

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

*fienská telesnos v sú asnom tanci a
performance*

Bc. Klára Heřková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jitka Pavliřová, Ph.D.

Studijní program: Divadení v da ó Anglická filologie

Olomouc 2018

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému *fienská telesnosť v súasnom tanci a performance* vypracovala samostatne s použitím v práci uvedených prameňov a literatúry. alej prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Dátum

.....

podpis

Rada by som touto cestou vyjadrila po akovanie vedúcej práce Mgr. Jitke Pavli-ovej Ph.D. za jej cenné rady a trpezlivos pri vedení mojej diplomovej práce a taktiefl za jej priate skú podporu a nad-enie pre vec.

.....

podpis

NÁZEV:

fľenská telesnosť v súasnom tanci a performance

AUTOR:

Bc. Klára Heřková

KATEDRA:

Katedra divadelných a filmových štúdií

VEDOUĆÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavliřová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práca sa zameriava na fľenské telo v umení performance a súasného tanca. Je rozdelená na časť teoretickú a analytickú. V teoretickej časti popisuje hlavné koncepty súasného feminizmu, ktoré sú v tomto druhu umenia zohľadňované a tematizované. Pozornosť venuje takisto teóriám o ľudskom tele, divadelnej telesnosti a nahote na javisku. V analytickej časti následne skúma, akým spôsobom sa tieto koncepty tematizujú v jednotlivých performance a aký význam v nich fľenské telo získava. Na základe analýz potom rozdelí prístupy k fľenskému telu do nasledovných častí: telo ako citát, netypické telo, telo a jeho krásy, telo bez orgánov, telo ako inštalácia a telo ako rituál. V závere diplomová práca charakterizuje spoločné typické znaky fľenských performance, ako je subjektivita vlastného tela, explicitná nahota, irónia, téma krásy a idealizácie, objektifikácia a aktivita a autorita ženy ako tvorkyne umenia.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Súasny tanec, performance, telesnosť, feminizmus, explicitné telo

TITLE:

Female Corporeality in Contemporary Dance and Performance

AUTHOR:

Bc. Klára Heřková

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavličová, Ph.D.

ABSTRACT:

This master thesis is focused on female body in performance and contemporary dance. It is divided into a theoretical and an analytical part. The theoretical part discusses the main concepts of contemporary feminism, which are often used in this type of art. It also deals with theories of human body, corporeality in theatre and nudity on stage. The analytical part then examines the ways in which these concepts are used in particular performances and what significance the female body has. Based on this analysis the thesis then identifies various approaches to female body, such as: body as a quote, unconventional body, body and its beauty, body without organs, body as an installation a body as a ritual. The thesis then concludes common characteristics of the female performance, such as subjectivity of one's own body, explicit nudity, irony, beauty and idealisation, objectification and an active authority of a woman as a creator of art.

KEYWORDS:

Contemporary Dance, performance, corporeality, feminism, explicit body

Obsah

Úvod.....	8
1. Teoretické východiská I: Feminizmus	13
1.1. História feminizmu	14
1.1.1. Prvá vlna.....	14
1.1.2. Druhá vlna	15
1.1.3. Tretia vlna ó sú asnos	17
1.2. Koncepty sú asnej feministickej teórie.....	18
1.2.1. Pohlavie vs. gender	18
1.2.2. Performativita genderu.....	20
1.2.3. Diskurz	21
1.2.4. Kategória šfenaõ.....	22
1.2.5. fienské telo	23
1.2.6. Mýtus krásy	24
1.2.7. Male gaze	26
2. Teoretické východiská II.: Telesnos	30
2.1. Telo a myse ó problém západného dualizmu.....	30
2.1.1. Pôvod dualistického uvaľovania	31
2.2. Fenomenológia a telo	33
2.3. Telo bez orgánov	37
2.3.1. Telo bez orgánov a tane ník.....	38
2.4. Telesnos a performance.....	40
2.4.1. Telesnos	40
2.4.2. Sebazra ovanie a násilie	43
2.4.3. Prézentnos	44
2.5. Nahota v performance.....	45
2.5.1. Nahota a feminizmus	49

