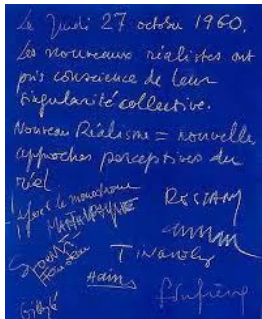


NOWY REALIZM (NOUVEAU REALISME)

Nowy Realizm jest ruchem artystycznym, mającym swój początek w Paryżu w 1960 roku, a będącym analogiczną odpowiedzią na rozwijający się w Stanach Zjednoczonych neodadaizm. Przyczyną bezpośrednią była reakcja na dominację abstrakcji na paryskiej scenie artystycznej. W kwietniu 1960 roku Pierre Restany napisał manifest grupy zatytułowany Konstytutywna deklaracja Nowego Realizmu, ogłaszając nowy realizm jako nowy sposób postrzegania rzeczywistości. 27 października tego roku w pracowni Yvesa Kleina tę deklarację podpisało dziewięć osób: Yves Klein,



Arman, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely i Ultra-Lettrists, François Dufrêne, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé; w 1961 roku dołączyli do nich César, Mimmo Rotella, a następnie Niki de Saint Phalle i Gérard Deschamps. Głównym założeniem ruchu było podejmowanie w pracach tematyki związanej z rzeczywistością i bezpośrednie oddziaływanie w ten sposób na widza, jego emocje za pomocą pokazywania prawdy o świecie, szukania inspiracji w otaczającym świecie. Nowi Realiści chcieli także uniknąć tego, co uważali za pułapki sztuki figuratywnej, postrzeganej jako drobnomieszczański lub stalinowski socrealizm. W związku z tym wykorzystali obiekty zewnętrzne.

Ważne daty:

27 października 1960 – założenie grupy Nowych Realistów

listopad 1960 – pierwsza wystawa artystów związanych z ruchem Nowego Realizmu na paryskim Festival d'avant-garde.

1970 – rozwiązanie grupy

Techniki artystyczne:

Neorealiści byli wynalzcą techniki **décollage** (przeciwieństwa kolaży), w szczególności dzięki użyciu rozdartych plakatów. Nowy Realizm szeroko wykorzystywał **kolaż** i **asamblaż**, wykorzystując rzeczywiste obiekty, włączone bezpośrednio do dzieła, podobnie do ready mades u Marcela Duchampa. Działalność Nowych Realistów była porównywana z nowojorskim pop-artem ze względu na użycie i krytykę masowo produkowanych obiektów komercyjnych (plakaty kinowe Villeglé, zbiory detrytusy i śmieci Armana), chociaż bliższe są związki z ruchem Dada niż z pop-artem. Mimo różnorodności ich języka, postrzegali jako podstawę pracy metodę bezpośredniego „zawłaszczania rzeczywistości”, przez Pierre'a Restany'ego określonego jako „poetyckiego recyklingu rzeczywistości miejskiej, przemysłowej i reklamowej”. Nowy Realizm oznacza także pojawienie się nowego medium artystycznej transmisji – **performance'u** – działania artystycznego, rozgrywającego się na oczach publiczności.


Wskaż definicję **décollage'u**:

- odklejanie, zrywanie kolejnych warstw dzieła, przeciwieństwo kolażu; także działanie artystyczne polegające na niszczeniu dóbr konsumpcyjnych
- technika artystyczna opierająca się na całkowitym lub częściowym niszczeniu obiektów działań artystycznych
- masa z rozdrobnionego i rozmiękczonego w wodzie papieru, zmieszanego z klejem, gipsem, kredą

Yves Klein (1928-1962)

Krótką i błyskotliwą karierą Kleina ma początek na plaży w Nicei, na której trzej młodzi przyjaciele, wspólnie ćwiczący judo w nicejskiej szkole policyjnej – Klein, Arman (później również znany artysta) i Claude Pascal (uznany kompozytor) – podzielili pomiędzy siebie świat. Arman wybrał ziemię, Pascal słowa, a Klein przestrzeń wokół ziemi. To podobno wówczas oświadczył, że niebo jest jego pierwszym dziełem sztuki. Klein, dbając rozgłos, często sięgał po prowokację. W tym porównywany jest do Marcela Duchampa. Obaj artyści właściwie nie rozdzielali działalności artystycznej od postaw i gestów w prywatnym życiu.


