bazate pe obiecte (cum ar fi vopseaua și pânza) și de a tăia. coborând distanța dintre artistă și public, făcând propriul ei corp mediu. Crescut în timpul dictaturii comuniste represive a Iugoslaviei și crescut de părinți strâns legați de regim, spectacolele dramatice și periculoase ale lui Abramović par adesea răspunsuri cathartice la aceste experiențe timpurii. Ea a produs o cantitate de sculptură, dar este cunoscută cel mai bine pentru spectacol și rămâne una dintre puținii artiști ai spectacolului din generația ei care au continuat să cânte până la sfârșitul carierei lor.

Opera Marinei Abramović este tipică tensiunii ritualice

din arta spectacolui anilor 1960. Adesea implică să se pună în pericol grav și să efectueze rutine lungi și dăunătoare care au ca



Fig. 6 / Marina Abramović, 1973 /Rhythm 10, 1973 Performance photograph, expusă la prima expoziție a galeriei Lisson, 2010 / Sursa: https://www.lissongallery.com/about/confession

rezultat tăierea sau arderea ei sau îndurarea unor privațiuni. Ea își vede arta aproape ca pe un rit sacrificial și religios, executat de ea însăși pentru o congregație de spectatori. Iar încercările fizice pe care le suportă formează baza pentru explorarea unor teme precum încrederea, rezistența, curățarea, epuizarea și plecarea.

Am putea interpreta lucrarea ei că a înlocuit arta din mediile tradiționale, cum ar fi pictura și sculptura, și a mutat-o direct pe corpul ei. Totuși, departe de a-l concepe ca o simplă suprafață, ea a spus că ea consideră că trupul este „punctul de plecare pentru orice dezvoltare spirituală”.

Între 1976 și 1988 a colaborat cu artistul de origine germană cunoscut sub numele de Ulay. Spectacolele create de

această pereche în această perioadă a exploatat adesea dualitatea pentru a investiga idei precum diviziunea dintre minte și corp, natură și cultură, atitudini active și pasive și, bineînțeles, între bărbați și femei.

Joseph Beuys, Sculptor german și Conceptual Art. Născut: 12 mai 1921 - Krefeld, Germania. A murit: 23 ianuarie 1986 - Düsseldorf, Germania. Mișcări și stiluri: Conceptual Art, Fluxus, Performance Art

Joseph Beuys a fost un artist de origine germană activ în Europa și Statele Unite din anii 1950 până la începutul anilor 1980, care a ajuns să fie asociat cu mișcările internaționale, arta conceptuală și Fluxus din acea epocă. Lucrările variate ale lui Beuys variază de la medii tradiționale de desen, pictură și sculptură, până la arta „de acțiune" orientată pe proces sau bazată pe timp, a cărei performanță sugerează modul în care arta poate exercita un efect de vindecare (atât asupra artistului, cât și asupra audienței) atunci când preia subiecte psihologice, sociale și/sau politice. Beuys este renumit în special pentru lucrările care încorporează grăsime animală și pâslă, două materiale



Fig. 7 / Joseph Beuys / I Like America and America Likes Me / Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/I_Like_America_and_America_Likes_Me

comune - unul organic, celălalt fabricat sau industrial - care au avut o semnificație personală profundă pentru artist. Ele au fost, de asemenea, motive recurente în lucrări care sugerau că arta, materialele comune și „viața de zi cu zi" sunt în cele din urmă inseparabile.

Beuys a fost un participant cheie în mișcarea Fluxus din anii 1960. La acea vreme, mulți artiști din Asia, Europa și Statele Unite au devenit nemulțumiți de o tradiție îndelungată de

pictură și sculptură „eroică” sau orientată pe obiecte (mult recent reprezentată de expresionismul abstract). Influențați parțial de experimentele contemporane în muzică, astfel de artiști s-au trezit să se îndepărteze de comercialismul predominant al lumii artei în favoarea articolelor „găsite” și „de zi cu zi” pentru a crea „întâmplări” efemere, bazate pe timp, instalații de artă nepermanente și/sau alte evenimente în mare măsură orientate spre acțiune.

Aproximativ din anii 1950 până la începutul anilor 1980, Beuys a demonstrat cum arta ar putea să provină din experiența personală, dar și să abordeze idei artistice, politice și/sau sociale universale (adică probleme de actualitate ale zilei). Aceasta face parte din sensul care trebuie cules din interpretarea sa solo din 1965, How to Explain Pictures to a Dead Hare, în care materialele cu semnificație personală (un picior învelit în pâslă, leagănul unui animal recent decedat) sugerează poetic potențialul de vindecare de artă pentru o umanitate care caută auto-revitalizarea și un sentiment de speranță reînnoită în viitor (trebuie să ne amintim că Beuys a ajuns la maturitate în perioada imediat postbelică, când mulți germani tocmai se împăcau cu multe aspecte traumatice ale trecutului lor recent).
Beuys a sugerat, atât în predarea sa, cât și în „acțiunea” și lucrările de artă sculpturale mature, că „arta” ar putea să nu constituie în cele din urmă o profesie specializată, ci, mai degrabă, o atitudine umanitară sporită, sau un mod de a-și conduce viața, în fiecare tărâm al cotidianului. activitate. În acest sens, opera lui Beuys semnalează o nouă eră în care arta s-a angajat tot mai mult cu comentariul social și cu activismul politic.

Beuys a estompat frecvent granițele dintre artă și viață, și realitate și ficțiune, sugerând că ceea ce se crede că reprezintă „realitatea” contează mai mult în problemele acțiunii umane, comportamentul social/politic și creativitatea personală decât orice definiție a realității cotidiene bazată pe standardele tradiționale de „normalitate” sau codurile sociale de așa-numită conduită „corespunzătoare”.

Carolee Schneemann, Artist american , Performance Artist și Video Artist. Născută: 12 octombrie 1939 - Fox Chase, Pennsylvania. Decedată: 6 martie 2019 - New Paltz, New York

Mișcări și stiluri: Feminist Art, Performance Art, Body Art

De-a lungul carierei sale, Carolee Schneemann și-a folosit corpul pentru a examina rolul senzualității feminine în legătură cu posibilitățile de eliberare politică și personală de convențiile sociale și estetice predominant opresive. Bazându-se pe posibilitățile expresive ale filmului, performance-ului, fotografiei și instalării, printre alte medii, ea a explorat teme ale generației și imaginilor zeițelor, sexualitatea și erotica de zi cu zi, precum și biografia personală și pierderea. Deși este renumită pentru munca ei în spectacole și în alte mass-media, Schneemann și-a început cariera ca pictor, declarând: „Sunt pictor. Sunt încă pictor și voi muri pictor. Tot ceea ce am dezvoltat are legătură cu extinderea principiilor vizuale de pe pânză". Ea continuă să interpreteze, să filmeze și să înregistreze până în prezent și a fost recunoscută de mulți ca promotor al artei feministe, precum și al artei performance și multimedia.

În timp ce era încă la facultate, Schneemann a adoptat o perspectivă feministă, citând ca influențe idealurile ierarhale ale sistemului american de galerii din anii 1950, atitudinile negative



Fig. 8 / Carolee Schneemann / Fotografii de Anthony McCall cu spectacolul Interior Scroll din 1975 a lui Carolee Schneemann. Prima fotografie din platoul lui McCall (mai sus) a subliniat privirea masculină, dar publicul pentru spectacolul de la East Hampton a fost în mare parte femei. Sursa: https://lacmaonfire.blogspot.com/2022/07/hammer-shows-schneemanns-original.html

ale profesorilor de sex masculin și ștergerea istoriei artei femeilor. Ea încorporează ideile feministe în arta ei, precum și în scrisul, predarea și predarea ei, reafirmându-și constant poziția de figură esențială în mișcarea feministă.

Explorările lui Schneemann de la începutul anilor 1960 au deschis arta spectacolului pentru a include întrebări despre senzualitate și sexualitate. Înainte de lucrările ei, cea mai mare parte a artei spectacolului era o experimentare formală, mai degrabă decât o investigație specifică în domeniul tabu al posibilităților eliberatoare ale corpului sexual feminin. Folosindu-și corpul ca mediu principal, Schneemann a subliniat prezența femeilor, situându-le atât ca, creatoare, cât și ca parte activă a creației în sine, dând formei feminine în artă o subiectivitate de care înainte îi lipsea. Și-a stabilit ferm practica în opoziție cu reprezentarea tradițională a femeilor doar ca obiecte nud.

Linda Montano și Tehching Hsieh .

Pe toată durata piesei de rezistență a acestui an, Montano și Hsieh au fost legați unul de celălalt printr-o bucată de frânghie de 8 picioare. Au existat în același spațiu, dar nu s-au atins niciodată. În ideea originală a lui Hsieh, frânghia reprezenta lupta oamenilor între ei și problemele lor cu conexiunea socială și fizică. Pe măsură ce lucrarea a evoluat, frânghia a căpătat



Fig. 9 / ***Linda Montano și Tehching Hsieh /*** Artă/ Viață: spectacol de un an (alias Rope Piece) / Sursa: https://www.mplus.org.hk/en/collection/makers/tehching-hsieh/

mai multe semnificații. A controlat, dar a extins tiparele vieții ambilor artiști, devenind un simbol vizual al relației dintre doi oameni. Durata de 365 de zile a lucrării a fost critică, deoarece a mărit piesa de la spectacol la viață. Viața și arta nu puteau fi separate într-o operă în care trăirea era arta. Hsieh a explicat că, dacă piesa ar dura doar una sau două săptămâni, ar fi mai mult ca o reprezentație, dar un an, „are experiență reală a timpului și a vieții".

Coco Fusco și Guillermo Gomez-Pena (1992 Doi amerindieni nedescoperiți vizitează Buenos Aires)

Îmbrăcați în costum ridicol, angajați în sarcini „native" stereotipe și închiși într-o cușcă, Fusco și Gomez-Pena (Fig.10) au abordat practica expozițiilor umane și fetișizarea „celălalt". Fusco a purtat mai multe look-uri diferite, inclusiv împletituri de păr, o fustă de iarbă și un sutien din piele de leopard, în timp ce Gomez-Pena purta o pieptar în stil aztec. Cei doi au mâncat banane, au interpretat „dansuri native" și alte „ritualuri tradiționale" și au fost conduși la baie de paznicii muzeului în



Fig. 10 / Coco Fusco și Paula Heredia's The Cuplu în cușcă: Guatinaui Odyssey / Sursa: https://www.moma.org/magazine/articles/704

lesă. Piesa a fost interpretată pentru prima dată la Columbus Plaza, Madrid, Spania, ca parte a Bienalei Edge '92, care a fost organizată în comemorarea călătoriei lui Columb în Lumea Nouă. A fost concepută ca o comedie satirică, dar jumătate dintre spectatori au crezut că exemplarele fictive amerindiene sunt reale.

A cântat la Columbus Plaza, Madrid, Spania și a cântat în diferite locații internaționale până în 1994

Începuturile Performance Art

Avantgardele timpurii folosesc performanța

Arta performanței din secolul XX își are rădăcinile în avangardele timpurii, cum ar fi futurismul, dada și suprarealismul. Înainte ca futuriştii italieni să expună vreo pictură, au susţinut o serie de spectacole de seară în timpul cărora şi-au citit manifestele. Și, în mod similar, mișcarea Dada a fost introdusă în existență printr-o serie de evenimente la Cabaret Voltaire din Zurich. Aceste mișcări au orchestrat adesea evenimente în teatre care au împrumutat din stilurile și convențiile vodevilului și mitingurilor politice. Cu toate acestea, în general au făcut acest lucru pentru a aborda teme care erau curente în sfera artei vizuale; de exemplu, spectacolele foarte pline de umor ale grupului Dada au servit pentru a-și exprima dezgustul față de raționalism, un curent de gândire care apăruse recent din mișcarea cubism.

Arta spectacolului postbelic

Originile mișcării performance art postbelică pot fi urmărite în mai multe locuri. Prezența compozitorului John Cage și a dansatorului Merce Cunningham la Black Mountain College din Carolina de Nord a contribuit mult la stimularea performance art la această instituție de artă cea mai neconvențională. De asemenea, l-a inspirat pe Robert Rauschenberg, care avea să devină puternic implicat în Merce Cunningham Dance Company. Predarea lui Cage la New York a modelat, de asemenea, munca unor artiști precum George Brecht, Yoko Ono și Allan Kaprow, care au făcut parte din impulsul din spatele mișcării Fluxus și a nașterii „happening-urilor”, ambele plasând spectacolul în centrul activitățile lor.

La sfârșitul anilor 1950, arta spectacolului în Europa a început să se dezvolte odată cu munca desfășurată în Statele Unite. Încă afectați de consecințele celui de-al Doilea Război Mondial, mulți artiști europeni au fost frustrați de natura apolitică a expresionismului abstract, mișcarea predominantă a vremii. Au căutat noi stiluri de artă care erau îndrăznețe și

provocatoare. Fluxus a oferit un obiectiv important pentru arta performanței în Europa, atrăgând artiști precum Joseph Beuys. În următorii câțiva ani, marile orașe europene precum Amsterdam, Köln, Düsseldorf și Paris au fost locurile de adunări Art Performance ambițioase.

Actionism, Gutai, Art Corporel și Auto-Distructive Art

Alte manifestări au inclus munca unor colectivități legate între ele de filozofi similari, cum ar fi acționiștii vienezi , care au caracterizat mișcarea ca „nu doar o formă de artă, ci mai presus de toate o atitudine existențială". Activitatea Actionists a împrumutat câteva idei din pictura de acțiune americană, dar le-a transformat într-un teatru extrem de ritualic care a încercat să conteste amnezia istorică percepută și să revină la normalitate într-o țară care fusese atât de recent un aliat al lui Adolf Hitler. Acționiștii au protestat, de asemenea, împotriva supravegherii guvernamentale și a restricțiilor de mișcare și de vorbire, iar spectacolele lor extreme au dus la arestarea lor de mai multe ori.

În Franța, art corporel, sau body art, a compilat un set avangardist de practici care au adus limbajul corpului în centrul practicii artistice.

În Japonia, Gutai a devenit primul grup artistic de după război care a respins stilurile tradiționale de artă și a adoptat de regulă imediatitatea performativă. Au pus în scenă medii multimedia la scară largă și producții teatrale care s-au concentrat pe relația dintre corp și materie.

În Marea Britanie, artiști precum Gustav Metzger au inițiat o abordare descrisă drept „artă autodistructivă", în care obiectele au fost distruse violent în spectacole publice care reflectau asupra Războiului Rece și a amenințării distrugerii nucleare.

Apariția artei feministe și de performanță în SUA

Art Performance-ul american din anii 1960 și 1970 a

coincis cu ascensiunea feminismului al doilea val. Femeile artiste s-au orientat către performance ca pe un nou mediu de confruntare care a încurajat eliberarea frustrărilor legate de nedreptatea socială și asumarea discuțiilor despre sexualitatea femeilor. Acest lucru a permis mâniei, poftei și autoexprimarea în artă de către femei, permițându-le să vorbească și să fie auzite ca niciodată. Artistele femei au profitat de un moment oportun pentru a-și construi arta spectacolului pentru ele înseși, mai degrabă decât să intre în alte forme deja stabilite, dominate de bărbați. Ei s-au ocupat frecvent de probleme care nu fuseseră încă întreprinse de omologii lor masculini, aducând perspective noi artei. De exemplu, Hannah Wilke a criticat suprimarea tradițională a femeilor de către creștinism în Super-t-art (1974), unde s-a reprezentat pe sine ca un Hristos feminin. În timpul și de la începutul mișcării, femeile au constituit un procent mare de artiști ai spectacolului.

Războiul din Vietnam a oferit, de asemenea, material semnificativ pentru artiștii spectacolului în această epocă. Artiști precum Chris Burden și Joseph Beuys, ambii care au lucrat la începutul anilor 1970, au respins imperialismul american și au pus sub semnul întrebării motivațiile politice. Arta spectacolului și-a dezvoltat o prezență majoră în America Latină, unde a jucat un rol în mișcarea neoconcretistă.

Performance Art: concepte, stiluri și tendințe

În loc să caute divertisment, publicul pentru arta spectacolului se așteaptă adesea să fie provocat. Spectatorilor li se poate cere să-și pună la îndoială propriile definiții ale artei și nu întotdeauna într-o manieră confortabilă sau plăcută. În ceea ce privește stilul, mulți artiști ai spectacolului nu se încadrează cu ușurință într-o categorie stilistică identificată și mulți alții încă refuză ca munca lor să fie clasificată într-un sub-stil specific. Mișcarea a produs o varietate de abordări comune și suprapuse, care ar putea fi identificate ca acțiuni, arta corporală, întâmplări, arta rezistenței și ritual. Deși toate acestea pot fi descrise și generalizate, definițiile lor, precum componentele artei performance ca mișcare, sunt în continuă evoluție. Și unii artiști au realizat lucrări care se încadrează în diferite categorii.

Yves Klein, de exemplu, a pus în scenă câteva spectacole care se referă la mișcarea Fluxus și au calități de ritualuri și întâmplări, dar Antropometriile sale (1958) se referă și la arta corporală.

Acţiune (Action)

Termenul „acțiune" constituie unul dintre cele mai vechi stiluri din arta spectacolui modern. În parte, servește la distingerea spectacolului de formele tradiționale de divertisment, dar evidențiază și un aspect al modului în care artiștii își priveau activitățile. Unii și-au văzut spectacolele ca fiind legate de tipul de întâlnire dramatică dintre pictor și pictură despre care a vorbit criticul Harold Rosenberg în eseul său „The American Action Painters" (1952). Altora le-a plăcut cuvântul acțiune pentru caracterul său deschis, sugestia lui că orice fel de activitate ar putea constitui un spectacol. De exemplu, acțiunile conceptuale timpurii ale lui Yoko Ono au constat într-un set de propuneri pe care participantul le-ar putea întreprinde, cum ar fi „desenați o hartă imaginară... mergeți pe o stradă reală conform hărții..."

Body Art a difuzat vălul dintre artist și opera de artă, plasând corpul în față și în centru ca actor, mediu, spectacol și pânză, amplificând ideea unei perspective autentice la persoana întâi. În atmosfera de după anii 1960 de schimbare a obiceiurilor sociale și dezghețare a atitudinilor față de nuditate, corpul a devenit un instrument perfect pentru a face politica personală. Arta feministă a înflorit în acest tărâm, pe măsură ce artiști precum Carolee Schneemann, VALIE EXPORT și Hannah Wilke și-au transformat corpurile în instrumente pentru a distruge deconectarea dintre reprezentările istorice ale experienței feminine și o realitate nou împuternicită. Unii artiști precum Ana Mendieta și Rebecca Horn au pus la îndoială relația corpului cu lumea în general, inclusiv limitările acesteia. Alți artiști, precum Marina Abramović, Chris Burden și Gina Pane, au efectuat acte șocante de violență față de propriile lor corpuri, ceea ce a provocat publicul să-și pună la îndoială propria participare, în toate permutările ei, ca voyeuri.

Întâmplări (Happening)

Happening-urile au fost un mod popular de spectacol care a apărut în anii 1960 și care a avut loc în tot felul de locuri neconvenționale. Putern influențate de Dada, au necesitat o participare mai activă din partea telespectatorilor/spectatorilor și au fost adesea caracterizate de o atitudine de improvizație. În timp ce anumite aspecte ale spectacolului au fost în general planificate, natura tranzitorie și a improvizației a evenimentului a încercat să stimuleze o conștiință critică în privitor și să conteste noțiunea că arta trebuie să locuiască într-un obiect static.

Rezistența

O serie de artiști ai spectacolului proeminenți au făcut din rezistență o parte importantă a practicii lor. Ei se pot implica în ritualuri care se limitează la tortură sau abuz, dar scopul este mai puțin de a testa ceea ce poate supraviețui artistul decât de a explora probleme precum tenacitatea umană, determinarea și răbdarea. Artistul taiwanez Tehching Hsieh a fost un exponent important al acestei abordări; Marina Abramović oferă alte exemple. Allan Kaprow a fost poate cea mai influentă figură din mișcarea happenings, deși alții care au fost implicați includ Claes Oldenburg, care mai târziu va fi asociat cu Pop art.

.

Ritual

Ritualul a fost adesea o parte importantă a muncii unor artiști ai spectacolului. De exemplu, Marina Abramović a folosit ritualul în mare parte din munca ei, făcându-și spectacolele să pară cvasi-religioase. Acest lucru demonstrează că, în timp ce unele aspecte ale mișcării artei performance au avut ca scop demistificarea artei, aducând-o mai aproape de tărâmurile vieții de zi cu zi, unele elemente din mișcare au căutat să o folosească ca vehicul pentru re -mistificarea artei, revenind la ea. un anumit simț al sacrului pe care arta l-a pierdut în vremurile moderne.

Evoluții ulterioare - După Performance Art

După succesul artei spectacolului experimentat în anii

1970, se părea că această mișcare nouă și incitantă va continua în popularitate. Cu toate acestea, boom-ul pieței din anii 1980 și revenirea picturii au reprezentat o provocare semnificativă. Galeriile și colecționarii doreau acum ceva material care să poată fi cumpărat și vândut fizic. Drept urmare, Art Performance-ul a căzut din favoare, dar nu a dispărut complet. Într-adevăr, interpretul american Laurie Anderson a câștigat o importanță considerabilă în această perioadă cu spectacole dramatice care au implicat noile media și au abordat direct problemele în schimbare ale perioadei.

Artistele performance nu au fost deosebit de dispuse să renunțe la noile lor forme de exprimare și au continuat să fie prolifice. În 1980, a existat suficient material pentru a produce expoziția A Decade of Women's Performance Art , la Contemporary Arts Center, New Orleans. Organizată de Mary Jane Jacob, Moira Roth și Lucy R. Lippard, expoziția a fost un studiu amplu al lucrărilor realizate în Statele Unite în anii 1970 și a inclus documentări ale spectacolelor în fotografii și texte. Și în Europa de Est de-a lungul anilor 1980, Art Performance a fost frecvent folosită pentru a exprima disidența socială.

Trecând în anii 1990, țările occidentale au început să îmbrățișeze multiculturalismul, ajutând la propulsarea artiștilor de performance din America Latină la o nouă faimă. Guillermo Gomez-Pena și Tania Bruguera au fost doi astfel de artiști care au profitat de noile posibilități oferite de marile bienale cu acoperire internațională și au prezentat lucrări despre opresiune, sărăcie și imigrație în Cuba și Mexic. În 1991 și 1992, festivalurile Next Wave de la Academia de Muzică din Brooklyn au reflectat aceste tendințe cu lucrări ale grupului american-indian Spider Woman Theater, Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company și companiei de dans Urban Bush Women.

Arta spectacoluluii este o mișcare care prosperă în momente de conflict social și neliniște politică. La începutul anilor 1990, arta spectacolului a crescut din nou în popularitate, de data aceasta alimentată de noi artiști și public; problemele de rasă, imigrație, identități queer și criza SIDA au început să fie abordate. Cu toate acestea, această lucrare a provocat adesea controverse, într-adevăr a ajuns să fie în centrul așa-numitelor războaie culturale din anii 1990, când artiștii Karen Finley ,

Tim Miller, John Fleck și Holly Hughes au trecut de o comisie de evaluare inter pares pentru a primi finanțare de la National Endowment for the Arts, doar pentru a fi retras de către NEA pe baza conținutului său, care era legat de sexualitate.

Artiștii spectacolului de astăzi continuă să folosească o mare varietate de medii și stiluri, de la instalație la pictură și sculptură. Artista britanică Tris Vonna-Michell amestecă narațiunea, performance-ul și instalația. Tino Sehgal îmbină ideile împrumutate din dans și politică în spectacole care iau uneori forma conversațiilor în care publicul însuși; nu are loc nicio reprezentație convențională în scenă și nu rămâne nicio documentație a evenimentelor. Expoziția personală a lui Sehgal la Muzeul Guggenheim din New York în 2010 este un semn al cât de aproape a ajuns genul să fie acceptat de instituțiile de artă de masă.

Arta Instalației (Installation Art)[4]

Arta Instalației este un termen folosit în general pentru a descrie lucrări de artă situate în spațiul interior tridimensional, deoarece cuvântul „instalație" înseamnă a pune ceva în interiorul altceva. Este adesea specific locului - conceput pentru a avea o anumită relație, fie temporară fie permanentă, cu mediul său spațial la nivel arhitectural, conceptual sau social. De asemenea, creează un nivel ridicat de intimitate între ea însăși și privitor, deoarece există nu ca un obiect prețios care trebuie doar privit, ci ca o prezență în contextul general al spațiului său, fie că este o clădire, un muzeu sau o cameră dedicată. Operele de artă sunt menite să evoce o stare de spirit sau un sentiment și, ca atare, să solicite un angajament din partea privitorului. Mișcarea rămâne separată de formele sale similare, cum ar fi Land art, Intervention art, și Artă publică, totuși există adesea suprapuneri între ele. Ideile din spatele unei piese de artă a instalației și răspunsurile pe care le provoacă tind să fie mai importante decât calitatea mediului sau meritul tehnic. Artiștii susțin acest gen pentru potențialul său de a transforma lumea artei, surprinzând publicul și angajând spectatorii în moduri noi.

Arta instalației susține o schimbare a focalizării de

4 https://www.theartstory.org/movement/installation-art/

la ceea ce arta reprezintă vizual la ceea ce comunică. Artiștii instalației sunt mai puțin concentrați pe prezentarea unui obiect plăcut din punct de vedere estetic spectatorilor, deoarece îl învăluie într-un mediu sau într-un set de sisteme ale propriei lor creații. Modificarea percepției subiective a privitorului este rezultatul dorit de artist. Piesele care aparțin acestei mișcări rezonează cu propriile noastre experiențe umane - ca și noi, ele există în mediile lor trăite și sunt mereu în conversație cu acestea.

Artiștii instalației sunt preocupați să facă din artă un concept mai puțin izolat - prin instalarea lucrărilor dincolo de galerii și muzee și prin utilizarea unor componente mai utilitare, cum ar fi obiecte găsite, obiecte industriale și de zi cu zi, materiale banale și tehnologii ale populației. Această mișcare a lărgit domeniul de aplicare a ceea ce se califică drept operă de artă.

Deoarece arta instalației este deosebit de dificil de colectat și vândut, această mișcare este împotriva comercializării artei, sfidând astfel mecanismele tradiționale folosite pentru a determina valoarea operelor de artă.

Încercările de a vinde instalații au ridicat întrebări cu privire la procesul de demontare și reinstalare a lucrărilor care au fost concepute pentru o anumită locație și cum ar putea sau nu să scadă semnificația și valoarea inițială. De asemenea, a provocat controverse în cadrul comunităților de artă. Cum poate fi conservată, arhivată și dacă o piesă temporară ar putea fi sau nu reconstruită și vândută sub forma originalului sau dacă o piesă nepermanentă poate fi recreată la infinit pentru a-și perpetua existența.

Marcel Duchamp, Pictor și sculptor francez. Născut: 28 iulie 1887 - Normandia, Franța. A murit: 2 octombrie 1968 - Neuilly-sur-Seine, Franța

Puțini artiști se pot lăuda că au schimbat cursul istoriei artei așa cum a făcut Marcel Duchamp. Contestând însăși noțiunea a ceea ce este artă, primele sale readymade au transmis unde de șoc în lumea artei, care pot fi simțite și astăzi. Preocuparea continuă a lui Duchamp pentru mecanismele dorinței și sexualității umane, precum și pasiunea sa pentru jocul de cuvinte, aliniază munca sa cu cea a suprarealiștilor ,

deși a refuzat cu fermitate să fie afiliat la vreo mișcare artistică specifică în sine . În insistența sa că arta ar trebui să fie condusă de idei mai presus de toate, Duchamp este în general considerat a fi părintele artei conceptuale. Refuzul său de a urma o cale artistică convențională, egalată doar de o groază de imitări, care explică numărul relativ mic de lucrări pe care Duchamp le-a produs pe parcursul scurtei sale cariere, a dus în cele din urmă la retragerea sa din lumea artei. În anii următori, Duchamp și-a petrecut timpul jucând șah, chiar dacă a lucrat în secret la ultima sa capodopera enigmatică, care a fost dezvăluită abia după moartea sa.

Inventat de Duchamp, termenul „readymade" a ajuns să desemneze obiecte de zi cu zi produse în masă scoase din contextul lor obișnuit și promovate la statutul de opere de artă prin simpla alegere a artistului. Act performativ cât și categorie stilistică, readymade-ul a avut implicații de anvergură pentru ceea ce poate fi considerat în mod legitim obiect de artă.

Duchamp a respins pur vizual sau ceea ce el a numit „plăcerea retiniană", considerând că este ușoară, în favoarea unor abordări mai intelectuale, bazate pe concept, ale creației de artă și, de altfel, vizionarii. El a rămas, totuși, dedicat studiului perspectivei și opticii care stau la baza experimentelor sale cu dispozitive cinetice, reflectând o preocupare continuă cu reprezentarea mișcării și a mașinilor comune artiștilor futuriști și suprarealiști din acea vreme.

Gustul pentru glume, istețul și umorul subversiv, plin de insinuări sexuale, caracterizează munca lui Duchamp și face o mare parte din plăcere. El a creat jocuri de cuvinte din expresii de zi cu zi pe care le-a transmis prin mijloace vizuale. Dimensiunea lingvistică a operei sale, în special, a deschis calea pentru arta conceptuală.

Judy Chicago, Pictor, sculptor și Installation Artist american. Născut: 20 iulie 1939 - Chicago, Illinois
Mișcări și stiluri: Feminist Art, Body Art, Installation Art, Identity Art and Identity Politics

Judy Chicago a fost una dintre pionierii artei feministe în anii 1970, o mișcare care s-a străduit să reflecte viața femeilor, să atragă atenția asupra rolurilor femeilor ca artiști și să modifice condițiile în care arta contemporană a fost

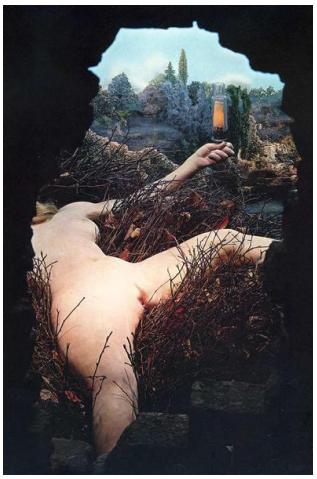


Fig.1 / Marcel Duchamp / 1966 Étant donnés / The Philadelphia Museum of Art / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/installation-art/

Étant donnés a fost una dintre primele lucrări care a creat un mediu de vizionare specific și controlat pentru public, care astăzi rămâne un principiu central al artei instalației. Duchamp a surprins lumea artei cu acest tablou tridimensional, deoarece cei mai mulți credeau că s-a retras hotărât din arta cu aproape un sfert de secol înainte ca aceasta, ultima sa piesă, să fie dezvăluită.
Piesa a fost descrisă de artistul Jasper Johns drept „cea mai ciudată operă de artă din orice muzeu". La vremea aceea, era. Imaginați-vă că vă uitați prin două vizor dintr-o ușă de lemn pentru a găsi o distribuție înclinată a unei femei nud în fruntea unui peisaj pictat cu deliciu. Creand o experiență de voyeurism, mai degrabă decât arătând pur și simplu o pictură tradițională nud pe perete, Duchamp a forțat privitorul să aibă un sentiment de complicitate. Doar o singură persoană odată putea să se uite, făcând din aceasta o experiență foarte învăluitoare și creând o întâlnire intimă cu enigmaticul locuitor al operei.

produsă și primită. În acest proces, arta feministă a pus sub semnul întrebării autoritatea canonului occidental dominat de bărbați și a reprezentat una dintre cele mai semnificative provocări pentru modernism, care la acea vreme era preocupat în întregime de condițiile formalismului, spre deosebire de narațiunea personală și activitatea politică. Căutând să repare subreprezentarea tradițională a femeilor în artele vizuale, Chicago s-a concentrat pe subiectul feminin, cel mai faimos în lucrarea ei The Dinner Party (1979), care celebrează realizările femeilor de-a lungul istoriei, scandalizând publicul prin utilizarea sa sinceră a imaginilor vaginale. În munca ei, Chicago a folosit artele „feminine" de mult retrogradate la treptele cele mai de jos ale ierarhiei artistice, cum ar fi acul și broderia. Chicago și-a articulat viziunea feministă nu numai ca artistă, ci și ca educatoare și organizatoare, mai ales, în co-fondarea Programului de artă feministă la Cal State Fresno, precum și a spațiului de instalare și spectacol, Womanhouse.

Inspirată de mișcarea femeilor și răzvrătită împotriva



Fig.2 / Judy Chicago / The Dinner Party (1974-79) / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/installation-art/

„The Dinner Party", o operă de artă a instalației care a devenit o icoană a artei feministe, constă într-o masă mare triunghiulară împodobită ca un banchet ceremonial, cu 39 de copturi, fiecare în cinstea unei femei importante. Fiecare decor cuprinde rulouri brodate, ustensile de mâncare din aur și farfurii de porțelan care seamănă fără scuze cu vulva feminină și care variază în motiv în funcție de fiecare premiat specific. Lista premianților include, printre altele, Sacajawea, Virginia Woolf și zeița Kali. Numele altor 999 de femei sunt înscrise cu aur pe podeaua albă de sub masa de banchet. Prin crearea acestei emulații a unui eveniment la care membrii publicului s-ar putea identifica cu ușurință - cina onorifică - și prin proiectarea piesei într-o manieră triunghiulară care să promoveze mulți oameni să se plimbe și să revizuiască decorurile simultan, artista a stârnit dialogul despre aceste femei care fusese insuficient documentat în istorie. Vizionarea piesei a devenit un eveniment în sine. Prin transmiterea mesajului ei printr-o piesă fizică tridimensională, mai degrabă decât printr-un manifest scris sau un tablou pictat, ea a dovedit puterea semnăturii prezenței pentru arta instalației.

scenei de artă dominată de bărbați din anii 1960, care a apreciat opera minimalistă a artiștilor precum Donald Judd, Chicago a îmbrățișat în mod explicit conținutul feminin. Creând lucrări care au recunoscut realizările unor figuri istorice feminine majore sau a sărbătorit experiențele unice ale femeilor, Chicago a produs un pachet bogat de lucrări care a căutat să adauge femeile la înregistrarea istorică și, mai general, să le îmbunătățească reprezentarea în artele vizuale.

