

ŚWIAT NARYSOWANY. WPROWADZENIE DO TWÓRCZOŚCI JULIANA OPIEGO (DLA POLSKIEGO ODBIORCY)

Niedawno zostałem poproszony o napisanie artykułu, który służyłby jako wprowadzenie do twórczości Juliana Opiego – ze szczególnym uwzględnieniem polskiego odbiorcy. Z początku odniosłem się do tego pomysłu z rezerwą, zwłaszcza że mam pewne pojęcie o poziomie wyrafinowania, z jakim polska publiczność reaguje na różnorodne realizacje artystyczne (spędziłem tu trochę czasu w latach 80.). Obawiałem się, że tekst tego rodzaju może nosić znamię protekcyjności, traktowania czytelnika z góry.

Propozycja napisania tekstu do katalogu o międzynarodowej dystrybucji, który w założeniu ma żyć własnym życiem, nieograniczonym miejscem wystawy i czasem jej trwania, to wyzwanie intrygujące, aczkolwiek nader trudne do podjęcia. Co sprawiło, że uległem? Zapewniam, że nie względy finansowe (pisanie o sztuce na ogół niezbyt się opłaca). Otóż skusiło mnie coś znacznie istotniejszego.

Julian Opie jest jednym z najbardziej znanych i popularnych artystów Wielkiej Brytanii. Urodzony w Londynie w 1958 roku, należy obecnie do najważniejszych i odnoszących największe sukcesy komercyjne działających w Zjednoczonym Królestwie twórców swojego pokolenia. A jednak, mimo takiej pozycji Opiego, niełatwo o teksty krytyczne, które ujmowałyby główne wątki jego twórczości na tle współczesnej sztuki. Postanowiłem więc skoncentrować się na tym, co najnowsze w działalności Juliana Opiego i przedstawić to zainteresowanej, choć – jak sądzę – w przeważającej mierze

A WORLD DRAWN: AN INTRODUCTION TO THE ART OF JULIAN OPIE (FOR A POLISH AUDIENCE)

A short while ago, I was asked to write an essay that would serve as an introduction to Julian Opie's art with some special considerations for a Polish audience. I was initially reluctant to take up this request, given I am somewhat familiar with the level of sophistication demonstrated by Polish audiences as they engage with varied cultural production (I spent some time in the country during the 1980s). Such an effort felt to me a bit condescending, if not indeed potentially patronizing.

That I was offered to do so in a catalogue with a global distribution and which aspires to a life beyond that of the temporal or institutional frame of the exhibition provided a tempting contradiction to explore, though one I still resisted. What changed my mind? I can assure you it is not the money (art writing rarely ever really pays). There was a greater contradiction at stake that tempted me.

Julian Opie is one of Britain's most widely recognized and best-known artists. Of his generation – Opie was born in London in 1958 – he is surely amongst the most significant and commercially successful contemporary artists presently working in the United Kingdom. And yet, for all of these accomplishments there is very little critical literature in place that properly addresses the central concerns of his art and contemporary practices of making. I have therefore chosen to focus my remarks on what I consider to be the very contemporary characteristics of Julian

niewtajemniczonej polskiej publiczności. Wziąwszy pod uwagę ograniczenia związane z pisaniem do katalogu – jest to w końcu artykuł na zamówienie, który musi zmieścić się w konkretnych ramach – uznałem, że najlepiej będzie zacząć od krótkiego, jak określa się to w branży, „przeglądu krytycznego”. Odbiorcy zaznajomieni już z Julianem Opie przywołaliby zapewne linearność, żywą kolorystykę i zwięzłość charakterystyczną dla polskiej szkoły plakatu w okresie od lat 50. do 80. XX wieku. Sposób, w jaki polscy plakaciści zanarchizowali podział między artystą i projektantem, znajduje istotny oddźwięk w twórczości Juliana Opiego i stanowi klucz do zrozumienia jego sztuki i jej znaczenia.

