

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Dialogy s prostorem:
taneční tělo v muzeích, galeriích
a výstavních prostorech**

Bc. et BcA. Tereza Richterová, DiS.

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci téma *Dialogy s prostorem: taneční tělo v muzeích, galeriích a výstavních prostorech* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

11. 12. 2023

.....

Tereza Richterová

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucí práce Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za vedení a sdílení odborných znalostí i zkušeností. Velmi děkuji za její vstřícnost a pochopení a zejména za to, že i přes četné komplikace podporovala mou snahu práci dokončit. Mé poděkování patří také Marii Kinsky a Centru choreografického rozvoje SE.S.TA za možnost nahlédnout do pozadí vzniku projektu Tanec v galerii a za zprostředkování kontaktu se spolupracujícími umělci.

Děkuji Centru podpory studentů se specifickými potřebami Univerzity Palackého v Olomouci za lidskou i technickou pomoc a podporu, již mi poskytli při psaní této práce. Poděkování patří také asistentkám sociální rehabilitace Spolku Trend vozíčkářů Olomouc. Dále děkuji Kontu Bariéry a Nadačnímu fondu manželů Livie a Václava Klausových za poskytnutí stipendií, která dokončení této práce umožnila.

Největší dík patří mému manželovi Davidu Richterovi za vytrvalou psychickou i praktickou podporu, doprovod na mnohá představení i výstavy, jeho zájem o zkoumané téma, a že mi byl partnerem při četných diskuzích nad díly a analýzami. Synovi Zdeňkovi děkuji za největší možnou míru pochopení při dokončování této práce a za možnost zažívat tanec i muzea a galerie také autentickým dětským pohledem.

Diplomová práce vyzikla za finanční podpory Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v rámci Studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci IGA_FF_2019_038 projektu „Aktuální tanečnický diskurz: Možnosti analýzy tanečního představení“.

Obsah

ÚVOD	5
1. INTERDISCIPLINÁRNÍ DIALOGY: PRAMENY, LITERATURA A FILOZOFICKÝ RÁMEC VÝZKUMU	9
1.1. DISPOZITIV V UMĚNÍ.....	18
2. VÝVOJOVÉ DISPOZITIVY ANEB TŘI CESTY TĚLA DO GALERIÍ A MUZEÍ	22
2.1. TANEC	23
2.2. DIVADLO	33
2.3. VÝTVARNÉ UMĚNÍ.....	40
3. VÝSTAVNÍ PROSTOR	46
3.1. INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA A KRITIKA INSTITUCÍ	49
3.2. TANEC A (VÝSTAVNÍ) INSTITUCE	54
4. TANEČNÍ TĚLO V DIALOGU S VÝSTAVNÍM PROSTOREM	62
4.1. DIALOG TĚLA S PROSTOREM – VÝSTAVNÍ PROSTOR JAKO VÝCHODISKO	63
4.1.1. DIALOG TĚLA S ARCHITEKTUROU	65
4.1.2. DIALOG TĚLA S EXPONÁTY	67
4.2. DIALOG TĚLA S MINULOSTÍ – VÝSTAVNÍ PROSTOR JAKO INSTITUCE PAMĚTI	72
4.2.1. TĚLESNÝ ARCHIV, REKONSTRUKCE A REENACTEMENT	75
4.2.2. KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ A KRITIKA RE-PREZENTACE	80
4.3. POZOROVATEL V DIALOGU S TĚLY – VÝSTAVNÍ PROSTOR JAKO PROSTOR INSTALACE TĚL	82
4.3.1. INSTALOVANÁ TANEČNÍ TĚLA	84
4.3.2. TANEČNÍ VÝSTAVA – DANCE EXHIBITION	89
4.4. DIALOGY TĚL – VÝSTAVNÍ PROSTOR JAKO PROSTOR SDÍLENÍ A PARTICIPACE....	92
4.4.1. DĚDICTVÍ PERFORMANCE ART	93
4.4.2. SDÍLENÝ PROSTOR.....	96
4.4.3. LABORATOŘ A ATELIÉR	98
4.5. MONOLOG TĚLA – VÝSTAVNÍ PROSTOR JAKO ALTERNATIVA DIVADLA	101
5. TANEC V GALERIÍCH A MUZEÍCH NAPŘÍČ PROSTORY A ČASY	105
5.1. TANEC V GALERIÍCH A JEHO DISPOZITIV	110
ZÁVĚR	116
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	123

Úvod

Diplomová práce *Dialogy s prostorem: taneční tělo v galeriích, muzeích a výstavních prostorech* se zabývá stále rozšířenějším a aktuálnějším fenoménem tance v galeriích a muzeích. Mimo takto zaměřené individuální tvůrčí linie a iniciativu kurátorů dokládá popularitu tématu i skutečnost, že v galerii či muzeu svou práci uvedlo mnoho významných tanečníků a choreografů dnešní doby. Současný důraz na zkoumané téma a potřebu jej reflektovat pak umocňuje i řada akademických a uměleckých výzkumů. Pod slovním spojením „tanec v galerii a muzeu“ si mnozí představí konkrétní obraz, zároveň však stále existují lidé z umělecké a uměnovědné oblasti i mimo ni, které tento fenomén téměř či zcela minul a dosud se s ním osobně „na živo“ nesetkali.

Jak se ukázalo již při prvotní rešerši tématu, jedná se o fenomén velmi heterogenní, a často až paradoxně rozporuplný. Proto je mým záměrem postihnout jej pokud možno komplexně a soustředit se na různé projevy jeho současné praxe. Hlavním cílem je definovat způsoby postavení a vztahů, jež současná taneční těla v galeriích a muzeích zaujímají, a zmapovat možnosti i kvality jejich vztahu s výstavním prostorem. Souvisejícím cílem je pochopit specifickou strukturu spojení těl, prostoru, institucionálních politik, paměti a dalších diskurzů uvnitř těchto projektů ve smyslu Foucaultova dispozitivu. Předmětem analýzy¹ jsou taneční díla, výstavy, performance, instalace, představení, události, projekty a koncepty², jež byly

¹ Jedná se o kvalitativní výzkum založený na analýze vztahů jednotlivých elementů a praktik uvnitř určených dispozitivů, přičemž v otázkách konkrétních kroků a fází analýzy vycházím z principů a postupů zakotvené teorie, jakožto komplexní kvalitativní metody. Viz např. STRAUSS, Anselm a Juliet CORBINOVÁ. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Podané ruce, 1999.

² V diplomové práci využívám souhrnné pojmenování „díla“, kterým v daném kontextu označuji všechny myslitelné formy a jejich hybridní fúze, které tanec v galerii využívá, přičemž jejich zařazení je ze své podstaty často diskutabilní.

uvedeny v galerii, muzeu či jiném výstavním prostoru³ v posledních patnácti letech, tedy nejdříve po roce 2008.⁴

Předkládanému výzkumu jsem se věnovala několik let, což mi umožnilo sledovat aktuální tendence v oblasti tance v galeriích v delším horizontu, než bylo zprvu zamýšleno. Dvouleté přerušení kontinuální práce pak umožnilo téma nahlédnout také z většího odstupu, s čímž se průběžně měnily i dílčí cíle výzkumu. V roce 2018 jsem zkoumanou oblast podrobila důkladné rešerši. Seznámila jsem se se základními teoretickými a filozofickými přístupy k problematice a zvolila hlavní tvůrce a projekty, na které by se měl budoucí výzkum zaměřit. V letech 2019 a 2020 pak probíhala hlavní část výzkumu. V této době jsem navštívila celou řadu děl, instalací, performancí, událostí a výstav tuzemských i zahraničních umělců a kurátorů zejména v Rakousku, Francii a Německu. Tato empirie byla doplněná o přístup k zahraniční odborné literatuře a následovala tvorba samotného textového výstupu bádání. Poslední fáze vzniku této diplomové práce spadá do roku 2023, kdy byl výzkum obohacen o nové informace, myšlenky a dění ve sledované oblasti, zejména o projekty a díla spadající do období pandemie koronaviru a po ní.

Po určitý čas jsem se paralelně s tímto procesem zabývala rovněž tématy taneční instalace a ne-lidských či ne-materiálních tendencí v tanci a choreografii⁵, jež sdílí s předkládaným tématem a jeho vybranými oblastmi některá teoretická a filozofická východiska, a které mě upozornily na oblasti problémové či významné právě pro tanec a taneční tělo v galeriích. Již ve své bakalářské práci *Obraz a pojetí lidského*

³ Označení a jména výstavních institucí jsou problematickým bodem tohoto textu. Rozhodla jsem se následovat způsobu, jaký název jednotlivé instituce v komunikaci s veřejností samy nejčastěji uvádějí včetně převládající jazykové verze. V případě potřeby bude zkratka či cizojazyčný název doplněn vysvětlující závorkou.

⁴ Odůvodnění tohoto rámování viz kap. 1. *Interdisciplinární dialogy: prameny, literatura a filozofická východiska výzkumu.*

⁵ Toto bádání shrnuji v kapitolách *Zastavení v prostoru a čase: Instalativní obrat v současném tanci a performanci*; a *Jak stvořit post-tanečnicka: Postlidský obrat v současném tanci a performanci*. In PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Aktuální tanečnický diskurz: obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021, s. 31-44 a 71-92.

A ve studii *Aktualizovaná choreografie. Možnosti a podoby v (taneční) praxi*; s RICHTER David a Eduard Adam ORSZULIK. In ČECH, Viktor (ed.). *Choreografie myslí - Úsilí - Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: Nakladatelství AMU, 2022, s. 76-99.

těla v díle Marie Chouinard jsem předmět bádání nahlížela skrze vícero teoretických a filozofických konceptů, což umožnilo komplexní uchopení díla choreografky. Stejný přístup jsem se pro interdisciplinární povahu sledované oblasti a potřebu uchopit širokou škálu uměleckého vyjádření rozhodla využít i v aktuálním výzkumu, jež zaměření na taneční tělo rozšiřuje o jeho vztah s pozorovatelem a prostorem. Ten s sebou navíc přináší také specifický institucionální rámec a diskurz.

Sledovaná oblast tance v prostorách galerií a muzeí je tak svou interdisciplinaritou, intermedialitou a inkluzivitou výsledkem prolínání praktik uměleckého, společenského, filozofického a stejně tak i technologického vývoje v průběhu 20. století. Tento vývoj je pak rámován celou řadou diskurzivních i nediskurzivních praktik. Proto v práci vycházím zejména z Foucaultova pojetí dispozitivu a dalších konceptů tohoto filozofa.

Pojem dispozitivu a jeho význam pro užití v této práci je spolu se zahrnutými prameny a výchozím stavem bádání s nastíněním dosavadní teoretické reflexe zkoumaného fenoménu představen v první kapitole. Druhá kapitola se věnuje genezi vztahu fyzického těla umělce s výstavním prostorem v průběhu 20. století. Vývoj tance, výtvarného umění a divadla přitom chápu jako jednotlivé dispozitivu, jež předurčily a formovaly současnou pozici tanečního těla ve výstavních prostorách. Pro zkoumané téma jsou často určující samotné výstavní prostory a instituce, čemuž se věnuji ve třetí kapitole. Ta objasňuje nejen genezi, historii, povahu a definici muzeí a galerií, ale rovněž jejich reflexi a vztah těchto institucí k tanci.

Na tyto kapitoly navazuje druhá část práce, jež má analyticko-teoretický charakter. Obsahuje příklady děl, událostí a výstav, na základě jejichž analýzy demonstruji hlavní principy a druhy vztahů mezi pozorovatelem, tanečním tělem a prostorem, které dělím do pěti kapitol. Tyto praxe zároveň teoreticky usouvztažňují s již existujícími uměleckými a estetickými proudy a formami jako je site-specific či výsledky performativního, instalativního a archivního obratu. V poslední kapitole pak s pomocí dispozitivu formuluji obecnější teze a principy, jež vystihují vztah mezi heterogenními kategoriemi. Tato diskuze má také za úkol teoreticky ukotvit vysoce diverzní povahu existence tance a tanečních těl v galeriích a muzeích.

Popisuje dispozitivu, jež ustanovují vztahy jednotlivých diskurzů, elementů, rolí a praxí spjatých s tancem a tanečním tělem v galeriích a muzeích.

1. Interdisciplinární dialogy: prameny, literatura a filozofický rámec výzkumu

Fenomén tance v galeriích a muzeích je součástí vícero navzájem propojených diskurzů, uměleckých i akademických oborů. Mezi dominantní patří například vyjednávání pozice uměleckého tance v kontextu umění performativních a vizuálních, či prostorových a časových a obecně prozkoumávání vztahů tance a výtvarného umění.⁶ V České republice se těmito vztahy v publikaci *Choreografický moment v současném umění* vypořádává Viktor Čech pomocí Ranciérový intermediální koncepce. Na intermedialitu a transmedialitu v rámci zvolené metodologie navazuje v disertační práci *Tanec, prostor a světlo* také Dita Pytlíková Dvořáková, která se zabývá světelným designem v současném tanci/performanci, a jejíž zkoumání zahrnuje obecně vztah mezi vizuálním uměním, tancem a divadelní scénografií.⁷

Tancem v galeriích a muzeích se z příslušné perspektivy soustředí i obory jako muzeologie, galerijní pedagogika, sociologie nebo kulturní antropologie. V neposlední řadě je pak fenomén podrobován politické a ideologické interpretaci a analýze, která je v současné době v různých podobách implicitně obsažena ve velkém počtu textů na sledované téma.⁸ Kromě foucaultovského dědictví kritiky muzeí jsou v tomto směru aktuálně dominantní zejména postkoloniální studia. Těmito hledisky se práce záměrně detailně nezabývá, ač jsou součástí prozkoumávaných dispozitivů a budou proto adekvátně zohledněna. Práce v této souvislosti vynechává jeden z momentů, kdy se živá materiální těla dostávají do

⁶ Problematice se věnuje například Peter Weibel. Viz WEIBEL, Peter. installations, objects, performances - between "performative turn" and "installative turn". In RIEDEL, Christiane, WALTZ, Yoreme a Peter WEIBEL. *Sasha Waltz: Installations Objects Performances*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014, s. 8-30.

⁷ ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018.

PYTLÍKOVÁ DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo* [online]. Brno: 2018. Dizertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně [cit. 2020-08-06]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/frwc65/>>.

⁸ Tento rozměr je například implicitně i explicitně pravidelně obsažen v textech André Lepeckého.

redefinovaných vztahů k výstavnímu prostoru a výstavním institucím: jedná se o různé protestní akce a demonstrace, které mnohdy ústí v události či happeningy s vysoce performativními a spektakulárními kvalitami a občas jsou také záměrnými uměleckými gesty.⁹

Pro zúžení zkoumaného pole jsem se zaměřila pouze na ta díla, jež zacházejí s živým lidským tělem a jejichž tvůrci, kurátory či aktéry jsou profesionálové etablovaní ve světě choreografie či tance, nebo ti, jež z tohoto prostředí původně pochází. Proto jsou z analýzy vyčleněny například *Choreografic objects* Williama Forsythea či *Walk the chair* La Ribot, které postrádají živého aktéra, avšak aktivizují pozorovatele. Vybraný materiál jsem zároveň vymezila podmínkou umístění děl do těch prostor galerií a muzeí, které nejsou primárně prostorem divadelním. Mnoho současných uměleckých institucí totiž disponuje speciálním divadelně uspořádaným prostorem pro doprovodné programy v podobě koncertů či divadelních představení.

Výběr analyzovaných děl, výstav, performancí, představení, událostí, projektů a konceptů rámuji rokem 2008 a chci tudíž postihnout umělecké, taneční, choreografické a kurátorské tendence posledních patnácti let. Tento letopočet není náhodný, nýbrž navazuje na posun v nazírání na status a prezentaci těla ve výstavním prostoru, který gradoval od přelomu 21. století, přičemž změny se projevovaly zejména v kontextu výstav a instalací využívajících živé lidské tělo. Mezi ně patří například retrospektivy *Seven Easy Pieces* (2005) a *The Artist is Present* (2010) Mariny Abramović, která těmito projekty změnila paradigma své vlastní práce.¹⁰

⁹ Například protest *Decolonize this Place* ve Whitney Museum v New Yorku roku 2019 nebo protest proti ropné společnosti BP v British Museum v roce 2020. Fenomén protestu v muzeích či v souvislosti se sbírkami a výstavami má bohatou historii a váže se zejména k afroamerické komunitě v 2. polovině 20. století.

¹⁰ Srov. BOROWSKI, Mateusz. Strategie zapojení publika a dědictví Lehrstücku ve 20. a 21. století. *Divadelní revue*. roč. 25, č. 1, 2014, s. 70-83.

Pro americkou teoretičku umění Claire Bishop je v tomto směru přelomová výstava *Choreographed Exhibition*¹¹ kurátora Mathieua Copelanda, zahájená roku 2007.¹² RoseLee Goldberg, autorka řady knih o performanci a živém umění, kurátorka a zakladatelka bienále *Performa* pak za zlomový moment považuje program festivalu *Performa 07* a také uměleckou přehlídku *Documenta 12*, přičemž obojí spadá rovněž do onoho roku 2007.¹³ Na *Documenta 12* měla svou výstavu například Trisha Brown, která zkombinovala videoinstalaci, instalaci *The floor of the Forest* (1970/2007) obývanou tanečnicí, a dlouhotrvající skupinové interpretace svých choreografií.

¹¹ Tři tanečníci z Tanzkompanie Theater St. Gallen byli déle než měsíc a půl přítomni ve výstavním prostoru a předváděli choreografii pohybů, obrazců a choreografických gest podle partitur a pokynů, které jim poskytli pozvaní umělci, tanečníci a choreografové. O výstavě a vztahu jednotlivých zúčastněných umělců a teoretiků k tématu vystavování tance pojednává související publikace. COPELAND, Mathieu. *Choreographing Exhibitions*. Dijon: Les Presses Du Reel, 2013.

¹² Viz BISHOP, Claire. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention. *TDR: The Drama Review*, roč. 62, č. 2, 2018, s. 24.

¹³ GOLDBERG, RoseLee. *Performance Now. Live Art for the Twenty-First Century*. Thames & Hudson, 2018, s. 10.

Pro výběr analyzovaných děl byla klíčová má vlastní empirická zkušenost, kterou však pro komplexnější demonstraci některých principů doplňuji ještě o díla zprostředkovaná prameny audiovizuálními a písemnými.¹⁴ V případě tvorby Sashy Waltz, jejíž práce je pro sledovanou oblast významná, vycházím zejména z filmů a videozáznamů jejích galerijních projektů. Další stěžejní osobností, s jejíž prací jsem neměla možnost setkat se napřímo, je Tino Sehgal, tvůrce takzvaných „constructed situations“. Kvůli jeho striktnímu zákazu pořizování jakýchkoli záznamů musím spoléhat na písemné či slovní popisy a jeho zařazení do výzkumu je tudíž problematické. Vzhledem ke specifickému přístupu stran tvorby i distribuce nehmotného vizuálního umění však pokládám za žádoucí jej do diplomové práce i přesto plnohodnotně zahrnout.

Mezi sledované umělce, jež se pravidelně realizují v galerijních prostorech a jsou součástí této práce, patří například Eszter Salamon, Xavier Le Roy, Anne Teresa De Keersmaecker, Sasha Waltz či Boris Charmatz. Většina z nich tvoří ve francouzskojazyčných a německojazyčných zemích, přičemž se často jedná také o představitele konceptuálního tance. Vedle nich však stále aktivně tvoří a vystupují například osobnosti postmodern dance nebo umělci vycházející z principů performance art.

Kontinuálně jsem se zabývala rovněž dlouhodobými projekty, jakými je například Charmatzovo *Musée de la danse* či už dva běhy evropského projektu *Dancing Museums*, jehož se účastnila pod hlavičkou Tance Praha také Česká republika. V tuzemsku existuje cyklus *Tanec v galerii*, který je několikaletým projektem Centra choreografického rozvoje SE.S.TA. V tuzemsku jsou pak další příklady zkoumaného fenoménu k vidění na festivalech *4+4 dny v pohybu*, *Pražské Quadriennale*, *NORMA*, *Divadelní Flora* či *Tanec Praha*. Prostor tanci a performanci po vzoru světových galerií poskytují i české lokální galerie a muzea. Pravidelně zejména Galerie hlavního města Prahy, jež byla právě partnerem

¹⁴ Jednou z platforem pro sběr materiálu je mezinárodní festival *Zlatá Praha* zaměřený na hudební a taneční televizní tvorbu. V souvislosti s pandemií COVID-19 pak byla některá díla zprostředkována skrze nahrávky a sociální sítě.

projektu Dancing Museums, a Národní galerie Praha, která se roku 2022 dokonce navázala spoluprací s pařížským Centre Pompidou a jeho tanečním festivalem MOVE.

Na základě této praktické i teoretické rešerše jsem identifikovala dva dominantní produkční kontexty, které zprostředkovávají tanci výstavní prostor, a naopak výstavnímu prostoru tanec. Prvním je činnost festivalů současného tance, které spolupracují s institucemi zaštiťujícími umění výtvarné. Sledována byla zejména jedna z dramaturgických linií *ImPulsTanz – ImPulsTanz X Museum*, která se primárně zaměřuje na taneční produkce v prostorách muzeí, jež jsou součástí vídeňské MuseumsQuartier. Ve druhém produkčním kontextu pak figurují vedoucí galerií a sbírek či kurátoři, kteří podporují live art, zvou do své instituce taneční umělce a sami pořádají taneční festivaly. Příkladem budiž již zmíněný festival MOVE Center Pompidou.

Zajímavým produkčním kontextem a rámcem jsou projekty spojené s výzkumem, a to jak akademickým, tak uměleckým. Na tom je založen již zmíněný evropský projekt *Dancing Museums – The democracy of beings* (2018-2021) a *Dancing Museums – Old masters, new traces* (2015-2017), kterému částečně předcházela *B-Project* (2013-2014), jenž spojoval taneční umělce a umělecké instituce z několika evropských zemí při příležitosti pětistého výročí úmrtí Hieronyma Bosche. Aktuálně pak probíhá australský mezinárodní výzkumný projekt *Precarious Movements: Choreography and the Museum* (2021-2024). Integrovanými součástmi těchto projektů jsou konference na toto téma a probíhají samozřejmě i konference na těchto projektech nezávislé. Například *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée: pratiques, publics, médiations*¹⁵ (Paříž, 2015), nebo kulatý stůl *La question de la „(re)présentation“ de la danse* (Museum Marseille, 2018). V tomto kontextu je vhodné vzpomenout také berlínskou Akademie der Künste, která pořádala projekt výstav, přednášek a performancí *What the Body*

¹⁵ Roku 2018 byla vydána stejnojmenná kniha: CHEVALIER, Pauline, MOUTON-REZZOUK, Aurélie a Daniel URRUTIAGUER (ed.). *Le Musée par la scène: Le spectacle vivant au musée*. Montpellier: Deuxième époque, 2018.

Remembers. Dance Heritage Today (2019), přičemž teoreticko-historickou i praktickou oblast umění a jejich re-prezentace institucionálně zastřešovala a sjednocovala.

Tanec v muzeích a galeriích je tedy rozkročen mezi dvě hlavní (ale nikoliv jediné) oblasti – kontext výtvarný (s výstavními institucemi) a taneční (s divadelními institucemi) - doplněné kontextem akademickým. Šíře takto zaměřených aktivit vychází nejen z iniciativy choreografů, ale i ze zvýšeného zájmu kurátorů. Literatura, z níž čerpám při psaní diplomové práce, toto oborové „rozkročení“ kopíruje. Díky teoretické a publikační činnosti umělců, kurátorů a jejich kolegů z oblasti dějin a teorie výtvarného umění je fenomén často nahlížen zástupci vizuálních umění, jako jsou Claire Bishop, Ana Janevski, Susan Rosenberg, Mathieu Copeland, Peter Weibel, Stephanie Rosenthal, RoseLee Goldberg, či v českém prostředí Viktor Čech. V oblasti tanečních studií a obecně performing arts k tématu přispívají mimo jiné jména jako André Lepecki, Bojana Cvejić, Peggy Phelan, Gabriele Brandstetter, Erin Brannigan či Mark Franko.

Pro samotnou historickou i teoretickou orientaci v tématu jsou stěžejní především zahraniční publikace navázané na konkrétní taneční projekty a výstavy, kde se k tématu a jeho reflexi vyjadřují kurátoři, dramaturgové, umělci i akademici, přičemž se jednotlivé role mnohdy prolínají. Mezi tyto publikace patří například *Move. Choreographing You*¹⁶, „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy¹⁷, *Choreographing Exhibitions*¹⁸, či *Sasha Waltz: Installations, Objects, Performances*¹⁹ reflektující stejnojmenné (taneční) výstavy. Poskytují tak jakýsi svébytný teoretický katalog viděného a prožitého i historicky ukotveného a kontextualizovaného.

¹⁶ ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*. London: Hayward Publishing, 2010.

¹⁷ CVEJIC, Bojana (ed.). „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy. Dijon: Les Presses Du Reel, 2014.

¹⁸ COPELAND, Mathieu. *Choreographing Exhibitions*.

¹⁹ RIEDEL, Christiane, WALTZ, Yoreme a Peter WEIBEL. *Sasha Waltz: Installations Objects Performances*.

Důležitým zdrojem jsou také publikace zabývající se reflexí tvorby konkrétních tvůrců jako například *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*,²⁰ *Boris Charmatz*,²¹ nebo *Tino Sehgal: Art as a immaterial commodity*²². Obecně však lze konstatovat, že většina autorů ve své publikační činnosti sleduje jednu linii tvůrců nebo se soustředí na konkrétní galerie, témata či jim blízkou estetiku, kvůli čemuž ze svých úvah a textů některé proudy a specifické tvůrce vynechávají. Neexistuje tudíž publikace, jež by představovala ucelenější a komplexnější přehled dění na tomto poli.

Vedle knih je třeba zmínit činnost odborných periodik, které tanci v muzeích věnovaly v posledních deseti letech také celá speciální čísla. Například *Dance Research Journal* vydal roku 2014 speciální číslo *Dance in the Museum*²³ a francouzský časopis *Repères, cahier de danse* se tématu věnoval v roce 2017 v čísle pod názvem *Danse et/au musée*²⁴. Tato čísla obsahují různorodé pohledy na fenomén z hlediska jednotlivých profesí a velký prostor je poskytován také samotným umělcům, kteří svou sebe-zkušenost s tancem v galeriích sdílí prostřednictvím rozhovorů či písemných reflexí.

Tematická čísla periodik dokládají vzrůstající popularitu tématu a potřebu jej reflektovat, což umocňuje rovněž vznik kvalifikačních prací o tanci v galeriích. Příkladem budiž například tanečnice Rébecca Dutkiewicz, která v práci *Dansons au musée: Etude et réception de Dancing Museums au Musée du Louvre et au MAC VAL* zpracovala právě zkušenost ze své participace na projektu *Dancing*

²⁰ ROSENBERG, Susan. *Trisha Brown: choreography as visual art*. Middletown. Connecticut: Wesleyan University Press, 2017.

²¹ JANEVSKI, Ana. *Boris Charmatz*. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

²² BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2015.

²³ *Dance Research Journal*: Dance in the Museum. roč. 46, č. 3, 2014.

²⁴ *Repères, cahier de danse*: Danse et/au musée. č. 1, 2017.

Museums.²⁵ Zkoumala přitom i pozici diváka, změnu jeho role a jeho ne/porozumění situaci, jež vyvstává v souvislosti se vstupem tance do muzea.

Opomenuta by neměla být disertační práce tanečnice, choreografky, pedagožky a teoretičky Sary Wookey, která se tématem zabývá dlouhodobě a je mimo jiné certifikovanou lektorkou repertoáru Yvonne Rainer. Ve své práci s názvem *Spatial Relations: Dance in the Changing Museum* se Wookey zaměřila na tanec v muzeu jako vztahovou a prostorovou praxi.²⁶ Mezi jejím a mým textem samozřejmě dochází k průnikům²⁷, ale na rozdíl od mého výzkumu se Wookey zabývá spíše sociálním apelem, vlivem a budoucím vývojem spojení tance a muzea. Vyzdvihuje procesy, kdy tanec mění povahu muzea na prosociální a navrhuje cesty, jak by tyto změny měly vytvořit muzeum budoucnosti. Lze říci, že tanec v galerii vnímá spíše jako konkrétní praxi tance ve veřejném prostoru a určitý krok ke svobodě a příležitostem spolupráce nežli komplikovaný střet několika diskurzů. V její práci tak prosvítá vliv přístupu a myšlení postmodern dance, s čímž ostatně koresponduje její navázanost na Yvonne Rainer.

Sara Wookey je rovněž autorkou publikace *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*²⁸. Kniha je sestavena z rozhovorů s kurátory, teoretiky a umělci a mapuje jejich zkušenost i názor na tanec v galeriích a muzeích včetně produkčních a společenských kontextů, jež však autorka kritičtěji nekonfrontuje a neusouvztahňuje. Forma rozhovoru je přitom častou součástí písemných výstupů o tanci ve výstavním prostoru včetně celé řady knih již jmenovaných autorů. V centru rozhovorů či sebe-reflexí umělců a kurátorů bývá vztah tanečnicka k muzeu, a ještě častěji vztah tanečnicka k divákovi a návštěvníkovi. V důsledku se však snaží

²⁵ DUTKIEWICZ, Rébecca. *Dansons au musée: Etude et réception de Dancing Museums au Musée du Louvre et au MAC VAL* [online]. Paříž: 2016. Dizertační práce. École du Louvre [cit. 6. 2. 2023]. Dostupné z: <<https://archive.dancingmuseums.com/assets/r/C3%A9becca-dutkiewicz-01202.pdf>>.

²⁶ WOOKEY, Sara. *Spatial Relations: Dance in the Changing Museum* [online]. Londýn: 2020. Dizertační práce. Coventry University [cit. 3. 4. 2022]. Dostupné z: <https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/40340940/Wookey_Pure.pdf>, s. 187-203.

²⁷ Obdobné je vnímání tance v muzeu v kontextu komplexních vztahů s prostorem a pozorovatelem, či důraz na otázku, *jak* se tanec v muzeu chová, před otázkou, *proč* tanec do muzea vstupuje.

²⁸ WOOKEY, Sara. *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*. London: Siobhan Davies Dance, 2015.

implikovat, jaké vztahy zaujímají s návštěvníky a jak je diváci hodnotí a prožívají, což však ze své pozice tanečníka mohou posoudit jen omezeně. Zařazování rozhovorů zároveň podporuje současný důraz na motivace, zážitky a postoje samotných tvůrců, který jde ruku v ruce s teoretickou a filozofickou vyzrálostí umělců, jež jsou o své práci schopni erudovaně hovořit a zvědomnit i verbalizovat svoji inspiraci, východiska a osobní etiku zahrnutou v tvorbě.²⁹

Pro tuto diplomovou práci je pak důležitá i oblast literatury reflektující samotný výstavní prostor. Mezi stěžejní tituly patří *On The Museum's Ruins* Douglase Crimpa³⁰ a *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru* Briana O'Dohertyho³¹. V obou případech se jedná o soubory esejí vydávaných v 70. a 80. letech reflektující status prostoru určeného pro prezentaci umění a jeho vliv na toto umění. Věnují se muzeím či galeriím zejména od nástupu moderny po jejich transformaci v období postmoderny, již byli oba autoři coby teoretici, kritici a kurátoři přímo účastni.

K myšlenkám těchto autorů odkazují současní akademici i umělci zaměřující se na konkrétní společenské, estetické a teoretické oblasti, jež jsou relevantní pro tuto práci. Mezi nimi jmenujeme například *Aesthetics of installation art* Juliane Rebentisch,³² knihy *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*³³ či *Moving sites: investigating site-specific dance performance*³⁴ a texty věnující se archivnímu obratu. Tyto a další publikace či články vychází také z dědictví postmoderny a poststrukturalistické filozofie. Vznikla celá řada textů či esejí reflektujících výstavní prostor a re-prezentaci historie, těla nebo tance s využitím konceptů heterotopie, archeologie či archívu sledujících zejména myšlení Michela

²⁹ Tuto skutečnost lze vnímat rovněž jako důsledek konceptuálního obratu v tanci.

³⁰ CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

³¹ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*. Praha: Tranzit, 2014.

³² REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

³³ KAYE, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Milton Park: Taylor and Francis, 2000.

³⁴ HUNTER, Victoria (ed.). *Moving sites: investigating site-specific dance performance*. New York: Routledge, 2015.

Foucaulta.³⁵ Tento fokus na specifickou filozofickou linii předkládaná diplomová práce následuje, přičemž svůj výklad staví zejména na foucaultovském pojmu *dispozitiv*.

1.1. Dispozitiv v umění

Samotný pojem *dispozitiv* představuje problematickou oblast, a to především z důvodu historie jeho užívání a variability významu tohoto označení³⁶. Ze své původní francouzské podoby „*le dispositif*“ bývá překládán do dominantního anglického jazyka povětšinou jako „*apparatus*“, což zákonitě mění či minimálně ovlivňuje jeho intuitivní význam a přispívá k sémantické nejednoznačnosti pojmu.³⁷ Pojem aparát se nadto stal pojmem rozšířenějším a univerzálnějším. Je součástí různých diskurzů a oborů, které s ním mohou zacházet zcela individuálně. V kontextu divadelních, performativních a tanečních studií je častá rovněž jeho aplikace v souvislosti s filozofickými koncepty Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho³⁸ nebo Giorgio Agambena.³⁹ Posuny a „upgrady“ se význam slova *aparát* začal vzdalovat původnímu chápání dispozitivu v jeho „foucaultovském“ pojetí, přičemž i tento pojem je výsledkem Foucaultových vlastních revizí předchozích pojmů a myšlenek. Jeho stávající koncepty přitom *dispozitiv* nenahradil, nýbrž rozšířil – zejména o nediskurzivní elementy.⁴⁰

³⁵ Např. LORD, Beth. From the document to the monument: museums and the philosophy of history. In KNELL, Simon J., MACLEOD, Suzanne a Sheila WATSON. *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. London: Routledge, 2007, s. 355-366.

GIL José. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1998.

³⁶ Pojem nezávisle použilo, dále rozvíjelo či individuálně uchopilo mnoho představitelů poststrukturalistické filozofie i humanitních oborů. Např. Jean-François Lyotard, Deleuze a Guattari, Giorgio Agamben či José Gil.

Viz KESSLER, Frank. Notes on dispositif [online]. 2007 [cit. 30. 3. 2020]. Dostupné z: <<http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf>>.

³⁷ Srov. Tamtéž.

³⁸ Viz např. LEPECKI, André. Choreography as Apparatus of Capture [online]. *TDR: The Drama Review*, roč. 51, č. 2, 2007 [cit. 10. 2. 2020], s. 119-123. Dostupné z <<https://muse.jhu.edu/article/216111>>.

³⁹ Viz např. BISHOP, Claire. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention, s. 22-42.

⁴⁰ Zatímco v knihách *Slova a věci* či *Archeologie vědění* Foucault hovoří o epistémě, vědění a diskurzivních formacích, v 70. letech se obrací právě k pojmu dispozitiv. Konkrétně dochází ke zobecnění a rozšíření

Tato diplomová práce využívá pojmu dispozitiv a nikoli pojmu aparát ze dvou důvodů – z rozhodnutí následovat zvolenou filozofickou linii a její pojmový aparát, a rovněž proto, že je v české tanečně-vědné oblasti již zakotven právě tento termín. Konkrétně ve studii „*Tanec-koncept*“, „*ne-tanec*“ nebo „*nová choreografie*“?⁴¹ Jitky Pavlišové, která pojmu využívá v souvislosti se vznikem konceptuálního tance a tímto zaměřením mnou představovanou problematiku částečně předchází.

Foucault předkládá tři charakteristické aspekty či rysy dispozitivu. (1) Primárně je heterogenním souborem zahrnujícím diskurzy, instituce, architektonické formy, zákony, administrativní opatření, vědecká prohlášení či filozofické, morální a filantropické problémy. Tedy to řečené, stejně jako to neřečené, a samotný dispozitiv je pak systém vztahů mezi těmito jednotlivými elementy.⁴² (2) Za druhé se v tomto dispozitivu snaží identifikovat právě povahu spojení, „ *která mohou existovat mezi těmito heterogenními elementy. Konkrétní diskurz se tedy může objevovat jednou jako program instituce a jindy zase fungovat jako prostředek k ospravedlnění nebo maskování praxe, která sama o sobě mlčí [...]*“.⁴³ Mezi těmito diskurzivními i nediskurzivními elementy existuje proměnlivá souhra posunů a modifikací pozic i funkce. (3) Pod pojmem dispozitiv Foucault konečně chápe i útvar, který plní svou hlavní funkci v daném historickém okamžiku na základě aktuální potřeby a má tedy dominantní strategickou úlohu.⁴⁴

epistémy (jež zahrnuje pouze diskurzivní praktiky) o elementy nediskurzivní, čímž se tento soubor stává mnohem více heterogenním.

FOUCAULT, Michel. The Confession of The Flesh. In GORDON, Colin (ed.). *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980, s. 196-197.

⁴¹ PAVLIŠOVÁ, Jitka. „Tanec-koncept“, „ne-tanec“ nebo „nová choreografie“?: Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance. *ArteActa*. Praha: Akademie múzických umění, 2018, roč. 1, č. 1, s 5-21.

⁴² FOUCAULT, Michel. The Confession of The Flesh. In GORDON, Colin (ed.). *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*, s. 194.

⁴³ „Secondly, what I am trying to identify in this apparatus is precisely the nature of the connection that can exist between these heterogeneous elements. Thus, a particular discourse can figure at one time as the programme of an institution, and at another it can function as a means of justifying or masking a practice which itself remains silent [...].“

Tamtéž, s. 194.

⁴⁴ Tamtéž, s. 195.