Așa cum ea a ridicat subiectul în mod explicit feminin, Chicago a îmbrățișat media artistică ai căror creatori au fost exclusiv sau în principal femei și (poate nu întâmplător) respinse de lumea artei înalte ca fiind doar „meseriașe". Formele de artă, cum ar fi acul, decorarea ceramică și arta pe sticlă sunt esențiale pentru munca din Chicago, adesea incluse alături de mediile tradiționale de artă de înaltă, cum ar fi pictura. Lucrări precum The Dinner Party au ajutat la validarea importanței formelor de artă bazate pe meșteșuguri și la spargerea granițelor care le separă de omologii lor de artă „majoră".

Împreună cu colega artistă ***Miriam Schapiro***, Chicago a co-fondat mai multe proiecte de pionierat care au încercat să schimbe structura formării artistice a femeilor, precum și să le extindă accesul și vizibilitatea în arta contemporană. Programul de artă feministă destinat exclusiv femeilor, înființat la Institutul de Arte din California, sa concentrat pe identitatea femeilor, experiențele și practicile colaborative, bazate pe discuții, cum ar fi creșterea conștiinței. Womanhouse, co-fondată de Chicago și Schapiro, ca rezultat al programului Feminist Art, a fost un spațiu de instalare și spectacol dedicat expresiei creative feminine.

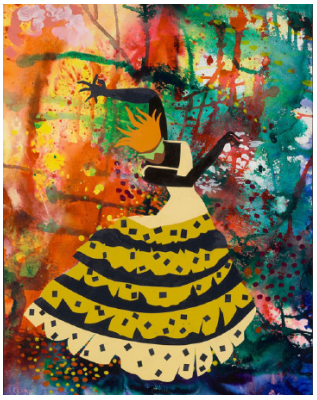


Fig.3 / Miriam Schapiro / Flamenco (pentru Rondo), 1988. Hârtii acrilice și decupate și lipite pe hârtie, 24 x 18 in. (61 x 45,7 cm). Cadou din Colecția lui Peter și Kirsten Bedford, 2021.157:8. © 2022 Estate of Miriam Schapiro / Artists Rights Society (ARS), New York. / Sursa:https://www.themorgan.org/blog/miriam-schapiros-rondo-lets-dance

Sol LeWitt, American Conceptual Artist și Pictor. Născut: September 9, 1928 - Hartford, Connecticut. Decedat: April 8, 2007 - New York, New York. Mișcări artistice și stiluri: Conceptual Art, Postmodernism

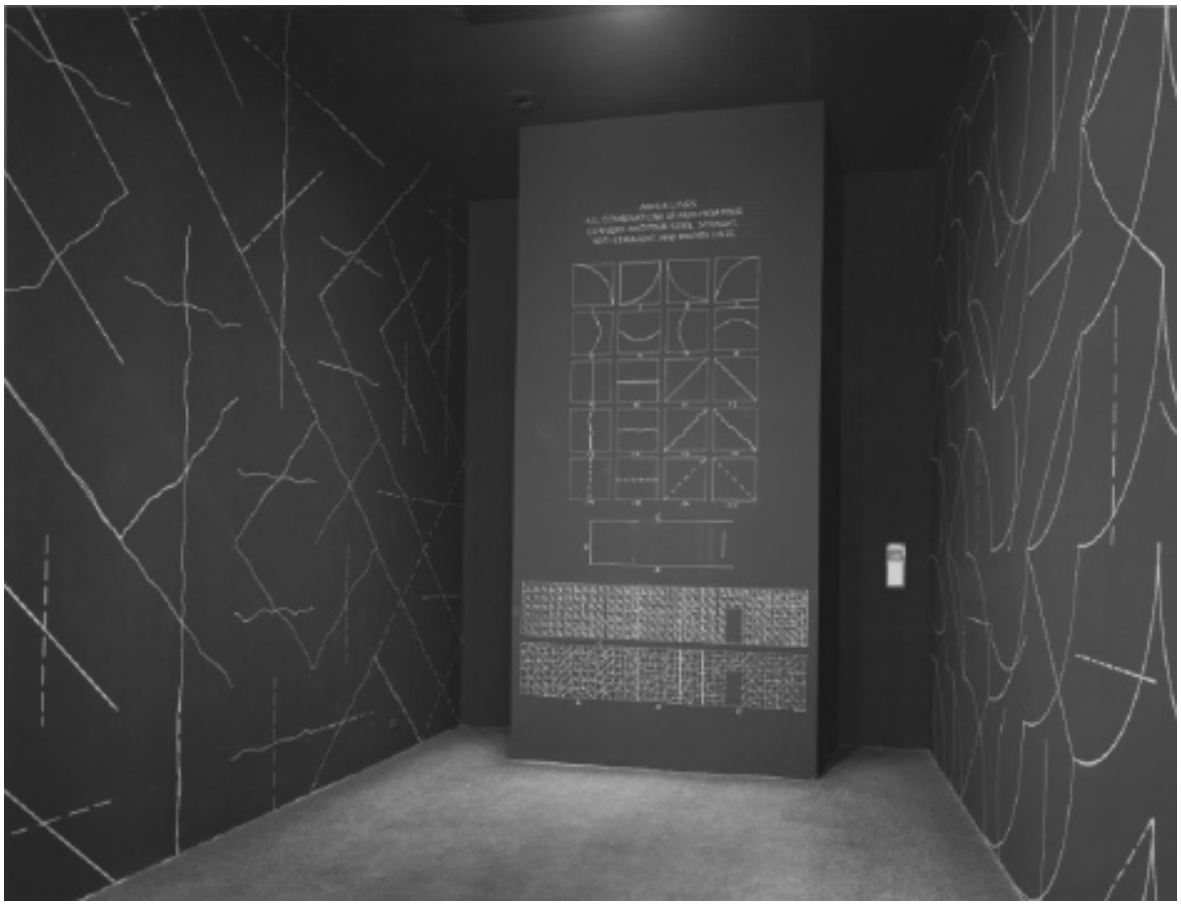
Sol LeWitt și-a câștigat un loc în istoria artei pentru rolul său principal în mișcarea conceptuală. Credința sa în artist ca generator de idei a fost esențială în tranziția de la epoca modernă la cea postmodernă. Arta conceptuală, expusă de LeWitt ca un act intelectual, pragmatic, a adăugat o nouă dimensiune rolului artistului, care a fost distinct separat de

natura romantică a expresionismului abstract. LeWitt a crezut că ideea în sine ar putea fi o operă de artă și a susținut că, la fel ca un arhitect care creează un plan pentru o clădire și apoi predă proiectul unui echipaj de construcții, un artist ar trebui să fie capabil să conceapă o lucrare și apoi fie să-și delege producția efectivă altora sau poate chiar să nu o reușească deloc. Lucrarea lui LeWitt a variat de la sculptură, pictură și desen până la piese aproape exclusiv conceptuale care existau doar ca idei sau elemente ale procesului artistic în sine.

Vocabularul rafinat al artei vizuale al lui LeWitt a constat din linii, culori de bază și forme simplificate. Le-a aplicat după formule ale propriei invenții, care făceau aluzie la ecuații matematice și specificații arhitecturale, dar nu erau nici previzibile, nici neapărat logice. Pentru LeWitt, direcțiile pentru producerea unei opere de artă au devenit opera în sine; o operă nu mai era obligată să aibă o prezență materială efectivă pentru a fi considerată artă.

Piesele conceptuale ale lui LeWitt au luat adesea cel puțin o formă materială de bază, deși nu neapărat din propriile mâini. În spiritul atelierului medieval în care maestrul concepe o lucrare și ucenicii își îndeplinesc instrucțiunile pe baza unor desene preliminare, LeWitt ar oferi unui asistent sau unui grup de asistenți instrucțiuni pentru producerea unei opere de artă. Instrucțiunile pentru aceste lucrări, fie desene parietale la scară largă, fie sculpturi în aer liber, au fost în mod deliberat vagi, astfel încât rezultatul final să nu fie controlat complet de artistul care a conceput lucrarea. În acest fel, LeWitt a contestat unele convingeri foarte fundamentale despre artă, inclusiv autoritatea artistului în producția unei opere. Accentul său se pune cel mai adesea pe proces și materiale (sau pe lipsa acestora în cazul celor din urmă) mai degrabă decât pe impregnarea unei opere cu un mesaj sau o narațiune specifică. Arta, pentru LeWitt, ar putea exista de dragul ei. Sensul nu era o cerință.

În timp ce mulți artiști minimaliști s-au orientat către materiale industriale, LeWitt a simplificat și mai mult, utilizând în continuare materiale tradiționale - lemn, pânză, vopsea, de exemplu - dar concentrându-se în schimb pe concepte și sisteme. În timp ce utilizarea materialelor industriale implica o anumită așteptare de permanență în ceea ce privește o operă de



Desenul de perete #260 al lui Sol LeWitt este unul dintre sutele de desene de perete începute în 1969, pe care artistul a continuat să le producă de-a lungul carierei sale prolifice. Nu numai că LeWitt crea un desen pentru o anumită locație, va menține instrucțiuni detaliate mai apoi cu privire la compoziția acestuia, astfel încât alții să-l poată duplica în alte spații de acum înainte, chiar și după moartea sa. Chiar dacă desenele de perete ale lui LeWitt sunt efemere și reproduse la nesfârșit, ideea din spatele concepției lor inițiale rămâne nediluată.

Această linie de lucru fundamentală a inaugurat o nouă relație între desen și spațiile arhitecturale, sporind specificitatea locului artei instalației. Revendicând pereți întregi, desenele lui LeWitt au răspuns la spațiile pe care le ocupau și au inclus privitorii în lucrări care alternau între simetrie liniștitoare și aleatoriu orbitor.

Aceste desene au fost, de asemenea, incluziuni radicale în canonul de artă a instalației, deoarece au contestat prețiozitatea și permanența care se așteaptă de la arta plastică. Ele sunt născute în conceptualism și sunt realizate cu instrumente simple. Ele nu sunt limitate la mâna artiștilor originari și pot fi duplicate în mai multe setări la infinit.

Muzeul de Artă Modernă, New York

Fig. 4 / Sol LeWitt / 1975 / Desen de perete #260, Pe pereții negri, toate combinațiile din două părți de arce albe din colțuri și laturi și linii albe drepte, ne-drepte și întrerupte / Sursa: https://www.moma.org/collection/works/79898

artă, în contrast direct, LeWitt a apreciat caracterul efemer și impermanența artei conceptuale. Pe scurt, el a lăsat materialele tradiționale să vorbească de la sine, pentru a-și demonstra propria vulnerabilitate la degradare, distrugere sau uzură.

Num June Paik, Compozitor, interpret, sculptor, video și artist digital coreean american. Născut: 20 iulie 1932 - Seul, Coreea de Sud. A murit: 29 ianuarie 2006 - Miami, Florida, Statele Unite ale Americii. Mișcări artistice și stiluri: Fluxus, Video Art, Performance Art, Digital Art, Body Art



Fig. 5 / Num June Paik / 1975 / Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995, instalație video cu cincizeci și unu de canale (inclusiv un flux de televiziune în circuit închis), electronice personalizate, iluminat cu neon, oțel și lemn; culoare, sunet, aprox. 15 x 40 x 4 ft., Smithsonian American Art Museum, Cadoul artistului, 2002.23, © Nam June Paik Estate / Sursa: https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478

Raportul lui Nam June Paik din 1974 către Programul de Artă al Fundației Rockefeller a prognozat apariția a ceea ce el a numit o „rețea de comunicații în bandă largă", o „super-autostradă" a informațiilor electronice - în mod uimitor, acest lucru va deveni adevărat în anii 1990, odată cu creșterea conectivității la internet. Acest interes pentru tehnologiile în curs de dezvoltare l-a determinat pe Paik să creeze multe structuri enorme, independente, din ecrane TV, cablu, DVD playere și multe altele. Experiențele multimedia de acest fel sunt o temă comună în arta instalației, permițând artistului să atragă atenția spectatorului într-un mod direct, bazat pe senzori (creațiile lui Paik sunt unele dintre primele și inovatoare din acest gen).

Pentru această piesă, artista a aranjat peste 300 de ecrane TV în forma unei hărți a Statelor Unite și a conturat fiecare stat cu lumini de neon strălucitoare, fiecare ecran redând clipuri video care amintesc de statul pe care îl reprezintă. Patruzeci de picioare lungime și cincisprezece picioare înălțime, lucrarea este o înregistrare monumentală a contururilor fizice și culturale ale Americii. Pe lângă delimitarea fermă a fiecărui stat, contururile neon reprezentau și rețeaua de autostrăzi interstatale care unificau din ce în ce mai mult țara atât economic, cât și cultural. Întâlnirea acestei instalații masive a fost o experiență copleșitoare - amalgamul de voci, lumină și informații a devenit o mărturie zgomotoasă a modului în care apariția mass-media a transformat complet viața americanilor.

Muzeul American de Artă Smithsonian

Nam June Paik, cunoscut drept „părintele artei video", a navigat în fruntea tehnologiilor de ultimă oră și le-a folosit pentru a realiza opere de artă, cum nu le-a văzut niciodată lumea. Diversele sale experimente au poziționat videoclipul ca o formă de artă viabilă și un instrument pentru realizarea unei conectivitati globale, pe scară largă - o operă ciudat de profetică pentru epoca noastră informațională contemporană. Practica sa revoluționară a pus bazele artiștilor de astăzi care lucrează în arta new media.

Formarea timpurie a lui Paik în muzica clasică, combinată cu interesul său pentru utilizarea elementelor sonore din viața reală, inspirată de artistul John Cage, i-au poziționat cariera devreme ca membru al mișcării Fluxus. Acolo s-a format

pasiunea lui pentru combinarea elementelor audio, vizuale și electronice.

O dorință intensă de a umaniza tehnologia stă la baza întregii lucrări a lui Paik. Fie că acest lucru este văzut prin combinația de obiecte antropomorfe cu imagini video ale ființelor umane, utilizarea unei persoane vii în dialog cu componente tehnologice sau echipament ca spectacol sau interacțiunea forțată a privitorului cu o anumită operă de artă - opera sa incită reflecție atât asupra relației noastre cu tehnologia, cât și asupra efectelor acesteia asupra omului modern și asupra beneficiilor acesteia.

Foarte devreme în cariera sa, Paik a început să scrie despre dorința sa pentru o „piață comună video" care să permită diseminarea gratuită nu numai a operelor de artă, ci și a educației, colaborării și dialogului la scară internațională. Ideile sale au făcut cerc complet odată cu apariția Facebook-urilor și Youtube-urilor de astăzi - platformele online care atrag utilizatorii cu miliarde.

Paik a inventat termenul de „autostradă electronică" pentru a desemna ceea ce el a văzut ca un viitor în care tehnologia ar permite o conexiune fără granițe între oameni la scară globală. Termenul său ar putea fi considerat prima mențiune a conceptului care va deveni în cele din urmă manifest pe internet și este, de fapt, termenul folosit universal astăzi.

Tracey Emin, Sculptor britanic, fotograf, pictor și artist conceptual. Născut: 3 iulie 1963 - Londra, Marea Britanie

Tracey Emin este adesea numită „fata rea a artei britanice" pentru aparițiile ei publice zgomotoase și arta auto-îndreptățită, care sunt destul de contrare normelor societale din Anglia și noțiunilor anterioare de feminitate. Ea este cel mai bine cunoscută pentru opera ei de artă profund personală și confesională pe care o promovează prin celebritatea ei și prin utilizarea mass-media populară. Evenimentele traumatice personale, cum ar fi violul neraportat, umilirea publică, sexismul, avorturile greșite, alcoolismul și promiscuitatea au fost subiectele ei. Calitatea operei de artă a lui Emin este adesea contestată, de la critica expresionismului, până la politica reprezentării feminine. Cu toate acestea, această prăbușire a identității artistei și a operei ei este cea care cere o gândire



Fig. 6 / Tracey Emin / My Bed (1998) / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/installation-art/

My Bed, de Tracey Emin, a inspirat atât de mult vitriol, cât a fost apreciat de critică de-a lungul anilor. Instalația a fost o prezentare autobiografică literală; rezultatul a patru zile imobilizate la pat și deprimate, în care Emin a acumulat resturi în jurul patului ei, cum ar fi prezervative folosite, lenjerie pătată de sânge și sticle goale. Piesa, pe care artistul a produs-o după o ruptură traumatică a relației, a fost etichetată de unii delirantă, și seminală.

Singurul lucru asupra căruia criticii și entuziaștii deopotrivă pot fi de acord este că My Bed a schimbat pentru totdeauna cursul artei instalației cu realismul său flagrant. Luând patul ei propriu-zis și afișându-l ca artă, Emin a promovat dezvoltarea preocupării mișcării de a aduce spectatorului o experiență mai intimă. Portretul narativ vizual al vieții lui Emin la acea vreme și natura sa sinceră a creat o atmosferă captivantă care a evocat în mod elocvent o experiență autentică. Membrii publicului s-ar putea fie să se cutremure de repulsie față de scena desfrânării personale, fie să se sustragă vinovați în interior, știind că toți ne adăpostim rufele murdare. Această piesă s-a distanțat, de asemenea, hotărât de arta reprezentativă, deoarece se delecta cu propria sa banalitate și refuză să înlocuiască orice preocupări mai înalte.

Colecția Duerckheim

riguroasă.

Lucrarea ei este adesea denumită confesională, deoarece își folosește propria istorie personală ca subiect pentru opera ei de artă. Ea și-a folosit propriul corp ca medium în autoportrete și spectacole. Operele ei de artă pun în aplicare autocartarea și autocomemorarea prin posibila vindecare spirituală prin artă.

Faima pe care a primit-o Emin a fost mai mult din bârfele din presă decât din dezbaterea critică pentru opera ei de artă, iar personajul ei este propriul ei brand de marfă artistică fără scuze care a încălcat normele sociale (în special normele britanice). Înainte ca programele de televiziune reality să devină un fenomen la fel de mare ca și astăzi, Emin a fost ridicată la statutul de celebritate prin recepția contestată a aparițiilor sale publice. Comentariul ei neplăcut și nedorit și povestirea sfidătoare a autobiografiei unei femei, alimentate cu dragostea publicului pentru televiziunea de tip voyeurist, au pecetluit proeminența lui Emin în lumea artei contemporane.

Ea a respins stereotipul englezoaicei modeste politicoase și și-a difuzat public rufele murdare prin lucrările ei de artă și aparițiile publice. Opera de artă a lui Emin are o calitate performativă și are o altă funcție decât simpla exprimare de sine, prin faptul că personajul ei a fost creat pentru ea de către public și a interpretat-o pe „fata rea" pe care publicul a îmbrățișat-o critic. Răspunsul societății face parte din opera ei de artă; ea încurajează critica chiar dacă aceasta vine sub formă de tabloide de bârfă.

Deși respinge orice noțiune că munca ei este pentru un bine mai mare feminist, curajul ei de a fi vulnerabilă și sinceră prin opera ei de artă prăbușește marginea dintre viață și artă și a atras atenția asupra discrepanțelor dintre capacitatea bărbaților și femeilor de a se implica în mod critic și public. cu subiecte precum alcoolismul, rolurile de gen și, cel mai controversat, sexul.

Martin Creed, Artist și muzician britanic multimedia. Născut: 21 octombrie 1968 - Wakefield, Anglia.Mișcări și stiluri: artă conceptuală, artă de instalare, expresionism

Martin Creed cel mai cunoscut artist pentru aprinderea și stingerea luminilor. Câștigând premiul Turner (cel mai prestigios premiu de artă din Marea Britanie) în 2001 pentru o instalație care a constat doar din acea acțiune, practica sa de artă conceptuală a fost ridiculizată de sectoare ale mass-media, dar l-a lăsat totuși în contemporaneitate extrem de semnificativ și bine privit ca artist cu un profil național și internațional proeminent în lumea artei.

Lucrarea lui Creed preia obiecte de zi cu zi, materiale de aruncat și subversii jucăușe ale spațiilor familiare și le cere spectatorilor săi să aibă sens divin prin experiența vizionării lor. Procedând astfel, el ridică întrebări cu privire la cerințele materiale ale artei și la obstacolele de calificare, efort și pregătire care dictează modul în care judecăm calitatea. Deși respinge eticheta de artă conceptuală, opera sa este profund adâcită în noțiunea că arta este și, într-adevăr, ar trebui să fie prezentă în jurul nostru, necesitând doar atenție. Acest lucru duce la instalații, muzică, performance și obiecte care sunt jucăușe și adesea amuzante în apelul lor subversiv de a reconsidera ce este arta, ce face și pentru cine este.



Fig. 7 / Martin Creed / Lucrarea nr. 227 (luminile se aprind și se sting) / Sursa: https://www.wikiart.org/en/martin-creed/work-no-227-the-lights-going-on-and-off-2001

Lucrarea lui Martin Creed Nr. 227: Luminile care se aprind și se sting au constat dintr-o cameră goală care a fost aprinsă timp de cinci secunde, apoi s-a întunecat pentru următoarele cinci secunde într-un model recurent. Această intervenție subtilă cu iluminarea încăperii, o intervenție pe care toți o organizăm în mod regulat în propriile noastre case, ar putea obliga telespectatorii să reconsidere elementele considerate de la sine înțelese din viața lor de zi cu zi.

Jucându-se doar cu lumina în această piesă minimalistă, artistul a căutat să împodobească așteptările privitorului. Creed dorea ca oamenii să interacționeze cu spațiul ca și cum ar fi o entitate non-statică și să obțină noi perspective despre ceva familiar - un instrument cheie al artei instalației. A făcut asta jucându-se cu așteptările lor preconcepute de la un loc aparent adormit. Atunci când întâlneau animația, publicul era forțat să interacționeze mai atent cu fizicul camerei. Prin intervenții subtile și banale, Creed, la fel ca mulți alți artiști de instalații, a reușit să implice spectatorii în moduri noi.

Colecția Tate, Regatul Unit

Lucrarea lui Creed este ancorată în cotidian și lumesc, făcută ciudată datorită cadrului în care sunt plasate. El face acest lucru folosind obiecte familiare, materiale sau acțiuni în moduri neobișnuite, cum ar fi structurarea lor în jurul unui ritm sau respectarea unor reguli stricte. Aceasta a inclus aranjarea obiectelor după dimensiune, înălțime sau volum pentru a crea instalații sculpturale sau crearea de picturi prin marcarea pânzelor cu mișcări de diferite dimensiuni ale pensulelor de uz casnic. Acțiunile lui Creed ca artist fac publicul să-și reconsidere lumea din jurul lor, reevaluând familiarul, punând în prim plan frumusețea nerecunoscută care există în cotidian.
Munca lui Creed include adesea umor, farsă și/sau provocări

directe la noțiunile de valoare, valoare și îndemânare. Lucrările sale de artă sunt sofisticate din punct de vedere conceptual, dar invită aproape în mod deliberat răspunsul „dar aș fi putut face asta”. Acest lucru a făcut ca munca lui să fie ridiculizată și condamnată ca „făcătură”, dar și acea reacție face parte din impactul ei. Implicită în acest lucru este o provocare pentru piața de artă, sistemul internațional de galerii și, probabil, capitalismul însuși, unde o simplă acțiune sau un obiect de zi cu zi își poate crește enorm valoarea prin încadrarea sa ca obiect de artă.

Deși cel mai bine cunoscut ca artist vizual, Creed este și muzician, iar ideile de ritm și notație muzicale apar în toată practica sa. Scorurile și notația structurează și dictează experiența lucrării sale, cu progresii incrementale deosebit de comune, ca în modelele grafice ale picturilor sale sau în reimaginarea Scotsman Staircase din Edinburgh, Lucrarea nr.1059 .

De la câștigarea premiului Turner, Creed a creat o serie de piese publice mari, dintre care multe sunt acum foarte apreciate ca monumente ale mândriei civice sau instituționale (cum ar fi treptele sau instalația sa cu neon de la Scottish National Gallery of Modern Art). În ciuda caracterizării sale mediatice ca fiind impenetrabilă sau elitistă, opera lui Creed are un mare atracție populară, confirmând abordarea sa egalitaristă cu privire la realizarea și vizionarea artei.

Yayoi Kusama, Pictor, sculptor, fotograf, Installation, Performance, and Conceptual Artist japonez-american. Născută: 22 martie 1929

Viața lui Yayoi Kusama este o mărturie emoționantă a puterii vindecătoare a artei, precum și un studiu asupra rezistenței umane. Bănuită de boli mintale în copilărie și abuzată complet de o mamă insensibilă, tânăra artistă a perseverat folosindu-și halucinațiile și obsesiile personale ca hrană pentru producția artistică prolifică în diverse discipline. Acest lucru a determinat un angajament pe tot parcursul vieții față de creativitate cu orice preț, în ciuda nașterii artistei într-o cultură japoneză tradițională, mai puțin feministă și a carierei sale pe scena artistică din New York, dominată de bărbați. Astăzi, Kusama domnește ca una dintre cele mai unice și faimoase artiste contemporane, care operează din casa ei autoimpusă într-

un spital de boli psihice.

Când Kusama a început să aibă halucinații în copilărie, modul ei de a face față fenomenelor bizare a fost să picteze ceea ce vedea. Ea spune că arta a devenit modalitatea ei de a-și



Fig. 8 / Yayoi Kusama / Yayoi Kusama, Camera obliterării (2002). Prin amabilitatea Queensland Art Gallery Foundation/QAGOMA Photography. © Yayoi Kusama. / Sursa: https://news.artnet.com/art-world-archives/three-things-yayoi-kusama-obliteration-room-2159903

Camera de obliterare a lui Yayoi Kusama a început ca o cameră simplă, una complet banală, cu excepția faptului că a fost pictată în întregime în alb. Membrilor curioși ai publicului li s-a oferit o foaie de autocolante colorate realizate în conformitate cu specificațiile artistului, iar apoi au fost invitați să așeze autocolantele oriunde le-a plăcut în pânza goală a încăperii. De-a lungul timpului, suprafețele s-au transformat într-o explozie de culoare cu mii de pete conglomerate acoperind fiecare suprafață disponibilă.

Kusama a avut grijă să aleagă un mediu domestic pe care publicul îl va găsi familiar, astfel încât participanții, în special copiii, să se simtă confortabil să se implice liber în lucrare. Piesa a fost modul ei de a se angaja cu suprafața unui spațiu arhitectural și de a preda o parte din procesul creativ publicului, implicându-i astfel pe deplin în dezvoltarea acestui interior pătat. Această piesă dinamică a dus istoria de participare activă a spectatorilor a instalației artei cu un pas mai departe, permițându-le să co-creeze efectiv lucrarea. De asemenea, le-a permis să se cufunde pe deplin într-o experiență care a afectat semnificativ simțurile, dar a fost și fidelă vocii singulare a artistului. Kusama este cunoscută pentru că suferă de boli mintale de-a lungul vieții și halucinații infuzate cu buline, așa că într-un fel, această piesă a invitat spectatorii să împărtășească o privire vie asupra propriei ei minți.

Galeria de Artă Queensland

exprima boala mintală, așa cum se vede în special în picturile ei Infinity Net bazate pe modele repetitive și în instalațiile ei în care creează medii elaborate acoperite de buline sau puncte mici de lumină.

În același mod în care Kusama folosește arta pentru a procesa halucinațiile, ea își folosește și munca pentru a se confrunta cu fobiile personale, în special cu teama de sex care

decurge din aversiunea la femeie a tatălui ei. Acest lucru se dezvăluie prin sculpturile ei moi „compulsive” și piese de mobilier acoperite în nenumărate forme falice.

Familiaritatea ei cu lupta pentru viața ei și compasiunea pentru alții implicați în cauze împotriva nedreptății au determinat-o pe Kusama să se asocieze pe scurt cu multe mișcări subculturale ale timpului ei, cum ar fi cultura hippie din anii 1960 și mișcarea feministă.

Pentru Kusama, arta a devenit un mecanism esențial de supraviețuire. A fost singurul ei instrument de a da sens unei lumi în care locuia la periferia experienței normative și, ca rezultat, a devenit chiar lucrul care i-a permis să se asimileze cu succes în societate.

Richard Serra, Sculptor american și artist video. Născut: 2 noiembrie 1938 - San Francisco, California. Mișcări artidtice și stiluri: Minimalism, Video Art, Post-Minimalism, Installation Art

Richard Serra este unul dintre artiștii și sculptorii americani preeminenti ai perioadei post- expresioniste abstracte. Începând de la sfârșitul anilor 1960 până în prezent, opera sa a jucat un rol major în promovarea tradiției sculpturii abstracte moderne după minimalism. Lucrarea sa atrage o atenție nouă și larg răspândită asupra potențialului sculpturii experimentale de către privitori atât în termeni fizici, cât și vizuali, nu mai puțin adesea într-un cadru specific locului, dacă nu chiar foarte public.

Ajuns la majorat în umbra unor artiști mari precum Constantin Brancuși , Pablo Picasso și Julio González, Serra a moștenit și a avansat tradiția sculpturii abstracte, adaptând mediul oțelului sudat (inițial o preocupare a cubismului de la începutul secolului al XX - lea) la noile valori holistice ale anilor 1960 și 1970. Sculptorii minimaliști mai recenți, printre ei Donald Judd si Carl Andre, au demonstrat cum sculptura și materialele ei ar putea sta de la sine sau nu pot fi obligate sa servească ca vehicule pentru articularea vieții emoționale și intelectuale a unui artist. Serra a preluat acea moștenire contemporană, una sugerând că corpul uman însuși nu mai avea loc în pictură sau sculptură și ia revenit ceva din statura corpului uman. El a explorat modul în care o operă de artă s-ar putea raporta strâns la un cadru specific; cum ar putea ocupa o relație



Fig. 9 / Richard Serra / The Matter of Time / Instalație cu șapte sculpturi, oțel rezistent la intemperii / Sursa: https://www.guggenheim.org/artwork/21794

Accentul principal al lui Richard Serra este pe sculpturile la scară largă specifice locului, realizate din materiale industriale care există în conversația cu spațiile fizice pe care le ocupă. Potrivit lui, „Consider că spațiul este un material. Articularea spațiului a ajuns să aibă prioritate față de alte preocupări. Încerc să folosesc forma sculpturală pentru a face spațiul distinct". Vizionarea acestor sculpturi necesită deplasarea în jurul și prin ele și, astfel, întâlnirea lor din perspective aflate în continuă schimbare.

The Matter of Time este o instalație care cuprinde una dintre sculpturile mai vechi ale lui Serra, intitulată Snake, pe lângă 8 noi piese de oțel strânse. Ocupă un întreg spațiu de galerie din Muzeul Guggenheim Bilbao. Diferitele forme realizate din metal deteriorat variază de la cele simple eliptice la forme spiralate mai complexe și, pe măsură ce privitorii merg printre aceste forme, se deplasează prin diferite pasaje de oțel. Spațiile dintre foile de metal curbe se schimbă de la a fi înguste și invadatoare la a fi largi și deschise, determinând privitorul să experimenteze o dezorientare constantă. Alegerea materialului de către Serra, cu rugina sa texturată și spectrul de maro și orange, adaugă încă un strat de interes vizual acestei instalații uluitoare.

Muzeul Guggenheim Bilbao

fizică și vizuală cu un spectator; și cum ar putea crea spații (sau medii) în care un spectator poate experimenta calități universale de greutate, gravitație, agilitate și chiar un fel de odihnă meditativă.

Sensibilitatea adaptativă a lui Serra de a lucra în colaborare cu muzicieni, dansatori și videografi contemporani sau de a învăța de la muzicieni contemporani a făcut parte dintr-o eră a artei americane în care artiștii au explorat din ce în ce mai mult diverse discipline pentru suprapunerea și împărtășirea preocupărilor lor cu un nou tip de artă care ar putea împinge.

experiența privitorului dincolo de actul pur vizual sau optic către o participare complet fizică sau „somatică”. Opera lui Serra este în același timp o pictură, o sculptură, o piesă de arhitectură și un fragment epic al industriei moderne.

Preocuparea lui Serra față de relația implicită dintre concepția sculpturii sale și locul propus a dus direct la un nou discurs internațional (adesea unul aprins) cu privire la rolul și guvernarea artei în spațiile publice, cum ar fi parcurile municipale, piețele corporative și locurile memoriale - unde opera de artă ar putea întrerupe practic rutinele zilnice ale spectatorilor în moduri care nu sunt neapărat binevenite universal într-o anumită comunitate. Sculptura lui Serra sugerează într-adevăr că arta ar trebui să fie ceva „participativ” în societatea modernă, adică un gest sau o inserție fizică în viața de zi cu zi, nu ceva limitat la un spațiu muzeal închis.

Materialele și metodele lui Serra, adică panourile de oțel la scară largă și sudarea, au fost interpretate de unii istorici feminiști ca o „ultimă respirație” a așa-numitelor teme masculine și procese artistice ale expresionismului abstract. Opera sa a inspirat astfel, fără să vrea, o serie de contra-răspunsuri din partea generațiilor următoare, care, în mod hotărât, respingând exemplul său histrionic[5], la sfârșitul anilor 1970 și 1980 s-au orientat către materiale mai efemere, de zi cu zi, pentru a sugera că arta ar putea fi monumentală fără a se baza pe dimensiune.

Doris Salcedo, Sculptor columbian și Installation Artist. Născută: 1958 - Bogotá, Columbia. Mișcări și stiluri: Identity Art and Identity Politics, Political Artists, Installation Art

De zeci de ani, artista columbiană Doris Salcedo a fost în fruntea producției de artă care încearcă să ofere spațiu pentru doliu, și memorie. Lucrând direct cu familiile victimelor în colectarea de mărturii și amintiri, Salcedo și-a asumat sarcina de a investiga violența în Columbia și nu numai, interpretând aceste experiențe și transpunându-le în forme vizuale abstracte, dar de impact.