Opie studiował w Goldsmiths College w Londynie w latach 1979–1982 pod kierunkiem Michaela Craig-Martina, nieocenionego wychowawcy i inspiratora studentów wydziału artystycznego tej uczelni w latach 80. i 90. – zwłaszcza tych, którzy w połowie ostatniej dekady XX wieku tworzyli czołowe ugrupowanie młodych brytyjskich artystów. Jak wielu jego rówieśników, Craig-Martin oddalił się w swych poszukiwaniach od malarstwa i tworzenia obiektów w atelier, by badać potencjał działań poza nim i możliwości, jakie daje tworzenie postprzedmiotowe. Minimalizm, postminimalizm i konceptualizm – to kierunki czy tendencje, który znacznie poszerzyły spektrum działań artystycznych, albo raczej potencjał obecności sztuki w czasie i przestrzeni. Goldsmiths College jako uczelnia artystyczna odzwierciedlał te przemiany w swojej koncepcji pedagogicznej i ofercie badawczej. Studenci mogli pracować i tworzyć w atelier, nie było to jednak obligatoryjne. Zamiast stosować się do programu, który narzucałby konkretną estetykę malarstwa, rzeźby czy grafiki – studenci mogli i nadal mogą swobodnie wędrować po dziedzinie nazywanej sztukami pięknymi. Niezależnie od tego, jaka idea lub koncepcja byłaby motorem sprawczym danej pracy, ostateczny jej kształt nie powinien być uzależniony od tradycyjnych norm ani ustalonych kategorii. Praca to raczej pewien postulat malarski bądź rzeźbiarski niż odwołanie się do tego, co powszechnie przyjęte. Tak traktowana sztuka nie jest więc czymś stałym, lecz nieustannym przepływem.

Opie's practice and to address these to a global 'Polish' audience of the curious, though largely uninitiated. With the inherent limitations of a catalogue essay in mind – this is, after all, a commissioned piece of writing with its own spatial and temporal constraints – perhaps the best I can offer is a modest start to what the industry refers to as a 'critical reassessment'. As for something that might actually be useful for a really existing Polish audience of Julian Opie's art: such viewers might consider the linear quality, vibrant colours, economy and succinctness demonstrated in what constituted a Polish School of Posters during the decades between the 1950s and 80s. The manner in which such work eroded a distinction between artist and designer finds an important resonance in Julian Opie's practice and is a crucial initial step towards an appreciation of his art and its contemporary relevance.

Opie studied art at Goldsmith's College in London during 1979–1982 under the direction of Michael Craig-Martin, an inestimable influence and spur to art students at the college during the 1980s and 1990s, particularly those which would form a core grouping of young British artists in the early to mid-1990s. Craig-Martin had, like so many of his contemporaries, followed a trajectory away from painting and the making of distinct objects in a studio, to exploring what post-studio practices might be and what kind of art its post-object production might include. Minimalism, post-minimalism and conceptualism – these movements or tendencies vastly expanded the field of practices and propositions for what art might be or, perhaps better, when and where it might reside. Goldsmith's reflected these changed conditions in the model of making and the educational experiences offered as an art college. Students could work and make in a studio should they want, but this was not mandatory. Rather than make work within the fixed parameters and identities of a painting, sculpture or printmaking programme, students there were, and still are, free to graze across a field of study designated as 'fine art'. Whatever idea or concept might drive a given work, its final form was not to be governed by traditional object conditions and stable categories. Works come forward

Julian Opie dał się poznać szerokiej publiczności w połowie lat 80. Początkowo był blisko związany z grupą New British Sculpture (Nowa Rzeźba Brytyjska), skupiającą takich artystów jak Richard Deacon, Antony Gormley, Bill Woodrow, Anish Kapoor i Richard Wentworth. Pisząc o tym powiązaniu, mam na myśli nie charakter działań twórczych Juliana Opiego, lecz raczej jego obecność w grupie artystów wystawiających w liczącej się londyńskiej Lisson Gallery. Artystów tych nie łączył, co prawda, żaden konkretny, charakterystyczny styl, niemniej wszyscy wykorzystywali zwykle, banalne, osadzone w codzienności materiały. Opie tworzył wtedy swobodnie pomalowane rzeźby z metalu, łączące humor i swadę z realistycznym przedstawieniem obiektów i obrazów czerpiących z rzeczywistości. Pod koniec lat 80. Opie zaczął tworzyć prace monumentalne, oszczędne, surowe i minimalistyczne – zglębiając relacje między malarstwem a architekturą, a może raczej nasze odczuwanie miejskiej architektury poprzez masowo produkowane przedmioty i różnorodne sposoby ich prezentowania. Z uwagi na jakość wizualną i użyte materiały dzieła te przywodzą na myśl wczesną twórczość Jeffa Koonsa, a nawet Haima Steinbacha, bowiem Opie, czerpiąc w równym stopniu z dziedzictwa minimalizmu i współczesnych form komercyjnej prezentacji, zawarł w nich krytykę dóbr materialnych i postmodernistycznych form konsumpcji. Twórczość Juliana Opiego niezmiennie bazuje na obserwacji i uproszczonym obrazowaniu. Takie podejście służy nie tworzeniu sztuki, która – by sparafrazować Jeana-Luca Godarda – odzwierciedla rzeczywistość, lecz takiej, która uwypukla rzeczywistość i poddaje ją refleksji. Opie penetruje zjawisko przedstawiania nam rzeczywistości wciąż na nowo za pośrednictwem autorytatywnego znaku – czy to znaku drogowego, czy ogłoszenia na ekranie LED na lotnisku lub przy autostradzie, ewentualnie ikonycznego antycznego popiersia bądź portretu.