Artystyczna postawa Kleina w dużej mierze wynikała z jego skłonności do mistycyzmu i ezoteryzmu. Już podczas studiów interesował się buddyzmem, natomiast w 1948 roku poznał książkę okultysty i mistyka Maxa Heindela z 1909 roku, która w polskim tłumaczeniu nosi tytuł *Światopogląd różokrzyżowców*. Zgłębiał ją przez wiele lat. W jego praktyce artystycznej fascynacja myślą różokrzyżowców znalazła odzwierciedlenie w próbach wyrażenia nieskończoności i pustki. Klein szukał sposobu na wyrażenie niematerialności i nieskończonej przestrzeni, a środkami ku temu były czysty kolor i pustka.



Klein nie zdołał jednak wyrazić niczego, co duchowe, nie posługując się materią i realną przestrzenią, a jego eksperymenty z monochromatycznymi, błękitnymi obrazami miały bardzo praktyczne, wręcz rzemieślnicze początki. W 1949 roku Klein przeniósł się do Londynu, szlifował tam angielski, a utrzymywał się dzięki praktyce w sklepie z ramami. Tam nauczył się mieszania farb, poprzez łączenie spoiwa z suchymi pigmentami, ucierania gruntów i złocenia powierzchni płatkami metalu. Te rzemieślnicze, tradycyjne umiejętności pozwoliły mu osiągnąć niezwykły kunszt w późniejszych dziełach, w których wykorzystywał własnoręcznie ucierane farby i kunsztownie złoczone powierzchnie.

Gdy Klein zaczął tworzyć monochromatyczne obrazy, poszukiwał sposobu na uzyskanie głębokiego nasycenia pigmentów, które często po połączeniu ze spoiwem (a szczególnie popularnym spoiwem olejnym) traciły blask i intensywność. W połowie lat 50., już w Paryżu, dzięki pomocy Edouarda Adama (wytwórcy farb i właściciela istniejącego do dzisiaj sklepu zaopatrującego artystów w materiały malarskie), stworzył nową niebieską farbę. Produkt, który Klein kilka lat później opatentował pod nazwą **International Klein Blue**, posiadał oczekiwane przez artystę właściwości – zapewniał matową powierzchnię o niezwykle głębokim nasyceniu. Pokryte nim powierzchnie nabierają niematerialnego charakteru, zdają się być tak przestrzenne, że chciałyby się włożyć w nie rękę. Patent Kleina nie polegał jednak na wynalezieniu nowego pigmentu, lecz spoiwa. Klein posługiwał się powstałą w XIX wieku sztuczną ultramaryną, utartą jednak nie ze spoiwem olejnym czy innym popularnym medium, lecz z syntetyczną żywicą i lotnymi rozpuszczalnikami.

Wybór błękitu wiązał się nie tylko z kolorem nieba, które Klein uznał w młodości za swoje pierwsze dzieło. To kolor posiadający wiele konotacji. W dawnej sztuce był najcenniejszym obok złota pigmentem, powstawał z utarcia na proszek sprowadzanego z gór dzisiejszego Afganistanu, półszlachetnego kamienia lapis-lazuli. W obrazach religijnych naturalną ultramaryną malowano szaty najważniejszych postaci – Marii i Chrystusa. Ci, których nie było na to stać, używali azurytu. Podczas pobytu w Asyżu Klein zachwyił się kolorem nieba we freskach Giotta.