5 Persoanele cu tulburare de personalitate histrionică interacționează adesea cu ceilalți într-o manieră nepotrivită, seducătoare sexuală sau provocatoare, folosindu-și aspectul fizic pentru a atrage atenția asupra lor. Relațiile sunt adesea considerate a fi mai intime decât sunt de fapt.Sursa: https://www.google.com/

Lucrând în cadrul sculpturii și al instalației, Salcedo a găsit o nouă modalitate de a introduce și prezenta puterea tăcerii și a absenței într-un mediu cunoscut pentru materialitate și



Fig. 10 / Doris Salcedo / Shibboleth (2007) / Sursa: https://news.artnet.com/art-world/doris-salcedo-mca-chicago-292113

Shibboleth al lui Doris Salcedo , o crăpătură întortocheată în podea care se întindea pe toată lungimea Tate's Turbine Hall, a reușit să fie atât discretă, cât și intens antrenantă. Artistul columbian a creat o fisură de lățime variabilă în podeaua muzeului și a plasat în ea o turnare de beton de rocă cu un gard de sârmă așezat în interior. Crăpătura măsoară 548 de picioare lungime, iar adâncimea variază de la o deschidere subțire la una mai cavernoasă. Fisura lui Salcedo este menită să reprezinte experiența imigranților din Europa. Titlul piesei, „Shibboleth", se referă la un cuvânt, frază sau obicei care poate fi folosit pentru a determina dacă cineva aparține cu adevărat unui anumit grup sau loc. Într-o manieră caracteristică artei instalației, această piesă specifică site-ului implică spectatorii cerând ca aceștia să se apropie de crăpătură și apoi să-și schimbe distanța pe măsură ce întâlnesc variațiile acesteia, oferindu-le o experiență care le aduce în minte noțiuni de limite, disconfort. , și siguranță.

materiale - Colecția Tate, Regatul Unit

monumentalitate. În același timp, Salcedo a fost lăudată de critici pentru utilizarea evocativă a unei game largi de materiale, de la lemn la petale de trandafir și fire chirurgicale.

Folosirea de către Salcedo a obiectelor utilitare, cum ar

fi o bluză sau o pereche de pantofi, se bazează pe moștenirea „ readymade-urilor ” lui Marcel Duchamp. Cu toate acestea, ea a arătat cum obiectele de zi cu zi pot conține în ele povești și rezonanță emoțională puternică, în special în ceea ce privește întrebările de gen.

Munca lui Salcedo oferă un limbaj vizual unic și etic pentru abordarea violenței și a traumei. După cum a subliniat ea nu caută să reacționeze sau să reprezinte violența (care este o cale mai comună pe care o pot lua alți artiști). Mai degrabă, principala preocupare a muncii ei este de a oferi voce celor fără voce, deoarece „violența tăcere”. Cu sediul în Columbia și expune la nivel internațional, Salcedo realizează lucrări care vorbesc despre condițiile de viață din Sudul Global, oferind o voce reprezentativă pentru un sub. -a reprezentat o parte a lumii artei.

Random International

În Rain Room, grupul de studio colaborativ Random International, a creat un mediu complet captivant, care a călătorit în diferite muzee și spații arhitecturale formate dintr-o încăpere întreagă plină de ploaie. Abia luminați de sus, vizitatorii stăteau



Fig. 10 / RAIN ROOM, 2012 / apă, plăci turnate prin injecție, supape solenoide, regulatoare de presiune, software personalizat, camere de urmărire 3D, grinzi de oțel, sistem de management al apei, podea cu grătare de la 100 mp
Sursa: https://www.random-international.com/rain-room-2012

la margine pentru a asuma emularea unui fenomen natural. Pe măsură ce oaspeții au pășit în ploaie, căldura corpului lor a declanșat ploaia să se oprească doar în spațiile care îi conțineau. A fost menit să ofere unei persoane un răgaz liniștit din viața de zi cu zi și să provoace reflecția senzorială asupra relației dintre om și natură. De asemenea, le-a oferit telespectatorilor



Fig. 11 / « Fontaine », « Porte bouteille » și « Roue de bicyclette », trei produse gata făcute de Marcel Duchamp / Sursa: https://blog.artsper.com/en/lifestyle/10-readymades-you-must-know/

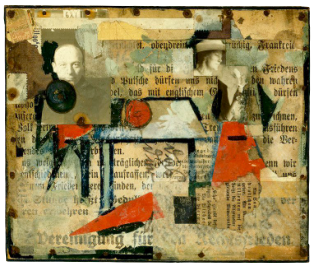


Fig. 12 /URME: Kurt Schwitters / Sursa: https://www.dreamideamachine.com/?p=14026

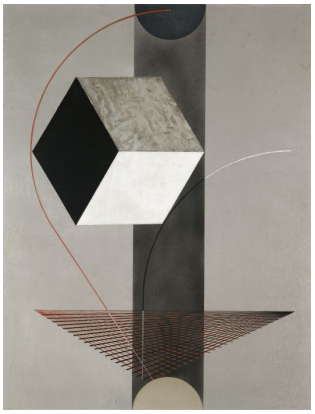


Fig. 13 /El Lissitzky / Proun 99 (ca. 1923–25) / Sursa: https://www.wikiart.org/store/proun-99-ca-1923-25.html

posibilitatea de a controla ploaia. Piesa și-a propus să pună la îndoială experiența umană într-o lume condusă de mașini.

Rain Room reprezintă secțiunea contemporană interesantă a creativității, științei și tehnologiei care informează în prezent instalațiile de ultimă oră care extind ideile noastre tradiționale de artă.

Începutul Artei instalațiilor

Influențe timpurii

Arta instalației nu a apărut dintr-un anumit impuls colectiv sau dintr-o intenție organizată. Mai degrabă, a apărut organic dintr-o linie de aventuri conceptuale, teatrale, de loc și de timp ale diverșilor artiști din cadrul mai multor mișcări. Rădăcinile artei instalațiilor sunt adesea urmărite până la marii artiști conceptuali precum ***Marcel Duchamp***, primul care a plasat un scaun de toaletă banal în decorul „de artă plastică” în toată simplitatea sa arativă, pentru a fi considerat într-un cadru în afara contextului. Readymade-urile lui Duchamp au devenit astfel precursori ai acestui gen, alături de alți influenți timpurii, cum ar fi dadaiștii de avangardă, care au fost primii artiști conceptuali care au ales să se concentreze pe realizarea de lucrări care generau întrebări, mai degrabă decât pe crearea de obiecte plăcute din punct de vedere estetic. Artistul german ***Kurt Schwitters*** cu colajele sale anti-comerț cu obiectele Merz din viața de zi cu zi și ***El Lissitzky*** cu picturile sale Proun, care au fost o reconcepție radicală a spațiului și materialului, au exprimat preocupările timpurii legate de arta instalației, împreună cu note de spațialism - o mișcare care a susținut o sinteză a sunetului, vederii, spațiului, mișcării și timpului în noi forme de artă. Toate aceste eforturi anterioare, alături de inspirația din teatru - văzute în mod special în legendele artei performance, cum ar fi grupul Gutai din Japonia, care a pus în scenă medii multimedia la scară largă, s-au unit în nașterea artei instalației.

Versiunea anterioară a acestei categorii inovatoare de artă a fost găsită în „mediile” expresioniste ale artiștilor din anii 1950 și ’60, cum ar fi ***Allan Kaprow***. Kaprow a eliberat spații întregi ale galeriei de obiectele de artă care obturau vederea observatorului. În piesa sa semnificativă Words (1961), el a

instalat suluri de hârtie cu fraze amestecate și a redat înregistrări audio pentru public în timp ce se deplasa prin instalație. Yves Klein a fost un alt pionier al mediului gol, deși abordarea sa a fost una mult mai rară. The Void, o piesă realizată de Klein în 1958, prezenta o cameră albă de galerie, care era radical goală. S-a urmărit să valideze spațiul ca obiect demn de atenție artistică, modelând astfel un drum pentru arta instalației.

Numirea stilului: anii 1970

Termenul „Arta instalației" a fost folosit în anii 1970 pentru a descrie lucrările atente la totalitatea spațiilor pe care le ocupau și la procesul de vizionare al publicului. În aceste decenii de revolte sociale, politice și culturale, lumea artei a intrat într-o perioadă de experimentare care a estompat granițele dintre discipline. Artiștii instalaționiști au fost din ce în ce mai interesați să facă lucrări care ar putea fi afișate neconvențional și care să țină cont de întreaga experiență senzorială a privitorului. Lucrările claustrofobe ale lui ***Bruce Nauman*** din anii 1970, de exemplu, s-au jucat cu disconfortul publicului și au avut ca scop să-i facă pe spectatori să se simtă desincronizați cu împrejurimile lor. Pe măsură ce vizitatorii se plimbau prin coridoarele și camerele lui regizate, ei simțeau sentimentele de a fi închiși sau abandonați. Pentru artiști precum ***Vito Acconci***, ameliorarea disconfortului publicului a fost, de asemenea, un mijloc de implicare. Într-o reprezentație din 1972, intitulată Seedbed , artistul s-a masturbat sub o podea instalată, temporară, la Galeria Sonnabend, în timp ce vizitatorii au mers deasupra capului și l-au auzit exprimând scenarii sexuale care i-au implicat.



Fig. 14 / WORDS, 1961 Instalație de Allan Kaprow/ Sursa: https://thecupofteadiscussions.wordpress.com/2012/07/18/words-1962-by-alan-kaprow/



Fig. 15 / Coridorul de lumină verde Bruce Nauman. Galeria Hayward 1970. / Sursa: https://www.researchgate.net/figure/Bruce-Nauman-Green-Light-Corridor-Hayward-Gallery-1970_fig2_309549736



Fig. 16 / Vito Acconci, Seedbed, 1972, Sonnabend Gallery, New York, lemn, rampă și difuzor, 2,5′ x 22′ x 30′. Foto: Ealan Wingate și Bernadette Mayer / Sursa: https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/

Preocupări schimbătoare

Inițial, criticii de artă s-au concentrat exclusiv pe natura efemeră și specifică locului a operei de artă a instalației pentru a o defini, dar acest accent s-a schimbat pe măsură ce susținătorii genului au început să facă lucrări care să facă referire la contexte culturale și preocupări sociale. Dezbaterile despre relația artei



Fig. 17 / Cildo Meireles: Através (1983/1989) în cadrul expoziției Cildo Meireles: Instalații. Expoziție personală la HangarBicocca, Milano, Italia. / Sursa: https://www.flickr.com/photos/didier/13444253133



Fig. 18 / Bill Viola Camera pentru Sfântul Ioan al Crucii, 1983 © Fotografie: Kira Perov / Sursa: https://barbaralondon.splashthat.com/

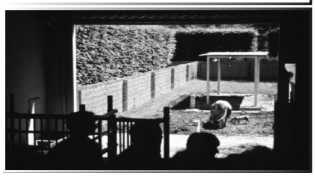


Fig. 19 / Casa pentru porci și oameni a lui Carsten Holler și Rosemarie Trockel (1997) / Sursa: https://engagedsociology.wordpress.com/2018/04/03/the-sociological-world-of-installation-art/

cu realitatea socio-economică de zi cu zi a oamenilor au stimulat transformarea artei instalației, la sfârșitul anilor ’70.

Creșterea locurilor pentru arta contemporană și moda expozițiilor la scară largă în anii 1980 au deschis calea pentru amploarea actuală a Instalației Art. Through (1983-1989), de ***Cildo Meireles***, de exemplu, a fost o piesă extrem de politizată care a invitat telespectatorii să treacă printr-un labirint de bariere, sticlă spartă și alte obstacole deconcertante. Piesa a fost menită să fie o critică a represiunii sociale, a consumismului și a cenzurii politice. ***Bill Viola*** a fost un alt artist care a curațat cu atenție mediile. El a fost remarcat pentru utilizarea tehnologiei video pentru a explora experiențele umane elementare. Pentru Camera instalației pentru *Sfântul Ioan al Crucii (1983)*, de exemplu, Viola a creat o cabină neagră cu o fereastră de vizualizare prin care publicul putea vedea un mic monitor color așezat deasupra unei mese de lemn și lângă un ulcior de metal. Un ecran în fundal arăta o imagine a unui munte acoperit de zăpadă, în timp ce o voce recita în liniște poezie, făcând din aceasta o scenă liniștitoare și complet imersivă.

Până în anii 1990, o participare și mai implicată a spectatorilor a apărut ca o problemă centrală pentru artiștii instalaționiști. ***Carsten Holler*** și ***Rosemarie Trockel***, de exemplu, au creat *House for Pigs and People (1997)* - o metaforă a diviziunii sociale care consta dintr-o casă împărțită în două printr-o sticlă cu oglindă unidirecțională. Oamenii ocupau o parte a casei în timp ce porcii ocupau cealaltă, iar oglinda le permitea oamenilor să vadă porcii, dar nu invers. Artiștii au simțit că, prin scufundarea spectatorilor în conceptul pe care încercau să-l exprime, spectatorii vor avea o experiență viscerală mai degrabă decât intelectuală.

Începând cu anii 2000, arta instalației a cunoscut o creștere a încorporării progreselor tehnologice în continuă dezvoltare în lucrări care creează medii și mai imersive. Aceste lucrări extrem de stimulatoare folosesc lumină, senzori, computere și realități video și pot fi instalații bazate pe internet, pe galerie și chiar pe dispozitive mobile. ***Bruce Nauman*** continuă să lucreze cu înregistrări audio pentru a crea situații controlate în lucrări precum *Raw Materials (2004)*. Piesa reunește lecturi multiple, suprapuse de text, care variază în



Fig. 20 / Bruce Nauman: Raw Materials / Sursa: https://www.ivarhagendoorn.com/blog/2004/12/12/bruce-nauman-raw-materials/

conținut, de la repetarea bruscă a cuvintelor individuale până la recitarea mai supărătoare a textelor mai lungi într-o instalație sonoră. Unii artiști proiectează aceste piese ale instalației astfel încât să răspundă intervențiilor membrilor publicului, cum ar fi în *Fabrica de creier* a lui ***Maurice Benayoun*** (2016). Piesa traduce emoțiile vizitatorilor în date vizuale printr-o imprimantă 3D, astfel încât publicul și mașina să lucreze împreună pentru a produce opera de artă. Undele cerebrale detectate în privitor sunt tratate ca un furaj abstract pentru a informa materializarea obiectelor solide și sculpturilor.



Fig. 21 / Maurice Benayoun: Brain Factory, Microwave Festival / Sursa: https://benayoun.com/moben/2018/10/30/the-brain-factory-at-microwave-festival-2018/

Arta instalației: concepte, stiluri și tendințe

Specificitatea locului: Locația ca element integral

Această categorie de artă a apărut în anii 1960 pe măsură ce artiștii, dezamăgiți de creșterea comercializării lumii artei, au început să rupă convențiile artistice în căutarea alternativelor. Mulți artiști ai artei instalațiilor au început să facă lucrări care au fost create exclusiv pentru a exista în interrelație cu un anumit spațiu. Astfel, dacă ar fi scos din spațiul menționat, și-ar pierde sensul.

Un mare exemplu în acest sens este *New York Earth Room (1977)* a lui ***Walter De Maria***, expusă pe termen lung la Dia Art Foundation. Piesa constă dintr-o încăpere întreagă plină de murdărie - încercarea lui De Maria de a aduce natura înăuntru, de a conține de fapt ceea ce este privit în mod regulat ca lipsit de reținere. ***Andy Goldsworthy*** a făcut experimente



Fig. 22 / Camera Pământului din New York - Capodopera lui Walter De Maria / Sursa: https://www.widewalls.ch/magazine/walter-de-maria-new-york-earth-room



Fig. 23 / Andy Goldsworthy / Deși Domo de Argila este considerată în prezent o instalație permanentă, materialele naturale se vor dezintegra într-o bună zi, iar structura va înceta să mai existe în forma sa actuală. Prin amabilitatea Wikimedia Commons/ Sursa: https://www.afar.com/magazine/think-outside-the-gallery-where-to-explore-andy-goldsworthys-immersive-art

similare în manipularea naturii. Se știe că pictează cu noroi pereții întregi ai galeriilor și a altor spații arhitecturale. Pe măsură ce noroiul se usucă și crăpă, piesele se schimbă și se deteriorează fizic, permițând spectatorilor să asista la eroziune în timp real. Artistul german ***Eberhard Bosslet*** folosește spațiile



Fig. 24 / Eberhard Bosslet / STUMP STOOLS, 2008, teren pentru ansamblul sculpturii: ca. 10 x 15 m / Sursa: https://www.whiteconcepts-gallery.com/portfolios/eberhard-bosslet/

existente pentru a inspira proiecte de construcție. Din 1985, el a creat multe lucrări de interior folosind materiale de construcție industrială care există ca corpuri structurale care se îmbină perfect în cadrele arhitecturale existente. ***Kara Walker*** este cunoscută pentru că și-a fixat siluetele negre care înfățișează experiența afro-americană direct pe pereți, astfel încât mesajele ei despre omniprezența rasismului să nu poată fi eliminate sau



Fig. 25 / Kara Walker / My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love / Sursa: https://www.themodern.org/exhibition/kara-walker-my-complement-my-enemy-my-oppressor-my-love

șterse.

Conceptualismul

Art Performance-ul se suprapune, de asemenea, cu mișcarea de artă conceptuală, deoarece ambele acordă prioritate importanței ideilor față de meritul tehnic al lucrării. Cu toate acestea, arta conceptuală tinde să fie mai subestimată și minimalistă, în timp ce arta instalațiilor este adesea îndrăzneață și mai mult bazată pe obiecte. Câteva exemple care leagă cele două mișcări includ lucrările lui ***Jenny Holzer*** din anii 1970, unde ea și-a exprimat propriile idei despre condiția umană prin proiecții de lumină bazate pe text și semnalizare sculpturală cu LED-uri pe pereții multor clădiri publice. Gândurile ei devin una cu împrejurimile, invitând vizitatorii direct în mintea ei. Când artistul britanic ***Damien Hirst*** a vrut să exprime dependența globală a societății de produse farmaceutice, a construit adevărate dulapuri de farmacie aprovizionate cu sticle de medicamente. Rafturile de sus în jos corespundeau cu corpul uman - medicamentele pentru cap au umplut raftul de sus și așa mai departe până la raftul de jos pentru afecțiunile picioarelor.



Fig. 26 / Jenny Holtzer / Jenny Holzer, Protect me from what I want, from Survival (1983–85), 1985, panou electronic, 6,1 x 12,2 m, Times Square, New York, © Foto: John Marchael, © Jenny Holzer, © ADAGP, Paris / Sursa: https://awarewomenartists.com/en/artiste/jenny-holzer/



Fig. 27 / Damien Hirst / My Way/ Sursa:https://www.christies.com/en/lot/lot-5698827

În 2010, când vizitatorii lui ***Ai Weiwei*** Sunflower Seeds, 2010 la Tate au avut voie să ia una dintre (aproape) un miliard de semințe minuscule de porțelan îngrămădite pe podeaua unui



Fig. 28 / Ai Weiwei, Kui Hua Zi (Semințe de floarea soarelui), 2010, o sută de milioane de semințe de porțelan pictate manual (Tate Modern, Londra; foto: Waldopepper, CC BY-NC 2.0) © Ai Weiwei/ Sursa:https://smarthistory.org/ai-weiwei-kui-hua-zi-sunflower-seeds/

întreg spațiu de galerie, au luat și reflecții asupra geopoliticii. de schimb cultural și economic în jurul cuvintelor „Made in China".

Interacțiune și imersiune: accent pe implicarea spectatorilor

Piesele care aparțin acestei categorii de artă a instalației mută accentul de la artă ca simplu obiect la artă ca instigator al dialogului. Ocupând spații atât de intenționat, opera de artă forțează spectatorii să interacționeze strâns, astfel încât vizualizarea artei instalației este mai asemănătoare cu un act de implicare decât cu unul de contemplare. Artistul ***Olafur Eliasson*** a spus: „Întotdeauna încerc să fac o lucrare care să activeze spectatorul să fie un coproducător al realității noastre



Fig. 29 /Olafur Eliasson, Seu corpo da obra, 2011 © 2011 Olafur Eliasson. Foto: Anders Sune Berg. Vedere instalație, Moderna Museet/ArkDes, Stockholm 2015 / Sursa:https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/olafur-eliasson/

comune". Artistul chinez ***Cai Guo-Qiang*** personifică această noțiune. După ce a plasat strategic praful de pușcă pe suprafețe sau construcții gigantice, el organizează apoi explozii publice ale lucrărilor care rivalizează cu spectacolele interesante de petarde. După ce scânteile se sting, picturile superbe, întunecate



Fig. 30 / Arta explozivă a lui Cai Guo-Qiang, păstrată de veacuri / Sursa: https://www.theartnewspaper.com/2018/12/21/cai-guo-qiangs-explosive-art-preserved-for-the-ages

ca funingine, sunt lăsate să fie contemplate. O altă artistă, ***Rachel Whiteread***, este cunoscută pentru instalațiile la scară largă care provoacă publicul să ia în considerare spațiul interior. În *Embankment*, ea a umplut o cameră a muzeului Tate cu sute de cuburi albe turnate din interiorul cutiilor și containerelor goale. Pe măsură ce oaspeții s-au plimbat prin și în jurul acestor impresii pozitive ale spațiului negativ, ei au fost obligați să reflecteze asupra tuturor „fantomelor" spațiilor interne din propriile lor vieți.



Fig. 31 / Rachel Whiteread EMBANKMENT 2 / Sursa: https://www.tate.org.uk/whats-on/unilever-series-rachel-whiteread-embankment

Unii artiști ai instalației creează medii complet imersive

pentru a încapsula privitorul într-o experiență complet separată de realitate. Aceste piese devin asemenea atracții ale parcului de distracții sau activități experiențiale pentru participarea de bunăvoie a vizitatorului. O ilustrație principală este *Infinity Room (2016)* a lui ***Yayoi Kusama***, o instalație în interiorul unei întregi încăperi a Muzeului Broad, în care vizitatorii care dețin bilete intră pe rând pentru a experimenta singuri. Camera neagră luminată cu mii de luminițe minuscule provoacă sentimente de a fi în spațiu sau undeva în afara acestei lumi.

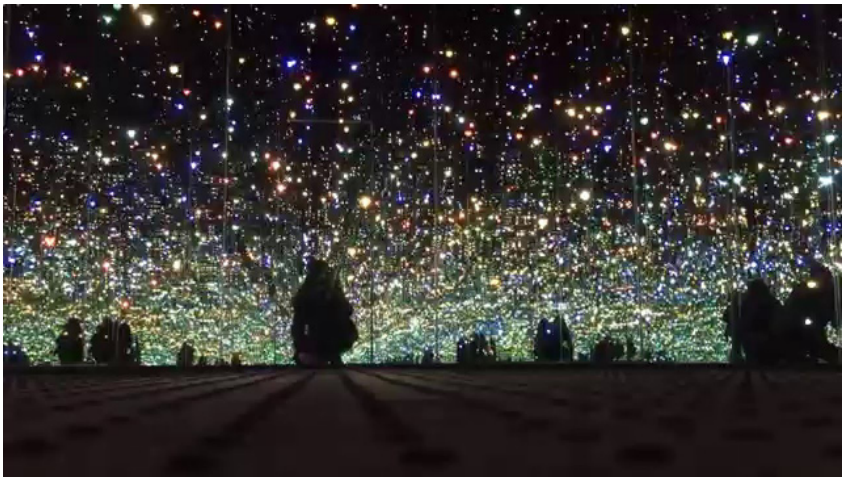


Fig. 32 / Yayoi Kusama / Infinity Mirrored Room at The Broad Museum in LA / Sursa: https://www.youtube.com/watch?v=PoPf_zOsPXk

Odată cu apariția progreselor tehnologice, artiștii din acest gen caută din ce în ce mai mult să captiveze fiecare simț al spectatorului prin miros, sunet, spectacol și realitatea video captivantă (toate conectate la termenul 4-D folosit în mod vag.) Lucrările artistului ***Nathaniel Stern*** sunt adesea în colaborarea directă cu spectatorii, deoarece aceștia necesită mișcările părților corpului vizitatorilor pentru a influența diverse acțiuni ale operei de artă. Într-o singură bucată, introduceți: hektor (2001), i-a pus pe oaspeți să urmărească cuvintele proiectate cu brațele pentru a declanșa cuvintele rostite.

Valorificarea la scară masivă

Marile proiecte care transformă locurile publice în spații de contemplare au aparținut de mult timp în domeniul artei instalațiilor, comisiile de mare anvergură devenind piese necesare în majoritatea muzeelor de artă majore. Aceste lucrări fac declarații îndrăznețe și tind să fie preferatele mulțimii, dar unii susțin că piesele la scară largă au devenit excesiv de

omniprezente și trucate, atracția publicului depășind cu mult meritul artistic al pieselor. Într-adevăr, artiștii cunoscuți par adesea să apeleze la fabricarea acestor Instalații masive care cu siguranță vor capta fantezia publicului și le vor catapulta și mai mult faima. Duo ***Christo și Jean-Claude***, cunoscuți în mare parte pentru lucrările spectaculoase în aer liber, au umplut odată atriumul de cincizeci de picioare pe cincizeci de picioare al Institutului de Artă Contemporană din Philadelphia cu o mastaba înaltă de două etaje, constând din 1.240 de butoaie de petrol pe care oaspeții abia se puteau plimba prin parcurgere. spatiul. Unele dintre cele mai faimoase lucrări ale lui ***Anish Kapoor*** se potrivesc acestei categorii, în special intervențiile sale sculpturale enorme în clădiri care (deseori invaziv) depășesc mai multe zone, camere și chiar etaje.

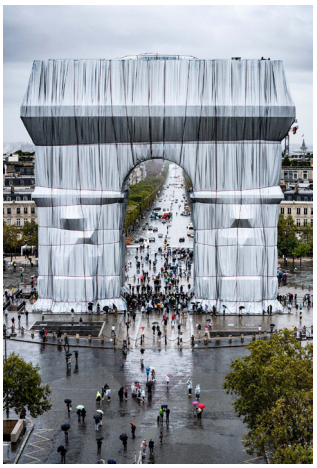


Fig. 33/ Christo și Jean-Claude / Arcul de Triumf învelit în țesătură albastru-argintiu și frânghie roșie, susținut de schele de oțel / Sursa: https://www.architectural-review.com/essays/reputations/christo-1935-2020-and-jeanne-claude-1935-2009



Fig. 34 / Anish Kapoor / Arcul de Triumf învelit în țesătură albastru-argintiu și frânghie roșie, susținut de schele de oțel / Sursa: Svayambhu 2007, ceară, vopsea pe bază de ulei, dimensiuni variabile. Expoziție: „Untrue Unreal" Palazzo Strozzi, Firenze, 2023. © Anish Kapoor. Toate drepturile rezervate SIAE, 2023. Foto: Ela Bialkowska, Studio OKNO / Sursa: https://www.galleriacontinua.com/artists/anish-kapoor-39

Percepția spațiului

Unele instalații de artă încearcă să modifice percepția noastră despre spațiu prin manipularea unui mediu. De exemplu, renumitul artist ***James Turrell*** lucrează cu arhitectura, lumina și umbra pentru a elimina percepția unei persoane în profunzime. În lucrarea sa fundamentală *Breathing Light (2013)* pentru Los Angeles County Museum of Art, el a transformat o cameră prin LED-uri plasate strategic într-o experiență atotcuprinzătoare care a cuprins privitorul în ceea ce a simțit ca un pântece ceresc, care respira. În *The Weather Project (2003)*, ***Olafur Eliasson*** a adus exteriorul înăuntru transformând o cameră, prin utilizarea



Fig. 35 / James Turrell / Breathing Light, 2013. Lumină LED în spațiu, Dimensiuni variabile. Los Angeles County Museum of Art / Sursa: https://www.dunnedwards.com/pros/blog/inside-lacmas-breathing-light-james-turrells-la-masterpiece/

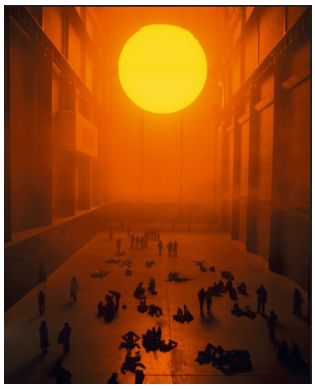


Fig. 36 / Olafur Eliasson / Proiectul meteo, 2003 Tate Modern, Londra – 2003 Foto: Tate Photography (Andrew Dunkley & Marcus Leith) / Sursa: https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/



Fig. 37 / Daniel Steegmann Mangrane / Phantom (2015) / Sursa: https://echogonewrong.com/phantom-daniel-steegmann-mangrane-cac/

luminilor monofrecvență și a pâlcei, într-o expresie ciudată a soarelui. Richard Serra este cunoscut pentru formele sculpturale masive din metal care deformează, ondula și comandă spațiile interioare într-un mod care modifică echilibrul și simțul echilibrului spectatorului în timp ce păşesc în, de-a lungul și în jurul lucrărilor la scară gigantesca. Aceste tipuri de instalații transportă publicul în dimensiuni aparent alte, provocând adesea gânduri despre existență - fizică, eteric și/sau spiritual.

Evoluții ulterioare - După Arta Instalației

Artiștii contemporani continuă să folosească arta instalației ca vehicul pentru a oferi o experiență completă și unificată. Odată cu apariția tehnologiilor revoluționare și a unui set de instrumente de artă digitală în expansiune rapidă, se poate spune că artiștii abia încep să înțeleagă posibilitățile instalației de artă 2.0. Recent, artiștii instalaționiști s-au îndreptat către lucrări care scufundă spectatorii într-o realitate virtuală, cum ar fi *Phantom (2015)* de ***Daniel Steegmann Mangrane***. Piesa transportă spectatorii într-o pădure tropicală braziliană, cu frunze foșnind și trunchiuri de copaci impunătoare. Deși aceste noi tehnologii nu au fost încă adoptate pe scară largă de lumea artei, mulți cred că sunt pregătite să apară ca una dintre direcțiile principale în viitorul artei contemporane.

Arta Pământului (Land Art)

Arta pământului, denumită și Land Art sau Earthworks, este în mare parte o mișcare americană care folosește peisajul natural pentru a crea structuri, forme de artă și sculpturi specifice locului. Mișcarea a fost o consecință a conceptualismului și a minimalismului: începuturile mișcării ecologiste și comercializarea artei americane la sfârșitul anilor 1960 au influențat idei și lucrări care au fost, în diferite grade, în afara pieței de artă. Pe lângă monumentalitatea și simplitatea obiectelor minimaliste, artiștii au fost atrași de materialele sărace de zi cu zi ale Arte Povera și de „sculpturile sociale” participative ale lui Joseph Beuys, care au subliniat performanța

și creativitatea în orice mediu.

Materialele preferate pentru lucrările de terasament erau cele care puteau fi extrase direct din natură, cum ar fi pietrele, apa, pietrișul și solul. Influențați de lucrări de artă preistorice precum Stonehenge, artiștii Pământului și-au lăsat structurile expuse în natură Efemeritatea rezultată și eventuala dezintegrare a lucrărilor le-au scos în afara curentului principal, unde operele de artă au fost de obicei acoperite și protejate în medii controlate.

Artiștii Pământului au folosit adesea materiale care erau disponibile la locul pe care au fost construite și amplasate lucrările lor, onorând specificul locului. Locurile au fost de obicei alese din motive speciale. Robert Smithson, de exemplu, a ales locuri deteriorate pentru lucrările sale pentru a sugera reînnoirea și renașterea. Această idee de specificitate a locului a fost ceva introdus în lumea artei de Land Art, plasând din nou artiștii la avangarda, deoarece piesele lor necesitau adesea spații largi, deschise, ceea ce înseamnă că multe dintre lucrările lor nu erau disponibile pentru spectatorul obișnuit și, prin urmare, erau puse sub semnul întrebării. însuși scopul artei ca ceva ce trebuie privit.

Respingerea spațiilor tradiționale ale galeriilor și muzeelor a definit practica artistică a Land Art-ului. Prin crearea lucrărilor lor în afara acestor instituții, artiștii Land Art au respins statutul de marfă pe care aceste locații le-au conferit artei, contestând din nou definițiile tradiționale ale artei ca ceva ce trebuie cumpărat și vândut pentru profit.

Richard Long, Sculptor și Land -Artist britanic. Născut: 2 iunie 1945 - Bristol, Anglia. Mișcări Artistice și stiluri: Earth Art, Conceptual Art, Post-Minimalism.

Folosindu-și plimbările ca artă, excursiile lui Richard Long în natură și semnele sale minim invazive pe peisaj au lărgit definițiile sculpturii pentru a include performance-ul și arta conceptuală. În timp ce lucrarea este adesea teoretică și ermetică, el își contextualizează acțiunile în termeni mai universali și istorici, explicând totuși: „dacă faci o plimbare, faci ecoul întregii istorii a omenirii”. Această calitate primordială este răspândită în arta sa, chiar și piesele concepute pentru o galerie sau un muzeu sunt realizate din materiale elementare de



Fig.1 / Richard Long / Long's A Line Made By Walking (1967) / Sursa:https://celluloidwickerman.com/2016/08/13/responses-richard-longs-a-line-made-by-walking-1967/

Realizat în timp ce Richard Long era student la Londra, A Line Made By Walking documentează o lucrare pe care a creat-o în timp ce mergea înainte și înapoi pe aceeași cale în Wiltshire. Aici, Long subliniază factorul experiențial al naturii prin actul mersului și factorul temporal implicat în practica artistică, având totodată un impact asupra pământului. Subiectul este interacțiunea călătoriei, marcarea terenului și realizarea unei adaptări simple la peisaj. Cu forma sa simplă, geometrică și cu intervenția minimă pe șantier, lucrarea amintește și de - și poate influențează - lucrările minimaliste de mai târziu, cum ar fi To Encircle Base Plate Hexagram, Right Plates Inverted (1970) de Richard Serra. La fel ca majoritatea Earthworks, piesa este specifică locului și efemeră. Fotografiile documentează existența temporară a operei, dar nu constituie exclusiv lucrarea în sine. În timp ce fotografiile marchează pur și simplu performanța lucrării, procesul de documentare a fost uneori important pentru artiștii care lucrau în arta Pământului, deoarece a fost adesea singura modalitate de a evidenția crearea lucrării. Lucrarea a fost revoluționară prin simplitatea și efemeritatea sa absolută, deoarece ar fi fost invizibilă în câteva ore sau zile, deoarece natura și-ar fi urmat cursul, făcând astfel piesa inutilă ca obiect de marfă.

piatră, bețe, noroi, sau sunt pur și simplu înregistrări fotografice sau textuale ale experiențelor sale. Cu toate acestea, prin aceste gesturi modeste, arta lui Long a influențat generații de artiști Land și a mutat noțiunea de artă departe de obiect și ideea de permanență.

