KONCEPTUALIZM

Konceptualizmem nazywamy kierunek w sztuce nowoczesnej, którego początki sięgają lat 60. Wtedy to w Nowym Jorku zaczął kształtować się styl, który był swoistą odpowiedzią na formalną i dekoracyjną estetykę minimalizmu oraz na sam przedmiot, który odgrywa pierwszoplanową, najważniejszą rolę w pop-arcie. Na zdefiniowanie konceptualizmu zdecydował się R. Atkins, który powiedział, że polega on na *„sprowadzeniu sztuki do czystych idei, w które nie ingeruje żadne rzemiosło artystyczne”.* Oznaczało to, że artyści konceptualni dają pierwszeństwo idei i jej transpozycji na dzieło sztuki. Uciekano często od tradycyjnych form przekazu takich jak obraz czy rzeźba (nie odrzucano ich jednak). Uważano, iż nie jest ważne samo dzieło sztuki, większą rolę przykładano do samego procesu twórczego, a swoje prace prezentowano w formie filmów, fotografii, inscenizacji, happeningów, performance-ów, płócien wraz z zapisami słownymi lub matematycznymi wzorami mającymi wyrażać jakąś myśl. Przykładem jest koncepcja J. Dibetsa (1941-) – seria zdjęć przesuwającego się po podłodze promienia słonecznego. Rewolucja konceptualna lat 60. nie polegała jednak na zastąpieniu jednej techniki drugą, czyli malarstwa – akcją lub filmem i fotografią. Polegała na zastąpieniu sztuki jako przedmiotu, sztuką jako ideą. W tej koncepcji postać materialna dzieła jest drugoplanowa, a wszystkie techniki artystyczne są równorzędne, także malarstwo.

Konceptualizm można podzielić na dwa zasadnicze nurty: *konstruktywistyczno-minimalistyczny* oraz *dadaistyczny*. Pierwszy inspirowany jest dokonaniami Bauhausu i konstruktywistów, w tym nurcie dominuje prostota formy, syntetyczność, minimalizm form wyrazowych i warsztatowych. Drugi nurt wypływa z inspiracji *antysztuką* z kręgów dadaistycznych, zwłaszcza Marcela Duchampa. Tutaj natomiast dominuje pierwiastek destrukcyjny, złośliwość, pesymistyczny ogląd kondycji ludzkiej.

Marcel Duchamp bywa nazywany patronem konceptualizmu, gdyż po raz pierwszy przesunął zainteresowanie artysty z procesu twórczego i dzieła sztuki na przedmioty gotowe (*ready mades*), sztuką stawały się one z woli artysty a nie z racji spełniania kategorii estetyki. Podkreślał także rolę przypadku w procesie twórczym jako czynnika decydującego.

Inny wyróżniany podział dzieli konceptualizm na nurt umiarkowany i skrajny. Pierwszy z nich obejmuje zakres sztuki sprowadzonej do idei, prezentowanej za pomocą różnych metod dokumentacji (rysunki, wykresy, diagramy, itp.) o statusie neutralnym dla sztuki, miały one przekazywać niematerialną i ulotną naturę dzieła, same nim nie będąc. Szybko jednak okazało się, że dokumentacja, która miała nie być sztuką, jest sprzedawana, kupowana i wystawiana, a artyści tworząc dokumentację nie potrafią się uwolnić od estetycznych i stylistycznych wyznaczników. Sztuka, która nie chciała nie tylko być kolejnym stylem, ale też odrzucała formę jako swoje zagadnienie, wypracowała swój własny, rozpoznawalny styl.

Przeczytaj tekst i wykonaj polecenia:

Sol le Witt
W sztuce pojęciowej idea lub pojęcie jest najważniejszym aspektem pracy. Gdy artysta posługuje się pojęciową formą sztuki, oznacza to, że wszystkie zamiary i decyzje podjęte są z góry, natomiast wykonanie jest czynnością mechaniczną. Idea staje się maszyną do robienia sztuki. Ten rodzaj sztuki nie jest teoretyczny, nie ilustruje także teorii; jest intuicyjny, powiązany ze wszystkimi typami procesów myślowych i jest wolny od celowości. Nie jest on zazwyczaj zależny od zręczności artysty jako rzemieślnika. […] Nie jest ważne, jak dzieło sztuki wygląda. Musi jakoś wyglądać, jeżeli ma formę fizyczną. Bez względu na formę końcową musi ono zaczynać się od idei. Artysta jest zainteresowany procesem koncepcyjnym i realizacyjnym. […] Sama idea, nawet nie uczyniona widzialną, jest tak samo dziełem sztuki, jak jakikolwiek skończony produkt.