V oblasti umění jsou díky jeho heterogenní povaze a důrazu na způsoby vztahů mezi jednotlivými elementy úvahy o dispozitivu směřovány zejména k jeho konstituování coby souboru specificky uspořádaných prvků například v hierarchii divadelního představení, v hierarchii institucionální nebo jej lze pojímat jako determinantu vztahu mezi pozorovatelem a dílem. Jak shrnuje Jitka Pavlišová: „*Nahlížet v současném uměnovědném zkoumání divadlo anebo tanec jako dispozitiv tak umožňuje zohledňovat a analyzovat současně všechny dimenze jejich institucionálního ukotvení, metody a techniky konstituování, ale také vzájemné vztahy produkce a percepce, společenské diskurzy a jejich materiálně-technické praktiky [...]*“.⁴⁵ Martin Bernátek interpretuje dispozitiv jako prostředek k pochopení spojitosti heterogenních „*ale ohraničitelných vztahů mezi prostorem, ideologií a podmínkami sociální interakce*“. Divadelní dispozitiv pak chápe jako strukturu, která „*ustanovuje (tj. spojuje a rozděluje) účastníky představení v určitém prostorovém uspořádání a tím jim přiřazuje role diváků, aktérů nebo organizátorů, takovým způsobem, aby toto prostorové uspořádání a rozdělení bylo považováno za adekvátní.*“⁴⁶

V návaznosti na Foucaultův výklad může divadelní, taneční či jakýkoli umělecký dispozitiv zahrnovat soubory vztahů mezi elementy, jakými jsou jednotlivé umělecké konvence, školy, oborové organizace, institucionální zázemí či ekonomické aspekty. Dále rovněž uměleckou kritiku či jednotlivé teoretické diskurzy a kulturní praktiky obecně.⁴⁷ Jelikož je však dispozitiv definován nejen strukturou heterogenních prvků, ale také určitým druhem geneze⁴⁸ a vázaný ke konkrétnímu historickému okamžiku, lze jej vztáhnout i k samotnému vzniku

⁴⁵ PAVLIŠOVÁ, Jitka. „Tanec-koncept“, „ne-tanec“ nebo „nová choreografie“?: Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance, s 10.

⁴⁶ BERNÁTEK, Martin. *Promítání v divadlech před první světovou válkou: genealogická sonda do vztahů představení a projekce a konstrukce divadelní specifčnosti* [online]. Brno: 2016. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta [cit. 20. 2. 2020], s. 23. Dostupně z: <https://is.muni.cz/th/mbogx/Bernatek_dizertace.pdf>.

⁴⁷ Srov. Tamtéž.

FOUCAULT, Michel. The Confession of The Flesh. In GORDON, Colin (ed.). *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*, s. 194.

⁴⁸ Tamtéž, s. 195.

a konstituování jednotlivých mikro-historických uměleckých etap – centrálních vývojových dispozitivů tance, divadla a výtvarného umění. Tedy k souborům diskurzivních formací a praktik, které v průběhu 20. století předznamenaly a usměřňovaly současné podoby a možnosti existence tanečního těla ve výstavních prostorech a způsoby jeho percepce.

2. Vývojové dispozitivní aneb tři cesty těla do galerií a muzeí

První z mikro-historických uměleckých etap, jež otevírá výklad sledující vlivy utvářející způsob existence současného tanečního těla ve výstavních prostorech, je vznik umělecké moderny na přelomu 19. a 20. století. Toto období lze usouvztažnit k modernímu epistemickému zlomu,⁴⁹ který je charakteristický změnou ve vnímání těla a tělesnosti. Chápání těla a jeho význam se pak v rámci uměleckých směrů a obrátů v průběhu 20. století dále proměňovaly a byly tak konstituovány nové dispozitivní, které coby dynamické struktury reagují na dysfunkčnost nebo imanentní problémy určitého systému vztahů. Jednotlivé vývojové dispozitivní tance, divadla a výtvarného umění na sebe reagovaly rozvinutím stávajících struktur nebo jejich odmítnutím či v důsledku většinou kombinací obojího. Tyto dispozitivní nejsou utvářeny primárně estetickými kvalitami jednotlivých období v historii umění, nýbrž jsou konstituovány i specifickými společenskými, institucionálními a myšlenkovými podmínkami. Vybrané dispozitivní nadto v průběhu let významně ovlivňovalo i spoluutvářelo také umění hudební, které však samo o sobě není tolik relevantní pro sledovaný motiv těla ve výstavním prostoru, a proto je v případě potřeby zmíněno v kontextu umění ostatních.

Následující kapitoly nechtějí poskytnout úplný výčet jmen a vyčerpávající historický výklad, ani zdůraznit interdisciplinární a intermediální fúzi jednotlivých linií, nýbrž sledují praktiky, které utvářely struktury daných dispozitivů s důrazem na dispozitivní taneční a s orientací na vztahy mezi dvěma, pro tuto práci stěžejními

⁴⁹ V knize Slova a věci Foucault v rámci západní kultury identifikoval „tři zásadní epistemické zlomy, v jejichž rámci proběhla reorganizace vědění a způsobů poznání a toho, co je myslitelné a za hranicemi myšlení v daném období“ – je jimi epistéma renesanční, klasická a moderní. V souvislosti s moderní epistémou, jejíž vznik umísťuje na počátek 19. století, Foucault mluví o člověku, jako o „diskurzivním objektu“, což znamená „příklon k individualitě a zároveň smrtelnosti člověka, ba nejenom to; označuje se tím proměna způsobu uspořádání vědění: člověk je v moderní epistémě charakterizován jako ‚transcendentální dubleta‘, protože je jednak předmětem poznání, ale zároveň je podmínkou možnosti tohoto poznání [...]“. FOUCAULT, Michel. Slova a věci. Brno: Computer Press, 2007, s. 56.

elementy – živým lidským tělem a výstavním prostorem. Jejich cílem je nastítnit směřování, způsob myšlení a typy úkolů, před kterými umění v průběhu 20. století stálo, a které vytyčily úkoly, otázky a principy pro umění dnešní.

2.1. Tanec

Hlavním dispozitivem obvykle spojovaným s „pronikáním“ tance do muzeí a galerií je americká taneční avantgarda Merce Cunninghama a následující období postmodern dance.⁵⁰ Jak však ukáže tato kapitola, je to již dispozitiv moderny, kde nalézá tanec v galeriích a muzeích svůj počátek. Samotná východiska a vznik moderního tance na počátku 20. století nalézají svůj počátek kromě filozofie, antiky či přírody právě v galeriích a historických či uměleckých muzeích. V jejich architektuře, umění, archivu a vědění. Touto genezí se zabývá ve svém metodologicky revolučním výkladu dějin tance *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes* Gabriele Brandstetter. Vznik moderního tance usouvztažňuje k širšímu společenskému a uměleckému kontextu, zejména ke krizi paměti a krizi jazyka raného 20. století. Odvolává se zejména k dílům a myšlenkám Hugo von Hofmannsthal a to jak ve vztahu ke krizi jazyka, tak ve vztahu k fascinaci antickou kulturou,⁵¹ která se stala jedním ze základních inspiračních východisek moderního tance, jak v jeho rané podobě coby tance svobodného, tak v podobě tance výrazového a amerického modern dance.

Obrat k antice charakterizoval rovněž dobovou filozofii, přičemž například spisy *Zrození tragédie z ducha hudby* a *Tak pravil Zarathustra* Friedricha Nietzscheho významně ovlivnily Isadoru Duncan či Teda Shawna - rané představitele moderního tance. Působení antického odkazu ovšem iniciovalo i životní styl založený na principech kalokagathia, harmonii a vztahu člověka s přírodou, který odrážela například komunita Monte Verità, již navštívily taneční osobnosti jako Mary Wigman a Isadora Duncan, a kde v roce 1913 založil taneční školu reformátor

⁵⁰ Viz např. BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*.

⁵¹ BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*. New York: Oxford University Press, 2015, s. 31-32, 33.

Rudolf von Laban.⁵² Tato škola naplňovala ideje „svobodného tance“ jako čisté formy umění, jež se shodovala s okolním prostředím, a zároveň zde Laban na základě umění, přírodní filozofie, psychologie, vědy i náboženství formuloval svou teorii pohybu.⁵³

Tu lze pojímat ve vztahu ke zkoumání tance v galeriích a muzeích, popřípadě vztahu těla k okolnímu prostoru, jako jedno ze základních východisek, jelikož obrátila pozornost k typům a směrům lidského pohybu (eukinetika) a především ke vztahům těla k okolnímu prostoru (choreutika)⁵⁴, které podrobně prozkoumávala a rozvíjela i celá řada Labanových následovníků. Významným průkopníkem a inspirátorem v kontextu tělesně-prostorových vztahů té doby pak byl i Oskar Schlemmer a jeho činnost v Bauhausu. Do struktury totožného vývojového dispozitivu spadá rovněž re-definování vztahu mezi pohybem a hudbou (Émile Jaques-Dalcroze, Francois Delsarte, Carl Orff, Isadora Duncan), který se však během druhé poloviny 20. století nijak dynamicky nerozvíjel, zatímco prozkoumávání vztahu těla a/v prostoru se pro další vývoj tance ukázalo jako směřodonné.

Všechny jmenované osobnosti spojuje jistý exaktní a vědecký přístup k jejich reformátorské teoretické, umělecké a v neposlední řadě pedagogické činnosti, který se projevoval mimo jiné v pozitivistickém zkoumání historie a umění mimoevropských a starověkých kultur.⁵⁵ Reforma tance je úzce spojena s dovozem uměleckých a historických artefaktů do evropských muzeí, s archivy západní i orientální a „primitivní“ kultury. Brandstetter v této souvislosti hovoří o třech

⁵² MONGINI, Nicoletta. Monte Verità: This is the Place. In NÉMETH, András (ed.). *Hidden Stories: The life reform movements and the arts*. Budapešť: Eötvös Loránd University, 2019, s. 17.

KUIPER, Yme B. Tolstoyans on a Mountain: From New Practices of Asceticism to the Deconstruction of the Myths of Monte Verità [online]. *Journal of Religion in Europe*, 2003, roč. 6, č. 4, s. 474.

⁵³ SZITT, Melinda. Connection Points to Rudolf Laban's Icosahedron. In NÉMETH, András (ed.). *Hidden Stories: The life reform movements and the arts*, s. 54.

MANNING, Susan a Lucia RUPRECHT. *New German Dance Studies*. Urbana: University of Illinois Press, 2012, s. 68.

⁵⁴ Více o Labanově analýze pohybu a pedagogickém přístupu např. NEWLOSE, Jean a John DALBY. *Laban for All*. London: A Nick Hern Books, 2004.

⁵⁵ Srov. BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 53-55.

způsobech odkazů na historické modely a jejich přivlastňování,⁵⁶ přičemž píše o (1) interpretaci starověku, (2) vlivu asijského umění a (3) postavení divadla jako modelu stylizované databáze gest.⁵⁷ Moderní tanec objevil muzeum jako “pokladnici obrazů”, jež byla zásadní inspirací pro mnoho tanečníků té doby, včetně Isadory Duncan, Ruth St. Denis, Václava Nižinského či Mary Wigman, která k bádání v muzeích podněcovala rovněž své pozdější žáky.⁵⁸ Jejich přístup lze z dnešního pohledu považovat za intertextuální, často dokonce docházelo k citování konkrétních uměleckých děl,⁵⁹ avšak v rámci moderního dispozitivu byl dominantní požadavek umělecké originality, což způsobilo, že umělci museli s odbornou veřejností i sami se sebou vyjednávat o originálním přínosu, míře inspirace a vůči napodobování se vymezovat⁶⁰:

„[J]á jsem ve svém umění nekopírovala – jak se soudívá – postavy řeckých vlyců nebo maleb. Na nich jsem se však naučila dívat na přírodu, a jestliže některé mé pohyby připomínají gesta, které je možné vidět na těchto uměleckých dílech, je to jen proto, že čerpají tak jako ona z velikého pramene přírody.“⁶¹

Z korpusu orientu a exotiky čerpaly tanečnice jako Anita Berger, Mata Hari či Josephine Baker, jež byly spíše součástí kabaretní, revuální (pop)kultury, a které využívaly především potenciálu orientální exotiky. V tomto kontextu je důležité vyzdvihnout skutečnost, že tanec nebyl zcela součástí divadelních institucí a například Mata Hari vystupovala roku 1905 v Paříži v knihovně Musée Guimet. První vystoupení modernistů jsou navíc často označována jako „recitály“, což explicitně odkazuje spíše ke kultuře koncertní nežli divadelní a usazuje moderní

⁵⁶ BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 41.

⁵⁷ Více o vlivu divadla a dobové ornamentální stylizace hereckých hvězd na moderní tanec viz BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 70-72.

⁵⁸ Tamtéž, s. 41.

NEWHALL, Mary Anne Santos. *Mary Wigman*. New York: Routledge, 2009, s. 76-77, 135.

⁵⁹ BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 46, 49.

⁶⁰ Srov. Tamtéž, s. 55-56.

⁶¹ Citováno DUNCAN, Isadora. *Tanec (1909)*. Praha 1947, s. 17-21 In PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, s. 37-38.

tanec právě do kontextu hudebního umění. Tanec byl také součástí uzavřených společností uměleckých i intelektuálních salonů, soirée a oslav měšťanské a šlechtické vrstvy, které rámovaly prezentaci uměleckých děl zcela odlišným institucionálním zázemím nežli veřejná kultura.⁶²

Galerie a muzea poskytovala svůj prostor právě těmto tanečním recitálům, které byly často součástí večera složeného z několika dalších vystoupení, autorských čtení či výstav. Důvodem bylo mimo jiné zapojení reformátorů tance do kruhů umělců a intelektuálů sdružených kolem těchto galerií a evropských uměleckých center. Ruth St. Denis pronikala do evropské historie a kultury v Berlíně roku 1907 v kruhu soustředěném kolem diplomata a mecenáše umění Harryho Graf Kesslera. Isadoru Duncan uvedl do kruhů umělců a intelektuálů Charles Hallé, ředitel londýnské New Gallery, která byla místem setkávání moderních básníků i malířů, a kde roku 1900 proběhl její taneční recitál.⁶³ Svá vystoupení posléze uvedla také v ostatních evropských muzeích, galeriích a domech umění, včetně Vídně či Mnichova a ve svém počínání nebyla ojedinělá.⁶⁴ Rovněž první veřejné vystoupení Mary Wigman, která pro změnu udržovala vztahy s uměleckou skupinou Die Brücke, proběhlo v únoru 1914 v auditoriu mnichovského muzea.⁶⁵ V roce 1937 pak byla Wigman také požádána, aby byl její tanec součástí otevíracího ceremoniálu mnichovské galerie Haus der Kunst na počest Adolfa Hitlera.⁶⁶

Podle Brandstetter si tanečníci na počátku 20. století zvolili muzeum jako své „jeviště“ ze dvou důvodů. První spočíval ve volbě alternativních prostor

⁶² Srov. GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams, 1979, s. 40-45.

Příkladem budiž například i poslední vystoupení Václava Nižinského, které uspořádal pro své přátele v hotelu Suvretta Haus roku 1919. Viz NIŽINSKÁ, Romola. *Nižinský*. Praha: Sfinx, 1936, s. 291-292.

O salóní kultuře na přelomu 19. a 20. století viz HEYDEN-RYNSCH, Verena von der. *Evropské salony: vrcholy zaniklé ženské kultury*. Jinočany: H & H, 2004, s. 151-168.

⁶³ BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 52-53.

DUNCAN, Isadora. *My life*. New York: Boni & Liveright, 1927, s 61.

⁶⁴ Více viz BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 65-68.

⁶⁵ Tančila zde také svou slavnou choreografii Hexentanz a Lento.

Viz NEWHALL, Mary Anne Santos. *Mary Wigman*, s. 22.

⁶⁶ Tamtéž, s. 54, 56.

nahrazujících divadlo a ve výstavbě nových divadel, které byly považovány za zproštěné iluzivní divadelní tradice 19. století.⁶⁷ Druhým důvodem pro tanec v muzeu byla rovněž programová estetická a jistým způsobem i marketingová úloha. Rodící se svobodný tanec získal v „chrámech umění“ (jak muzea nazvala Isadora Duncan) postavených či iniciovaných vzdělanou vyšší střední třídou status spojený s vysokým uměním. Odkazy na starověká umělecká díla a jejich „vznešená“ aura obklopující tanečnický povýšily taneční umění na roveň ostatních uměleckých forem jako umění důstojné a autonomní.⁶⁸ Brandstetter si však všimá také řešení, které obě tyto pohnutky spojuje do jediné koncepce, a to budov vytvořených speciálně pro konkrétní taneční hvězdy, které měly dvojitý účel – jeviště pro prezentaci živého tance a halu pro vystavování uměleckých artefaktů spojených s danou ikonou.⁶⁹

Jakkoli byl fenomén nového tance před první světovou válkou spojován s utopickým obrazem antiky jako zlatého věku lidstva a ohledával především jeho formální stránku či filozofické inspirace; v meziválečném období se začal opětovně přiklánět k příběhu a společensko-politickému apelu⁷⁰, což se projevovalo také ve snaze zasáhnout početnější publikum. Původně „svobodný tanec“, který byl výsledkem individuálních impulsů a osobitého výrazu každého tanečnicka, se navíc postupně institucionalizoval. První generace reformátorů tance založila vlastní školy a soubory, kde byla pěstována specifická taneční technika, či minimálně specifický pohybový systém.

Odklon od baletu pro jeho artificialnost a technickou povahu se v souvislosti s americkým modern dance po čase přehodnotil a opět se navracel požadavek precizního ovládnutí těl a jejich modelování do jediné správné formy či dokonce

⁶⁷ Ukazateli pokusů o změnu institucionálního zázemí je například i využívání starověkých amfiteátrů, festivalových sálů, rotund a všech forem experimentální avantgardní divadelní architektury té doby.

⁶⁸ BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*, s. 64.

⁶⁹ Brandstetter v tomto kontextu vzpomíná zejména pavilon Loie Fuller na světové výstavě v Paříži roku 1900.

Viz Tamtéž, s. 69-70.

⁷⁰ Příkladem budiž *Zelený stůl* (1932) Kurta Joosse či dílo Marthy Graham zejména její choreografie reflektující americké dějiny či její interpretace antických mýtů.

propojování s klasickým tancem. Tyto tendence se projevovaly v působení Doris Humphrey a José Limona, Lestera Hortona, Kurta Joosse a zejména Marthy Graham, v jejíž skupině působil od roku 1939 také Merce Cunningham. Tanečník, choreograf a vizionář, představitel americké taneční avantgardy, který sice technicistní povahu modern dance dovedl k pomyslnému vrcholu, avšak svými kompozičními postupy a prací s prostorem významně ovlivnil nejen další vývoj tance, nýbrž i umění všeobecně. Se svým partnerem a spolupracovníkem Johnem Cagem rozvíjel již v průběhu 40. let 20. století přelomovou tvůrčí koncepci založenou na principu hry a náhody.⁷¹ Roku 1953 založili spolu s výtvarníkem Robertem Rauschenbergem *Merce Cunningham Dance Company*, kde tyto postupy již naplno uplatňovali a rozvíjeli Cunninghamovu ideu absolutního tance, přičemž tanec, hudba i scénografie získaly status autonomního absolutního umění a umělci tvořili až do premiéry nezávisle na sobě.

Cunninghamova činnost v galeriích v podobě takzvaných *Museum Events* však nebyla výsledkem obdobně promyšlené programové strategie. K tomuto spojení došlo náhodou ve vídeňském *Museum des 20. Jahrhunderts* až v roce 1964⁷² v době, kdy se jeho bývalí žáci, coby iniciátoři postmodern dance, právě v galeriích již realizovali. Od té doby však Cunningham uskutečnil více než osm set těchto „eventů“, v nichž spojoval fragmenty z již existujícího repertoáru skupiny do nových kombinací upravených pro nedivadelní prostory. Nelze tudíž říci, že by šlo o improvizované události vznikající čistě v konkrétním okamžiku.

Funkce výstavního prostoru jako místa pro tanec byla v tomto případě velmi odlišná od původní zakázky modernistů získat tanci důstojný status vedle „vysokého umění“ a seriózní historie. V případě Merce Cunninghama se stalo místem, jehož

⁷¹ Ta vycházela s Cageovy fascinace *Knihou proměn* a zenbuddhismem a z jeho prostorových kompozic stavějících na stejnou úroveň hudbu, výtvarné umění, divadlo i tanec. ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 36-50.

⁷² Viz CRIMP, Douglas. Merce Cunningham: Dancers, Artworks, and People in the Galleries [online]. *Artforum*, 2008 [cit. 12. 12. 2019]. Dostupné z: <<https://www.artforum.com/print/200808/merce-cunningham-dancers-artworks-and-people-in-the-galleries-21141>>.

Oficiální webové stránky Merce Cunningham Trust [online]. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/museum-event-no-1-events/>>.

rámec mu umožňoval nejlépe demonstrovat své tvůrčí postupy redefinující pojetí prostoru v tanci – simultánnost akce, decentralizace prostoru, možnosti směrů pohybů nezávislých na umístění publika, fragmentarizace těla, choreografie i programu.⁷³ Jak zdůrazňuje teoretik umění Douglas Crimp, lze v této souvislosti mluvit o pojetí prostoru v „sochařském smyslu“⁷⁴. Cunningham tímto krokem předznamenal instalativní tendence v tanci, které se v jeho tvorbě odrážely rovněž prací s plynutím času a zastavením.⁷⁵

Představitelé postmodern dance⁷⁶ měli k výstavnímu prostoru a muzeím jiný vztah nežli Cunningham, který v něm viděl především potenciál rozvinutí formálních kvalit a cílů své tvorby. V kontrapunktu k modernímu tanci nebylo záměrem postmodernistů demonstrovat autonomní a absolutní povahu taneční formy a její status vysokého umění, ale naopak zpochybnit koncept umění jako takového, a toho „vysokého“ především. Činili tak zejména „každodenností“ svých projektů, které nejenže využívaly obyčejných pohybů a úkonů, jež mohli provádět i neškolení tanečníci, ale odehrávaly se rovněž ve veřejných primárně nedivadelních prostorách, jako je Reuben Gallery, střechy budov či Judson Memorial Church.⁷⁷

Příznačná byla rovněž absence institucionálního zázemí související s nezařaditelností tohoto nového přístupu k taneční tvorbě. Příkladem budiž Trisha Brown, jejíž práce nebyla považována za tanec, nebyla spojena s žádnou institucí

⁷³ KING, Kenneth. Space dance and the galactic matrix. In KOSTELANETZ, Richard (ed.). *Merce Cunningham: dancing in space and time: essays 1944-1992*. Pennington, NJ: A Cappella Books, 1992, s. 190-196.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Přímo tak navazoval na myšlenky Johna Cage, jako v případě videoinstalace *STILLNES* (2008, muzeum Dia:Beacon), na níž Cunningham „tančí“ na Cageovu ikonickou skladbu 4'33".

LEPECKI, André. Zones of Resonance: Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s. In ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 158.

⁷⁶ Tento „čistě americký fenomén“ spadá do období šedesátých až osmdesátých let 20. století a jeho počátky jsou spjaty s činností Judson Church Theatre, posléze s Grand Union.

BRANDSTETTER, Gabriele. Klidový stav/pohyb. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno: JAMU, 2017, s. 47.

⁷⁷ ROSENTHAL, Stephanie. Choreographies in the visual arts. in ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 11.

výtvarného umění,⁷⁸ avšak vzešla z prostoru „bílé krychle“ a až roku 1979 se přemístila na divadelní jeviště a do divadelních institucí.⁷⁹

Představitelé postmodern dance byli (stejně jako jejich předchůdci) prokazatelně spojeni s progresivními směry výtvarného umění (a hudby...) své doby, zejména se zástupci minimalismu a instalace.⁸⁰ Stejně jako tito umělci, čerpali tanečníci podle Lepeckého svým využíváním každodenního, tedy již „hotového“, pohybu z *readymade* Marcela Duchampa a rozšiřovali ji. André Lepecki v této souvislosti zmiňuje esej Yvonne Rainer o minimalismu v tanci z roku 1966, kde navrhl, že by měl být tanečník rozpohybován spíše impulsem nějaké věci nežli sám sebou.⁸¹ Pozornost tanečníků v galeriích tak nebyla motivována pouze využíváním rozličných prostorů, prostorových uspořádání a kompozic. Obrátila se také k samotným vystavovaným dílům a objektům, jež ovšem korespondovaly s jejich estetickými prioritami.

Významná je v tomto ohledu právě Yvonne Rainer nebo Simone Forti, která pracovala s velkými jednoduchými dřevěnými konstrukcemi svého manžela, sochaře Roberta Morrise, jenž v dílech postmodernistů rovněž sám tančil.⁸² Tyto objekty Forti nevnímala jako skulptury, ale čistě pragmaticky jako „pohybové aparáty“.⁸³ V roce 1960 začala vytvářet takzvané „dance constructions“, v nichž kombinovala všední pohyby, jako je chůze, klouzání a šplhání, s předměty denní potřeby, jako jsou lana a překližkové desky. Ve své průkopnické práci *See-saw* (1960) prozkoumávala schopnost objektů iniciovat tanec a pohyb, když Morrise a Rainer umístila na balanční prkno, jakousi houpačku, s níž se performeři pokoušeli „vyjednávat“ a hledat způsoby, které jim umožní najít rovnováhu.

⁷⁸ ROSENBERG, Susan. *Trisha Brown: choreography as visual art*. Middletown, s. 66-67.

⁷⁹ Tamtéž, s. 4.

⁸⁰ Např. Robert Morris, Robert Rauschenberg či Carolee Schneemann.

⁸¹ LEPECKI, André. Zones of Resonance: Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s. In ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 155-157.

⁸² SCHNELLER, Katia. Life Doesn't Make Sense as a ‚Whole.‘. Why Should Art?': An Interview with Robert Morris. In BURKHALTER, Sarah a Laurence SCHMIDLIN (ed.). *Spacescapes Dance & Drawing*. Zurich: JRP/Ringier, 2017, s. 28-37.

⁸³ ROSENTHAL, Stephanie. Choreographies in the visual arts. In ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 12.

Choreografie tedy do jisté míry obrátila svou pozornost k objektům a věcem jako hlavním „aktivátorům a protagonistům tance“⁸⁴, což zároveň demonstruje improvizovaný a někdy rovněž neovlivnitelný charakter choreografií postmodern dance odrážející některé performativní kvality tehdejšího dění ve výtvarném umění.

Jak napovídá název výstavy *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001* (2003), docházelo mezi představiteli postmodern dance a výtvarným uměním či uměleckým objektem především k *dialogu*, nikoli k jejich ztotožnění, jako tomu začalo být v 90. letech v souvislosti s konceptuálním a instalativním obratem.⁸⁵ Postupně se však odděloval tanec od choreografie, přičemž choreografie již přestávala být řazena striktně pod umění performativní, nýbrž začala být spojována rovněž s uměním vizuálním/výtvarným.⁸⁶ Od 50. let se pojem choreografie začal vztahovat i na malířství, sochařství či instalaci,⁸⁷ zatímco tanečníci po vzoru performance art vytvářeli různorodé scénáře a choreografické partitury svých prací. Ty začaly být rovněž považovány za umělecké či historické artefakty, jsou vystavovány v prestižních muzeích a galeriích či dokonce publikovány.⁸⁸

Za vyvrcholení tohoto diskursu, tedy separace choreografie coby jistých struktur či systémů myšlení od tance coby fyzického pohybu těla, lze považovat instalace choreografa Williama Forsythea označované jako *choreographic objects*, jež realizuje od 90. let. Forsythe se zabývá otázkou, za jakých podmínek může choreografie generovat autonomní vyjádření svých vlastních principů bez lidského těla⁸⁹ a odpovídá na ni těmito instalacemi, z nichž mnohé jsou podmíněny

⁸⁴ LEPECKI, André. Zones of Resonance: Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s. In ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 157.

⁸⁵ WEIBEL, Peter. Sasha Waltz. installations, objects, performances – between “performative turn” and “installative turn”. In RIEDEL, Christiane, WALTZ, Yoreme a Peter WEIBEL. *Sasha Waltz: Installations Objects Performances*, s. 21.

⁸⁶ Jak dokazuje například publikace ROSENBERG, Susan. *Trisha Brown: choreography as visual art. Middletown*.

⁸⁷ ROSENTHAL, Stephanie. Choreographies in the visual arts. in ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 10.

⁸⁸ Viz. BRANDSTETTER, Gabriele. The Figurative Scripts of Dance: Between Notation, Diagram, and Ornament. in BURKHALTER, Sarah a Laurence SCHMIDLIN (ed.). *Spacescapes Dance & Drawing*, s. 40-57.

⁸⁹ FORSYTHE, William. Choreographic objects. In SPIER, Steven. *William Forsythe and the practice of choreography*. New York: Routledge, 2011, s. 91.

zapojením pozorovatelů, jež „*se sami stanou hráči/spolu-autory, kteří interagují s instalacemi*“.⁹⁰ V některých případech Forsythe návštěvníkům zadává úkoly⁹¹ a vzniká tak dočasná „galerie v pohybu“ orientovaná na pozorovatele, které aktivizuje a nabízí jim nové prostředky i prožitky.

Přelom tisíciletí však pro tanec v muzeích neznamenal jen obrat ke vnímání a aktivitě pozorovatelů, nýbrž také k diskurzům, které jsou obsaženy v institucích a konvencích vystavování a recipování umění. Muzeum již není nahlíženo pouze jako místo, kde jsou objekty vidět, ale také jako místo, kde jsou skrze umělecká díla zastoupeny určité „hodnoty a ideologie“.⁹² Tyto tendence rezonují zejména s linií konceptuálního tance, jež často na podkladech současného vědění a poststrukturalistické filozofie vědomě pracuje s kritikou divadelní reprezentace a institucionální kritikou obecně. Využívá principů dekonstrukce, seberefrenčnosti či intertextuality – citací, paměti, reenactmentu a referencí na konkrétní umělecká díla.⁹³

V 90. letech a na přelomu 21. století existovaly všechny tři dominantní vývojové dispozitivní tance v galeriích a muzeích 2. poloviny 20. století (tedy taneční avantgardy, postmodern dance a konceptuálního tance) paralelně vedle sebe, jelikož jejich čelní osobnosti byly či stále jsou aktivní i ve vysokém věku. *Merce Cunningham Dance Company* uvedla galerijní sérii *Beacon Events* roku 2008⁹⁴, nedávno zesnulá Trisha Brown se s aktivní taneční kariérou rozloučila v témže

⁹⁰ „*They themselves become players/co-authors who interact with the installations.*“

GAENSHEIMER, Susanne a Mario KRAMER (ed.). *William Forsythe: The Fact of Matter*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016, s. 48.

⁹¹ Pro instalaci *The Fact of Matter* (2009), která zaplňuje místnost zavěšenými kruhy, například existuje instrukce „Please use only the rings to traverse the space“. Podobný princip je použit v instalaci *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No.3* (2015), kde se návštěvníci musí při přecházení místnosti vyhnout stovkám kmitajících kyvadel.

⁹² ROSENTHAL, Stephanie. *Choreographies in the visual arts*. in ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 21.

⁹³ Srov. CVEJLÍČ, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, s. 172.

⁹⁴ CRIMP, Douglas. *Merce Cunningham: Dancers, Artworks, and People in the Galleries* [online]. *Artforum*, 2008 [cit. 12. 12. 2019]. Dostupné z: <<https://www.artforum.com/print/200808/merce-cunningham-dancers-artworks-and-people-in-the-galleries-21141>>.

roce⁹⁵ a Yvonne Rainer se stále aktivně zapojuje do dění v oblasti tance, přičemž její choreografie jsou dosud často interpretovány.⁹⁶ Vedle palety různých přístupů a individuálních linií uměleckých solitérů lze k těmto příkladům připojit rovněž širokou skupinu tvůrců, jejichž hlavní (a mnohdy jedinou) motivací bylo přemístit svou práci z proscéniového divadla či blackboxu do prostoru nedivadelního. To umožnil a inicioval především vývojový dispozitiv divadla a reforma divadelního prostoru.

2.2. Divadlo

V souladu s perspektivou, již sleduje tato diplomová práce ve vztahu ke změnám v pojmání prostoru a lidského těla v oblasti divadla se jeví vhodné zvolit jako hlavní dispozitiv vývoje období takzvané první a druhé divadelní reformy. Klíčovým a výchozím bodem těchto reforem byla zásadní změna paradigmatu divadla na počátku 20. století související s přehodnocením literárně-dramatického modelu divadla a obratem k teoretickému konceptu divadelního představení jako prezentního, procesuálního a prostorového umění. Tento zlom vedl ke vzniku divadelní vědy, která se vymanila z područí literatury a stala se autonomní vědní disciplínou,⁹⁷ a rovněž inicioval „scénografický obrat“⁹⁸ směřující od vnímání scénografie jako plochy ilustrující či pasivně doplňující dramatický text k jejímu vnímání coby prostoru. Dispozitiv divadla se během svého vývoje v průběhu 20. století soustředil na redefinici vztahu mezi aktérem a pozorovatelem – hercem a divákem, přičemž tato změna byla doprovázena či rámována vývojem a reformou divadelního prostoru obecně ve smyslu redefinice vztahů mezi aktéry, diváky a samotným prostorem.⁹⁹ Tato tendence směřující svou pozornost na prostředí, v němž se aktér či pozorovatel fyzicky vyskytuje, vyústila v principy divadla

⁹⁵ Oficiální webové stránky Trisha Brown Dance Company [online]. [cit. 30. 1. 2020]. Dostupné z: <<https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>>.

⁹⁶ O brněnském uvedení její choreografie *Trio A* v roce 2013 pojednává Viktor Čech. Viz ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*, s. 56-60.

⁹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 38.

⁹⁸ ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*. London: Routledge, 2018, s. 7.

⁹⁹ Viz např. BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Praha: Divadelní ústav, 1993, s. 115.

environmentálního a na sklonku století ve formy site-specific divadla a v divadlo imerzivní.

Ač je hlavním těžištěm těchto změn zejména 2. polovina 20. století, jejich kořeny a inspirační zdroje lze hledat opět na přelomu 19. a 20. století. Například promyšleně konstruovaný fikční svět současného imerzivního divadla, jež zahrnuje (hyper)realistické prostředí, příběh a dramatické postavy, lze spojit s východisky v estetických principech naturalismu.¹⁰⁰ Právě v období realistického a naturalistického divadla identifikuje Marvin Carlson produkce záměrně vytvořené pro nedivadelní prostor, když režiséři hledali reálné lokace, které by reprodukovaly a přesně odrážely prostředí definované dramatem, a které by z dnešního pohledu mohly být označeny jako site-specific.¹⁰¹ Tomáš Žižka poukazuje rovněž na produkce v autentických nedivadelních prostorech spjatých s historickou pamětí, kterých využívalo agitační umění ruské revoluce.¹⁰²

Divadelní aktivity prvních desetiletí 20. století vedly k úvahám o prostoru performativní akce i o samotné architektuře a lokalitě divadel.¹⁰³ Vztah k divadelnímu prostoru a ke scénografii jakožto specifické materii a nikoli pouhé kulise se rodil spolu s důrazem na existenci těla v prostoru a jeho pohyb v něm. Tendence doprovázela také orientace na fyzický rámeček představení a prostorovou organizaci všech jeho účastníků – aktérů a diváků. Rovněž myšlenky dvou stěžejních reformátorů scénografie začátku 20. století Adolpha Appii a Edwarda Gordona Craiga jsou demonstrací přechodu od dvojdimenzionálního uvažování

¹⁰⁰Samozřejmě obohacených o současnou zkušenost s herní interakcí a virtuální realitou. WORTHEN, B. William. Designing the spectator in immersive theatre. In ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*, s. 304-306.

¹⁰¹ CARLSON, Marvin. Non-Traditional Theatre Space. In ARONSON, Arnold (ed.). *The disappearing stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Praha: Arts and Theatre Institute, 2012, s. 28.

¹⁰² ŽIŽKA, Tomáš. Recyklace pojmu site specific. In CÍLEK, Václav a Radoslava SCHMELZOVÁ (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 118.

¹⁰³Viz CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, s. 2.

k tvorbě plastického prostoru a jeho členění. Do jejich koncepce nadto spadal také důraz na rytmus, pohyb a taneční gesto.¹⁰⁴

Také samo herectví se začalo obracet k fyzickému pohybu těl, jejich prostorovým konstelacím a jejich interakci se scénografií a prostorem, přičemž odpovídající tendence demonstruje například přístup Mejercholdovy biomechaniky spojené s konstruktivistickou scénografií.¹⁰⁵ Důraz na architekturu, prostor, jeho geometrické členění a určitý převrat v organizaci vztahu těla a prostoru je pak signifikantní zejména pro snahy Oskara Schlemmera v rámci Bauhausu, kde zkoumal možnosti vztahů mezi prostorem a objektem, včetně lidského těla splývajícím s objektem, ze kterých vzešel mimo jiné slavný *Triadický balet* (1922).¹⁰⁶

Jelikož se koncepce Craiga, Appii a dalších reformátorů včetně Maxe Reinhardta vyvíjely uvnitř institucionalizovaného zavedeného divadla a vycházely z něj, dostaly se brzy do konfliktu s danými jevištními a prostorovými podmínkami.¹⁰⁷ Tento rozpor umělecké potřeby a reálného zázemí inicioval (obdobně jako tomu bylo v případě moderního tance) hledání nového a vhodnějšího prostoru pro prezentaci dobového progresivního divadla. Docházelo k experimentům v nedivadelním prostoru včetně těch v plenéru a zasazených do specifické lokace¹⁰⁸, a k projektům nových divadelních budov a sálů. Tyto varianty revidovaly rovněž

¹⁰⁴ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 77-92.

Oba reformátoři navíc spolupracovali s představiteli moderního tance: Craig s Isadorou Duncan, Appia s Émilem Jaques-Dalcrozem.

¹⁰⁵ Na fyzickou přípravu a cvičení pohybové improvizace se zaměřoval například i Jacques Copeau. Étienne Decroux a Jean-Louis Barrault zase koncipovali své umění čistého mimu.

Viz HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 152-153.

Srov. GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 72-74.

¹⁰⁷ BRÄULICH, Heinrich. *Max Reinhardt: Divadlo mezi snem a skutečností*. Praha: Orbis, 1969, s. 130-131.

¹⁰⁸ Typické jsou tyto tendence např. pro Jacquese Copeaua a zejména pro Maxe Reinhardta.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, s. 17-22.

MISTRÍK, Miloš. Max Reinhardt – Myšlienky o divadle [online]. Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, s. 365-366 [cit. 3. 1. 2020]. Dostupné z: <<https://www.sav.sk/journals/uploads/02181827SD042014-359.pdf>>.

možnosti divadelního uspořádání herců a diváků, ač stále docházelo k jasnému definování a oddělování těchto dvou skupin.¹⁰⁹

V 1. polovině 20. století tedy došlo především k redefinici vztahu mezi prostorem a hercem/tělem, který je třeba pochopit v intencích modernistického myšlení obráceného primárně k umělecké formě. Zájem o progresivní divadlo spočíval ve snaze narušit tradiční jevištní prostor – vyvinout uspořádání, které by se přizpůsobilo inscenačním potřebám a záměru režiséra, nebo najít mimodivadelní lokaci odpovídající dramatickému textu.¹¹⁰ Většinou však záměrně nedocházelo k akcentování člověka a místa, jeho *genia loci* a postoje jedince ke konkrétnímu prostředí¹¹¹ ani k výraznému zohlednění diváků v daném prostoru. Tyto úkoly jsou vlastní až období druhé divadelní reformy a dalšímu vývoji směrem do současnosti.