Lucrând cu materiale naturale în cadrul lor original și lăsând creațiile sale să fie recuperate de natură, Long a refuzat noțiunea de artă ca obiect permanent. Refuzând să creeze structuri durabile sau monumentale, el a extins materialele și tehnicile acceptabile pentru sculptură și a subminat idealurile tradiționale ale acelui mediu. În plus, respingând mediile și tehnicile artistice în favoarea rearanjamentelor minimaliste ale materialelor naturale, el valorifică materiale modeste pentru a crea declarații semnificative.

Cu formele sale simple de cercuri și linii, Long conectează privitorul cu elemente lirice și atemporale ale naturii. Veridicitatea lui față de starea naturală a materialelor sale și respectul său pentru peisaj au ca rezultat lucrări care subliniază frumusețea naturii. Face gesturi mici care poartă semnificații profunde, sugerând istoria lungă a relației omului cu mediul. Fie în amprenta minimă a plimbărilor și intervențiilor sale în peisaj, fie în respectul pentru frumusețea neîmpodobită a materialelor elementare precum noroiul, bețele și pietrele, el încurajează privitorul să aprecieze frumusețea simplă și primordială a naturii.

Mutând pietre între locații îndepărtate sau călcând pe o potecă prin iarbă, cele mai emblematice lucrări ale lui Long lasă un impact minim asupra mediului lor natural și sunt adesea șterse de progresul timpului. Repetând aceste gesturi subestimate, Long legitimează aceste intervenții liniștite ca artă. El înțelege că, pentru că lucrările sale sunt adesea nedetectabile, spectatorii s-ar putea să nu știe nici măcar că se uită la o operă de artă, dar că experiența sa în sine și intenționalitatea lui califică chiar și cele mai simple acțiuni drept expresii artistice. Long consideră că nu este necesar ca opera de artă să fie înțeleasă ca artă de către privitor, ci că prezența și acțiunile sale sunt suficient de artistice fără această recunoaștere externă.

În extinderea definițiilor sculpturii, Long a încorporat elemente interdisciplinare din arta spectacolui, arta conceptuală și fotografie. Acolo unde fotografia a început ca o modalitate

de a-și documenta acțiunile performative sau intervențiile temporare în locații îndepărtate, ea a evoluat pentru a fi o componentă atent analizată a operei sale. Long insistă că „deși o mare parte din munca mea are loc în peisaj, galeria este canalul pentru aducerea lucrării mele în domeniul public" și, prin urmare, este necesar să creez artefacte sau înregistrări ale experiențelor sale care să poată fi împărtășite cu un privitor.

Richard Meizer



Fig.2 / Richard Meizer / Double Negative este prima lucrare de pământ proeminentă a lui Michael Heizer. Este alcătuită din două tranșee tăiate în marginea de est a Mormon Mesa, la nord-vest de Overton, Nevada, în 1969-70. / Sursa:https://doublenegative.tarasen.net/double-negative

În 1969, cu asistență financiară din partea Virginia Dwan, Michael Heizer a început această lucrare masivă unde a tăiat 240.000 de tone de riolit și gresie din stânci pentru a crea două tranșee pe marginile de est a Mormon Mesa, la nord-vest de Overton, Nevada. Întrucât puțini au putut vizita locul după finalizarea lucrării, Heizer a documentat producția lucrării în fotografii și le-a expus la Galeria Dwan din New York. Cu Double Negative, Heizer realizează un gest eroic prin îndepărtarea pământului din locul său, forțând o contemplare a proceselor artificiale care constituie opera de artă și a elementelor naturale, fizice care există în afara acesteia. El plasează Double Negative direct în contextul istoriei artei și al arhitecturii, atingând monumentele antice megalitice, precum și faptele moderne ale ingineriei din era industrială. Deși munca a necesitat multă muncă, ea constă în spațiu negativ; este practic un canion lung de 1.500 de picioare în care un spectator ar intra pentru a fi înconjurat pe trei laturi de ziduri de pământ de 50 de picioare. Specificitatea locului și îndepărtarea acestuia sunt tipice pentru arta Pământului, deoarece puțini privitori ar putea să o viziteze. Prezența sa în aer liber al deșertului înseamnă, de asemenea, că este supus mediului și se va dezintegra în cele din urmă. Legătura operei de minimalism este simplitatea ei de design, importanța răspunsului kinestezic al privitorului la sensul ei și dimensiunea sa monumentală care a fost menită să copleșească spectatorul, ceea ce, la fel ca X al lui Ronald Bladen (1967-68), face ei își simt micimea în imensitatea naturii (și a operei de artă).

Două tranșee săpate în Mormon Mesa

Michael Heizer, Artist american Land and Enviromental Artist. Născut: 4 noiembrie 1944 - Berkeley, California. Mișcări artistice și stiluri: Earth Art, Environmental Art

Michael Heizer a adus fascinația copilăriei de a „juca în nisip” la niveluri cu totul noi! Sculpturile sale la scară largă, plasate în medii specifice, astfel încât să creeze un dialog cu pământul, au ajutat la pionierul Earth or Land art, o mișcare de artă distinct americană de la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970. Evitând piața comercială de artă și produsul acestuia, Heizer a scos experiența de artă din decorul auster al galeriei și a plasat-o sinergic în peisaj, folosind pământul ca mediu și suport. Un cercetător al locului prin excelență, Heizer este un susținător timpuriu al conceptului de specificitate a locului, care devine cheia artiștilor postmoderni de mai târziu implicați în instalații și artă publică. Alături de Walter De Maria, Robert Smithson și alții, munca de pionierat a lui Heizer a coincis și poate a dat impuls mișcării ecologiste sociale și politice mai ample din Statele Unite, cu etica ei de restaurare, conservare și conștiință a mediului. La fel ca Ziua Pământului, Arta Pământului este în mare măsură un produs al timpului său.

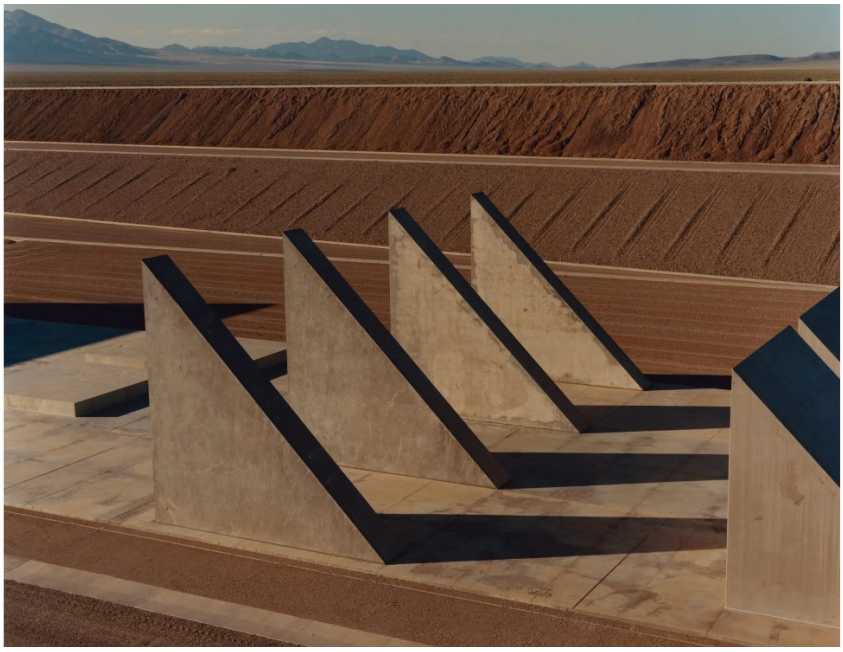


Fig.3 / Michael Heizer, un pionier al mișcării de terasament, a început „Orașul” în 1972. Lung de o milă și jumătate și inspirat de orașele rituale antice, este făcut din roci, nisip și beton extras și amestecat la fața locului. Fotografie de Jamie Hawkesworth pentru New Yorkerul / Sursa: https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city

Inovația lui Heizer vine odată cu respingerea lui față de înțelegerile tradiționale ale sculpturii, în care volumul sau masa sunt manipulate de către un cioplitor sau sudor virtuos. În opera lui Heizer, volumul este mai degrabă o absență decât o prezență, un gol lăsat de obicei ca urmare a deplasării. Astfel, el ne invită

să contemplăm spațiul, pământul și relația noastră cu acesta.

În timp ce proiectele lui Heizer sunt ambițioase și de amploare, rezultatele sunt adesea subtile și poetice. El reintroduce interesul artei romantice din secolul al XIX -lea pentru sublim, unde contemplarea infinitului duce la sentimente de transcendență. Aceste aspecte metafizice, cuplate cu viața retrasă, modestă a artistului, fac, de asemenea, ecoul filozofiilor orientale - de interes pentru mulți din generația sa.

În timp ce spectatorii sunt familiarizați cu formele geometrice și jocul de volum și spațiul de întrepătrundere din sculptura modernistă anterioară, Heizer este primul care amplifica și suprapune aceste preocupări asupra terenului. De asemenea, în timp ce artiștii idealizaseră geometria de milenii, nimeni nu a impus anterior geometria la o asemenea scară în peisajul organic.

Oferind o măsură de dezorientare perceptivă, dezechilibru și iluzie optică prin mediile sale sculpturale, Heizer a vorbit metaforic despre relația noastră cu pământul, ridicând conștiința de mediu.

Renunțând la controlul elementelor, lăsând munca sa să se degradeze și să dispară, Heizer a ajutat la introducerea ideii de impermanență ca alegere estetică. Proiectele sale de scurtă durată au subliniat timpul și durata, foarte mult în comun cu ideile concurente din Happenings și Performance Art.

Robert Smithson, American Sculptor și Scriitor. Născut: January 2, 1938 - Passaic, New Jersey. Decedat: July 20, 1973 - Amarillo, Texas. Mișcări artistice ți stiluri: Earth Art,

Deși Robert Smithson a murit la vârsta de doar 35 de ani, scurta sa carieră a inspirat mai mulți artiști tineri decât mulți dintre generația care a apărut în anii 1960. Un scriitor și critic formidabil, precum și un artist, interesele sale variau de la catolicism la mineralogie la science fiction. Primele sale piese au fost picturi și colaje , dar în curând a ajuns să se concentreze pe sculptură; a răspuns minimalismului și conceptualismului de la începutul anilor 1960 și a început să-și extindă munca din galerii și în peisaj. În 1970, a produs Earthwork, sau Land Art, pentru care este cel mai cunoscut, Spiral Jetty, un remarcabil colac de rocă compus în apele colorate de pe malul Marelui Lac Sărat din Utah. În 1973, a murit într-un accident de avion, când cerceta



Fig. 4 / 1970 / Spiral Jetty / Artist: Robert Smithson / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/earth-art/
Realizată în aprilie 1970, Spiral Jetty a lui Robert Smithson este una dintre cele mai recunoscute lucrări din mișcarea artistică a Pământului. Smithson a construit o spirală de 1.500 de picioare lungime și cincisprezece picioare lățime, făcută din pietre, alge și alte materiale organice (6.000 de tone în total) în partea de nord-est a Marelui Lac Sărat din Utah. Galeria Ace din Vancouver și Dwan a finanțat o companie de terasamente pentru a crea spirala din rocă de bazalt și pământ din zona înconjurătoare. În 1972, când nivelul apei a crescut, lucrarea a fost scufundată. Treizeci de ani mai târziu, pe măsură ce nivelul apei lacului s-a schimbat, Spiral Jetty a devenit din nou vizibil, dezvăluind roca de bazalt acoperită cu crusta de sare albă. Lucrarea a fost inspirată de structura pre-columbiană Serpent Mound , pe care Smithson o văzuseîntr-o vizită la fața locului în Ohio. Lucrările lui Spiral Jetty și Smithson în ansamblu au fost tipice pentru arta Pământului în protestul lor împotriva comercializării pieței de artă, deoarece era imposibil să cumpărați sau să vindeți opera. Mutabilitatea fizică și chiar invizibilitatea lucrării rezultate din procese naturale, cum ar fi curenții de apă și eroziunea, au fost esențiale pentru semnificația acesteia. Ca o operă de artă care nu era doar îndepărtată, ci și uneori imposibil de văzut din cauza forțelor naturii, Spiral Jetty este unul dintre cele mai bune exemple de artă pământească și, de asemenea, subliniază rădăcinile mișcării în conceptualism.

Rocă de bazalt, calcar, pământ și alge configurate într-o spirală în largul țărmului Marelui Lac Sărat

locul pentru o altă lucrare de pământ în Texas.

Smithson este unul dintre cei mai influenți artiști din generații diverse care a apărut în urma expresionismului abstract și minimalismului, cunoscut sub numele de post-minimaliști . Deși inspirați de utilizarea de către minimalism a materialelor industriale și de interesul pentru experiența privitorului față de spațiul din jurul obiectului de artă (la fel de mult ca și obiectul însuși), post-minimaliștii au căutat să abandoneze și mai multe aspecte ale sculpturii tradiționale. Abordările lui Smithson sunt tipice acestui grup; a construit sculpturi din materiale

împrăștiate, a găsit modalități de a deruta înțelegerea sculpturii de către spectator (adesea folosind oglinzi sau cântare confuze), iar munca sa s-a referit uneori la locuri și obiecte din afara galeriei, conducând privitorul să se întrebe unde obiectul de artă. locuit cu adevărat.

O mare parte din producția lui Smithson a fost modelată de interesul său pentru conceptul de entropie, a doua lege a termodinamicii care prezice eventuala epuizare și prăbușire a oricărui sistem dat. Interesul său pentru geologie și mineralogie i-a confirmat această lege, deoarece în roci și moloz a văzut dovezi ale modului în care pământul încetinește și se răcește. Dar ideea a informat și viziunea lui asupra culturii și civilizației în general; celebrul său eseu Entropia și noile monumente (1969) face analogii între carierele și mall-urile și locuințele din New Jersey, sugerând că în cele din urmă și acestea vor pieri și se vor întoarce în moloz.

Conceptele lui Smithson de Site și Nonsite - prima fiind o locație în afara galeriei, cea de-a doua fiind un corp de obiecte și documentație în interiorul galeriei - au fost contribuții importante la corpul de idei din jurul Land art-ului în anii 1960. Discuția sa despre monumente și ruine în scrisul său i-a ajutat pe mulți să se gândească la scopul pe care arta îl poate avea în peisaj, după dispariția tradiției sculpturii publice comemorative.

Nancy Holt, American Sculptoriță, Conceptual Artist, Fotograf și realizator de film. Născut: April 5, 1938 - Worcester, Massachusetts. Decedat: February 8, 2014 - New York, New York. Mișcări Artistice și Stiluri: Earth Art, Conceptual Art, Installation Art, The Sublime in Art.

Nancy Holt s-a îndrăgostit de Occidentul american și și-a îmbrățișat spațiile vaste și larg deschise ca un fel de muzeu fără pereți. Construcțiile ei din beton și oțel au ajutat să elibereze sculptura din contextul galeriei. Aceste monumente contemplative, adesea elegiace ale timpului și ale pământului, subliniază observarea atentă. Liber gânditorii și pasionații de artă încă călătoresc kilometri întregi pentru a observa solstițiul de vară și de iarnă din interiorul Sun Tunnels (1979), patru tuburi colosale care încadrează soarele răsărit și apus. În timp ce a fost umbrită de celebrul ei soț, Robert Smithson, Holt a produs o lucrare diferită de a lui și mai lungă în viitor în implicațiile sale.



Fig. 5 / 1973-76 / Sun Tunnels / Artist: Nancy Holt / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/earth-art/
Poziționând patru cilindri uriași din beton, fiecare măsurând nouă picioare în diametru, Nancy Holt și-a aranjat tunelurile în puncte geografice precise pentru a corespunde cu răsăritul și apusul soarelui în timpul solstițiilor de vară și de iarnă, la fel ca Stonehenge. Fascinată de astronomie, Holt a perforat cilindrii cu găuri de dimensiuni diferite pentru a crea umbre ale unor constelații selectate. Ca și alți artiști ai Pământului, Holt a avut un interes semnificativ pentru știință și ecologie, informată activ de munca ei de licență la Universitatea Tufts. Sun Tunnels examinează îndeaproape calitățile fizice ale percepției, marcând pozițiile exacte ale soarelui la orizont și permițând luminii să filtreze prin găurile înstelate în funcție de poziția luminii disponibile. Holt a creat lucrări luminoase pregătitoare pe hârtie, care au surprins jocul luminii soarelui în modele bi- și tridimensionale. Practica ei bazată pe cercetare și interesul pentru locațiile îndepărtate a conectat-o pe Holt nu numai cu alți artiști care lucrează în acest mod, ci și cu interesul conceptual pentru intersecția artei și ideilor. Lucrarea nu este menită să se dezintegreze ca majoritatea lucrărilor de pământ, dar atrage atenția asupra detaliilor naturii într-o locație îndepărtată și specifică locului.

Patru cilindri de beton de 18 picioare

Într-o abordare fără urmă, unele dintre cele mai bune lucrări ale lui Holt abia sunt acolo. Mai devreme și mai imediat decât ceilalți Land Artists, Holt a văzut legătura dintre artă și eco-activism. Asemenea luminii dintr-o stea îndepărtată, unele dintre ideile lui Holt au fost atât de înaintea timpului lor, încât lumea artei încă nu le-a recunoscut pe deplin.

Inițial nu a existat nicio aliniere între Land art și ecologism. Multe opere de artă timpurii Land au deteriorat activ pământul. Holt a fost unul dintre primii artiști care a folosit arta în aer liber ca platformă pentru activismul ecologic. Ea a

introdus idei centrale pentru protecția mediului, conservarea și administrarea mediului care nu au fost inițial esențiale pentru mișcarea artistică.

„Am o dorință puternică de a face oamenii conștienți de timpul ciclic al universului", a spus odată artistul. Elementele bazate pe timp (umane, geografice sau cerești) din sculpturile ei ne plasează în centrul unei experiențe participative. Tema înregistrării timpului conferă lucrării ei un efect imediat și, în același timp, etern.

Instalațiile ei sculpturale prezintă incinte care încadrează experiența noastră asupra naturii. Actul de a încadra, o temă recurentă în opera lui Holt, funcționează ca o metaforă a observației vizuale și este geneza multora dintre proiectele sale. Instalațiile Holt specifice locului nu caută niciodată să rivalizeze cu natura, ci ne provoacă să privim mai atent mediul nostru. Hydra's Head , o configurație de cilindri mici care ar putea fi confundată cu un sistem de drenaj, sau Missoula Ranch Locators: Vision Encompassed, vizoare din oțel distribuite pe un câmp deschis, sunt exemple ale strategiei sale minimaliste care întărește conexiunea noastră cu natura, armonizându-ne simțurile cu ceea ce este prezent în jurul nostru.

În timp ce Smithson, Heizer, De Maria și alții s-au implicat într-un concurs pentru a vedea cine ar putea lăsa cea mai mare amprentă de pe pământ (aproape ca și cum ar fi o pânză mare), Holt a înțeles cele mai radicale implicații ale mișcării Land Art. Integrarea - spre deosebire de competiție - cu elementele era scopul ei. Deși era pe deplin conștientă că această abordare mai subtilă nu i-ar câștiga admirația imediată pentru lumea artei, ea a explicat: „Eram să devin peste măsură. Și în lumea artei este o atitudine dură". Subliniind Land over Art, scopul remarcabil de vizionar al lui Holt a anticipat viitorul mișcării.

Deși reprezentată pe scară largă prin fotografii, pe care Holt le-a descris drept „urme de memorie", lucrarea a fost doar completă, a insistat Holt, prin experiență directă. Acest lucru este evident mai ales în Sun Tunnels , cea mai faimoasă lucrare a ei, unde condițiile schimbătoare ale vremii și luminii transformă lucrarea de la un moment la altul.

Walter De Maria, American Sculptor și Conceptual



Fig. 6 / 1977 / Câmpul Fulgerului / Artist: Walter DeMaria / Această lucrare constă din 400 de stâlpi, fiecare așezat la 220 de picioare unul de celălalt, într-un format de grilă. Înălțimea piesei variază de la 15 la 26 de picioare, în funcție de nivelul terenului. În timp ce stâlpii foarte lustruiți au menirea de a marca vizual ondulațiile peisajului, funcția lor principală este de a atrage fulgere, în special în timpul sezonului furtunilor cu fulgere la sfârșitul verii, când fulgerul lovește tijele și luminează instalația. Folosirea de către De Maria a unui format precis de grilă este extrasă din minimalism, dar experiența privitorului va depinde de o serie de factori de mediu în afara controlului artistului. De exemplu, impactul vizual al lucrării se bazează pe fluctuațiile vremii și schimbarea anotimpurilor; piesa și-ar pierde o mare parte din atracție în perioadele anului când fulgerele sunt rare. Ca și în cazul majorității Earthworks, locul este la distanță și vizualizarea este îngreunată de cerința ca spectatorii să rămână peste noapte la cabanele de pe amplasament; nu sunt permise copii. La fel ca Sun Tunnels a lui Nancy Holt , munca lui De Maria îmbină momente trecătoare ale naturii cu materialele eroice ale industriei artificiale. 400 de stâlpi din oțel inoxidabil aranjați într-o grilă de 1 x 1 km

Artist. Născut: October 1, 1935 - Albany, CA. Decedat: July 25, 2013 - Los Angeles, CA. Mișcări artistice și stiluri: Earth Art, Post-Minimalism, Conceptual Art.

Walter De Maria a realizat o punte între multiple mișcări ale practicii artistice care au înflorit în anii 1960, creând instalații sculpturale interactive și oferind baze conceptuale lucrărilor sculpturale la scară mai mare. În proiectele ulterioare, el a conectat spectatorii de natură fie prin încorporarea elementelor vizuale în natura însăși, fie prin aducerea componentelor naturii în spațiile galeriei. Lucrările sale cele mai ambițioase nu au fost doar de amploare fizică, ci și extreme în ceea ce privește durata expoziției - unele decenii de durată, fie în interior, fie în exterior, altele au fost, dimpotrivă, excepțional de efemere, deoarece au fost expuse la intemperii. Participarea sa activă la spectacole muzicale non-vizuale a fost la fel de minimalistă și la scară largă și a ajutat la așezarea bazelor generațiilor ulterioare de interpreți muzicali care folosesc aceste caracteristici.

În calitate de susținător timpuriu al minimalismului , De Maria a investit foarte mult în forme vizuale fundamentale neobișnuit de goale, incluzând totul, de la linii simple, dar îndrăznețe până la alte forme geometrice abstracte - canalizându-și studiul asupra accentului filozofic oriental pe simplitate. Poate cel mai semnificativ, el a dezvoltat o abordare conceptuală a lucrărilor de pe pământ, care foloseau atât peisajul ca „pânză” captivantă în proiecte excepțional de mare pentru vremea lui, cât și aspecte ale naturii în interior pentru a forța atenția asupra spectatorilor. relație cu acesta în moduri insistente care au depășit reprezentările anterioare ale altor artiști.

De asemenea, a influențat generațiile de avangarde muzicale, bazându-se pe studiile sale în jazz și înclinațiile către o estetică redusă pentru a interpreta și a dezvolta abordări intens minimaliste și conceptualiste pentru a crea sunet, care a influențat compozitori și interpreți de la La Monte Young la Sonic Youth.

Agnes Denes, maghiară/americană Environmental Artist și Scriitoare. Născută: 1931 - Budapesta. Mișcări Artistice și Stiluri: Environmental Art, Earth Art, Conceptual Art.

Agnes Denes a fost înaintea timpului ei, când, în anii 1960, s-a îndreptat către lumea naturală și relația noastră cu



Fig. 7 / Agnes Denes, Wheatfield – A Confrontation, Downtown Manhattan – The Harvest, 1982. © Agnes Denes. Prin amabilitatea artistului și a Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York. / Sursa:https://circa.art/wheatfield-a-confrontation-and-its-monumental-legacy/ Denes și asistenții ei au curățat groapa de gunoi din Battery Park și au plantat aproape doi acri de grâu auriu. Ciclul de plantare s-a încheiat între mai și august ale acelui an, iar procesul a presupus stabilirea unui sistem de irigare, plivitul, fertilizarea și protejarea grâului de mucegai. După multă îngrijire, o mie de kilograme de grâu au fost în cele din urmă recoltate și au călătorit în jurul lumii în cadrul expoziției „The International Art Show for End of World Hunger", care a evidențiat probleme mai mari ale luptei umane inerente agriculturii și utilizării pământului, precum și plăcerile necomplicate ale naturii.
Două hectare de grâu plantate în depozitul Battery Park

aceasta ca mediu principal pentru opera ei de artă. Un pionier al artei ecologice înainte ca preocupările de mediu să devină riguroase, ea a fost dificil de clasificat și, inițial, a confundat în mare măsură lumea artei, concentrându-se pe investigarea amprentei umanității și a relației cu natura ca formă de artă viabilă. Cu toate acestea, studiul ei meticulos și investigațiile prodigioase în știință, matematică, filozofie și istorie, alături de o pasiune devotată pentru pământ și preocupările sale viitoare, au informat o carieră plină de proiecte care au prezis multe dintre problemele cu care se confruntă societatea în prezent - cele de conservare, declinul ecologic, foamea globală și efectele vaste ale amprentelor noastre umane care ies la iveală astăzi.

Practica artistică a lui Denes rămâne distinctă în ceea ce privește estetica și angajamentul cu ideile socio-politice. Folosind cunoștințele acumulate de umanitate pentru a-și

valida conceptele, continuă să acorde greutate oglinzii pe care proiectele ei o reflectă asupra noastră, în timp ce ea ridică conceptul de artist ca războinic ecologic la noi culmi. Lucrarea lui Denes merge mai departe și nu rămâne doar la sublinierea relației dintre oameni și lumea naturală; de fapt, atrage atenția asupra prejudiciului cauzat oferind în același timp soluții narative în refacerea daunei respective. O mare parte din această lucrare arată modul în care transformarea interferenței umane poate fi câștigată prin atenția umană progresivă și interacțiunea cu gândire înainte.

Pe lângă proiectele ei de mediu la scară largă, Denes este remarcată pentru desenele ei care împrumută din cunoștințele sale multidisciplinare înrădăcinate în știință și matematică, rezultând un corp de redări extrem de precise pentru a-și documenta și însoți munca.

Spre deosebire de mulți artiști Land Art, Denes își propune să nu deranjeze sau să nu se amestece în peisajul existent în mod natural. În schimb, ea propune modalități prin care munca ei poate lumina preocupările ecologice și poate informa simultan soluții. O mare parte din arta ei poate fi asemănată cu semințe, ideile fiind plantate pentru un viitor roditor și înfloritor de mediu.

Andy Goldsworthy, Sculptor și fotograf britanic. Născut: 25 iulie 1956 - Sale Moor, Cheshire, Anglia.

Sculptor și fotograf, Andy Goldsworthy nu lucrează doar cu natura, ci și în natură. În loc să construiască construcții monumentale pe sau în afara terenului, Goldsworthy lucrează aproape telepatic cu natura, rearanjandu-i formele naturale în așa fel încât să le sporească mai degrabă decât să le diminueze frumusețea. Adesea la scară destul de mică, piesele sale poetice specifice locului sunt realizate din materiale efemere sau organice - flori de păpădie întinse într-un inel sau țurțuri cocoțate pe o stâncă - și apoi documentate prin fotografii color. Goldsworthy vede moartea și decăderea inevitabile din munca sa ca parte a ciclului de viață - el adoptă o abordare ecologică, acordând un respect maxim față de lumea naturală, pe măsură ce majoritatea pieselor sale se estompează treptat în țara din care au venit.

Lumea naturală (și toate nenumăratele ei forme) este

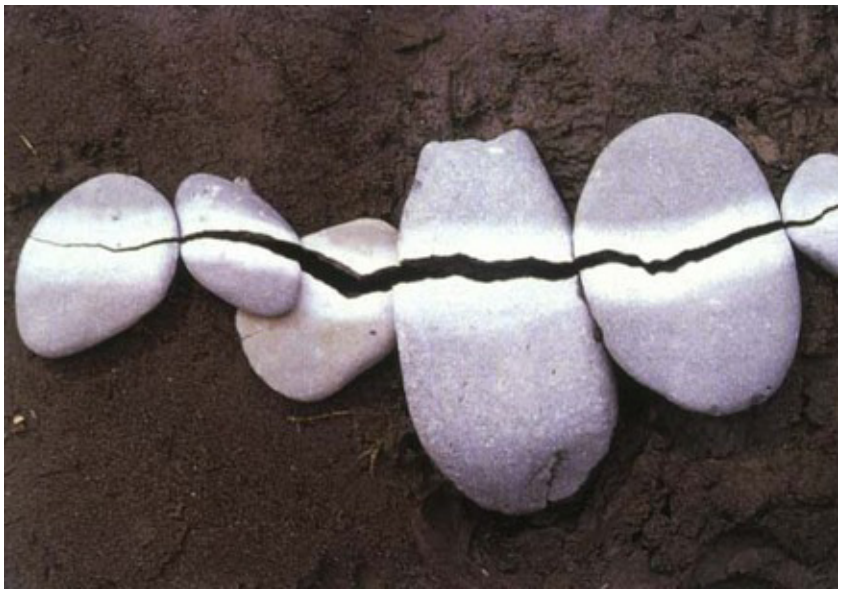


Fig. 8 / Andy Goldsworthy. Broken Pebbles / Sursa:https://prettisculpture.typepad.com/photos/other_artists_3/goldsworthypebbles.html
La fel ca compatriotul său, Richard Long, Andy Goldsworthy încearcă să stabilească o relație temporală în munca sa. Goldsworthy manipulează natura, reprelucrând materiale organice precum piatra, ramurile, flora, apa și zăpada pentru a crea impresii trecătoare într-un cadru natural. Lucrarea aparent „finală" este înregistrată prin documentare, dar procesul și eventuala dezintegrare a lucrării informează și starea acesteia. Titlul acestei lucrări, Pietricele, rupte și răzuite albe cu o altă piatră , explică cu respect procesul prin care a fost creată lucrarea, materialele care au fost utilizate și proprietățile fizice ale lucrării. Deși Goldsworthy a documentat o lucrare de artă, opera se va eroda în cele din urmă și își va pierde statutul de artă prin trecerea timpului. Ca și în munca tuturor artiștilor Pământului, munca lui Goldsworthy pune la îndoială relația pe care oamenii o au cu istoria, timpul, peisajul și procesele naturale.

materialul primar al artistului. Ca sculptor care lucrează cu natura, Goldsworthy își valorifică limitările pentru a obține o înțelegere mai profundă a acesteia. Abordarea sa nu numai că face din natura coautorul operei sale, dar subliniază că ființele umane nu sunt separate de natură, ci sunt mai degrabă o parte inexorabilă a acesteia.

Lucrarea lui Goldsworthy se bazează pe o estetică minimalistă care derivă din a vedea poeticul în cotidian. Pietrele, pietrele, crengile, crengile, frunzele și gheața sunt aranjate cu grijă și răbdare, folosind diverse motive repetate, cum ar fi linii șerpuitoare, spirale, cercuri și găuri.

Goldsworthy este un sculptor foarte practic pentru care o mare parte a lucrării rezidă în procesul de realizare. „Învățarea și înțelegerea prin atingere și crearea este un motiv simplu, dar profund important pentru a-mi face munca." Entuziasmul și mirarea lui se exprimă prin realizarea, după cum a remarcat el, „fiecare lucrare este o descoperire".

Trecerea timpului și eventuala sa dizolvare a materialității sunt esențiale pentru munca lui Goldsworthy.

Concentrându-se pe efemeritate, Goldsworthy respinge ideea de artă ca marfă care trebuie expusă și vândută. În plus, el vede faptul că folosește obiectele temporale ca o reflectare a lumii în continuă schimbare în care trăim și nevoia de a înțelege că nimic nu este etern.

Goldsworthy este interesat de istoria socială a pământului pe care lucrează și care include populația sa umană. El crede că este important să recunoască istoria bogată a unui loc și diferitele legături pe care oamenii le au în relația cu pământul. După cum a spus el, „oamenii părăsesc prezența într-un loc chiar și atunci când nu mai sunt acolo”.

Începuturile Land-Art

Extinderea ideilor minimaliste și conceptuale

Sfârșitul anilor 1960 și 1970 a fost una dintre cele mai experimentale perioade din istoria artei occidentale, cu multe mișcări concurente și artiști care lucrează simultan în mai multe stiluri, ceea ce face uneori dificil să se atașeze definitiv etichete stilistice operelor din acea perioadă. Etosul Artei Pământului, de exemplu, a împărtășit anumite caracteristici cu minimalismul, inclusiv preocupările sale cu privire la modul în care obiectele își ocupau spațiul; interacțiunea oamenilor cu operele de artă; și, mai ales, simplitatea formei. Cu toate acestea, deși adoptarea esteticii minimaliste reduse a fost adesea esențială pentru Arta Pământului, artiștii au fost în mod obișnuit hands-on cu documentarea și procesul de producție, incluzând uneori chiar și un element performativ; aceste caracteristici i-au aliniat pe artiștii Land Art mai mult cu tendințele post-minimaliste, cum ar fi arta procesului, arta instalației și arta performanței. Lucrările de pământ, existente în mare parte în aer liber și realizate din elemente naturale, au fost, de asemenea, supuse degradării și eroziunii naturale care aveau să apară în timp, ceea ce era antitetic cu estetica mai industrială și urbană a minimalismului, făcându-l unul dintre cele mai unice elemente ale mișcării artistice Land Art. .

La fel ca arta conceptuală, Land Art-ul nu era doar despre frumusețea și plăcerea estetică oferite de opera de artă. Aproape toate Earthworks au subliniat respingerea statutului de mărfuri

și a locurilor de expoziție principale, concentrându-se în schimb pe efemeritate. Deci, în timp ce majoritatea artei Pământului era uimitoare din punct de vedere vizual, în esență piesele erau impregnate de aceste concepte.

Anii 1960 și Virginia Dwan

Artiștii Land Art erau de obicei produse ale erei Vietnamului, mulți dintre ei fuseseră recrutați pentru a lupta în război și aveau studii universitare prin Legea GI. Majoritatea, precum Robert Smithson și Michael Heizer, și-au început cariera ca pictori. Primele picturi ale lui Smithson au evoluat de la figurări abstracte la pânze geometrice, iar apoi în cele din urmă la sculptură. În 1966, Smithson a început să prezinte cu influența galeristă Virginia Dwan, care va modela în mod semnificativ mișcarea artistică a Land Art-ului.