Dla zrozumienia metody pracy Juliana Opiego najlepiej będzie przeanalizować ideę „tego, co narysowane”. Pochłonięty kreską, artysta podąża za tym, co podpowiada mu oko, a nie skupia się na ręce. Gdy wpatrujemy się w coś z bliska, oko śledzi zarysy, krawędzie

as propositions for what a painting or sculpture might be rather than falling back on received identities. Within such a framework, art is less a noun and functions more like a verb.

Julian Opie first came to prominence in the mid-1980s and was initially closely linked with the New British Sculpture group, which included the likes of Richard Deacon, Antony Gormley, Bill Woodrow, Anish Kapoor and Richard Wentworth. This association had perhaps less to do with the work Opie was producing and more to do with the shared stable of artists he was amongst at London's influential Lisson Gallery. While there was no specific characteristic style to link these artists together, the group indeed worked with ordinary and conventional materials grounded in everyday life. At the time, Opie was making loosely painted metal sculptures that combined humour and wit with a realistic mode of depicting objects and images drawn from the observed world. Towards the close of the 1980s, Opie's work grew in size and scale and became more pared down, austere and minimal as it explored relations between art and architecture, or our experience of the designed and built world through forms of industrial production and its varied modes of display. These works shared a visual and material resemblance to the early work of Jeff Koons and even Haim Steinbach as they drew equally on the legacy of Minimalism and contemporary forms of commercial display to produce a critique of the commodity and postmodern forms of consumption. Throughout, Opie's work remained based in observation and in a reduced and simplified mode of realistic depiction. The aim of such an approach is to produce an art this is not – to paraphrase Jean-Luc Godard – the reflection of reality, but to make art that foregrounds the reality of a reflection. In many respects, Opie has remained fundamentally concerned with exploring how reality is always already re-presented to us through the authoritative sign, be it a contemporary road sign or a LED announcement in an airport or along a motorway, or alternatively that grounded in an historical image and object in the antique portrait or bust.

i kształty przypisane obiektom i obrazom. Rysunek to w pewnym sensie proces ujmowania obrazu za pomocą języka wizualnego. Opie stosuje w pracy metodę prób i błędów, przenosząc formę z obserwacji na – jak sam trafnie to określa – nieoczekiwane poznanie. Każdy etap tworzenia następuje i działa jak rysunek sam w sobie i każda kolejna warstwa przybliża temat do tego, co się widzi. Pewne etapy tego długotrwałego procesu nie są zbyt skomplikowane – na przykład faza najwcześniejsza, czyli rejestracja fotograficzna. Uzyskane w ten sposób obrazy przenosi się do komputera i wyświetla na ekranie. Dalsze etapy są znacznie bardziej złożone i efemeryczne. Opie jakby tłumaczy sfotografowaną postać na własny język oparty na znakach i symbolach, cieniu i konturze. Opisuje te działania jako rodzaj „kalki, którą mój umysł wykonuje naturalnie, obwodząc linią postrzegane krawędzi rzeczy, określające ich formę. Jest to najbardziej bezpośrednia i jedna z najstarszych form opisywania za pomocą oka, dłoni i narzędzia. Absolutne skupienie i koncentracja, gdzie dłoń podąża za okiem w czasie, gdy ono pojmuje przedmiot. Później następuje etap kolorowania i montowania, podkreślania lub odrzucania różnych elementów metodą prób i błędów. Zawsze dążę do minimum, które komunikuje maksimum. Jedna falka na włosach ma opisać, jak się układają, jeden kolor puentuje sukienkę”.