Čelní představitelé divadla po druhé světové válce přímo navazovali na myšlenky první divadelní reformy a moderních či avantgardních uměleckých směrů. Jednou z těchto myšlenek byla divadelní koncepce Antonina Artauda.¹¹² Ta měla ve své době sice spíše teoretickou podobu, avšak právě ve 2. polovině 20. století inspirovala mnohé divadelníky a její jednotlivé aspekty byly převáděny do praxe. Kromě důrazu na fyzičnost a gesto lidského těla¹¹³ Artaud přinesl radikální požadavky související se vztahem jeviště a hlediště. Požadoval obnovení bezprostřední komunikace mezi hercem a divákem opět spojené s revizí architektonického uspořádání divadelního prostoru a rituálním antropologickým přesahem celé události: „*Divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, bude jí obklopen a ona jím bude procházet. Toto obklopení diváka akcí je dáno již*

¹⁰⁹ Důležitým technickým prostředkem, jež rozšířil možnosti práce s prostorem je divadelní točna. Pro období první divadelní reformy je pak typický vznik mnoha neuplatněných teorií i nerealizovaných průkopnických architektonických projektů, navrhuujících alternativní či dokonce variabilní prostory, jež se mohly přizpůsobit potřebám inscenace. Příkladem může být projekt „totálního divadla“ Waltera Gropia (1927).

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 583-584.

¹¹⁰ CARLSON, Marvin. Non-Traditional Theatre Space. In ARONSON, Arnold (ed.). *The disappearing stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, s. 27.

¹¹¹ ŽIŽKA, Tomáš. Recyklace pojmu site specific. In CÍLEK, Václav a Radoslava SCHMELZOVÁ (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*, s. 118.

¹¹² Viz ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*, s. 15-20.

¹¹³ Viz ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojec*. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 80.

samotnou úpravou sálů. Opustíme nynější divadelní sály, vezmeme zavděk nějakým hangárem nebo stodolou a upravíme je podle zásad, jejichž výsledkem je architektura jistých kostelů a svatyní nebo chrámů v Horním Tibetu.“¹¹⁴

I přesto, že mnoho nastupujících reformátorů jako Brook či Grotowski vzešlo z klasických divadel s kukátkovou scénou, začaly být Artaudovy požadavky postupně naplňovány. Umělci brzy odmítli instituci divadel, vymezovali se vůči nastupujícímu establishmentu, konzumnímu způsobu života; to vše v důsledku poválečné deziluze spojené s východní i západní politickou scénou. Preferovali anarchistická gesta vystupující proti společenským normám a systému jakými byla nahota těla, komunitní způsob života a tvorby či práce v neoficiální, periferní rovině. Působení v nedivadelních prostorách tak nevycházelo jen z přirozeného estetického vývoje divadla, nýbrž i z této kolektivní morálky a potřeby revoltující neoficiálnosti.

Divadlo začalo být v 50. a 60. letech prezentováno v bytech, sklepích, věznicích či továrnách, tedy tam kde by „umění“ nikdo nehledal a podobně jako postmodern dance negovalo svou uměleckou privilegovanost, čímž se maximálně přiblížilo publiku, které se stávalo součástí a mnohdy také iniciátorem akce.¹¹⁵ Linie navázaná na výtvarné umění a antropologické rituální kvality divadelního setkání pak v této době realizovala happeningy a události, jež často probíhaly v přírodě. V 70. letech došlo k příklonu divadla směrem ke karnevalovým průvodům a pouličnímu divadlu, jak lze vidět například na práci *Odin Teatret*, což opět pozměnilo vztah prostor-aktér-pozorovatel.¹¹⁶ Nejednalo se již o události, na něž v rámci produkční konvence divák záměrně zavítá a na nichž participuje konkrétní cílové publikum. Vznikaly méně předvídatelné konstelace, ve větší míře zahrnující publikum náhodné a nevědomé. Divadelní aktivity stále více pronikaly do každodenní všednosti a umocňovaly dobové snahy o prolnutí života a umění.

¹¹⁴ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 108.

¹¹⁵ BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*, s. 100-110.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 125-135.

Soudobou inspirací pro činnost mimo prostor divadla byly inscenace a spisy dvou režisérů-teoretiků – Petera Brooka a Richarda Schechnera. Brookova kniha a manifest *Prázdný prostor* z roku 1968 začíná ikonickou větou: „*Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou.*“¹¹⁷, která předznamenává, jak zdůrazňuje Carlson, že divadlo není vázáno na konkrétní prostor, nýbrž na označení a užívání prostoru jako divadelního, což zahrnuje rovněž souhlas participujícího publika.¹¹⁸ Ze Schechnerových textů je pro náš výklad o divadelním prostoru zásadní esej *Šest axiomů pro environmentální divadlo*¹¹⁹ ze stejného roku, kde formuluje zásady environmentálního divadla, které uplatňoval rovněž ve své tvůrčí práci.

Styčnými body Schechnerova manifestu je pojmání divadelní události jako série vzájemných interakcí tvořících komplexní prostředí (environment), s čímž se váže požadavek sdílení jednoho a téhož prostoru všemi participanty. Nikdo tudíž není pouze přihlížejícím či hercem, obdobně jako na veřejné ulici, přičemž prostor je organizován, tak, že fokus je „flexibilní a variabilní“¹²⁰. Na rozdíl od tradičního divadla tak neposkytuje pouze jeden možný úhel pohledu, nýbrž hned několik (multi-focus). Důležitá je pak Schechnerova diferenciací prostoru *transformovaného*, vytvořeného přímo pro potřeby divadla či inscenaci, a prostoru *nalezeného*, který se environmentální divadlo snaží využít a vstoupit s ním do dialogu. Schechner v této souvislosti rovněž hovoří o dohodnutém, vyjednaném (negotiated) prostoru ze strany diváků, kteří jej svým rozmístěním a chováním spolu s herci utváří.¹²¹

Vztah k místu se tedy proměnil od snahy přizpůsobit prostor uměleckým potřebám ke snaze přizpůsobit umění prostoru a tento prostor spolu-utvářet. V poslední třetině 20. století pak tento vývoj vykrytalizoval v přístup *site-specific*, v němž jsou

¹¹⁷ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988, s. 11.

¹¹⁸ CARLSON, Marvin. Non-Traditional Theatre Space. In ARONSON, Arnold (ed.). *The disappearing stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, s. 28.

¹¹⁹ SCHECHNER, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre. *TDR: The Drama Review*, roč. 12, č. 3, 1968, s. 41-64.

¹²⁰ Viz Tamtéž, s. 56-59.

¹²¹ Tamtéž, s. 50.

prostor či daná lokalita dominantní. „*Site specific projekt je postaven na určité lokaci a čerpá ze všech souvislostí a vlastností daného místa.*“¹²² Dílo není do kontextu daného místa pouze „zasazeno“, ale je na něj vázáno a přímo vychází z jeho historie, architektury, identity i specifické komunity svázané s danou lokací a z jejich sociálních problémů, klimatu či ekosystému.¹²³ Po roce 1980 se však termín *site-specific* začal vztahovat na širší škálu činností a začal být užíván pro všechny divadelní (i taneční) události, které se neodehrávají v divadle. V současnosti tak existují dva hlavní pohledy, širší a užší, z nichž lze na *site-specific* umění nahlížet.¹²⁴

Jakkoli divadelní produkce ve 2. polovině 20. století podle Carlsona stále více využívaly nedivadelní prostory, téměř vždy si udržovaly tradiční prostorové uspořádání divadla – vytvářely plochy určené pro herce frontálně k místu určeného pro diváky.¹²⁵ Změna nastala na přelomu tisíciletí v produkcích, ve kterých herci a publikum podnikali „procházku“ po dané lokalitě či objektu, nebo v přístupu, kde diváci svobodně obcházejí simultánně probíhající akce. Mohou si přitom svobodně vybrat, co a kdy budou sledovat. Z tohoto interaktivního prostředí se během prvního desetiletí 21. století konstitoval samostatný žánr označovaný jako imerzivní divadlo¹²⁶ obohacující dosavadní divadelní vývoj o zkušenost instalativního umění, virtuální reality, internetu a sociálních sítí – tedy o principy interaktivity a imerze –, které ve svých produkcích rovněž často využívají.¹²⁷ „*Narozdil od site-specific performance imerzivní divadlo obecně ignoruje historický, kulturní a sociální*

¹²² VÁCLAVOVÁ, Denisa a Tomáš ŽIŽKA. *Site specific – hledání jiného prostoru*. In CÍLEK, Václav a Radoslava SCHMELZOVÁ (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*, s. 86.

¹²³ Tamtéž, s. 87-88.

CARLSON, Marvin. *Non-Traditional Theatre Space*. In ARONSON, Arnold (ed.). *The disappearing stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, s. 26.

Srov. PEARSON, Mike. *Site-specific theatre*. In ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*, s. 301.

¹²⁴ CARLSON, Marvin. *Non-Traditional Theatre Space*. In ARONSON, Arnold (ed.). *The disappearing stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, s. 26-27.

¹²⁵ Viz Tamtéž, s. 31.

¹²⁶ Tamtéž, s. 31-32.

¹²⁷ WORTHEN, B. William. *Designing the spectator*. In *immersive theatre*. In ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*, s. 302-304.

význam lokality a přepracovává ji na plně technologizované místo, ve kterém mohou být všechny aspekty produkce esteticky řízeny/určovány.”¹²⁸

Divadlo si tedy vyvinulo rozmanité způsoby experimentování s divadelním použitím prostoru mimo tradiční struktury i instituce divadla a stejně tak se současně vyvíjel jeho vztah k divákům. Divadelní reformátoři diváka nejprve zahrnují do myšlení o divadle a osobnosti jako Bertolt Brecht začali počítat s jejich kognitivním a mentálním zapojením. Po 2. světové válce začalo být pro divadelní tvůrce a soubory důležité přítomné spolusdílení prostoru s diváky, prvky participace a vzájemné spolupráce, což doplňovaly soudobé sklony k rituálu, improvizaci a náhodě. Obrát k divákům postupně sílil a tvůrci jim poskytovali svobodu rozhodování i pohybu. Nejmladší tendencí je pak vstup diváků do virtuálního a elektronického performativního prostředí, což zásadně změnilo recepční strategie a zkušenosti, jaké v divadle existovaly po staletí.¹²⁹

Revize recepčních strategií je v ještě větší míře signifikantní pro dispozitiv výtvarného umění, jelikož na rozdíl od divadla či uměleckého tance nebyl pohled pozorovatele dlouho zohledňován či dokonce chápán jako podmínka k existenci uměleckého artefaktu. Převládal názor o radikální estetické autonomii a objektivitě uměleckého díla, jejíž redefinice souvisí také s reflexí a reformou galerií i výstavních konvencí.

2.3. Výtvarné umění

Předchozí vývojové dispozitivity sledovaly zejména „emigraci“ divadelního a tanečního umění z divadelních budov, které jsou vnímány jako jejich prostor domácí. V případě výtvarného umění je důraz ve vztahu k dispozitivům tanečního

¹²⁸ „Unlike site-specific performance, immersive theatre generally ignores the historical, cultural, and social significance of the location, redesigning it as a fully technologized venue in which all aspects of the production can be aesthetically governed.”

WORTHEN, B. William. Designing the spectator in immersive theatre. In ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*, s. 303.

¹²⁹ CARLSON, Marvin. Non-Traditional Theatre Space. In Tamtáž, s. 26, 34.

těla v galeriích přesně opačný. Perspektiva, z níž je potřeba nahlížet na vývoj a jednotlivé dispozitivu uvnitř výtvarného či vizuálního umění, je postavena na otázce, jak do svého estetického i institucionálního diskurzu integrovalo každodennost a živé tělo. To dalo vzniknout dispozitivu „živého umění“ – live art. Stejně tak je třeba, podobně jako u dispozitivu divadla, sledovat linii, která emancipovala pozorovatele umění z pasivní role do pozice jeho spoluvůrce či dokonce tvůrce, který existenci díla podmiňuje.

Zrod těchto procesů lze hledat opět na počátku 20. století. Jejich těžiště se ve smyslu tendencí směřovaných ke „zdivadelnění“ výtvarného umění nachází v období historické avantgardy, avšak již na počátku umělecké moderny, zejména v souvislosti s impresionismem, se začaly měnit nároky na percepci a vystavování obrazů.¹³⁰ RoseLee Goldberg pak ve svém výkladu sledujícím vývoj performance ve smyslu „živých“ performativních aktů, nalézá tyto historické kořeny uvnitř výtvarného umění v činnostech futuristů, dadaistů, surrealistů či Bauhausu.¹³¹ I přes varietní formu, jakou měly futuristické večírky a dadaistické kabarety, tyto směry paradoxně vycházely z antagonistického vztahu k divadlu ve smyslu negace toho, co pro ně dominantní divadlo té doby představovalo.¹³²

Důležitým bodem je realizování výstav jednotlivých směrů i uměleckých skupin a otevření jejich vlastních podniků. Například roku 1917 byla otevřena Dada gallery a posléze Galerie Dada. Zde došlo k obratu dadaistů od spontánních vystoupení k organizovanějšímu didaktickému galerijnímu programu a skupina se díky napojení některých svých členů na Rudolfa Labana a Mary Wigman začala orientovat rovněž na tanec.¹³³ Podle Goldberg právě na principy náhody či překvapení, s jakými pracoval dadaismus a futurismus, po druhé světové válce navázali umělci v USA spjatí zejména s Black Mountain Collage. Mezi nimi také již zmiňovaný John Cage a Merce Cunningham, kteří divadlo, hudbu, tanec,

¹³⁰ Viz O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 21.

¹³¹ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 10-15, 47, 49.

¹³² Srov. BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*, s. 24-25.

¹³³ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 41-42.

i výtvarné umění vymanili z původních konvencí do participativních eventů a happeningů.¹³⁴ Do bezprostředně poválečného období neodmyslitelně patří také Pollockova akční malba, která mění pohled na umělecké dílo z pozice důrazu na proces tvorby a nikoli pouhý výsledek. Tím se spojil s principy performativního obratu a lze říci, že stál u zrodu košaté linie soustředěné na malbu v galerii, kterou reprezentují vybrané performance Trishy Brown, živé malby Yvese Kleina či malakce Hermanna Nitsche.¹³⁵

Allan Kaprow se coby „otec happeningu“ těmito vlivy inspiroval při své teoretické i umělecké práci, přičemž za první takto označenou událost je pokládáno *18 happenings in 6 parts* z roku 1959.¹³⁶ Jednou z hlavních motivací nově vznikajících směrů byl protest proti establishmentu a kritika komodifikace uměleckého díla, což vyvrcholilo změnou statusu uměleckého díla a redefinicí významu a funkce galerií umění, které byly osočovány jako instituce komercialismu. Publikum a jeho účast se staly jednou z podmínek happeningu. Akcentována byla nepředvídatelnost a jedinečnost události, která se posléze promítala rovněž do performance art či přístupů body artu.¹³⁷

V rámci tohoto širokého označení umělci vyvinuli mnoho přístupů, jak pojímat lidské tělo jako umělecký materiál. Někteří vytvářeli lidské skulpturální objekty v prostoru, jiní umělci své vlastní tělo podrobili hlubokému zkoumání skrze intimní události zaznamenané fotografiemi nebo svou tělesnost prezentovali veřejně za přímé účasti publika.¹³⁸ Pro umění vznikající v USA byla s nástupem 70. let velmi typická právě poslední zmíněná varianta, při které performeři jako Chris Burden či Marina Abramović často demonstrovali svou fyzickou podstatu a přítomnost

¹³⁴ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 62, 79-80.

¹³⁵ K tématu rovněž ČECH, Viktor. Kresba tělem. In SÝKOROVÁ, Lenka. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2015, s. 30-41.

¹³⁶ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 82-83.

LEPECKI, André. Zones of Resonance: Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s. In ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 153, 162.

¹³⁷ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 98.

ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 12.

¹³⁸ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 98, 100, 103.

přítomnost pomocí procesu sebezraňování či sebetryznění. Specifikem těchto umělců, tvůrců a interpretů v jedné osobě jsou rovněž osobní či autobiografické motivace a subjektivní pojetí performance.¹³⁹

V Evropě se v průběhu stejného období umění vyvíjelo mírně odlišným způsobem. Anglické umělecké duo Gibert a George potenciál živého i statického zkombinovalo a od konce 60. let tvořilo takzvané „living sculptures“ prochnuté ironií.¹⁴⁰ Jiní umělci vytvářeli díla založená na instruování účastníků a v neposlední řadě oddělili uměleckou performanci od samostatného charismatického umělce. Individuální umělec byl nahrazen rozdělením rolí, jež lze najít v hudbě: najatý performer na jedné straně a skladatel-tvůrce na straně druhé. Performeré se stali nahraditelnými a zaměnitelnými a performance začaly být do jisté míry opakovatelné.¹⁴¹ Příkladem těchto tendencí jsou například živé sochy Piera Manzoniho, pro které byly najaty modelky, jejichž těla Manzoni roku 1961 opatřil autorským podpisem, či živá malba (live painting) *Anthropometries of the blue period* (1960), v níž modelky pod vedením Yvese Kleina otiskovaly svá pomalovaná těla na plátno.¹⁴² Opominout nelze ani akcionisty a přístup Hermanna Nitsche, který svou práci staví na rituálním obětování zvířat a orgiím, v jejichž průběhu koordinuje skupiny aktérů.¹⁴³

Výše popsané umělecké praktiky a estetické volby jsou výsledkem a součástí dispozitivu performativního obratu v 50. letech 20. století. Signifikantní je pro tyto principy spolubytí aktérů a diváků fyzicky sdílejících společný prostor v konkrétním čase. V rámci tohoto společenství je akcentována nejen materiální tělesnost účastníků a možnost jejich fyzického kontaktu, ale rovněž i jeho živost (liveness) a potenciál záměny rolí aktér-pozorovatel.¹⁴⁴ Od přelomu 60. a 70. let se ve výtvarném umění, zejména v sochařství, konstituuje další dispozitiv –

¹³⁹ Srov. GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 112.

¹⁴⁰ Viz Tamtéž, s. 108-111.

¹⁴¹ Viz BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012, s. 219–239.

¹⁴² Viz GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 93-97.

¹⁴³ Srov. Tamtéž, s. 106.

¹⁴⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 27-28, 109-110.

instalativní umění, které se kromě instalace projevuje především v minimalismu, site-specific a obecně v konceptuálním umění. Motivace, které daly vzniknout performance art i umění instalace, jsou ve styčných bodech totožné, ač se na první pohled zdají oba tyto přístupy ve vzájemné opozici. V obou případech bylo důležité zejména vystoupení výtvarného umění z nástěnného rámu a jeho vkročení do reálného prostoru, a rovněž vyjednávání mezi zažitými pravidly vztahu označující-označované či subjekt-objekt.¹⁴⁵ V případě instalace je to právě pozorovatel, jehož pozice je silně aktivizována, a který byl zahrnut do procesu vzniku díla a do jeho struktury, což zcela narušilo objektivitu umění.¹⁴⁶

V oblasti vizuálních umění záhy vykryštalizovaly i další přístupy, které nereflektovaly “pouze” umění jako takové, ale i další fenomény jako zábavní průmysl či dobovou estetiku punku,¹⁴⁷ začínaly pracovat s technologií a novými médii, včetně virtuální reality. V průběhu 90. let se začalo mnoho umělců zajímat o reenactment jako o způsob tvorby performance revizí předchozích děl a historických událostí za účelem prozkoumání odlišnosti skrze opakování. Znovu-uváděli přitom buďto díla jiných umělců, nebo svá vlastní. Kurátoři následně přijali strategii reenactmentu jako způsob prezentace historie performance art v kontextu výstavy a galerijních konvencí.¹⁴⁸

Spojení reenactmentu, výstavy a performance je pak příznačné pro retrospektivy koncipované Marinou Abramović. První z nich, *Seven Easy Pieces* (2005), prezentovala každé ze sedmi kanonických děl performance art po dobu sedmi hodin v průběhu sedmi po sobě jdoucích dnů v Guggenheimově muzeu v New Yorku. Další retrospektivní rekonstrukci *The Artist is Present* (2010) již Abramović věnovala své vlastní tvorbě a zasadila ji do formátu muzejní výstavy. Využívala přitom konvenčního stálo-trvajícího rozmístění jednotlivých „exponátů“, mezi

¹⁴⁵ Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 27.
a REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 72.

¹⁴⁶ ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 14, 17.
REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 15.

¹⁴⁷ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*, s. 119-121.

¹⁴⁸ Viz BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*, s. 26.

nimiž se může návštěvník volně pohybovat, a na různých stanovištích se živí aktéři zprostředkovávající vystavovaná díla střídali.¹⁴⁹ V obou projektech nadto záměrně popularizovala, oficializovala a institucionalizovala performance art, které paradoxně vznikalo jako snaha vystoupit proti těmto praxím.¹⁵⁰ Paralelně začaly nabývat na intenzitě další přístupy k umění i k vidění světa jako je postkolonialismus, posthumanismu či ekologické hledisko, jež rovněž reflektují a znovu-čtou historii vizuálního umění a jeho umělecká díla.

¹⁴⁹ Marina Abramovic: The Artist Is Present [dokument]. Režie Matthew Akers. USA, 2012.

¹⁵⁰ Srov. BOROWSKI, Mateusz. Strategie zapojení publika a dědictví Lehrstücku ve 20. a 21. století, s. 70-83.

3. Výstavní prostor

Výklad věnovaný historii výstavních institucí a archivů umění lze považovat za možný čtvrtý dispozitiv tance a tanečního těla v galeriích a muzeích. Vývoj výstavních prostor je spojen s mnohými dalšími diskurzy, včetně architektonického či ekonomického, a zejména s dominantní institucionální kritikou. Jak píše Brian O'Doherty: „*Jde o prostor, který bezprostředně rámuje celé dějiny modernismu. Či spíše, celé dějiny moderního umění lze připodobnit ke změnám, jimiž prošel tento prostor, i způsob jeho vnímání.*“¹⁵¹ Tyto skutečnosti pak otevírají pole pro otázku, jak se s vědomím této problematiky vypořádávají tanečníci a choreografové, či zda jsou s těmito otázkami vůbec konfrontováni.

Důležité je vyjasnit možný rozdíl v označení „galerie“ a „muzeum“, ale také například „dům umění“ či „výstavní síň“. Tyto rozdíly se odvíjejí od historických kořenů a specifické organizační struktury, jež určuje primární funkci instituce, stejně jako jsou podmíněny jednotlivými jazykovými nuancemi a společenskými kontexty. Často však významově také zcela splývají.¹⁵²

Muzea jsou institucemi založenými na osvícenském požadavku veřejně přístupných budov a zařízení, často spjatými rovněž s upevněním národní identity či definováním a demonstrací státní metropole.¹⁵³ Muzea se zaměřila nejen na sběr hmotných důkazů o vývoji společnosti, ale rovněž na kontext a historii jejich vzniku. Spolu s archivy a historickými fondy knihoven tak představují „instituce paměti“. Narozdíl od knihoven a archivů však muzea nejsou pouze banky kulturní paměti, nýbrž si v průběhu historie vyvinuly strategii, jak tuto paměť

¹⁵¹ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 15.

¹⁵² JURAČKOVÁ, Simona. Počátek muzeí a galerií na území českých zemí, in HORÁK, Jan a Ondřej HORÁK (ed.). *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010, s. 18-19.

¹⁵³ Viz EDSON, Gary a David DEAN. *The Handbook for Museums*. London: Routledge, 1994, s. 4-6, 217-219.

zprostředkovávat a tlumočit společnosti.¹⁵⁴ Podle souboru vědění, na něž se instituce primárně soustřeďuje, se lze setkat s různým kategorizováním muzeí. Gary Edson a David Dean v *The Handbook for Museums* předkládají schéma, podle něž jsou bazálními, avšak vzájemně přirozeně provázanými třemi kategoriemi historie, věda a umění.¹⁵⁵

Galerie jsou oproti *veřejným* muzeím založeny převážně na *soukromém* formátu šlechtických obrazáren a salonů, galerií ve smyslu architektonického vymezení – chodeb či ochozů. Jak shrnuje O'Doherty „*salony totiž implicitně definovaly, co je to galerie, ovšem v souladu s tehdejší estetikou vkusem: galerie je místo se zdí, kterou pokrývá další stěna obrazů.*“¹⁵⁶ Ač se šlechtické sbírky a rodové portréty stávaly součástí veřejných sbírek, zůstalo toto označení vlastní i současnému soukromému a komerčnímu sektoru. *Metodické centrum pro muzea výtvarného umění Národní galerie* rozděluje zastřešující pojem galerie na tři různé typy z hlediska funkce poskytovaných služeb a zřizovatele.

Galerii zaprvé chápe ve shodě s *veřejným sbírkovým muzeem umění*, jehož funkcí je uchování sbírek výtvarného umění jako specifického segmentu hmotného kulturního dědictví, jejich odborný výzkum, interpretace a prezentace. Dále lze chápat galerii jako *soukromý komerční prostor* pro prodej a nákup výtvarného umění. Třetí možností jsou pak galerie ve smyslu „Kunsthalle“, *veřejných výstavních sálů*, primárně určených pro výstavy aktuálního soudobého umění, které se nezabývají historickou a sbírkovou činností.¹⁵⁷ Jejich společenská funkce a potřeba je zjevná, jelikož poskytují prostor pro dialog, ač jsou často zřizovány na soukromém základě. V současnosti zastávají galerie, muzea i jiné kulturní instituce spíše funkci kumulovaných uměleckých, komunitních a volnočasových center. Pořádají přednášky a diskuse, realizují workshopy, uvědomují si svůj společenský

¹⁵⁴ DOLÁK, Jan a Petra ŠOBÁŇNOVÁ. *Museum presentation*. Olomouc: Palacký University Olomouc, 2018, s. 17-18.

¹⁵⁵ EDSON, Gary a David DEAN. *The Handbook for Museums*, s. 8.

¹⁵⁶ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 17.

¹⁵⁷ Viz *Co je galerie?* [online]. Metodické centrum pro muzea výtvarného umění Národní galerie. [cit. 22. 3. 2020]. Dostupné z: <<http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>>.

dopad i odpovědnost a zaměřují se na svého návštěvníka také skrze širokou škálu edukativních programů.¹⁵⁸

O výstavním prostoru však lze hovořit i mimo k tomuto účelu určenou instituci či budovu. Výstavní síně bývají například i v knihovnách, školách nebo divadelních budovách. Prostor pro prezentaci umění může být primárně určen a definován dvěma způsoby záviselými na podmiňujícím se vztahu mezi tímto prostorem a uměleckým dílem. Tedy, že jakýkoli objekt zasazený do prostoru definovaného a společností uznaného jako výstavní, se stává uměleckým artefaktem, a naopak dílo označené za umění mění kontext, ve kterém se nachází prostor pro prezentaci umění.¹⁵⁹ První přístup lze demonstrovat na fenoménu ready-made či umění instalace, druhý je vlastní například landartu a zejména site-specific tendencím, které se uplatňují v exteriéru a často dávají nový život starým budovám, v nichž kurátoři organizují výstavy.¹⁶⁰

Umělecká díla však byla již na počátku galerijních a muzejních institucí vystavována a uchovávána právě v „nalezených“ a dostupných prostorech, zejména šlechtických a měšťanských palácích.¹⁶¹ Tradice promyšleného projektování budov a vnitřního uspořádání prostor určených primárně k prezentaci uměleckých děl se začala rozvíjet až na přelomu 19. a 20. století a vytvořila onen moderní dispozitiv nedotknutelné a neutrální „bílé krychle“.¹⁶² Po druhé světové válce začaly být umělecké sbírky postupně umísťovány opět do získaných historických prostor, které však již byly pro své účely adaptovány. Objevovala se potřeba vyrovnat se s dědictvím opuštěných objektů, které již ztratily svou původní funkci a později také s dědictvím industriální architektury.¹⁶³ Takto bylo v 70. letech rozhodnuto o vybudování Musée d'Orsay z nefunkčního nádraží, následované například rekonstrukcí Veletržního paláce pro účely Národní galerie Praha či otevření Tate

¹⁵⁸ DOLÁK, Jan a Petra ŠOBÁŇNOVÁ. *Museum presentation*, s. 21-22.

¹⁵⁹ Srov. O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 15.-16.

¹⁶⁰ Příkladem této praxe jsou kurátorské projekty festivalu 4+4 dny v pohybu.

¹⁶¹ Tato tendence je dosud silně patrná například u budov náležejících Národní galerii.

¹⁶² Viz O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 21.

¹⁶³ Proměnám budov muzeí a galerií ve vztahu k proměnám umění se věnuje například Douglas Crimp v eseji *The Postmodern Museum* In CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*, s. 283-327.

Modern v komplexu bývalé elektrárny.¹⁶⁴ Docházelo rovněž k otevírání imateriálních výstavních prostor, jakým je například projekt Arte Sella – open-air galerie sídlící od roku 1986 na úpatí italské hory Armentera. Ta se své kategorizaci coby galerie nebo muzea příhodně vyhýbá a označuje se jako „contemporary mountain“.¹⁶⁵

Umisťování sbírek do budov, jež mají specifickou historii, původní funkci i architekturu však nese i svá úskalí. Nejenže je v ideálním případě třeba tyto její přidružené kvality a specifika reflektovat a využívat nad rámec tradiční kurátorské práce, avšak mnohdy se právě prostor stává dominantním exponátem, který determinuje vnímání ostatních děl.¹⁶⁶

3.1. Institucionální kritika a kritika institucí

Jak reflektuje v knize *Aesthetics of Installation Art* Juliane Rebentisch, začal být na počátku 70. let v souvislosti s takzvanou institucionální kritikou explicitně tematizován prostor obklopující umělecká díla jako prostor prostoupený významy.¹⁶⁷ Již poválečná estetika se obrátila směrem k institucionální definici uměleckého díla, což podnítilo samotnou institucionální kritiku v umění. Status umění již nebyl vymezen jeho vlastnostmi či funkcí a pozornost se obrátila směrem ke kontextu jeho vzniku. „*Nejedná se však o analýzu tvůrčího uměleckého procesu, nýbrž o určení podmínek specifického (sociálního, kulturního či teoretického) rámce, v němž umění vzniká, v němž je hodnoceno, diskutováno, případně institucionálně podporováno a v němž se s ním také obchoduje.*“¹⁶⁸ Ve 2. polovině 20. století se tedy kritický pohled na uměleckou tvorbu přesunul od otázky „co je to

¹⁶⁴ SEDLÁKOVÁ, Radomíra a Jakub POTŮČEK. *Příběh Veletržního paláce*. Praha: Národní galerie, 2014, s. 129-136.

¹⁶⁵ Oficiální webové stránky Arte Sella [online]. [cit. 11. 10. 2019]. Dostupné z: <<http://www.artesella.it/en/aboutus.html>>.

¹⁶⁶ Jak je tomu například u Veletržního paláce. Viz SEDLÁKOVÁ, Radomíra a Jakub POTŮČEK. *Příběh Veletržního paláce*, s. 5, 150.

¹⁶⁷ REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 252.

¹⁶⁸ KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 89.

umění“ k otázkám „za jakých podmínek lze mluvit o umění“, tedy k institucionálnímu kontextu, který determinuje, co umění je či není. V 70. letech pak došlo k dalšímu kritickému posunu – od kritiky určování umění ke kritice obchodování a podnikání s uměním.¹⁶⁹

Galerie začala být důrazněji nazírána jako místo, kde umění není pouze vystavováno, ale také prodáváno jako luxusní artikl. O'Doherty k tomu dodává: „Mnozí z nás cítí i dnes po vstupu do galerie negativní vibrace. Estetika se změnila v jistý druh společenského elitářství – prostor galerie je čímsi exkluzivním. Vystavené věci umístěné do izolovaných prostorových políček vypadají tak trochu jako drahé a vzácné zboží, jako klenoty či poklady: estetika se změnila v komerci a galerijní prostor je drahý. [...] Prostor vytvořený k tomu, aby vyhovoval předsudkům vyšší střední třídy a podporoval její představu o sobě samé, nebyl nikdy tak dokonale kodifikovaný.“¹⁷⁰

Institucionální kritika je jednoduše řečeno způsob tvůrčího a kritického myšlení, jehož úkolem bylo „izolovat, popsat a obnažit struktury, jimiž prochází umění, včetně ukázání toho, co se s ním při tomto procesu děje.“¹⁷¹ Obecně lze však snahu o vymanění se z determinujících struktur institucí, zabránění komodifikaci umění a redefinici vztahu mezi umělcem a establishmentem považovat za nezdařenou či alespoň důsledně nenaplněnou.¹⁷² Příčinou tohoto „neúspěchu“ byla skutečnost, že umělecká díla nemohou plně existovat mimo kontext uměleckých institucí. Docházelo tak k paradoxním situacím, kdy umělci nekriticky využívali práce v institucích, které zdánlivě kritizovali,¹⁷³ jelikož umění zpochybňovalo systém, z něhož vychází a jehož prostřednictvím se prezentuje.¹⁷⁴ O'Doherty v této souvislosti cituje konceptuálního umělce Daniela Burena, který se ptá „jak se může

¹⁶⁹ REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 252-253.

¹⁷⁰ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 67.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 96.

¹⁷² viz např. Tamtéž, s. 26.

CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*, s. 797.

¹⁷³ Institucionální kritiku podroboval kritice např. Andrea Fraser a kritik Michael Kimmelman

¹⁷⁴ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 70.

*umělec bouřit proti společnosti, když jeho umění, veškeré umění, této společnosti objektivně 'patří'.*¹⁷⁵

Co ovšem tento obrat v 70. letech předznamenal, je přiznání závislosti uměleckého díla na svém kontextu. Jak shrnuje Rebentisch, stala se od počátku 70. let „bílá krychle“ předmětem pozornosti ve dvou vzájemně propojených zřetelích: sledování výstavních konvencí souvisejících s bílou krychlí a její sociální funkce.¹⁷⁶ Postupně se tak v umění stávala dominantní politická a sociální kritika. Spíše než na to, co a jak je v galeriích prezentováno, začalo být kriticky nahlíženo to, co vystavováno není. Co je institucemi i kritiky umění vyloučeno z převládajícího uměleckého diskurzu. Crimp se táže, co je z popisů umění vynecháváno a volá po analýze umění *feministek a menšin, jejichž marginalizace uměleckými institucemi se stala významným východiskem pro vytvoření alternativních postupů*.¹⁷⁷ Od 90. let pak byla kritika závislosti na institucích převzata feministkami, queer či postkoloniálními, socialistickými a subkulturními tendencemi a začala se soustředit spíše na sociální, kulturní, ekonomické a politické kontexty.¹⁷⁸

Se zrodem institucionální kritiky začala být neutrální „bílá krychle“ galerie bedlivě sledovaným prostorem a tato pozornost se současně stočila rovněž k muzeím. Muzea však podléhala kritice již od počátku 20. století, přičemž byla negována coby buržoazní instituce, a představitelé avantgardy jej považovali „za ‚činitele centrální moci‘ v ‚kulturní ekonomice moderní doby‘ a učinily z něj objekt umělecké kritiky“.¹⁷⁹ Výrazné kritice podrobilo osvícenskou instituci muzea také mnoho filozofů 20. století, včetně Michela Foucaulta, podle něhož ztělesňuje státní moc a snaží se uspořádat svět podle univerzálních pravidel a konceptu totální historie či velkých dějin. Ve vyjádření těchto filozofů se přitom v souvislosti s muzeem často objevují metafory a přirovnání o státnosti, neživosti či hrobce, jež uchovává mrtvé

¹⁷⁵ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 86.

¹⁷⁶ REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 252.

¹⁷⁷ CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*, s. 256.

¹⁷⁸ viz REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 261.

¹⁷⁹ „[...] ‚central power factors‘ in the ‚cultural economy of the modern period‘ and made it an object of artistic critique.“

Tamtéž, s. 255.

předměty. Foucault klade muzea na roveň hřbitovu; Adorno glosuje, že muzeum a mauzoleum mají společného mnohem více než fonetickou podobnost a Marleau-Ponty volí fráze jako meditativní „nekropolis“ či historicita smrti.¹⁸⁰

Podobně se vyjadřuje o galerii O'Doherty, když píše: „*Umění tu existuje v jakési výstavní věčnosti, která v sobě sice nese hodně ‚doby‘ (pozdně moderní), ale žádný čas. Status galerie se díky této věčnosti proměňuje v jakési předpekli; člověk musí být už mrtvý, aby tu mohl být.*“¹⁸¹ Galerie přirovnává ke středověkým kostelům s přísnými architektonickými a společenskými pravidly, k místům, kam neproniká vnější svět.¹⁸² Tímto uvědoměním však do teoreticko-filozofického náhledu na problematiku muzeí a galerií vstupuje další z Foucaultových pojmů – heterotopie¹⁸³. Ten popisuje skutečně existující místa situovaná v reálném světě, která jsou „*zcela odlišná od všech ostatních umístění, která reflektují a o nichž mluví [...]*“¹⁸⁴ Kromě věznic, knihoven či nevěstinců jsou podle Foucaulta heterotopie právě hřbitovy, kostely a muzea. Muzeum je pak heterotopií a rovněž heterochronií, věčně se akumulujícího času, který neustále dosahuje svého vrcholu.¹⁸⁵ Foucault připomíná počátky muzeálních sbírek, které existovaly ještě na konci 17. století na soukromém základě a jejich podoba tedy spočívala na volbě jednotlivce. „*Naproti tomu myšlenka shromažďování všeho, založení jakéhosi všeobecného archivu [...], myšlenka vybudování místa všech časů, které samo je mimo veškerý čas a jeho ničivé účinky, plán uspořádat tímto způsobem jistou neustávající a nekonečnou akumulaci času v jednom nepohyblivém místě, celá tato myšlenka patří k naší modernitě.*“¹⁸⁶

¹⁸⁰ Viz LORD, Beth. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy. *Museum and society*, roč. 4, č. 1, 2006, s. 1.

CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*, s. 44-45.

¹⁸¹ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 16.

¹⁸² Viz Tamtéž, s. 16.

¹⁸³ Foucault pojem definuje jako opak utopie. Viz FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007, s. 3; a FOUCAULT, Michel. O jiných prostorech. In *Myslení vnějšku*. Praha: Herrmann, 2016, s. 76.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 76.

¹⁸⁵ Viz Tamtéž, s. 81-82.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 82.