Na podstawie: Leszek Brogowski, *Sztuka i czas*, Warszawa 1990.

1. Podaj nazwę kierunku sztuki nowoczesnej, o którym jest mowa w tekście.

.....

2. Czy – zdaniem autora – powstanie dzieła jest warunkiem koniecznym, aby uznać, że dzieło istnieje? Odpowiedź uzasadnij.

.....

.....

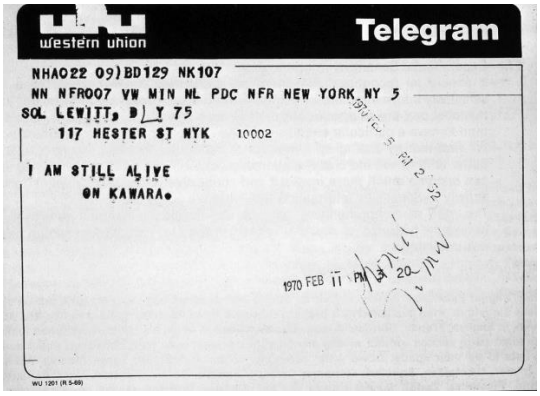
.....

Cechy sztuki konceptualnej:

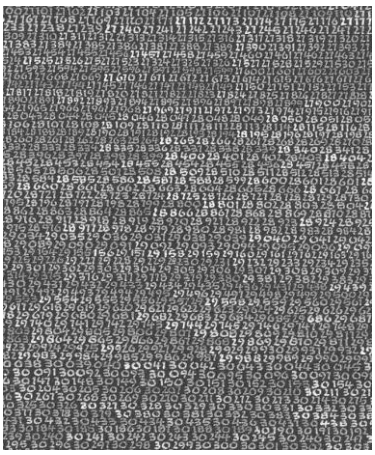
- zmiana statusu dzieła sztuki, artysty i odbiorcy
- nastawienie na badanie języka sztuki, zrównanie krytyki sztuki i działalności artystycznej
- zastąpienie dzieła sztuki procesem, działaniem, ideą nie podlegającą komercjalizacji
- niwelowanie roli artysty-autora dzieła sztuki na rzecz inicjowania dyskusji o języku sztuki
- postać materialna dzieła jest drugoplanowa
- równorzędność wszystkich technik artystycznych
- zanegowanie roli instytucji kulturalnych, muzeów i galerii, rozwój galerii autorskich i inicjatyw prywatnych
- różnorodne techniki i metody pracy: instalacja, environment, multipla, książka artystyczna, manifest, fotograficzna dokumentacja działania, szkice koncepcyjne, performance, work in progres, wykorzystanie poczty, wzorów matematycznych, inscenizacji
- budowanie samoświadomości sztuki
- wpływ konceptualizmu na rozwój land artu, minimal artu, sztuki społecznie zaangażowanej, krytycznej, feministycznej

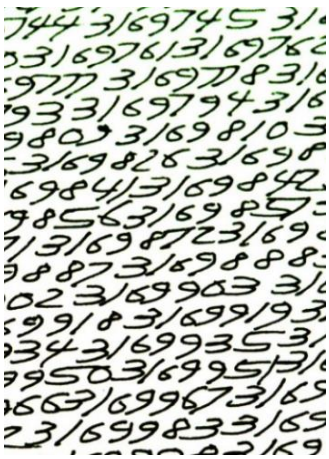
On Kawara (1932-2014)

Intermedialny japoński artysta, tworzący w Nowym Jorku. Przedstawiciel konceptualizmu i mail artu. Od 1966 tworzył serie obrazów minimalistycznych „Today", na których pojawiały się jedynie aktualne daty, od tego czasu powstało około 2 tys. obrazów. Jedną z najbardziej znanych jego prac i ikon mail artu jest seria rozsyłanych do instytucji sztuki telegramów z tekstem „I AM STILL ALIVE".