3. Teleny v performancom umení	52
3.1. Explicitné telo v minulosti	56
3.2. Telo ako citát: <i>Magical</i> ó Anne Juren.....	60
3.3. Netypické telo: <i>More Than Enough, More Than Naked</i> ó Doris Uhlich...65	
3.4. Telo a jeho krása: <i>The Dry Piece</i> ó Keren Levi	73
3.5. Telo bez orgánov: <i>MAÇ 15' { idiosyncrasy } sin x = ly ó fx² - Dasniya Sommer</i>	80
3.6. Telo ako in-talácia: <i>Körper</i> ó Sasha Waltz	86
3.7. Telo ako rituál: <i>Women</i> ó Sasha Waltz	90
fienská telesnosť v performance: závere né konklúzie.....	93
Zoznam použitých zdrojov	100
Zoznam obrázkov.....	105
Zoznam príloh.....	106

Úvod

Diplomová práca sa zaoberá témou telesnosti v súčasnom performančnom umení, s hlavným zreteľom zameraným na flenské telo. Práca skúma zobrazenie ženy, jej tela a jeho výpovednú hodnotu - v rovine sémantickej, ako aj v rovine formálnej. Keďže telesnosť a performativita sú kľúčovými aspektmi súčasného divadla, o to viac divadla fyzického, resp. performance, práca zohľadňuje viaceré teórie tejto oblasti a stavia na nich svoje podstatné úvahy. Jej hlavným zmyslom je však poukázať na spoločenskú a sociálnu rovinu vybraných predstavení a konkrétne na ich presah do feministického diskurzu a na ich potenciál v tejto oblasti pôsobiť. Preto v teoretickej časti zohľadňuje nie len históriu feminizmu, ale hlavne jeho súčasné podoby a teórie; koncepty, ktorými sa zaoberá dnes a ktoré sú úzko spojené so súčasnou kultúrno-politickou situáciou v západných krajinách. Pri následných analýzach konkrétnych vybraných prác súčasných performeriek sa práca snaží pochopiť, akým spôsobom sa v praxi tieto dve oblasti (divadelná telesnosť a feminizmus) prelínajú, ako navzájom súvisia a ako môžu byť jedna druhou vyjadrovacím prostriedkom. V texte je pre označenie tohto druhu performance používané slovné spojenie *flenské performančné umenie*, alebo *performance explicitného tela*. Práca má za cieľ identifikovať prístupy a spoločné body charakteristické pre tento druh umenia, zároveň však zohľadniť individuálny prístup každej umelkyne a nuancie v spracovaní podobných tém.

Pri výbere témy diplomovej práce ma viedol môj osobný záujem o súčasný tanec a performance. Vo svojej bakalárskej práci som sa zaoberala týmto druhom umenia v slovenskom prostredí s hlavným zameraním na Divadlo Tódio tanca v Banskej Bystrici. Po preskúmaní domácich scén teda prirodzene vyplynula potreba oblasti výskumu rozšíriť geograficky, ale zároveň ho tematicky špecifikovať na okruhu určitých tém. Počas svojej práce som mala možnosť osobne sa zúčastniť workshopu jednej z analyzovaných choreografií Keren Levi a vďaka tomu by následne súčasťou samotného predstavenia na javisku. Táto skúsenosť mi umožnila vidieť problematiku nie len zo strany diváka, ale aj spomedzi samotných tanečníc na scéne a znovu sa utvrdiť v tom, že tento druh umenia je pre mňa veľa viac inšpiráciou a fascináciou.

