

21. 2. 2022 Body art a konceptuální umění

Body art, který v českém prostředí označujeme nejčastěji pojmem tělové umění, při velkém zjednodušení charakterizují dvě základní tematické roviny. Tělo je vyjadřovacím prostředkem či uměleckým nástrojem, ale současně je tématem vizuálního myšlení a tvorby. Je předmětem zkoumání, a přitom je i nástrojem k vyjádření úvah o jiných tématech. Body art je tedy uměleckým projevem, který využívá tělo jako vyjadřovací prostředek, ale současně se tematikou těla a tělovosti zabývá jako svou hlavní uměleckou látkou. V tvorbě umělců body artu se tedy setkáváme s ozvlášťováním těla různými prostředky, vidíme, že tělo je využíváno pro malbu místo obvyklého malířského plátna nebo se tává živou sochou. Ale také je lidské tělo předmětem hloubavé analýzy i expresivního dialogu se světem. Umělci přemýšlejí o limitech těla, o historickém ukotvení, o podstatě existence těla a jeho vlastností, o zranitelnosti, křehkosti, ale také o jeho vizuálních hodnotách a o přirozených vztazích těla k přírodě a světu kolem nás.

Hlavním obdobím, kdy body art vstupuje do výstavních síní a stává se předmětem zájmu většího množství umělců i teoretiků, je konec šedesátých a počátek sedmdesátých let dvacátého století. Pro časté využití principu procesualnosti, pro fyzickou účast tvůrců i pro dějové okolnosti projevů body artu můžeme do tento umělecký směr považovat za osobité vyústění happeningů, při nichž fyzická přítomnost těla a bezprostřední zapojení účastníků do děje byly rovněž nezbytné a zásadní. Body art ale své soustředění zužuje na uzavřenější akce a procesy, na vyhraněné zaměření na samotnou tělovost. Za počátek tělového umění můžeme označovat Antropometrie Yvese Kleina, který v roce 1959 vytvářel malby při dějovém vernisážovém představení, kdy na těla nahých modelek byla nanášena Kleinova modrá barva (IKD – International Klein Blaue) a následně byly na plátně vytvářeny tělové otisky jako stopy přítomnosti těla, jeho pohybu a jeho čiré fyzické existence. Jiným příkladem je Piero Manzoni a jeho dílo Socha o třech částech, kdy umělec seděl v galerii na soklu jako socha, až po mnoha hodinách padl vyčerpáním – teprve po zakreslení siluety jeho těla na podlaze mohl být dle předem připravených pokynů odnesen k poskytnutí lékařské péče. Podobné zkoumání bolesti a sebezáchovných reflexů postoupil Chris Burden, když si nechal prostřelit paži, nebo Stelarc při proskakování skleněnou stěnou. Osobitý dialog sebetřýznění spojeného s básnickou metaforou připravil ve svém projektu Štěpování Petr Štembera, který si nechal naroubovat větvíčku do předloktí. Je to skutečně syrový body art, když do rozřízlé ruky je vkládán „roub“ ze stromu, ale současně je to i poetická metafora sblížení či sbratření člověka se stromem, s přírodou. A proslulá dvojice Gilbert a George obohatila objevnou atmosféru šedesátých let principem „živé plastiky“, kdy oba umělci, často s pozlacenými tvářemi, stojí nebo se minimalisticky pohybují na soklu v galerijním prostoru. Osobitou variantu body artu přináší Francouzka Orlan, která si nechává přeoperovávat obličej a proměňuje svoji vizuální identitu závažnými lékařskými operačními zásahy. Pozoruhodné přesahy od body artu směrem k počítačovému umění učinil v devadesátých letech minulého století Stelarc, když při průzkumu propojení těla s počítačovou technikou nechal ve svém těle pohybovat elektronicky řízenou kovovou plastiku.

Hlavní osobnosti ve světě:

Stelarc, Gilbert a George, Chris Burden, Piero Manzoni, Marina Abramovic

Další světové osobnosti:

Yves Klein, Hermann Nitsch, Valie Export, Günther Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Gina Pane

Hlavní osobnosti v českém a slovenském prostředí:

Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler, Milan Knížák, Tomáš Ruller

Další české a slovenské osobnosti:

Miloš Šejn, Milan Kozelka, Vladimír Havlík, Richard Fajnor, Marian Palla

Konceptuální umění vstupuje do vývoje moderního a současného výtvarného umění v několika etapách. Na počátku jsou projekty Marcela Duchampa, který se svým objektem Sušák na lahve z roku 1914 otevírá hned v několika významových vrstvách cestu ke konceptuálnímu projevu, neboť jednoznačně zdůrazňuje, že základem je myšlenka, koncept, tedy naznačené sdělení, které si divák teprve svými vlastními úvahami dále dotváří. Igor Zhoř nazval ve své knize Proměny současného výtvarného umění kapitolu o tomto směru Koncepty aneb umění v hlavě a svůj výklad opřel o výrok Sol LeWitta z jeho textu Paragrafy konceptového umění z r. 1967: „Myšlenka, i když nebyla převedena do podoby obrazu, je sama uměleckým dílem. Myšlenkový proces bývá často zajímavější než výsledná realizace.“ Právě tento americký umělec bývá nejčastěji označován za průkopníka či zakladatele tohoto uměleckého směru. Jako dvacetiletý mládenec otevřel Kosuth v roce 1965 cestu ke konceptovému umění svou dnes už legendární instalací Jedna a tři židle, která sestává ze skutečné židle, z technické fotografie zachycující židli a ze slovníkového hesla, jež vysvětluje tento pojem. V jistém směru svým dílem mladý Američan navázal na proslulý obraz René Magritta Zrada obrazu z roku 1929, na němž je pod malířským zobrazením dýmky nápis: „Toto není dýmka.“ Jakkoli se k tomuto dílu malíř dopracoval z pozic surrealismu a jeho významových záměn, svým důrazem na sdělení, že obraz není skutečností, ale jen intelektuálním poukázáním na realitu, předjímá konceptuální umění, v němž se sdělení výchozí myšlenky stalo podstatou i podobou uměleckého díla. Proto také nejčastěji nacházíme v konceptualismu práci s textem či textovými zlomky. Texty a slova jsou ostatně základem tvorby Josepha Kosutha a Roberta Barryho, kteří pro textová sdělení a výzvy objevovali různé formy a v galeriích vystavovali místo obvyklých obrazů či soch písmová vyjádření. Navazuje na ně Bruce Nauman, jenž se od minimalistické strohosti konceptualismu liší naopak jistou mírou vizuální atraktivity, neboť svá často jednoslovná výtvarná sdělení ztvárňuje do podoby svítícího neonového nápisu. Po epoše přelomu let šedesátých a sedmdesátých, kdy konceptuální umění zažívá výrazný rozvoj, přichází nové pokračování v letech osmdesátých, kdy na scénu vstupuje Američanka Jenny Holzer, jejímž nejtypičtějším projevem jsou elektronické pohyblivé nápisy, vyjadřující často nějakou stručnou úvahu nebo zamyšlení. I ona však spíše pokračuje v záměrech započatých Kosuthem či Barrym.

Nové pokračování konceptuálních přístupů pak nacházíme v umění po roce 2000, kdy se mluví i o konceptuální malbě a principy „umění v hlavě“ jsou velmi rozvíjeny nástupem elektronických médií. Umělci mohou vytvářet interaktivní díla, která v prostředí počítačů a internetové sítě od základního myšlenkového konceptu mohou v dialogu s diváky směřovat k nejrůznějším formám realizace. Net art, jako umění realizované v internetové síti, můžeme tedy vnímat jako svébytnou pokračující variantu konceptuálního umění.

Hlavní osobnosti ve světě:

Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Robert Barry, John Cage, Bruce Nauman, Jenny Holzer

Další světové osobnosti:

skupina Art and Language, George Maciunas, On Kawara, Roman Opalka, George Brecht

Hlavní osobnosti v českém a slovenském prostředí:

Jiří Kovanda, Ján Mančuška, Dalibor Chatrný, Jiří Valoch, J. H. Kocman, Marian Palla, Milan Knížák

Další české a slovenské osobnosti:

Olaf Hanel, Eugen Brikius, Jan Wojnar, Karel Adamus, Jan Steklík, Alex Mlynářčík, Rudolf Sikora, Stano Filko

Předchůdci:

Marcel Duchamp, René Magritte

Kapitola z knížky *Umění bez revolucí?*

Sol LeWitt: Věty o konceptuálním umění, 1967 (K přednášce 21. 2. 2022)