Roman Opałka (1931-2011)





Jego najbardziej rozpoznawalnym dziełem jest cykl ***OPALKA 1965 /1 – ∞***, nazywany przez artystę i krytyków *Programem*. Artysta białą farbą zapisywał na płótnie szeregi liczb; początkowo robił to na czarnym płótnie, zmienił je następnie na szare. Od 1972, stopniowo rozjaśniał używane tło. Każdą liczbę dodatkowo wymawiał, nagrywając ją na magnetofon, a do skończonego obrazu dodawał swoje aktualne zdjęcie. Cykl ma przedstawiać upływ czasu człowieka.

Joseph Kosuth (ur. 1945)

Teksty Kosutha ukazują charakterystyczne podejście myślicieli drugiej połowy XX wieku do problemu sztuki współczesnej. Wykłada w nich radykalne tezy na temat zbędności myśli estetycznej w ogólnej dyskusji na temat statusu i funkcji sztuki, a za wystarczającą i pełną teorię sztuki uważa sztukę samą w sobie, traktowaną już nie tylko jako wytworzone dzieło, ale dyskursywną formę wypowiedzi, opisującą elementy zewnętrzne, jak i wewnętrzne w stosunku do samej siebie. Kosuth niejednokrotnie powoływał się na sztukę Marcela Duchampa, przyjmował go za duchowego patrona. Kosuth krytykuje także współczesną filozofię, ukazując ją jako oderwaną od pierwotnego terytorium jakim jest rzeczywistość. Oznaką tego problemu był dla Kosutha rozwój nauk przyrodniczych i szczegółowych.

Oryginalny tekst i jego tłumaczenie:

Chair (chãr), n. (OF. *chaiere* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person ocuupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaisef; a metal block or clutch to suport and secure a rail in a railroad.

Krzesło – siedzenie z oparciem i często z podłokietnikami, zwykle dla jednej osoby; siedziba urzędu lub organizacji, lub sam urząd; osoba zajmująca stanowisko bądź piastująca pozycję, szczególnie przewodniczący spotkania; lektyka; szezlong; metalowy blok lub zacisk wspierający i zabezpieczający szyny w linii kolejowej.

Ta praca jest pierwszym i najbardziej znanym przykładem cyklu *One i Three* Kosuth instalacji, złożonej z obiektu, fotografii tego obiektu i powiększonej słownikowej definicji obiektu. Zastanawia się, co właściwie stanowi krzesło w naszym myśleniu: czy jest to solidny obiekt, który widzimy i używamy, czy też słowo "krzesło", którego używamy, aby go zidentyfikować i przekazać innym?

Zapoznaj się z argumentami mówiącymi o przynależności tego dzieła do konceptualizmu:

- najważniejsza jest koncepcja / pomysł, a nie wykonanie dzieła sztuki
- przedstawiona praca nie prezentuje rzeczy zrobionych własnoręcznie przez artystę, są to gotowe przedmioty wykorzystane do stworzenia tej pracy
- podkreślenie intelektualnego charakteru twórczości, czego dowodem jest przedstawiona praca, która składa się z trzech elementów: krzesła, zdjęcia przedstawiającego krzesło oraz encyklopedycznej definicji hasła krzesło; są to 3 elementy przedstawiające to samo, ale jednak odbierane przez widza zupełnie inaczej;
- artysta chciał zwrócić uwagę na samą istotę krzesła i to, jak powstaje relacja pomiędzy przedmiotem a słowem
- odejście od mimetyzmu w sztuce; sam pomysł / idea był prezentowany za pomocą np. notatek, fotografii, dokumentów.

Kamień z Rosetty, 1991

Kosuth często badał związki między słowami i ich znaczeniami oraz to, jak słowa odnoszą się do obiektów i rzeczy, które nazywają lub opisują. Był zafascynowany równoważnością wizualną i językową. W tym zakresie był pod wpływem idei filozofa Ludwiga Wittgensteina na temat języka. Kamień z Rosetty jest historycznym precedensem dla dzieła Kosutha, ponieważ ta sama wypowiedź jest prezentowana trzy razy w egipskim artefakcie. Pod koniec lat 80. Kosuth zaczął wytwarzać, z pomocą wielu asystentów, gigantyczną kopię twarzy Rosetty Stone umieszczonej płasko na chodniku jako instalację publiczną w mieście Figeac, tuż obok domu Champolliona, egiptologa, który był zaangażowany w oryginalne tłumaczenie.

