



Mural: *Droga do wieczności*, 1993, proj.: Johanna Poething, Los Angeles
Fot. M. Bąkowska 2005

Street of Eternity, 1993, author: Johanna Poething, Los Angeles

Nowy układ

New deal

Duży wpływ na pojawienie się wielkoskalowych obrazów w miastach Stanów Zjednoczonych miały ugruntowane doświadczenia muralizmu meksykańskiego oraz wcześniejsze wizyty w USA *los tres grandes* – Jose Clemente Orozco, Diego Rivera i Davida Alfaro Siqueirosa. Jeszcze w latach trzydziestych było to jednym z impulsów do powstania ogromnego programu, opracowanego przez *Federal Art Project* i *Works Progress Administration* w ramach *New Deal* – ogólnego planu głębokich reform społecznych i gospodarczych, opracowanego w celu zażegnania Wielkiego Kryzysu. Z tej inicjatywy powstało wówczas w USA ponad

2500 murali, umiejscowionych głównie na budynkach poczty, szkołach, szpitalach i bibliotekach¹. Wtedy też tego rodzaju sztuka, pozbawiona charakteru muzealnego, zyskała dużą popularność w Ameryce. W Kalifornii najbardziej znanymi obiektami z tego czasu są murale w Coit Tower (San Francisco) wykonane m. in. przez Bernarda Zakheima, Jose Moya del Pino, Clifforda Wrighta i Victora Arnautoff oraz murale Charlesa Kasslera w Beverly Hills Post Office (1933)².

Ruch muralistyczny

Mural movement

Jednak prawdziwy rozkwit tego rodzaju malarstwa w USA przypada na lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Do gwałtownego

Murale Kalifornii

Małgorzata Bąkowska

Murals of California



Mural *Parku Miejskiego*, 1976, autorzy: Osha Neuman, Daniel Galvez i inni, Haste Street and Telegraph Avenue, Berkeley
Fot. M. Bąkowska 2006

The People's Park Mural, 1976, authors: Osha Neuman, Daniel Galvez and others, Haste Street and Telegraph Avenue, Berkeley

rozwoju „ruchu muralistycznego” (*Mural Movement*) przyczynia się zapotrzebowanie społeczne na tego typu sztukę oraz jej powszechna akceptacja zarówno ze strony twórców jak i odbiorców. Doceniony zostaje ogromny potencjał murali, które – obok wartości estetycznych – mogą z powodzeniem spełniać szereg istotnych funkcji: informacyjną, edukacyjną, terapeutyczną, identyfikacji mieszkańców z miastem (dzielnica), etc. Kontynuowana jest rozwinięta przez Riverę, Orozco i Siqueirosa tradycja malarstwa zaangażowanego, będącego świadectwem walki z uciskiem klasowym i mówiącego o problemach segregacji rasowej. Ściany wykorzystywane są także dla celów propagandy handlowej i politycznej, przy czym dominuje funkcja reklamowa³. Często prace te powstają spontanicznie, bądź w wyniku „oddolnych” inicjatyw. Ogromne powierzchnie ścian prowokują artystów, tych profesjonalnych i nieprofesjonalnych. W wielu wypadkach malarstwo ścian związane jest ideowo z ruchami politycznymi *Black Power* i *Power to the People* i skupia mniejszości etniczne Ameryki. Najbardziej poszkodowani widzą w muralach możliwość wizualnego pokazania swej solidarności, potrzeb, poglądów, wreszcie swej kultury lub subkultury. Błędem byłoby jednak kojarzenie sztuki murali wyłącznie z malarstwem „zaangażowanym”. Tematyka murali obejmuje różnego typu pejzaże, obrazy fauny i flory, wyobrażenia szeroko pojętej historii



miejsca, iluzji ornamentu elewacji. Pojawiają się portrety i sceny zbiorowe, symbole kultury popularnej, swobodnie wkomponowane cytaty z dzieł malarstwa historycznego. W sztuce murali znajdują swe odbicia różne prądy artystyczne; realizm, op-art., hiperrealizm, ekspresjonizm, kubizm, pop-art., abstrakcjonizm geometryczny, motywy graffiti. Dla wielu murali motywem przewodnim jest element humoru i żartu graficznego.