Powierzchnie obrazów były różnorodne – niektóre gładkie, a ślady pędzla lub wałka były starannie zatarte, inne przeciwnie, miały bogatą fakturę, uzyskaną przez stosowanie różnych proporcji pigmentu i spoiwa, a także w wyniku nakładania na powierzchnię obrazów gąbek i piasku. Materiały te po pokryciu pigmentem przypominały niebieskie plaże albo tajemnicze księżycowe pejzaże. Monochromów powstało ok. 200, są obecnie skatalogowane i ponumerowane od IKB 1 do IKB 194. Numerację wprowadziła już po śmierci Kleina jego żona, nie odzwierciedla ona jednak chronologii powstawania obrazów.



Jednym z eksperymentów Kleina z fakturą płótna była przejażdżka samochodem z obrazem umieszczonym na dachu i poddanym działaniu wiatru i deszczu. Jednak jego najbardziej niezwykłą techniką było użycie tzw. żywych pędzli. Nagie modelki po nałożeniu na nie niebieskiej farby zgodnie ze wskazówkami Kleina, przykładły ciała do płócien, tworząc na nich niebieskie odciski. Obrazy z ich śladami Klein nazwał **antropometriami**. Malowanie „żywymi pędzlami” miało często charakter publiczny, dzisiaj nazwalibyśmy takie wydarzenie performance. Klein zapraszał do pracowni gości i przy akompaniamencie orkiestry kameralnej dyrygował spektaklem. Wykonywanym wówczas utworem była jego własna, skomponowana w 1948 roku *Monotonna symfonia*. Utwór składa się z 20-minutowego, przedłużanego tonu, po którym następuje 20-minutowa cisza.



Balansowanie Kleina pomiędzy żartem a powagą świetnie podsumowuje fotomontaż artysty z 1960 roku – **Skok w pustkę: Człowiek w przestrzeni**. Uchwycony na zdjęciu Yves Klein, pokonując grawitację, unosi się nad ulicą. Z fotografii staranie usunięta została jednak trzymana przez przyjaciół plandeka, na którą artysta upadł.

wiadomości o artyście pochodzą ze strony: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/potega-kolorow-vincent-van-gogh-i-yves-klein/>

Arman (1928-2005)

Cykl prac **Akumulacje** polegał na tworzeniu skoncentrowanych i multiplikowanych zbiorów przedmiotów. Poprzez odbieranie wybranym przedmiotom użytkowego charakteru Arman świadomie stawał się kontynuatorem idei ready-mades Marcela Duchampa.



Cięcia - prace, w których artysta układał kompozycje z pociętych przedmiotów. Najczęstszym obiektem cięć padały skrzypce i inne instrumenty muzyczne, ale też różne rzeźby czy wyroby codziennego użytku. Arman układał pocięte części tworząc wrażenie gwałtownego rozczłonkowania obiektu dając przy tym jednocześnie okazję na wejrzenie w głąb konstrukcji wybranych przedmiotów.



1.	Autorem dzieła jest Arman.	P	F
2.	Dzieło jest przykładem asamblażu.	P	F
3.	Dzieło powstało w 1. połowie XX wieku.	P	F

Daniel Spoerri (ur. 1930)

Charakterystyczne dla Nowego Realizmu były także tzw. **obrazy-pułapki** Daniela Spoerriego. Jego główną inspiracją były kulinaria. Artysta aranżował scenę z tego, co człowiek zostawia po posiłku. Jego prace z cyklu Stoły-pułapki to dzieła, przepełnione ironią, dowcipem, a jednocześnie odnoszą się do problemu egzystencjalnego – cierpienia związanego z przemijaniem. Przyklejane do stołu resztki posiłku zamykał w szkatułę z pleksiglasu, odwracając w ten sposób stosunek między rzeczami nieistotnymi, a tym co jest obiektem podziwu. Ukazał w nich swój dwuznaczny stosunek do śmierci i do zabiegu konserwowania, kryjący się w procedurach „chwytania w pułapkę”.