Joseph Beuys (1921-1986)

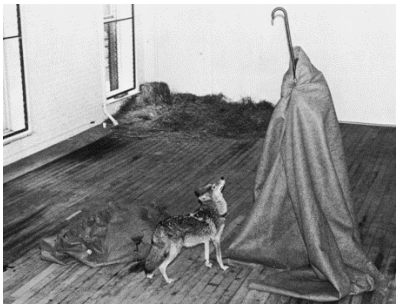
Niemiecki artysta, teoretyk sztuki, pedagog, działacz, reformator społeczny i polityczny. W czasie wojny studiował w Reichsuniversität Posen (Poznań), później zgłosił się ochotniczo do Luftwaffe. Przeszedł przeszkolenie jako strzelec-radiotelegrafista. Podczas jednego z zadań bojowych nad Krymem jego bombowiec został zestrzelony. Pilot Hans Laurinck zmarł, a tylny strzelec Joseph Beuys został ranny, doznając złamania nosa, żeber i licznych urazów. Oficjalnie został uratowany przez niemiecki oddział poszukiwawczy i skierowany do szpitala wojskowego. Później walczył na froncie zachodnim, gdzie dostał się do brytyjskiej niewoli.

Jako niemiecki lotnik, rozbił się nad Krymem i czołgał się ranny w śniegu, w strasznym mrozie, poodmrażany. Znaleźli go Tatarzy i wyleczyli prymitywnymi ludowymi sposobami – wysmarowali łojem, owinęli wojłokiem. To potem ciągle powracało w jego twórczości. On też miał po tym wypadku ranę, dziurę w głowie, która mu nigdy do końca nie zarosła. Dlatego zawsze nosił kapelusz, to nie był tylko snobistyczny gadżet. Mnie się wydaje, że to jest największy artysta XX wieku, najbardziej radykalny i z głębi autentyczny.

Tadeusz Rolke w rozmowie z Anną Sańczuk, weekend.gazeta.pl

Początkowe zainteresowania przyrodnicze przerodziły się w pragnienia twórcze, rozpoczął studia plastyczne. Jego wczesne dzieła to rzeźby i rysunki; następnie wypracował koncepcję prymatu idei nad obiektem (lata 40. i 50.). W latach 60. wziął udział w międzynarodowym ruchu Fluxus. W obiektach rzeźbiarskich wykorzystywał dotąd obce temu medium materiały nietrwałe: tłuszcz, miód, filc, przedmioty codziennego użytku. Sformułował teorię rzeźby jako przechodzenia od chaosu do uporządkowania oraz teorię rzeźby społecznej. Był też propagatorem demokratyzacji sztuki. W tekście noszącym znamienny tytuł „Każdy artystą" napisał, że potrzeba twórczości cechuje wszystkich ludzi i wszystkie dziedziny życia. I tak jak każdy może tworzyć, każdy może też wpływać na sztukę. To my kształtujemy świat wokół siebie, wpływamy na wydarzenia, historię i oblicze współczesnej sztuki. Jesteśmy artystami w swoim życiu. Sztuka miała stać się rodzajem terapii i zawładnąć wszystkimi dziedzinami życia. Sztuka w ujęciu Beuysa to raczej twórcze działanie i prace efemeryczne aniżeli trwałe przedmioty estetyczne.

W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu królikowi (1965)



I like America, America likes me (1974)

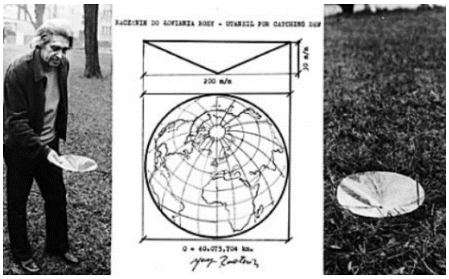
Piero Manzoni (1933-1963)

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

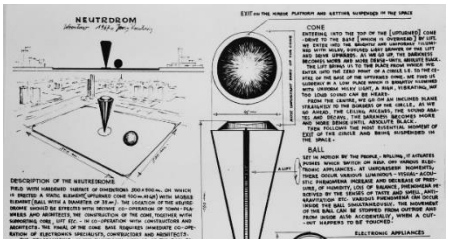
W 1958 roku stworzył 45 "pneumatycznych rzeźb" - na życzenie nabywcy wypełnionych oddechem artysty. Próbował stworzyć mechaniczne zwierzę jako ruchomą rzeźbę korzystając z energii słonecznej jako źródła prądu. W roku 1960 stworzył kulę utrzymywaną w powietrzu strumieniem powietrza.