În același timp, Smithson a început să lucreze ca consultant pentru o firmă de inginerie din New York, poziție care l-a inspirat să planifice ceea ce el a numit „Arta Aeriană" pentru aeroportul din Dallas Fort Worth. Arta aeriană cuprindea lucrări monumentale care trebuiau construite între pistele aeroportului, care trebuiau să fie privite de sus în timpul decolării și aterizării. Ca formă de artă, Aerial Art nu s-a concretizat niciodată, dar Smithson și colegii săi, precum Carl Andre, Nancy Holt, Robert Morris și Michael Heizer, s-au inspirat din ideea de a explora diverse teritorii neexploatate din New Jersey din apropiere și în diverse state vestice care au oferit spații mari, deschise.

Dwan, care era moștenitoarea Minnesota Mining & Manufacturing Company (3M) și a studiat arta, a însoțit adesea artiștii în locuri îndepărtate și a oferit un patronaj generos și sprijin pentru a produce proiecte Land Art care ar fi fost distruse fără finanțare. În 1968, Dwan a expus o expoziție intitulată Earth Works la galeria ei din New York City, identificând public un grup de artiști de pionierat. Unii dintre artiștii din spectacol au avut dificultăți în a găsi terenuri disponibile pentru proiectele lor specifice locului, așa că Earth Works a expus documentația acestor proiecte de către artiști precum Sol LeWitt, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim și Stephen Kaltenbach. Spectacolul a catalogat concepția muncii lor prin hărți, fotografii, folii transparente și desene. Există o

oarecare ironie în faptul că, deși acești artiști au încercat să evite instituțiile tradiționale, adesea li s-a cerut să accepte finanțare de la acestea pentru a-și continua proiectele. În plus, locurile îndepărtate, dintre care multe puteau fi văzute doar din aeronave private, a făcut ca mișcarea să fie uneori acuzată de elitism.

Expoziții instituționale și ambiții globale

În februarie 1969, Muzeul de Artă Herbert F. Johnson de la Universitatea Cornell a devenit primul muzeu american care a prezentat o expoziție a pământului, intitulată pur și simplu, Land Arti. Lucrările au fost expuse atât la muzeu, cât și pe întregul teren al campusului Cornell din Ithaca, oferind astfel un cadru instituțional pentru lucrări care ar continua să pună sub semnul întrebării statutul de marfă al artei, în special acele lucrări plasate în campus care au servit la estomparea granițelor dintre obiectul și contextul său. Organizată de Willoughby Sharp, un savant independent și cofondator al revistei de artă de avangardă Avalanche, Earth Art a expus lucrări noi create la fața locului de artiști americani precum Robert Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, Walter De Maria și Dennis Oppenheim. Au fost incluși și artiști internaționali precum artistul britanic Richard Long și artistul german Hans Haacke .

Anii 1970 vor inaugura un nou deceniu de proiecte extrem de ambițioase în locații americane îndepărtate, extinzând și mai mult contribuția americană la Land Art.

Earth Art: Concepte, stiluri și tendințe

Specificitatea locului și ecologismul

Smithson a delimitat conceptele de „Loc” și „Fără Loc” pentru a desemna diferențele teoretice în contextul fizic al muncii produse. „Fără Loc” a fost denumit „lucrare Land Art în interior” și a indicat o piesă care putea fi expusă într-un cadru de galerie, înlocuind materialele naturale din locurile lor originale cu desene sau fotografii însoțitoare. „Loc” se referea la acele lucrări create în afara infrastructurii galeriei în locații specifice locului cu materiale preluate din acea locație. Iterația de către Smithson a acestor noi cadre, împreună cu mentalitatea activistă de la

sfârșitul anilor 1960 a subliniat interesul unor artiști Pământeni pentru arta implicată social, care a explorat relația oamenilor cu pământul (evoluând în curând în mișcarea de Artă a Mediului înrudită, dar independentă). Pentru mulți artiști, aceasta a fost o mișcare conștientă de departe de modernismul greenbergian, care a subliniat în schimb lipsa de legătură a artei cu lumea mondenă.

Decăderea

Artiștii Pământului au fost influențați de monumente preistorice și antice, cum ar fi Stonehenge și movilele native americane, care erau monumentale ca dimensiune și scară. Heizer a experimentat direct aceste situri preistorice în copilărie, vizitând diverse săpături împreună cu tatăl său, care era arheolog. Monumentele preistorice, prin existența lor continuă, au încorporat trecerea timpului prin degradare naturală și eroziune. Entropia materialelor, care erau atât produse de om, cât și organice, a fost parte integrantă a lucrărilor de pământ. Piesele create în aer liber de oameni ca Smithson și Heizer au fost în mod natural supuse degradări elementelor, astfel încât decăderea și dezintegrarea făceau parte din semnificația lor; conservarea a fost înțeleasă ca o vanitate.

Invaziv și non-invaziv

Lucrările Land Art sunt uneori împărțite în acele lucrări care fac schimbări majore peisajului și cele care nu. Lucrările din prima categorie necesită, în general, echipamente de terasament pentru a face modificări masive unui șantier, cum ar fi Double Negative a lui Robert Heizer (1969-70). Acele lucrări care nu sunt invazive și sunt considerate mai respectuoase față de pământ includ A Line Made by Walking (1967) de Richard Long, împreună cu piese de Andy Goldsworthy și Alan Sonfist.

Evoluții ulterioare - After Earth Art

La mijlocul anilor 1970, recesiunea a avut un impact dramatic asupra finanțării artei Pământului. Mulți artiști erau

dependenți de patroni pentru a cumpăra terenuri scumpe pentru a finaliza lucrările la scară largă. Pe lângă criza economică, moartea subită a lui Robert Smithson, în 1973, în timp ce examina posibile locuri din Texas, a schimbat impulsul mișcării. Cei care și-au stabilit numele prin Land Art, precum De Maria, Heizer, Morris și Andre, și-au orientat cariera în alte direcții, reorientându-și producția pentru a găzdui spațiile instituționale și ale galeriilor. Camera lui De Maria din New York Earth (1977) a fost executată în 1977 și au fost create mai multe iterații internaționale. Heizer ar crea, de asemenea, lucrări adecvate pentru galerie, reconfigurând noțiunile de specificitate a site-ului pentru a se adapta la instituțiile lumii artei. Alături de alți artiști conceptuali postbelici, artiștii Pământului au inaugurat o nouă perioadă de artă care a favorizat instalațiile în detrimentul obiectelor discrete, provocând așteptările producției artistice.

Principiile conceptualismului au devenit dominante în lumea artei în această perioadă, deoarece multe mișcări au început să împărtășească idei și să încurajeze artiștii care lucrează în mai multe cadre instituționale. Mișcările post-minimaliste, cum ar fi arta procesului, au fost strâns legate de arta Pământului, iar mulți artiști care lucrau între mișcări s-au mutat către modelul de galerie pe măsură ce economia slăbea și spațiile alternative ieftine au devenit disponibile în localitățile urbane. Arta conceptuală a inaugurat, de asemenea, o eră a spectacolului care s-a tradus bine în cadrul galeriilor și, la fel ca arta Pământului, a contestat noțiunile tradiționale despre artă ca marfă din cauza naturii sale tranzitorii. Materialele organice au fost uneori utilizate în spațiul galeriei, iar un accent pe efemer a fost înțeles prin instalații specifice locului și temporare.

Street și Graffiti Art

Expresia comună „a ieși în stradă” a fost folosită de ani de zile pentru a reflecta o arenă politică în care oamenii să protesteze, sau să se revolte. Primii „scriitori” de graffiti din anii 1960 și 70 au cooptat această filozofie în timp ce au început să-și eticheteze numele în peisajele urbane din New York, Los Angeles și Philadelphia. Pe măsură ce graffiti-ul a înflorit în afara

SUA, Street Art-ul a evoluat pentru a cuprinde orice artă vizuală creată în locații publice, în special lucrări de artă neautorizate.

Impulsul care stă la baza artei stradale a apărut din convingerea că arta ar trebui să funcționeze în opoziție cu, și uneori chiar în afara sistemului hegemonic de legi, și proprietate; să fie accesibil, mai degrabă decât ascunsă în galerii, muzee și colecții private; Artiștii Street doreau să fie democratici și responsabili, în sensul în care toți oamenii (indiferent de rasă, vârstă, sex, statut economic etc.) ar trebui să poată crea artă și să poată să fie văzută de alții. Deși unii artiști stradali creează instalații sau sculpturi, aceștia sunt mai cunoscuți pentru utilizarea unor medii de artă neconvenționale, cum ar fi vopsea spray, șabloane, postere cu clei din făină de grâu (pap) și autocolante. Street Art a mai fost numită artă publică independentă, post-graffiti și artă de gherilă.

Un aspect central al artei stradale este efemeritatea acestuia. Orice lucrare publică neautorizată riscă să fie îndepărtată sau pictată de către autorități sau de către alți artiști. Nimeni nu o poate deține sau achiziționa. Observatorii văd o lucrare unică, care probabil nu va dura. Faptul ca o lucrare stradală nu durează prea mult ca prezență fizică creează un spectacol de artă empatic foarte rapid.

Arta stradală poate fi adesea privită ca un instrument de promovare a agendei personale a unui artist în jurul preocupărilor sociale contemporane, cu fațadele orașului acționând în același rol ca și cutia de săpun de modă veche; un loc pentru a lăuda opinia artistului cu privire la o multitudine de probleme, de la politică și mediu până la consumerism și consum.

Mulți artiști stradali folosesc „pânza” publică a clădirilor, podurilor, stâlpilor de iluminat, pasajelor subterane, șanțurilor, trotuarelor, pereților și băncilor pentru a se asigura că mesajele lor individuale sunt văzute de o mare parte a populației, nefiltrate de demografia țintă sau fiind accesibile numai lumii artei.

Pe măsură ce publicitatea se infiltrează, în conștiința publică în mod constant zilnic, Street Art-ul a fost deseori invenția a unui contraatac social. Popularul artist de stradă Banksy a spus: *„Pentru unii oameni care pătrund în proprietate și pictează, le poate părea puțin apreciată creația, dar în*

realitate, cei 30 de centimetri pătrați ai creierului tău sunt încălcați în fiecare zi de echipe de experți în marketing. Graffiti-ul este un răspuns perfect proporțional. pentru a fi vândut obiective de neatins de către o societate obsedată de statut și infamie. Graffiti este vederea unei piețe libere nereglementate care obține tipul de artă pe care îl merită."

Artist: TAKI 183

1973 Fără titlu (etichetă pe stâlp)

Această lucrare (Fig. 1) servește ca un exemplu timpuriu de etichetare, tipul de „scriere" graffiti în care „scriitorul" își desenează neglijent pseudonimul (cunoscut și sub numele de „etichetă") folosind vopsea spray sau marker, cât mai repede posibil în cât mai multe locații posibil, cu scopul de a „se ridica", sau de a câștiga credibilitate și faimă pentru proliferarea numelui cuiva în jurul orașului. Eticheta unui artist este un pseudonim, care protejează atât identitatea, cât și anonimatul individului, oferind în același timp „scriitorului" o oportunitate de a dezvolta o nouă identitate sau o nouă persoană (la fel ca un avatar digital). De fapt, TAKI 183 este adesea creditat ca fiind primul etichetator (deși unii susțin că CORNBREAD of Philadelphia a fost primul). După cum jurnalistul Norman Mailer a parafrazat cuvintele artistului graffiti CAY 161, *„numele este credința graffiti-ului"*. Mai mult decât orice altceva, „scriitorii" de graffiti își transmit identitatea și existența prin pictarea etichetei în spațiile publice. Deși considerată mai mult vandalism decât artă, etichetarea a proliferat ideea că cineva ar putea deveni cunoscut prin demonstrarea prezenței lor în spațiile publice, oferind astfel baza brută pentru ca artiștii să evolueze din interior.



Fig.1 / Marker permanent - New York City / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/street-art/

Marker permanent - New York City

Artist: TRAP, DEZ și DAZE

1982/ Fără titlu (graffiti metrou din New York)

Textul din această „piesă" (termenul obișnuit pentru o operă de artă graffiti) citește „TRAP DEZ DAZE" (etichetele/

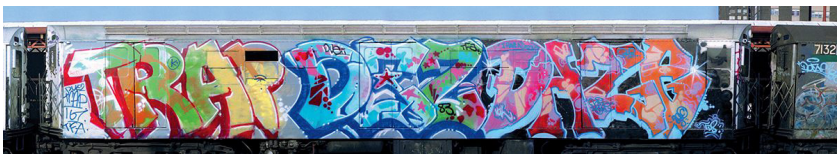


Fig.2 / "Trap Dez Daze," 1983. (Photo: © Henry Chalfant) / Sursa: https://www.atlasobscura.com/articles/relive-the-glory-days-of-80s-subway-graffiti-with-these-captivating-photos

pseudonimele artiștilor), deși stilul și plasarea literelor pot face dificilă discernământul pentru spectatori. nu este familiarizat cu acest caracter de litere. Textul folosește mai multe culori strălucitoare și folosește contur și umbrire pentru a da impresia de tridimensionalitate. Această piesă, ca multe alte graffiti-uri din New York din anii 1980, a fost finalizată pe marginea unui tren de metrou. Această alegere a locației ar fi strâns un mai mare prestigiu pentru artiști, întrucât scrisul pe vagoanele de metrou îi punea la un risc foarte mare de reținere de către autorități și, prin urmare, artiștii stradali fiind considerați rebeli Scrierea pe vagoanele de metrou era, de asemenea, o modalitate sigură de a-și crește rapid faima, deoarece opera de artă avea să circule apoi prin sistemul de metrou al orașului, fiind văzută de un număr mult mai mare de oameni față de o piesă staționară pe un perete.

Această piesă este un exemplu tipic de graffiti „în stil sălbatic", care include litere complexe, care se întrepătrund sau care se suprapun, și uneori personaje asemănătoare desenelor animate și alte imagini, toate pictate în culori strălucitoare. Fotojurnalista Martha Cooper a remarcat în 1982 că *„Inaccesibilitatea întăreşte acel sentiment de a avea o societate secretă inaccesibilă străinilor, Prin urmare, un „scriitor" va face adesea o piesă în mod deliberat greu de citit"*. De asemenea, scriitorii de graffiti încearcă frecvent să creeze un sentiment de profunzime și tridimensionalitate în lucrările în stil sălbatic. Aceste tipuri de piese adună niveluri mai ridicate de respect pentru scriitori, spre deosebire de „throwups" (piese mai simple care utilizează maximum două sau trei culori pentru a crea un text cu bule bidimensionale) sau „etichete", deoarece munca în stil sălbatic implică mai multă pricepere artistică și durează mai mult ca timp al execuției, punându-l astfel pe „scriitor" la un risc mai mare în înfruntarea cu poliția.
Vopsea spray - New York City

Blek le Rat
1985 Tango

Această lucrare, creată prin vopsire cu spray pe un perete peste un șablon predecupat, înfățișează un cuplu în mijlocul

dansului. După cum putem vedea, utilizarea șablonului i-a permis artistului să creeze o imagine izbitoare, clară, cu linii curate și clare, folosind doar vopsea spray neagră pe o suprafață albă.

În 1971, Blek le Rat a făcut o călătorie în Statele Unite, unde a rămas uimit de graffiti-urile pe care le-a văzut în toate

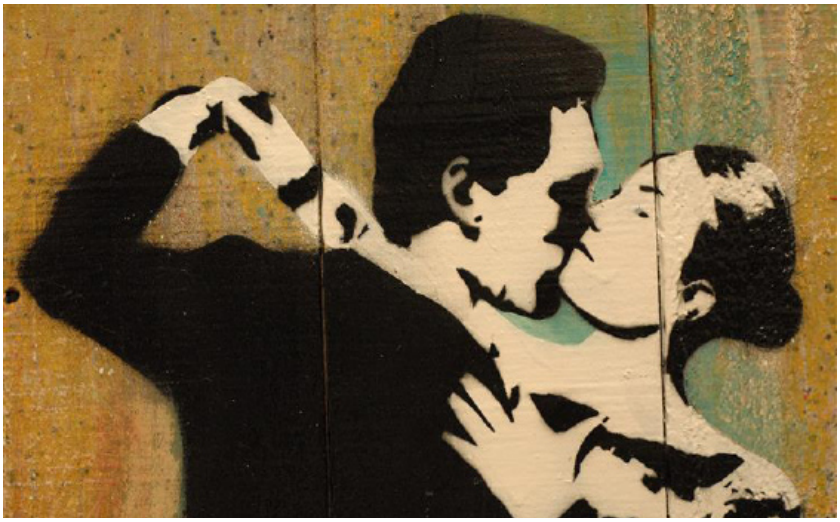


Fig. 3 / „Last Tango in Paris”/ graffiti, figurativ / Sursa: https://www.wikiart.org/en/blek-le-rat/last-tango-in-paris

centrele orașelor. Când s-a întors la Paris, a început să-și încerce propria mână la această formă de exprimare. Văzând șabloane fasciste în Italia în timpul tinereții sale, precum și picturi politice din Algeria franceză, l-au marcat emoțional pe o durată de timp mai lungă, iar în 1981 decide să înceapă să-și facă propriile lucrări șablon în jurul Parisului, începând cu șobolanii mici. La fel ca Banksy din Bristol, Blek le Rat vede șobolanul ca un simbol ideal pentru artistul de graffiti, deoarece ambii operează sub acoperirea întunericului pentru a evita capturarea și eradicarea. Blek le Rat explică: *„Am început să realizez cu spray-ul niște șobolani mici pe străzile Parisului, deoarece șobolanii sunt singurele animale sălbatice care trăiesc în orașe și numai șobolanii vor supraviețui atunci când rasa umană va dispărea și se va stinge”*. Apoi a trecut la proiecte mai mari de șabloane, devenind primul artist cunoscut care a lucrat cu șabloane pentru a crea mai degrabă imagini decât doar text. El explică beneficiile lucrului cu șabloane, spunând: *„Nu există accidente cu șabloane. Imaginile create astfel sunt curate și frumoase. Le pregătești în studioul tău și apoi le poți reproduce la infinit. Nu sunt suficient de bun să pictez. Stencil-ul este o tehnică potrivită pentru străzi, deoarece nu trebuie să îți faci*

grijii că te prinde poliția."
Vopsea spray - Frasso Telesino, Italia

Keith Haring

American Graffiti Artist, Sculptor, și Muralist. Născut:



Fig. 4 / Keith Haring / „1989 Tuttomondo" / Această pictură murală din orașul istoric Pisa din Toscana este plină de motivele semnăturii artistului graffiti Keith Haring, inclusiv figurile sale generice „radiante" și multe alte forme iluminate. Este universal recunoscut ca stilul pop de desene animate inconfundabil al artistului. Lucrarea este un bun exemplu al modului în care unii artiști stradali renegați au reușit să treacă de la pânzele lor urbane neautorizate într-un forum de artă credibil. Notorietatea lui Haring în conștiința publică l-a catapultat la tipul de faimă care a motivat un oraș să comandă stilul său unic pentru propria lor clădire publică.
Haring a atras atenția pentru prima dată cu arta sa de metrou, care a fost creată folosind cretă albă pe panouri publicitare negre, nefolosite, în stațiile de metrou, care erau „laboratorul" preferat de pictură. Bebelușul radiant a devenit cel mai popular simbol al său, folosit mai întâi ca etichetă de identificare înainte de a-și lua viața proprie ca personaj preferat. Liniile sale îndrăznețe, culorile vii și figurile sale active au transmis mesaje puternice de viață și unitate. A folosit adesea linii de energie pentru a sublinia mișcarea cinetică, vitalitatea și spiritul euforic.
Până în 1982, Haring a stabilit prietenii cu alți artiști stradali emergenți Futura 2000, Kenny Scharf și Jean-Michel Basquiat. De asemenea, a devenit prieten apropiat cu Andy Warhol. Munca lui a devenit mai activă din punct de vedere politic în timpul erei SIDA, iar imaginile sale populare *„Tăcerea echivalează cu moartea"* au devenit o imagine esențială de branding pentru grupul activist HIV din New York ACT UP. A realizat peste 50 de lucrări publice între 1982 și 1989 în zeci de orașe din întreaga lume.
În aprilie 1986, Pop Shop a fost deschis în Soho și a făcut ca munca lui Haring să fie ușor accesibilă pentru cumpărare la prețuri rezonabile. Întrebat despre caracterul comercial al lucrării sale, Haring a spus: *„Aș putea câștiga mai mulți bani dacă aș picta câteva lucruri și aș mări prețul. Magazinul meu este o extensie a ceea ce făceam în stațiile de metrou, dărâmând barierele. între arta majoră și subcultura".*
Mural - Pisa, Italia

May 4, 1958 - Reading, Pennsylvania. Decedat: February 16, 1990 - New York, New York.

Keith Haring s-a alăturat unei filiații lungi, dar sporadice, de artiști din secolul al XX -lea, care au adus elemente de cultură populară, „subcultura” și elemente non-artă în spațiile fost-exclusive ale muzeelor și galeriilor de „artă majoră”. El s-a bazat pe tehnicile și locațiile artei de stradă, cum ar fi graffiti-urile și picturile murale, a folosit culori strălucitoare și artificiale și a păstrat imaginile accesibile pentru a capta ochii și mințile spectatorilor și pentru a-i determina pe amândoi să se distreze și să interacționeze cu lucruri importante. Alături de artiștii săi contemporani Jean-Michel Basquiat și Kenny Scharf , Haring a deschis câmpul posibilității pentru modul în care ar putea fi apreciate elemente aparent simple și chiar de desene animate ale artiștilor autodidacți sau mai puțin educați.

Imaginile și textul înșelător de simple ale lui Haring au oferit comentarii culturale emoționante și tăioase despre probleme precum SIDA, dependența de droguri, dragostea ilegală și apartheidul. Atât în calitate de artist, cât și de activist, el a stabilit că prezentarea unor probleme serioase poate fi distractivă sau cel puțin plină de viață atunci când este comunicată prin imagini extrem de animate și alegeri proaspete și vii de culori.



Fig. 5 / Shepard Fairey / „Giant Obey” / Sursa: https://www.etsy.com/de-en/listing

În 1998, artistul american Street Art Shepard Fairey, care a născut din cultura skateboarding-ului din California de Sud, a creat o campanie de autocolante grafice inspirată de iconița de lupte Andre the Giant, în timp ce frecventa Rhode Island School of Design.

Angajamentul lui Haring pentru linii curate și imagini simple a dat o nouă viață figurației în pictură, în contrast cu abordările mai abstracte și conceptuale ale generației precedente și cu pictura gestuală mai expresionistă a contemporanilor săi. Haring a oferit dovada posibilităților de a folosi locurilor publice care nu erau de obicei dedicate artei pentru a împărtăși mesaje artistice și politice către mai multe audiențe. A oferit credibilitate și legitimitate artei stradale și a adus-o în galerii și muzee de artă plastică, inspirând o nouă generație de artiști din stradă la galerie.

Shepard Fairey

American Street Artist, Graphic Designer, Illustrator și Activist. Născut: February 15, 1970 - Charleston, South Carolina Mișcări artistice și stiluri: Street and Graffiti Art, Environmental Art.

Unul dintre cei mai influenți și cunoscuți artiști Street Art, Shepard Fairey este o figură cheie în crearea și dezvoltarea artei urbane moderne. Ieșind din scena skateboardingului s-a ridicat la vârful începutul anilor 1990, campaniile sale de stradă fiind de anvergură și prolifice, cu unele mișcări culturale internaționale. După cum a remarcat Banksy , *„Dacă Shepard Fairey vine în orașul tău, fiecare „scriitor" de graffiti devine încordat... Sunt absolut sigur că a avut mai multe atingeri [intervenții de artă stradală] decât a făcut sau va face vreodată orice „scriitor" de graffiti din istorie. Și asta înseamnă că a câștigat"*. Posterele, autocolantele și picturile murale ale lui Fairey sunt o combinație de parodie, subversiune și disidență încercând să perturbe granițele dintre arta tradițională și cea comercială, punând întrebări despre noțiunile de spațiu public și comportamentele așteptate. De asemenea, și-a pus amprenta ca designer grafic atât în sfera politică, cât și în cea comercială, munca sa fiind folosită într-o serie de campanii foarte importante.

Fairey este un activist politic și de mediu dedicat și multe dintre lucrările sale pledează pentru conștientizare și schimbare într-un spectru larg de domenii, de la controlul armelor la schimbările climatice. El oferă multe dintre modelele sale de afișe gratuit pe site-ul său web și prin alte media, astfel încât acestea să poată fi folosite ca instrument de către protestatari și alți activiști pentru a contesta status quo-ul.

O mare parte din arta stradală a lui Fairey este menită să stimuleze curiozitatea și să-i facă pe oameni să se gândească la împrejurimile lor, plasând propria lor interpretare asupra operei pe baza contextului acesteia și a gândurilor și experiențele lor personale. Acest lucru, la rândul său, ajută la inițierea conversațiilor despre construcțiile sociale, politice și juridice. Fairey îmbină adesea imagini comerciale adecvate, în maniera Pop Art, cu linii geometrice puternice și forme care amintesc de constructivismul rus. Făcând acest lucru, el face paralele între publicitate și propagandă, încurajând observatorii să pună la îndoială rolul pe care marketingul îl joacă în deciziile lor conștiente și inconștiente.

Autocolantele, scrise cu cuvintele Obey Giant, au apărut peste tot peisajele urbane în care a trăit și a călătorit Fairey, devenind experimentul vizual, public al artistului, cu fenomenologia. Inspirat de descrierea fenomenologiei făcută de filozoful german Martin Heidegger ca fiind „procesul de a lăsa lucrurile să se manifeste", Fairey încerca să le permită oamenilor să vadă clar ceva care este chiar în fața ochilor lor, dar ascuns; lucruri atât de luate ca de la sine înțelese încât devin mut de observația abstractă. Astfel, chipul celebrului luptător a devenit un motiv familiar pe străzi, repetarea lui făcând atenție, rămânând fără sens, până când în cele din urmă a devenit doar o altă bucată familiară a peisajului urban, indiscutabilă sau analizată. Fairey a devenit cunoscut pe scară largă în timpul alegerilor prezidențiale din 2008 pentru posterul său cu Barack Obama HOPE. El este unul dintre cei mai influenți artiști stradali care au trecut în zona galeriei, deoarece este inclus în colecțiile de la Smithsonian, Muzeul de Artă din Los Angeles și Muzeul de Artă Modernă din New York, printre altele.

Banksy

Graffiti Artist britanic Political Activist, and Film Director. Născut: c. 1965 - 1974 - Bristol, Anglia

Cu limba bine plantată în obraz, artistul englez de graffiti



internațional Banksy a reușit să devină unul dintre cei mai recunoscuți artiști din lume, rămânând în același timp relativ anonim. Rămânând fidel crezurilor artei stradale, el a construit un corp celebru de lucrări, atât permanente, cât și temporare, care utilizează satira, subversivitatea, umorul negru și ironia pentru a crea mesaje sociale, politice și umaniste de rezonanță pentru mase pe un spațiu populat la nivel public. Stilul său este universal familiar, bazat pe o estetică a șablonului care l-a ridicat de la un simplu om cu un spray la un artist extrem de creativ în sine. El este responsabil pentru catapultarea muncii de gherilă în mainstream ca o formă viabilă de artă.

Arta lui Banksy constă în capacitatea sa de a folosi umorul și inteligența sardonică pentru a păcăli observatorii să contemple seriozitatea subiacentă a mesajelor sale despre capitalism, publicitate, politică și umanitate. Tocmai acest sentiment de capriciu inocent, împreună cu adevăruri îndrăznețe și strălucitoare despre vremurile noastre, îl ridică la un rol de mediator social puternic, totul sub masca artei.

Indiferent de faima sa, pânza aleasă de Banksy rămâne strada și locurile publice de improvizație unde arta sa poate „appear” în stil de gherilă, păstrându-și rezistența de a fi comercializată în

Fig. 6 / Banksy / c. 2008 Hip Hop Rat / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/street-art/
Această piesă de graffiti prezintă un șablon cu un șobolan alb-negru. Banksy folosește adesea imaginea șobolanului ca un simbol personalizat care se reprezintă pe sine, deoarece el, la fel ca predecesorul său de graffiti Blek le Rat, a simțit o afinitate cu această creatură care locuiește în oraș, care este activă noaptea pentru a se sustrage de reținere și eradicare. El spune: *„Dacă te simți murdar, nesemnificativ sau neiubit, atunci șobolanii sunt un model bun. Ei există fără să le ca cineva să le fi dat voie să existe, nu au niciun respect pentru ierarhia societății și fac sex de 50 de ori pe zi”.*
Începând cu anii 1990, Banksy a ajuns rapid la faima internațională, devenind probabil unul dintre, dacă nu chiar cel mai cunoscut artist stradali contemporani, în ciuda menținerii anonimatului păstrând secretă adevărata sa identitate. Lucrările sale s-au vândut la licitație cu sute de mii, chiar milioane de dolari. O mare parte din munca lui (mai ales în primele zile) folosea șabloane, permițându-i să execute piese în câteva secunde și să rămână nedetectat de autorități. De la începutul anilor 2000, a executat și alte tipuri de intervenții neautorizate, inclusiv sculpturi și acțiuni performative. Cea mai mare parte a operei sale își propune să ofere critică politică și socială. Soldații și ofițerii de poliție, precum și icoanele culturale populare (cum ar fi Ronald McDonald și Mickey Mouse) revin

orice sector social, public sau piață specifică.

Anonimatul a fost principalul mod de a funcționa al lui Banksy, în mare parte pentru că înlătură statutul de artist ca celebritate și, în schimb, forțează să se concentreze asupra operei de artă. De asemenea, permite libertatea de a spune adevărul cuiva fără scuze, fără a ține cont de consecințe.

Într-o întorsătură ironică a destinului, atitudinea subversivă a lui Banksy nu a făcut decât să-și promoveze trecerea către acceptarea mainstreamului, deoarece lumea ia notă de stilul său semnătură și de lipsa oricărei impulsiuni remarcabile a ego-ului către recunoașterea artistică. Artistul însuși a devenit o punte asemănătoare cu cele pe care opera sa de artă își propune să le construiască.

Pentru că graffiti-ul este ilegal, munca lui Banksy continuă să ridice întrebări în sfera socială cu privire la granițele dintre arta publică și vandalism. Dacă lucrarea sa de pe partea laterală a unei clădiri devine o piesă de colecție, protejată, în timp ce un alt artist stradal mai puțin cunoscut este închis pentru că a efectuat o acțiune similară, ce înseamnă acest lucru despre ipocrizia oferită faimei?

Alexandre Orion

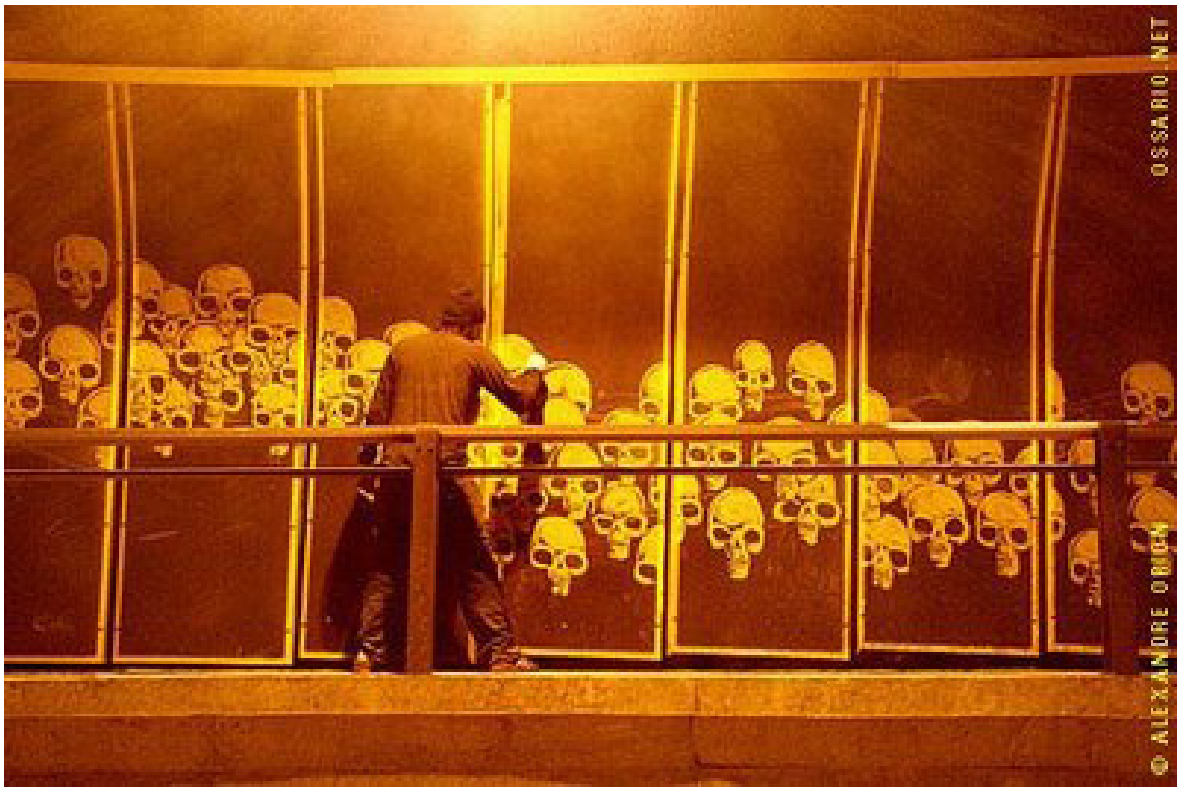
2007 Art Less Pollution

Această lucrare (Fig. 7 / Inverse-pollution art./ sursa: https://eyeteeth.blogspot.com/2006/11/inverse-pollution-art.html), care a durat șaptesprezece nopți pentru a fi finalizată, servește ca exemplu de graffiti „invers”, în sensul că artistul nu a aplicat de fapt niciun material pe suprafața peretelui în care lucra, ci mai degrabă a creat imagini cu peste 3.500 de oameni. cranii într-un spațiu care măsoară aproape 1000 de picioare lungime, pur și simplu ștergând stratul greu de funingine care se acumulase pe peretele acestui tunel de transport de pe țevile de evacuare a vehiculelor. Aici, imaginea repetată a craniului, combinată cu metoda de creare a imaginii, transmite ideea că poluarea centrelor urbane este o problemă mortală care afectează nenumărați oameni. Orion spune că *„Am vrut să aduc o catacombă din viitorul apropiat în prezent, pentru a le arăta*

în multe dintre piesele sale. El a marcat sfârșitul Conferinței Națiunilor Unite privind schimbările climatice din 2009 pictând patru picturi murale despre încălzirea globală. Unul includea expresia *„Nu cred în încălzirea globală”* scufundată în apă. În 2005, a călătorit la bariera Israel-Palestina din Cisi-ordania și a executat nouă picturi murale pe perete (inclusiv un porumbel cu o vestă antiglonț și o țintă în formă de inimă peste piept, un copil sub o scară care se întinde până la vârful peretelui). , iar silueta unei fete tinere fiind ridicată în sus de o grămadă de baloane).