Na zastawionych stołach jest trochę brudno, widać zeschniętą pleśń wewnątrz niektórych obiektów, ale w gruncie rzeczy wszystko wydaje się normalne, raczej nudne. Tyle że Spoerri nie chce pokazywać poprawnej powszechności, a takie jej odkształcenie, które zwraca uwagę swoją formą. (...) Kwestia manipulowania zastaną rzeczywistością objawia się nie tylko w stołach-pułapkach, ale i w realizacjach podobnych, również wykorzystujących przedmioty znalezione na współczesnym śmietniku. Spoerri to artysta zagarniający rzeczywistość w takiej postaci, w jakiej ją zastał, albo modyfikujący ją w celu wzburzenia w odbiorcach lekkiego dysonansu poprzez dodanie kilku elementów dziwnych, nieprzystających do większości. Takie zastosowanie obiektów jest silnie związane z Nowym Realizmem, bo wykorzystuje chwyt ruchy Dada, powoduje, że odbiorca może szukać tego fragmentu, który nie przystaje do reszty. Stoły uładzone, ciekawie zastawione Spoerri nazywa „falszywymi stołami-pułapkami”. Rodzi się pytanie: co w tym jest z fałszerstwa? Czy jest to afrykańska maska postawiona obok porcelanowego talerza? Czy prząsna, ultrakolorowa i plastikowa figurka postawiona na eleganckim stole?



Zjedzone przez Katarzynę i jej przyjaciół (1991)

Na początku grudnia 1991 roku artysta zjadł obiad w towarzystwie przyjaciół razem z Kathariną Duwenhoegger, od 6 grudnia jego żoną. Jej nazwisko widoczne jest na leżącym na stole zaproszeniu na wystawę jej prac w Rzymie.

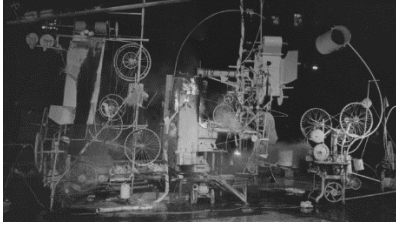
Utrwalając w ten sposób ślady spotkań przy stole Spoerri miał jednak świadomość niemożliwości zatrzymania czasu, i nie próbował zrobić tego na siłę np. poddając resztki jedzenia konserwacji. Dlatego jego prac nie można nazwać „apetycznymi” - starzeją się i wietrzeją tak jak po wielu latach blakną wspomnienia wspólnych spotkań przy stole.

Podkreśl właściwe zakończenia zdań:



1. Kichka's Breakfast I Daniela Spoerriego jest przykładem:
 - kolażu
 - asamblażu
 - ambalażu
 - frotażu
2. Dzieło powstało w kręgu:
 - nowej figuracji
 - nowego realizmu
 - fotorealizmu
 - pop artu

Jean Tinguely (1925-1991)



Hołd dla Nowego Jorku, 1960

Aby stworzyć swoją spektakularnie eksplodującą maszynę, szwajcarski artysta połączył zespół kół rowerowych, silników, metalowych bębnow, dziecięcego roweru, pianina, i emaliowanej wanny (symbole industrialnej nowoczesności). Powstały asamblaż został zbudowany tak, aby powoli ulegał samozniszczeniu przed zaproszoną publicznością. Tinguely opisał całą, malowaną na biało konstrukcję, mianem „rzeźby, obrazu, obrazu”. Do sterowania 15 silnikami, które w określonych odstępach czasu napędzały różne jego części, wykorzystano zegary opóźniające. Po 30 minutach cała rzecz się załamała; jego części składowe leżą dymiąc na ziemi w gruzach. Gdy patroni muzeum przeszukiwali ruiny w poszukiwaniu pamiątek artystycznych, przybyła (nieplanowana) Straż Pożarna, aby położyć kres całej aferze.



Jean Tinguely eksperymentował z ruchomymi i autodestrukcyjnymi rzeźbami. **Méta-Matic nr 17** to jedna z jego pierwszych maszyn kreślarskich. Tańczy, wydaje dźwięki i nieustannie wypłuka atramentowe rysunki. Tinguely zamierzał m.in. zadać cios nieformalnemu malarstwu, które było najpopularniejsze w Paryżu w latach pięćdziesiątych. Spaliny z silnika benzynowego są gromadzone w balonie, który powoli się napętnia, aż pęknie.