- „1. Konceptuální umělci jsou spíše mystici než racionalisté. Dosahují závěrů, které logika nemůže pojmut.
2. Racionální úvahy opakují racionální názory.
3. Iracionální názory vedou k novým zkušenostem.
4. Formální umění je nevyhnutelně racionální.
5. Iracionální myšlenky by měly být následovány rozhodně a logicky.
6. Pokud umělec změni svůj názor v průběhu vykonání díla, kompromituje výsledek a opakuje v minulosti dosažené výsledky.
7. V procesu, který zahrnuje vznik nápadu až po dokončení díla, je umělcova vůle druhotná. Jeho vůle může být pouze projevem jeho ega.
8. Pokud jsou používána slova jako malba a socha, implikují celou tradici a předpokládají následné přijímání této tradice, a tím kladou omezení na umělce, který tudíž váhá při vytváření umění, které by tato omezení přesahovalo.
9. Koncept a myšlenka jsou dvě různé věci. Koncept obsahuje všeobecný směr, zatímco myšlenka je komponent. Myšlenky uskutečňují koncept.
10. Myšlenky mohou být umělecká díla; jsou ve vývojovém řetězci, který případně může zaujmout nějakou formu. Všechny myšlenky nemusí být nezbytně nutně fyzicky vykonané.
11. Myšlenky nemusejí nezbytně nutně přicházet v logickém pořadí. Mohou se vyvíjet nečekanými směry, nicméně myšlenka musí být dokončena v mysli před tím, než se zformuje myšlenka následující.
12. Pro každé umělecké dílo, které se stává hmotné, existuje mnoho jeho variací, které hmotné nejsou.
13. Umělecké dílo může být považováno za vodič mezi myslí umělce a pozorovatele. Nikdy by ale k pozorovateli nemělo doopravdy dosáhnout a také by nikdy nemělo opustit umělcovu mysl.
14. Slova jednoho umělce k druhému mohou vyvolat myšlenkový řetězec pokud spolu sdílejí společný koncept.
15. Protože žádná forma není ve své podstatě důležitější než ostatní formy, umělec může rovným dílem používat jakoukoliv formu od slovního vyjadřování (ať mluvou či písmem) až k fyzické realitě.
16. Pokud jsou používána slova a pokud vznikla z myšlenek o umění, potom jsou pouze uměním a nikoliv literaturou, stejně tak, jako čísla nejsou matematikou.
17. Všechny myšlenky jsou umění, pokud se uměním zabývají a pokud spadají do konvenčního pojetí umění.
18. Lidé se obvykle snaží pochopit umění minulosti tak, že na něj aplikují současné konvence, z čehož vzniká nepochopení umění minulosti.
19. Konvence v umění jsou pozměňovány uměleckými díly.
20. Úspěšné umění mění naše porozumění konvencím tak, že mění naše vnímání.
21. Vnímání myšlenek vede k novým myšlenkám.
22. Umělec si nemůže představit své umění, a nemůže ho pochopit, dokud není úplné.
23. Umělec může špatně pochopit umělecké dílo (porozumět mu jinak než umělec), nicméně stejně může být sveden svým vlastním nesprávně vyloženým myšlenkovým řetězcem.
24. Vnímání je subjektivní.
25. Není nezbytně nutné, aby umělec rozuměl svému vlastnímu umění. Jeho vnímání není ani lepší ani horší než vnímání ostatních.
26. Umělec může vnímat umění ostatních lépe než své vlastní umění.
27. Koncept uměleckého díla může zahrnovat podstatu díla nebo proces, při kterém je vytvářeno.
28. Pokud je myšlenka díla stanovena v umělcově mysli a je rozhodnuto o jeho konečné formě, je celý proces pouze dokončen naslepo. Existuje zde mnoho vedlejších podnětů, které umělec nemůže pojímat. Tyto podněty však mohou být použity jako myšlenky pro nová díla.
29. Proces je mechanický a nemělo by s ním být manipulováno. Měl by se vyvíjet svévolně.
30. V uměleckém díle je obsaženo mnoho různých prvků. Ty nejdůležitější jsou také nejzřejmější.
31. Pokud umělec používá stejnou formu ve více dílech a mění použitý materiál, lze předpokládat, že umělcův koncept se týkal použití materiálu.
32. Banální myšlenky nemohou být zachráněny nádherným provedením.
33. Je složité zpackat dobrý nápad.
34. Když se umělec naučí dělat své řemeslo příliš dobře, vytváří povrchní umění.
35. Tyto věty jsou poznámkami o umění, nejsou však umění samo o sobě.“

Citace: Srp, Karel (ed.). *Minimal Earth concept art*. Praha: Jazzová sekce, 1982, s. 329-331.

Uvedeno v knize *Mezi slovem, akcí a obrazem – příspěvek k interdisciplinaritě tvůrčího procesu* (Zbyněk Fišer – Vladimír Havlík – Radek Horáček), Brno, MUNIPRESS 2010