Wielkie obrazy

Big-size pictures

Zjawisko *Mural Movement* zbiegło się z tendencją do powiększania formatów obrazów ekspresji abstrakcyjnej, a także obiektów pop-artu, co przyspieszyło proces wyprowadzania ich z pracowni i galerii w środowisko miejskie. Przełamując izolację sztuki od dnia powszedniego, wielu artystów zapragnęło tworzyć swe dzieła wprost w przestrzeni urbanistycznej. Dla rozpowszechnienia monumentalnych kompozycji geometrycznych w przestrzeni miasta spore znaczenie miała działalność przedstawicieli *De Stijl* i konstruktywistów⁴, m.in. projekty, zrealizowane przez Theo

van Doesburga, Hansa Arpa i Soni Taeuber-Arp, czy Fernanda Legera. Dodatkowo, zarysowująca się koncepcja odchodzenia od idei „stałości” w sztuce na korzyść coraz częściej podkreślanego aspektu „przemijalności”, sprawiła, iż efemeryczność murali, narażonych na destrukcyjne działanie atmosfery, przestaje być traktowana jako element wyłącznie negatywny. Malowanie na ścianach było logicznym rozszerzeniem skali muzeum, a jednocześnie zyskiwało rangę „sztuki środowiska” (*environmental art*). W reprezentujących fizyczną „teraźniejszość” i „przemijalność” muralach zaczęto dostrzegać naturę rozgrywającego się w czasie i przestrzeni happeningu⁵. Mając aspiracje bycia sztuką społeczną, angażuje aktywność twórców i odbiorców i – znowu wbrew koncepcjom sztuki elitarnej – głośno mówi o celach i funkcjach, jakie ma do spełnienia. Podejmowana tematyka, sposób wystawiania oraz skala obrazów powodują, że murale określane są mianem *people's art* i zaliczane do kategorii sztuki popularnej, co zresztą zgodne jest z intencjami autorów, dążącymi do bezpośredniego kontaktu z szeroką publicznością. Murale są wykonywane przez artystę lub grupę artystów, bądź – w wielu



Mural *Sześciu artystów L.A.*, 1979, autor Kent Twitchell, Torrance/Kalifornia, Engracia Ave. (źródło: V. Barthelmeh, *Murschilderingen*, Meulenhoff, Landshoff, Amsterdam, 1982)

Six L.A. Artists, 1979, perf. Kent Twitchell, Torrance/ Kalifornia, Engracia Ave., (source of illustrations: V. Barthelmeh, *Murschilderingen*, Meulenhoff, Landshoff, Amsterdam, 1982)

przypadkach – projekt wykonuje profesjonalista, a realizują go pod jego kierunkiem amatorzy, często mieszkańcy danej dzielnicy.

Różnorodność i fantazja

Variety and imagination

O ile w Chicago Mural Movement powstał spontanicznie i „odolnie”, a w Nowym Jorku pierwsze wielkie kolorowe obrazy zainicjowane przez architektów i urbanistów (m. in. grupa *City Walls*) i przybierały początkowo formę głównie abstrakcyjnych, geometrycznych kompozycji, to w Los Angeles, San Francisco i Berkeley – w dużej mierze dzięki ruchom studenckim i kontestującej kontrkulturze – zjawisko to charakteryzowało się większą różnorodnością i fantazją. Ideą przewodnią było wyprowadzenie malarstwa w przestrzeń miasta, przy czym wachlarz motywacji działań muralistów, tematyki i środków formalnych obrazów jest niezwykle szeroki. Malarstwem wielkoformatowym zajmuje się wielu artystów, niemal w każdym mieście pojawiają się murale o bardzo różnej charakterystyce i formie. Wymienione tu nazwiska to jedynie niektórzy z ogromnej rzeszy muralistów działających na terenie stanu Kalifornia. W San Diego jeszcze w latach siedemdziesiątych centrum muralistycznym stał się Chicano Park, gdzie czołowymi postaciami byli artyści



Mural: *Ojciec Broadway'u*, (Anthony Queen), Eloy Torrez, Los Angeles, 1985
Fot. M. Bąkowska 2005