Gotowy rysunek funkcjonuje odtąd jako pewna sugestia, propozycja, którą Opie na różne sposoby posługuje się, transponuje ją i eksponuje w różnorodnym otoczeniu. Artysta wykorzystuje potencjał pozawerbalnej komunikacji społecznej i oddziaływanie obrazów jako informacji autorytatywnej, komunikatu, który mówi nam, co mamy robić. Obrazy nakazują działanie i domagają się posłuszeństwa. Metoda tworzenia jest równie istotna dla dzieła jak odtwarzany wizerunek i generuje napięcie między materiałem, który wyobraża, a wyobrażanym przedmiotem. Weźmy na przykład portrety Opiego wykonane techniką mozaikową i relację pomiędzy mozaiką a pikselem. Narysowane i zatytułowane, stają się one częścią języka Opiego i funkcjonują jak słowa, z których konstruuje on swoją wypowiedź. Julian Opie eksploatuje rysunek różnorako: jako obraz

An ideal approach to Julian Opie's working method is to enter through a concept of the drawn. Opie's engagement with the drawn line is invested perhaps more in the eye than indeed the hand. During acts of close immersive looking, one's eye traces the edges, folds and forms belonging to objects and images in the perceived world. All drawing is, in a sense, a process of applying language to an image. Opie works through trial and error, moving from observation to what he aptly terms 'the accident of learning'. Each step made in the process of producing a work comes forward and operates as a kind of drawing in itself and each layer takes the subject closer towards something you can see. Some steps in this extended process are simple to describe, like the earliest moments derived from the framing and recording device of a photograph. These images are then imported onto a computer screen. Further stages are far more complex and instinctive. Opie applies a kind of translation of the photographed figure into a language he has developed based on signs and symbols, shadows and outlines. Opie describes these moves as akin: 'a tracing that my mind does naturally, running a line along the perceived edge of things describing the form of something. It's the most direct and one of the most ancient forms of describing using eye and hand and tool. A single line of concentration and focus so that your hand moves with your eye as it understands an object. Next comes a stage of colouring in and collage, of trial and error as different elements are highlighted or dumped. I am always aiming for the minimum that tells the maximum. One curve in the hair to describe the way it moves and falls, one colour that sums up a dress.'

The drawing now exists as a proposal, a possibility stored, and open to any number of forms, material outputs and modes of display he has taken note of in the world. Opie here taps into the efficiency of non-verbal social communication and the manner in which imagery exists in the world as authoritative information, or the type of language and sign that tells us what to do. These command action and demand obedience. The form of fabrication is as much a part of the work as the

malarski, który pojawia się w trójwymiarowej formie rzeźbiarskiej, bądź też jako zarys postaci czy przedmiotu nakładany bezpośrednio na ścianę. Ten sam rysunek może również stać się filmem wyświetlanym na – jakże malarskim – płaskim ekranie. W każdym przypadku proces tworzenia jest żmudny. Owa ekspresyjna namacalność sztuki Opiego często ginie w reprodukcji. Proces twórczy polega na pewnym zatrzymaniu albo, jak mówi Opie, „ważnym ustawieniu luster, by móc uchwycić przeblask zdarzenia i piękna – wyodrębnić go i umiejscowić tak, by był widoczny, oglądany, a być może i podziwiany”. Udany obraz w jego pojęciu powinien być harmonijny i wolny od przypadkowości. Przypadkowość rozprasza nas, zakłócając dogłębny ogląd obrazu, uniemożliwia oderwanie się od rzeczywistości i skupienie, które pozwalają chłonąć zarówno formę, jak i przekaz sztuki Opiego.