Banksy a organizat, de asemenea, diverse expoziții notabile, cum ar fi spectacolul său Barely Legal din 2006 într-un depozit din Los Angeles, care a prezentat un elefant indian viu pictat cu același model floral roșu și auriu ca tapetul care a fost lipit în secțiunea depozitului în care elefantul a fost expus. Acest lucru a creat controverse, deoarece activiștii pentru drepturile animalelor au protestat împotriva implicării elefantului. Cu toate acestea, spectacolul a fost extrem de popular, cu prezența mai multor celebrități de la Hollywood. O altă expoziție a lui Banksy, Banksy vs. Bristol Museum (2009) a prezentat propria interpretare a lui Banksy despre picturi istorice celebre, precum și animatronice, sculpturi și instalații.

Vopsea spray



oamenilor că tragedia poluării se întâmplă chiar acum”.

Graffiti-ul invers reprezintă o problemă unică pentru oamenii legii, care sunt în general condiționați să înțeleagă Street Art ca pe o formă de vandalism. Cu toate acestea, în cazul lucrărilor de graffiti inversat ca acesta, artistul a făcut puțin mai mult decât curățarea unei părți a unei suprafețe publice. Orion explică: *„Nu există nicio crimă în curățenie. Crima de aici este împotriva mediului, este o crimă împotriva vieții”*. Autoritățile din Sao Paulo au decis, în cele din urmă, că nu ar putea să-l acuze pe Orion cu nimic, iar episodul a determinat chiar oficialii orașului să ordone curățarea lunară a fiecărui tunel de transport din oraș.

Funingine răzuită - Tunelul Max Feffer, Sao Paulo, Brazilia

ZEVS

2009 Liquidated Chanel Logo

Artistul stradal francez Aguirre Schwarz, mai cunoscut prin eticheta sa „ZEVS” (pronunțat ca „Zeus”) creează ceea ce el numește „Încălcări vizuale”, ducând vopseaua spray în reclamele publice din seria sa Liquidated Logos (Fig. 8 / Sursa: https://



coolhunting.com/design/zevs-hong-kong/. Această serie implică aplicarea de vopsea pe bază de apă, care se scurge puternic din siglele corporatiste binecunoscute (cum ar fi casa de design de lux Chanel și restaurantul fast-food McDonald's). Mai întâi a creat lucrări ilegal în spații publice, „fluidizând" logo-uri pe panouri publicitare, vitrine și ziduri ale orașului, iar mai târziu le-a adaptat pentru expozițiile sale din galerie. Criticul cultural și curatorul Carlo McCormick s-a referit la ZEVS drept „cel mai subversiv" dintre toți artiștii stradali francezi contemporani. De fapt, Zevs a fost arestat în Hong Kong în 2009, după ce a pulverizat acest logo Chanel fluid pe partea unui magazin Giorgio Armani.

Într-adevăr, de-a lungul istoriei artei stradale, artiștii au vizat în mod obișnuit reclamele publice și spațiul corporatist ca pe o rebeliune împotriva consumerismului și comercializării care pătrund în societatea contemporană. Acești artiști au adoptat o atitudine de confruntare față de marketing, întrebând: Dacă agenților de publicitate li se permite să polueze vizual locuri pretinse „publice", de ce nu pot cetățenii să facă parte din

acel dialog? După cum scrie criticul cultural și curatorul Carlo McCormick, *„Una dintre cele mai importante caracteristici ale graffiti-ului este aproximarea branding-ului. La nivelul său cel mai de bază, eticheta imită compresia ideografică, repetiția și saturația la care ne-am aștepta de la logo-urile corporatiste și de marketing.”*. Banksy susține că *„Pentru unii oameni care pătrund în proprietate și pictează, ar putea părea puțin neconsiderat, dar, în realitate, cei 30 de centimetri pătrați ai creierului tău sunt încălcați în fiecare zi de echipe de experți în marketing.”* Graffiti-ul este un răspuns perfect proporțional pentru a fi vândut obiective de neatins de către o societate obsedată de statut și infamie.

În ultimii ani, ZEVS și-a recreat siglele Liquidated pe pânză și le-a expus în galerii, cum ar fi la expoziția sa solo din 2011 Liquidated Version la De Buck Gallery din Chelsea, New York City. În timp ce calitățile formale și compozițiile picturilor sale rămân identice unele cu altele, puterea lor subversivă este diminuată atunci când sunt mutate în mediul controlat al unei galerii sau muzee. Logosul fluid, când sunt văzute în stradă, se confruntă în mod explicit și direct cu capitalismul corporatist. Imaginile graffiti îndrăznețe din spațiile publice surprind spectatorii prin însuşirea vizuală a motivelor recunoscute, iar aceste sloganuri familiare, dar pervertite, se înregistrează ca protest și vandalism. Între timp, aceleași imagini dintr-un spațiu de galerie le lipsesc agitația, ostilitatea și contradicția, care, potrivit istoricului de artă Claire Bishop, *„pot fi cruciale pentru impactul artistic al oricărei lucrări”*.

Vopsea - Hong Kong

SWOON

2011 Bethlehem Boys

Acest poster cu clei din pastă de grâu (pap), instalat pe peretele și vitrina unei vitrine, înfățișează trei băieți care poartă pantaloni largi, pulovere și adidași. Cei doi băieți mai mari se uită la privitor, unul dintre ei cu gura parțial deschisă, parcă s-ar adresa trecătorilor și i-ar implica în lucrare.

SWOON (născută Caledonia Curry) este o artistă de stradă care s-a născut în New London, Connecticut, a crescut în Daytona Beach, Florida și acum locuiește în New York City. Ea a început să creeze Street Art în 1999,



Fig. 9 / SWOON / sursa: https://swoonstudio.org/street

petrecându-și câteva zile în studioul ei pregătind postere cu clei din făină de grâu (făină și apă- pap) și ziare reciclate, pentru ca mai apoi să le transporte în spațiile publice urbane, unde le-a lipit pe pereți. Ea, la fel ca mulți alți artiști stradali, preferă această metodă, deoarece îi permite să execute lucrări detaliate în timp ce petrece timp minim în locația dorită. Ea a explicat că Street Art a fost importantă pentru ea, deoarece i-a permis să aibă un impact asupra peisajului urban, mai degrabă decât să dispară în obscuritate prin crearea de artă comercială care ar rămâne ascunsă în interiorul unei galerii sau colecții private.

Lucrările cu pap ale lui SWOON înfățișează frecvent oameni, inclusiv prietenii ei, membrii familiei și alte persoane pe care le-a văzut în locațiile în care își execută lucrările. Criticul cultural și curatorul Carlo McCormick scrie despre figurile lui SWOON că, *„când treci pe lângă o figură a unui artist precum SWOON, efectul are familiaritatea unui vecin vechi pe care nu l-ai văzut de mult timp”*. El explică că o mare parte din arta publică și arta stradală se bazează pe dorința de a aminti și de a comemora oamenii și evenimentele obișnuite, așa cum demonstrează fenomenul de graffiti memorial realizat în comunitățile latino din Statele Unite și Marea Britanie și în 2003 Mișcarea Ghost Bike din Statele Unite, unde biciclete albe au fost plasate pe locurile în care s-au produs accidente rutiere, unde bicicliștii au fost uciși. În felul ei, SWOON lasă urme ale oamenilor pe care îi cunoaște, permițând spiritului lor să trăiască în comunitate, chiar dacă s-ar fi dus, sau au îmbătrânit și s-au schimbat.
Ziare reciclate, vopsea și pap - St. Louis, Missouri

Începuturile artei stradale și graffiti

Precursori ai graffiti-ului și artei stradale contemporane

Graffiti-ul, definit pur și simplu ca „scriere”, desen sau pictură pe pereții sau suprafețele unei structuri, datează din

timpuri preistorice și străvechi, așa cum demonstrează picturile rupestre Lascaux din Franța și alte descoperiri istorice din întreaga lume. Oamenii de știință cred că imaginile scenelor de vânătoare găsite în aceste locuri fie au fost menite să comemoreze victoriile de vânătoare din trecut, fie au fost folosite ca parte a ritualurilor menite să sporească succesul vânătorilor.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, soldații a devenit popular să scrie expresia „Kilroy a fost aici", împreună cu o schiță simplă a unei siluete chelie cu nasul mare care se uită peste o margine, pe suprafețele de-a lungul traseului lor. Motivația din spatele acestui simplu graffiti timpuriu a fost acela de a crea un motiv de legătură pentru acești soldați în vremurile lor dificile, cimentând fraternitatea lor unică pe pământ străin și să se facă „văzuți". Acest lucru a fost strâns aliniat cu motivația din spatele graffiti-ului contemporan, „scriitorii" urmărind să-și afirme existența și să-și repete amprenta în cât mai multe locuri posibil.

Începuturile Graffiti-ului Contemporan în Statele Unite

Graffiti-ul contemporan (sau „hip-hop") datează de la sfârșitul anilor 1960, despre care se spune că au apărut din cartierele negru și latino din New York, alături de muzica hip-hop și subcultura stradală, și catalizat de invenția spray-ului cu aerosoli. Primii artiști graffiti au fost numiți în mod obișnuit „scriitori" sau „etichetatori" (persoanele care scriu „etichete" simple sau semnăturile lor stilizate, cu scopul de a eticheta cât mai multe locații posibil.) Într-adevăr, principiul fundamental de bază al practicii graffiti a fost intenția de a se „scula", de a-și avea munca văzută de cât mai mulți oameni, în cât mai multe locuri.

Locația geografică exactă a primului „tagger" este greu de identificat. Unele surse identifică New York (în special etichetele Julio 204 și Taki 183 din zona Washington Heights), iar altele identifică Philadelphia (cu etichetator Corn Bread) ca punct de origine. Cu toate acestea, este mai mult sau mai puțin incontestabil faptul că New York *„este locul unde cultura graffiti a înflorit, s-a maturizat și s-a distins cel mai clar de toate*

formele anterioare de graffiti”, după cum explică Eric Felisbret, fost artist graffiti.

Graffiti-urile de pe vagoanele de metrou au început ca etichete brute, simple, dar pe măsură ce etichetarea devenea din ce în ce mai populară, scriitorii au trebuit să găsească noi modalități de a-și scoate numele în evidență. În următorii câțiva ani, s-au dezvoltat noi stiluri caligrafice, iar etichetele s-au transformat în piese mari, colorate și elaborate, ajutate de conștientizarea că diferite duze pentru cutii de pulverizare (numite și „capsele”) de la alte produse cu aerosoli de uz casnic (cum ar fi detergentul pentru cuptor) poate fi folosit pe cutiile de vopsea spray pentru a crea efecte și lățimi diferite ale liniilor. Nu a durat mult pentru ca etichetele brute să crească în dimensiune și să se dezvolte în piese artistice, colorate, care au ocupat lungimea vagoanelor întregi de metrou.

„Problemă” cu graffiti din New York

Până în anii 1980, orașul New York a privit vandalismul inerent al graffiti-ului ca o preocupare majoră și o cantitate masivă de resurse au fost turnate în „problema” graffiti-ului. După cum scrie istoricul de artă Martha Cooper, „Pentru primarul orașului New York Ed Koch, graffiti-ul a fost dovada unei lipse a organelor de ordine; ca atare, prezența graffiti-ului a avut un efect psihologic care i-a făcut pe toți cetățenii victima printr-o perturbare a ordinea vizuală, promovând astfel un sentiment de confuzie și teamă în rândul oamenilor. Poliția din New York a luat măsuri represive împotriva scriitorilor, urmărindu-i adesea tinerii suspecți când părăseau școala, căutându-i pentru accesorii legate de graffiti, punându-le casele sau adunând informații de la informatori. Autoritatea Metropolitană de Tranzit (MTA) a primit o creștere semnificativă a bugetului lor în 1982, permițându-le să ridice garduri mai sofisticate și să întrețină mai bine curțile de trenuri și adăposturile care erau ținte populare pentru „scriitori” (datorită posibilității de a lovi mai multe mașini, simultan). Cu toate acestea, „scriitorii” au văzut aceste măsuri ca pe o simplă provocare și au muncit și mai mult pentru a-și atinge obiectivele, devenind tot mai protectori ai teritoriului folosit și mai agresive

față de alți „scriitori” și „echipe” (grupuri de scriitori).

În 1984, MTA și-a lansat programul Clean Car, care presupunea un plan de cinci ani pentru eliminarea completă a graffiti-urilor de pe vagoanele de metrou, funcționând pe principiul că un vagon de metrou acoperit cu graffiti nu putea fi pus în funcțiune până când toate graffiti-urile de pe el nu vor fi fost curățate. Acest program a fost implementat la câte o linie de metrou, împingând treptat „scriitorii” spre exterior, iar până în 1986 multe dintre liniile orașului erau complet libere de graffiti. Locotenentul Steve Mona își amintește de o zi când echipajul ACC a lovit 130 de mașini într-o curte din Coney Island, presupunând că MTA nu ar opri serviciul și că trenurile cu graffiti ar circula. Cu toate acestea, MTA a optat să nu ofere serviciul, deranjând foarte mult cetățenii care au fost nevoiți să aștepte peste o oră pentru un tren în acea dimineață. Aceasta a fost ziua în care a devenit evidentă dedicarea MTA pentru eradicarea graffiti-ului.

Cu toate acestea, graffiti-ul nu a fost eradicat. În ultimele decenii, această practică s-a răspândit în întreaga lume, menținând adesea elemente ale stilului sălbatic american, cum ar fi formele de litere interconectate și culorile îndrăznețe, adoptând totuși un stil local, cum ar fi arta stradală inspirată de manga în Japonia.

De la graffiti la arta stradală: o mai mare variație în stiluri, tehnici și materiale

Este important de menționat că graffiti-ul contemporan s-a dezvoltat complet în afara formelor de artă tradiționale, instituționalizate. Criticul de artă și curatorul Johannes Stahl scrie că, *„Ne-am obișnuit de mult să înțelegem istoria artei ca o succesiune de epoci. Dar, în același timp, a existat întotdeauna ceva în afara istoriei oficiale a artei, un indisciplinat și recalcitrant. artă, care nu are loc în împrejurimile adăpostite ale bisericilor, colecțiilor sau galeriilor, ci pe stradă.”* Artiștii graffiti de astăzi se inspiră uneori din istoria artei, dar nu se poate spune că graffiti-ul a apărut direct dintr-un astfel de canon sau tipologie. Graffiti-ul modern nu a început deloc ca o formă de artă, ci mai degrabă ca o formă de comunicare urbană bazată

pe text care și-a dezvoltat propriile rețele. După cum notează Lachmann, în loc să se supună criteriilor de evaluare susținute de lumea artei instituționalizate, primii „scriitori" de graffiti au dezvoltat o lume a artei complet nouă și separată, bazată pe propria „concepție calitativă a stilului" și pe „standardele estetice" specifice dezvoltate în cadrul comunitatea pentru a judeca conținutul și tehnica „scriitorilor".

La sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, mulți „scriitori" de graffiti au început să se îndepărteze de la lucrările bazate pe text pentru a include imagini. Artiștii cheie implicați în această schimbare au inclus J***ean-Michel Basquiat*** (care a scris graffiti folosind eticheta SAMO) și ***Keith Haring*** , ale căror figuri simple iluminate au dat dovadă a epidemiei de SIDA, ambii activi în New York City. Aproximativ în aceeași perioadă, mulți artiști au început, de asemenea, să experimenteze cu diferite tehnici și materiale, cele mai populare fiind șabloanele și afișele cu pap.

Concepte și stiluri

De la începutul mileniului, această proliferare a continuat, artiștii folosind tot felul de materiale pentru a finaliza lucrări ilegale în spațiile publice. Nenumăratele abordări au ajuns să fie găzduite sub eticheta „Street Art" (uneori denumită și „Urban Art"), care și-a extins domeniul de aplicare dincolo de graffiti pentru a include aceste alte tehnici și stiluri.

Graffiti

Termenul „graffiti" provine din grecescul „graphein", care înseamnă „a zgâria, a desena sau a scrie" și, prin urmare, o definiție largă a termenului include toate formele de inscripții pe pereți. Mai precis, totuși, graffiti-ul modern, sau „hip-hop", care a pătruns în spațiile orașului încă din anii 1960 și 1970 implică utilizarea vopselei spray sau a markerelor cu vopsea. Este asociat cu o anumită estetică, cel mai adesea utilizând alegeri de culori îndrăznețe, implicând litere foarte stilizate și abstracte cunoscute sub numele de „wild style" și/sau incluzând personaje asemănătoare desenelor animate.

Fotograful și autorul Nicolas Ganz observă că practicile de graffiti și arta stradală sunt caracterizate prin „elemente sociologice" diferite, scriind că „scriitorii" de graffiti continuă să fie *„guvernați de dorința de a-și răspândi eticheta și de a obține faima" atât prin calitatea, cât și prin cantitatea pieselor create, în timp ce artiștii stradali sunt guvernați de „mai puține reguli și [îmbrățișează] o gamă mult mai largă de stiluri și tehnici"*. Antropologul și arheologul Troy Lovata și istoricul de artă Elizabeth Olson scriu că *„proliferarea rapidă a acestui stil agresiv de scris care apare pe pereții centrelor urbane din întreaga lume a devenit un semnificant internațional al rebeliunii"*, iar teoreticianul cultural Jean Baudrillard a numit-o. *„distrugerea simbolică a relațiilor sociale"*.

Șabloane

Șabloanele (cunoscute și sub denumirea de graffiti cu șablon, stencil) sunt de obicei pregătite în prealabil din hârtie sau carton și apoi aduse la locul instalării prevăzute a lucrării, atașate de perete cu bandă adezivă și apoi vopsite prin pulverizare, rezultând că imaginea sau textul sunt lăsate. în spate odată ce șablonul este îndepărtat. Mulți artiști stradali preferă folosirea șabloanelor spre deosebire de graffiti-ul cu mână liberă, deoarece permit instalarea unei imagini sau a unui text foarte ușor în câteva secunde, minimizând șansa de confruntare cu autoritățile. Șabloanele sunt, de asemenea, de preferat, deoarece sunt reutilizabile și repetabile la infinit. Uneori, artiștii folosesc mai multe straturi de șabloane pe aceeași imagine pentru a adăuga culori, detalii și iluzia de profunzime. Artistul din Brighton, Hutch, explică că preferă să facă stencil pentru că „poate produce un stil foarte curat și grafic, ceea ce îmi place când creez figuri umane realiste. De asemenea, efectul asupra privitorului este instantaneu."



Fig. 10 / John Fekner / "ENCOUR-AGE", 2015, 17' x 12', Stencil & Spray Paint / Sursa: https://www.concretetodata.com/artists/john-fekner/

Unul dintre primii artiști stradali cunoscuți care au folosit șabloane a fost ***John Fekner***, care a început să folosească tehnica în 1968 pentru crea un text pe pereți cu ajutorul șablonului. Alți artiști stencil cunoscuți includ artiștii francezi ***Ernest Pignon-Ernest și Blek le Rat***, artiștii britanici ***Nick Walker și Banksy*** și

artiștii americani ***Shepard Fairey și Above***.



Fig. 11 / Ernest Pignon-Ernest, memory of the ephemeral / Sursa: https://loeildelaphotographie.com/en/ernest-pignon-ernest-memory-of-the-ephemeral/



Fig. 12/ Nick Walker / Sursa:https://streetartnyc.org/wp-content/uploads/2014/09/Nick-walker-street-art-NY_edited-1.jpg

Afișe cu pap[6] (apă cu făină de grîu)

Pasta din făiă de grâu (cunoscută și sub denumirea de pap) este un gel sau un adeziv lichid obținut din combinarea făinii de grâu sau a amidonului cu apă. Mulți artiști stradali folosesc papul pentru a lipi afișe de hârtie pe pereți. La fel ca și șabloanele, afișele cu pap sunt de preferat pentru artiștii stradali, deoarece le permite să facă cea mai mare parte a pregătirii acasă sau în studio, cu doar câteva momente necesare la locul instalării, lipind afișul pe suprafața dorită. Acest lucru este crucial pentru artiștii care instalează lucrări în locații neautorizate, deoarece reduce riscul de reținere și arestare. Unii artiști stradali care folosesc acest adeziv includ duo-ul italian Sten și Lex, artiștii francezi JR și Ludo și artistul american Swoon.

Intervenții sculpturale de artă stradală

Unii artiști stradali creează intervenții sculpturale tridimensionale, care pot fi instalate pe ascuns în spații publice, de obicei sub acoperirea întunericului. Acest tip de lucrare diferă de Arta Publică prin faptul că este de natură rebelă și finalizată ilegal, în timp ce Arta Publică este sancționată/comandată oficial (și, prin urmare, mai plăcută pentru publicul larg). Intervențiile de artă stradală neautorizate au ca scop de obicei să șocheze spectatorii prezentând o situație vizual realistă, dar în același timp incredibilă. De exemplu, în seria sa *Third Man (2006)*, artistul ***Dan Witz*** instalează mănuși pe grătarele de canalizare pentru a da impresia că o persoană se află în canalul încercând să scape. Lucrări ca acestea îi determină adesea pe trecători să facă o „dublă interpretare".



Fig. 13/ Shepard Fairey, Obama Hope, Versiunea 1, 2008, Mixed Media (Stencil, Silkscreen, and Collage) pe pânză 48 x 72 in. (121,92 x 182,88 cm) Artă prin amabilitatea Shepard Fairey/ ObeyGiant.com / Sursa: https://th-ecreativeindependent.com/people/shepard-fairey-on-political-art/



Fig. 14 / Above / Sursa: https://www.isupportstreetart.com/artist/above/above-london-stencil/

Graffiti invers

6 Pap : Substanță lipicioasă preparată din gluten cu apă și folosită la lipiri rezistente, în special la încălțăminte; material de lipit preparat în casă din făină și apă; cocă.



Fig. 15 / Sten și Lex / Sursa: https://urban-nation.com/artist/sten-and-lex/

Graffiti-ul inversat (cunoscut și sub denumirea de etichetare curată, etichetare de praf, scriere murdărie, graffiti curat, graffiti verde sau publicitate curată) este o metodă prin care artiștii creează imagini pe pereți sau pe alte suprafețe prin îndepărtarea murdăriei de pe o suprafață. Potrivit artistului britanic de graffiti inversat ***Moose***, *„Odată ce faci asta, îi faci pe oameni să se confrunte dacă le place sau nu ca oamenii să curețe pereții sau dacă au într-adevăr o problemă cu expresia personală”*. Acest tip de muncă atrage atenția asupra preocupărilor de mediu în spațiile urbane, cum ar fi poluarea.

Alte Medii



Fig. 16 / **Ludo / „O parte a spectacolului expusă în Singapore la Muzeul de Artă…. Chiar și fiul meu fuge… Ieși din Brexit… Ieși din sistem… Curăță praful” de Ludo @ Paris, Franța Sursa: https://barbarapicci.com/2018/03/01/streetart-news-1158/**

Există artiști stradali care experimentează cu alte medii, precum Invader (Paris), care fixează plăci ceramice pe suprafețele orașului, recreând imagini din popularul joc video Space Invaders din 1978. Invader spune că țigla este „un material perfect pentru că este permanentă. Chiar și după ani în care a stat în afara culorilor nu se estompează.”

Mulți alți artiști folosesc autocolante simple, pe care le postează pe suprafețele din jurul orașului. Adesea, aceste autocolante sunt imprimate cu eticheta artistului sau un simplu grafic. Alții invită participarea publicului, cum ar fi ***Ji Lee***, care lipește bule de discurs comice goale pe reclame, permițând trecătorilor să scrie în propriile subtitrări.

Alții folosesc încă materiale naturale pentru a înfrumuseța spațiile urbane. De exemplu, în 2005, ***Shannon Spanhake*** a plantat flori în diferite gropi de pe străzile din Tijuana, Mexic. Ea spune despre proiect: „Împodobând străzile din Tijuana sunt gropi, răni deschise care marchează eșecul proiectului Promethean al omului de a îmblânzi natura și supraviețuind cumva în margine sunt clădiri abandonate, monumente entropice care celebrează o viziune hiperrealistă a unei utopii moderniste legate. la expansiunea capitalistă a mers prost”.



Fig. 17 / JR / Charlie Chaplin – In Paris, FranceSursa: https://streetartutopia.com/2024/03/01/street-artist-jr-waiting-for-cinema-to-re-open/

Există, de asemenea, artiști care creează intervenții de artă stradală prin utilizarea lutului, cretei, cărbunelui, tricotat și proiectat foto/video. Posibilitățile pentru media Street Art sunt nesfârșite.

Evoluții ulterioare - After Street and Graffiti Art
Acceptarea mainstream

Arta stradală continuă să fie o categorie populară de artă în întreaga lume, mulți dintre practicanții săi ajungând la faimă și la succes (cum ar fi Banksy din Bristol, ZEVS din Paris și Shepard Fairey din LA). Artiștii de stradă care au succes comercial sunt adesea criticați de colegii lor pentru că „s-au vândut" și au devenit parte a sistemului împotriva căruia s-au răzvrătit anterior creând lucrări publice ilegale. Profesorul de comunicații ***Tracey Bowen*** vede în acțiunea de a crea graffiti atât o „sărbătoare a existenței", cât și „o declarație de rezistență". În mod similar, autoarea feministă slovenă Tea Hvala vede graffiti-ul drept „cel mai accesibil mediu de rezistență" pe care oamenii oprimați să-l folosească împotriva culturii dominante, datorită calităților sale tactice (non-instituționale, descentralizate). Atât pentru Bowen, cât și pentru Hvala, aceste atribute pozitive unice ale graffiti-ului depind în mare măsură de locația sa în spațiile publice urbane. Criticul de artă și curatorul Johannes Stahl susține că contextul public este crucial pentru ca Street Art să fie politic, deoarece *„se întâmplă în locuri care sunt accesibile tuturor [și] folosește un mijloc de exprimare care nu este controlat de guvern"*. Artistul de stradă BOOKSIIII are o părere nu neobișnuită la mulți dintre artiștii de stradă de astăzi, că nu este în mod inerent greșit ca tinerii artiști să încerce să câștige bani din galerii și corporații pentru lucrările lor, *„atâta timp cât își fac treaba cinstit, vând lucrări, și reprezintă cariere"*, dar, în același timp, observă că *„graffiti-urile nu rămân la fel atunci când sunt transferate în galerie de pe stradă"*.

Această mișcare de la stradă la galerie indică, de asemenea, o acceptare tot mai mare a graffiti-ului și a artei stradale în lumea artei și istoria artei. Unii aplică eticheta „post-graffiti" lucrărilor artiștilor stradali care participă și în lumea artei mainstream, deși aceasta este oarecum o denumire greșită, deoarece mulți astfel de artiști continuă să execute intervenții publice ilegale în același timp în care participă la expoziţii sancţionate în galerii şi muzee. Acest fenomen prezintă, de asemenea, dificultăți pentru istoricii de artă, deoarece numărul mare de artiști stradali, precum și tendința lor de a păstra

anonimatul, face dificilă interacțiunea cu artiștii individuali într-un fel profund. Mai mult, este dificil să inserați Street Art în canonul istoric al artei, deoarece nu s-a dezvoltat din nicio progresie a mișcărilor artistice, ci a început mai degrabă independent, graffiti-ul timpuriu și artiștii stradali și-au dezvoltat propriile tehnici și stiluri estetice unice. Astăzi, artiștii de stradă inspiră și sunt inspirați de multe alte mișcări și stiluri artistice, lucrările multor artiști purtând elemente ale mișcărilor ample, de la Pop Art la Arta Renașterii .

Legalitate

Statutul de vandalism al artei stradale își eclipsează adesea statutul de artă. Mai recent, după cum am menționat mai sus, mulți artiști găsesc mai multe oportunități de a crea opere de artă în situații sancționate, expunând în galerii și muzee sau prin parteneriat cu organizații care oferă spații publice în aer liber în care artiștilor stradali li se permite să execute lucrări. Cu toate acestea, mulți alții continuă să se concentreze asupra lucrărilor ilegale nesancționate. O parte a atracției de a lucra ilegal are de-a face cu adrenalina pe care artiștii o primesc din executarea cu succes a unei piese fără a fi reținut de autorități. Mai mult decât atât, efectuarea de atacuri ilegale/neaprobate pe suprafețe proprietate privată (cum ar fi un panou închiriat de o agenție de publicitate sau o suprafață încărcată politic, cum ar fi zidurile de frontieră), servește ca o confruntare directă cu proprietarul spațiului respectiv (fie este o firmă de marketing sau o entitate independentă)



Fig. 18 / MOMO / Sursa:https://www.reddit.com/r/Graffiti/comments/a07kzo/momo/

Tehnologia și internetul

Odată cu apariția Internetului și dezvoltarea diverselor software și tehnologii grafice, artiștii stradali au acum o multitudine de instrumente la îndemână pentru a ajuta la crearea și diseminarea lucrărilor lor. Programele de calculator specializate le permit artiștilor (cum ar fi MOMO născut în San Francisco) să își planifice mai bine piesele de graffiti și să își pregătească șabloanele și afișele cu pastă de grâu, în timp ce fotografia digitală utilizată împreună cu internetul și rețelele

sociale permite documentarea, partajarea lucrărilor de Street Art., și astfel imortalizate acolo unde anterior, majoritatea pieselor aveau tendința de a dispărea atunci când erau îndepărtate de autoritățile orașului sau pictate de alți artiști.

Arta contemporană și era digitală

Epoca digitală și tot mai tehnologizată a contemporaneității și-a construit, după cum era firesc, coordonate în mediul artistic sub forma unor practici hibride, intermediale, așa cum pot fi evaluate post-mediile, sau propunerile artistice care nu mai pot fi identificate unui singur mediu artistic (pictură, sculptură, fotografie, grafică etc.). Migrația conceptelor și metodelor de lucru din aria tehnologiei în spațiul cultural a influențat atât producția, cât și receptarea lucrărilor de artă.

Analizând consecințele întâlnirii celor două lumi, cea analogică și cea digitală, rezultă discursuri artistice hibride. Volumul fără precedent de imagini și informație vizuală produs în ultimele decenii, ca urmare a democratizării accesului la aparatele de fotografiat, telefoanele inteligente sau tablete, avea și are în continuare nevoie de curatoriat, iar practicile artistice care să construiască context pentru acestea, care să le așeze într-un discurs (inter și post-medial) reprezintă consecința firească a acestei realități. Contextul istoric identifică intențiile și revendicările legate de egalitatea tuturor materialelor și genurilor artistice, încă din perioada avangardelor, propuse de artiști care au lucrat simultan ca pictori, sculptori, fotografi, designeri și arhitecți. Cu toate acestea, la începutul anilor 2000 încă se discuta despre un provizorat, iar egalitatea între toate mediile și genurile artistice cunoaște abia astăzi, două decenii mai târziu, certitudinea.

Discuția despre hibriditatea artistică este necesară din moment ce se referă la procesul de mixtiune, de amestec și la efectele acestei mobilități care pot fi identificate în formarea conștiinței critice. Practicile artistice contemporane ce au în structură procesul creativ al translării culturale operează prin procese de transformare, mobilitate și diversitate. Lucrul cu

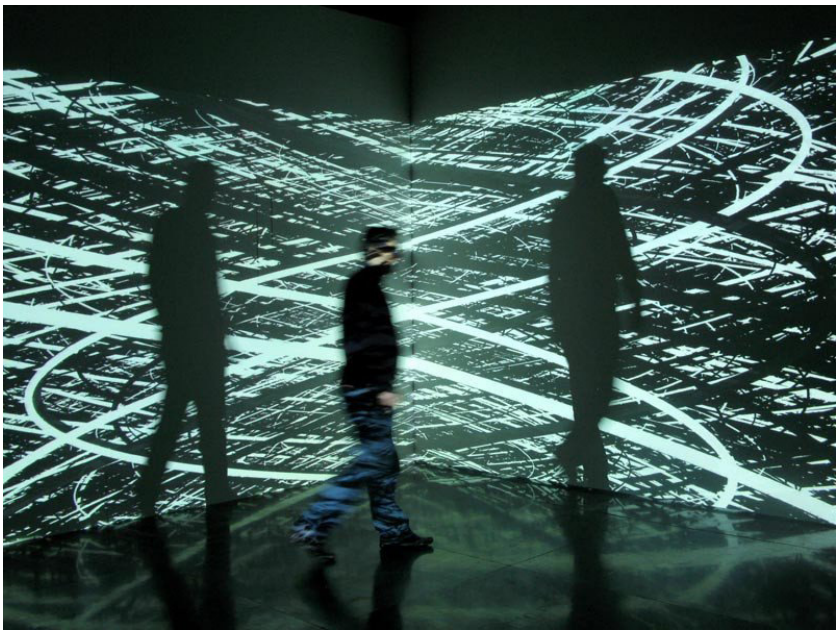


Fig. 1 / nstalație de artă digitală Irrational Geometrics 2008 de Pascal Dombis / Sursa: https://joseartgallery.com/articles/digital-art

metodele tradiționale și tehnologiile contemporane reprezintă în sine un nivel de hibriditate. Din asocierea lor, devine evidentă nu doar persistența unui mod specific de interpretare a lumii, dar și regândirea mediului reprezentării.