Ako som už spomínala vyšie, táto práca metodologicky postupuje od teoretického podlažia k analýzám konkrétnych performance. Za účelom objasnenia viacerých pojmov a konceptov sú teórii venované dve kapitoly. Prvá z nich, zameraná na feminizmus, v úvode približuje jeho stručnú históriu a teda prvú a druhú vlnu. Zohľadňuje dve podstatné práce z tejto doby: *Druhé pohlavie* Francúzsky Simone de Beauvoir a *Feminine Mystique* Američanky Betty Friedan. Napriek tomu, že prvá a druhá vlna feminizmu už nie sú pre súčasnú kultúru výraznejšie relevantné, sú v práci spomenuté hlavne preto, aby bolo možné v porovnaní s nimi vymedziť tendencie súčasné. V každej asi kapitole, nazvanej treťou vlnou feminizmu sa teda venujem dnešným konceptom a teóriám. Ako najvplyvnejšie sú zohľadnené úvahy americkej teoretičky Judith Butler a to hlavne v otázkach rozlišovania pohlavia a genderu a ich sociálnej podmienenosti. Pozornosť je venovaná taktiež významu diskurzu vo vnímaní genderových rolí a charakteristike ich spochybňovaniu samotnej kategórie ženskej a mužskej. Okrem týchto teórii kapitola bližšie popisuje vplyvnú publikáciu Naomi Wolf z roku 1990 *Mýtus krásy*, hlavne z toho dôvodu, že Wolfovej myšlienky sa stali výraznou inšpiráciou jednej z analyzovaných performance. V závere kapitoly je pozornosť venovaná konceptu prevzatému z filmovej vedy, tzv. *male gaze*, na základe eseje *Visual Pleasure and Narrative Cinema* z roku 1975 od Laury Mulvey, ktorá tematizuje hierarchické a genderové usporiadanie javiska a hľadiska a teda vnímanie diváka ako aktívneho subjektu a performerovho tela ako pasívneho objektu pohľadu.

Druhá teoretická kapitola sa zameriava na koncept tela v spoločnosti a následne na divadelnú telesnosť. V úvode vymedzuje problém typický pre západný spôsob uvažovania o ľudskom tele: dualistické oddelenie mysle a fyzického tela. Snaží sa vymedziť pôvod tohto fenoménu a jeho vývin a vplyv na spoločnosť, ale aj jeho čiastočný zánik s príchodom post-štrukturalistického uvažovania súčasnosti. Ako reprezentáciu takého uvažovania práca približuje teórie fenomenológie, konkrétne na základe prác francúzskeho filozofa Mauricea Merleau-Pontyho. Zo súčasných teórii o tele je priestor venovaný takisto konceptu tela bez orgánov, ktorého autormi sú Gilles Deleuze a Felix Guattari. Telo bez orgánov je v teoretickej rovine vysvetlené, aby bola jasná jeho relevancia v spojení so samotnými dielami analyzovanými v druhej časti. Alej táto kapitola, hlavne na základe úvah nemeckej teoretičky Eriky Fischer-Lichte z publikácie *Estetika*

performativity, objasuje pojmy ako prítomnosť a telesnosť, ktoré sú v súčasnej teórii divadla a performance mimoriadne kľúčové a neopomenuteľné. V samotnom závere kapitoly je pozornosť venovaná fenoménu, zdá sa, pre prácu najpodstatnejšiemu o nahote. Zohľadnené sú dva hlavné pohľady. Esej Karla Toepfera *Nudity and Textuality in Postmodern Performance*, ktorá nahotu klasifikuje do viacerých rôznych druhov na základe jej významu na javisku; a publikácia Rebeccky Schneider *The Explicit Body in Performance*, ktorá nahotu vníma z uhla feministického umenia.

Po vytvorení teoretického zázemia práca prechádza do analytickej časti, kde sa zaoberá rôznymi významami ľudského tela v performance. V úvode venuje pozornosť trom performerkám z minulosti: Carolee Schneemann, Yoko Ono a Marine Abramovi. Vytvára sa tým možnosť porovnať prístup performeriek k vlastnému telu v minulosti a dnes. Hlavným dôvodom ale je to, keď nasledujúca pasáž analyzuje telo ako citát na príklade projektu *Magical* rakúskej performerky Anne Juren, ktorá vo svojom predstavení dané feministické dielo cituje a zasadzuje do súčasného diskurzu. V diplomovej práci venuje podobám ľudského tela v rovine estetickú. Najprv v tvorbe Doris Ulich pozoruje tematizovanie tela s nadváhou, ktoré sa vyrovnáva s kritikou a iróniou, v ďalšej časti zase zohľadňuje vplyv médií a vizuálnej kultúry na ľudský vzťah o konkrétne v choreografii *The Dry Piece* Izraelky Keren Levi. Telo bez orgánov, či telo ako ornament je demonštrované na predstavení nemeckej performerky Dasniye Sommer s názvom *MAÇ 15' { idiosyncrasy } // sin x = ly ó fx²*, ktoré kombinuje tanec a japonské umenie zväzovania shibari. V závere analýz je pozornosť venovaná tvorbe nemeckej choreografky Sashi Waltz. Koncept tela ako inštalácie je tu priblížený na základe jej projektu *Körper*, analýzy potom uzatvára ľudské telo ako rituál v predstavení *Women*.