W twórczości Juliana Opiego dawne i nowe kultury łączą się z najnowszą techniką i realizacjami komercyjnymi, przemysłowymi oraz artystyczno-designerskimi. Motyw egipski, na przykład, nabiera rysów etruskich obok linii inspirowanych drzeworytami Hiroshige czy anime z japońskiego Studia Ghibli. Fascynacja Opiego malarstwem portretowym z XVII i XVIII wieku jest widoczna w dodaniu cienia do charakterystycznej graficznej czarnej kreski. Współcześni artyści mają do dyspozycji znacznie więcej tworzyw i środków niż kiedykolwiek w dziejach. Wszystko jest znane i dostępne. Opie zaczyna od pełnej niuansów fotografii bądź krótkiego filmu przedstawiającego przechodnia na zatłoczonej ulicy, by ostatecznie ująć go w lapidarnej formie rysunku. Zamiast dodawać nowe warstwy, stara się odejmować jak najwięcej. Maksymalnie upraszczając obraz, eliminuje wszystko, co mogłoby zakłócać odbiór. Obcowanie z jego sztuką wymaga pewnej świadomości roli języka w życiu. W sztuce na ogół język uzupełnia obraz. Tymczasem u Juliana Opiego język jest wpisany w obraz – i nawet grupa drzew podlega, by tak rzec, gramatyce i składni artysty, gdy zmienia on obraz w symbol.

Pracownia Juliana Opiego jest stosunkowo niewielka jak na liczbę i rozmiary jego dzieł. Przy pracy towarzyszy mu zwykle 11 asystentów; 4 zajmują się koordy-

image, and generates a tension between the material that depicts and the thing depicted. Take, for example, Opie’s portrait works in mosaic and the mosaic’s relation to the pixel. Once drawn and titled, these become part of Opie’s language and function like words that find a grammar and syntax in crafted sentences. The drawing is his and he will use any one drawing in a number of ways: as a painting that comes forward in a three-dimensional sculptural form, or as a silhouetted image applied directly to a wall. The same drawing may find its way to becoming a film presented on a very painterly flat screen. In every case the fabrication is strong. The forceful materiality of Opie’s art is often lost in reproduction. The very process of making was something like a trap, or, as Opie says, ‘a careful setting up of mirrors to capture a flashing moment of accident and beauty and single it out and hold it where it can be seen and studied and perhaps enjoyed.’ A successful image, for Opie, should be smooth and without incident. Incident is a distraction and interrupts acts of close looking where the eye leaves the place that we are in and enters into an image. Here we consume the form as well as the content of communication in Opie’s art.

Cultures old and new come together with the newest technologies and forms of production – either commercial or industrial and, as well, those of art and design – in Julian Opie’s art. An Egyptian syntax may find an Etruscan modulation alongside a line inspired by a Hiroshige woodblock print or Japanese anime produced in Studio Ghibli. An engagement with seventeenth and eighteenth century portraiture informs Opie’s augmentation of his signature graphic black line with a more shadowed line of depiction. Artists enjoy greater resources and material to make from in our present moment of culture and economy than in any previous age. All is made visible and available to both use and consume. Opie may start with the sophisticated shadows that make a photograph, or a few frames of film of an individual walking down a busy street, but the world offered is, I would argue in the end, one drawn. Rather than adding layers of mediation, Opie strips as many away as is possible. An image is simplified, even

nacją, a 7 odpowiada za poszczególne etapy produkcji. To niewielu jak na dzisiejsze wymogi. Metoda tworzenia Opiego polega na szukaniu inspiracji i sposobu jej zrealizowania. Dzieło sztuki to na równi wytwór wyobraźni, intuicji, eksperymentu i działania – i tak też wygląda to w studiu Opiego. Niezwykle ważne są tutaj materiały do pracy: farby winylowe, którymi Opie często maluje, są produkowane w Szwecji, mozaiki zamawia u pewnego mistrza w Rzymie, ekrany LED zaś pochodzą bodaj z Barcelony. Praca z farbą, czy nawet sama myśl o malowaniu wiąże się z obraniem sposobu, który umożliwi kontrolę. Artysta albo próbuje oswoić i opanować mokrą farbę poprzez technikę lub przy pomocy współpracowników, albo poddaje się jej i tworzy dzieło buchające ekspresją. W przypadku Juliana Opiego kontrola taka wyraża się zapewne poprzez dbałość o precyzyjne przekształcenie pomysłu w materialne dzieło bez względu na obraną technikę. Ale to jedynie spekulacja. Ciekawiej byłoby tu rozważyć, w jaki sposób działania i metody Juliana Opiego – wykorzystanie przez niego dawnych i nowych technologii (mozaika, druk 3D, monitor LCD, laserowe cięcie metalu) – kierują uwagę widzów na wpływ techniki na sztukę, życie i społeczeństwo. Opie prezentuje ekran ciekłokrystaliczny jako obraz; panele LED są wieszane na ścianie albo ustawiane jak posągi. Farba winylowa może być nakładana bezpośrednio na ścianę lub na konwencjonalne płótno. Od pewnego czasu bodaj najbardziej malarski wyraz właściwego wszystkim pracom Opiego melanżu techniki, artyzmu i rzetelnego rzemiosła znajdujemy w rzeźbach wykonanych techniką druku 3D, popiersiach malowanych farbą akrylową. Czy to sylwetka wycięta laserowo w metalu, czy piaskowany panel inkrustowany brązem – jego twórczość jest zawsze pełna mocy.