The Pop of Broadway (Anthony Queen), Eloy Torrez, Los Angeles, 1985

Mural *John, Elvis, Marilyn and Charlie*,
Franklin Avenue, Hollywood, Los Angeles
Fot. M. Bąkowska 2005

John, Elvis, Marilyn and Charlie, Franklin
Avenue, Hollywood, Los Angeles

Jose Montoya (założyciel grupy Royal Chicano Air Force), Victor Ochoa, Torres, i inni. W kolejnych latach powstało tu kilkadziesiąt monumentalnych obrazów – niemal wszystkie znajdujące się na terenie parku powierzchni betonowych ścian, estakad, słupów, etc. zostały pokryte malarstwem przedstawiającym sceny inspirowane historią i wyobrażenia symboliczne (np. mural Juanishi Orosco pt. *Mandala*, przedstawiający duchowy związek z Ziemią), wizje snów dziecięcych (*Children Mural*, wyk. Victor Ochoa i dzieci z Lowell Elementary School), motywy etniczne (*Coatlilcue*, Susan Yamagata). Z kolei kariera słynnego *Los Angeles Fine Arts Squad* rozpoczęła się od murala, który artyści wykonali w 1969 na zewnętrznej ścianie ich pracowni w Los Angeles (*Brook Street Scene*). Doskonały warsztat *trompe l'oeil* i specyficzna, lekko ironiczna atmosfera obrazów Schoonhovena i Hendersona spowodowały zamówienia na kolejne realizacje (nie tylko w Kalifornii i w całym Stanach, ale także w Europie, m.in. w Paryżu). Pojawia się wiele monumentalnych rozmiarów obrazów portretowych – Kenta Twitchella i Richarda Watta w Los Angeles, Keith Sklar i Dwey Crumpler w San Francisco i Daniela Galveza w całej Bay Area. W Berkeley dominują murale inspirowane subkulturą hippisowską, a także fascynacjami dalekowschodnimi, choć można tam zobaczyć także geometryczne murale, na przykład inspirowane malarstwem Mondriana.



Organizacja

Organisation

Duże znaczenie ma społeczne zaangażowanie artystów, wykonujących niekiedy swą pracę za symboliczne wynagrodzenie, bądź na zasadzie *non-profit*. Szybki rozwój sztuki muralistycznej nie byłby jednak możliwy, gdyby nie poparcie finansowe lokalnych przedsiębiorców, fundacji, władz gminnych i kościelnych. W Los Angeles County pod koniec lat osiemdziesiątych wiele miast wprowadziło program „1% for Art” wprowadzający dobrowolny podatek od wielkich przedsięwzięć budowlanych na rzecz realizacji malarskich. Dzięki temu programowi powstały między innymi abstrakcyjny *Dusk* Franka Stelli i hiperrealistyczny *Harbor Freeway Overture* Kenta Twitchella (obydwa obrazy w centrum Los Angeles), czy *Landmark Square* Richarda Haasa w Long Beach. Istotną rolę odgrywają także organizacje rządowe, patronujące tym działaniom (np. *National Endowment for the Arts*

w USA)⁶. W Stanach Zjednoczonych powstają specjalne fundacje, stowarzyszenia i grupy, mające na celu upowszechnianie „sztuki ścian”, integrację i organizację przedsięwzięć malarskich. Spośród bardzo wielu w Kalifornii wymienić można:

- *Mexican-American Liberation Art Front* (MALAF), (Manuel Hernandez-Trujillo, Malaquias Montoya, Esteban Villa, Rene Yanez),