Muzeum tedy může být, a také bylo či stále je, charakterizováno jako osvícenská instituce kontroly, jež má moc formovat jednotlivce a je spjatá s kapitalistickými a imperialistickými praktikami. S tímto pojetím muzea polemizuje ve své studii *Foucault's museum: difference, representation, and genealogy*¹⁸⁷ filozofka Beth Lord. Přiznává, že z této široké foucaultovské perspektivy lze muzeum považovat za to nejhorší v kontextu osvícenských tendencí kategorizovat, unifikovat a ovládat svět, avšak sama se vůči tomuto pojetí vymezuje. Zdůrazňuje, že dodnes jsou hodnoty osvícenství chápány buď jako jednoznačně špatné, nebo naopak jednoznačně dobré. Stejně jako se muzeum zjednodušeně chápe jako nástroj moci by podle Lord mohlo dojít k nekritickému pozitivnímu pohledu na muzeum jako příkladu dobrého osvícenství nebo současných hodnot kulturního pluralismu.¹⁸⁸

Muzeum však Lord nevnímá pozitivně pro jeho účast na osvícenském pokroku, nýbrž předkládá jeho odlišné chápání právě za využití Foucaultovy heterotopie a interpretuje jeho pojetí muzea na esenciální úrovni doslova jako prostor rozdílnosti/jinakosti (space of difference).¹⁸⁹ V první řadě redefinuje Foucaultovu definici muzea jakožto jednoho ohraničeného místa sdružujícího různé objekty z různé doby v zároveň konečném i nekonečném čase. Argumentuje mimo jiné tím, že do současnosti existuje mnoho pojetí a typů muzeí, z nichž některé tyto „jinakosti“ zcela nenaplnují a koncipují své výstavy na základě geografické či funkční podobnosti.¹⁹⁰

Jak Lord tvrdí, muzeum není heterotopií, protože v něm je umístěna kolekce různorodých objektů, nýbrž protože zobrazuje odlišnost vlastní svému obsahu: odlišnost slov a věcí.¹⁹¹ Stěžejní pro její pohled je odhlédnutí od muzea z hlediska předmětů a sběratelských praktik a zdůraznění muzea coby prostoru *reprezentace*.¹⁹² Pro Lord „*Foucaultovo muzeum není skladištěm, kam se pohřbívají*

¹⁸⁷ LORD, Beth. *Foucault's museum: difference, representation, and genealogy*.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 2.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 2, 5.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 3-4.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 10.

¹⁹² Viz Tamtéž.

předměty z různých časů, ale prožitkem propasti mezi věcmi a konceptuálními a kulturními řády, v nichž jsou interpretovány."¹⁹³ V tomto pojetí spatřuje jeho progresivní potenciál vyhýbající se problematickému konstruování totální historie.

Muzeum může ponoukat návštěvníky k zamyšlení nad vztahem objektů s pojmy a kategoriemi a nad jejich interpretací v různých společenských nebo kulturních řádech. Ale může být také založeno na principu kritiky své vlastní historie.¹⁹⁴ Tato tendence naznačuje postmoderní sebereflexivní praktiky muzeí. Douglas Crimp se podobně odvolává k muzejním výstavám o architektuře, historii či rekonstrukci toho daného muzea, kdy muzeum reprezentuje a současně prezentuje samo sebe.¹⁹⁵ Stejně tak Rebentisch předestírá, že od 70. let byla umělecká kritika muzeí rámována už ne z revolučního, externího postoje, nýbrž vycházela zevnitř, a to nejen pouze v kontextu výstavních konvencí a strategií, nýbrž také v kontextu národních či například ekonomických zájmů, které prostupují politické instituce.¹⁹⁶

3.2. Tanec a (výstavní) instituce

Pojetí muzea jako „mauzolea“ a instituce plné „zaprášených exponátů“ v jistém smyslu překonává rovněž tanečník a choreograf Boris Charmatz svým projektem *Musée de la danse*, jehož manifest uveřejnil v roce 2009. Založení „muzea tance“ iniciovala skutečnost, že na světě je jen málo tanečních muzeí a v jeho domovské Francii dokonce žádné.¹⁹⁷ Tento deficit přikládá faktu, že tanec je často definován v opozici k umění, o kterém se říká, že je věčné, trvalé a statické.¹⁹⁸ Pozice tance v muzeích a galeriích je komplikovaná a lze ji vysledovat a hodnotit na vícero

¹⁹³ „Foucault's museum is not a funereal storehouse of objects from different times, but an experience of the gap between things and the conceptual and cultural orders in which they are interpreted.“

LORD, Beth. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy, s. 7.

¹⁹⁴ Srov. Tamtéž, s. 6-7, 3.

¹⁹⁵ CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*, s. 282-285.

¹⁹⁶ REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 255.

¹⁹⁷ CHARMATZ, Boris. Manifesto for a National Choreographic Centre. *Dance Research Journal*. roč. 46, č. 3, 2014, s. 46.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 46.

úrovních. Jednou z nich je hledisko institucionálního zázemí a organizační struktury výstavních institucí jako například otázka specializovaných oddělení a kurátorů.

Po roce 2000 si některá muzea a galerie i přehlídky a veletrhy najaly kurátory performance art a live art, kam se tanec většinou zařazuje, nebo oddělení divadelní či multimediální. Například MoMA mělo již ve 40. letech Department of Dance and Theater Design a roku 2009 transformovalo již existující Department of Media Art na Department of Media and Performance Art.¹⁹⁹ Toto oddělení podle ředitele MoMA Glenna D. Lowryho „vytvořilo dynamický program tance a živého umění, který představuje muzeum jako platformu pro performance v kontextu sbírek a širších dějin moderního a současného umění“.²⁰⁰ Zaměření na tanec jako takový je například Centre Pompidou, a to nejen svým sezónním programem či spoluprací s tanečními festivaly jako *Festival d'Automne à Paris*, nýbrž i vlastním festivalem *MOVE*. I zde taneční program spadá pod nová média nebo je koncipován vedle divadla, filmů a hudebních koncertů v rámci sekce Le Département culture et création.²⁰¹ Pokud někde existuje instituce, jež se označuje jako muzeum tance, jedná se většinou o materiální sbírky objektů, scénografického řešení inscenací či audiovizuálních materiálů.²⁰²

V manifestu, který ustanovuje „deset přikázání“ pro muzeum tance,²⁰³ Boris Charmatz zdůrazňuje, že v této době může být muzeum živoucí i efemérní a zprostředkovávat kontakt s tancem, jenž může být zároveň praktický, estetický i spektakulární. „*Nacházíme se v době, kdy muzeum může změnit OBOJÍ, tedy jak*

¹⁹⁹ NICIFERO, Alessandra. OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!. *Dance Research Journal*. roč. 46, č. 3, 2014, s. 36.

²⁰⁰ „[t]he department has developed a dynamic program of dance and live arts, articulating the Museum as a platform for performance in the context of the collection and the broader history of modern and contemporary art.“

LOWRY, Glenn D. Foreword In JANEVSKI, Ana. *Boris Charmatz*, s. 6.

²⁰¹ Více o uměleckých institucích a jejich začleňování tance viz BISHOP, Claire. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. *Dance Research Journal*. roč. 46, č. 3, 2014, s. 63-76. HAYES, Marisa. Dates clefs. *Repères, cahier de danse*. č. 1, 2017, s. 4-6.

²⁰² Srov. MORINIS, Leora. *Interview: Boris Charmatz and Ana Janevski* [online]. [cit. 5. 4. 2020]. Dostupné z:

<<https://assets.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTUvMTAvMzAvNzFydTAwbzg2c19jaGFybWF0el9qYW5ldnNraV9pbmRldmldy5wZGYiXV0/charmatz-janevski-interview.pdf?sha=885e202eea3a1fd3>>.

²⁰³ viz CHARMATZ, Boris. Manifesto for a National Choreographic Centre, s. 47-48.

Z perspektivy kritického pohledu na muzea jakožto instituce kvazi-věčnosti vypojené z kontextu a reality veřejného života a konstruující vlastní bezčasou, mrtvolnou a lze říci i sterilní realitu, je Charmatzův přístup k „prostoru“ jeho muzea tance paradoxní. Heterotopii muzea, jakožto volně nepřístupného místa,²¹⁰ snoubí s heterotopii otevřenými všem, o nichž však Foucault prohlašuje, že jsou pouze klam: „*myslíme si, že vcházíme, a byli jsme, právě tím prostým faktem, že vejdemo, vyloučení*“.²¹¹ Zároveň lze diskutovat o utopické povaze Musée de la danse, jelikož se de facto jedná o „*umístění bez skutečného místa*“ a je „*vůči skutečnému prostoru společnosti v obecném vztahu přímé nebo nepřímé analogie*“.²¹² Avšak právě samo Charmatzovo virtuální taneční muzeum je zasazováno do prostorů muzeí a galerií skutečných.

V článku *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*²¹³ reagujícím na Musée de la danse pod názvem *Three Collective Gestures* v MoMA podrobuje Alessandra Nicifero Charmatzovo muzeum tance kritice ve vztahu k postulátům obsažených v jeho manifestu. Kriticky se vyjadřuje zejména k jeho volbě silných slov s absolutním významem a ke stanovení „deseti přikázání“, které se jeví jako nástroj k organizaci světa.²¹⁴ Tímto by se tedy Charmatz mohl přibližovat „nenáviděnému“ osvícenskému muzeu, což zároveň konotuje s jakousi neschopností reflektovat institucionální posuny ve vztahu muzea a tance. Nicifero však v tomto bodě Charmatzovi spíše křivdí. Charmatzovy podoby Musée de la danse jsou naopak prostoupeny postmoderními a sebe/reflexivními prvky – zejména intertextualitou a stíráním „vysokého“ a „nízkého“ umění v rámci konstruování i dekonstruování novodobého tanečního „kánonu“. Sám Charmatz říká, že Musée de la danse ve své podstatě zkoumá institucionální tření, a tím, že otevírá otázky, „[...] *nám paradoxně umožňuje potvrdit existující institucionální konstrukci,*

²¹⁰ Jak píše Foucault: „*Abychom se dostali dovnitř, musíme mít určitou propustku a jsme povinni vykonat určitá gesta.*“ FOUCAULT, Michel. *Myslení vnějšku*, s. 83.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Srov. Tamtéž, s. 76.

²¹³ NICIFERO, Alessandra. *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*, s. 32-44.

²¹⁴ Viz Tamtéž, s. 32.

*protože umění a instituce spolu nejdou dohromady, pokud nejsou výsledkem kritické a tázavé pozice“.*²¹⁵

Charmatz je pak díky svým postmoderním a revidujícím strategiím (a nejen díky nim) vřazován do proudu konceptuálního tance, který se reflexí institucí, umění a jejich obecně přijímaných norem zabývá. Ovšem, jak píše v souvislosti se začleňováním tance do výstavních institucí Claire Bishop: „[v]ýsledkem je ale také zvláštní depolitizace: když se tanec přesune do muzea, skoro garantuje nedostatek institucionální kritiky, protože jeho instituce je jinde – v divadle“.²¹⁶ Avšak také v divadle se v uplynulých desetiletích rozvíjela a stále rozvíjí institucionální kritika,²¹⁷ a s touto kritikou, divadelní i uměleckou, úzce souvisí právě i vstupování tance do výstavních prostor. Podle Charmatze má tanec dva hlavní typy institucí – školu a divadlo – jež existují separovaně a jejichž vzájemný vztah je problematický; proto hledal cesty, jak se z těchto institucí vymanit.²¹⁸ Tento proces se setkal rovněž se změnami v myšlení výstavních institucí, jelikož „[g]alerie současného umění si samy pokládají otázku přeměny muzea objektů na muzeum idejí, muzeum pohybu“.²¹⁹

Vztah mezi „muzeem objektů“ a „muzeem idejí“ diskutuje také Alessandra Nicifero, jež se odvolává k množství filozofických úvah a konceptů definujících a redefinujících status a povahu muzea, včetně myšlenek Beth Lord. Vůči nim Nicifero Charmatzovo pojetí mírně vymezuje: „Muzeum, které Lord popisuje, je s plným vědomím prostředím bez těla. Tím, že opomíjí paměť, dává prostor pouze

²¹⁵ „[...] a museum of dance opens a question and that’s what allows us paradoxically to affirm an existing institutional construction, because art and the institution don’t go well together unless as the result of a critical and interrogative positioning.“

COPELAND, Mathieu. *Choreografing exhibition*, s. 106.

²¹⁶ „But the result is also a curious depoliticization: when dance moves into the museum, it almost guarantees a lack of institutional critique, because its institution is elsewhere — in the theatre.“

BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*, s. 29.

²¹⁷ Více o tématu viz CAMPENHOUT, Elke van a LILIA MESTRE (Ed.). *Turn, Turtle!: Reenacting The Institute*. Berlín: Alexander Verlag Berlin, 2016.

²¹⁸ COPELAND, Mathieu. *Choreografing exhibition*, s. 105.

²¹⁹ „Contemporary art galleries ask themselves the question of the transition from museum of objects to a museum of ideas, a museum of movement.“

Tamtéž, s. 105.

*abstrahovanému myšlení odosobněných návštěvníků. V tomto ohledu je víc než ironické, že se její vize muzea omezuje na výstavy hmotných objektů. To ovšem není muzeum, jak si ho představuje Charmatz – muzeum, které je závislé na interaktivitě přítomnosti“.*²²⁰

K tomuto vnímání výstavního prostoru jako prostoru bez těla lze najít paralelu v O'Dohertyho výtce směrem k prostoru galerijnímu, kdy „*přítomnost onoho nezapadajícího kusu nábytku - vašeho těla - působí jako cosi nadbytečného, jako nežádoucí narušení.*“²²¹ Později ještě radikálněji dodává: „*Hmota těla zde působí nevhodně, řihání a pšoukání je z této místnosti vykázáno*“.²²² Ne každý ovšem chápe onu sakralizaci galerijního prostoru, O'Dohertym stavěného na roveň středověkých kostelů, tak negativně jako on sám. Choreografka Marie Chouinard naopak vnímá onu posvátnost a odtrženost od skutečného světa pozitivně a stejně jako Charmatz pojímá muzeum jako cosi veřejného a otevřeného, co ji na rozdíl od divadla, které nestačí jejím potřebám, přiblíží lidem:

*„Muzeum jsem si vybrala hlavně proto, že jsem to nechtěla mít v divadle. Aby do toho místa mohli lidé vstoupit a zase z něj odejít, jak se jim bude chtít, aby tam bylo denní světlo. Mělo to být místo, kterým lidé procházejí – jako je například chrám. Pýthie pracovala v chrámu: lidé tudy procházeli, dovnitř a ven, jak se jim zachtělo. A myslím, že muzea jsou dnes pro nás takovými chrámy, jsou to otevřené prostory, které nemají přímý vztah ke každodennímu městskému životu venku. Je to místo, kde můžeme spočinout.“*²²³

²²⁰ „*The museum Lord describes is quite self-consciously a bodiless environment. By eliding memory, all it makes room for is the abstracted thought of depersonalized visitors. In this regard, it is not simply ironic that Lord's vision of the museum is restricted to exhibitions of material objects. That is, of course, not the museum imagined by Charmatz — a museum that depends on the interactivity of presences.*“

NICIFERO, Alessandra. OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!, s. 35.

²²¹ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 16.

²²² Tamtéž, s. 76.

²²³ DOTLAČILOVÁ, Petra. S Marií Chouinard o hudbě, kresbách a přáních splněných v tanci. *Taneční aktuality* [online]. 24. 6. 2014 [cit. 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.tanečniaktuality.cz/s-marii-chouinard-o-hudbe-kresbach-a-pranich-splnenych-v-tanci/>>.

Jak se však výstavní prostor prakticky vypořádává s přítomností fyzických těl, které mnohdy svou fyzičnost ještě exponují? Pokud se jedná o přítomnost tanečníků a návštěvníků v místě uměleckých expozic, je jejich existence svazována a omezována hned několika aspekty. Nejvýraznějším je obezřetnost k drahým, cenným či příliš křehkým artefaktům v dané místnosti, ve které je možnost jakékoli fyzické akce většinou razantně vyloučena.²²⁴ Pokud ovšem mezi exponáty tanečník přeci jenom zavítá, je on sám, a stejně tak jeho pozorovatelé, pečlivě sledován a napomínám přítomnými zaměstnanci galerie, aby byly dodržovány předepsané rozestupy mezi těly a galerijní stěnou či předmětem. Bylo by tedy velmi neopatrné v souvislosti s tancem v galerii nekriticky hovořit o jeho „revolučním osvobození“.

Může být sice pravda, jak píše O'Doherty zejména z pozice výtvarného umění, že „*divadelní konvence v galerii umírají*“ a „*představení v galerii se řídí zcela odlišnými konvencemi než představení na jevišti*“.²²⁵ Ovšem už se od O'Dohertyho nedozvídáme, jaké tyto konvence jsou. Tanečníci jsou pak často v zajetí konvencí vyvstávajících z obou institucí, či mezi nimi alespoň vyjednávají. Je tanec v galerii přítomen v otevírací době nebo až po ní? Je třeba zaplatit speciální vstupné? Vyžadují umělci potlesk? Odbíhají do neexistujícího zákulisí? Vycházejí z dispozic prostoru? Vyžadují divadlu vlastní technické vybavení?

Radikálním příkladem je uvažování organizátorů festivalu *Norma* (2019) nad galerií Plato, v jejímž prostoru nechali postavit dvě konstrukce divadelního jeviště a hlediště s elevací. Vypovídající je rovněž přístup MoMA, které se pyšní svým rozhodnutím vyřešit problém s přítomností tance ve světových galeriích a vystavět nový prostor vhodný pro performativní umění.²²⁶ Tímto „problémem“ je myšleno, že „*historicky nebyla muzejní architektura navržena pro performanci nebo tanec, a pokud má muzejní sbírka zahrnovat lidské tělo pohybující se v prostoru a čase,*

²²⁴Autorka vychází mimo jiné ze zkušenosti s přípravou realizace projektu *Tanec v galerii* ve Veletržním paláci, již se v roce 2019 účastnila jako pozorovatel.

²²⁵ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 43.

²²⁶ LOWRY, Glenn D. Foreword In JANEVSKI, Ana. *Boris Charmatz*, s. 6.

musí být pojata nově".²²⁷ Řešením, k němuž přistoupilo MoMA, však galerie tanec opět začleňuje do dispozitivu divadelního. Této oscilace mezi dvěmi módy v umístování tance do galerií a muzeí si všimá australská profesorka divadla a performance Erin Brannigan, která ve svém výzkumu zaměřeném na tanec v galeriích rozlišuje mezi tanečními projekty, které jsou prezentovány jakožto součást muzea, sbírky či dokonce jako taneční výstava a těmi díly, které jsou pozvány nad rámec těchto aktivit, coby součást doprovodného programu.²²⁸

Úkol vypořádávat se s „divadelními předsudky“ a konvencemi před choreografy a tanečnický stává výstavní prostor pravidelně. Tento proces někdy jakékoli uvědomělé dekonstrukci konvencí a pravidel vzdoruje, jindy k nim může být netečný a konečně může mít naopak i značně subversivní charakter. Výsledek ovšem závisí také na vztahu samotných tvůrců k výstavním institucím a nedivadelním prostorům a/nebo ke stereotypům tance a tanečním technikám. Součástí každého z dosud předložených dispozitivů je geneze a kodifikace specifických pravidel a kvalit hierarchických vztahů všech heterogenních prvků, jež jej utvářejí.

²²⁷ „[...] historically, museum architecture has not been designed for performance or dance, and the museum collection must be reimagined if it is to embrace the human body moving in space and time.“
LOWRY, Glenn D. Foreword In JANEVSKI, Ana. *Boris Charmatz*.

²²⁸ Erin Brannigan: Precarious Movements. Experimental Compositions [přednáška online]. [cit. 1. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.dancingmuseums.com/projects/final-conference/>>.

4. Taneční tělo v dialogu s výstavním prostorem

Již v samotném slovním spojení „tanec v muzeu“ či „tanec v galerii“ není akcentovaná povaha tance, jeho účel, styl či dominantní umělecká forma, nýbrž právě místo, kde se nachází a odehrává. Tato konkrétní proměnná se zdá být stěžejním elementem definujícím sledovanou linii, jež může být řazena do oblasti uměleckého tance, performativního, vizuálního či živého umění.

Kromě tohoto dialogu je do zkoumaných vztahů nutné zahrnout další důležitou součást prostoru obklopující tanečnicka a v určitém smyslu podmiňující existenci výstavních institucí. Tímto prvkem je pozorovatel či také divák, návštěvník, přihlížející, svědek, účastník nebo participant, přičemž významové nuance těchto označení mohou splývat, ale zároveň se jejich použití váže k různým uměleckým gestům, žánrům či formám a ovlivňují výslednou dynamiku struktury dispozitivu. Analýza se nejprve soustředila na rovinu formální ve smyslu vztahů mezi tanečním tělem, pozorovatelem a prostorem, přičemž následně odkryla další významné prvky, oblasti a praxe.

Skrze koncept dispozitivu jakožto nástroje pro analýzu systému vztahů uvnitř určitého heterogenního souboru prvků je cílem rozkrýt a popsat hierarchii a kvalitu uspořádání těchto elementů v rámci několika uměleckých struktur. Na tomto základě a ve spojení s relevantními teoretickými a filozofickými přístupy jsou dialogy tanečního těla s prostorem galerií a muzeí rozděleny do pěti praxí. Ty jsou doplněny o příklady analyzovaných děl pro ilustraci a lepší přiblížení principů, přičemž jsou nahlíženy z několika různých perspektiv.

První kapitola *Dialog těla s prostorem* se věnuje interakci tanečnicků s fyzickým prostorem ve smyslu architektury a muzejních či galerijních exponátů, přičemž díla jsou nahlížena zejména prizmatem site-specific. Principy zkoumaných vztahů jsou demonstrovány na příkladu projektů *Dialogue 09 – Neues Museum Sashy Waltz*, *Frólons* baletu Národní pařížské opery, *Stand-Alones (Polyphony)* souboru Liquid Loft a *Forêt* Anne Teresy De Keersmaecker a Néma Floureta.

Další z podkapitol *Dialog těla s minulostí* téma nahlíží ve více dematerializované rovině s důrazem na muzeum ve smyslu konstruktů. Tento pohled souvisí s archivním obratem a z něj vycházejícím trendem reenactmentu či tělesného archivu, včetně kritické reflexe historie muzejní re-prezentace a gesta vystavování. Vybranými díly jsou v této kategorii *MONUMENT 0.3: The Valeska Gert Museum* Eszter Salamon a Boglárky Börcsök, *20 danseurs pour le XXe siècle* Borise Charmatze a *Figuring Age* Andrese Bolma a opět Boglárky Börcsök. Konec kapitoly je věnován dílu *Nuevo Zoologique Mexicano*.

Vliv archivního obratu přechází také do třetí kapitoly *Pozorovatel v dialogu s těly*, jež se věnuje instalaci těl a tanečním výstavám, přičemž se střetává s obratem instalativním a výstavními konvencemi. Představeny jsou „constructed situations“ Tino Sehgal, instalace *èscultura* Any Pi, *Corbeaux/Vrány* choreografky Bouchry Ouizguen a výstava *Rétrospective* Xaviera Le Roye.

Kapitola *Dialogy těl* se zabývá díly založenými na interakci mezi tanečníkem a návštěvníkem. Sleduje, jak se principy estetiky performativity promítají do odpovídající současné taneční muzejní praxe. Příkladem je performance *In Museum* Marie Chouinard, *Good Girls Go to Heaven, Bad Girls Go Everywhere* Frédérica Giese, choreografie *aCORdo* Alice Ripoll, a aktivity uměleckého výzkumu Anne Teresa De Keersmaecker a projektu *Dancing Museums*.

Kapitola *Monolog těla* se zabývá především momentem, kdy je představení taneční inscenace/choreografie uvedeno v galerii namísto divadla. Jinak řečeno, zabývá se případy, kdy dílo vědomě nekomunikuje a nevytváří vztahy s výstavním prostorem, ani s návštěvníkem. Hlavními příklady zde jsou inscenace *Faunus* Martina Talagy a choreografie *Danza y Frontera* Amandy Piña.

4.1. Dialog těla s prostorem – výstavní prostor jako východisko

Již název diplomové práce odkazuje k tanečně-architektonickým dialogům německé choreografky Sashy Waltz, která realizovala taneční projekty v muzeích jako *Neues Museum* v Berlíně či *MAXXI* v Římě. Tyto projekty dobře ilustrují, že při zkoumání tance v galeriích a muzeích je pozornost upírána nejen na prostor muzea či prostor sbírky, ale často také na samotnou architekturu konkrétní budovy a její hmotné

prvky. Tyto tendence souvisejí s takzvaným prostorovým obratem, jenž vyzývá k zaměření pozornosti a zájmu na prostory a místa. Za iniciátora prostorového obratu je považován právě Foucault a jeho přednáška *O jiných prostorech*. Vychází zejména z Foucaultova kritického uvědomění, že pozornost, jíž věnovalo 19. století času a historii, značně převažuje nad zájmem o prostor,²²⁹ což se právě ve 20. století mění, a tato tendence se odráží i v oblasti uměleckého tance.

Variant a nuancí ve vztahu choreografie a těla s prostorem je hned několik. Fiona Wilkie tyto rozdíly shrnula v článku *Mapping the Terrain*, kde promýšlí škálu dle intenzity provázanosti mezi místem a dílem: (1) uvnitř divadelních budov; (2) v rámci venkovního divadla – Open Air; (3) *site-sympathetic* – přesun již existujícího díla do konkrétního prostředí; (4) *site-generic* – tvorba děl pro sérii stejných míst; (5) *site-specific* – vytvořené speciálně pro konkrétní vybrané místo a/nebo z tohoto místa.²³⁰

Dle tohoto dělení vstupuje taneční tělo do výstavních prostor v intencích žánru *site-specific* třemi dominantními způsoby: (1) „Přesazením“ inscenace z divadelního kontextu do výstavního prostoru (*site-sympathetic*), (2) tvorbou pro výstavní prostory a instituce obecně (*site-generic*) a (3) tvorbou vycházející z konkrétní budovy, sbírky nebo instituce, ze zkoumání její funkce a historie (*site-specific*). Kromě pojmu *site-specific* je pak v tanečním kontextu užíván také termín *site-dance* označující širokou paletu nedivadelních tanečních aktivit,²³¹ a pak také úžeji specifikované spojení *dance in situ* či *body in situ*, jež se dá chápat jako synonymum pro *site-specific* projekty v tom nejužším smyslu slova.

Podle Nicka Kaye spočívá podstata *site-specific* v procesu „výměny“ mezi dílem/událostí a místem.²³² Tato výměna je oboustranná a odehrává se na několika

²²⁹ FOUCAULT, Michel. O jiných prostorech. In *Myslení vnějšku*, s. 71.

²³⁰ Citováno v HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*, s. 14-15.

²³¹ Viz HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*, s. 3.

²³² KAYE, Nick. *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*, s. 1.

úrovních, přičemž jednou z nich je transformace a vyjevení těla i prostoru „v novém světle“²³³, což je častým cílem mnoha tanečních projektů ze zkoumané oblasti.

4.1.1. Dialog těla s architekturou

Choreografickou prací s architekturou muzeí je známá především již zmíněná německá choreografka Sasha Waltz a její tanenčí soubor Sasha Waltz & Guests. Roku 2009 realizovali site-specific projekt ze série interdisciplinárních uměleckých setkání „Dialogů“ ve znovuotevřeném Neues Museum v Berlíně pod názvem *Dialoge 09 – Neues Museum*.²³⁴ Hlavní důraz Sasha Waltz klade na samotný (architektonický) prostor, jenž je v jejím tvůrčím myšlení důležitým impulzem.²³⁵ Komplexní síť elementů, jimiž se Sasha Waltz vztahuje k prozkoumávanému prostoru, se tříbí do vysoce estetizované a spektakulární podoby zahrnující nejen tanec, ale také živou hudbu a zpěv.²³⁶

Taneční pohyb se v tomto projektu nechává architekturou inspirovat, reaguje na ni, dotváří ji a dodává jí tak nový rozměr. Mezi těly, pohybem a prostorem vzniká symbióza; a prostor i architektura jsou dalším performerem, jenž je roven tanečnickům. Architektura muzeí aktivuje těla taneční i těla diváků a zároveň je těmito živými těly sama aktivována. Tanečníci však nejsou stále v kontaktu se samotnou materiální architekturou, nýbrž i s funkcí místa a jeho historií, která v případě tohoto muzea čítá více než sto padesát let. Jedná se o místo s historickou pamětí, kterou Sasha Waltz zahrnuje do svého myšlení²³⁷ stejně jako architekt současné budovy David Chipperfield, který ponechal v galerii připomínky jejího bombardování během druhé světové války a zničené části doplnil pomocí moderních prvků a materiálů.

²³³ Srov. HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*, s. 1.

²³⁴ SASHA WALTZ & GUESTS. *Dialoge 09 – Neues Museum* [film]. Režie Sasha Waltz. Německo, 2009.

²³⁵ HAVLÍK, Jindřich. Continuum, taneční epopej. *Taneční zóna*. roč. 19, č. 2, 2015, s. 50-51.

²³⁶ V rámci tvorby choreografií Sasha Waltz věnuje mnoho času detailnímu výzkumu tématu i pohybového materiálu, který mnohdy nachází právě v muzeích či jiných architektonicky podnětných budovách a site-specific projektech. Výstupy těchto zkoumání posléze používá při tvorbě svých inscenací.

²³⁷ Srov. HANNAH, Dorita. Body Space: Mining the limits between architecture and dance. In WALTZ, Sasha (ed.). *Cluster. Sasha Waltz*. Berlin: Henschel, 2007.

Geografické i historické označení jednotlivých částí muzea²³⁸ inspirovalo pohybový slovník choreografie a kostýmní prvky, jako jsou egyptsky stylizované pokrývky hlavy či historizující šaty. Dominantou muzea jsou bezesporu sloupy a schodiště, na něž Waltz reagovala rozmanitými způsoby. Tvar a ornamenty prostoru kopírovala umístěním těl, jejich pohybem i minimalistickými gesty, přičemž jednoduché vzorce rozvíjela a posléze znovu okleštila na bazální podobu. Důležitý je rovněž pohyb tanečníků po prostorových dráhách, jež jsou například předznamenány ornamenty a mozaikami na podlahách.

Dorita Hannah si v článku *Body Space: Mining the limits between architecture and dance*, věnovanému tvorbě Sashy Waltz, všimá zajímavého jevu, a totiž, že architektura divadel musí být neviditelná a během představení zmizet, aby nesoutěžila o divákovu pozornost s děním na scéně.²³⁹ V muzejních a galerijních site-specific a zejména pak právě v práci Sashy Waltz však budovy a jejich architektura nejsou upozaděny, nýbrž bývají participantem i aktérem choreografie. Fokus Sashy Waltz na muzejní architekturu je nadto specifický tím, že své dialogy realizuje v prázdných muzeích, ve kterých nejsou ve chvíli taneční intervence žádné exponáty.

Jelikož v přístupu Sashy Waltz je velký důraz kladen na komunikaci tanečního těla s prostorem, divák má „pouhou“ roli pozorovatele, třebaže fyzicky pohyblivého a schopného ovlivnit co, kdy a kde uvidí. Pozorovatelé si tak mohou tvořit vlastní partituru díla, avšak od viděného si drží odstup a nepřicházejí s tanečníky do přímé interakce. Taneční tělo není rovněž zcela dominantním elementem, jelikož jeho význam plně vzniká až spoluprací s okolním prostorem. Má formu jakéhosi rozcestníku, který směřuje pozornost návštěvníků k určitým fenoménům, informacím a objektům či napomáhá nasměrovat diváka jeho cestou prostorem.

²³⁸ V muzeu se nachází například Bacchův sál, Římský sál, Středověký sál, Mytologický sál, Sál egyptských hrobů, Apollónův sál atd.

²³⁹ HANNAH, Dorita. Body Space: Mining the limits between architecture and dance. In WALTZ, Sasha (ed.). *Cluster. Sasha Waltz*, s. 75.

Také v site-specific projektu *Frólons* byli diváci sami zodpovědní za svůj pohyb v otevřeném prostoru Palais Garnier. Ač byli tentokrát několika hlídači hlasitě oslovováni a direktivně nabádáni, aby cirkulovali, daná budova byla stále hybným a řídicím elementem dispozitivu muzejního site-specific. Choreograf James Thierrée vytvořil *Frólons* roku 2018 ve spolupráci s baletním souborem Pařížské opery, přičemž nechal interiér budovy, aby tanečníky zcela asimiloval. Tradiční taneční tělo zmizelo a místo něj vznikl všudypřítomný rozpothybovaný prostor. Tanečníci se změnili v černožlatá stvoření podobná ještěrkám a chvílemi i v netradiční organismus. Po zemi se mrštně pohyboval zvláštní pásovec ze zlatých plátů se svícem na hlavě, který jako by právě vystoupil ze zdi. Zpěvačka s konstrukcí svítících křišťálových koulí na hlavě vypadala jako vědma zkřížená s historickým lustrem. Thierrée tak proměnil místo v podmanivou freakshow ožvlých štukatur, tapet, sloupů a lustrů.²⁴⁰

Frólons svým přístupem upozorňuje na důležitou strategii choreografií vycházejících z architektury či uměleckých děl. Tou je kostým tanečníků, který často vytváří hlavní kauzalitu mezi prostorem a tělem a definuje jejich vztah i význam. S touto strategií pracovala Sasha Waltz, když využila zmiňované pokrývky hlavy ve stylu egypta nebo historizující krinolíny. Specificky použila kostým například i Marie Gourdain v díle *Impression*,²⁴¹ jež vycházelo z estetiky vystavené sbírky grafiky Post.Print v Muzeu umění Olomouc.

4.1.2. Dialog těla s exponáty

Dialog s uměleckými díly vystavenými v galerii je častou praxí²⁴², jež se znatelně projevovala již v době vzniku moderního tance. V současnosti je ještě doplněna

²⁴⁰ Vytvořením komplexního umělého světa lze projekt nahlédnout také jako určitou formu imerzivního divadla/tance.

²⁴¹ Marie Gourdain. *Impression*. Muzeum umění Olomouc, 18. 1. 2020.

²⁴² Tuto praxi můžeme pozorovat i v lokálních tuzemských galeriích například v Muzeu umění Olomouc s tímto principem, kromě zmiňované Marie Gurdian bylo na základě tohoto přístupu uvedeno i *Vystavení/performance*. Ateliér fyzického divadla JAMU v Brně – Pierre Nadau. Muzeum umění Olomouc, 11. 3. 2018.

o postmoderní zálibu v intertextualitě a palimpsestech či o zaměření na ideologické pozadí uměleckých děl. Choreografické a taneční vyjádření v těchto případech čerpá z omezení a úkolů, jež tělu předkládají předurčené linie malby, dynamika či atmosféra obrazu, použité materiály nebo jednoduše gesta soch. Důležitým zdrojem tvůrčí inspirace jsou také individuální emoce a asociace, které výtvarné umění vyvolává v samotných tanečnicích a tvůrcích.

Na aluzi či citacích konkrétních uměleckých děl artikulovaných tělem přímo v dané expozici je založen například projekt *Dancing museums*, zejména jeho první cyklus, kde měli účastníci za úkol uvažovat o těle jako o zprostředkovateli umění. Pomocí tanečního těla a jeho interakcí s uměleckými díly hledali nové cesty pro porozumění, zprostředkování či přiblížení těchto artefaktů návštěvníkům. Zejména se soustředili na to, jak se na umění a kulturní odkaz dívat, jak je pozorovat a zakoušet, a tím stimulovat osobní vztah tanečníků i diváků s uměním.²⁴³ Většina umělců i tanečních a uměleckých kritiků a teoretiků v této souvislosti podotýká, že tanec v galeriích „umožňuje dívat se jinak“²⁴⁴ na vystavené exponáty, což prohlašuje například také Anne Teresa De Keersmaeker.²⁴⁵ Ta spolu s choreografem Némem Flourem vytvořila v rámci Festivalu d'Automne à Paris 2022 projekt v Musée du Louvre v prostorách sbírek ze 14. až 19. století.²⁴⁶

Tvůrci překonali mimetickou rovinu této inspirace a vyšli z bezprostředního dojmu, který v nich vstup do vybraných místností Louvru zanechal – pojmenovali své dílo *Forêt* (Les). Tuto atmosféru a metaforu vtiskli do svých tvůrčích cílů jako zpomalit

²⁴³ Oficiální webové stránky Dancing Museums [online]. [cit. 15. 10. 2019]. Dostupné z <<https://archive.dancingmuseums.com/about.html>>.

²⁴⁴ Tento princip je ve sledované oblasti často automaticky předjímán, a ač je poněkud vágní, stal se součástí teoretického diskurzu. Podrobněji se k němu vyjadřuje Rébecca Dutkiewicz ve své dizertační práci *Dansons au musée*, s. 61-66.

²⁴⁵ „Forêt“ par Anne Teresa De Keersmaeker et Némo Flouret au musée du Louvre [dokumentární film]. Musée du Louvre, youtube.com [online]. [cit. 10.10.2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=6S41Y8z2nKg>>.

²⁴⁶ *Forêt* probíhal během Festivalu d'Automne à Paris od 23. 11. do 10. 12. 2022 celkem desetkrát po otevírací době muzea se samostatně prodejnými vstupenkami.

čas a vrátit se k přirozené blízkosti lidského těla,²⁴⁷ i do přemítání nad celým prostorem a jeho dramaturgií – těla jsou jednotlivými osamocenými stromy, stromem ve společenství lesa či neidentifikovatelnou spleť kmenů a prorostlých větví, jež se vypořádávají s rozmary počasí.

Némo Flouret k názvu říká, že se při první návštěvě Louvru cítil, jako by se „*ztratil uprostřed lesa obrazů, které tvořily společné tělo, byly spojeny nekonečnými ozvěnami a rezonancemi – natolik, že jsem už ani nedokázal rozeznat každý obraz v jeho individualitě.*“²⁴⁸ Během tvůrčího procesu a důkladného studia obrazů začaly dle slov tvůrců tímto lesem „prosvítat“ záchytné body. Zaměřili se kdo? na skupinové malby a jejich narativní rozměr – rozvinutí toho, co se mohlo odehrávat před zobrazenou scénou a po ní.²⁴⁹ Zároveň byla záměrně vynechána historická či historizující rovina prostoru a děl a šlo tedy „pouze“ o atmosféru, díla a jejich členění v prostoru. Snad jen dlouhé šaty, s nimiž tanečníci různorodě zacházeli a jež byly jejich tanečními partnery a prodlužovaly jejich těla, mohly období aristokracie asociovat.

Cílem tvůrců bylo rovněž hledat cesty, jak se může tanec stát prodloužením dvoudimenzionálního formátu obrazů, k čemuž sloužilo několik choreografických strategií a vzorců. Především hra s kontrasty dynamiky, rychlosti i velikosti pohybů. Tanečníci používali variovaní gest a jejich rozvíjení do větších a větších pohybů, fluidní nekončící pohyb, slowmotion i zastavení ve specifických gestech. Tyto kontrasty byly ve shodě s metaforou stromů patrné rovněž v prostorovém uspořádání. Individuální stanoviště tanečníků a jejich dialog s konkrétními malbami střídaly sólové i skupinové sekvence v prostoru či uprostřed hloučku diváků.