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

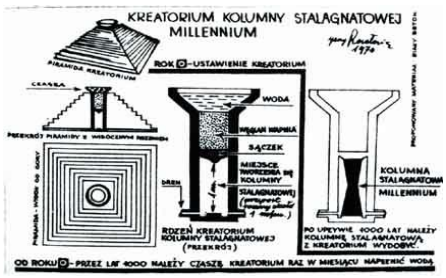
Jerzy Rosołowicz (1928-1982)



W drugiej połowie lat 60. wymyślił przyrząd do łowienia rosy.



Neutrdrom - budowla wysokości 100 metrów w kształcie odwróconego stożka, która miała służyć do zakłócania funkcjonowania ludzkich zmysłów: węchu, smaku, słuchu i równowagi. W tym samym czasie do swoich prac zaczął wprowadzać soczewki: najpierw wmontowywał je w obrazy, później umieszczał je w oprawie, budował z nich regularne kompozycje, w połączeniu z pryzmatami. W soczewkach i pryzmatach pojawiały się obrazy otoczenia, obrazy zmienne, zależne od miejsca, gdzie dzieło było ustawione. Świat był pokazywany, ale bez zatrzymania go, powstawało trwałe współdziałanie z rzeczywistością otaczającą.



W 1970 powstała jedna z jego bardziej znanych prac: ***Kreatorium kolumny stalagnatowej - Millennium***, projekt urządzenia, w którym w ciągu tysiąca lat z kapiącej wody nasyconej węglanem wapnia powstawałaby metrowej wysokości kolumna. Praca ta miała zwrócić uwagę na to, że tysiąclecie dla natury (kolumna powstaje właściwie drogą naturalną, człowiek ma jedynie stworzyć odpowiednie do tego warunki) nie jest jakimś szczególnym, wyróżnionym przedziałem, ludzie natomiast wiążą z tym pojęciem tendencje do podsumowywania i periodyzacji.

LAND ART (SZTUKA ZIEMI)

Działalność artystyczna, której obszarem działania (tłem, kontekstem czy tworzywem) jest przestrzeń ziemi, obszar środowiska naturalnego. Działania tego typu często są ingerencją w pejzaż, przekształceniem jego fragmentu, lub wykorzystaniem naturalnych procesów (erozja, czynniki atmosferyczne) dla stworzenia działania, obiektu o charakterze artystycznym. Realizacje tego typu pojawiły się w sztuce w latach 60. XX wieku (wystawa *Earthworks*, 1968,Dwan Galery w Nowym Jorku), a największy rozwój przypadł na lata 70. Były to bardzo różne w skali i charakterze działania, monumentalne realizacje, czasami obiekty wielokilometrowe, czy wymagające radykalnych prac ziemnych (przekopy, kopce, rowy), czasem subtelne, trudne nawet do znalezienia w otwartej przestrzeni, lub kompozycje istniejące kilka chwil niszczone np. wiatrem, czy przypływem. Wiele dzieł tego typu prezentowana była w tradycyjnych instytucjach sztuki (galerie, muzea) w postaci dokumentacji fotograficznej, filmowej, szkiców realizacyjnych, map. Początkowo ożywcza formuła tej sztuki spotkała się z refleksją na temat wartości naturalnego krajobrazu, bezcenności nienaruszonej przez człowieka przestrzeni, czego efektem było często ograniczenie monumentalnych przedsięwzięć tego typu. Działania początkowo o charakterze czysto artystycznym, przeniknęły do praktyk projektowych, miały wpływ, i były realizowane w formie i założeniach ogrodów, parków, rozwiązaniach architektonicznych.
Sztuka ziemi kumuluje tendencje i zjawiska zachodzące w artystycznym świecie lat 60., takie jak przenoszenie nacisku z końcowego rezultatu dzieła na proces jego powstawania (sztuka procesualna), dematerializacja sztuki (konceptualizm), performance czy body art. Jeden z głównych teoretyków i twórców sztuki ziemi Robert Smithson widział w niej też odpowiedź na fascynację stalą, aluminium i techniką obecną w rzeźbie tego czasu – nie do końca świadomym modernistycznym nastawieniem na produkcję, przetwarzanie i racjonalną organizację.