Mural *Złudzenie optyczne*, Sacramento
Fot. M. Bąkowska 2006

Mural *trompe l'oeil*, Sacramento



Mural inspirowany malarstwem
P. Mondriana, Berkeley
Fot. M. Bąkowska 2006

Mural inspired by Mondrian's painting,
Berkeley

- *Rebel Chicano Air Force* (RCAF), (Malaquias Montoya, Esteban Villa oraz studenci Sacramento State University),
- *Haight Ashbury Muralists* (Miranda Bergman, Jane Norling, Peggy Tucker),
- *Precita Eyes Muralists* (grupa pod kierunkiem Susan Kelk Cervantes),
- *Los Angeles Fine Art Squad* (Terry Schoonhoven i Victor Henderson),
- *City Wide Mural Project* (grupa artystów z wykształceniem akademickim współpracująca z tzw. „trudną” młodzieżą pod kierunkiem Judith F. Baca),
- *Social and Public Art Resource Center* (SPARC) (Judith F. Baca, Christina Schlringer, Donna Deith i inni, grupa również zaangażowana w pracę z nastolatkami, mającymi na swoim koncie wykroczenia kryminalne)⁷.

i agresywne bądź pompatyczne kompozycje o charakterze agitacyjnym. Różnorodność tematyki murali jest ogromna – od rozbudowanych scen figuralnych i rodzajowych, poprzez naturalistyczne pejzaże, wielkie kompozycje nieprzedstawiające, po formy uproszczone do pojedynczych znaków czy emblematów.

Pejzaże miejskie, które nawiązują do realnego otoczenia podkreślają lokalny charakter i specyfikę miejsca. Przedstawiane są rzeczywiste ulice i place lub ich malarskie „kontynuacje”, niekiedy odtwarzany jest wygląd danego miejsca sprzed lat. W „portrety” domów i ulic często wpisywane są portrety ich prawdziwych mieszkańców. Warto zauważyć, że nawet hiperrealistyczne iluzje otaczającego krajobrazu miejskiego rzadko kiedy są wyłącznie „echem” rzeczywistości. W realistyczne iluzje obiektów architektonicznych niezauważalnie wplatanie są pierwiastki „niemożliwe”: sylwetki dzikich zwierząt lub egzotycznych roślin,

wizerunki postaci z minionych epok, nieprawdopodobne detale architektoniczne.

Bardzo często malarskie pejzaże nie naśladują otoczenia, ale przeciwnie – na zasadzie kontrastu wprowadzają wizje zupełnie innej architektury niż rzeczywistość. Wśród betonowych bloków pojawiają się iluzje historycznej, bogato zdobionej architektury, a w nieciekawych, monottonnych wnętrzach – obrazy egzotycznych miast i ogrodów. Niekiedy zastosowana jest uproszczona, odbiegająca od realizmu konwencja, innym razem chodzi o „cofnięcie” czasu i wprowadzenie specyficznego, surrealistycznego klimatu. Zdarza się, że ekspresję malarskiej wypowiedzi podkreślają najrozmaitsze deformacje przedstawianej architektury. Zmiana skali lub horyzontu, różnego rodzaju wygięcia, skrzywienia, „odbicia w krzywym zwierciadle” oprócz wrażenia dynamiki stanowią z reguły sposób na wyrażenie konkretnych treści⁸.

Narracja

Narration

Narracja stanowi ważny element murali. Sposób „opowiadania” i temat obrazu składają się na formę przekazu malarskiego, która zależy od inwencji twórczej autora. Szeroki wachlarz zagadnień obejmuje bardzo różne formy wypowiedzi, wśród których są profesjonalne realizacje „prestżowe”, pełne humoru lub naiwnej poezji liryczne wizje świata, obrazy „zaangażowane”



San Jose Convention Centre, arch. Mitchell/Giurgola, 1989
Fot. M. Bąkowska

San Jose Convention Centre, arch. Mitchell/Giurgola, 1989

Mural *Zmierzch*, proj. Frank Stella, Los Angeles, Olive St.-Perhing Sqr., 1991
Fot. M. Bąkowska 2005