²⁴⁷ Musée du Louvre. *Anne Teresa de Keersmaeker/Rosas, Némo Flouret: Forêt*. Programová brožura. Paříž: 2022.

²⁴⁸ *"j'avais l'impression d'être perdu au milieu d'une forêt de peintures quifaisaient corps commun, qui étaient liées entre elles par des échos et des résonances infinies – si bien que je n'arrivais même plus à discerner chaque toile dans son individualité."*

Tamtéž.

²⁴⁹ Tamtéž.

Energie pohybu se skrze těla explicitně vztahovala k prostoru, dílům i k sobě navzájem. Diváci do díla nebyli včleněni a tanečníci s nimi nekomunikovali, jako by byli v uzavřeném paralelním světě. Obdobně jako u předchozích příkladů byl i zde reprezentační prostor roztržštěný, rozptýlený na řadě míst se simultánní akcí, a tím pádem decentralizovaný – takže každý divák viděl něco jiného a nikdo neviděl vše.²⁵⁰ Na rozdíl od architektonických dialogů, kde má tělo a jeho akce funkci rozcestníku, který směřuje divákovu pozornost a cestu prostorem, plní taneční těla v dialogu s exponáty funkci jakéhosi dalekohledu či lupy. Vybírají, který fragment děl bude pozorovateli přiblížen a prohloubí tak pohled i pozornost návštěvníků.

Nyní je na místě položit si otázku, jak se projevuje ono „dívat se jinak“, přičemž „jinak“ jde vyložit jako „neobvykle“, což v případě výstavního prostoru může znamenat „mimo tradiční konvence“. V této rovině má dialog těla s exponáty na dispozitiv muzea mírně destabilizující charakter, ač jej samotná tvůrčí koncepce většinou příliš netestuje. Může se jednat o posun ve vnímání výtvarných děl díky usměrnění pozornosti či asociacím, jež vyvolává živé taneční tělo, nebo o jiné zakoušení existence ve výstavním prostoru. V tomto konkrétním případě se například jedná o změnu návštěvnických konvencí v sále s obrazem *Mona Lisa*, k němuž tradičně směřují davy návštěvníků. Tím, že Keersmaecker využívala velkou malbu *Svatba v Káni galilejské* na protější stěně místnosti, změnila tuto situaci a hloučky diváků byly k ikonickému obrazu zcela netečně otočeny zády. V projektu *Dancing Museums* jsou pak zvyklosti narušovány například hlasitými zvuky a dynamickou fyzickou akcí.²⁵¹

Organizačním momentem v dispozitivu dosud zmíněných site-specific projektů je vskutku rovnocenná komunikace mezi tanečním tělem, divákem a prostorem či jeho fyzickými elementy, které se navzájem doplňují, rozvíjejí své možnosti i významy,

²⁵⁰ Musée du Louvre. *Anne Teresa de Keersmaecker/Rosas, Némo Flouret: Forêt*. Programová brožura. Paříž: 2022.

²⁵¹ Srov. DUTKIEWICZ, Rébecca. *Dansons au musée: Etude et réception de Dancing Museums au Musée du Louvre et au MAC VAL* [online]. Paříž: 2016. Dizertační práce. École du Louvre [cit. 6. 2. 2023].

reagují jeden na druhého. Diváky díla aktivizují „jen“ do té míry, že se pohybují v otevřeném prostoru a mohou ovlivnit, co, kdy a kde budou pozorovat.

Posledním příkladem, který vychází z formální práce s muzejní sbírkou, je *Stand-Alones (Polyphony)* souboru Liquid Loft. Zde byla role diváků umocněna směrem k instalativním či výstavním praktikám, v nichž má pozorovatel dominantnější úlohu. Tato site-specific performance byla vytvořena pro vídeňské Leopold Museum roku 2019²⁵² v rámci dramaturgické linie *ImPulsTanz X Museum*.

Návštěvníci volně procházeli několika místnostmi, přičemž v každé nehnutě seděl jeden tanečník, jenž postupem času začal pronikat do určitého tématu a fyzicky či zvukově jej zpodobňovat ve stále se opakujících cyklech. Izolovanost, uzavřenost a osamocení každého tanečníka v jedné z místností muzea umocňovaly hladké stěny. Cílem bylo fyzicky ztělesnit témata spojená s dílem Egona Schieleho,²⁵³ avšak tvůrce Chris Haring se souborem Liquid Loft nevycházeli z reálné spolupřítomnosti s díly, nýbrž z vědomí, že se o tři patra výše nachází stálá výstava tohoto malíře. Jedná se tedy o jiný druh dialogu a rezonance s muzejní expozicí. Nepracují s rekonstrukcí či nápodobou jeho děl, i když si propůjčují jeho barevnost a deformovanou perspektivu. Tanečníci vycházejí zejména ze Schieleho rozporuplného sebepojetí, jež se zrcadlí v jeho pokřivených autoportrétech i aktech.²⁵⁴

Těla byla pojímána jako vyprázdňené konstrukce, jimiž proudí asociace a významy. S důrazem na mimiku tváří tanečníci svá těla ohýbají, deformují a destabilizují. Zapojují řeč a výkřiky, či mumlají podivné monology, které jsou vlastně dialogem s vybraným kontextem a palimpsesty. Specifikem tohoto dialogu s „exponáty“ je zejména skutečnost, že není bezprostředně vázán na prostor a neodehrává se

²⁵² Liquid Loft - Chris Haring. *Stand-Alones (Polyphony)*. Festival ImPulsTanz, Leopold Museum, 3. 8. 2019.

²⁵³ Oficiální webové stránky Liquid Loft [online]. [cit. 3. 11. 2019]. Dostupné z <<https://liquidloft.at/projects/stand-alones-3/leopold-museum/>>.

²⁵⁴ Navzdory tomuto přímému provázání s Leopoldovým Muzeem začal soubor uvádět *Stand-Alones* i v dalších výstavních institucích, jako je například Musée d'Art Moderne (2019), kde však již byli tanečníci součástí výstavního prostoru vedle exponátů. Spíše než o site-specific se s tímto vývojem jedná dle rozdělení Fiony Wilkie o site-generic.

v přítomném materiálním okamžiku, nýbrž na mentální úrovni, a je tedy velmi proměnlivý a individuální. Rovina Schieleho děl může být dokonce zcela ignorována. *Stand-Alones* tedy lze číst ve dvojitěm plánu. Je možné vnímat pouze to, co je bezprostředně viděno, slyšeno a zakoušeno, nebo i to, k čemu se tanečníci odkazují, z čeho čerpají svou motivaci či inspiraci, nacházet souvislosti a nechat se unášet asociacemi. I přes specifčnost díla pro něj stále platí podstata site-specific umění podle Nicka Kaye jakožto proces „výměny“ mezi dílem a místem, kde se toto dílo odehrává a z něhož záměrně čerpá.²⁵⁵

Site-specific dance performance je sice v současné době etablovanou formou současného tance,²⁵⁶ avšak pluralita možných úrovní, na nichž se utváří interdisciplinární vztahy mezi prostorem/místem a tanečním tělem v galeriích a muzeích zatížených palimpsesty a ideologiemi, znemožňuje všechny taneční projevy mimo divadelní budovu označovat tímto termínem. Tím spíše, když je tanec stále častěji vnímán po stránce akademické i umělecké jako svébytná disciplína, jež není podřízená divadlu. Problematické je toto zařazení také v případě, kdy samotný výstavní prostor a jeho hmotné i nehmotné elementy nehrají pro vznik díla podstatnou roli, ale je důležité pouze instucionální a diskurzivní rámování prostoru.

4.2. Dialog těla s minulostí – výstavní prostor jako instituce paměti

Příklady současné taneční praxe zasazené do prostorů muzeí se v předchozí kapitole vztahovaly k historii a paměti náležející objektům a budovám. Od devadesátých let však uvnitř umění vzrůstá proud, jenž reprezentuje svou historii a dějiny skrze sebe sama. Tato tendence je navázána na takzvaný „archivní obrat“ či „archivní impuls“, jenž spočívá v orientaci na historii, její utváření a znovu-objevování. Archivní obrat čerpal z konceptů *archivu* reflektovaných v dílech poststrukturalistů jako Jacques Derrida či právě Michel Foucault, který „archeologicky“ zkoumal moderní formy

²⁵⁵ KAYE, Nick. *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*, s. 1.

²⁵⁶ HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London: Routledge, 2015, s.2.

vědění.²⁵⁷ Archiv je ve Foucaultově teorii definován jako princip uspořádání, který řídí produkci znalostí v moderní epistémě.²⁵⁸ Archivní obrat tedy vyvolal řadu otázek souvisejících s relativizací výkladu historie a skutečností, že umělecké instituce nejsou vymezeny zdmi muzejní budovy, nýbrž jsou vytvořeny prostřednictvím sítě diskurzivních praktik, pravidel a předpisů.

Tance v muzeích a galeriích se archivní obrat dotýká třemi způsoby – (1) v aktuálních tendencích současného tance, (2) v oblasti galerijní kurátorské činnosti spjaté se zájmem o reenactment, a nakonec (3) v muzejní sbírkové činnosti, tedy v tvorbě výstav a archivů. Fenomén zahrnuje jak uměleckou produkci a kurátorskou činnost, tak i kritickou analýzu uměleckých institucí, jejich reprezentaci a práci s dějinami a historickými artefakty.²⁵⁹ V souvislosti se současným tancem a reenactmentem pak vyvstávají otázky, co a proč by mělo být znovu-inscenováno, či jaké informace lze o „navrácené minulosti“ získat.²⁶⁰

Obrat k minulosti a historii tance se podle Lepeckého stává jednou z nejvýznamnějších linií současné choreografické tvorby, jež se snoubí zejména s koncepty minulosti, dějin, paměti, archeologie a opakování.²⁶¹ Právě opakování je pak signifikantním principem současného tance vycházejícího z trendu archivního obratu, který zároveň onen archiv konstituuje, jelikož opakování je podmínkou archivu.²⁶² Dělní pracující s dědictvím tanečního archivu přibýlo v kontextu výročí konce první světové války, kdy se pozornost přesunula zejména k méně známým představitelkám meziválečné umělecké avantgardy, jako jsou Valeska Gert,

²⁵⁷ Jednotlivé pojmy, teorie a filozofické postuláty související s archivním obratem podrobněji rozebírá Jitka Pavlišová v kapitole Revize. Rekonstrukce. Reenactmenty: Archivní obrat v současném tanci a performanci In PAVLIŠOVÁ, Jitka a kol.. *Aktuální tanečnický diskurz: obraty v současném tanci*, s. 93-110.

²⁵⁸ SIMON, Cheryl. Introduction: Following the Archival Turn. *Visual Resources*, roč. 18, č. 2, 2002, s. 102.

²⁵⁹ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. roč. 42, č. 2, 2010, s. 29.

SIMON, Cheryl. Introduction: Following the Archival Turn, s. 101-102, 104.

²⁶⁰ BRANDSTETTER, Gabriele. Dance Archives in Transition. In ODENTHAL, Johannes. *The Century of Dance*, s. 303.

²⁶¹ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances, s. 29.

²⁶² Srov. FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, s. 13.

Katarzyna Kobro či maďarské představitelky moderního tance. Roku 2019 pak proběhla také řada poct a představení u příležitosti stého výročí narození Merce Cunninghama.

Taneční archiv a historie tance²⁶³ procházejí skrze tělesnou paměť tanečníků a choreografů na různých úrovních od privátní paměti po paměť kolektivní. Například „klasický repertoár“ se v divadlech a školách stále „živý“ předává skrze pedagogy z jedné generace tanečníků na druhou.²⁶⁴ V případě, že k onomu ztělesněnému poznání není přístup, obrací se taneční diskurz k historiografii a na základě dostupných pramenů taneční odkaz a dílo rekonstruuje. Proces rekonstrukce je však jen východiskem, z nějž lze čerpat a dílo historické transformovat a interpretovat jako dílo současné. Brandstetter uvádí, že není cílem historii reprodukovat, nýbrž tvořit a aktivně znovu-promýšlet historické zdroje a konfrontovat je s historiografickou tradicí pozitivismu.²⁶⁵ Tanec totiž existuje v síti historicky determinovaných podmínek produkce i recepce, které v jeho rekonstrukci přesazené do jiných časoprostorových souvislostí nemohou být zahrnuty.

Tanečníci a choreografové se podílejí i na reenactmentech a reinvencích děl vycházejících z vizuálního umění, happeningu a performance art, jež se k fenoménu reenactmentu váží nejčastěji. Příkladem budiž reinvence happeningu Allana Kaprowa – *YARD 1961/2013* v Musée d'art contemporain de Bordeaux a *YARD 1961/2014* v galerii The Calder instituce The Hepworth Wakefield.²⁶⁶ Následující

²⁶³ Taneční archiv v „tradičním“ smyslu slova, v němž jej v textu *Dance Archives in Transition* předkládá Brandstetter, obsahuje fragmenty coby materiální připomínky efemérní a imateriální dimenze tance. Těmi myslí zejména písemné doklady, nahrávky, notace, fotografie, obrazy a sochy. Doklady o tanci vystavené v muzeích (jako například kostýmy) jsou izolovanými objekty, které musí být posléze zase přeloženy do současného jazyka, nově interpretovány a kontextualizovány.

BRANDSTETTER, Gabriele. *Dance Archives in Transition*. In ODENTHAL, Johannes. *The Century of Dance*. Berlín: Akademie der Künste, 2019, s. 301-302.

²⁶⁴ Srov. Tamtéž, s. 302.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 311-312.

²⁶⁶ O happeningu referuje kurátor Andrew Bonacina v knize WOOKEY, Sara. *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, s. 10-17.

kapitoly se však chtějí soustředit na možnosti, jež tanci a choreografii poskytuje muzejní rámování specifické bez/časovosti.

4.2.1. Tělesný archiv, rekonstrukce a reenactement

Uvědomění principu „rozdílu a opakování“ při opětovném nastudování choreografií a inscenací se výrazně týká právě problematiky rekonstrukce a reenactmentu, který je jedním z různých označení praxe „znovu-postupů“ a „znovu-uvedení“. Jak shrnují Mark Franko či Gabriele Brandstetter, existují různé postupy jako re-performance, re-aktualizace, re-make, re-play, re-doings, re-intervence, re-invence, re-petice či re-plikace, jež se v nuancích odlišují.²⁶⁷ Rozdíl mezi rekonstrukcí a reenactmentem popisuje Franko jako rozdíl mezi metodou a tvůrčími postupy. Rekonstrukce je nezbytná ke kompletnímu obnovení tanečních pohybů a choreografie a má za úkol vyplnit případné mezery ve vědění, „*reenactment zahrnuje divadelní a dramaturgické nástroje, pomocí nichž je efekt tance jako reprezentace minulého sebe sama formován a manifestován v představení*“.²⁶⁸

Vztah mezi rekonstrukcí a reenactmentem zviditelnila Eszter Salamon spolu s Boglárkou Börcsök v „muzejním performativním archívu“ pod názvem *MONUMENT 0.3: The Valeska Gert Museum*.²⁶⁹ V rámci své série MONUMENT, již realizuje od roku 2014, se Salamon zaměřila na osobnost tanečnice, herečky a kabaretiérky Valesky Gert, zapomenuté hvězdy avantgardního tance a pantomimy. Hned ve volbě ústřední osobnosti této performativní procházky skrze fragmenty života Valesky Gert se odráží prvky kritiky archivu, jelikož si záměrně zvolila osobnost zapomenutou a z učebnic vynechávanou, čímž se snaží dekonstruovat zavedený kánon moderního umění. Také název „monument“

²⁶⁷ FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, s. 5-6.

BRANDSTETTER, Gabriele. Dance Archives in Transition. In ODENTHAL, Johannes. *The Century of Dance*, s. 312.

²⁶⁸ „[...] *reenactment encompasses the theatrical and dramaturgical devices with which the effect of the dance as a representation of itself in the past is shaped and manifested in performance.*“

FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, s. 8.

²⁶⁹ Eszter Salamon a Boglárka Börcsök. *MONUMENT 0.3: The Valeska Gert Museum*. Akademie der Künste Berlin, 8. 9. 2019.

konotuje s principy archivního obratu.²⁷⁰ Tyto pojmy v souvislosti s praxí muzejních výstav rozvíjí Beth Lord v textu *From the document to the monument*. V tradičních historických muzeích podle ní dosud dominuje náhled na muzejní objekt jako na dokument, avšak v progresivních muzeích se tento objekt rozvíjí do struktur a vztahů, které se rozrůstají v nepředvídatelných směrech. „*Je to odklon od historie jako paměti směrem k historii jako konstrukci.*“²⁷¹

Právě konstruování historie a archeologická práce prostupují celým „monumentem“ věnovaným Valesce Gert. Sama anotace hlásá, že chtějí vyvolat vztahy mezi minulostí a současností a dát divákům nahlédnout mimo kánon dějin umění „*prostřednictvím empiricko-archivního počínu, kde autobiografie nahrazuje uměleckohistorický diskurz a práce představitivosti zaplňuje mezery, jež vznikly z nedostatku historických dokumentů.*“²⁷² Tanečnice sice mluví o autobiografii, avšak nejedná se o chronologický tok informací, jelikož struktura díla kopíruje práci archivní – tedy nedořečené a z kontextu vytržené fragmenty. Archeologie se však podle Foucaulta „*nesnaží rekonstruovat, co si lidé mohli myslet, chtít, zakoušet, o co usilovali, po čem toužili přesně v té chvíli, kdy jimi byl diskurz vysloven,*“²⁷³ což se v expozici Valesky Gert neodráží a nereflektuje. Dílo předkládá totiž dvě izolované linie vědění, dva odlišné archívy. Reflexe, rekonstrukce a reenactmenty tvorby Valesky Gert a prezentace jejích tvůrčích principů se prolínají s životním příběhem umělkyně a s vlastním diskurzem

²⁷⁰ Nabízejícím se výkladem slova monument – pomník je pocta vybrané osobě/ jejímu odkazu, což bývá rovněž častou motivací k tvorbě reenactmentů. Označení však také odkazuje k pojmům Foucaultova uchopení historie a archeologie – důraz na dokument jako doklad sloužící k interpretaci a tvorbě historie nahrazuje zkoumáním monumentů coby objektů bez kontextu či věcí bez minulosti, jež jsou izolované od historického narativu.

Viz FOUCAULT, Michel. Archeologie vědění. 2. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2016, s. 7.

srov. FRANKO, Mark. Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe. *History of the Human Sciences*. roč. 24, č. 4, 2011, s. 102.

²⁷¹ „*It is a move away from history as memory and towards history as construction.*“ LORD, Beth. From the document to the monument: museums and the philosophy of history. In KNELL, Simon J., MACLEOD, Suzanne a Sheila WATSON. *Museum Revolutions: How museums change and are changed*, s. 364.

²⁷² „*Through an empirical-archival venture, where autobiography replaces art historical discourse and the labor of imagination fills the gaps created by the lack of historical documents.*“

Oficiální stránky Eszter Salamon [online]. Dostupné z <<https://esztersalomon.net/MONUMENT-0-3>>.

²⁷³ FOUCAULT, Michel. Archeologie vědění, s. 210.

tvůrkyň, jelikož si nelze nevšimnout pohoršení nad jejím zneuznáním a nedoceněním.

Salamon a Börcsök nás seznamují s výsledky umělecké archeologie. S krátkými černovlasými parukami a zvýrazněným obočím (charakteristickými znaky Valesky Gert) provázely diváky nejen po stanovištích v budově muzea, ale rovněž skrze živý archiv – kolekci performativních aktů rekonstruovaných i domyšlených z dochovaných fragmentů nejznámějších výstupů Valesky Gert a inspirovaných jejím životem. Během nesourodých sekvencí performerky očišťují příchozí diváky bílými utěrkami, máčí si ruce v Bloody Mary nebo se pitvoří a napodobují pláč dítěte²⁷⁴. Koláž svérázných a afektovaných obrazů je prodchnutá hrou s tělem, se slovy a s vyprázdněním jazyka. Divák v tomto případě hraje v komunikaci důležitou úlohu, jelikož je přímým adresátem díla a je do něj prakticky včleněn, jelikož je prostředkem, jak informace předat dál – z jednoho tělesného archivu na druhý.

Explicitním cílem této komentované archivní performativní prohlídky je šíření povědomí o Valesce Gert, což odráží didaktickou povahu muzea jakožto instituce. Toto uvědomění upevňuje charakteristiku díla coby víceúrovňového muzea. Odehrává se v budově a instituci označené jako muzeum, další úrovní je performativní muzeum bez dveří a bez zdí. To neexistuje mimo prožívanou efemérní současnost a zprostředkovává a rekonstruuje život a dílo Valesky Gert. Zároveň paralelně existuje i individuální „ztělesněné muzeum“ tanečnic. To koresponduje s tvrzením Lepeckého, který tvrdí, že mezi archivem a tělem není žádný rozdíl, jelikož v tanci i tanečních re-enactmentech splývají v jedno.²⁷⁵

Multiplicitu muzea či jakési meta-muzeum konstituuje skrze taneční těla celá řada současných projektů. Boris Charmatz například prohlašuje, že těla tanečnic jsou sama sobě vlastním muzeem, a nadto vytváří jejich vlastní muzeum uvnitř

²⁷⁴ Pláč dítěte je jeden z nejznámějších a na videu nejlépe dochovaných výstupů Valesky Gert.

²⁷⁵ LEPECKI, André. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, s. 31.

muzea.²⁷⁶ Ana Janevski, kurátorka MoMA, nalézá Charmatzův performativně výstavní projekt *20 danseurs pour le XXe siècle* specifický především v pojetí těl tanečníků jako živého archivu a paměti.²⁷⁷

Vybraných dvacet tanečníků rozmístěných na svých stanovištích po celém muzeu nejenže (re)interpretuje řadu kanonických choreografií, nýbrž zprostředkovává i komplexnější informace navázané na osobní zkušenosti s těmito choreografiemi, jejich tvůrci a tancem. Na Charmatzově taneční výstavě Ana Janevski vyzdvihuje také to, že přemístěním běžné taneční produkce z divadla do muzea zdůraznil, že taneční historie není jen retrospektivním diskurzem čerpajícím pouze z minulosti. Skrze přítomná těla tanečníků a jejich interakci s diváky vyvstává souvislost mezi muzeem, sociální performancí a choreografií, takže se jedná stejnou měrou o diskurzivní událost jako o archiv pohybů.²⁷⁸

Taneční výstupy postrádaly běžné divadelní konvence jako světla, zákulisí a kostýmy. Pokud měl návštěvník zájem, svůj výstup doprovázeli aktéři krátkými historkami, historickými kontexty vzniku choreografie, popisovali její principy a svůj vztah k jejímu tvůrci. Nezřídka došlo také na otázky z řad diváků a společnou diskuzi. Jelikož se celá událost odehrávala během běžných otevíracích hodin muzea a v rámci běžného vstupného, promísili se v řadách návštěvníků „náhodní kolemjdoucí“, kteří se často i poprvé seznamovali se světem tance, a diváci, kteří do muzea zavítali zejména pro svůj zájem o tanec.

Charmatz nenahlíží kriticky jednotlivé choreografie a tvůrce, nýbrž přemýšlí v obecnější rovině. Reflektuje archiv, kánon a reprezentativní výběr taneční tvorby v průběhu 20. století. Onen „zlatý fond tance a choreografie“ dekonstruuje také tím, že do podvědomě stále uznávaného konceptu vysokého umění integruje popkulturu. V repertoáru oněch dvaceti tanečníků se tak vedle choreografií Piny Bausch, Václava Nižinského, Merce Cunninghama, Anne Teresy De Keersmaecker, Trishy

²⁷⁶ Viz NICIFERO, Alessandra. OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!, s. 38.

²⁷⁷ JANEVSKI, Ana. The First Move Is to Let the Hand Circle: on Musée de la danse: Three Collective Gestures. In Týž. *Boris Charmatz*, s. 27.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 21, 29.

Brown či Williama Forsythea objevila Beyoncé a její *Single Ladies*, choreografie z filmů *Horečka sobotní noci* a *Flashdance* nebo taneční scéna ze seriálu *Twin Peaks*.

Charmatz ve svém konceptu demonstroval základní funkce muzea, jak se vyvíjely napříč historií. *20 danseurs pour le XXe siècle* obsahovalo jak dimenzi instituce, jež má být jakousi bankou kulturní paměti, tak i pozici zprostředkovatele a znovu-oživovatele této paměti. Zároveň pracoval s destabilizací těchto úkolů a ve shodě s posledním muzejním vývojem vytvořil místo živého společenského setkávání i edukace a propagace umění.²⁷⁹

Na rozdíl od dispozitivu site-specific dance je u tohoto dispozitivu paměti struktura elementů a pozice diváka i prostoru rozdílná. V obou příkladech byla hlavním hybatelem snaha předat svou zkušenost a paměť, která zároveň zprostředkovává a ztělesňuje zkušenost a paměť jiných těl v minulosti. Proto není důležitá materiální podstata prostoru, ale jeho diskurzivní rámování, a naopak je důležitější fyzická přítomnost diváka. To potvrzuje a defacto doslovně ilustruje i projekt *Figuring Age*²⁸⁰, kde do sebe Boglárka Börcsök nechala „vstoupit duchy“ tři představitelky maďarského moderního tance, aby fyzickou stylizací ztělesnila a předala jejich paměť a zkušenost podobně, jako má člověk na konci života potřebu svůj tělesný archiv předat dál. Jedná se o otisk minulosti, který dává vyniknout právě nepřítomnosti hlavních a původních akterek této historie, čímž zviditelňuje tuto historii jako konstrukt. Kromě potřebnosti posluchačů pro oživení příběhů tanečnic nadto Boglárka Börcsök vyžaduje i fyzickou participaci diváků.

Gabriele Brandstetter píše, že v kontextu reflexe muzea coby archivu je důležité, jak tvůrci přemýšlí o muzeu jako umělecké praxi.²⁸¹ Častá je právě perspektiva soustředěná na zachování odkazu pro další generace, přičemž rámeček muzea může

²⁷⁹ Viz DOLÁK, Jan a Petra ŠOBÁŇOVÁ. *Museum presentation*, s. 17-21.

²⁸⁰ Boglárka Börcsök & Andras Bolm. *FIGURING AGE*. Festival Divadelní Flora, Muzeum moderního umění, 13. 5. 2023.

²⁸¹ BRANDSTETTER, Gabriele. *Dance Archives in Transition*. In ODENTHAL, Johannes. *The Century of Dance*, s. 311-312.

být nekriticky pojmán jako určitá záruka kvality. Druhou možností je kritický pohled založený na dekonstrukci muzea a ztělesnění sdílené kulturní paměti.

4.2.2. Kolektivní paměť a kritika re-prezentace

Předchozí kapitola sledovala především linii poct významným umělcům a dílům minulosti. V pojetí muzea jako instituce paměti však existuje také linie kritická, zaměřená především na diskurzy spojené s aktem muzejní a galerijní re-prezentace a v současnosti čím dál více také s hlediskem postkoloniálních a postsocialistických studií. V tomto směru jsou podstatné otázky, jakým způsobem jsou získávány a re-representovány vybrané objekty, či co naopak zůstává veřejnosti skryto. Ve spojitosti se zkoumaným tématem je pak rovněž důležitá výzva, jak dekolonializovat současný tanec. Dance studies byly konfrontovány s tímto diskurzem a s dominantním západním výkladem, který ignoruje jiné bohaté tradice. Explicitně jsou kontroverzní zejména antropologické a etnografické taneční výzkumy a sbírky, avšak v důsledku se tento problém týká všech aspektů tance i muzea, jelikož transparentnost muzejních vitrín je jen iluze. Nadto muzeum předávalo světu nejen danou „bílou historii“, ale i smyslovou hierarchii založenou převážně na pohledu.²⁸²

V tomto kontextu je vhodné zmínit projekt *Ricollezioni*, jenž uvedl Leone Contini v rámci programu festivalu *Resurface* v římském MuCiv v roce 2019. Jedná se o subverzivní dílo založené na motivech potlačení a absence, jež nejvíce vystihuje označení performativní prohlídka s průvodcem na pomezí výstavy a lecture performance. *Ricollezioni* se odehrávalo v depozitním skladu ukrývajícím fond bývalého Koloniálního muzea.²⁸³ Tyto převážně africké sbírky jsou nad běžnou muzejní problematiku specifické množstvím kolonizačního, fašistického a vojenského násilí, jež získávání artefaktů provázelo. Prohlídka byla maximálně pro pět diváků a odehrávala se v depozitním skladu nepřístupném veřejnosti.

²⁸² Tématu se věnuje například Giulia Grechi – kulturní antropoložka a antropoložka umění, autorka a spoluautorka knih jako *Decolonizzare il museo* (2021) a *The Ruined Archive* (2014).

²⁸³ To je nyní součástí Museo delle Civiltà (Muzeum civilizací, MuCiv) v budově Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini v Římě (Národní muzeum prehistorie a etnografie „Luigi Pigorini“).

Probíhala ve tmě, přičemž umělci baterkami osvětlovali fragmenty artefaktů koloniální historie označené štítky a zabalené do ochranných fólií a pytlů, takže je lze mihotavě zahlédnout, ale nikdy skutečně pozorovat.²⁸⁴

Signifikantní příklad odmítnutí pohledu včetně kritického přístupu ke kulturní paměti a fenoménu vystavování tance je *Nuevo Zoologique Mexicano* prezentované ve Veletržním paláci v rámci PQ 2023.²⁸⁵ Dílo bylo založeno na zkušenosti koloniálního pohledu, vyčerpávání zdrojů a odkazů jiných kultur. Tvůrci čerpali z historie „lidských zoo“, kdy Evropané přivázeli lidi jiných etnik jako objekty – zdroj zábavy, výzkumu a doplnění různých společenských akcí, výstav či veletrhů, jako bylo například i Antoninem Artaudem vzývané vystoupení balijského souboru.

V malé dvoraně Veletržního paláce stála vitrína, která vymezovala stísněný, avšak zvýrazněný prostor tanečníka. Vedle tohoto objektu byl tablet s playlistem a instrukcí, že si návštěvníci mohou vybrat a pustit píseň. Z tanečníka se pak stal živý taneční jukebox, který na konkrétní skladby tančil dané choreografie pokrývající historický průřez mexického tance a tanečního folkloru, k čemuž vždy oblékal odpovídající kostým. V důsledku se před zraky všech opakovaně obnažoval do spodního prádla, dokud nedostal další povel k aktivitě, což lze ve stanoveném kontextu nahlížet i jako zásah do lidské důstojnosti. Situace byla doplněna ještě o postavu policisty, který vitrínu obcházel a kontroloval tanečníka i tablet, což téma rozšířilo ještě o otázky moci a represe a umocnilo status živého tanečního těla, jež pozbylo možnosti prosazovat svou vlastní vůli.

Tanečník měl mezi jednotlivými výstupy většinou jen minimum času k oddechu. Návštěvníci klikali na tablet, toužili vidět více a zjišťovali, zda se budou choreografie opakovat, a to i přes to, že byla na tanečníkovi patrná únava a vyčerpání. Na to reagovala část diváků, která se k vitríně obrátila zády. Toto gesto

²⁸⁴ Více v přednášce Giulie Grechi *Whose are the eyes? The scattered colonial body and our embodied gazes*. [konferenční příspěvek online]. Dostupné z: <<https://www.dancingmuseums.com/projects/final-conference/>>.

²⁸⁵ Landabur & CÍA. *NUEVO ZOOLOGIQUE MEXICANO*. Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru. Národní galerie Praha – Veletržní palác. 12. 6. 2023.

odmítnutí participovat pohledem na vykořisťování následoval zbytek návštěvníků, a tím byla po čase celá událost ukončena. Když není, kdo by se díval, mohl být tanečník ze své služby propuštěn.²⁸⁶

Nuevo Zoologique Mexicano lze pro svou základní koncepci zařadit také do proudu taneční instalace. Pohrává si totiž se subjektovo-objektovým statusem těla a vychází z praxe vystavování. Ač používá performativní prvky, pracuje s principy „opakování“ bez definovaného konce a posiluje pozici pozorovatele. V neposlední řadě komentuje a reflektuje samotný performativní akt, čímž jej překonává, přičemž tuto konkrétní strategii považuje například André Eiermann za jeden z nejdůležitějších principů instalativního obratu.²⁸⁷

4.3. Pozorovatel v dialogu s těly – výstavní prostor jako prostor instalace těl

Příchod instalativních tendencí do oblasti performativního umění je spjat s takzvaným instalativním obratem z 90. let 20. století, jenž je svou dekonstrukcí struktur a diskurzivním uvažováním přímo navázaný na konceptuální obrat v tanci. Ve vztahu výstavního prostoru a tanečního těla je v případě instalativních tendencí důležitá opět otázka času, avšak v odlišném významu. Již se nejedná o orientaci na minulost a paměť, pozornost se v tomto případě obrací k přítomnému okamžiku času estetického zážitku a iluzi časové neohraničitelnosti.²⁸⁸

V souvislosti s instalativními principy je také akcentována role pozorovatele, který je spolutvůrcem díla a často podmiňuje jeho dotvoření a existenci. Ze všech kategorií a struktur představených v této práci je tato jediná, kde návštěvník přejímá

²⁸⁶ Událost proběhla v rámci PQ několikrát, pokaždé s mírně odlišným průběhem. Obecně však platí, že ji ukončilo gesto diváků, které bylo založeno na ochraně tanečníka a vzdoru vůči moci a vykořisťování.

²⁸⁷ Viz EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transkript Verlag, 2009.

²⁸⁸ Principy instalace a instalativity akcentují rovněž místo a kontext, ve kterém je dílo pozorováno. Další principy estetiky instalativity podle Juliane Rebentisch jsou shrnuty v textu: RICHTEROVÁ, Tereza. Zastavení v prostoru a čase: Instalativní obrat v současném tanci a performanci. In PAVLIŠOVÁ, Jitka (ed.). *Aktuální tanečnický diskurz: obraty v současném tanci*, s. 31-44.

vedoucí úlohu nad tanečním tělem jakožto uměleckým dílem, což se odráží rovněž v diskurzích, k nimž se tvůrci z této oblasti hlásí. Jak píše v *Aesthetics of Installation Art* Juliane Rebentisch, pozorovateli byla přiřazena aktivní role a byl vtažen do procesu vzniku díla i do jeho struktury. Podle Rebentisch je pak důležitým prvkem instalací rovněž důraz na sebereflexivní a performativní struktury vztahu pozorovatele k estetickému objektu, což ještě zvýrazňuje různé prostorové uspořádání.²⁸⁹ Právě tato vztahová struktura je v kontextu zkoumaného tématu těžištěm kapitoly.

Pozorovatel vytváří vztahy k estetickému objektu/tělu tanečníka svou fyzickou aktivitou, ale totožný proces probíhá i na mentální úrovni interakce s dílem. Jak píše ve snaze formulovat principy instalativního obratu André Eiermann²⁹⁰, existují příklady, kdy si dílo „drží ironický odstup od onoho ‚tělesně-prostorového zapojení nebo [...] oněch interaktivních her‘, které podle Rebentisch ‚obyčejně asociují s pojmem zapojení pozorovatele‘,“²⁹¹ čímž může sebereflexivní-performativní struktura estetického objektového vztahu vystoupit ještě více do popředí.²⁹² Například když se pozorovatel „pouze“ zamýšlí nad tím, jestli se do akce zapojí, či nikoliv, a jaké dopady a souvislosti bude mít jeho rozhodnutí.

Jessica van den Brand se v souvislosti se Sehgaem obrací k citaci Marcela Duchampa z roku 1957: „Celkově vzato, tvůrčí akt nevykonává umělec sám: divák přivádí dílo do kontaktu s vnějším světem dešifrováním a interpretací jeho vnitřní kvalifikace a přidává tak svůj vklad do tvůrčího aktu“.²⁹³ Dodává, že Duchamp vlastně navrhl, aby pozorovatel interpretoval umělecký objekt včetně vztahů, které

²⁸⁹ REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 12, 15.

²⁹⁰ Činí tak na základě analýzy *One Minute Sculptures* (1984) Erwina Wurma, přičemž popisuje také vztah instalativního a performativního obratu. EIERMANN, André, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, s. 272-278.

²⁹¹ „[...] auf ironische Weise Abstand von jener ‚körperlichräumlichen Involvierung oder [...] jenen interaktiven Spielen‘, welche Rebentisch zufolge ‚normalerweise mit dem Begriff der Betrachtereinbeziehung assoziiert werden‘.“ Tamtéž, s. 275.

²⁹² Tamtéž, s. 275-276.

²⁹³ „All in all, the creative act is not performed by the artist alone: the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative.“

Citace Marcela Duchampa v BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 2.

tvorí k muzeu, k trhu s uměním i k našemu chápání autorství,²⁹⁴ což se v instalativním a konceptuálním umění stalo skutečností.

Pokud se v oblasti uměleckého tance hovoří o instalaci, neznamená to, že se musí jednat o díla statická, jež se vyhýbají performativním gestům. Důležitou podmínkou je, aby díla performativitu přesahovala a celou situaci nahlížela ze (sebe)reflexivní perspektivy. Instalativní obrat způsobil, že místo toho, aby se umělci snažili některé konvence a stereotypy (výtvarného) umění odstranit, jak tomu bylo například u performance art, přijali strategii jejich rozkrývání, reflexe a subverze.²⁹⁵ Dalším vlivem jsou média, zejména video a videoinstalace, která se se svou specifickou časovostí integrovala do výstavního prostoru. Právě postupy organizace filmového materiálu v podobě smyčky, slow motion a dlouhého trvání²⁹⁶ nejvíce korespondují s principy tanečních instalací.²⁹⁷ Podstata jednotlivých způsobů spočívá zejména v tenzi mezi časem estetické zkušenosti pozorovatele a časovým průběhem konkrétního díla.²⁹⁸

4.3.1. Instalovaná taneční těla

Důležitou osobností dlouhodobě využívající představené instalativní tendence v muzeích je vizuální umělec Tino Sehgal, známý především pro nemateriální uměleckou práci, již zároveň pojímá jako prodejnou komoditu.²⁹⁹ K jeho dílům neexistují žádné materiální podklady a platí pro ně přísný zákaz focení a natáčení.

²⁹⁴ BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 2.

²⁹⁵ EIERMANN, André, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, s. 275-277.

²⁹⁶ Srov. REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 192.

²⁹⁷ Paralelu v kompozici audiovizuálních děl a tanečních instalací nalézá například i Claire Bishop. BISHOP, Claire. *Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention*, s. 32.