To, że Julian Opie czasem mówi o swoich pracach „obrazy”, a traktuje je jak rzeźby, nie powinno budzić konsternacji. Może natomiast pomóc odnieść się do danego dzieła nie tylko jako do malowidła czy rzeźby, którym jest w obecnej chwili, ale też jako do pewnej sugestii dotyczącej miejsca sztuki. Nie chodzi tutaj o zrozumienie napięć, jakie stwarza widok striptize-rek i tancerek na rurze obok produkowanych masowo

decimated, and the incident of distraction is melted away. His art demands a way of looking associated with life and language. In much art, language is supplemental to an image. In Opie’s art, language is within the image and here even a stand of trees will conform to a grammar and obey the artist’s syntax as he turns image into icon.

Opie’s studio is relatively small for the amount and scale of the art he produces. He has some eleven people working with him in the studio; roughly four organising things and seven with specific skills related to his output. This is a small number of assistants by contemporary standards. His mode of conceiving a piece is to see a possibility and then go about finding a way of doing it. A work of art is always in measures a product of imagination, intuition, experimentation and design and Opie’s studio practice follows suit. There is a good amount of what the art industry calls ‘post-production’ where the vinyls that make up a large amount of his paintings are fabricated in Sweden, or the mosaics made in Rome by a master. The LEDs may originate from Barcelona. Working with paint, or even thinking about making work from a platform of painting will mean that one must stake out a position regarding control. Either one attempts to tame and control the wet stuff by technique or aids, or one gives in to it and produces the type of art that revels in such expressive abandon. Perhaps Opie’s engagement with the strong fabrication present in his chosen modes of production is such an expression of control. But that is just unnecessary speculation. A more interesting take would be to consider how Opie’s forms of output and modes of fabrication – his use of technologies ancient and new in the mosaic and 3D printing, LCD screen or laser cut metal – underscores just how technology drives change in art, life and society. Opie will present a LCD screen as a painting; LED panels may be hung on a wall or stand free as statues; vinyl may similarly be applied directly to a wall or be stretched as if a conventional painting on canvas. Currently, perhaps the most painterly expression of the type of confluence of technology, design, strong fabrication and craft present in all his

portretów w stylu Warhola, czy też odrętwienia, w jakie wprawiają prace Jeffa Koonsa. Sztuka, która kiedyś była pewna i konkretna, rozwiała się w powietrzu i podobnie zatarły się granice między projektantami i wykonawcami, artystami i realizatorami, by nie wspomnieć o uświęconych tradycją technikach. Wszystko to objawił nam już swego czasu Tadeusz Kantor. Julian Opie to twórca działający w dobie mediów, ekranów i wizerunków, gdy artyści korzystają z rozmaitych powszechnie dostępnych sposobów wypowiedzi – w tym przypadku techniki druku 3D czy rzymskich mozaik. O wyjątkowości jego sztuki nie stanowią same tylko obrazy czy obiekty, lecz wszystko, co kryje się za ich kreacją i wykonaniem. Najistotniejsze jednak według mnie jest to, że do właściwego odbioru sztuki Juliana Opiego i radości obcowania z nią nie jest konieczna jakaś szczególna wiedza. Wystarczy tylko zatracić się w patrzaniu, tak jak zapominamy się, obserwując świat dokoła.

Przełożył Paweł Lopatka

production resides in the 3D printing works where a bust will receive acrylic paint applied by the hand. Whether working with laser cut metal silhouettes, or sandblasted stone panels inlaid with bronze, the mode of fabrication is strong.