Dusk, project: Frank Stella, Los Angeles, Olive St.-Perhing Sqr., 1991

Chętnie podejmowanym tematem monumentalnych obrazów są sceny zbiorowe, często osadzone w pieczołowicie odtworzonych realiach historycznych. Murale tego typu pełnią rolę edukacyjną, ponieważ wprowadzając element czwartego wymiaru – czasu, wskrzeszają pamięć zbiorową i kultywują tradycję miejsca. Sceny zbiorowe często rozgrywają się w pejzażu lub wpisane są w kompozycję iluzyjnej elewacji. Bohaterowie to z reguły postacie społeczności lokalnej. Widzimy ich w różnych skalach i sytuacjach; w wirze walki, podczas zabawy, relaksu, przy pracy i codziennej krzątaniu. Ich postacie zdają się czasem aktywnie uczestniczyć w życiu realnej ulicy, mieszać w tłumie z realnymi przechodniami. Portrety pojedynczych osób, najczęściej w dużej skali, przedstawiają uczestników maratonu (*L.A. Marathon Mural*, Kent Twitchell, San Diego Freeway, Los Angeles, 1990), członków orkiestry symfonicznej (*Harbor Freeway Overture*, Kent Twitchell, Harbor Freeway, Los Angeles, 1991-93), czy grupę artystów z Los Angeles (*Six L.A. Artists*, Kent Twitchell, Torrance/ Kalifornia, Engracia Ave., 1979). Artyści chętnie sięgają po wizerunki gwiazd kina i show-business'u (np. *The Pop of Broadway – Anthony Queen*, Eloy Torrez, Los Angeles, 1985, *Marilyn*, Phresh, Central Oakland, 1990, i in.).

Identyfikacja

Identification

Murale często powstają na fasadach szkół, gdzie spełniają funkcje edukacyjne, stymulują wyobraźnię, pogłębiają identyfikację uczniów ze szkołą (np. mural Susan Kelk Cervantes dla Cezar Chavez School, San Francisco, 1995)⁹. W wielu przypadkach realizacja murali związane jest z procesem resocjalizacji. Animatorzy ruchu muralistycznego w Kalifornii z powodzeniem „werbują” do malowania tzw. trudną młodzież, uzyskując bardzo dobre rezultaty nie tylko artystyczne, ale także wychowawcze¹⁰. Murale o rozbudowanej warstwie narracyjnej z reguły dotyczą wydarzeń historycznych, często związanych z miejscem lub lokalną społecznością. Tematem murali bywają ważne, nowe osiągnięcia nauki i techniki; dotyczy to zwłaszcza zagadnień związanych z podbojem kosmosu. Bardzo często murale służą edukacji pro-ekologicznej; z jednej strony uświadamiają piękno i bogactwo natury (zwłaszcza rodzimej), z drugiej wyrażają wskazują na zagrożenia, jakie niesie ze sobą ekspansywna, rabunkowa gospodarka człowieka. Mural *Earth Memories* (Los Angeles, 1996), wykonany pod kierunkiem Evy Cockford na mierzącym blisko dwieście metrów długości murze przedstawia etapy ewolucji, „historię wszechświata od *Big Bangu* po współczesne autostrady Los Angeles”¹¹ (warto zaznaczyć, że



w malowaniu murala brali udział młodzi „pisarze” graffiti oraz absolwenci lokalnej szkoły plastycznej). Przedsięwzięcia malarskie bardzo często wynikają z inicjatywy „odolnej”, są na ogół finansowane przez środowiska lokalne (prywatnych sponsorów, gminy, organizacje kościelne, itp.), a w ich wykonanie często zaangażowani są mieszkańcy (często młodzież). Murale są zatem akceptowane i traktowane jako „swoje”, a nie narzucone z zewnątrz. Eva Cockford zauważa, że w USA stosunkowo rzadko zdarzają się przypadki dewastacji murali. Powód takiego stanu rzeczy jest – zdaniem Cockford oczywisty – nie ma powodu, żeby „nakładać” graffiti na obrazy, z którymi identyfikują się mieszkańcy i z których są dumni¹².

Wielkie obrazy pełnią rolę reklamy społecznej, prowadząc sugestywną walkę przeciw takim zjawiskom jak przemoc, nietolerancja, alienacja, narkotyki, biurokracja. Muraliści często stają po stronie ludzi prześladowanych i najuboższych; przykładem może być mural *To Cause to Remember* Johnny Poething (San Francisco, Welsh Street, 1992), gdzie postać przewróconej Statuy