²⁹⁸ REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*, s. 192.

²⁹⁹ Britský umělec žijící v Berlíně, původně situovaný v oblasti tance – studoval tanec a ekonomii, spolupracoval s experimentálními choreografy Jérômeem Belem a Xavierem Le Royem. V současné době se považuje se za vizuálního umělce a sám sebe řadí do tradice konceptuálního umění.

Více viz BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 1-2.

Využívá interprety z řad umělců, tanečníků i zcela jiných profesí, kteří se v průběhu střídají tak, aby dílo bylo přítomno po celou otevírací dobu galerie.³⁰⁰

Jessica van den Brand rozděluje Sehgalovu vizuální tvorbu do dvou linií,³⁰¹ přičemž oba způsoby práce určitým způsobem naplňují instalativní principy. První linie se týká tichých instalovaných těl, jež mají skulpturální charakter. Druhou jsou „konstruované situace“ (constructed situations), které spočívají v setkáních mezi návštěvníky muzea a interprety jeho díla. Příkladem prvního přístupu je dílo *Kiss* (2007), v němž dva interpreti ztvárňují polibky odvozené z umělecko-historického kánonu. Vleže plynule a pomalu přecházejí z polohy do polohy, takže dílo pracuje se smyčkou, slow motion i dlouhým trváním. Návštěvník interprety potkává v galerii, může je pozorovat nebo například překročit. Jak popisuje Stephanie Rosenthal: „*Sehgal choreografuje pohyby svých interpretů tak, že získávají zdání objektů. Tohoto efektu dosahuje tím, že svým tanečnickům ukládá provádět pomalé postupné pohyby, téměř jakoby ve slow motion; kromě toho se interpreti nepohybují po místnosti, nýbrž leží na podlaze.*“³⁰² Rovněž André Lepecki navrhuje pojmenovávat Sehgalova díla „dance sculptures“.³⁰³

Druhou, a v současnosti výraznější linií Sehgalovy tvorby, tvoří ikonické constructed situations. Ty jsou založeny na činnosti interpretů, kteří interagují s pozorovateli v kontextu muzea podle daných scénářů.³⁰⁴ Sehgal si jako prioritu stanovil posílit postavení diváka, vzpomínané v souvislosti s instalacemi, takže návštěvníci jsou pro dílo klíčoví a konstitutivní. Návštěvník není pasivním

³⁰⁰ BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 1.

³⁰¹ Srov Tamtéž, s. 3-4.

³⁰² „*Sehgal choreographs the movements of his interpreters in such a way that they acquire a semblance of objecthood. He achieves this effect by enjoining his dancers to move gradually, almost as though in slow motion; rather than moving through the room, moreover, the interpreters lie on the floor.*“

ROSENTHAL, Stephanie. *Choreographing you, choreographies in the visual arts*. In týž. (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 20.

³⁰³ LEPECKI, André. *Zones of Resonance, Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s*. In ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 157.

³⁰⁴ Ze strany interpretů proto nedochází k volné improvizaci a spontaneitě. Sehgal svou práci přirovnává ke sportu, říká, že podobně jako ve fotbale je pro dílo nastavena struktura pravidel a on je trenér, co hráče vede, aby v rámci těch pravidel hráli co nejlépe. Viz např. BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 3.

divákem, ale je vtážen do díla a stává se jeho účastníkem. Je mu svěřena odpovědnost za formování díla a má podíl na jeho skutečné realizaci.³⁰⁵ Příkladem tohoto přístupu jsou konstruované situace *This Situation* (2007), *These associations* (2012) nebo *This Variation* (2012). Ty demonstrují, že Sehgal čím dál více pracuje se zvukem, zpěvem a řečí interpretů.³⁰⁶

Například *This Variation* probíhala deset hodin denně během Documenty 13 (2012). Odehrávala se ve tmě, kde bylo po chvíli možné rozeznat siluety lidí – směsici interpretů a návštěvníků, kteří musí i jinými smysly než zrakem vnímat prostor, pohyb, zvuky, zpěv či rozhovory a odlišně na ně reagovat. Všechna díla včetně tohoto mají seberefrenční charakter, jelikož interpreti vždy ústně sdělují název díla a často i důvod a východiska konceptu.³⁰⁷ Stephanie Rosenthal uvádí, že i když se k původní estetice Sehgalova přidalo více performativních prvků, nevylučují „sochařskou“ či objektovou instalativní podstatu jeho děl. Rovněž také potvrzuje, že návštěvníkova „přítomnost má rozhodující význam. Důraz je kladen na to, co se odehrává při interakci mezi dílem a pozorovatelem.“³⁰⁸

Zároveň je Sehgalovo dílo také prostředkem reflexe³⁰⁹ (ve shodě s instalativním obratem, jak jej předkládá Eiermann). Ta je umožněna institucionálním rámcem muzea, který způsobuje, že je koncept vnímán jako umělecké dílo, a následně jako zboží. Nadto dává tento rámec příležitost zpochybnit muzeální funkci deponitáře hmotných předmětů.³¹⁰ Kritika statusu uměleckého díla jako objektu a komodity je jedním z ústředních témat umění 20. století, významnou pozornost získala zejména

³⁰⁵ BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 2-4.

³⁰⁶ Český rozhlas. *Tate Modern – The Tanks a Tino Sehgal: Tyto asociace* [rozhlasová reportáž online]. Publikováno 26. 9. 2012. [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/tate-modern-tanks-a-tino-sehgal-tyto-asociace-5146566>>.

³⁰⁷ ArtCafé, Český rozhlas. *Tino Sehgal a další variace jeho performance. O aktuální výstavě Tino Sehgal a Martinou Havlíčkovou Holou* [rozhlasový rozhovor online]. Publikováno 27. 2. 2019. [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/obrazek-neni-k-dispozici-tino-sehgal-a-dalsi-variace-jeho-performance-7771413>>.

³⁰⁸ „[...] his presence is of decisive importance. The focus is on what takes place in the interaction between work and viewer.“ ROSENTHAL, Stephanie. *Choreographing you, choreographies in the visual arts*. In Týž. (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 20.

³⁰⁹ Srov. BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 4.

³¹⁰ Tamtéž, s. 41.

v konceptuálním umění a performance art. Na rozdíl od těchto tendencí není Sehgalova práce namířena proti umění jako komoditě, ale proti formě komodity jako takové. Celý koncept Sehgal pojímá jako kritiku a návrh řešení současného modelu výroby. Jessica Brand dochází k závěru, že „[s]amotné dílo je v kontextu muzea konstituováno jako zboží, které se skládá ze sociálních vztahů.“³¹¹ Rosenthal shrnuje, že: „komodita, kterou Sehgal vytváří, má spíše reflexivní funkci, než aby nabízela sociální transformace, přičemž zvyšuje naše povědomí o podmínkách, v nichž je umění vepsáno.“³¹²

Jessica van den Brand akcentovanou pozici pozorovatele problematizuje a píše, že návštěvníci nikdy nezískají rovnocennou pozici jako interpreti, a to kvůli uměle konstruovanému a předepsanému uspořádání situace.³¹³ Zde je však na místě podotknout, že na rozdíl od tvůrčího a aktivního subjektu performance art, Sehgalovi interpreti plní právě tuto předem danou strukturu, která je svazuje a jež potřebuje zapojení pozorovatele. To podporuje názor, že návštěvník má v konstituovaném vztahu „situací“ opravdu onu posílenou volní konstitutivní pozici. Důležité je v tomto ohledu hledisko, že zamýšleným dílem není performativní výkon interpretů, nýbrž samotná sociální událost, kterou do-/vytvoří až návštěvník.

Rámec díla a vůbec rozhodnutí interpretů a tvůrců jej iniciovat či do galerie přijít bude umělce z určitého pohledu vždy stavět do pozice vedoucího subjektu. Stejně jako je vyhledání umění a návštěva galerie rozhodnutím subjektu-návštěvníka. To je důvod, proč je oscilace objektovo-subjektových vztahů a pozic v současném umění velmi diskutabilní oblastí. Pro tuto diplomovou práci je však důležité, že má pozorovatel moc ovlivňovat a modelovat výsledek situací a jejich tvůrci

³¹¹ „In the context of the museum the work itself is constituted as a commodity that consists of social relations.“

BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 42.

³¹² „Rather than offering social transformations, the commodity Sehgal produces has a reflexive function, enhancing our awareness of the conditions art is inscribed in.“

ROSENTHAL, Stephanie. *Choreographing you, choreographies in the visual arts*. In Týž. (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, s. 20.

³¹³ BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*, s. 5-8, 41-43.

návštěvníka a jeho aktivitu zahrnují do svého myšlení, díla i prostorového uspořádání jako důležitý element.

Tento princip návštěvníka jako „dovršitele“ a spolutvůrce díla dobře ilustruje instalace *sc Èscultura Any Pi* z října 2020 v muzeu *MAC VAL*.³¹⁴ Na připraveném podstavci překrytém zlatým zřaseným přehozem stála nehybně Ana Pi. Aby se tanečnice začala pohybovat, bylo třeba pracovat s hlinou, která ležela na pultu vedle instalace. Když návštěvník tvaroval hlinu, tvaroval zároveň i vystavené tělo do podoby dočasných soch. Každý z návštěvníků-tvůrců s hlinou zacházel odlišným způsobem a výsledkem byly sochy rozmanitých podob. Jakmile daná osoba dokončila svou sošku, umístila ji na zlatý podstavec okolo Any Pi, která poté opět znehybněla.³¹⁵ Nakonec tedy z díla vznikla další instalace ve formě podstavce pokrytého malými plastikami. Ana Pi pak zdůrazňuje také sociální aspekt instalace, jelikož bylo k jejímu vzniku zapotřebí vzájemné citlivosti a vzdáleného napojení mezi tanečnicí a návštěvníkem.³¹⁶ Tento koncept tak v kontextu vrcholné pandemie koronaviru zároveň reflektoval a de facto umělecky realizoval princip sociálního odstupu.

Jiným příkladem, jenž využívá instalativní principy bez přímé interakce s pozorovateli, je dílo *Corbeaux/Vrány* (2014) choreografky Bouchry Ouizguen.³¹⁷ Tanečnice umístily a vystavily svá těla do semknuté formace v prostoru, který sdílely společně s pozorovateli, a poskytly jim možnost interaktivity a participace formou volného obcházení těl. K této aktivitě opakovaně pobízeli diváci z řad organizátorů, kteří se tak snažili stimulovat ostatní k žádoucímu diváckému zapojení, čehož ovšem většina nevyužila (což lze interpretovat jako svobodu různých forem zapojení diváků). Černě oděné ženy s bílými šátky na hlavě se

³¹⁴ Choreografka a vizuální umělkyně působící ve Francii. Instalace byla součástí rezidence Any Pi uskutečněné v rámci projektu *Dancing Museums II*.

³¹⁵ V červenci 2021 v rámci akcí PIC NIC a La Nuit des Musées rozdávala Ana Pi tyto sošky spolu s tancem kolemjdoucím, čímž chtěla dokončit cirkulaci gest skrze své tělo.

³¹⁶ *Dancing Museums. Vitry-sur-Seine Residency (FR)* [online]. [cit. 10. 12. 2023]. Dostupné z: <<https://www.dancingmuseums.com/projects/vitry-sur-seine-residency-fr/>>.

³¹⁷ Compagnie O - Bouchra Ouizguen. *Vrány*. Festival 4+4 dny v pohybu, Centrum současného umění DOX, 13. 10. 2019.

rozestavěly po prostoru a po dobu půl hodiny vydávaly rytmicky se opakující vzdechy a výkřiky, jež doprovázely pravidelným kýváním těla dopředu a zpět. *Vrány* označila sama choreografka jako „pièce-sculpture“, jelikož pracují s instalativním principem smyčky – spočívají v opakování jediné sekvence, čímž došlo k zastavení jistého časoprostorového výseku.³¹⁸

Je však třeba uvědomit si, že termín „instalace“ lze použít ve významu užším pro výše představený specifický estetický tvar a také v širším smyslu slova. V druhém případě se jedná o pojmenování obecného organizačního principu výstavy, jako sloveso pak popisuje samotnou přípravu výstavy a umístování exponátů.³¹⁹

4.3.2. Taneční výstava – Dance exhibition

Taneční (či spíše tančené) výstavy jsou nejnovějším formátem, jež/který si tanec v muzeích a galeriích osvojil. Jako první příklad se uvádí *Choreographed Exhibition* kurátora Mathieua Copelanda z roku 2007, zmiňovaná na začátku této práce. Od té doby bylo realizováno několik dalších aktivit tohoto rázu a akademická i umělecká obec si ujasňuje, jak tyto výstavy nazývat a jak k nim přistupovat. Například Gabriele Brandstetter nazývá Charmatzovy *20 danseurs pour le XXe siècle* „performance/exhibition“³²⁰ a Claire Bishop tuto fúzi překlenuje v článku *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention* termínem „dance exhibition“. Pro Bishop je v rámci vymezení této kategorie důležité, že dochází k prodloužení času představení na celou otevírací dobu galerie.³²¹ V pozdějším textu pak vymezuje v souvislosti s výstavou

³¹⁸ Více o kontextu a diváckém zapojení pražského uvedení viz RICHTEROVÁ, Tereza. *Zastavení v prostoru a čase: Instalativní obrat v současném tanci a performanci*. In PAVLIŠOVÁ, Jitka (ed.). *Aktuální tanečnický diskurz: obraty v současném tanci*, s. 31-44.

³¹⁹ Viz BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate, 2005, s. 6.

³²⁰ BRANDSTETTER, Gabriele. *Dance Archives in Transition*. In ODENTHAL, Johannes, s. 308.

³²¹ Na tomto místě lze s Bishop polemizovat, zda je nutné vázat tanec pouze na formu představení. Nicméně je přínosné její související dělení na „čas události“ (event time) ve smyslu souboru divadelních konvencí, které se týkají nejen času (začátek a konec, večerní hodiny), ale rovněž chování a ekonomiky (přidělené místo, vstup s lístkem), a „čas výstavy“ (exhibition time), který je rozptýlenější, volnější a spojený s rozmezím pracovní doby (např. 10:00-18:00). BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*, s. 29.

*Rétrospective*³²² Xaviera Le Roye ještě rozdíl mezi dance exhibition a výstavou či muzeem tance.³²³

Dance exhibition je totiž o koncepci, v níž není vystavován tanec pomocí videí či objektů, a nejedná se ani o „tanec ve výstavě“. Jde o výstavu tance „vystavovanou“ skrze tanec. Tuto skutečnost dobře ilustruje prohlášení Bojany Cvejić, že v retrospektivě Xaviera Le Roye je to „[t]ělo, které je zdrojem, materiálem i nástrojem pohybu“,³²⁴ což znamená, že se musí vypořádávat s performativní reprezentací paměti a archivu, instalativními principy a výstavními konvencemi, přičemž všechny zastřešuje diskurz výstavních institucí, který je zároveň rozkrýván a destabilizován.

V souvislosti s pozicí návštěvníka v síti a struktuře sledovaných vztahů mezi prostorem, tanečníkem a pozorovatelem je vhodné obrátit se opět k тезím Claire Bishop, která může objasnit, s jakou formou vlivu a interaktivity přichází lidé operují. Nastihuje spojení dance exhibitions s chytrými telefony a expanzí sociálních sítí, což mění kvality a návyky pozornosti návštěvníků a diváků.³²⁵ Osvojení určitých strategií digitálních technologií Bishop spatřuje i v samotné struktuře díla/výstavy – v jeho fragmentárnosti a práci s principem „restartování“ média. Ač Le Roy využívá odlišnou formu prostorového uspořádání nežli Charmatz u svých *20 danseurs pour le XXe siècle* a všechny tanečníky i návštěvníky soustředil do jediné místnosti, naplňoval potřebu selektivní, fragmentární a decentralizované pozornosti návštěvníků. Tohoto efektu dosahoval jednak pluralitou akcí, a jednak jejich diskontinuitou vytvořenou právě skrze princip restartu.

³²² Xavier Le Roy. *Retrospective*. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, 8. 9. 2019.

³²³ BISHOP, Claire. „I don't want no retrospective“: Xavier Le Roy and the Exhibition as Medium. In CVEJIĆ, Bojana (ed.). *„Rétrospective“ by Xavier le Roy*, s. 93.

³²⁴ „*The body that is both the source, the material, and the instrument of movement.*“ Tamtéž, s. 12.

³²⁵ Spojení dance exhibition s digitálními technologiemi však podle Bishop není třeba chápat explicitně negativně. Je však třeba brát je v potaz a uvědomit si, že vede ke specifickým choreografickým přístupům, které se vůči této vzájemné přitažlivosti vymezují, nebo jí naopak využívají.

BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*, s. 24, 36.

Tanečníci a rovněž i diváci vstupovali do čtvercového prostoru ohraničeného bílými stěnami prostřednictvím čtyř průchodů v rozích místnosti, přičemž každý ze čtyř tanečníků vykonával jednu určenou aktivitu u jedné ze stěn. Jejich kontinuálně rozvíjená činnost však trvala jen do doby příchodu nového návštěvníka. V tento okamžik ustali v činnosti, nic netušícího přichozího obklopili a vyslovovali zdánlivě náhodná data. Po přivítání potenciálního nového diváka si vyměnili svá místa a celý proces začínal stále znovu a znovu u jiné ze stěn. Každému stanovišti byl přidělen jeden druh časovosti typický pro výstavní prostor, jež ve své podstatě kopíruje již popsané principy videoinstalací, k nimž se Le Roy rovněž otevřeně odkazuje.³²⁶ Jedná se o princip smyčky (loop), nehybnosti (immobility) a vyprávění (narration).³²⁷ Jak shrnuje sám Le Roy: „*Nehybnost představuje něco, co je trvalé a udržitelné bez transformace. Smyčka znamená něco, co je stále přítomno prostřednictvím opakování. A vyprávění je strukturováno od začátku do konce, přičemž konec není začátkem, protože čas se vyvíjí.*“³²⁸

U jedné stěny tedy tanečníci spočívali ve statické póze izolované z jednotlivých choreografií, u druhé stěny vyprávěli svou vlastní retrospektivu konkrétnímu, přímo oslovenému divákovi, a u třetí stěny se ve smyčce opakovalo několik krátkých repetitivních výřezů ze slavných choreografií Le Roye. Speciální status měla čtvrtá stěna, jelikož nepodléhala nutnosti resetovat se s každým dalším přichozím. Zde vždy jeden z tanečníků vyprávěl desítky minut dlouhou nepřerušovanou retrospektivu, doplněnou o ukázky choreografií, jimiž za svou kariéru prošel.

Stejně jako tomu je u taneční instalace, nedá se v případě výstavy většinou hovořit o performerech, nýbrž spíše o interpretech, jelikož neprezentují své vlastní, původní či právě vznikající dílo. Jsou interprety uměleckých vizí tvůrce nebo díla

³²⁶ Viz CVEJLÍČ, Bojana. Giving Time Without Losing It: Interview with Xavier Le Roy. In Týž. „*Rétrospective*“ by Xavier le Roy, s. 26.

³²⁷ Viz BISHOP, Claire. „I don't want no retrospective“: Xavier Le Roy and the Exhibition as Medium. In Tamtéž, s. 94-95.

³²⁸ „*Immobility represents something that is continuous and sustainable without transformation. The loop stands for something that is always there by means of repetition. And the narration is structured from a beginning to an end, where the end is not the beginning, because time develops.*“ CVEJLÍČ, Bojana. Giving Time Without Losing It: Interview with Xavier Le Roy. In Tamtéž, s. 27.

samotného. Tato pozice sice poskytuje i určitou míru tvůrčí a expresivní svobody, avšak v rámci přesně vymezených mantinelů, jež musí schválit autorita.

Le Roy svou koncepcí a strukturou podporuje rovněž i spektrum možných způsobů diváctví a participace. Návštěvník se sám rozhoduje, co bude kdy sledovat nezávisle na ostatních přítomných. Na výstavu může kdykoli přijít a kdykoli z ní odejít. Záleží na individuálním rozhodnutí návštěvníka, jak bude na re-prezentovaném obsahu participovat, a tím ovlivňovat různé módy zapojení do výstavy. Může také pouze procházet kolem a tanečnicům věnovat minimum pozornosti. Dá se říct, že se tvůrce zamýšlejí nad svým pozorovatelem. Tím, že se výstava snaží předat informace (ač v tomto případě nejsou pro nepoučeného návštěvníka zcela srozumitelné), potřebuje pro svou realizaci adresáta. V návaznosti na přirovnání k chytrému telefonu plní úkol jakéhosi nastavení základního menu, v němž se pak návštěvník bude moci s relativní svobodou pohybovat a orientovat.

Samotný prostor zde není důležitý tolik jako u site specific projektů, avšak hraje větší roli než u mnohých živých archívů. Důležitý je jak institucionální rámec, jenž poskytuje potřebné výstavní konvence a diskurzy, tak architektonické členění prostoru. Při přípravě výstavy jsou umělci nuceni přemýšlet o svém dramaturgickém či kurátorském rozmístění v prostoru. O dojmu či informaci, které chtějí v návštěvníkovi zanechat. Zároveň jej nemohou nutit jejich záměr následovat.

4.4. Dialogy těl – výstavní prostor jako prostor sdílení a participace

Předchozí kapitola představila umělecký přístup, v němž lidskému tělu může náležet status objektu jakožto instalaci. Instalativnímu obratu předcházela v 60. letech 20. století obrat performativní, jenž naopak usiloval o zdůraznění role subjektů a její oscilací mezi oběma stranami – ideálně o setření rozdílu a zrušení pozice umělce a diváka. Stírání hranic probíhalo také mezi jednotlivými druhy umění i mezi uměním a životem. Performativní obrat byl navázán rovněž na snahu

relativizovat satus umění jako objektu a komodity, s čímž souvisí akcent na proces a průběh místo hotového artefaktu.³²⁹

Cílem bylo umocnění událostnosti tělesné existence a tělesných gest skrze materiálnost fyzického těla, procesuálnost a přítomnost, tedy skrze zdůraznění fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků či participantů v konkrétním okamžiku.³³⁰ Důležitým bodem těchto postupů je zdůraznění tělesnosti, jejího konstituování a vnímání jejich účinků, které podle Eriky Fischer-Lichte závisí na dvou faktorech: na procesu ztělesnění a fenoménu přítomnosti.³³¹ V závislosti na intenzitě působení tělesnosti Fischer-Lichte rozlišuje několik konceptů přítomnosti: (1) slabý koncept přítomnosti když na diváky působí fenomenální těla aktérů; (2) silný koncept přítomnosti, jež spočívá v „*ovládnutí prostoru aktérem*“ a v pozornosti, kterou tím upoutá; (3) radikální koncept přítomnosti, skrze níž „*diváci zakoušejí představitele i sami sebe jako vtělenou mysl, jako neustálý proces „stávání se“*“.³³²

Erika Fischer-Lichte pak pojmenovává i několik postupů ztělesnění, jež zdůrazňují právě ono fenomenální materiální tělo herce, z nichž jsou pro sledovaný muzjní kontext relevantní především tři: (1) zvýraznění a exponování individuálního těla/aktéra; (2) důraz na zranitelnost, křehkost a nedokonalost těla/aktéra; (3) a redefinovaný koncept ztělesnění,³³³ který je založen na performativních aktech, jejichž pomocí performer ztvárňuje především svou vlastní tělesnost. Tím vzniká fenomenální, samo k sobě odkazující bytí.³³⁴

4.4.1. Dědictví performance art

Performance art výše popsané principy dovádělo do extrémních a radikálních poloh, přičemž právě galerijní prostor byl místem, kde byly performance často realizovány

³²⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 13, 27.

³³⁰ Tamtéž, s. 154.

³³¹ Tamtéž, s. 110.

³³² Tamtéž, s. 137-143.

³³³ Tamtéž, s. 117, 129.

³³⁴ Srov. BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný Ústav, 2018, s. 104-105.

a jsou s ním neodmyslitelně spjaty. Jak je patrné z výkladu předchozích kapitol, řada umělců se od akcentace autentické fyzické materiality vyvěřající z přítomného okamžiku odklonilo směrem k re-interpretaci cizích děl a k diskurzivním otázkám i mnohdy intelektuální reflexi umělecké a institucionální praxe. To však neznamená, že nepřetrvává rovněž linie, jež principy performance art stále vyznává.

Vhodným příkladem je performance kanadské choreografky Marie Chouinard s názvem *In Museum* (2012),³³⁵ která proběhla v roce 2014 také ve Veletržním paláci v Praze. Performance trvá tři hodiny a je založena na fyzické spolupřítomnosti tanečnice a pozorovatelů.³³⁶ V jejich společenství dochází k intimnímu dialogu mezi performerkou a ostatními zúčastněnými, či jen přihlížejícími, a umožňuje i jejich krátký fyzický kontakt. Lidé Marii Chouinard šeptají svá přání a těžkosti, a ona je na sebe nechá působit, aby je vložila do improvizovaného tance pro danou osobu.³³⁷

Během performance Chouinard pracuje s hlasem, dechem, elektronickou zvukovou smyčkou a nejrůznějšími rekvizitami. Její pohybový slovník obsahuje i prvky jógy či meditace. Jelikož se jedná o improvizovanou performanci, vycházející převážně z impulzů konkrétních účastníků a z jejich neopakovatelné spolupřítomnosti, je její výsledný tvar značně proměnlivý a prakticky nereprizovatelný. V tomto aspektu Chouinard naplňuje jedno z hlavních kritérií performance art, a to i přesto, že svou performance „opakovala“ již v několika světových galeriích.

Fatalistická povaha setkání akcentující fyzickou spolupřítomnost aktérů a diváků, v jejichž společenství dochází k intimnímu dialogu i fyzickému kontaktu, také naplňuje podmínky performance art. Onu fyzickou materiálnost rozvíjí její tradiční práce s hlasem a skřeky a například také hodiny, jež jsou součástí instalace, a které zdůrazňují onu procesuální a přítomnou kvalitu. Chouinard však svou pozornost

³³⁵ *In Museum* [sestříhaný záznam performance]. Compagnie Marie Chouinard. Koncept a performance Marie Chouinard. 31. 8. 2012.

³³⁶ Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 51-96.

³³⁷ Srov. VANGELI, Nina. Tanec Praha 2014 aneb o koncích a počátcích civilizace. *Taneční zóna* 18, 2014, č. 3, s. 59.

zároveň směřuje i kamsi mimo námi viditelný svět a významy se vznášejí skrze intuitivní komunikaci mezi jednotlivými účastníky, což je navázáno na její fascinaci rituálem. Stále pak ve shodě s performance art zůstává princip, že performer je tvůrcem i interpretem v jedné osobě.

Chantal Pontbriand v předmluvě knihy *Compagnie Marie Chouinard* zdůrazňuje, že se tvorba Marie Chouinard od raného soustředění na animálnost a živelnost přesunula na magickou transcendentální úroveň, která je ovšem stále vyjadřována skrze živé, přítomné tělo.³³⁸ To je pro ni obvykle prostředníkem, ke kterému s úctou přistupuje, aby informovala o esenci bytí. V případě *In Museum*, se jedná o snahu dosáhnout harmonie a vyvážené komunikace mezi všemi třemi elementy – tanečníkem, návštěvníkem a prostorem, který není nahlížen kriticky, nýbrž vítán jako prostor vyjmutý z každodennosti.

Další tanečnicí, choreografkou a performerkou, jíž je v této souvislosti vhodné zmínit, je María La Ribot, která v galeriích působí během své celé umělecké dráhy. Sama říká, že její tvorba výstavní prostor potřebuje a dodává, že ve výstavních prostorech pracuje s myšlenkou prezentace, zatímco v divadlech pracuje s reprezentací.³³⁹ Specifický je pro La Ribot projekt sestávající ze série krátkých sol, který označuje jako *Distinguished Project*, přičemž jejím cílem je za svůj život dokončit sto těchto „Distinguished Pieces“. Zároveň, obdobně jako Sehgal, svá díla prodává jako formu duševního vlastnictví.³⁴⁰ La Ribot často pracuje s těmi performativními akty, které zdůrazňují specifickou (většinou ženskou) tělesnost. Zejména ztělesňuje zranitelnost svého těla a poukazuje na jeho omezování, bezbrannost či smrtelnost. Pravidlem je u ní nahota, přivazování a připevňování

³³⁸ „*This imaginative universe [a quest to understand the animal body of the human] transcended into the supernatural and the magical [...].*“

PONTBRIAND, Chantal. Preface. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*. Montréal: Éditions du Passage, s. 10-11.

³³⁹ Interview: La Ribot and Stephanie Rosenthal. In *Tanz im August. La Ribot: Occuuppation!*. Berlin: HAU Hebbel am Ufer, 2017, s. 68.

³⁴⁰ *Tanz im August. La Ribot: Occuuppation!*, s. 91-93.

předmětů k tělu a omezování pohybu, popisování či polévání těla barvou nebo znázorňování a tematizování motivů násilí a oběti.³⁴¹

4.4.2. Sdílený prostor

Specifikem galerií a muzeí, které taneční umělci často vyzdvihují, je sdílení totožného prostoru s diváky. Například právě La Ribot prohlašuje, že „*ve výstavním prostoru mohou být lidé bliž a mají volnost pohybu*“.³⁴² Tato skutečnost pak umožňuje iniciovat a prohloubit určité způsoby interakce, participace a spolubytí. Příkladem současné taneční performance, která je založena na těchto základech, je tři hodiny a třicet osm minut dlouhá „techno party“ Frédérica Giese *Good Girls Go to Heaven, Bad Girls Go Everywhere* (2014), která proběhla ve výstavních prostorách MuseumsQuartier ve spolupráci s festivalem ImPulsTanz 2019.³⁴³ Kromě samotné taneční performance byla nedílnou součástí události rovněž hudba, na míru vytvořený DJ set trvající přesně tři hodiny a třicet osm minut, a výtvarná instalace, která pokryla podlahu odpadky, sáčky, cigaretami a jízdenkami, či pošlapanými penězi a kousky oblečení. Návštěvníci si instalaci zvědavě prohlíželi, chodili v prostoru a pobaveně komentovali své nálezy, zatímco se performer nepozorovaně integroval do cirkulujícího davu, z něhož posléze vystoupil svým tanečním setem.

Aktivizace a zapojení diváků poté nabývaly na intenzitě, jelikož se k tanci postupně připojovali další a další příchozí a z pozorovatelů se tak stali pozorovaní. Prvními performery ze stran diváků byly děti, které do situace přirozeně vnesly bezprostřední požitek z přítomnosti a pohybu. Postupně se však osmělilo více a více lidí všech generací a performance měla na svém konci blíže k taneční party nežli k umělecké události. Ač mnoho lidí v průběhu celé performance volně odcházelo

³⁴¹ Srov. DIEGO, Estrella de. Sacrifices: Instructions for Use. In *Tanz im August. La Ribot: Occuuppation!*, s. 50-56.

³⁴² „*In an exhibition space, people can be closer and they have a freedom of movement.*“

Interview: La Ribot and Stephanie Rosenthal. In *Tanz im August. La Ribot: Occuuppation!*, s. 68.

³⁴³ *Good Girls Go To Heaven, Bad Girls Go Everywhere*. ImPulsTanz, 19. 7. 2019, koncept a performance Frédéric Gies.

a přicházelo, nebo jen sedělo a dění před sebou pozorovalo, nebyli ze skupinové interakce vyloučeni. Gies s nimi udržoval oční kontakt a občas je obdaroval svým úsměvem nebo šibalským mrknutím. Performerův projev spočíval v minimalistických klátivých, zdánlivě malátných pohybech ve stoji i vleže, které kopírovaly skutečný charakter tance v techno kultuře. Stejně jako tomu bývá v hudební struktuře DJ setu, opakoval několik pohybových sekvencí stále dokola, a choreografické schéma tak neposkytovalo mnoho prostoru taneční improvizaci.

Jádro performance spočívalo v několika hodin trvajícím tanci, což s sebou nutně neslo fyzické vyčerpání. To také bývá vyústěním nejedné technoparty v podobě jejích dehydrovaných a utancovaných účastníků.³⁴⁴ *Good Girls Go to Heaven, Bad Girls Go Everywhere* je založena na izolaci určitého výřezu z technoparty a jeho přenesení do výstavního prostoru. A to včetně výtvarné instalace, kterou lze vnímat jako jakousi obdobu scénografie. Do uměleckého kontextu jsou přesazeny odpadky i tanec coby příznak sociálního fenoménu.

Celá událost dokonce dospěla do bodu, kdy se stala spíše společenskou událostí, což je samozřejmě ve shodě se snahou performance art stírat rozdíly mezi uměním a žitou realitou.³⁴⁵ V tomto případě se stal samotný performer postupně neviditelným a téměř nikdo mu již nevěnoval pozornost roztříštěnou mezi mnoho vjemů. Performer totiž nezval pozorovatele do svého světa, jako to dělala Chouinard, která byla po celou dobu středobodem své performance a měla její průběh pod kontrolou, nýbrž diváci-aktéři mezi sebe integrovali performerera. Na rozdíl od *In Museum* je *Good Girls Go to Heaven, Bad Girls Go Everywhere* velmi opakovatelné díky přesně naplánované délce i daným pohybovým vzorcům, ale zároveň zcela neopakovatelné díky jedinečným a náhodným konstelacím společného bytí, které je vůči samotné choreografii dominantní.

³⁴⁴ Dojmu ohledávání fyzických limitů těla přispívaly mimo jiné stroužky potu, jež stékaly po obnaženém trupu tanečnicka. Tento element performance konotuje s Marinou Abramović, která se během performance *Freeing the Body* (Osvobozování těla, 1976) nahá s obličejem omotaným černým šátkem šest hodin pohupovala do rytmu bubnu a nakonec se zhroutila vyčerpáním na zem.

³⁴⁵ Viz ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*, s. 27.

Rozdílné pojetí v konstituování a akcentaci přítomného spolubytí poskytlo *aCORdo*³⁴⁶ uvedené ve výstavní místnosti Centre Pompidou, které zprvu působilo jako běžné představení. Na židlích usazení diváci tanečnický obklopovali ze tří stran a sledovali jejich počínání. Zlom nastal ve chvíli, kdy začala být radikálně narušována osobní zóna přihlížejících, nejprve fyzickou akcí, posléze nevybíravým vnikáním do kabelek a kapes, ze kterých performeři „kradli“ peněženky, mobilní telefony a další osobní věci. Ty si strkali do vlastních kapes nebo vyměňovali mezi lidmi. Toto „představení“ pak ve smyslu divadelních konvencí nikdy neskončilo. „Zloději“ se totiž ve výmluvném gestu postavili nehybně čelem ke zdi a nechali diváky (nyní již spíše participanty) prohledávat jim kapsy.

Opět docházelo ke sdílenému kontaktu a zdůraznění aktuální sociální situace, když spolu lidé museli komunikovat a navzájem si vracet vyměněné cennosti. Jakmile bylo zmatkování a pobíhání zúčastněných u konce, „diváci“ se několikrát pokusili potleskem celou událost ukončit, avšak tanečníci na tento signál nereagovali a až do odchodu posledního návštěvníka setrvali v dané poloze. V tomto případě se tvůrkyně Alice Ripoll rozhodla zdánlivě přejmout divadelní dispozitiv s tradiční funkcí rolí a hierarchií vztahů, aby jej následně narušila a v důsledku zcela negovala směrem k oscilaci binárních vztahů subjekt-objekt, jež se během představení v radikálních polohách prostřídaly.³⁴⁷

4.4.3. Laboratoř a ateliér

Performativní gesta a práce s fyzičností těl ve výstavním prostoru v minulosti byla (a v určitých případech stále je) spjata s experimentem a revizí, jež zpochybňuje status uměleckého díla, které je s identitou galerií a muzeí spjata. Mnohem více se však v současnosti onen potenciál prezentačního spolubytí pojí s edukativním,³⁴⁸

³⁴⁶ Cia REC - Alice Ripoll. *aCORdo*. Centre Pompidou 20. 4. 2019.

³⁴⁷ Srov. FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 31.

³⁴⁸ Vzdělávací aspekty umění a institucí se nabízí usouvztažnit s dalším obratem 2. poloviny 20. století, a tedy obratem edukativním. Z něj plynoucí projekty se vzdělávacím aspektem pak Claire Bishop označuje za jeden ze samostatných proudů participativního umění. Viz BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, s. 241.

zážitkovým, kreativním a výzkumným charakterem těchto institucí a prostor. Je třeba říci, že se právě tyto funkce a projekty v současných galeriích a muzeích dominantně rozvíjejí. Pozornost na dílo, událost či jakoukoli re-prezentaci hotové práce se odklání směrem k soustředění na proces a „zážitek z cesty“.

Tyto hodnoty vyznává rovněž linie malby tělem,³⁴⁹ jež vychází z principů Pollockova „action paintings“³⁵⁰. Donedávna je realizovala například Trisha Brown³⁵¹, a malba těly byla například také součástí výstavy *Sasha Waltz. Objekte. Installationen. Performances* (2013). Její část *Impromptus* spočívala ve vytvoření velkoformátového obrazu, pomocí barvou pokrytých těl tančících na bílém plátně, který byl posléze začleněn do samotné výstavy.³⁵²

Jak poznamenává Alessandra Nicifero, sama muzea o sobě prohlašují, že jsou kreativními laboratořemi současnosti,³⁵³ což se snaží dokládat svou nabídkou programů a uměleckých rezidencí. Příkladem budiž Anne Teresa De Keersmaeker, která v září roku 2019 uskutečnila *The Dark Red Research Project* v Muzeu současného umění v Antverpách, který je příkladem uchopení galerie jako místa výzkumu par excellence. Jednalo se o dlouhodobý pobyt tanečníků v prostorách muzea, kteří se integrovali do jeho každodennosti a běžného provozu. Podstatou bylo zkoumání a vytváření pohybového i prostorového materiálu pro novou choreografii, přičemž byl celý tento proces otevřen pohledům běžných návštěvníků muzea. Choreografka tak dala nahlédnout do svého pracovního procesu, který byl

³⁴⁹ O fenoménu a kontextu viz ČECH, Viktor. Kresba tělem. In SÝKOROVÁ, Lenka. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*.

³⁵⁰ Viz např. ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*, s. 64-65.

³⁵¹ Touto tvorbou se zabývala od 70. let a realizovala ji například na Benátském bienále (1980), v The Fabric Workshop & Museum ve Filadelfii (2003), White Box Gallery v Londýně (2004), na Documenta 12 (2007) a The Walker Art Center (2008).

³⁵² RIEDEL, Christiane, WALTZ, Yoreme a Peter WEIBEL. *Sasha Waltz: Installations Objects Performances*, s. 252.