That Julian Opie may refer to what he may make, in one instance, as a painting but think of it as a sculpture should not confuse. It may help to relate to the work before you as not only what a painting or sculpture might be in our present moment, but as a proposition for where art has come to reside. The task is not to resolve the tensions generated by encountering stripping girls and pole dancers alongside a Warholian embrace of the commercially mass-produced portrait, or even the sheer numbness offered by the art of Koons. All that stuff which was once solid has melted into air and, with it, the boundaries between makers and designers, artists and fabricators, not to mention once time-honoured but no longer stable identities for media. Tadeusz Kantor let us on to all that already some time ago. Julian Opie is a British artist working in a moment shaped by screen and image where artists embark in ways of making and producing art that are present and available in the world, in his case ranging from the technologies of 3D printing to Roman mosaics. The rarity of his art does not reside in the image or object, but stands behind all that has gone into their conception, design and making. The most important thing I can tell you is that you need not know much, or any of this, in order to fruitfully encounter and enjoy the work. That is, as long as you give in to looking at it in the same uninhibited manner as when you look closely at the world.

GRAMATYKA OBRAZÓW CODZIENNOŚCI JULIANA OPIEGO

Fazy rozwoju artystycznego

Julian Opie rozpoczyna karierę artystyczną na początku lat 80., zaraz po ukończeniu Goldsmiths School of Art. W wieku 23 lat ma pierwszą indywidualną wystawę w Lisson Gallery w Londynie¹. Na studiach nie jest na stałe przypisany do określonej pracowni, dzięki czemu może swobodnie rozwijać swoje zainteresowania, tworząc prace w różnych technikach. To podejście konsekwentnie stosuje w późniejszej działalności artystycznej, nie zawężając jej do jednego medium.

Od ponad 30 lat artysta skupia się w swojej twórczości na przedstawieniu syntezy ludzi i rzeczy z najbliższego otoczenia, nadając najprostszym elementom status ważnych. Na początku tworzy stalowe rzeźby pomalowane farbą olejną, przedstawiające głównie przedmioty z życia codziennego, takie jak słodczyce, karty kredytowe, listy. Już wtedy istotną rolę w jego pracach odgrywa jasny i wyraźny kolor. W połowie lat 80. na jakiś czas odchodzi od figuratywności na rzecz abstrakcji, tworząc kolorowe obiekty ze stali o prostych geometrycznych kształtach. Ich jednolite, gładkie wykończenie kojarzy się z masową produkcją. Pod koniec lat 80. powstają proste konstrukcje przypominające urządzenia

¹ Galeria reprezentuje go do dzisiaj. Założona przez Nicholasa Logsdaila, działa od 1967 roku. Posiada dwie przestrzenie wystawiennicze w Londynie, jedną w Mediolanie oraz nowo otwartą galerię w Nowym Jorku. Reprezentuje takich artystów jak: Marina Abramović, Ai Weiwei, Daniel Buren, Ryan Gander, Anish Kapoor czy Santiago Sierra.

JULIAN OPIE'S GRAMMAR OF MUNDANE IMAGES

Stages in Opie's artistic development

Julian Opie established his artistic reputation immediately on his graduation from Goldsmiths School of Art in the early 1980s. He was 23 when he had his first individual show at the Lisson Gallery in London.¹ At Goldsmiths, he was not attached to any particular studio, which enabled him to develop his interests within formal constraints and produce works in different techniques. Since then he has consistently applied the same approach of not confining himself to any one medium.

For over three decades, the artist has made the focus of his art a synthesised representation of people and objects from his immediate environment, investing simple elements with added significance. His early sculptures, made of steel painted with oil paint, were mainly representations of everyday objects such as sweets, credit cards or letters. From the start, Opie made distinctive use of bright, clear colour. In the mid-1980s, he temporarily abandoned the figurative approach in favour of the abstract, creating colourful, simple geometric steel shapes, their smooth, homogenous finish bringing to mind mass production. The simple, box-like objects he made in the late 80s, although strikingly

¹ The Lisson Gallery continues to represent Julian Opie. The Gallery was founded in 1967 by Nicholas Longsdail. It has two exhibition spaces in London, one in Milan and a recently opened gallery space in New York. The Gallery represents artists including Marina Abramović, Ai Weiwei, Daniel Buren, Ryan Gander, Anish Kapoor and Santiago Sierra.