Niki de Saint Phalle (1930-2002)

Pracowała jako modelka. Jej zdjęcia ukazały się m.in. w czasopismach „Life” i „Vogue”. W 1949 poślubiła amerykańskiego pisarza Harry’ego Mathewsa, małżeństwem byli do 1961. Z tego związku urodziło się dwoje dzieci. W latach 50. zrezygnowała z kariery modelki i zaczęła malować. Wpływ na porzucenie dotychczasowego stylu życia miało przeżyte w tym okresie załamanie nerwowe – malarstwo było rodzajem terapii. Po rozwodzie z Mathewsem związała się ze szwajcarskim rzeźbiarzem Jeanem Tinguelym. Na początku lat 60. zastąpiła jako autorka serii obrazów-tarcz strzelniczych. We wnętrzu białego obrazu de Saint Phalle ukrywała pojemniki z farbą, które po jego przestrzeleniu wyływały i malowały dzieło. W tej samej dekadzie stworzyła swoje pierwsze rzeźby.



Tytuł pracy

Międzynarodową sławę przyniosły jej gigantyczne plenerowe rzeźby i instalacje realizowane wspólnie z Tinguelym. Jako materiału używała poliestru, dzięki czemu jej rzeźby są bardzo kolorowe. W swoich pracach często wykorzystywała motyw kobiecego ciała.



W długim na 28, szerokim na 9 i wysokim na 6 metrów leżącym na plecach ciele **Nany**, do którego wchodziło się przez pochwę, umieszczono m.in. kino, ławeczkę dla zakochanych, bar coca-colowy, akwarium czy planetarium oraz szereg instalacji i prac realizujących przedsięwzięcie artystów. Przez pępek zwiedzający wychodzili do Niebieskiej werandy – swoistego hołdu dla Yves’a Kleina.



Cesar (1921-1978)



Zaczął tworzyć rzeźby od spawania kawałków złomu w 1952 roku i po raz pierwszy zyskał reputację dzięki solidnym, spawanym rzeźbom owadów, różnego rodzaju zwierząt i aktów.

Jego wczesne prace wykorzystywały lutowany i spawany metal, a także materiały śmieciowe, a do 1960 r. César był uważany za jednego z czołowych francuskich rzeźbiarzy. W tym samym roku, podczas wizyty u handlarza złomem w poszukiwaniu metalu, zobaczył działającą kruszarkę hydrauliczną i postanowił



poeksperymentować z nią w swojej rzeźbie. Zadziwił swoich zwolenników, pokazując na paryskiej wystawie trzy zgniecione samochody. To właśnie dzięki tym „kompresji” César stał się sławny. César wybrał poszczególne samochody do kruszenia, mieszania elementów z różnokolorowych pojazdów. W ten sposób mógł kontrolować wzór powierzchni i kolorystykę mebla.

W 1965 rozpoczął pracę z tworzywami sztucznymi, najpierw z plastikowymi formami z ludzkimi odciskami, a następnie od 1966 przez wylewanie

spienionego poliuretanu, który pozwalał na rozszerzanie się i krzepnięcie. W 1966 r. zrezygnował z wykonywania rzeźby ze spawanego metalu i zorganizował serię happeningów w latach 1967-1970, w których produkował rozszerzenia w obecności publiczności.



Kciuk, 1965

Symbolika kciuka uniesionego ku górze:

.....

.....

.....

GRUPA ZERO (1957-1966)

Grupa Zero składała się z luźno powiązanych ze sobą artystów niemieckich (działających głównie w Düsseldorfie). Artyści spotkali się z kolektywnym pragnieniem odejścia od subiektywnych powojennych kierunków, takich jak francuski informel czy tasyzm. Artyści chcieli zwracać uwagę na rolę światła i przestrzeni.

Kluczowi artyści: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Yves Klein, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Yayoi Kusama, Jean Tinguely