³⁵³ NICIFERO, Alessandra. OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!, s. 42.

zároveň zasazen do prostředí, kde existuje jistý protokol, jak jsme viděni a jak se koukáme, čímž tyto konvence narušila a transformovala.³⁵⁴

Rovněž celý evropský projekt *Dancing Museums* měl výzkumný charakter a cíl. V druhém běhu *Dancing Museums – The Democracy of Beings* (2018–2021) seskupení umělců, akademiků a institucí „sleduje, jaké nové způsoby může přítomnost tance nabídnout pro zažití umění a kulturního odkazu, a tak pomoci divákům a návštěvníkům zapojit se jak intelektuálně, tak vnitřním prožitkem“.³⁵⁵ Tento zájem inicioval i několik kreativně-výzkumných workshopů pro tanečnický projektu i pro veřejnost. Pražský workshop například prozkoumával otázky jako: Co je muzeum bez budovy? Jaké bude muzeum budoucnosti? Jaké zvyklosti určují způsob, jakým se pohybujeme v muzeu?³⁵⁶

Snahou projektu je deklarovaná demokracie bytí všech elementů ve struktuře, tedy rovnocenná komunikace respektující budovu a prostor, tanečnicka i návštěvníka, který se má cítit svobodně a být ponoukán ke kreativnímu pohledu na umění a svět. Projekt tak nezaujímá kritický přístup ke konstruktu muzeí. Pokud rozrušuje některé ze stereotypů a konvencí výstavních institucí, jsou to principy vykazování hmotného těla a jeho fyziologických projevů z těchto prostor, na což upozorňoval O'Doherty.³⁵⁷ Během rezidencí a workshopů je totiž přítomen křik, hluk, pot a tělesný dotyk jakožto součást muzea, čímž se tato hranice posouvá.

Na téma uměleckých workshopů a osídlení muzeí aktivními těly lze navázat aktivitami, které tanec do muzea zasazují nikoli jako uměleckou, nýbrž fyzickou aktivitu. Výstavní budovy jsou přitom určitou alternativou k veřejným prostorům,

³⁵⁴ Srov. SIREEKAN, Ratharan. *The Dark Red Research Project: A New Dance in a Different Museum* [online]. 16.12.2019 [cit. 18. 12. 2019]. Dostupné z: <https://www.rosas.be/en/news/797-ithe-dark-red-research-project-i-a-new-dance-in-a-different-museum#_ftnref4>.

³⁵⁵ Tanec Praha. *Dancing Museums* [online]. [cit. 12.8.2023]. Dostupné z: <<https://tanecpraha.org/cs/dancing-museums>>.

³⁵⁶ JACQUES, Nina a Tereza ONDROVÁ. *Subjektivní průvodce galerií: z deníku Dancing Museums – Subjective gallery guide: report from the Dancing Museums project*. Praha: Tanec Praha z.ú., 2021, s. 14-19.

³⁵⁷ „Hmota těla zde působí nevhodně, říhání a pšoukání je z této místnosti vykázáno“.
O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*, s. 76.

jako jsou parky, tělocvičny či komunitní centra. Tento fenomén překlenuje zpět k performativnímu gestu iniciativa *MET New York* z roku 2017 nazvaná *Workout Tour*, kde choreografky na základě nabídky od vedení muzea vytvořily pohybový kus přímo pro výstavní prostory instituce. Dle svých slov nechtěly udělat show (představení). Chtěly zapojit diváky a aktivně je vtáhnout do kontaktu s expozicemi. Vznikla tak určitá procházka spojující prohlídku muzea s posilováním a kardio cvičením.³⁵⁸ Zároveň však nepostrádá určitý performativní a lze říci i spektakulární charakter, a to jak v podobě rezervace a zakoupení vstupenky na tyto akce, tak například z hlediska kostýmu performerek/trenérek, které byly oblečeny do elegantních flitrovaných šatů.

Organizačním momentem ve struktuře dispozitivu performativně zaměřených děl a projektů představených v této kapitole je především snaha o sdílenou (nejen) tělesnou zkušenost a vyzývání návštěvníků galerií k fyzickému zapojení do tanečních a choreografických gest. Výstavní prostor je v souvislosti s touto kategorií mírně upozaděn, přičemž tvoří důležitý kontextuální rámec, který má pro takto smýšlející umělce většinou pozitivní konotace coby místo osvobození.

4.5. Monolog těla – výstavní prostor jako alternativa divadla

Dosud se kapitoly zabývaly díly, která vědomě zaujímají vztah k výstavnímu prostoru nebo/a jsou si vědomy své pozice, jejího důvodu a kvalit v této konstalaci. Nyní je třeba zmínit choreografie, jež pojmají muzeum jako alternativu k divadlu, přičemž nereflktují a vědomě neuvažují specifika a důsledky své pozice, ani nijak záměrně neartikulují a nevytvářejí vztah s budovou či diváky nad rámec konvenčního divadelního představení. Architektura i diskurzy muzea jsou přitom

³⁵⁸ Exclusive: Exercise At The Metropolitan Museum [reportáž online]. CBS New York, 25. 1. 2017. Dostupné z: < <https://www.youtube.com/watch?v=8yvUjdxKxFs>>.

potlačeny, aby nesoutěžily o divákovu pozornost s děním na „jevišti“, zároveň je však nikdy nelze zcela eliminovat.³⁵⁹

Zřetelným příkladem je *Faunus* Martina Talagy, jehož premiéra proběhla 19. 12. 2018 ve Veletržním paláci.³⁶⁰ Ač se nejdená o dílo, jež by bylo do prostoru galerie za nějakým účelem přesunuto z divadla a tvořil jej tedy pro premiéru ve výstavní budově, nechal si Talaga ve Veletržním paláci vybudovat divadelní scénu. Instaloval světla, která osvětlují pouze prostor pomyslného jeviště, a zbytek sálu byl ponořen ve tmě. Tomu odpovídalo i čelní dělení na scénu a na židlích sedící diváky. Propagace díla přitom apelovala na jinakost ozvláštňení galerií. To otevírá téma, že jednou z motivací pro umístění tance do výstavních prostor je i pouhá „turistika jinakosti“³⁶¹, která se však mnohdy nedokáže s významem a výzvami tohoto místa vypořádat.

Existují rovněž projekty, které sice mají divadelní charakter uspořádání a výstavní prostor a své pozorovatele výrazněji nezahrnují do své struktury, ale chtějí se například vyhnout prostorovým omezením jeviště či uniknout z divadelní instituce. Dle vyjádření mnoha tanečních umělců je přechod z divadelních budov do budov výstavních – primárně nedivadelních – považován za osvobození tanečníků i tvorby. Pokud jsou vzaty v úvahu názory a pozorování obsažené v této práci, nelze než konstatovat, že se jedná o nekriticky přijatý sebeklam velké části umělecké obce. Že tanec pouze vyměnil jednu instituci za druhou a v některých oblastech, se tedy podřizuje rozdílné praxi. Ta se liší převážně v rozšířených možnostech v oblastech práce s prostorem a časem, a také v oblastech práce s kontextem, jež však nejsou vždy využívány a mohou díla naopak ještě více diskurzivně zatížit a přinášet na první pohled neviditelné limity.

³⁵⁹ Srov. HANNAH, Dorita. Body Space: Mining the limits between architecture and dance. In WALTZ, Sasha (ed.). *Cluster. Sasha Waltz*, s 75.

³⁶⁰ Martin Talaga. *Faunus*. Veletržní Palác, 17. 12. 2018.

³⁶¹ Např. Alessandra Nicifero píše, že galerijní taneční projekty začali být synonymem pro komerční produkty.

NICIFERO, Alessandra. OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!, s. 38.

V případě kontextů a diskurzů muzea či praxe vystavování není třeba již více tuto zátěž představovat. V případě prostoru se často jedná o zákaz pohybu v blízkosti uměleckých děl, u vchodu muzea či v neveřejných prostorách budovy nebo omezení daná z bezpečnostních důvodů – například zákaz tance na schodech. Časová omezení spočívají v programování události po otevírací době muzea či před ní, nebo naopak v přizpůsobení se již daným otevíracím hodinám. Jak vyplynulo z předchozí diskuze nad výstavními institucemi, nejedná se o „svobodné“ neupravované místo. Stejně jako je krátkozraké jej ztotožňovat s veřejnými lokacemi skutečného světa (real-world locations).³⁶²

Další specifickou, avšak rozšířenou praxí bývají choreografie a taneční inscenace, jež nebyly pro výstavní prostory určeny ve své genezi, avšak jsou například za účelem festivalu do muzea zasazeny a dochází k jejich re-kontextualizaci. Vhodné příklady lze najít v „muzejní linii“ ImPulsTanz, přičemž v roce 2019 se odehrálo několik tanečních představení v expozici Mumok s názvem *Pattern and Decoration: Ornament as Promise*, jež obsahovala díla amerického uměleckého hnutí 70. let zaměřeného na ornamentální lidovou tradici severoamerických indiánů, islámského světa a orientu.

Jedním představených z titulů byla i choreografie *Danza y Frontera* mexicko-chilské choreografky Amandy Piña.³⁶³ Z organizačního hlediska bylo patrné, jak se střetávají možnosti prostoru s divadelními požadavky umělců – frontální uspořádání scény a židli pro diváky, tanečníci odbíhali do imaginárního zákulisí, diváci byli napomínáni, že stojí blízko scéně nebo, že nedodrží vzájemný odstup pro dostatečně širokou uličku. Krátce řečeno, prostorové a sociální charakteristiky, jež byly vyhledávány a využívány v předchozích kategoriích, byly v tomto případě překážkou.

I přesto však dialog s prostorem probíhal, jelikož muzeum vždy posouvá a spoluutváří celkový význam a vyznění díla. *Danza y Frontera* reflektovala

³⁶² HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*, s. 1.

³⁶³ Amanda Piña. *Danza y Frontera (Museum Version)*. Festival Impulstan, 2. 8. 2019.

a tematizovala mexickou tradici a folklor v kontextu jejího ovlivňování i překrývání euroamerickými vlivy a kulturou. V kontextu výstavy, jež tanec obklopovala, tak došlo v rámci re-kontextualizace a přesazení choreografie ke změně její funkce a zároveň posílení její interpretace. V tomto případě nebylo podstatné samotné místo představení, nýbrž právě ona umělecká díla, s nimiž choreografie silně rezonovala, a jež si diváci měli před začátkem představení možnost prohlédnout. Tato interakce zpětně ovlivnila zejména dominantní význam výstavy od představení uměleckého hnutí směrem k jejímu kritickému nahlížení jako produktu koloniálního interkulturalismu a choreografie tak působila jako doplnění sbírky, ač to zřejmě nebylo kurátorským ani dramaturgickým záměrem. Z tohoto příkladu vyplývá teze, že existují představení a díla, jež záměrně a vědomě s prostorem muzeí a jeho elementy dialog nerozvíjejí, avšak působením kontextu na taneční tělo vždy dochází k jeho zahrnutí do nějakého druhu konverzace.

5. Tanec v galeriích a muzeích napříč prostory a časy

Tato kapitola plní účel diskuze nad dosavadními informacemi a zjištěními. Jakkoli se zdá ono zastřešující označení „tanec v galerii“ na první pohled dostatečné pro vymezení určité umělecké praxe, na pohled druhý už je význam této fráze trochu mlhavý a roztržštěný, jelikož se vytváření vztahů mezi těly a výstavním prostorem může odehrávat na vícero úrovních. Předchozí kapitola na základě analýzy fungování tanečnicka, návštěvníka a prostoru v dynamické struktuře vzájemných vztahů a diskurzů vygenerovala možnou typologii členění uměleckých praxí, jež tanec v galeriích a muzeích zastřešuje:

1. Výstavní prostor jako východisko – Dominantní hybnou strukturou je dialog těla s hmotným prostorem. Kategorie zahrnuje zejména site-specific projekty, přičemž typické je zaměření na prostor, architekturu či umělecká díla. Častá je související práce s intertextualitou a zahrnutí palimpsestů spjatých s prostorem či objekty. Divák se neúčastní tanečního či choreografického gesta a je především pozorovatelem, který se ovšem sám pohybuje po prostoru, jelikož taneční akce bývá decentralizovaná. Cílem je určitá „oslava prostoru“ či/a jeho akcentace, využívání specifik místa a hledání příležitostí pro jeho tělesné choreografické zpracování, případně také zpřístupnit pozorovatelům tento prostor či artefakty „jiným způsobem“.

2. Výstavní prostor jako instituce paměti – Dominantní hybnou strukturou je vztah tanečnicka s muzeem jakožto konstruktem. Formálně se často jedná o díla na pomezí komentované prohlídky či výstavy. Není zde podstatný fyzický prostor, nýbrž jeho rámování jako prostoru výstavního – jeho vztah k uchovávání minulosti a její re-representaci v současnosti. Tento diskurz bývá buď kriticky reflektován, nebo naopak využíván pro podporu vlastního performativního archivu. Díla pracují s tělesným i kulturním archivem a pamětí, s rekonstrukcemi a reenactmenty dřívějších choreografií či událostí. Vycházejí z postulátů archivního obratu a kritických přístupů k muzejní re-representaci, jako je například hledisko postkolonialismu. Častým cílem je snaha znovu-zpřítomnit a sdělit informace, proto díla více začleňují pozorovatele/diváka do své struktury, jelikož právě jemu jsou tyto

informace adresovány a s ním tanečníci komunikují. Návštěvník často následuje tanečníka po prostoru.

3. *Výstavní prostor jako prostor instalace těl* – Dominantní hybnou strukturou je vstup pozorovatele do dialogu s instalovanými tanečními těly a spoluúčast na jejich dotváření coby uměleckého artefaktu. Taneční umění zde přejímá a následně rozrušuje principy vystavování a instalace v podobě specifické práce s prostorem a časem, které jsou hluboko zakódovanou praxí výstavních prostor. Důležitá je proto různá úroveň (sebe)reflexivní a kritické povahy děl. Posílená je role pozorovatele, který bývá pro vznik díla konstitutivní a je většinou pánem svého času i prostoru, po němž se volně pohybuje.

4. *Výstavní prostor jako prostor sdílení a participace* – Dominantní hybnou strukturou v této kategorii je dialog mezi tanečním tělem a návštěvníkem – participantem. Ti mohou být rovnocennými partnery nebo mezi sebou vůdčí úlohu přelévat. Důležité je zdůraznění a zakoušení fyzické spolupřítomnosti, různé úrovně participace a akcentace fyzického spolubytí, procesuálnosti a přítomnosti ve shodě s estetikou performativity. Ve vztahu k výstavnímu prostoru je podstatné jeho otevření materialitě těl, včetně jejich fyziologických projevů. Případně také narušení stereotypního statusu a konvencí výtvarného objektu a muzejního artefaktu či přijatých norem chování a jednání.

5. *Výstavní prostor jako alternativa divadla* – Dominantní kvalitou této kategorie je absence reflexe či vědomého vztahu k výstavnímu prostoru a divákům nad rámec divadelních konvencí. Jedná se zejména o díla, která se k jevištnímu prostoru chovají jako k prostoru divadelnímu a často do něj tyto konvence přenášejí. Dále jde také o inscenace, které jsou například na několik představení přemístěny do galerie z divadla. V těchto případech dochází skrze re-kontextualizaci díla k emerzi nových vztahů a významů. Divák v tomto případě většinou zaujímá pohled z jedné perspektivy a vzdálenosti, v čelním uspořádání k „jevišti“. Výstavní prostory a instituce však nikdy nejsou neutrální a neviditelné, a proto jsou i v těchto případech do struktury zahrnuty všechny jejich diskurzivní i nediskurzivní praxe, jež mohou bezděčně nabývat na významu.

Zkoumání probíhalo s důrazem na vztah tanečního těla a výstavního prostoru, přičemž se ukázalo, že vzhledem k různým praxím zaujímá onen výstavní prostor specifické funkce: (1) výstavní prostor je tanečním partnerem umělců integrovaný do dialogu v materialitě budovy, architektury a artefaktů; (2) konstrukt muzea jako instituce paměti a měřítka pro uchovávání a předávání historie; (3) poskytuje institucionální rámec, na němž je závislá ontologie uměleckého díla a výstavního artefaktu - umožňuje, aby bylo umění jako umění kodifikováno; (4) lze jej pojímat rovněž jako typ veřejného prostoru.

Jako každá kategorizace, i toto dělení má své limity, avšak poskytuje způsob, jak v tomto širokém tématu a heterogenních projevech usnadnit orientaci a usouvztažnit jej k již existujícím teoretickým a filozofickým hlediskům. Ta odrážejí teze a záměry tvůrců, stejně jako nastiňují cesty, jak lze nad zkoumanými díly uvažovat. Explicitně také prokazují šíři zkoumané umělecké praxe. Zároveň je nutné zmínit, že se tyto kategorie mohou prolínat a mnohé z představených děl mohou být adekvátním modelem pro demonstraci několika ustanovených přístupů.

Rozdělení se v mnohém shoduje s typologiemi navrženými v jiných pracích. Sara Wookey téma nahlíží z pozice tanečnice a z hlediska intenzity fyzického a smyslového kontaktu s návštěvníky muzea v jeho vztahovosti. Jako jedna z mála autorů zahrnuje do svého zkoumání také personál a zaměstnance muzeí: (1) *Odloučený/detašovaný taneční umělec* (The Detached Dance Artist) s návštěvníky nenavazuje kontakt ve smyslu „bytí o samotě spolu“; (2) *Nepřítomný/absentující taneční umělec* (The Absent Dance Artist) vytváří hmotné předměty, skrze něž přistupují návštěvníci k účasti na tanci a performativních gestech; (3) *Přítomný taneční umělec: Bytí (součástí) muzea* (The Present Dance Artist: Being [part of] the Museum) popisuje ustoupení od produkce tance k jeho integraci do sociální struktury muzea jako běžné každodenní praxe.³⁶⁴

Rébecca Dutkiewicz zase navrhuje typologii na základě dialogu mezi návštěvníky a tanečnicí skrze tři různé typy zážitků z pozice pozorovatele a diváka:

³⁶⁴ WOOKEY, Sara. *Spatial Relations: Dance in the Changing Museum* [online], s. 88-185.

(1) *Návštěvník-divák: taneční představení a performance* (Le visiteur-spectateur: le spectacle et la performance dansés), jež návštěvníka fyzicky nezapojují; (2) *Návštěvník-tanečník: choreografický ateliér a choreografická tvorba* (Le visiteur-danseur: l'atelier et la création chorégraphiques), v rámci kterých je návštěvník fyzicky zapojen do tance a choreografických gest; (3) *Návštěvník jako divák-tanečník: taneční procházka a prohlídka* (Le visiteur spectateur-danseur: le parcours et la visite dansés) je kombinací předchozích typů – návštěvník se přímo nezapojuje a je pozorovatelem, ale fyzicky se pohybuje po prostoru muzea.³⁶⁵

Obě citované autorky a jejich typologie však neberou příliš v potaz potenciál mentálního zapojení a zahrnutí pozorovatele, které může mít také různé úrovně a funkce. To navazuje na skutečnost, že obě práce nereflektují důsledky konceptuálního a instalativního obratu, tedy například stav, kdy je tanečník více v pozici objektu a dovršujícím, jednajícím či řídicím prvkem je v tuto chvíli návštěvník. Rovněž v nich není zohledněna míra, intenzita a typ vztahu mezi tanečníkem a prostorem, přičemž dostatečně nezahrnují právě ani působení diskurzivních vlivů a praktik, které mohou být samotným předmětem vztahu či jej minimálně ovlivňují.

Tato diplomová práce mohla díky zvolenému analytickému přístupu k tanci v muzeích a galeriích v podobě Foucaultova dispozitivu zahrnout všechny výše uvedené aspekty a prvky a naplnit tak předeslaný cíl práce. Jako analýza uspořádání, smíšených stavů a vztahů jednotlivých elementů v podobě diskurzivních i nediskurzivních praktik³⁶⁶ totiž umožňuje překonat dělení a vyčleňování některých fenoménů a poskytuje nástroje pro komplexní badatelský pohled.

Problematickým se ve významném podílu dosavadní teoretické reflexe tance v galeriích a muzeích jeví například dělení na „text a kontext“. V důsledku dochází

³⁶⁵ Viz DUTKIEWICZ, Rébecca. *Dansons au musée: Etude et réception de Dancing Museums au Musée du Louvre et au MAC VAL* [online], s. 14-20.

³⁶⁶ Srov. CHARVÁT, Martin. *Foucault a Deleuze: o těle, experimentu a etice*. Praha: Togga, 2018, s. 143.

k tomu, že jsou některé linie a přístupy upozadřovány či zcela opomenuty. To vytváří zkreslený obraz o tomto fenoménu, který autoři většinou prezentují jako obecně platný. Mnoho literatury téma reflektuje jen z určitého úhlu a vybraného určitého estetického a formálního přístupu, a tento omezený zúžený pohled většinou směrem ke čtenářům nekomunikují, ani si jej často sami neuvědomují, a pojmají svá zjištění a teze jako obecně platné pro celý fenomén. Zatímco Wookey a Dutkiewicz opomíjeli zejména diskurzivní a sebe-reflexivní postupy a vlivy ve sledované oblasti, autoři, kteří tuto oblast podrobují diskurzivní analýze a kritické reflexi, zase nezřídka vynechávají formální umělecké prvky a vztahy v jejich sebereferečnosti. Navržená typologie nemá dosavadní úvahy, návrhy, teorie a teze nahradit, ale spíše je doplnit tím, že podstoupila od detailnějšího zaměření směrem ke snaze analyzovat a následně opět syntetizovat širokou paletu přístupů a uměleckých i kurátorských praxí směrem ke zobecňujícím konstatováním.

Bádání navíc ukázalo, že struktury zahrnující tytéž elementy se mohou různit podle jejich hierarchie. Jiným poměrem intenzity a úrovně vztahů mezi jednotlivými elementy disponuje site-specific umění, jiným výstava, instalace a jiným performance. Rozdíl je vázán především na skutečnost, která ze stran platí za tu aktivnější a iniciativní, tedy na to, zda se například pojí s frází „tanec se prezentuje v galerii“ či „galerie prezentuje tanec“. Tato záměna podmětu ve větné skladbě má zásadní vliv na vnímání díla. Pokud je dominantní perspektivou galerie, většinou se v této souvislosti automaticky hovoří o performance (art), jelikož je v danou chvíli stěžejní „narušení“ umělecké instituce živou a materiální fyzickou intervencí. Pokud je však taneční tělo nahlíženo jako součást divadelního kontextu, volí se většinou nekriticky označení site-specific v jeho širším významu uměleckých realizací mimo divadelní budovu.³⁶⁷ Z tohoto pohledu by však do site-specific nebo performance art spadala veškerá činnost, již zkoumá tato diplomová práce. Tento pohled se ovšem ukázal jako mylný či přinejmenším nedostatečný.

³⁶⁷ HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*, s. 5, 15.

Cílem těchto úvah je zdůraznění skutečnosti, že na tanec v galeriích a muzeích nelze nahlížet jako na jeden fenomén, a to ani v případě, že vezmeme v úvahu běžnou uměleckou individualitu. Děje se tak z důvodu, že kromě materiálního živého těla a prostoru, který je označen či uznán jako výstavní, nesdílejí mnohé projekty téměř nic. Žádné umělecké prostředky, postupy, estetická ani myšlenková východiska či hodnoty, funkce a cíle. Stejně tak nelze zkoumat a obecně definovat veškeré formy divadla jen na tom základě, že se jedná o tělo aktéra, které se nachází v prostoru označeném jako „divadlo“ nebo „jeviště“. Pro tanec v galeriích a muzeích je však oproti divadlu specifické to, že nemá žádnou „tradiční formu“, vůči níž by se mohl explicitně vymezovat a porovnávat, a tím mapovat vývoj dynamické tendence. Nebo přesněji – pro každý typ tance v galeriích a muzeích může být tímto „tradičním předobrazem“ něco jiného.

V tomto kontextu je rovněž potřeba položit si důležité otázky: Jak je možné, že ve stejné době a v týchž geografických i socioekonomických podmínkách jsou muzejní a galerijní instituce i samotný akt tance v nich vnímány jedněmi skupinami jako fenomén svobody a demokracie, a jinými například jako aparát útlaku a diktatura moci? Jak mohou být oba tyto postoje legitimní? Je možné, aby v sobě současný dispozitiv zahrnoval tolik protichůdných přístupů?

Jak je patrné z vytvořené i citované typologie, bývají jednotlivé kategorie navázány na určité umělecké formy či praktiky, jež jsou usouvztažněny s estetickými, filozofickými, teoretickými i politickými a společenskými diskurzy a postupy, jimiž mohou prosvítat struktury jednotlivých (vývojových) dispozitivů popsaných v druhé a třetí kapitole.

5.1. Tanec v galeriích a jeho dispozitiv

Jednotlivé dispozitivity 20. století s různou intenzitou ovlivňují současnou praxi a spolu-vymezují, jak tvůrce přemýšlí o tanci, těle a výstavním prostoru. Nakolik jako výchozí subjekt jedná se zřetelem na vlastní východiska a implicitně předdefinovaný rámec. Dispozitiv totiž znamená i kontext, strukturu a pole možností či determinací, na němž se umělci pohybují.

Jak je diskutováno na začátku práce, lze pojímat dispozitiv rovněž z hlediska geneze uměleckého gesta i z hlediska genezy struktury dispozitivu. Podle Foucaulta reaguje dispozitiv coby dynamická struktura na disfunkčnost nebo imanentní problémy určitého systému vztahů.³⁶⁸ V tomto smyslu odkrývají teze a zjištění této práce další z elementů, jež je třeba zahrnout do úvah nad tancem v galeriích a muzeích. Tím je práce s časem a historií, přičemž aktuální praxe tance v galeriích a muzeích se ukazuje být spjata zejména s temporalitou návratů a překryvů.³⁶⁹

Navržená typologie tance v galeriích a muzeích ve shodě s konceptem dispozitivu reaguje na disfunkčnost či imanentní problémy „stávajícího“ způsobu vztahů, přičemž se však v závislosti na umělecké a muzejní praxi různí, vůči kterým vztahům, diskurzům či vůči které oblasti se vymezují, což vysvětluje onu paradoxní škálu přístupů k muzeu i tanečnímu umění a choreografii ve sledovaném tématu. Některé praxe, jako například performance nebo dance exhibition, konfrontují paradigmatu vizuálních umění a konvence muzejní či galerijní praxe. Jiné praktiky zase reagují site-specific projekty na problémy a omezení, které vnímají uvnitř divadelních budov. Pro konceptuální tvůrce bývá výstavní prostor příležitostí pro reflexi umělecké reprezentace. Boris Charmatz se pak v mnoha projektech například snaží, aby byl o tanec stejný veřejný zájem jako o ostatní odvětví kultury či kreativních průmyslů, v čemž lze například spatřovat průsečík se snahou modernistů o přijetí tance mezi ostatní umělecké formy.

Některá díla a praxe testují či kritizují zavedené zděděné formy, přístupy a konvence, jiná je dále rozvíjejí, další je vrství na sebe, přijímají a zpevňují.³⁷⁰

³⁶⁸ V tomto ohledu je příhodné zdůraznit přímou návaznost dispozitivu na model epistémy a s ní spjatých diskurzivních praktik, přičemž je důležité, že konflikty v diskurzivních praktikách se mohou odehrávat nejen mezi dvěma různými epistemickými formacemi, nýbrž i v rámci jedné epistémy. CHARVÁT, Martin. *Foucault a Deleuze: o těle, experimentu a etice*, s. 53, 56-57.

³⁶⁹ Srov. SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2019, s. 16-20.

³⁷⁰ Celá řada teoretiků, filozofů i umělců pracuje již desítky let s myšlenkou, že vývoj umění a dokonce i umění jako takové skončili (nejčastěji se jedná o mezník 60. či 70. let) a „po konci umění“ už je možné vše, a zároveň nemůže vzniknout nic zcela nového. Sousedství používá zejména Arthur C. Danto, jenž byl představitelem americké analytické filozofie.

DANTO, Arthur C. *Po konci umění: současné umění a oblast mimo dějiny*. Praha: Academia, 2021, s 16-18.

Krátce řečeno, důležité je zejména uvědomění, že sousloví „tanec v galerii“ neoznačuje formální, stylovou, diskurzivní či účelovou jednotu, ale mnohem spíše rozrůzněnost. Výše nastíněné konflikty v diskurzivních praktických a jejich různorodý základ jsou zároveň důvodem, proč je třeba diskutovat nad potřebou rozmělnit lineární koncepci homogenního času a narativně pojímané dějiny.³⁷¹ Zejména je třeba opustit modernistické představy vývoje a směřování k lepší a dokonalejší budoucnosti.³⁷² Jak také píše Reinhart Koselleck v eseji *Historie v jednotném i množném čísle a formální časové struktury*: „Náš moderní pojem historie se zpočátku osvědčil pro specificky historická označení jako pokrok a úpadek, zrychlení či opoždění.“³⁷³ Tato hodnota vývoje a jeho neúspěšnosti se čím dál více diskutuje jako překonaná a stále více je v akademickém, uměleckém a filozofickém diskurzu představa o lineárním homogenním čase nabourávána.³⁷⁴

V případě bádání této diplomové práce se ukazuje, že pojetí a průzkum „současného“ vyžaduje zároveň integraci „minulého“ a o vývoji v konvenčním smyslu zde nemůže být řeč, ač se stále přidávají například vrstvy aktuálních společenských hodnot či technologií. Již samotné muzeum je heterotopií

Teze, že zděděné podmínky může umění buď konformně využívat, nebo kriticky (sebe)reflektovat, je v souvislosti s Peterem Osbornem uvedena např. i v předmluvě knihy: SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 27.

³⁷¹ Společně s osvícenstvím a etablováním historie jako vědní disciplíny se stal čas a priori konstantní veličinou a tento konstrukt homogenního času je stále dominantním i v současnosti, ač od 70. let 20. století probíhají revize konceptualizace času, paměti i historie v podobě přechodu od lineárně vnímaného času k temporalitě návratů, anticipací, anachronismů, proplétání, přenosů, překrytí, vytěsnění nebo smyček.

SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 13-15.

³⁷² Dominantní narativ o tvůrcích, kteří chronologicky více a více zdokonolovali své umění. Výrazným představitelem téhle linie je Ernst Gombrich.

Srov. DANTO, Arthur C. *Po konci umění: současné umění a oblast mimo dějiny*, s. 22–25.

³⁷³ KOSELLECK, Reinhart. *Historie v jednotném i množném čísle a formální časové struktury*. In SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 55.

³⁷⁴ Jak píše Peter Osborne v eseji *Fikce současného* v rámci diskuse nad možnými způsoby periodizace současného umění, je například Marcel Duchamp ze současného umění vyčleněn, protože chronologicky jej zasazujeme do období první světové války, i přesto, že je současnému umění bližší než mnoho mladších umělců.

OSBORNE, Peter. *Fikce současného*. In SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 201.

a heterochronií, avšak tanec v galeriích je vyloženě anachronický³⁷⁵, často i na několika úrovních.³⁷⁶ Minulost ve většině projektů prostupuje skrze dílo do současnosti. Děje se tak od obecných uměleckých východisek či diskurzů specifických pro určitý moment minulosti, až po konkrétní životní příběh Valesky Gert. Proto se zdá být vhodnou konceptualitací času v rovině praxe i výstupů této práce temporalita návratů a překryvů.³⁷⁷

Z výše uvedeného vyplývá, že je potřeba tanec v galeriích a muzeích sledovat jako několik paralelně existujících synchroních dispozitivů, jež na sebe vzájemně mohou a nemusí reagovat či postrádat stejná historicko-umělecká východiska, ač mohou být provázány skrze různorodé momenty. Nejsou uspořádány v jedné vyvíjející se linii. Příkladem budiž praxe modernistů v čele s Isadorou Duncan, jež je při lineárním pohledu kolébkou sledované praxe, avšak podstatná část umělecké i teoretické obce se odkazuje až na působení postmodern dance.³⁷⁸

Není nutné lineární hledisko radikálně zamítnout, ale spíše téma vidět i ve složitější spleti temporalit, případně vzít nelineární tvary času na vědomí. Druhá a třetí kapitola této diplomové práce je sice koncipována na základě jakéhosi řetězení jednotek dispozitivů dle chronologické posloupnosti a prezentuje tak diachronní pohled, zároveň však tvoří i jakési „tableau“ – tedy staví vedle sebe vícero paralelních momentů, čímž poskytuje pohled synchronní.³⁷⁹

V případě, že dispozitiv tance v galeriích a muzeích coby dynamická struktura reaguje na problémy různorodých systémů vztahů, osvětluje to rovněž auru jinakosti a novosti, která se k tématu často vztahuje. Co podle prohlášení celé řady

³⁷⁵ Označení anachronický znamená schopnost uměleckého díla vrstvit čas a pohybovat se v čase. Viz SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 35.

³⁷⁶ Tématem, zvolenou formou, re-interpretacemi starších děl, tělesnými archivy, interakcí se starším prostorem a jeho kontexty či uměleckými díly, palimpsesty atd.

³⁷⁷ Například i Walter Benjamin uvažoval o sedimentaci, vrstvách času, jež se překrývají, avšak někdy jedna odhalí druhou. Benjamin tak v pozitivním smyslu uvažoval o ruinách, resp. procesu ruinizace, kdy mladší vrstva odhalí starší. SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 20.

³⁷⁸ Např. BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention*, s. 28.

³⁷⁹ SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*, s. 23.

tvůrců, teoretiků i diváků znamená, či spíše vyvolává tanec v muzeích? – Neběžnou praxí, vybočení, odchylku, jinakost a novost, specifickou zážitku. V textech se často objevují hesla jako jiný pohled na umělecká díla, jiná produkce vědění, nové vnímání těla či prostoru, unikátní způsob spolubytí. Jak však dokládá tato diplomová práce, jedná se o praxi probíhající více jak sto let a zacházející s celým spektrem uměleckých i kurátorských možností, v současnosti navíc čím dál běžnější a rozšířenější. Obecně řečeno nejsou sledované praxe zaručeně nové ani alternativní, ale mohou být založeny na snaze vyvolat dojem exkluzivity anebo undergroundu a anarchie.

Rétorika tance v galeriích a muzeích je tedy spojená spíše s vyvoláváním iluze jinakosti, jež souvisí s širší existencí a rámováním projektů – s jejich propagací či kontextem realizace. Tato práce operuje s tezí, že je iluze novosti a jinakosti vystavěna na unikátnosti estetického či tvůrčího zážitku, jež je způsobena absencí či změnou zvnitřněných konvencí, spíše než vznikem nové umělecké formy nebo zcela originálního nápadu.³⁸⁰ Navíc, jak již bylo předesláno v prvních kapitolách – střetává se u tématu tance v galeriích a muzeích vícero diskurzů a oborových východisek; a rovněž obdobně heterogenní diskurzy se projevují v aktuální praxi a jejich kořenech. Proto i jednotliví teoretici, diváci či umělci vstupují do situace, kde je jim část elementů a principů známých a zcela zvnitřněných, a naopak část principů a konvencí je pro ně nových či ne tolik familiérních – pozorovatelé jsou jimi vytrženi ze svých očekávání i ze své komfortní zóny a vzniká tak pocit novosti a jinakosti.

Celkově tedy nelze charakterizovat jeden dispozitiv tance v galeriích a muzeích – jedná se spíše o širší uměleckou postdisciplinární praxi, již napříč spojují kategorie tanečního těla, návštěvníka a výstavního prostoru či výstavní instituce. Tato obecná praxe zastřešuje několik dispozitivů, přičemž každý z nich je vlastní strukturou heterogenních diskurzivních a nediskurzivních praktik. Tyto struktury snoubí již zavedené postupy s novými uměleckými i společenskými tendencemi, jež jsou

³⁸⁰ Například pokud někdo zavítá poprvé v životě na operu, bude mít pocit unikátního zážitku a bude se vyrovnávat s působením nových konvencí, ač jsou mnohé z nich stovky let staré.

vlastní zvolené formě, cíli tanečního projektu a záměru tanečních umělců či kurátorů.

Dispozitivní tance v galeriích a muzeích zprostředkovávají a vytváří vědění, generují estetické, tělesné i sociální zážitky. Postupy zahrnuté v dispozitivech odpovídají potřebě srozumitelně komunikovat afektivní, estetické i informační elementy pro vyvolání uměleckého a diváckého zážitku, pro komunikaci informací nebo/a pro poskytnutí kritické reflexe a meta-komentáře samotné umělecké a kurátorské praxi.

Závěr

Diplomová práce *Dialogy s prostorem: taneční tělo v galeriích, muzeích a výstavních prostorech* se zabývá stále rozšířenějším fenoménem tance v galeriích a muzeích. Pod slovním spojením „tanec v galerii a muzeu“ si mnozí představí konkrétní obraz a tvůrčí přístup, jak však ukázala tato práce, jedná se o komplikovanější a velmi heterogenní uměleckou praxi. Proto bylo mým záměrem postihnout ji v šíři a různorodosti projevů současné praxe. Předmětem kvalitativní analýzy byla taneční díla, choreografie, výstavy, performance, instalace, představení, události, projekty a koncepty, jež byly uvedeny v galerii, muzeu či jiném výstavním prostoru v posledních patnácti letech, tedy nejdříve po roce 2008.

Hlavním cílem práce bylo definovat způsoby postavení a vztahů, jež současná taneční těla v galeriích a muzeích zaujímají, a zmapovat možnosti i kvality jejich spojení a interakce s výstavním prostorem. Souvisejícím cílem je pochopit specifičnost struktury těchto vztahů, které zahrnují i nejrůznější diskurzivní a nediskurzivní elementy a praktiky. Proto čerpám z Foucaultova pojetí dispozitivu a dalších konceptů tohoto filozofa.

V této souvislosti jsem v první kapitole představila dispozitiv Michela Foucaulta a jeho využití v předložené práci. Primárně se jedná o heterogenní soubor zahrnující diskurzy, instituce, architektonické formy, zákony, administrativní opatření, vědecká prohlášení či filozofické, morální a filantropické problémy, přičemž samotný dispozitiv je systém vztahů mezi těmito elementy. Druhým hlediskem je uchopení povahy spojení, která mezi heterogenními prvky mohou existovat, přičemž se jedná o proměnlivou souhru posunů a modifikací pozic i funkce elementů. Pod pojmem dispozitiv Foucault rozumí i útvar, který plní svou hlavní funkci v daném historickém okamžiku na základě aktuální potřeby, a má tedy dominantní strategickou úlohu. V návaznosti na tento Foucaultův výklad může divadelní, taneční či jakýkoli umělecký dispozitiv zahrnovat soubory vztahů mezi elementy, jakými jsou jednotlivé umělecké konvence, školy, oborové organizace, institucionální zázemí či ekonomické aspekty. Dále rovněž samotnou strukturu

uměleckého díla a jeho recepce i uměleckou kritiku či jednotlivé teoretické diskurzy a kulturní praktiky obecně.