Faptul că suntem în era digitală și era digitală este în noi întărește ideea că nu mai suntem aceiași oameni cu cei dinaintea noastră, din moment ce nu mai gândim, vorbim, citim, ascultăm, sau privim în același mod. De altfel, este o certitudine astăzi faptul că universul nostru este diferit, precum și modul în care ne raportăm la timp. John Berger, teoretician al privirii, susținea că *„scopul unui tip alternativ de fotografie este de a incorpora fotografia în memoria socială și politică, în locul utilizării sale ca un substitut ce încurajează atrofierea oricărui tip de memorie pentru fotograf asta înseamnă raportarea la propria persoană, nu ca la un reporter pentru ce se întâmplă în lume, ci ca la un arhivar (recorder) pentru cei implicați în evenimentele fotografiate. Distincția aceasta este crucială”*. În contextul acestor observații, apare chestionarea a ce anume substituia fotografia înainte de inventarea aparatului de fotografiat, ajungând astfel la posibile răspunsuri așteptate precum gravura, desenul, pictura, însă memoria apărea constant ca fiind un răspuns mai potrivit. S-a delimitat astfel situația în care e necesar să ne întrebăm în ce va consta memoria dacă nu vor mai putea fi diferențiate evenimentele simulate de experiențele reale. Poate contopirea artei reale cu cea virtuală, așa cum se întâmplă în

viața reală va însemna în viitor ceea ce asocierea artei cu viața de zi cu zi a semnificat pentru secolul XX.

Dintr-o perspectivă comparativă, pictura nu este revitalizată prin ea însăși, ci prin referințele sale la alte medii. Astfel, metodele artistice actuale trebuie considerate ca alcătuind condiția post-medialității, deoarece în contemporaneitate nu mai există un mediu care domină, ci toate mediile artistice se influențează reciproc și sunt co-dependente. Condiția de post-mediu a practicii artistice se datorează faptului că astăzi suma tuturor mediilor formează un mediu universal care se conține pe sine. Pentru a lua în calcul deschiderea mediului și despecificarea sa este necesară o concepție diferită, în care specificitatea reziduală a mediului în general și a picturii în special să fie acceptată. În acest sens, referința la pictură presupune ceva specific care a suferit totuși o despecificare drastică, despecificarea picturii (în engleză despecification) contribuind în mod paradoxal la normalizarea sa încă din anii 1990 și consolidând afirmarea legitimității sale.

În contextul Est-European, translarea și aproprierea, instrumente ale hibridității artistice, sunt o parte importantă pentru stimularea memoriei unui obiect, clădiri sau situație, traducând trecutul în forma în care este recuperat în prezent. Imaginile alb-negru sunt asociate în general cu o altă epocă, fiind analogii vizuale ale memoriei ce se pierde odată cu timpul, conceptualizând teme precum fragilitatea sau dispariția.

O abordare interesantă este cea propusă de Freud, care



Fig.2 /Mediul virtual automat al peșterii de la Universitatea din Illinois, Chicago / Sursa: https://joseartgallery.com/articles/digital-art

lega inventarea fotografiei de capacitatea de memorizare mai degrabă, decât de viziune. Într-adevăr, memoria este un aspect important în practica multor tipuri de discursuri vizuale, dar în particular în fotografie. Un portret al unei persoane ține locul acelei persoane atunci când aceasta este absentă și un peisaj îi amintește fotografului de un loc pe care l-a vizitat la un moment dat. Memoria este un instrument de arhivare prin care ceva poate fi păstrat sub o anumită formă. Totuși, fotografiile, cum ar fi instantaneele, fotografiile documentare sau cele de fotojurnalism, arată și altor privitori locuri, oameni și lucruri pe care probabil că nu le-au mai vizitat sau văzut niciodată înainte. În plus, atunci când fotografia este asociată cu alte instrumente, cum ar fi microscopul și telescopul, se extinde capacitatea umană de a privi: fotografia devine un dispozitiv care adaugă memoriei lucruri pe care ochiul uman nu le poate vedea singur. Astfel, inventarea fotografiei nu numai că a schimbat mijloacele prin care ne recăpătăm și ne amintim în mod individual lucrurile, evenimentele și oamenii, inclusiv experiența noastră cu ei, dar a și transformat complet orice tip de relație cu memoria colectivă sau memoria socială. Producția de imagine fotografică formează baza unei industrii vaste și a unei rețele de reprezentări vizuale, asociate cu filmele, televiziunea și noile sisteme de diseminare a informațiilor. Prin actul recuperării și memorării, specia umană acumulează înregistrări ale prezenței sale, iar culturile moderne se prezintă din ce în ce mai mult sub formă vizuală, prin imagini fotografice.

Într-o altă ordine de idei, volumul fără precedent de imagini produs în ultimele decenii poate fi considerat ca un tip de meta-arhivă. Într-un anumit sens, arhiva oferă subiectului speranța de a supraviețui propriei contemporaneități și de a dezvălui adevăratul sine în viitor, deoarece arhiva promite să susțină și să facă accesibile subiectele textelor sau operelor de artă după moartea lor. Această promisiune utopică sau, cel puțin, heterotopică, este crucială pentru capacitatea subiectului de a dezvolta o distanță și o atitudine critică față de propriul timp și de publicul său imediat. Cu toate că arhivele pot fi interpretate ca mijloace de conservare a trecutului, respectiv de prezentare a trecutului în prezent, acestea pot fi considerate un tip de mașinării pentru transportul prezentului în viitor, fapt ce ar

trebui luat în considerare în contextul posibilităților actuale de a produce imagini.

Având în vedere circulația largă a imaginilor, în special datorită mediul online, practicile arhivistice rămân predominante în arta contemporană. Arhiva poate fi considerată un spațiu al ierarhiei și autorității diferit de experiența de zi cu zi, păstrându-și funcția de mașinărie pentru producerea de amintiri, una care fabrică istoria din materialul realității necolectate.

Arta contemporană este atât de vastă, de diversă și totuși atât de prezentă, încât poate îngreuna orice perspectivă istorică de ansamblu. Cu toate acestea, în prezent este posibilă formularea unei narațiuni despre o nouă turnură și schimbare de paradigmă a ultimilor treizeci de ani de practică artistică. De altfel, este o certitudine astăzi faptul că universul nostru este diferit, precum și modul în care ne raportăm la timp. Condiția de post-mediu a practicii artistice se datorează faptului că în prezent, suma tuturor mediilor formează un mediu universal care se conține pe sine. În spațiul artei contemporane, noile medii artistice există doar dacă își abandonează aspectele centrate pe tehnică și chiar termenul în sine care le identifică, această observație fiind esențială pentru înțelegerea și acceptarea practicilor artistice contemporane.

Artă digitală: o nouă eră a creativității[7]

Arta digitală se referă la orice artă care este creată folosind instrumente digitale. Acestea pot include programe software precum Adobe Photoshop, Illustrator și After Effects, precum și hardware precum tablete grafice, camere digitale și smartphone-uri. Arta digitală poate lua multe forme, inclusiv ilustrații, animații, modele 3D și experiențe de realitate virtuală.

Arta digitală este un domeniu în creștere rapidă, care cuprinde o gamă largă de expresii artistice create folosind instrumente digitale. Spre deosebire de formele de artă tradiționale care se bazează pe materiale fizice precum vopseaua, pânza sau argila, arta digitală este creată folosind programe

7 https://joseartgallery.com/articles/digital-art

software și dispozitive hardware. Odată cu creșterea tehnologiei, arta digitală a devenit mai accesibilă și mai versatilă ca niciodată, permițând artiștilor să creeze opere de artă care depășesc limitele creativității.

Cum să faci artă digitală?

Unele dintre cele mai populare programe software utilizate în arta digitală includ Adobe Photoshop , Illustrator și After Effects. Aceste programe oferă diverse instrumente și funcții care permit artiștilor să creeze totul, de la ilustrații simple la animații complexe și modele 3D. Pe lângă software, arta digitală se bazează și pe dispozitive hardware precum tablete grafice, camere digitale și smartphone-uri. Aceste dispozitive permit artiștilor să își creeze și să editeze lucrările din mers, făcând mai ușor ca niciodată să creeze artă oricând și oriunde.

Unul dintre aspectele unice ale artei digitale este capacitatea sa de a lua multe forme diferite. Ilustrațiile digitale pot varia de la schițe simple până la imagini foarte detaliate și realiste. Animațiile pot fi folosite pentru a crea orice, de la desene animate scurte la filme de lung metraj. Modelele 3D pot fi utilizate într-o varietate de industrii, inclusiv jocuri, arhitectură și film. Experiențele de realitate virtuală oferă o formă complet captivantă de artă digitală care transportă spectatorii în lumi și experiențe noi.

Idei de artă digitală

Arta digitală oferă multe avantaje față de formele de artă tradiționale. În primul rând, este mai accesibilă și mai convenabilă. Cu instrumente digitale, artiștii își pot crea și edita lucrările de oriunde, fără a fi nevoie de un studio fizic sau de rechizite. Arta digitală este, de asemenea, mai versatilă, permițând artiștilor să experimenteze cu ușurință diferite stiluri, tehnici și medii.

Un alt beneficiu al artei digitale este capacitatea sa de a crea lucrări foarte detaliate și precise. Cu instrumente precum grafică vectorială și măști din straturi (layer), artiștii pot crea modele complicate și pot face corecturi precise la munca lor.

Arta digitală permite, de asemenea, o colaborare mai ușoară între artiști, deoarece mai multe persoane pot partaja și edita cu ușurință fișiere.

Tipuri de artă digitală

Arta digitală a parcurs un drum lung de la începuturi. În primele zile, arta digitală era limitată de tehnologia disponibilă, cu grafică simplă în pixeli și tehnici de animație de bază.
Cu toate acestea, pe măsură ce tehnologia a avansat, la fel a progresat și arta digitală. Astăzi, artiștii pot crea modele 3D uimitor de realiste, animații realiste și experiențe captivante de realitate virtuală.

Diferite tipuri de artă digitală:

Ilustrație digitală: aceasta include orice opera de artă creată folosind instrumente digitale, cum ar fi tablete grafice, pixuri digitale și software precum Adobe Illustrator sau Photoshop.

Pictura digitală: similar cu pictura tradițională, pictura digitală implică crearea de lucrări de artă folosind pensule și instrumente digitale pentru a imita aspectul și senzația tehnicilor tradiționale de pictură.

Modelare 3D: Aceasta implică crearea de obiecte sau personaje digitale în trei dimensiuni, adesea folosite în jocuri video, animație și design de produs.

Animație: aceasta include crearea de imagini sau videoclipuri în mișcare folosind instrumente digitale, cum ar fi animația stop-motion, animația 2D și animația 3D.

Design grafic: Aceasta implică crearea de modele vizuale pentru materiale de marketing, logo-uri, branding și alte medii digitale folosind software precum Adobe InDesign, Illustrator sau Photoshop.

Fotografie digitală: Aceasta implică utilizarea camerelor digitale și a software-ului de editare pentru a crea și manipula fotografii.

Producție video: aceasta include crearea de videoclipuri digitale folosind software precum Adobe Premiere Pro, After

Effects sau Final Cut Pro.

Realitatea virtuală: Aceasta implică crearea de experiențe digitale captivante care simulează medii din lumea reală sau creează altele complet noi.

Artă interactivă: Aceasta implică crearea de artă digitală care răspunde la intrarea sau interacțiunea utilizatorului, cum ar fi jocuri, instalații sau artă bazată pe web.

Grafică în mișcare: Aceasta implică crearea de grafice animate sau efecte vizuale utilizate în producția video, publicitate și alte medii digitale.

Viitorul stilurilor de artă digitală

Viitorul artei digitale este luminos, cu noi tehnologii și instrumente dezvoltate în mod constant. Un domeniu interesant de creștere este realitatea augmentată (AR), care permite artiștilor să creeze artă digitală care interacționează cu lumea fizică. Un alt domeniu este învățarea automată, care poate fi folosită pentru a crea artă care evoluează și se schimbă în timp, în funcție de accesul utilizatorului.

Arta digitală este un domeniu dinamic și captivant care oferă artiștilor noi modalități de a crea și de a-și împărtăși munca. Cu accesibilitatea, versatilitatea și precizia sa, arta digitală devine rapid o alegere populară pentru artiștii de toate nivelurile de calificare. Pe măsură ce tehnologia continuă să evolueze, ne putem aștepta să vedem și mai multă artă digitală inovatoare și revoluționară în anii următori.

Artiști contemporani



Fig. 1 / Yayoi Kusama / Sursa: https://dsmpublicart-foundation.org/artist/yayoi-kusama/

Artista japoneză **Yayoi Kusama** este considerată a fi cea mai faimoasă artistă în viață. De-a lungul carierei sale ilustre, ea a dezvoltat o abordare semnătură a meșteșugului ei. Caracterizată de buline, palete de culori îndrăznețe și forme organice, estetica ei este poate cel mai bine caracterizată de arta dovleacului, o colecție de lucrări care celebrează „nepretențiozitatea generoasă” a subiectului.



Fig. 2 / Yayoi Kusama, Kusama cu dovleac, 2010 © Yayoi Kusama Instalație: Aichi Triennale 2010. Cu amabilitatea Ota Fine Arts, Tokyo/ Singapore; Victoria Miro Gallery, Londra; David Zwirner, New York; și KUSAMA Enterprise / Sursa: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/yayoi-kusama/biography/

Cunoscută drept „bunica artei spectacolului", **Marina Abramović** este o legendă vie cu o carieră care se întinde pe mai bine de 60 de ani. Când a apărut pentru prima dată la începutul anilor '70, ea a schimbat percepția asupra artei performance și a invitat oamenii să pună la îndoială ceea ce este considerat artă. Artistul sârbo-american consideră că corpul uman este „punctul de plecare pentru orice dezvoltare spirituală". Prin experimentele sale controversate, ea îndure adesea încercări fizice periculoase și intense pentru a explora o



Fig. 3 / Marina Abramović / Sursa: https://www.iqads.ro/articol/52040/marina-abramovic-unul-dintre-cei-mai-importanti-artisti-contemporani-se-alatura



Fig. 4 / The Life and Death of Marina Abramović / Sursa: https://factoryinternational.org/whats-on/the-life-and-death-of-marina-abramovic/

serie de teme diferite, inclusiv mintea, cultura umană, puritatea și controlul. Artistul **Ai Weiwei** este, fără îndoială, cel mai cunoscut creativ chinez în viață de astăzi. Relația sa cu guvernul țării sale este complicată. În China comunistă – unde libertatea de exprimare este strict reglementată – portofoliul variat de lucrări al lui Ai nu ajunge la cele mai mari prețuri la licitații,



Fig. 5 / Ai Weiwei/ Fotografie de Gao Yuan, 2012 / Sursa: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ai_weiwei



Fig. 6 / Ai Weiwei/ Cubul de porțelan al lui Ai Weiwei a fost distrus. Foto: OperaLaboratori/AP / Sursa: https://news.sky.com/story/destruction-of-ai-weiwei-artwork-a-reckless-and-senseless-act-of-vandalism-exhibition-curator-says-13221234

iar criticii nu îl laudă. În schimb, activistul este privit ca o amenințare la adresa „societății armonioase". Prin sculptură, film, instalație, fotografie și arhitectură - și printr-o gamă largă de materiale, inclusiv ceramică, marmură, vopsea și ceai - Ai explorează identitatea chineză în lumea modernă, precum și istoria socială a culturii.



Fig. 7 / Jean-Michel Basquiat / Foto: Getty Images / Sursa: https://www.biography.com/artists/jean-michel-basquiat

La sfârșitul secolului al XX-lea, **Jean-Michel Basquiat** a dat peste cap lumea artei contemporane. Trăind și lucrând în New York City în anii 1970 și 1980, tânărul artist a fost ajutat să devină pionier și să popularizeze arta stradală aducând graffiti în galerie - o mișcare monumentală care a făcut ca strălucirea



Fig. 8 / **Jean-Michel Basquiat** / New York 1960 - New York 1988 / Sursa: https://www.boijmans.nl/en/collection/artists/2178/jean-michel-basquiat

și farmecul lumii artei să fie accesibile oamenilor din toate categoriile sociale.

Deseori denumit „Warholul Japoniei”, **Takashi Murakami** este cunoscut pentru estomparea graniței dintre artă și consumerism. Lucrarea sa plină de culoare și veselă se



Fig. 9 / Opera de artă a artistului japonez, Takashi Murakami / Sursa: https://www.thecollector.com/takashi-murakami/

inspiră din subcultura japoneză otaku, un termen folosit pentru a descrie oamenii devotați tuturor lucrurilor culturii pop. Prin arta sa, Murakami explorează cultura contemporană a Japoniei, precum și influența în continuă creștere a Occidentului asupra acesteia.



Fig. 10 / Vedere a expoziției de la Perrotin Dubai, ICD Brookfield Place, din 25 noiembrie 2022 până în 28 ianuarie 2023. ©2022 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. Toate drepturile rezervate. Cu amabilitatea Perrotin Foto: Altamash Urooj / Sursa: https://leaflet.perrotin.com/view/388/takashi-murakami

Cunoscut doar sub pseudonimul său, **Banksy** este, fără îndoială, cel mai faimos artist de stradă de astăzi. Începând cu anii 1990, creația evazivă din Anglia a făcut artă încărcată din punct de vedere politic și social, de multe ori cu simțul umorului negru. În timp ce chipul și adevărata lui identitate rămân necunoscute, portofoliul său de artă care atrage atenția continuă să șocheze și să atragă lumea.



Fig. 11 / **Who is Bansky, anyway?** / Sursa: https://fortune.com/europe/2023/10/12/who-is-banksy-graffiti-street-artist-collective-defamation-case/



Fig. 12 / Artistul și opera sa Damien Hirst în fața operei sale de artă I Am Become Death, Shatterer of Worlds în 2012. / Sursa: https://www.britannica.com/biography/Damien-Hirst



Fig. 14 / Jeff Koons / Sursa: https://www.bernardaud.com/en-gb/diamond-blue-2023-jeff-koons

Ce urmează în arta contemporană?

În timp ce unii dintre artiștii pe care i-am analizat fie nu mai sunt în viață, fie nu mai pot practica, mulți dintre cei mai buni menționați mai sus, inclusiv, dar fără a se limita la, **Damien Hirst, Ai Wei Wei , Marina Abramović, Yayoi Kusama** și

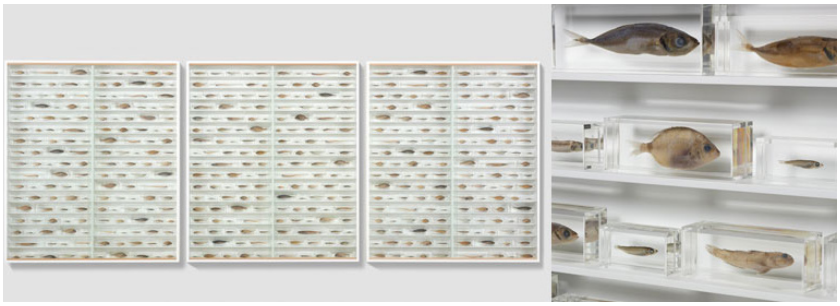


Fig. 13 / **Damien Hirst / Artistul adevărat ajută lumea prin dezvăluirea adevărurilor mistice, 2006.** / Sursa: https://artscy.sites.ucsc.edu/2014/11/04/damien-hirst/

Jeff Koons, continuă să creeze lucrări avangardiste de pictură, sculptură, instalații și performance art.

Pe lângă aceste figuri celebre, mulți artiști contemporani în curs de dezvoltare uimesc lumea prin abordarea lor originală



Fig. 15 / Balloon Dog de Jeff Koons / Sursa:https://www.amny.com/entertainment/arts-entertainment/jeff-koons-sculpture-art/

a artei. Pe lângă faptul că își pun propriile întorsături pe forme convenționale, cum ar fi pictura, sculptura și instalația, ei au popularizat și forme de artă neașteptate, cum ar fi broderia , origami și tatuaje, demonstrând posibilitățile nesfârșite ale genului atotcuprinzător.

CE DEFINEȘTE ARTA CONTEMPORANĂ?

Arta contemporană se referă la artă - și anume pictura, sculptura, fotografie, instalație, performance și artă video - produse astăzi. Această perioadă de timp se referă de obicei la a doua jumătate a secolului al XX-lea și mai departe în secolul al XXI-lea.



Fig. 16 / Eugen Raportoru expoziția manifest EXOD: „Am vrut doar să relatez dramele care se întâmplă în lume" / Sursa: https://www.modernism.ro/2024/08/26/eugen-raportoru-expozitia-manifest-exod-am-vrut-doar-sa-relatez-dramele-care-se-intampla-in-lume/



Fig. 17 / Eugen Raportoru: Răpirea din Serai / Femeile rome: strategii performative ale rezistenței / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti / April 23–November 27, 2022 / Sursa: https://www.e-flux.com/announcements/455069/eugen-raportoru-the-abduction-from-the-seraglioroma-women-performative-strategies-of-resistance/

DE UNDE ȘTII DACĂ ARTA ESTE CONTEMPORANĂ?

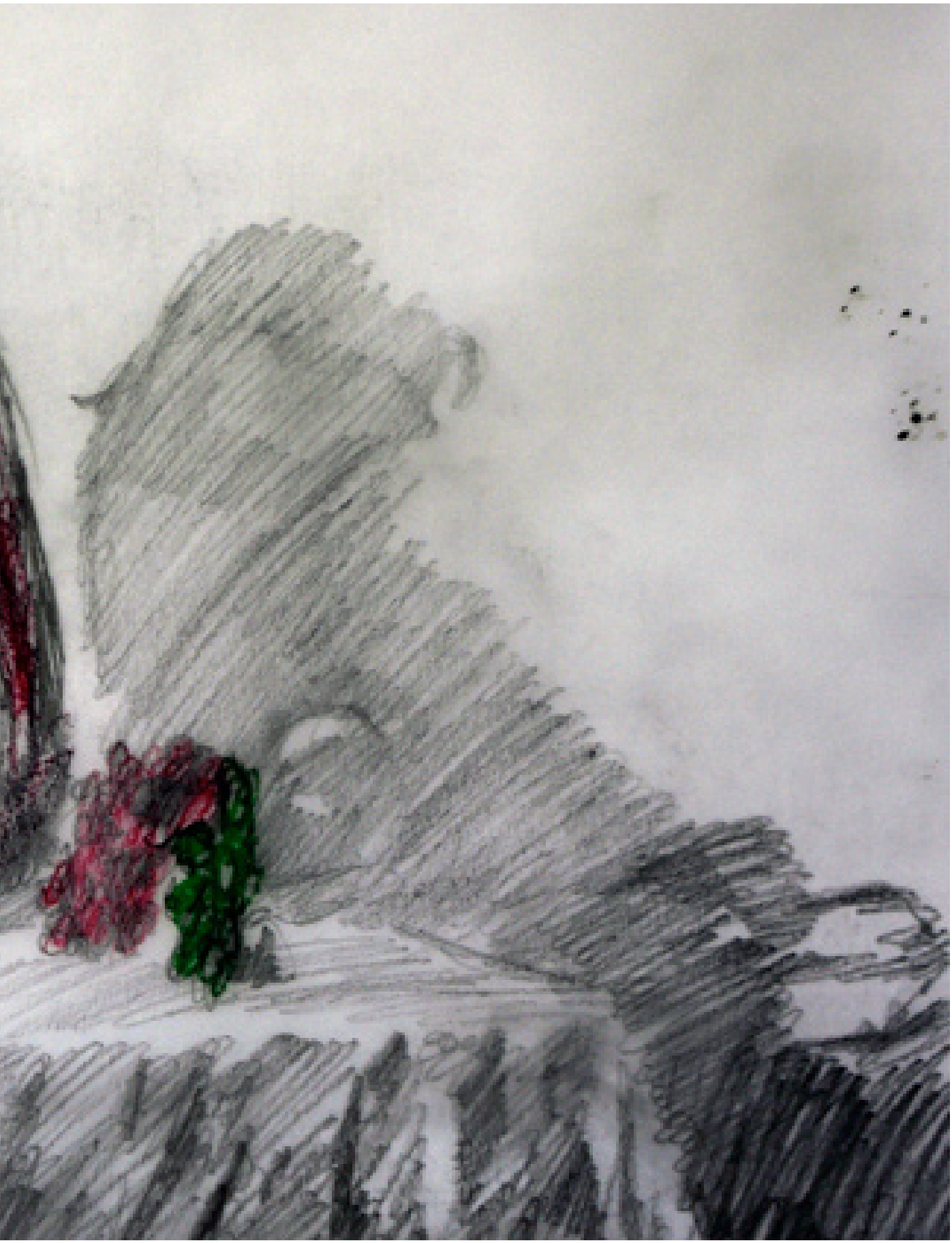
Arta este considerată contemporană dacă a fost realizată la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului XXI.



Fig. 18 / Florin Stoiciu expune la „Mask-Grafică în mișcare” la Galeria „Demisol” din București / Sursa: https://www.modernism.ro/2012/12/03/florin-stoiciu-expune-la-mask-grafica-in-miscare-la-galeria-demisol-din-bucuresti/



Fig. 19 / Florin Stoiciu expune la „Mask-Grafică în mişcare” la Galeria „Demisol” din Bucureşti / desen pe calc / 297 x 420 mm / 2
bucuresti/



2012 / Sursa: https://www.modernism.ro/2012/12/03/florin-stoiciu-expune-la-mask-grafica-in-miscare-la-galeria-demisol-din-

BIBLIOGRAFIE

„DIGITAL ART STUDIO, Tehniques for Combining Inkjet Printing with Traditional Art Materials”-Karin Schiminke, Dorothy Simpson Krause, Bonny Pierce Lhotka, Watson-Guptill Publications / New York, 2004
EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY , A Handbook of tehniques, MARCO ANTONINI, SERGIO MINNITI, FRANCISCO GOMEZ, GABRIELE LUNCARELLA, LUCA BENDANDI, Thames & Hudson, 2020
Bill FICK & Beth GRABOWSKI-„PRINTMAKING, A Complete Guide to Materials & Processes, second edition, DIGITAL, SCREEN PRINTING, RELIEF, INTAGLIO, COLLAGRAPH, LITHOGRAPHY, MONOPRINT, HYBRID PRINT, Lurence King Publishing, 2022
BUCERIUS KUNST FPRUM - MINIMAL ART KÖRPER IN RAUM - 2022
GOMBRICH E. H. “Artă şi iluzie”- Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973
GOMBRICH E. H. “Normă şi formă”- Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981
JENS Müller - „The History of Graphic Design” - Taschen, 2001
Klaus Honnef - „POP ART” - Taschen, 2023
LANG Lothar -”Expressionist Book Illustration in Germany 1907 – 1927” - Ed. New York Graphik Society 1976
LUCACIU, Adriana-Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX / Adriana Lucaciu.- Timişoara : Editura Fundaţiei Interart Triade ; Brumar, 2006
TONY Godfrey „The Story of Contemporary Art”- Thames & Hudson 2024

Web site:
https://www.theartstory.org/movement/installation-art/
https://magazine.artland.com/conceptual-art/
https://www.vam.ac.uk/articles/digital-art?srsltid=AfmBOopO14UFQbgWSFJonNnKCno9dnkujrRxWc0OIOpNnASXr8Iyne6c
https://www.agsa.sa.gov.au/education/resources-educators/agsa-art-school-online/what-contemporary-art/
https://walkerart.org/visit/what-is-contemporary-art/
https://artsandculture.google.com/story/gwWhW17vbvl3JA
https://www.p55.art/en/blogs/p55-magazine/5-facts-about-the-serbian-artist-marina-abramovic

INDEX IMAGINI

I.1 ARTA CONTEMPORANĂ pag. 11

Fig. 1 / Jackson Pollock la lucru / Sursa: https://www.oldholland.com/academy/best-artists-of-all-time-jackson-pollock-1912-1956/ / pag. 9

Fig. 2 / Una dintre picturile cu pete ale lui Damien Hirst / Sursa: https://blog.artsper.com/en/get-inspired/25-works-of-contemporary-art-you-need-to-see/ pag.10

Fig. 3 / Șervetele pentru băuturi - Nuferi Monet / Sursa: https://raincaper.com/products/monet-water-lilies-decoupage-napkins / pag. 13

Fig. 4, 5 / Cutie de biscuiți franceză de epocă, Normande Biscuiterie de l'Abbaye, Cutie de biscuiți de colecție, 1997. Pommes et Oranges de Paul Cezanne / Sursa: https://www.etsy.com/ / pag.13

Fig. 6 / Édouard Manet / „Prânzul pe iarbă, 1863" / Sursa: https://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp pag. 14

Fig. 7 / Conceptualistul italian Salvatore Garau, prin Instagram. / Un artist italian a scos la licitație o „sculptură invizibilă" pentru 18.300 de dolari. Este făcută literalmente din nimic / „Este o lucrare care îți cere să activezi puterea imaginației", a spus Salvatore Garau despre sculptura sa. Sursa: https://news.artnet.com/art-world/italian-artist-auctioned-off-invisible-sculpture-18300-literally-made-nothing-1976181 / pag. 14

Fig. 8 / Jackson Pollock / Sursa: https://www.sarahransomeart.com/blog/how-did-jackson-pollock-create-his-paintings?utm_content=cmp-true / pag.15

II. 2 PRINCIPALELE MIȘCĂRI DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ȘI ARTIȘTI PAG. 17

Fig. 1 . Campbell's Soup Cans , vopsea polimerică pe pânză de Andy Warhol, 1962; o selecție de cinci expuse în Museumsquartier, Viena. Sursa: https://www.britannica.com/art/Pop-art / pag.17

Fig. 2 / Roy Lichtenstein: Whaam!, acrylic and oil on two canvas panels by Roy Lichtenstein, 1963; in Tate Modern, London. 174 × 408 cm. Sursa: https://www.britannica.com/art/Pop-art/Pop-art-in-the-United-States /pag. 18

Fig. 3 / A crescut cu Coca Cola. după o lucrare de James Rosenquist, 2020 / Imprimare: imprimare digitală color / 70 x 100 x 1 cm. Sursa: https://www.artsper.com/gb/contemporary-artworks/print/776178/growing-up-with-coca-cola-after-a-work-by-james-rosenquist / pag. 18

Fig. 4 / Ed Ruscha,/ Stația Standard, Amarillo, Texas, 1963 / Ulei pe pânză / 165,1 x 314,9 cm. Collection Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanovra, NH. Sursa: https://www.themodern.org/exhibition/ed-ruscha-road-tested / fig. 19

Fig.5 / De Eduardo Paolozzi: Am fost jucăria unui om bogat, 1972, din „Bunk". Serigrafie și colaj. Sursa: https://collections.vam.ac.uk/item/O1034869/i-was-a-rich-mans-print-paolozzi-eduardo-sir/ / pag. 20

Fig. 6 / Richard Hamilton, Patru autoportrete - 05.3.81 (1990). Sursa:https://www.theartnewspaper.com/1992/06/01/just-what-is-it-that-makes-richard-hamilton-so-different-so-appealing / pag 20

Fig. 7 / ***Lawrence Alloway: Critic and Curator***. Sursa: https://shop.getty.edu/products/lawrence-alloway-critic-and-curator-978-1606064429 / pag. 20

Fig. 8 / ***Alison Smithsons*** și Peter ***Smithsons***. Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Alison_and_Peter_Smithson. / pag. 20

Fig. 9 / Jasper Johns, Trei steaguri, 1958. Sursa: https://www.artnews.com/list/art-news/artists/jasper-johns-most-famous-works-1234604541/ / pag. 21

Fig. 10 / Robert Rauschenberg / „Port of Entry" [Anagramă (A Pun)], 1998. Sursa: https://www.sfmoma.org/artwork/99.360.A-C/ / pag. 21

Fig. 11 / Allan Kaprow (centru, cu barbă) și participanții la „Yard" (1967), la Muzeul de Artă din Pasadena.
Credit... Julian Wasser/Getty Research Institute, Los Angeles. Sursa: https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html / pag. 21

Fig. 12 /Claes Oldenburg și Coosje van Bruggen: Spoonbridge și Cherry
Spoonbridge and Cherry, sculptură de Claes Oldenburg și Coosje van Bruggen, 1985–88; în Grădina de Sculpturi din Minneapolis a Centrului de Artă Walker, Minneapolis, Minnesota., 1998. Sursa: https://www.britannica.com/biography/Claes-Oldenburg / pag. 23

Fig. 13 /Autoportret - Richard Hamilton, Pop Art, Serigrafie, Artă contemporană,. Sursa:

https://www.1stdibs.com/en-gb/art/prints-works-on-paper/figurative-prints-works-on-paper/richard-hamilton-self-portrait-richard-hamilton-pop-art-screenprint-contemporary-art/id-a_8618962/#zoomModalOpen / pag. 23
Fig. 14 /Eduardo Paolozzi. Serigrafie. Sursa: https://https://www.sci-fi-o-rama.com/2011/06/12/eduardo-paolozzi-screenprints/ / pag. 23
Fig. 15 / Roy Lichtenstein: Vai! Whaam!, acrilic și ulei pe două panouri de pânză de Roy Lichtenstein, 1963; în Tate Modern, Londra. 174 × 408 cm.. Sursa: https://www.britannica.com/biography/Roy-Lichtenstein / pag. 23
Fig. 16 /James Rosenquist / Grade Fahrenheit 1982 1982. Sursa: https://whitney.org/collection/works/1735 / pag. 24
Fig. 17 / James Rosenquist / Sursa pentru Președintele ales / Data: 1960 - 1961Stil: Pop Art / Gen: figurativ / Media: colaj / Locație: Colecție privată. Sursa: https://www.wikiart.org/en/james-rosenquist/source-for-president-elect-1961 / pag. 24
Fig. 18 / "Coca-Cola" de Andy Warhol. Tehnica: litografie
- Dimensiuni: 60 x 60 cm
- Ediție limitată de 2400
- Numerotate de mână
- Semnat pe placă. Sursa: https://www.charitystars.com/product/andy-warhol-coca-cola-signed-limited-edition-with-cmoa-stamp-2 / pag. 25
Fig. 19 / Una dintre cele mai faimoase sculpturi din Oldenburg este cârligul de rufe de oțel de 14 m din Philadelphia.. Sursa: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-62217301 / pag. 25
Fig.20 / Marilyn Diptych - Painting by Andy Warhol . Sursa: https://www.timeout.com/newyork/art/andy-warholfrom-a-to-b-and-back-again / pag. 25
Fig. 21 /Joe Goode / Happy Birthday / 1962: Sursa: https://www.sfmoma.org/artwork/2012.278/ / pag 26
Fig. 22 / Phillip Hefferton (american, născut în 1933) Winkin' Lincoln, 1963 80 x 90 inchi: Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/phillip-hefferton-american-born-1933-winkin-linco-71-c-a22ecc209e / pag. 26

Fig. 23 / Wayne Thiebaud „Confection". Sursa: https://www.wsj.com/articles/wayne-thiebaud-paintings-and-drawings-and-wayne-thiebaud-artists-choice-reviews-11546883606 / pag. 26
Fig. 24 / pictura legendară a lui Bengston „Skinny's 21"; o stea de aur BSA Catalina.. Sursa: https://thevintagent.com/2017/12/04/billy-al-bengston-art-in-motion/ / pag. 26
Fig. 25 / Robert Dowd (1936-1996), 2 cenți ștampila James A. McNeill Whistler, ulei pe pânză, 61" H x 54,5" W: Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/robert-dowd-1936-1996-2-cent-james-a-mcneill-whis-205-c-1254579a33 / pag. 27
Fig. 26 / Ed Ruscha / Dublu standard / 1969, Serigrafie 11 culori pe hârtie / : Sursa: https://www.lamodern.com/auctions/2020/02/modern-art-design/23 / pag. 27
Fig. 27 / Titlul lucrării: Marcă comercială 4 / Numele artistului: Ed Ruscha / Data creării: 1962 / Clasificare: desen Mediugrafit, cerneală și ulei pe hârtie / Dimensiuni: 21,91 cm × 34,45 cm. Sursa: https://www.sfmoma.org/artwork/97.835/ / 28

Fig. 28 / Sigmar Polke / Alice in Wonderland. Sursa: https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/7825072/Sigmar-Polke.html pag. 29
Fig. 29 / Gerhard Richter, Pictură abstractă, 2016. Ulei pe pânză, 78 3/4 × 98 7/16 inch. Colecție privată. © Gerhard Richter 2019. Sursa: https://brooklynrail.org/2020/05/artseen/Gerhard-Richter-Painting-After-All / pag. 29
Fig. 30 / Piere Restany / . Sursa: https://www.babelio.com/livres/Restany-Le-Nouveau-realisme-1018-n1254/650043 / pag. 29

Fig. 31 / Konrad Lueg, Pix și hârtie pe hârtie fotografică. Sursa: https://www.greenenaftaligallery.com/artists/konrad-lueg pag. 29
Fig. 32 / Daniel Spoerri (născut pe 27 martie 1930 in Galați, România) este un artist elvețian considerat a fi o figură centrală în arta europeană de după al II-lea Razboi Mondial și chiar unul dintre cei mai renumiți artiști ai sec. XX. Spoerri este cunoscut pentru instalațiile sale în care surprinde obiecte precum ramașițele unui prânz, alimente, farfurii, tacâmuri și pahare, pe care le fixează de masă și apoi le expune pe un perete. Sursa: https://alinatrache.wordpress.com/2010/06/29/daniel-spoerri/ / pag 30
Fig. 33 / Yves Klein, ANT 84, 1960, colecția MAMAC, Nisa; Monocrom albastru fără titlu (IKB Godet), 1958, colecție privată, în depozit la MAMAC, Nisa, Rocket pneumatic (model Tallon-Technès), 1962, colecție privată, în depozit la MAMAC, Nisa © Succession Yves Klein c/o Adagp , Paris ; Foto François Fernandez Sursa: https://www.mamac-nice.org/en/the-collection/yves-klein-room/ / pag. 30
Fig. 34 / Jean Tinguely, Gismo, 1960, coll. Stedelijk Museum Amsterdam. Foto Gert Jan van Rooij / Sursa: https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/jean-tinguely-machine-spectacle#image-2188 / pag.