Cieľom tejto diplomovej práce je na základe analýz vybraných ľudských performance preskúmať, akými spôsobmi performerky pracujú s vlastným telom, jeho fyzickou prítomnosťou, či kultúrno-spoločenským presahom. Práca sa snaží zistiť, či a akým spôsobom teórie z oblasti feminizmu a telesnosti majú vplyv a dosah do praktického umenia a akým spôsobom sú v performance reflektované. V neposlednom rade si práca kladie za cieľ zhodnotiť, či umenie tohto typu má

potenciál posúva uvažovanie spoločnosti o témach ako je feminizmus, genderové stereotypy, i idealizácia a objektifikácia ženského tela.

Keď sa týka doterajšieho stavu bádania v oblasti tejto témy, prejavili sa značné rozdiely medzi zahraničím a prostredím slovenským a českým. Koncepty telesnosti v divadle sú u nás zavedené a reflektované do značnej miery, takisto umenie performance nie je v našom prostredí žiadnou novinkou a je mu venovaná veľká pozornosť. Horšie je to v prípade feminizmu, ktorý má v stredoeurópskych krajinách stále nálepku akejosi radikálnej zúrivosti a drvivá veľká väčšina ľudí má o jeho význame výrazne mylnú predstavu, preto je aj jeho odborné spracovanie na inej úrovni než v zahraničí. Keďže hlavným zreteľom tejto práce je práve spojenie telesnosti a feminizmu, pracovala som, hlavne v analytickej fáze, veľkou mierou so zahraničnými zdrojmi v angličtine, i nemenej.

Pri písaní teoretickej kapitoly o feminizme som podstatne čerpalá z publikácie *Variace na gender* Kateřiny Zábrowskej, kde sú prehľadne vysvetlené súvisiace teórie a koncepty, čo mi výrazne pomohlo k ich pochopeniu a správnejmu uchopeniu. Podobne som využila aj *Pohlaví, gender a společnost* od Ann Oakley. Keďže primárne teoretické texty sú písané pomerne ťažko zrozumiteľným štýlom, prehľadové publikácie tohto typu mi pri práci veľmi pomohli. Kľúčovými pôvodnými texty som zohľadnila primárne, z diela Judith Butler hlavne *Závažná práca* a *Trampoty s rodom*; pomerne podnetná pre túto prácu bola aj kniha *Feminism and the Female Body* autorskej dvojice Shirley Castelnovo a S. R. Guthrie, ktorá sa zameriava práve na kombináciu telesnosti a feminizmu. Ako som už spomínala, podstatná pozornosť je venovaná úvahám Naomi Wolf o *Mýte krásy* a Laure Mulvey o male gaze v eseji *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Pri spracovávaní kapitoly o telesnosti mi výrazne pomohla publikácia *Divadlo a telesnosť* od teoretičky Colette Conroy, ktorú v slovenskom preklade vydal Divadelný ústav tento rok. Prehľadne spracúva najpodstatnejšie koncepty a podobne ako pri feminizme, poskytuje ako zjednodušené vysvetlenie komplikovaných teórií. Pre správne pochopenie konceptov fenomenológie mi okrem primárnych textov Mauricea Merleau-Pontyho vo *Fenomenológii vnímania*, pomohla aj esej českého teoretika Jakuba Špačka *Mít tělo a být tělem*; koncept tela bez orgánov som našla na textoch Deleuzeho a Guattariho v ich knihe *Tisíc*

plo-in. O sa týka telesnosti v divadle, celá túto čas kapitoly vychádza z úvah Eriky Fischer-Lichte v *Estetike performativity*. Závere ná čas kapitoly zameraná na nahotu erpá, ako som ufl spomínala, z dvoch hlavných zdrojov: eseje Karla Toepfera *Nudity and Textuality in Postmodern Performance* a v spojení s feminizmom z úvah Rebecca Schneider. Môflem kon-tatova , fle pri spracovávaní celej teoretickej asti diplomovej práce som nemala problém s nedostatkom literatúry. Mala som k dispozícii publikácie eské, zahrani né v preklade, aj pôvodné v angli tine a v-etky koncepty a teórie, ktoré som do práce chcela zahrnú bolo bez problémov mofné na-tudova .