Jelikož je dispozitiv definován nejen strukturou heterogenních prvků, ale také určitým druhem geneze, a je vázaný ke konkrétním historickým okamžikům, využila jsem jej pro výklad objasňující konstituování existence živého těla ve výstavních prostorech v průběhu 20. století. Relevantní body v historii tance, výtvarného umění a divadla přitom chápu jako jednotlivé dispozitivы, jež předurčily a formovaly současnou pozici tanečního těla v galeriích a muzeích. Nejdůležitějšími dispozitivы je vznik moderního tance, jehož představitelky a představitelé vystupovali v muzeích mimo jiné za účelem získat pro moderní tanec uznání autonomního vysokého umění; poválečná prostorově specifická tvorba Merce Cunninghama a aktivity generace postmodern dance, která se snažila zpochybnit koncept umění jako takového. Ke konci tisíciletí se pak utvářel proud konceptuálního tance a tendence, jež oddělily choreografii coby strukturu či systém myšlení od tance coby fyzického pohybu těla, kam spadají například „choreographic objects“ Williama Forsythea.

Pro zkoumané téma jsou často určující samotné výstavní prostory a instituce, čemuž se věnuji ve třetí kapitole. Ta objasňuje nejen genezi, historii, povahu a definici muzeí a galerií, nýbrž i jejich reflexi, včetně institucionální kritiky. Bylo poukazováno na skutečnost, že muzea a galerie nejsou neutrálním místem, jelikož s sebou nesou specifický institucionální rámec a celou řadu diskurzů. Michel Foucault podroboval kritice osvěcenskou instituci muzea, jelikož ztělesňuje státní moc a snaží se uspořádat svět podle univerzálních pravidel a konceptu totální historie či velkých dějin. Ve vyjádření řady filozofů a teoretiků umění se pak v souvislosti s muzeem a galerií často objevují metafory a přirovnání o staticnosti, neživosti či hrobce. V kapitole byl rovněž představen Foucaultův pojem heterotopie, který popisuje skutečně existující místa situovaná v reálném světě, která jsou zároveň odlišná od reálných míst, přičemž obsahují vlastní pravidla a uspořádání. V podkapitole *Tanec a (výstavní) instituce* diskutuji vztah výstavních, uměleckých i divadelních institucí k tanci, a to zejména na základě projektu *Musée de la danse* Borise Charmatze a jeho manifestu z roku 2009.

Čtvrtá kapitola s názvem *Taneční tělo v dialogu s výstavním prostorem* představila na základě analýzy vztahů tanečníka, návštěvníka a výstavního prostoru v dynamické struktuře vzájemných spojení a diskurzů členění do pěti uměleckých praxí, které tanec v galeriích a muzeích pokrývá, a jež usouvztažňují s relevantními teoretickými a filozofickými přístupy. Na to navazují kapitolou *Tanec v galeriích a muzeích napříč prostory i časy*, kde navrhované členění shrnují, přičemž je třeba brát na vědomí prostupnost kategorií a limity kategorizace:

1. *Výstavní prostor jako východisko* – Dominantní hybnou strukturou je dialog těla s hmotným prostorem. Kategorie zahrnuje zejména site-specific projekty, přičemž typické je zaměření na prostor, architekturu či umělecká díla. Častá je související práce s intertextualitou a zahrnutí palimpsestů spjatých s prostorem či objekty. Divák se neúčastní tanečního či choreografického gesta a je především pozorovatelem, který se ovšem sám pohybuje po prostoru, jelikož bývá taneční akce decentralizovaná. Cílem bývá určitá „oslava prostoru“ či/a jeho akcentace, využívání specifik místa a hledání příležitostí pro jeho tělesné choreografické zpracování, případně také zpřístupnit pozorovatelům tento prostor či artefakty „jiným způsobem“. Tato praxe byla demonstrována v kapitole *Dialog těla s prostorem* na následujících dílech: *Dialogue 09 – Neues Museum* (Sasha Waltz), *Frólons* (balet Národní pařížské opery), *Stand-Alones (Polyphony)*, (Liquid Loft), *Forêt* (Anne Teresa De Keersmaecker a Némo Flouret).

2. *Výstavní prostor jako instituce paměti* – Dominantní hybnou strukturou je vztah tanečníka s muzeem jakožto konstruktem. Formálně se často jedná o díla na pomezí komentované prohlídky či výstavy. Není zde podstatný fyzický prostor, nýbrž jeho rámování jako prostoru výstavního – jeho vztah k uchovávání minulosti a její reprezentaci v současnosti. Tento diskurz bývá buď kriticky reflektován, nebo naopak využíván pro podporu vlastního performativního archivu. Díla pracují s tělesným i kulturním archivem a pamětí, s rekonstrukcemi a reenactmenty dřívějších choreografií či událostí. Vycházejí z postulátů archivního obratu a kritických přístupů k muzejní re-representaci, jako je například hledisko postkolonialismu. Častým cílem je snaha znovu-zpřítomnit a sdělit informace, proto díla více začleňují pozorovatele/diváka do své struktury, jelikož jemu jsou tyto informace adresovány a s ním tanečníci komunikují. Návštěvník často následuje tanečníka po prostoru. Tato praxe byla demonstrována v kapitole *Dialog těla s minulostí* na

následujících dílech: *MONUMENT 0.3: The Valeska Gert Museum* (Eszter Salamon a Boglárky Börcsök), *20 danseurs pour le XXe siècle* (Boris Charmatz), *Figuring Age* (Andreas Bolm a Boglárka Börcsök), *Nuevo Zoologique Mexicano* (Rosa Landabur).

3. *Výstavní prostor jako prostor instalace těl* – Dominantní hybnou strukturou je vstup pozorovatele do dialogu s instalovanými tanečními těly a spoluúčast na jejich dotváření coby uměleckého artefaktu. Taneční umění zde přejímá a následně rozrušuje principy vystavování a instalace v podobě specifické práce s prostorem a časem, které jsou hluboko zakódovanou praxí výstavních prostor. Důležitá je proto různá úroveň (sebe)reflexivní a kritické povahy děl. Posílená je role pozorovatele, který bývá pro vznik díla konstitutivní a je většinou pánem svého času i prostoru, po němž se volně pohybuje. Tato praxe byla demonstrována v kapitole *Pozorovatel v dialogu s těly* na následujících dílech: „constructed situations“ (Tino Sehgal), *èscultura* (Ana Pi), *Corbeaux/Vrány* (Bouchra Ouizguen), *Rétrospective* (Xavier Le Roy).

4. *Výstavní prostor jako prostor sdílení a participace* – Dominantní hybnou strukturou v této kategorii je dialog mezi tanečním tělem a návštěvníkem – participantem. Ti mohou být rovnocennými partnery nebo mezi sebou vůdčí úlohu přelévat. Důležité je zdůraznění a zakoušení fyzické spolupřítomnosti, různé úrovně participace a akcentace fyzického spolubytí, procesuálnosti a přítomnosti ve shodě s estetikou performativity. Ve vztahu k výstavnímu prostoru je podstatné jeho otevření materialitě těl, včetně jejich fyziologických projevů. Případně také narušení stereotypního statusu a konvencí výtvarného objektu a muzejního artefaktu či přijatých norem chování a jednání. Tato praxe byla demonstrována v kapitole *Dialogy těl* na následujících dílech: *In Museum* (Marie Chouinard), *Good Girls Go to Heaven, Bad Girls Go Everywhere* (Frédéric Gies), *aCORdo* (Alice Ripoll), aktivity uměleckého výzkumu (Anne Teresa De Keersmaeker, Dancing Museums).

5. *Výstavní prostor jako alternativa divadla* – Dominantní charakteristikou této kategorie je absence reflexe či vědomého vztahu k výstavnímu prostoru a divákům nad rámec divadelních konvencí. Jedná se zejména o díla, která se k jevištnímu prostoru chovají jako k prostoru divadelnímu a často do něj tyto konvence přenášejí. Dále jde také o inscenace, které jsou například na několik představení

přemístěny do galerie z divadla. V těchto případech dochází skrze rekontextualizaci díla k emerzi nových vztahů a významů. Divák v tomto případě většinou zaujímá pohled z jedné perspektivy a vzdálenosti, v čelním uspořádání k „jevišti“. Výstavní prostory a instituce však nikdy nejsou neutrální a neviditelné, a proto jsou i v těchto případech do struktury zahrnuty všechny jejich diskurzivní i nediskurzivní praxe, jež mohou bezděčně nabývat na významu. Tato praxe byla demonstrována v kapitole *Monolog těla* na následujících dílech: *Faunus* (Martin Talaga), *Danza y Frontera* (Amanda Piña).

Jakkoli se zdá ono zastřešující označení „tanec v galerii“ na první pohled dostatečné pro vymezení určité umělecké praxe, na pohled druhý už je význam této fráze trochu mlhavý a roztržitý, jelikož se vytváření vztahů mezi těly a výstavním prostorem může odehrávat na vícero úrovních. Zkoumání probíhalo s důrazem právě na vztah tanečního těla a výstavního prostoru, přičemž se ukázalo, že vzhledem k různým praxím zaujímá onen výstavní prostor specifické funkce: (1) výstavní prostor je tanečním partnerem umělců integrovaný do dialogu v materialitě budovy, architektury a artefaktů; (2) konstrukt muzea jako instituce paměti a měřítka pro uchovávání a předávání historie; (3) poskytuje institucionální rámec, na němž je závislá ontologie uměleckého díla a výstavního artefaktu - umožňuje, aby bylo umění jako umění kodifikováno; (4) lze jej pojímat rovněž jako typ veřejného prostoru.

Na návrh této typologie navazuje diskuze nad zobecňujícími otázkami a dopady, které jsou na zjištění výzkumu vázány. Prvním bodem je zdůraznění skutečnosti, že na tanec v galeriích a muzeích nelze nahlížet jako na jeden fenomén. Jak je patrné z vytvořené i citované typologie, bývají jednotlivé kategorie navázány na určité umělecké formy či praktiky, jež jsou usouvztažněny s estetickými, filozofickými, teoretickými i politickými a společenskými diskurzy a postupy, jimiž mohou prosvítat struktury jednotlivých (vývojových) dispozitivů popsanych v druhé a třetí kapitole. Již samotné muzeum je heterotopií a heterochronií, přičemž samotný tanec v galeriích je anachronický, často i na několika úrovních. Minulost ve většině projektů prostupuje skrze taneční či choreografické dílo do současnosti. Proto se zdá být vhodnou konceptualizací času pro účely představeného bádání temporalita návratů a překryvů. Následně se věnuji také důvodům dojmu novosti a jinakosti, jež se s rétorikou tance v galeriích a muzeích pojí.

Z výše uvedeného vyplývá, že je potřeba tanec v galeriích a muzeích pojímat jako několik paralelně existujících synchronních dispozitivů, které tudíž nejsou uspořádány v jedné vyvíjející se linii a jež na sebe vzájemně mohou a nemusí reagovat. Nelze tedy charakterizovat jeden dispozitiv tance v galeriích a muzeích – jedná se spíše o širší uměleckou postdisciplinární praxi, již napříč spojují kategorie tanečního těla, návštěvníka a výstavního prostoru či výstavní instituce. Tato obecná praxe zastřešuje několik dispozitivů, přičemž každý z nich je vlastní strukturou heterogenních diskurzivních a nediskurzivních praktik. Tyto struktury snoubí již zavedené postupy s novými uměleckými i společenskými tendencemi, jež jsou vlastní zvolené formě, cíli tanečního projektu a záměru tanečních umělců či kurátorů. Dispozitivity tance v galeriích a muzeích pak zprostředkovávají a vytváří vědění, generují estetické, tělesné i sociální zážitky.

Předložená diplomová práce mohla díky zvolenému analytickému přístupu k tanci v muzeích a galeriích v podobě Foucaultova dispozitivu zahrnout všechny tyto aspekty a prvky a naplnit tak předeslaný cíl práce. Přinesla komplexní pojednání utřídující a shrnující tento fenomén a objasnila určité aspekty jeho rozporuplné podstaty. Předložená zjištění otevírají prostor návazným či prohlubujícím badáním. Nabízí se více prozkoumat jednotlivé umělecké praxe či vynechanou linii obsahující ta choreografická a taneční díla, v nichž živé taneční tělo absentuje, nebo reflektovat galerijní projekty odehrávající se v online a virtuálním prostoru, které se významně upevnily během období pandemie koronaviru. Další výzkumnou oblastí s velkým potenciálem je princip smyslové dehierarchizace pozorovatele, provázející tyto projekty.

Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura

Publikace

1. ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*. London: Routledge, 2018. ISBN 978-1-138-91780-4.
2. ARONSON, Arnold (ed.). *The disappearing stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Praha: Arts and Theatre Institute, 2012. ISBN 978-80-7008-283-6.
3. ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0.
4. ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové, 1994.
5. BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný Ústav, 2018, ISBN 978-80-8190-040-2.
6. BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. ISBN 978-1844676903.
7. BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate, 2005. ISBN: 978-1854375186.
8. BRAND, Jessica van den. *Tino Sehgal: art as immaterial commodity*. Reprinted. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2015. ISBN 978-3-659-68230-8.
9. BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance: body, image, and space in the historical avant-gardes*. New York: Oxford University Press, 2015. ISBN 978-0199916573.

10. BRÄULICH, Heinrich. *Max Reinhardt: Divadlo mezi snem a skutečností*. Praha: Orbis, 1969.
11. BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Praha: Divadelní ústav, 1993. ISBN 80-7008-037-x.
12. BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.
13. BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. ISBN 402-22-855.
14. BURKHALTER, Sarah a Laurence SCHMIDLIN (ed.). *Spacescapes Dance & Drawing*. Zurich: JRP/Ringier, 2017. ISBN 9783037644690.
15. CAMPENHOUT, Elke van a Lilia MESTRE (Ed.). *Turn, Turtle!: Reenacting The Institute*. Berlín: Alexander Verlag Berlin, 2016. ISBN 978-3895814105.
16. CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. ISBN 9780801480942.
17. CÍLEK, Václav a Radoslava SCHMELZOVÁ (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1.
18. COPELAND, Mathieu. *Choreografing exhibition*. Dijon: Les presses du réel, 2013. ISBN 978-2-84066-682-0.
19. CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1995. ISBN 978-0262531269.
20. CVEJIĆ, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 9781137437396.
21. CVEJIĆ, Bojana (ed.). *„Retrospective“ by Xavier Le Roy*. Dijon: Les Presses Du Reel, 2014. ISBN: 978-2840667025.

22. ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5.
23. ČECH, Viktor (ed.). *Choreografie mysli - Úsilí - Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: Akademie múzických umění Nakladatelství AMU, 2022. ISBN 9788073316020.
24. DANTO, Arthur C. *Po konci umění: současné umění a oblast mimo dějiny*. Praha: Academia, 2021, s 16-18. ISBN 9788020032898.
25. DOLÁK, Jan a Petra ŠOBÁŇOVÁ. *Museum presentation*. Olomouc: Palacký University Olomouc, 2018. ISBN 9788024455228.
26. DUNCAN, Isadora. *My life*. New York: Boni & Liveright, 1927.
27. DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno: JAMU, 2017. ISBN 978-80-7460-125-5.
28. EDSON, Gary a David DEAN. *The Handbook for Museums*. London: Routledge, 1994. ISBN 0415099528.
29. EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transkript Verlag, 2009. ISBN 978-3-8376-1219-6.
30. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.
31. FOUCAULT, Michel. *Archeologie věděni*. 2. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2016. ISBN 978-80-87054-43-7.
32. FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 2016. ISBN 978-80-87054-44-4.
33. FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007. ISBN 978-80-251-1713-2.

34. FOUCAULT, Michel a Colin GORDON (ed.). *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980. ISBN 0-394-51357-6.
35. FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017. ISBN 9780197533895.
36. GAENSHEIMER, Susanne a Mario KRAMER (ed.). *William Forsythe: The Fact of Matter*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016. ISBN 9783735601995.
37. GIL José. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1998. ISBN 978-0816626830.
38. GOLDBERG, RoseLee. *Performance Now. Live Art for the Twenty-First Century*. Thames & Hudson, 2018. ISBN 978-0500021255.
39. GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams, 1979. ISBN 0-8109-2181-2.
40. HEYDEN-RYNSCH, Verena von der. *Evropské salony: vrcholy zaniklé ženské kultury*. Jinočany: H & H, 2004. ISBN 80-7319-026-5.
41. HOPKINS, Owen. *Muzeum: od počátků po 21. století*. Praha: Pangea, 2022. ISBN 978-80-277-0411-8.
42. HORÁK, Jan, Ondřej HORÁK (ed.). *Místa počínů: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010. ISBN 978-80-254-8775-4.
43. HUNTER, Victoria. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London: Routledge, 2015. ISBN 9780415713252.
44. HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.
45. CHARVÁT, Martin. *Foucault a Deleuze: o těle, experimentu a etice*. Praha: Togga, 2018. ISBN 978-80-7476-144-7.

46. CHEVALIER, Pauline, MOUTON-REZZOUK, Aurélie a Daniel URRUTIAGUER (ed.). *Le Musée par la scène: Le spectacle vivant au musée*. Montpellier: Deuxième époque, 2018. ISBN 978-2-37769-046-6.
47. CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*. Montréal: Éditions du Passage, 2010. ISBN 978-2-922892-39-0.
48. JACQUES, Nina a Tereza ONDROVÁ. *Subjektivní průvodce galerií: z deníku Dancing Museums = Subjective gallery guide: report from the Dancing Museums project*. Praha: Tanec Praha z.ú., 2021. ISBN 978-80-270-9636-7.
49. JANEVSKI, Ana. *Boris Charmatz*. New York: The Museum of Modern Art, 2017. ISBN 978-1-63345-006-6.
50. KAYE, Nick. *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*. Milton Park: Taylor and Francis, 2000. ISBN 9780415185592.
51. KNELL, Simon J., MACLEOD, Suzanne a Sheila WATSON. *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. London: Routledge, 2007. ISBN 13: 978-0-415-44467-5.
52. KOSTELANETZ, Richard (ed.). *Merce Cunningham: dancing in space and time: essays 1944-1992*. Pennington, NJ: A Cappella Books, 1992, s. 187-213. ISBN 1852730374.
53. KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
54. MANNING, Susan a Lucia RUPRECHT. *New German Dance Studies*. Urbana: University of Illinois Press, c2012. ISBN 978-0-252-03676-7.
55. NEWHALL, Mary Anne Santos. *Mary Wigman*. New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0415375276.
56. NÉMETH, András (ed.). *Hidden Stories: The life reform movements and the arts*. Budapešť: Eötvös Loránd University, 2019. ISBN 978-963-693-919-9.

57. NEWLOSE, Jean a John DALBY. *Laban for All*. London: A Nick Hern Books, 2004. ISBN 978-1-85459-725-0.
58. NIŽINSKÁ, Romola. *Nižinský*. Praha: Sfinx, 1936.
59. ODENTHAL, Johannes. *The Century of Dance*. Berlín: Akademie der Künste, 2019. ISBN 3895815101.
60. O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*. Praha: Tranzit, 2014. ISBN 978-80-87259-30-6.
61. PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Aktuální tanečnický diskurz: obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021. ISBN 978-80-244-6006-2.
62. PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7.
63. REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*. Berlin: Sternberk Press, 2012. ISBN 978-3-943365-19-1.
64. RIEDEL, Christiane, WALTZ, Yoreme a Peter WEIBEL. *Sasha Waltz: Installations Objects Performances*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014. ISBN: 978-3-7757-3800-2.
65. ROSENBERG, Susan. *Trisha Brown: choreography as visual art. Middletown*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2017. ISBN 9780819576620.
66. ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*. London: Hayward Publishing, 2010. ISBN 9781853322822.
67. SEDLÁKOVÁ, Radomíra a Jakub POTŮČEK. *Příběh Veletržního paláce*. Praha: Národní galerie, 2014. ISBN 978-80-7035-548-0.
68. SKOPALOVÁ, Eva a Václav JANOŠČÍK (ed.). *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2019. ISBN 978-80-87989-81-4.

69. SPIER, Steven. *William Forsythe and the practice of choreography*. New York: Routledge, 2011. ISBN 9780415978224.
70. STRAUSS, Anselm a Juliet CORBINOVÁ. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Podané ruce, 1999. ISBN 80-85834-60-X.
71. SÝKOROVÁ, Lenka. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2015. ISBN 978-80-7414-956-6.
72. Tanz im August. *La Ribot: Occuuppation!*. Berlin: HAU Hebbel am Ufer, 2017. ISBN 978-3-9818316-1-0.
73. WALTZ, Sasha (ed.). *Cluster. Sasha Waltz*. Berlin: Henschel, 2007. ISBN 978-3894875725.
74. WOOKEY, Sara. *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*. London: Siobhan Davies Dance, 2015. ISBN 978-0992797416.

Nebublikované disertační práce

75. BERNÁTEK, Martin. *Promítání v divadlech před první světovou válkou: genealogická sonda do vztahů představení a projekce a konstrukce divadelní specifičnosti* [online]. Brno: 2016. Dizertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta [cit. 20. 2. 2020]. Dostupně z: <https://is.muni.cz/th/mbogx/Bernatek_dizertace.pdf>.
76. DUTKIEWICZ, Rébecca. *Dansons au musée: Etude et réception de Dancing Museums au Musée du Louvre et au MAC VAL* [online]. Paříž: 2016. Dizertační práce. École du Louvre [cit. 6. 2. 2023]. Dostupné z: <<https://archive.dancingmuseums.com/assets/r%C3%A9becca-dutkiewicz-01202.pdf>>.
77. PYTLÍKOVÁ DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo* [online]. Brno: 2018. Dizertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně [cit. 8. 6. 2020]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/frwc65/>>.

78. WOOKEY, Sara. *Spatial Relations: Dance in the Changing Museum* [online]. Londýn: 2020. Dizertační práce. Coventry University [cit. 3. 4. 2022]. Dostupné z: <https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/40340940/Wookey_Pure.pdf>.

Články a studie

79. BISHOP, Claire. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and Audience Attention. *TDR: The Drama Review*, roč. 62, č. 2, 2018, s. 22-42. ISSN 1054-2043.
80. BISHOP, Claire. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. *Dance Research Journal*. roč. 46, č. 3, 2014, s. 63-76.
81. BOROWSKI, Mateusz. Strategie zapojení publika a dědictví Lehrstücku ve 20. a 21. století. *Divadelní revue*. roč. 25, č. 1, 2014, s. 70-83.
82. Co je galerie? [online]. Metodické centrum pro muzea výtvarného umění Národní galerie. [cit. 22. 3. 2020]. Dostupné z: <<http://www.mc-galerie.cz/onas/co-je-galerie/>>.
83. CRIMP, Douglas. Merce Cunningham: Dancers, Artworks, and People in the Galleries [online]. *Artforum*, 2008 [cit. 12. 12. 2019]. Dostupné z: <<https://www.artforum.com/print/200808/merce-cunningham-dancers-artworks-and-people-in-the-galleries-21141>>.
84. FRANKO, Mark. Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe. *History of the Human Sciences*. roč. 24, č. 4, 2011.
85. HAVLÍK, Jindřich. Continu, taneční epopej. *Taneční zóna*. roč. 19, č. 2, 2015, s. 50-51.
86. HAYES, Marisa. Dates clefs. *Repères, cahier de danse*. č. 1, 2017, s. 4-6. ISSN: 2112-5147.
87. CHARMATZ, Boris. Manifesto for a National Choreographic Centre. *Dance Research Journal*. roč. 46, č. 3, 2014, s. 45-48.

88. KESSLER, Frank. Notes on dispositif [online]. 2007 [cit. 30. 3. 2020]. Dostupné z: <<http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf>>.
89. KUIPER, Yme B. Tolstoyans on a Mountain: From New Practices of Asceticism to the Deconstruction of the Myths of Monte Verità [online]. *Journal of Religion in Europe*. roč. 6, č. 4, 2003, s. 464-481 [cit. 30. 3. 2020]. Dostupné z: <doi 10.1163/18748929-00604007>.
90. LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. roč. 42, č. 2, 2010.
91. LEPECKI, André. Choreography as Apparatus of Capture [online]. *TDR: The Drama Review*, roč. 51, č. 2, 2007 [cit. 10. 2. 2020], s. 119-123. Dostupné z <<https://muse.jhu.edu/article/216111>>.
92. LORD, Beth. Foucault's museum: difference, representation, and genealogy. *Museum and society*, roč. 4, č. 1, 2006, s. 11-14. ISSN 1479-8360.
93. MISTRÍK, Miloš. Max Reinhardt – Myšlienky o divadle [online]. Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied [cit. 3. 1. 2020]. Dostupné z: <<https://www.sav.sk/journals/uploads/02181827SD042014-359.pdf>>.
94. NICIFERO, Alessandra. OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!. *Dance Research Journal*. roč. 46, č. 3, 2014, s. 32-44. ISBN: 9780199949298.
95. PAVLIŠOVÁ, Jitka. „Tanec-koncept“, „ne-tanec“ nebo „nová choreografie“?: Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance. *ArteActa*. Praha: Akademie múzických umění, roč. 1, č. 1, 2018, s. 5-21. ISSN 2571-1695.
96. SCHECHNER, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre. *TDR: The Drama Review*, roč. 12, č. 3, 1968, s. 41-64. ISSN 1054-2043.

97. SIMON, Cheryl. Introduction: Following the Archival Turn. *Visual Resources*, roč. 18, č. 2, 2002.
98. SIREEKAN, Rath saran. The Dark Red Research Project: A New Dance in a Different Museum [online]. 16.12.2019 [cit. 18. 12. 2019]. URL: <https://www.rosas.be/en/news/797-ithe-dark-red-research-projecti-a-new-dance-in-a-different-museum#_ftnref4>.

Prameny

Představení, performance, instalace, výstavy, události, projekty a procesy

1. Ali Moini. *My Paradoxical Knives*. Festival ImPulsTanz, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 17. 7. 2019.
2. Amanda Piña. *Danza y Frontera (Museum version)*. Festival Impulstanz, 2. 8. 2019.
3. Liquid Loft - Chris Haring. *Stand-Alones (Polyphony)*. Festival ImPulsTanz, Leopold Museum, 3. 8. 2019.
4. *Vystavení/performance*. Ateliér fyzického divadla JAMU v Brně – Pierre Nadau. Muzeum umění Olomouc, 11. 3. 2018.
5. Anne Teresa De Keersmaecker a Rosas. *The Dark Red Research Project*. Museum of Contemporary Art in Antwerp (MHKA), 7. 9. 2019.
6. Boris Charmatz. *20 danseurs pour le XXe siècle*. Festival de Marseille, Mucem, 30. 6. 2019.
7. Dimitri Chamblas a Boris Charmatz. *À bras-le-corps*. Festival ImPulsTanz, Leopold Museum, 18. 7. 2019.
8. Cia REC - Alice Ripoll. *aCORdo*. Centre Pompidou 20. 4. 2019.
9. Compagnie O - Bouchra Ouizguen. *Vrány*. Festival 4+4 dny v pohybu, Centrum současného umění DOX, 13. 10. 2019.
10. Dagmar Chaloupková a Michal Záhora. *Silent Talks - Dance in the Garden*. Galerie hlavního města Prahy, 9. 6. 2019.
11. Emi Motai a Takako Kaneko. *Performance tance a kaligrafie: Život zpívá a vesmír tančí*. Veletržní palác, 25. 10. 2018.
12. Eszter Salamon a Boglárka Börcsök. *Monument 0.5: The Valeska Gert Monument*. Kaaitheater, 19. 10. 2019.

13. Eszter Salamon a Boglárka Börcsök: *Monument 0.3: The Valeska Gert Museum*. Akademie der Künste, 8. 9. 2019.
14. Frédéric Gies. *Good Girls Go To Heaven, Bad Girls Go Everywhere*. Festival ImPulsTanz, frei_raum Q21 exhibition space, 19. 7. 2019.
15. Lara Kramer. *Them Voices*. Festival ImPulsTanz, Künstlerhaus Factory Vídeň, 15. 7. 2023.
16. Vitus – Elizabeth Ward. *Hedera Helix*. Festival ImPulsTanz, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 15. 7. 2023.
17. Angela Vitovec (Angela Schubot). *Mossbelly*. Festival ImPulsTanz, Künstlerhaus Factory Vídeň, 12. 7. 2023.
18. Esben Weile Kjær. *Burn!*. Festival ImPulsTanz, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 8. 7. 2023.
19. Mířenka Čechová. *Being and becoming*. Národní galerie Praha – Klášter sv. Anežky České, 25. 8. 2023.
20. Landabur & CÍA. *NUEVO ZOOLOGIQUE MEXICANO*. Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru. Národní galerie Praha – Veletržní palác. 12. 6. 2023.
21. Boglárka Börcsök & Andras Bolm. *FIGURING AGE*. Festival Divadelní Flora, Muzeum moderního umění, 13. 5. 2023.
22. Maria Mitsi and Nasia Papavasiliou. *VIKTOR X*. Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru. Holeřovická tržnice, 11. 6. 2023.
23. Galit Liss. *I'M HERE II*. Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru. Veletržní palác – Malá dvorana, 10. 6. 2023.
24. James Batchelor And Collaborators. *Deepspace*. Centre Pompidou, 21. 4. 2019.
25. James Batchelor And Collaborators. *Deepspace*. Festival Tanz im August, St. Elisabeth-Kirche, 31. 8. 2019.

26. -*Alones (polyphony)*. Festival ImPulsTanz, Leopold Museum, 3. 8. 2019.
27. Marie Gourdain. *Impression*. Muzeum umění Olomouc, 18. 1. 2020.
28. Martin Talaga. *Faunus*. Veletržní Palác, 17. 12. 2018.
29. Martin Talaga. *Soma*. Lapidárium Národního muzea, 24. 3. 2019.
30. Olivier Dubois. *Le Corps aimant*. Festival Danses de mars, Mucem, 30. 3. 2019.
31. Philipp Gehmacher. *It is a balancing act to live without your attention (Museumsversion)*. Festival Impulstanz, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 6. 8. 2019.
32. Vladimíra Večeřová. *Vitální dialog*. Festival Norma, Dolní Vítkovice, 3. 11. 2017.
33. Xavier Le Roy. „*Retrospective*“. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart –Berlin, 8. 9. 2019.
34. Yoann Bourgeois. *Tentative approaches to a point of suspension*. Festival Tanec Praha, Veletržní Palác, 22. 6. 2019.

Audiovizuální prameny

35. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Jardin de sculptures éphémères - Acte I* [live stream]. Choreografie Marie Chouinard. 30. 6. 2020.
36. James Thierrée. Frolons. In Cédric Klapisch. *Thierée/Shechter/Pérez/Piteová*. Festival Golden Prague, Francie, 2018.
37. Julie Kirchhoff a Tuan Lam. *Muzejní umění - Musée D'Orsay*. Festival Golden Prague, Francie, 2019.
38. *Marina Abramovic: The Artist Is Present* [dokument]. Režie Matthew Akers. USA, 2012.

39. „Forêt“ par Anne Teresa De Keersmaecker et Nemo Flouret au musée du Louvre [dokumentární film]. Musée du Louvre, youtube.com [online]. [cit. 10.10.2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=6S41Y8z2nCc>>.
40. SASHA WALTZ & GUESTS. *Dialogue 09 – Neues Museum* [film]. Režie Sasha Waltz. Německo, 2009.
41. Exclusive: Exercise At The Metropolitan Museum [reportáž online]. CBS New York, 25. 1. 2017. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=8yvUjdxKxFs>>.
42. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *In Museum* [sestříhaný záznam performance]. Koncept a performance Marie Chouinard. 31. 8. 2012.

Přednášky

43. Erin Brannigan: Precarious Movements. Experimental Compositions [přednáška online]. [cit. 1. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.dancingmuseums.com/projects/final-conference/>>.
44. Giulie Grechi: Whose are the eyes? The scattered colonial body and our embodied gazes. [konferenční příspěvek online]. Dostupné z: <<https://www.dancingmuseums.com/projects/final-conference/>>.

Recenze, reportáže, rozhovory

45. ArtCafé, Český rozhlas. *Tino Sehgal a další variace jeho performance. O aktuální výstavě Tino Sehgala s Martinou Havlíčkovou Holou* [rozhlasový rozhovor online]. Publikováno 27. 2. 2019. [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/obrazek-neni-k-dispozici-tino-sehgal-a-dalsi-variace-jeho-performance-7771413>>.
46. Český rozhlas. *Tate Modern – The Tanks a Tino Sehgal: Tyto asociace* [rozhlasová reportáž online]. Publikováno 26. 9. 2012. [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/tate-modern-tanks-a-tino-sehgal-tyto-asociace-5146566>>.

47. Dancing Museums. *Vitry-sur-Seine Residency (FR)* [cit. 10. 12. 2023]. Dostupné z: <<https://www.dancingmuseums.com/projects/vitry-sur-seine-residency-fr/>>.
48. DOTLAČILOVÁ, Petra. S Marií Chouinard o hudbě, kresbách a přáních splněných v tanci. *Taneční aktuality* [online]. 24. 6. 2014 [cit. 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.tanecniaktuality.cz/s-marii-chouinard-o-hudbe-kresbach-a-pranich-splnenych-v-tanci/>>.
49. MORINIS, Leora. *Interview: Boris Charmatz and Ana Janevski* [online]. [cit. 5. 4. 2020]. Dostupné z: <<https://assets.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTUvMTAvMzAvNzFydTAwbzg2c19jaGFybWF0e19qYW5ldnNraV9pbmRldmldy5wZGYiXV0/charmatz-janevski-inteview.pdf?sha=885e202eea3a1fd3>>.
50. Musée du Louvre. *Anne Teresa de Keersmaeker/Rosas, Némó Flouret: Forêt*. Programová brožura. Paříž: 2022.
51. VANGELI, Nina. Vibrace Marie Chouinard: Chouinard pro pokročilé. *Taneční zóna: revue současného tance*. 2007, 11, 70-79. ISSN 1213-3450.
52. VANGELI, Nina. Tanec Praha 2014: aneb o koncích a počátcích civilizace. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, 18(3), 56-59. ISSN 1213-3450.
53. VANGELI, Nina. Mystika, exploze, geometrie: Vídeňské setkání s Marií Chouinard. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, 18(2), 36-39. ISSN 1213-3450.
54. VANGELI, Nina. S Marie Chouinard za hranicí zřejmého. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2012, 16(1-2), 44-46. ISSN 1213-3450.

Webové stránky a sociální sítě

55. Compagnie Marie Chouinard [online]. Dostupné z: <www.mariechouinard.com>.
56. Liquid Loft [online]. [cit. 3. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://liquidloft.at/projects/stand-alones-3/leopold-museum/>>.
57. Dancing Museums [online]. [cit. 15. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://archive.dancingmuseums.com/about.html>>.
58. Merce Cunningham Trust [online]. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/museum-event-no-1-events/>>.
59. Trisha Brown Dance Company [online]. [cit. 30. 1. 2020]. Dostupné z: <<https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>>.
60. Arte Sella [online]. [cit. 11. 10. 2019]. Dostupné z: <<http://www.artesella.it/en/aboutus.html>>.
61. Eszter Salamon [online]. Dostupné z: <<https://esztersalamon.net/MONUMENT-0-3>>.
62. Merce Cunningham Trust [online]. Dostupné z: <<https://www.mercecunningham.org/>>.
63. Trisha Brown Dance Company [online]. Dostupné z: <<https://trishabrowncompany.org>>.
64. Arte Sella [online]. Dostupné z: <<http://www.artesella.it/en/aboutus.html>>.
65. Metodické centrum pro muzea výtvarného umění Národní galerie [online]. Dostupné z: <<http://www.mc-galerie.cz/o-nas/co-je-galerie/>>.
66. Sara Wookey [online]. [cit. 3. 5. 2020]. Dostupné z: <<http://sarawookey.com/>>.

67. Tanec Praha [online]. [cit. 8. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://tanecpraha.org/cs/dancing-museums>>.
68. Dancing Museums [online]. [cit. 15. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://archive.dancingmuseums.com/about.html>>.
69. Liquid Loft [online]. [cit. 3. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://liquidloft.at/projects/stand-alones-3/musee-dart-moderne/>>.
70. Tanec Praha [online]. Dostupné z: <<http://oldweb.tanecpraha.cz>> a <<https://www.tanecpraha.org/>>.
71. ImPulsTanz Vienna [online]. Dostupné z: <<https://www.impulstanz.com/>>.

NÁZEV:

Dialogy s prostorem: taneční tělo v muzeích, galeriích a výstavních prostorech

AUTOR:

Bc. et BcA. Tereza Richterová, DiS.

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se zabývá fenoménem tance v muzeích a galeriích s důrazem na vztahy tanečního těla k výstavnímu prostoru. V první polovině práce jsou nastíněny vývojové dispozitivní tance, divadla a výtvarného umění, jež konstituovaly existenci živého lidského těla v galeriích a muzeích. Tato perspektiva je doplněna rovněž o výklad věnující se vývoji a postavení výstavních institucí i jejich vlivu na (taneční) umění. Druhá část práce se zaměřuje na analýzu řady tanečních galerijních projektů a reflektuje samotný dialog tanečního těla a výstavního prostoru s důrazem na kategorizaci vztahů mezi tělem, prostorem a pozorovatelem. Představené praxe a specifika tance v galeriích a muzeích jsou usouvztažněny k relevantním teoretickým a filozofickým konceptům. Sledovaná oblast je nahlédnuta především optikou Michela Foucaulta, jehož pojetí dispozitivu celou práci rámuje.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Tanec, galerie, muzeum, výstava, site-specific, instalace, performance, Michel Foucault, dispozitiv

TITLE:

Dialogues with spaces: the dancing body in museums, galleries and exhibition halls

AUTHOR:

Bc. et BcA. Tereza Richterová, DiS.

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The diploma thesis deals with the phenomenon of dance in museums and galleries with an emphasis on the relationship of the dancing bodies to the exhibition space. The first half of the thesis outlines the developmental dispositions of dance, theater and fine arts that have constituted the current existence of the human body in galleries and museums. This perspective is also complemented by an explanation of the development and status of exhibition institutions and their influence on (dance) art. The second part of the thesis focuses on the analysis of a number of dance gallery projects and reflects the dialogue between the dancing body and the exhibition space itself, with an emphasis on the categorization of the relationships between the body, space and the observer. The presented practices and specifics of dance in galleries and museums are related to relevant theoretical and philosophical concepts, in particular to the ideas of Michel Foucault, whose concept of Dispositif frames the entire work.

KEYWORDS:

Dance, Gallery, Museum, Exhibition, Site-specific, Installation, Performance, Michel Foucault, Dispositif