Ambalaż (emballage) - ……

……

……

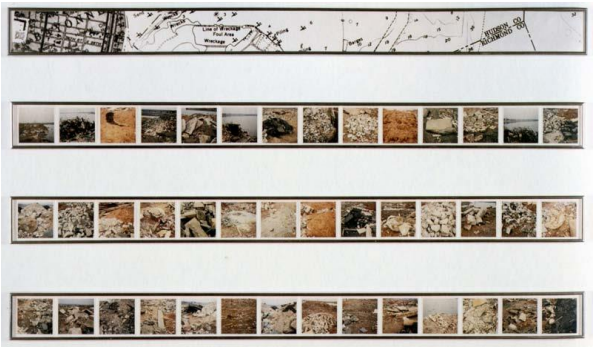
Efemeryczny - ……

Site specific - ……

Walter de Maria (1935-2013)

Pole błyskawic, realizowane w latach 1971-1977 składa się 16. rzędów stalowych prętów ciągnących się ze wschodu na zachód i 25. z północy na południe na terenie 1 mili (1,6 km) x 1 kilometr. Ich szczyty umieszczone są na jednej powierzchni. Żeby to osiągnąć wysokość stalowych prętów waha się od 4,5 m do 8,15 m, tak aby dostosować je do naturalnej rzeźby krajobrazu. *Pole* znajduje się na wyżynnej równinie otoczonej niewielkimi górami. Nie dość, że jest trudno dostępne, to jeszcze dodatkowo jego oglądanie obwarowane jest szeregiem precyzyjnych instrukcji. Trzeba zostawić na parkingu samochód, podpisać dokument zwalniający artystę od odpowiedzialności na wypadek różnych razów i śmierci widza. Dziennie max. 6 osób może zobaczyć to pole błyskawic/świetliste pole. Do specjalnego domku-kwatery widzowie prowadzeni są przez ok. 30 minut i zostają tam sami przez 20 godzin. Od 1977 roku zobaczyło je już prawie 13000 widzów.

Robert Smithson (1938-1973)



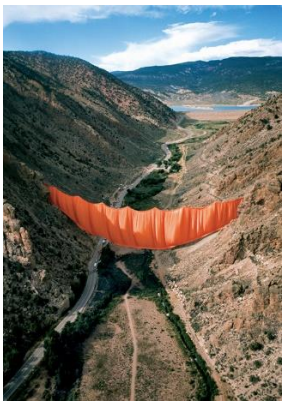
W 1967 Smithson zaczął badać industrialne tereny w okolicach stanu New Jersey, zafascynowany widokiem ciężarówek wywożących tony ziemi i skał. Efektem tej fascynacji była praca ***Site/Nonsite*** (1968), do wykonania której Smithson pobrał z kopalni odkrywkowej kawałki skały z miką oraz łupki, a następnie przedstawił je w galerii w ustawionych geometrycznie zbiornikach, razem z którymi wystawił mapy i fotografie pozwalające zidentyfikować teren, z którego pobrano materiał. We wrześniu 1968 Smithson opublikował na łamach "Artforum" esej promujący prace pierwszych artystów z kręgu land art.

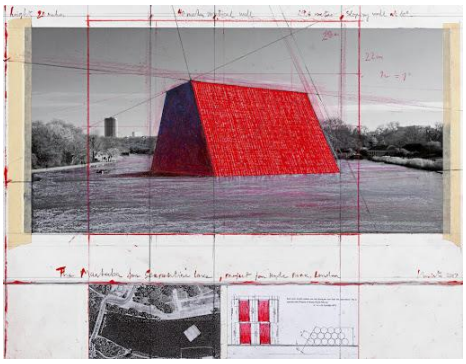
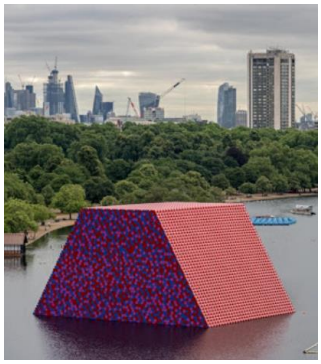
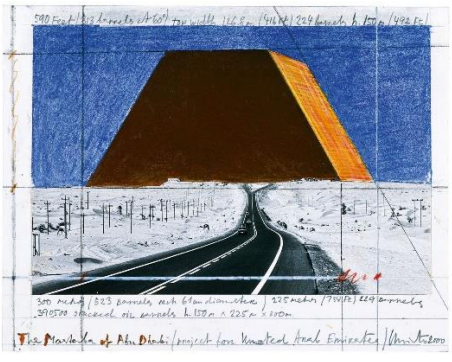
Najbardziej znanym dziełem Smithsona jest ***Spiralna grobla*** - grobla o długości 1500 stóp usypana w 1970 roku od brzegu Wielkiego Jeziora Słonego w stanie Utah, zbudowana ze skał, ziemi i soli.