Wolności, symbolizuje sytuację ludzi bezdomnych, a jednocześnie odwołuje się do odpowiedzialności społeczeństwa¹³. „Wielkie obrazy” są w wielu przypadkach wyrazem solidarności mniejszościowych grup społecznych¹⁴. Twórcy murali chętnie sięgają do pradawnych tradycji kulturowych, operujących charakterystycznymi dla siebie znakami symbolicznymi. Wiele murali Kalifornii zawiera symbole wywodzące się z kultur przedkolumbijskich, a w pracach wykonywanych przez przedstawicieli latynoskich mniejszości narodowych odnaleźć można symbole kultur rodzimych. Obrazy wykonywane przez społeczność lokalną często odwołują się do odnie-

sień i znaków związanych z tradycją miejsca. Johanna Poething w ten sposób opowiada o muralu *Street of Eternity*, który wykonała w na ścianie budynku w downtown Los Angeles: „Kontekst architektoniczny tego budynku wywarł na mnie ogromne wrażenie, szczególnie z powodu drapaczy chmur, znajdujących się w jego tle. Jednocześnie duże znaczenie miał fakt sąsiedztwa latynoskiej dzielnicy. Zaczęłam poszukiwać symbolu w sztuce Ameryki prekolumbijskiej. Motyw ramion sięgających nieba został zaczerpnięty ze sztuki złotniczej Peru. Kalendarz Azteków zawiera tekst Octavo Paza o czasie i miejscu. Chciałam wnieść trochę poezji wyrażając ideę bycia

w domu i na wygnaniu jednocześnie, wnieść w krajobrazu bardzo komercyjnego centrum L.A. coś co będzie łączyło wątki kulturowe przeszłości i teraźniejszości.”¹⁵

Murale stanowią dzieła unikatowe, a przez to z samego założenia bardziej oryginalne i „wyjątkowe”, niż masowo produkowana poligrafia. Istnieje jednak wiele przykładów murali reklamowych, świadczących o inwencji i warsztacie ich wykonawców. Eva Cockfort uważa, że należą do nich także „psychodeliczne” murale – znak rozpoznawczy kalifornijskich restauracji zdrowej żywności¹⁶. Tendencje łączenia wymogów komercyjnych i artystycznych w muralach, mających świadczyć o „specjalnym”, również kulturowym charakterze miejsca, czytelny jest w malarstwie zdobiącym butiki, restauracje, kluby, sklepy płytowe, księgarnie, teatry, etc. w całej Kalifornii¹⁷. Z kolei dla innych murali typowe są symbole wywodzące się z pop-kultury; np. wizerunki bohaterów komiksu czy znaki firmowe.

Murale są nieodłącznym elementem pejzażu kalifornijskich miast – zarówno wielkich aglomeracji jak i prowincjonalnych osad. Wiele małych miast promuje swoje murale jako atrakcję turystyczną – dzieje się tak między innymi w Lompoc, Susanville, El Segundo, czy Twentynine Palms. Można zaryzykować tezę, iż właśnie w mniejszych miastach murale charakteryzują się na ogół dążeniem do harmonii, dobrym warsztatem malarskim, dekoracyjnością.



Mural *Ściana wielorybów XXXIII*, proj. Wyland, 2002, Planet Ocean, Long Beach
Fot. M. Bąkowska

Whalling Wall XXXIII, perf. Wyland, 2002, Planet Ocean, Long Beach

W downtown lub w peryferyjnych dzielnicach Los Angeles czy San Francisco obok perfekcyjnie wykonanych obrazów typu *Dusk* Franka Stelli czy precyzyjnych wyobrażeń *trompe l'oeil* spotkać można obrazy buntownicze w treści i w formie, niekiedy zdradzające niedoskonałości warsztatowe. Relacje między malarstwem a architekturą oscylują między podporządkowaniem obrazu formie architektonicznej i dominacją nad nią. Najbardziej trafne rozwiązania dążą do harmonijnej integracji obu sztuk. Kontekst przestrzeni architektonicznej stanowi tu nietłwne choć interesujące wyzwanie ze względu na swą zmienność, skalę, a także wpływ jaki wywiera na odbiór malarstwa. Jednocześnie układ kompozycyjny malarstwa może w znaczący sposób oddziaływać na percepcję formy architektonicznej. Kalifornijskie murale, podobnie jak malowidła ściennie w przeszłości, oprócz dekoracji i działania formalnego, są na ogół nośnikami treści, przez co wykraczają niejako poza ramy architektury, wprowadzając do niej nowe wartości. Iluzja malarska – zarówno realistyczna jak i symboliczna – oznacza na ogół wzrost autonomii obrazu, choć kontekst architektoniczny bądź urbanistyczny zawsze pozostaje istotny. Murale pozwalają otwierać przed widzem „nowe światy” i przestrzenie, działać na jego wyobraźnię, „ożywiać” ukazywane przedstawienia. Jednak bez względu na środki formalne i narracyjne, warto podkreślić uznanie i akceptację,