V prípade analytickej asti práce som ufl erpala hlavne z video záznamov konkrétnych predstavení, ktoré sú v-etky bu vo ne prístupné na oficiálnych stránkach performeriek i divadiel, alebo na stránkach ako youtube.com i vimeo.com. Ich kritické reflexie sú vä -inou prístupné na stránkach festivalov, ktorých bolo predstavenie sú as ou, ako napríklad ImPulsTanz vo Viedni, Tanz Im August v Berlíne, i City of Women v ub ane.

Po as svojej osobnej ú asti na predstavení *The Dry Piece* choreografky Keren Levi na festivale Divadelná Flóra v Olomouci v roku 2017 som zhotovila záznam neformálneho príhovoru, ktorý k nám dobrovo ní kam mala pred predstavením samotná choreografka. Jeho prepis sa nachádza v prílohe . 1. na konci práce.

Táto diplomová práca v sebe spája dva základné koncepty, feminizmus a telesnos , a pozoruje ich interakciu v oblasti performa ného umenia. Táto téma je v sú asnosti pomerne aktuálna, vzh adom na rastúcu pozornos venovanú novým podobám feminizmu a politického aktivizmu. Takisto v oblasti divadla je performance ve mi progresívnou oblas ou, ktorá púta stále vä -ie mnofstvo divákov a je jednou z najperspektívnej-ích o sa budúcnosti divadelného umenia týka.

1. Teoretické východiská I.: Feminizmus

Pri skúmaní špecifickosti ženy a ženskej telesnosti v súasnom tanci sa javí ako nevyhnutné zamera sa na problematiku feminizmu. Feministická analýza a tanec sú a hko spojité a v praxi sa nezriedka navzájom inšpirujú. Ann Daly v úvode svojej eseje *Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis* charakterizuje tento vzťah nasledovne:

Špomedzi vetských umení západnej kultúry je to práve tanec, ktorý môfle najviac získa z feministickej analýzy. Je isté, fle tieto dve oblasti sú vysoko kompatibilné. Tanec je umením tela a práve telo je v-eobecne považované za miesto, kde majú genderové rozdiely svoj pôvod. Feministická analýza a jej skúmanie tvarovania tela, i jeho významu, je priamo aplikovateľná na štúdium tanca. Ten je koniec-koncov akýmsi živým laboratóriom pre výskum tela o jeho tréningu, jeho príbehov, jeho spôsobu bytia, i spôsobu akým je nazerané vo svete. Ako tradične ženami zastúpená (av-ak nie nevyhnutne ženami ovládaná) oblasť, ktorá uchováva určité výrazné symboly ženskosti, západný divadelný tanec poskytuje feministickej analýze potenciálne najvhodnejší materiál.¹

Tak ako v-etyky teórie i filozofie, aj feminizmus prešiel v priebehu dvadsiateho storočia výraznými premenami (vlnami) a nadobudol rôzne podoby. Jeho prepojenie s umením performance bolo viditeľné v -es desiatych rokoch napríklad formou zobrazovania archetypálnej bohyně vo, v tom -ase ve mi populárnom, rituálnom prístupe k divadlu. V porovnaní so súasnosťou pozoruje Daly dve hlavné zmeny. Prvá sa týka feminizmu ako takého o hoci predchádzajúce generácie nachádzali oporu hlavne v diferencovaní sa vo i muflom, s príchodom post-štrukturalistického prístupu sa samotná kategória *žena* stáva vratkým konceptom a rozdielnosť medzi pohlaviami je radikálne spochybňovaná. Ako druhú podotýka zmenu v spôsobe analýzy performance, ktorá sa posunula od obrazu samotného, izolovaného, smerom k celkovému procesu zobrazovania, ktorý zahŕňa takisto diváka a jeho interpretáciu.² V tejto súvislosti dáva do pozornosti fenomén

¹ DALY, A. 1991. *Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis*. [online]. Dance Research Journal. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1478691.

Pokiaľ nie je uvedené inak, všetky preklady z angličtiny sú autorkine vlastné.