Christo (1935-2020)

Od 1953 studiował na kierunkach artystycznych - początkowo w Bułgarii, następnie w Pradze i w Wiedniu (gdzie osiadł w roku 1957). Mieszkając w Paryżu, stał się apatrydą. Rozpoczął malowanie portretów, co stało się jego źródłem utrzymania. Zamieszkał w Stanach Zjednoczonych. Wiele lat tworzył wraz z żoną, Francuzką Jeanne-Claude (zm. 2009).

Najsłynniejsze do tej pory dzieło stworzył w 1995 roku. Opakował berliński Reichstag w srebrny materiał (zużył 110 tys. m² tkaniny) i owinął go niebieskimi linami liczącymi w sumie 8 tysięcy metrów długości. Przy realizacji projektu pomagało 90 alpinistów. Całość kosztowała 5 mln dol., ale Christo od niemieckiego państwa nie wziął ani centa. Jak każdy projekt i ten zrealizował z własnych funduszy. CVJ Corp. to specyficzne przedsiębiorstwo, które założył wraz z żoną Jeanne-Claude. Firma handluje obrazami Christo, makietami prac, plakatami, kalendarzami i różnymi gadżetami. Najtańsze dzieła można kupić za 50 tys. dolarów. Najdroższe obrazy osiągają milion dolarów. To dawało artyście niezależność od polityków, marszandów czy fundacji. – *Pochodzę z kraju, w którym rządził represyjny reżim komunistyczny, uciekłem w poszukiwaniu wolności i nie poświęcę jej dla niczego* – mówił Christo.



Kanion Kolorado Christo & Jeanne-Claude przegrodzili pomarańczową kurtyną wysokości 42 metrów, w 1972 roku. Potrzebne było 14 tys. metrów kw. tkaniny, która miała być powieszona na stalowych kablach, doczepionych do słupów wmontowanych w beton. Koszty przedsięwzięcia wzrosły do 400 tys. dolarów, artyści mieli więc problem z finalizacją projektu. W październiku 1971 roku kurtyna była gotowa do powieszenia, jednak została rozerwana przez wiatr. Dopiero dziesiątego sierpnia 1972 roku druga próba powieszenia materiału udała się. Kurtynę powieszono jednak tylko na 28 godzin z powodu zapowiadanej, zbliżającej się burzy. Projekt został pokazany w filmie dokumentalnym, Christo's Valley Curtain Davida i Alberta Maysles, który był nominowany do Oscara za najlepszy dokumentalny film krótkometrażowy.

W latach 1984–91 Christo & Jeanne-Claude pracowali nad projektem *The Umbrellas, Japan–USA*. Po wielomiesięcznych przygotowaniach 7 września 1991 roku ustawiono 1340 niebieskie parasolki w japońskim Ibaraki i 1760 żółte na kalifornijskim ranczo Tejon, wszystkie o wymiarach 6 m wysokości i 8,66 m średnicy. Christo i Jeanne-Claude odwoływali się do wierzeń ludów Mezopotamii, które w parasolach widziały ochronę przed złymi mocami. Ostateczny koszt projektu wyniósł 26 mln. dolarów. Instalacja stała się wielką atrakcją turystyczną. Organizowano tam nawet przyjęcia weselne i śluby. 26 października 1991 roku, jeden z parasoli w Kalifornii przewrócił się przez silny wiatr zabijając kobietę i raniąc kilka osób. Projekt kazano natychmiast zdemontować.