jaką cieszą się monumentalne obrazy wśród mieszkańców. Świadczyć o tym może fakt, że bardzo wiele murali, zwłaszcza tych, które zdobyły powszechne uznanie, jest regularnie i pieczołowicie restaurowana i odnawiana. W Los Angeles, San Francisco, San Diego, Berkeley i wielu innych miastach Kalifornii wciąż możemy oglądać zachowane w doskonałym stanie murale, które powstawały w XIX wieku jak również te z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.

Małgorzata Bąkowska

Wydział Architektury
Politechnika Wrocławska
Department of Architecture
University of Technology, Wrocław

Przypisy

¹ Zob. Marling K. A., *Wall to Wall America: A Cultural History of Post-Office Murals in the Great Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, O'Connor F. V., *Art for the Millions*, New York, 1973.

² Dunitz R. J., Prigoff J., *Painting the Towns. Murals of California*, RJD Enterprises, Los Angeles, 1997, s. 8.

³ W krajach byłego bloku socjalistycznego malarstwo ściennie najczęściej służy w tym czasie indoktrynacji politycznej (także w polskich miastach roilo się od monumentalnych portretów „ojców narodu” czy socrealistycznych wizji „wiecznego przymierza i braterstwa”).

⁴ Wątki geometryczne i kubistyczne pojawiały się także w malarstwie ściennym Rufino Tamayo oraz Carlosa Meridy w Meksyku; ich autorytet w dobie „stylu międzynarodowego” był jednak znacznie mniejszy niż czołowych reprezentantów De Stijlu i konstruktywizmu.

⁵ Cockcroft E., Cockcroft J., Weber J. P., *Toward a People's Art: The Contemporary Mural*

Movement, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1998, s. 38.

⁶ Ibidem.

⁷ Dunitz R. J., Prigoff J., *Painting the Towns. Murals of California*, op. cit., s. 10-18.

⁸ Bąkowska M., *Współczesne malarstwo ściennie w przestrzeniach architektonicznych i urbanistycznych*, praca doktorska, Politechnika Wrocławska, Wrocław, 2000, mps.

⁹ Zob. G. de Burne, *Des Murs Dans la Ville*, IEquerre, 1981, V. Barthelmeh, *Muurschilderingen*, Meulenhoff, Landshoff, Amsterdam, 1982, oraz R. J. Dunitz, J. Prigoff, *Painting the Towns*: op. cit.

¹⁰ Podkreślają to w swoich książkach (podając liczne przykłady) Robin J. Dunitz, Eva Cockfort i Alan Barnett.

¹¹ Z wypowiedzi Ewy Cockfort [w:] Dunitz R. J., Prigoff J., *Painting the Towns. Murals of California*, op. cit., s. 200.

¹² Cockcroft E., Cockcroft J., Weber J. P., *Toward a People's Art...* op.cit., s. 81.

¹³ Por. wypowiedź J. Poething [w:] Dunitz R. J., Prigoff J., *Painting the Towns...*, Los Angeles, 1997, s. 80.

¹⁴ Zob. Blum von P., *Other Visions, Other Voices: Women Political Artists in Greater Los Angeles*, University Press of America, Lanham, Maryland, 1994.

¹⁵ Dunitz R. J., Prigoff J., *Painting the Towns. Murals of California*, op. cit., 1997, s. 164.

¹⁶ Por. E. Cockcroft, J. Cockcroft, J. P. Weber, *Toward a People's Art...*, Albuquerque, 1998, s. 36.

¹⁷ Ibidem, s. 36.