30
Fig. 35 / Arman / Violent Violins II, Pop Art Print by Arman
1978 / Sursa: https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/abstract-prints-works-on-paper/arman-violent-violins-ii-pop-art-print-arman/id-a_10537412/ / pag. 31
Fig. 36 / François Dufrêne / Mot Nu Mental, 1964 / Alte Materiale
Partea de jos a posterelor pe pânză pictată; 11 pânze de 146 x 114 cm fiecare
Dimensiunea operei de artă 146,0 x 114,0 (cm) / Sursa: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/85773/Fran%C3%A7ois-Dufr%C3%AAne-Mot-Nu-Mental pag. 31
Fig. 37 / Raymond Hains — Decollage & Nouveau Réalisme / Sursa: https://milenaolesinska77.medium.com/raymond-hains-decollage-nouveau-r%C3%A9alisme-8425508d1fa2 / pag. 32
Fig. 38 / Niki de Saint Phalle: Grădina Tarot
Sculptura Nana de Niki de Saint Phalle în Grădina Tarot, sudul Toscanei, Italia. / Sursa: https://www.britannica.com/biography/Niki-de-Saint-Phalle / pag. 32
Fig. 39 / Christo și Jeanne-Claude: Reichstag înfășurat, Berlin, 1971-95 / Fotografie: Wolfgang Volz © 1995 Christo / Sursa: https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2LFSrLK9XjRxLqTRNdftLqd/wrap-stars-christo-and-jeanne-claudes-50-years-of-pop-up-art / pag. 32

Foto-realismul pag. 33

Fig. 1 / Audrey Flack / Autoportret cu inima în flăcări / 2022 / Sursa: https://www.vogue.com/article/audrey-flack-with-darkness-came-stars-interview / pag. 34
Fig. 2/ Chareles Thomas Close / Acrilic pe pânză - Walker Art Center, Minneapolis / 1967-68 / Sursa: https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait / pag. 35
Fig. 3 / Ralph Goings / McDonalds Pickup / Sursa: https://www.wikiart.org/en/ralph-goings/mcdonalds-pickup-1970 pag. 37
Fig. 4 / Richard Estes / Supreme Hardware / Ulei și acrilic pe pânză / Sursa: https://high.org/collection/supreme-hardware/ / pag. 39
Fig. 5/ Duane Hanson / Călătorul / Sursa: https://www.saatchigallery.com/artist/duane_hanson / pag. 41
Fig.6 / Charles Bell / Circus Act / serigrafie pe hârtie / 1995 / Sursa: https://americanart.si.edu/artwork/circus-act-79071
pag. 42
Fig. 7 / Audrey Flack/ World War II (Vanitas) / Ulei peste acrilic pe pânză - Colecție privată / Sursa: https://www.wikiart.org/en/audrey-flack/world-war-ii-vanitas-1977 / pag. 44
Fig. 8 / Malcom Morley / Takle / Ulei pe pânză- Colectie privata / Sursa: https://www.reddit.com/r/Art/comments/letojo/tackle_malcolm_morley_oil_on_canvas_2004/?rdt=35037 / pag. 45
Fig. 9 / Denis Peterson / Takle / Acrilic și pastel / Sursa: https://www.denispeterson.com/Diogenes18.html / pag. 46
Fig. 10 / Don Eddy / Sursa: https://theinspirationgrid.com/incredibly-realistic-car-paintings-by-don-eddy/ / pag. 50
Fig. 11 / John Salt / Sursa: https://www.artrabbit.com/events/john-salt-1 / pag. 50
Fig. 12 / Augustin Reche Mora / Euskalduna hacia la Misericordia / Sursa: https://es.wikipedia.org/wiki/Agust%C3%ADn_Reche / pag. 53
Fig.13 / Richard Prince / Sursa: https://gagosianshop.com/products/richard-prince-high-times-untitled-2017-poster / pag. 54
Fig. 14 / Kehinde Wiley / Sursa: https://www.stephenfriedman.com/artists/56-kehinde-wiley/ / pag. 54

Arta Conceptuală pag. 55

Fig. 1 / Sol LeWitt, From Distorted Cubes, 2001. Linogravura color, set de cinci. New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut, 2007 Sursa: https://www.wamc.org/podcast/the-roundtable/2022-05-24/gallery-audio-tour-strict-beauty-sol-lewitt-prints-at-williams-college-museum-of-art-through-6-12 / pag. 55
Fig. 2 / Lawrence Weiner / Sursa: https://galeriemax.com/artist/lawrence-weiner / pag. 55
Fig. 3 / Robert Barry / Sursa: https://www.artsy.net/artist/robert-barry / pag. 56
Fig. 4 / Mel Bochner / Blah, Blah, Blah, 2023 / Monoprint în culori de ulei cu colaj, gravură și relief pe hârtie Twinrocker colorată manual Sursa: https://www.masterworksfineart.com/artists/mel-bochner/monoprint/blah-blah-blah-2023/id/W-8044 / pag. 56
Fig. 5 / John Baldessari / John Baldessari – Pyramid, 2016. Serigrafie 3 culori. 46 × 36 in. 116,8 × 91,4 cm. Gemeni G.E.L. Los Angeles (stânga) / John Baldessari - Oval, 2016. Serigrafie 3 culori.

42 1/2 × 36 in. 108 × 91,4 cm. Gemeni G.E.L. Los Angeles (Dreapta). © John Baldessari Sursa: https://www.ideelart.com/magazine/john-baldessari / pag. 57
Fig. 6 / Terry Atkinson / Sursa: https://fondazioneimagomundi.org/en/artista/terry-atkinson-2/ / pag. 57
Fig. 7 / Michael Baldwin / Lot 93 / Art & Language English, 20th Century Hostage X, 1988 / Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/art-language-english-20th-century-hostage-x-1988-93-c-10f2b6d1e6 / pag. 57
Fig. 7 / Michael Baldwin / Lot 93 / Art & Language English, 20th Century Hostage X, 1988 / Sursa: https://www.invaluable.com/auction-lot/art-language-english-20th-century-hostage-x-1988-93-c-10f2b6d1e6 / pag. 58
Fig. 9 / Harold Hurrell / [Fluidic Device]
1968, Art & Language / Sursa: https://www.tate.org.uk/art/artworks/art-language-fluidic-device-p13187 / pag. 58
Fig. 10 / Richard Long / Sursa: https://www.artistrooms.org/artists/richard-long / pag. 59
Fig.11 / Jean Dibbets / Panorama Dutch Mountain 12 x 15° Sea II A 1971 Sursa: https://www.tate.org.uk/art/artists/jan-dibbets-1002 / pag. 59
Fig. 12 / Daniel Buren / Țesătură din bumbac în dungi cu benzi verticale albe și colorate de 8,7 cm (+/- 0,3 cm) fiecare. Cele două benzi albe exterioare acoperite cu vopsea albă acrilică recto-verso 1970 / Sursa: https://www.moma.org/calendar/galleries/5473 / pag. 59
Fig. 13 / Marcel Duchamp / Fântâna lui Marcel Duchamp / https://www.museumtv.art/en/artnews/oeuvres/fountain-by-marcel-duchamp/ / pag. 60
Fig. 14 / Sherrie Levine / Sherrie Levine, Equivalents After Stieglitz 1-18, 2006, set de optsprezece printuri inkjet alb-negru, 48,26 x 33,02 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, © Sherrie Levine / Sursa: https://awarewomenartists.com/en/artiste/sherrie-levine/ / pag. 60
Fig. 15 / Barbara Kruger / Barbara Kruger, 1989 Fără titlu (Corpul tău este un câmp de luptă) / Sursa: https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger / pag. 61
Fig. 16 / Douglas Gordon / Fotografie arsă și sticlă cu oglindă, în rama artistului / 63.2 × 53 cm / Sursa: https://www.artsy.net/artwork/douglas-gordon-self-portrait-of-you-plus-me-michael-jackson / pag. 61
Fig. 17 / Sophie Calle / Rachel, Monique / Sursa: https://lenscratch.com/2020/01/sophie-calle-detachment-death-and-dialogue/ / pag. 61

Minimalismul pag. 61

Fig. 1 / Frank Stella / Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959, email pe pânză, 230,5 x 337,2 cm (Muzeul de Artă Modernă, New York) Sursa: https://smarthistory.org/stella-marriage/ / pag. 63
Fig.2 / Tony Smith / Die, model 1962, fabricat 1968 / oțel cu finisaj uleiat / 182,9 x 182,9 x 182,9 cm / Sursa: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.127623.html / pag. 65
Fig.3 / Carl Andre / Pârghie, 1966, 137 cărămizi refractare, 11,4 cm × 22,5 cm × 883,9 cm (4,5 in × 8,9 in × 348,0 in) instalație / Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_%281966%29 / pag. 67
Fig. 4 / Robert Morris / Fără titlu (cuburi în oglindă)
Robert Morris
Data: 1965 - 1971
Stil: Minimalism
Gen: instalație
Locație: Tate Modern, Londra, Marea Britanie/ Sursa: https://www.wikiart.org/en/robert-morris/untitled-mirrored-cubes-1971 / pag. 69
Fig. 5 / Donald Judd / Fără titlu
Data: 1969
Stil: Minimalism
Gen: sculptură
Sursa: https://www.wikiart.org/en/donald-judd/untitled-1969 / pag. 70
Fig. 6 / Richard Serra / FOne Ton Prop (Casa de cărți). 1969 (refabricat 1986)/ Sursa: https://www.moma.org/audio/playlist/236/3047 / pag. 72
Fig. 7 / Sol LeWitt / Cuburi albe (1991) / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/minimalism/ / pag. 73
Fig. 8 / Ronald Bladen / The X / Sursa: https://www.wikiart.org/en/ronald-bladen/the-x-1965 / pag. 75
Fig. 9 / Dan Flavin / fără titlu (în onoarea lui Harold Joachim) 3, 1977 / Sursa: https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-untitled-in-honor-of-harold-joachim-3-1977-1982-056 / pag. 77

Performance Art pag. 87

Fig. 1 / Yves Klein / Performance 'Anthropometries of the Blue Epoch', March 9-1960/ Sursa: https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch / pag. 88
Fig. 2 / Yves Klein / Performance 'Anthropometry of the Blue Period / Sursa: https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch / pag. 89
Fig. 3 / Yoko Ono / Bucată tăiată, One Woman Show: 1960–1971 / Sursa: https://www.moma.org/audio/playlist/15/373 / pag. 91
Fig. 4 / Chris Burden / Când Chris Burden a încercat să se împuște de dragul artei / Sursa: https://www.widewalls.ch/magazine/chris-burden-shoot / pag. 93
Fig. 5 / Vito Acconci / Seedbed / Sursa: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876 / pag. 94
Fig. 6 / Marina Abramović, 1973 /Rhythm 10, 1973 Performance photograph, expusă la prima expoziție a galeriei Lisson, 2010 / Sursa: https://www.lissongallery.com/about/confession / pag. 96
Fig. 7 / Joseph Beuys / I Like America and America Likes Me / Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/I_Like_America_and_America_Likes_Me / pag. 97
Fig. 8 / Carolee Schneemann / Fotografii de Anthony McCall cu spectacolul Interior Scroll din 1975 a lui Carolee Schneemann. Prima fotografie din platoul lui McCall (mai sus) a subliniat privirea masculină, dar publicul pentru spectacolul de la East Hampton a fost în mare parte femei. Sursa: https://lacmaonfire.blogspot.com/2022/07/hammer-shows-schneemanns-original.html / pag. 99

Fig. 9 / ***Linda Montano și Tehching Hsieh /*** Artă/Viață: spectacol de un an (alias Rope Piece) / Sursa: https://www.mplus.org.hk/en/collection/makers/tehching-hsieh/ / pag. 100
Fig. 10 / Coco Fusco și Paula Heredia / Cuplul în cușcă: Guatinaui Odyssey / Sursa: https://www.moma.org/magazine/articles/704 / pag. 101

Arta Instalației (Installation Art) pag. 108

Fig.1 / Marcel Duchamp / 1966 Étant donnés / The Philadelphia Museum of Art / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/installation-art/ / pag. 110
Fig.2 / Judy Chicago / The Dinner Party (1974-79) / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/installation-art/ / pag. 111
Fig.3 / Miriam Schapiro / Flamenco (pentru Rondo), 1988. Hârtii acrilice și decupate și lipite pe hârtie, 24 x 18 in. (61 x 45,7 cm). Cadou din Colecția lui Peter și Kirsten Bedford, 2021.157:8. © 2022 Estate of Miriam Schapiro / Artists Rights Society (ARS), New York. / Sursa:https://www.themorgan.org/blog/miriam-schapiros-rondo-lets-dance / pag. 112
Fig. 4 / Sol LeWitt / 1975 / Desen de perete #260, Pe pereții negri, toate combinațiile din două părți de arce albe din colțuri și laturi și linii albe drepte, nedrepte și întrerupte / Sursa: https://www.moma.org/collection/works/79898 / pag. 114
Fig. 5 / Num June Paik / 1975 / Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995, instalație video cu cincizeci și unu de canale (inclusiv un flux de televiziune în circuit închis), electronice personalizate, iluminat cu neon, oțel și lemn; culoare, sunet, aprox. 15 x 40 x 4 ft., Smithsonian American Art Museum, Cadoul artistului, 2002.23, © Nam June Paik Estate / Sursa: https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478 / pag. 115
Fig. 6 / Tracey Emin / My Bed (1998) / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/installation-art/ / pag. 117
Fig. 7 / Martin Creed / Lucrarea nr. 227 (luminile se aprind și se sting) / Sursa: https://www.wikiart.org/en/martin-creed/work-no-227-the-lights-going-on-and-off-2001 / pag. 119
Fig. 8 / Yayoi Kusama / Yayoi Kusama, Camera obliterării (2002). Prin amabilitatea Queensland Art Gallery Foundation/QAGOMA Photography. © Yayoi Kusama. / Sursa: https://news.artnet.com/art-world-archives/three-things-yayoi-kusama-obliteration-room-2159903 / pag. 121
Fig. 9 / Richard Serra / The Matter of Time / Instalație cu șapte sculpturi, oțel rezistent la intemperii / Sursa: https://www.guggenheim.org/artwork/21794 / pag. 123
Fig. 10 / Doris Salcedo / Shibboleth (2007) / Sursa: https://news.artnet.com/art-world/doris-salcedo-mca-chicago-292113 / pag. 125
Fig. 10 / RAIN ROOM, 2012 / apă, plăci turnate prin injecție, supape solenoide, regulatoare de presiune, software personalizat, camere de urmărire 3D, grinzi de oțel, sistem de management al apei, podea cu grătare de la 100 mp Sursa: https://www.random-international.com/rain-room-2012 /

pag. 126
Fig. 11 / « Fontaine », « Porte bouteille » și « Roue de bicyclette », trei produse gata făcute de Marcel Duchamp / Sursa: https://blog.artsper.com/en/lifestyle/10-readymades-you-must-know/ / pag. 127
Fig. 12 /URME: Kurt Schwitters / Sursa: https://www.dreamideamachine.com/?p=14026 / pag. 127
Fig. 13 /El Lissitzky / Proun 99 (ca. 1923–25) / Sursa: https://www.wikiart.org/store/proun-99-ca-1923-25.html / pag. 127
Fig. 13 /El Lissitzky / Proun 99 (ca. 1923–25) / Sursa: https://www.wikiart.org/store/proun-99-ca-1923-25.html / pag. 128
Fig. 15 / Coridorul de lumină verde Bruce Nauman. Galeria Hayward 1970. / Sursa: https://www.researchgate.net/figure/Bruce-Nauman-Green-Light-Corridor-Hayward-Gallery-1970_fig2_309549736 / pag. 128
Fig. 16 / Vito Acconci, Seedbed, 1972, Sonnabend Gallery, New York, lemn, rampă și difuzor, 2,5′ x 22′ x 30′. Foto: Ealan Wingate și Bernadette Mayer / Sursa: https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/ / pag. 128
Fig. 16 / Vito Acconci, Seedbed, 1972, Sonnabend Gallery, New York, lemn, rampă și difuzor, 2,5′ x 22′ x 30′. Foto: Ealan Wingate și Bernadette Mayer / Sursa: https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/ / pag. 129
Fig. 18 / Bill Viola Camera pentru Sfântul Ioan al Crucii, 1983 © Fotografie: Kira Perov / Sursa: https://barbaralondon.splashthat.com/ / pag. 129
Fig. 19 / Casa pentru porci și oameni a lui Carsten Holler și Rosemarie Trockel (1997) / Sursa: https://engagedsociology.wordpress.com/2018/04/03/the-sociological-world-of-installation-art/ / pag. 129
Fig. 20 / Bruce Nauman: Raw Materials / Sursa: https://www.ivarhagendoorn.com/blog/2004/12/12/bruce-nauman-raw-materials/ / pag. 130
Fig. 21 / Maurice Benayoun: Brain Factory, Microwave Festival / Sursa: https://benayoun.com/moben/2018/10/30/the-brain-factory-at-microwave-festival-2018/ / pag. 130
Fig. 21 / Maurice Benayoun: Brain Factory, Microwave Festival / Sursa: https://benayoun.com/moben/2018/10/30/the-brain-factory-at-microwave-festival-2018/ / pag. 131

Fig. 23 / Andy Goldsworthy /Deși Domo de Argila este considerată în prezent o instalație permanentă, materialele naturale se vor dezintegra într-o bună zi, iar structura va înceta să mai existe în forma sa actuală. Prin amabilitatea Wikimedia Commons/ Sursa: https://www.afar.com/magazine/think-outside-the-gallery-where-to-explore-andy-goldsworthys-immersive-art / pag. 131
Fig. 24 / Eberhard Bosslet / STUMP STOOLS, 2008, teren pentru ansamblul sculpturii: ca. 10 x 15 m / Sursa: https://www.whiteconcepts-gallery.com/portfolios/eberhard-bosslet/ / pag. 131
Fig. 25 / Kara Walker / My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love / Sursa: https://www.themodern.org/exhibition/kara-walker-my-complement-my-enemy-my-oppressor-my-love / pag. 132
Fig. 26 / Jenny Holtzer / Jenny Holzer, Protect me from what I want, from Survival (1983–85), 1985, panou electronic, 6,1 x 12,2 m, Times Square, New York, © Foto: John Marchael, © Jenny Holzer, © ADAGP, Paris / Sursa: https://awarewomenartists.com/en/artiste/jenny-holzer/ / pag. 132
Fig. 27 / Damien Hirst / My Way/ Sursa:https://www.christies.com/en/lot/lot-5698827 / pag. 132
Fig. 28 / Ai Weiwei, Kui Hua Zi (Semințe de floarea soarelui), 2010, o sută de milioane de semințe de porțelan pictate manual (Tate Modern, Londra; foto: Waldopepper, CC BY-NC 2.0) © Ai Weiwei/ Sursa:https://smarthistory.org/ai-weiwei-kui-hua-zi-sunflower-seeds/ / pag. 133
Fig. 29 /Olafur Eliasson, Seu corpo da obra, 2011 © 2011 Olafur Eliasson. Foto: Anders Sune Berg. Vedere instalație, Moderna Museet/ArkDes, Stockholm 2015 / Sursa:https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/olafur-eliasson/ / pag. 133
Fig. 30 / Arta explozivă a lui Cai Guo-Qiang, păstrată de veacuri / Sursa: https://www.theartnewspaper.com/2018/12/21/cai-guo-qiangs-explosive-art-preserved-for-the-ages / pag. 134
Fig. 31 / Rachel Whiteread EMBANKMENT 2 / Sursa: https://www.tate.org.uk/whats-on/unilever-series-rachel-whiteread-embankment pag. 134
Fig. 32 / Yayoi Kusama / Infinity Mirrored Room at The Broad Museum in LA / Sursa: https://www.youtube.com/watch?v=PoPf_zOsPXk / pag. 135
Fig. 32 / Yayoi Kusama / Infinity Mirrored Room at The Broad Museum in LA / Sursa: https://www.youtube.com/watch?v=PoPf_zOsPXk / pag. 136

Fig. 34 / Anish Kapoor / Arcul de Triumf învelit în țesătură albastru-argintiu și frânghie roșie, susținut de schele de oțel / Sursa: Svayambhu 2007, ceară, vopsea pe bază de ulei, dimensiuni variabile. Expoziție: „Untrue Unreal" Palazzo Strozzi, Firenze, 2023. © Anish Kapoor. Toate drepturile rezervate SIAE, 2023. Foto: Ela Bialkowska, Studio OKNO / Sursa: https://www.galleriacontinua.com/artists/anish-kapoor-39 / pag. 136

Fig. 35 / James Turrell / Breathing Light, 2013. Lumină LED în spațiu, Dimensiuni variabile. Los

Angeles County Museum of Art / Sursa: https://www.dunnedwards.com/pros/blog/inside-lacmas-breathing-light-james-turrells-la-masterpiece/ / pag. 136

Fig. 36 / Olafur Eliasson / Proiectul meteo, 2003
Tate Modern, Londra – 2003
Foto: Tate Photography (Andrew Dunkley & Marcus Leith) / Sursa: https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/ / pag. 137
Fig. 37 / Daniel Steegmann Mangrane / Phantom (2015) / Sursa: https://echogonewrong.com/phantom-daniel-steegmann-mangrane-cac/ / pag. 137

Arta Pământului (Land Art)

Fig.1 / Richard Long / Long's A Line Made By Walking (1967) / Sursa:https://celluloidwickerman.com/2016/08/13/responses-richard-longs-a-line-made-by-walking-1967/ / pag. 139
Fig.2 / Richard Meizer / Double Negative este prima lucrare de pământ proeminentă a lui Michael Heizer. Este alcătuită din două tranșee tăiate în marginea de est a Mormon Mesa, la nord-vest de Overton, Nevada, în 1969-70. / Sursa:https://doublenegative.tarasen.net/double-negative / pag. 140
Fig.3 / Michael Heizer, un pionier al mișcării de terasament, a început „Orașul" în 1972. Lung de o milă și jumătate și inspirat de orașele rituale antice, este făcut din roci, nisip și beton extras și amestecat la fața locului. Fotografie de Jamie Hawkesworth pentru New Yorkerul / Sursa: https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city / pag. 141
Fig. 4 / 1970 / Spiral Jetty / Artist: Robert Smithson / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/earth-art/ / pag. 143
Fig. 5 / 1973-76 / Sun Tunnels / Artist: Nancy Holt / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/earth-art/ pag. 145
Fig. 6 / 1977 / Câmpul Fulgerului / Artist: Walter DeMaria / pag. 147
Fig. 7 / Agnes Denes, Wheatfield – A Confrontation, Downtown Manhattan – The Harvest, 1982. © Agnes Denes. Prin amabilitatea artistului și a Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York. / Sursa:https://circa.art/wheatfield-a-confrontation-and-its-monumental-legacy/ / pag. 147
Fig. 8 / Andy Goldsworthy. Broken Pebbles / Sursa:https://prettisculpture.typepad.com/photos/other_artists_3/goldsworthypebbles.html / pag. 150

Street și Graffiti Art pag. 155

Fig.1 / Marker permanent - New York City / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/street-art/ / pag. 157

Fig.2 / "Trap Dez Daze," 1983. (Photo: © Henry Chalfant) / Sursa: https://www.atlasobscura.com/articles/relive-the-glory-days-of-80s-subway-graffiti-with-these-captivating-photos / pag. 157

Fig. 3 / „Last Tango in Paris"/ graffiti, figurativ / Sursa: https://www.wikiart.org/en/blek-le-rat/last-tango-in-paris / pag. 159

Fig. 4 / Keith Haring / „1989 Tuttomondo" / pag. 160
Fig. 5 / Shepard Fairey / „Giant Obey" / Sursa: https://www.etsy.com/de-en/listing / pag. 161
Fig. 6 / Banksy / c. 2008 Hip Hop Rat / Sursa: https://www.theartstory.org/movement/street-art/ / pag. 163

Fig. 7 / Inverse-pollution art./ sursa: https://eyeteeth.blogspot.com/2006/11/inverse-pollution-art.html / pag. 165

Fig. 8 / Sursa: https://coolhunting.com/design/zevs-hong-kong/ / pag. 166

Fig. 9 / SWOON / sursa: https://swoonstudio.org/street / pag 168
Fig. 10 / John Fekner / "ENCOURAGE", 2015, 17' x 12', Stencil & Spray Paint / Sursa: https://www.concretetodata.com/artists/john-fekner/ / pag. 173
Fig. 11 / Ernest Pignon-Ernest, memory of the ephemeral / Sursa: https://loeildelaphotographie.com/en/ernest-pignon-ernest-memory-of-the-ephemeral/ / pag. 174
Fig. 12/ Nick Walker / Sursa:https://streetartnyc.org/wp-content/uploads/2014/09/Nick-walker-

street-art-NY_edited-1.jpg / pag. 174
Fig. 13/ Shepard Fairey, Obama Hope, Versiunea 1, 2008, Mixed Media (Stencil, Silkscreen, and Collage) pe pânză 48 x 72 in. (121,92 x 182,88 cm) Artă prin amabilitatea Shepard Fairey/ObeyGiant.com / Sursa: https://thecreativeindependent.com/people/shepard-fairey-on-political-art/ / fig. 174
Fig. 14 / Above / Sursa: https://www.isupportstreetart.com/artist/above/above-london-stencil/ / pag. 174
Fig. 15 / Sten și Lex / Sursa: https://urban-nation.com/artist/sten-and-lex/ / pag. 175
Fig. 16 / Ludo / „O parte a spectacolului expusă în Singapore la Muzeul de Artă…. Chiar și fiul meu fuge… Ieși din Brexit… Ieși din sistem… Curăță praful" de Ludo @Paris, Franța Sursa: https://barbarapicci.com/2018/03/01/streetart-news-1158/ / pag. 175
Fig. 17 / JR / Charlie Chaplin – In Paris, FranceSursa: https://streetartutopia.com/2024/03/01/street-artist-jr-waiting-for-cinema-to-re-open/ / pag. 175
Fig. 18 / MOMO / Sursa:https://www.reddit.com/r/Graffiti/comments/a07kzo/momo/ / pag. 177

Arta contemporană și era digitală / pag. 178

Fig. 1 / nstalație de artă digitală Irrational Geometrics 2008 de Pascal Dombis / Sursa: https://joseartgallery.com/articles/digital-art / pag. 179
Fig.2 /Mediul virtual automat al peșterii de la Universitatea din Illinois, Chicago / Sursa: https://joseartgallery.com/articles/digital-art / pag. 180

Artiști contemporani / fig. 185

Fig. 1 / Yayoi Kusama / Sursa: https://dsmpublicartfoundation.org/artist/yayoi-kusama/ / pag. 185
Fig. 2 / Yayoi Kusama, Kusama cu dovleac, 2010 © Yayoi Kusama
Instalație: Aichi Triennale 2010. Cu amabilitatea Ota Fine Arts, Tokyo/ Singapore; Victoria Miro Gallery, Londra; David Zwirner, New York; și KUSAMA Enterprise / Sursa: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/yayoi-kusama/biography/ / pag. 186
Fig. 3 / Marina Abramović / Sursa: https://www.iqads.ro/articol/52040/marina-abramovic-unul-dintre-cei-mai-importanti-artisti-contemporani-se-alatura / pag. 186
Fig. 4 / The Life and Death of Marina Abramović / Sursa: https://factoryinternational.org/whats-on/the-life-and-death-of-marina-abramovic/ / pag. 186
Fig. 5 / Ai Weiwei/ Fotografie de Gao Yuan, 2012 / Sursa: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ai_weiwei / pag. 186
Fig. 6 / Ai Weiwei/ Cubul de porțelan al lui Ai Weiwei a fost distrus. Foto: OperaLaboratori/AP / Sursa: https://news.sky.com/story/destruction-of-ai-weiwei-artwork-a-reckless-and-senseless-act-of-vandalism-exhibition-curator-says-13221234 / pag. 187
Fig. 7 / Jean-Michel Basquiat / Foto: Getty Images / Sursa: https://www.biography.com/artists/jean-michel-basquiat / pag. 187
Fig. 8 / **Jean-Michel Basquiat** / New York 1960 - New York 1988 / Sursa: https://www.boijmans.nl/en/collection/artists/2178/jean-michel-basquiat / pag. 187
Fig. 9 / Opera de artă a artistului japonez, Takashi Murakami / Sursa: https://www.thecollector.com/takashi-murakami/ / pag. 188
Fig. 10 / Vedere a expoziției de la Perrotin Dubai, ICD Brookfield Place, din 25 noiembrie 2022 până în 28 ianuarie 2023. ©2022 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. Toate drepturile rezervate. Cu amabilitatea Perrotin Foto: Altamash Urooj / Sursa: https://leaflet.perrotin.com/view/388/takashi-murakami / pag. 188
Fig. 11 / Who is Bansky, anyway? / Sursa: https://fortune.com/europe/2023/10/12/who-is-banksy-graffiti-street-artist-collective-defamation-case/ / pag. 189
Fig. 12 / Artistul și opera sa Damien Hirst în fața operei sale de artă I Am Become Death, Shatterer of Worlds în 2012. / Sursa: https://www.britannica.com/biography/Damien-Hirst / pag. 189

Fig. 13 / Damien Hirst / Artistul adevărat ajută lumea prin dezvăluirea adevărurilor mistice, 2006. / Sursa: https://artscy.sites.ucsc.edu/2014/11/04/damien-hirst/ pag. 189
Fig. 14 / Jeff Koons / Sursa: https://www.bernardaud.com/en-gb/diamond-blue-2023-jeff-koons / pag. 189
Fig. 15 / Balloon Dog de Jeff Koons / Sursa:https://www.amny.com/entertainment/arts-entertainment/jeff-koons-sculpture-art/ / pag. 190
Fig. 16 / Eugen Raportoru expoziția manifest EXOD: „Am vrut doar să relatez dramele care se întâmplă în lume” / Sursa: https://www.modernism.ro/2024/08/26/eugen-raportoru-expozitia-manifest-exod-am-vrut-doar-sa-relatez-dramele-care-se-intampla-in-lume/ / pag. 190
Fig. 17 / Eugen Raportoru: Răpirea din Serai / Femeile rome: strategii performative ale rezistenței / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti / April 23–November 27, 2022 / Sursa: https://www.e-flux.com/announcements/455069/eugen-raportoru-the-abduction-from-the-seraglioroma-women-performative-strategies-of-resistance/ / pag. 191
Fig. 18 / Florin Stoiciu expune la „Mask-Grafică în mişcare” la Galeria „Demisol” din Bucureşti / Sursa: https://www.modernism.ro/2012/12/03/florin-stoiciu-expune-la-mask-grafica-in-miscare-la-galeria-demisol-din-bucuresti/ / pag. 191
Fig. 19 / Florin Stoiciu expune la „Mask-Grafică în mişcare” la Galeria „Demisol” din Bucureşti / desen pe calc / 297 x 420 mm / 2012 / Sursa: https://www.modernism.ro/2012/12/03/florin-stoiciu-expune-la-mask-grafica-in-miscare-la-galeria-demisol-din-bucuresti/ / pag. 192