² *Ibid.*

tzv. *male gaze*³, pojem ktorý prvý krát poučila Laura Mulvey v spojení s filmom a ktorým popísala zauffvanú situáciu zobrazovania feny na plátne ako pasívneho objektu, ktorého jedinou funkciou je iba jeho vizuálna existencia slúfiaca poh adu mufla diváka. Daly si kladie otázku, ako naloffi s týmto pojmom v súvislosti s tancom? Vo filme je telo nereálne, ploché; o potom v tanci, kde je fyzicky prítomné pred divákom? Ako môfle tane ník resp. tane nica, ktorá v samej podstate tanca predvádza svoje telo divákovi zabráni vlastnej objektifikácii? Alebo celkom inak ó ide vľdy performerám o to jej zabráni ?

Nasledujúca kapitola si kladie za cie vytvori teoretické podloffie a východiská práce, ktoré budú následne zoh adnené pri analýzach vybraných performance. Najskôr sa zameria na stru nú históriu feminizmu, ktorá následne poslúffi pre porovnanie s teóriami sú asnými, pre prácu najviac relevantnými. V otázkach ufl iasto ne položených sa zameria na konkrétne aspekty sú asného feminizmu, ako sú napr. kategória šfenaõ, rola diskurzu, pohlavie vs. gender, i dualita tela a intelektu, takisto priblíffi spomínaný pojem *male gaze*. Ako najpodstatnej-ia bude zoh adnená práca Judith Butlerovej. alej sa bude kapitola snaffi o prepojenie feministickej filozofie a flenského tela v tanci (resp. v -porte) a v s tým spojenej problematike ideálu flenskej krásy. Táto pasáfl sa opiera hlavne o publikáciu *Feminism and the Female Body*⁴ a *The Beauty Myth*⁵.

1.1. História feminizmu

1.1.1. Prvá vlna

V snahe zhrnú históriu feminizmu sa dostávame afl do 16. storo ia, kde pravdepodobne leffia jeho prvé základy. V tejto dobe snaha flien o zmenu spo ívala v snahe nazna i , fle aj flena je lovek, rovnako ako mufl a fle jej flivot a práva majú rovnakú hodnotu. Pod a Ann Oakleyovej⁶ v-ak v dávnej-jej dobe, nebola pozícia

³ Preklad tohto slovného spojenia ako „mužský pohľad“ je síce funkčný a dostačujúci, ale nie úplne dokonale vystihujúci všetky konotácie anglického slova *gaze*. Cambridgeský slovník ho definuje ako dlhý uprený pohľad, často s hodnotiacim zafarbením. Ako sloveso by sa teda dal preložiť aj ako *hľadiet*, *zízať* alebo *čumiet* – čo výrazne napomáha pochopeniu toho, aký pohľad mala Mulveyová namysli.

⁴ CASTELNUOVO, Shirley a Sharon Ruth GUTHRIE. *Feminism and the female body: liberating the Amazon within*. Boulder: Lynne Rienner, 1998, 179 s. ISBN 1555874398.

⁵ FRIEDAN, Betty. *Feminine mystique*. Rozš. vyd., s novou predmluvou a epilogem autorky. Přeložil Jaroslava KOČOVÁ. Praha: Pragma, c2002, 596 s. ISBN 8072058932.

⁶ OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 15. ISBN 8071784036.

ŕeny aŕi tak zlá ako by sa mohlo zdať, hlavne v pracovnej a ekonomickej oblasti (ŕeny podnikateľky boli beŕnou súasťou obchodovania a mali rovnaké práva ako ich mužskí kolegovia). Podradenosť ŕeny bola skôr vnímaná ako biologický a teda nemenný fakt. Skutočné rozdelenie a nerovnosť podla nej nastala aŕi s obdobím industrializácie, kedy muži (dovtedy spolupracujúci na chode domácnosti a výchove detí) boli švyhnaní do tovární a uväznení v kolobehu práce mimo domova. Tým sa role domácich prác a práce vonku radikálne rozdelili a diferencovali. Z tejto doby teda pochádza aj naŕe dnešné vnímanie oddelenosti práce a rodiny. Ako naznačuje Oakleyová, ŕeny vo Veľkej Británii neboli pred začiatkom 19. storočia úplne vylúčené z občianskych práv, ich pozícia sa však začala postupne zhoršovať. ŕeny boli vylúčené z volebného práva a vzdelania, pretoŕe sa predpokladala ich prirodzená neschopnosť prípadné vzdelanie vôbec vyuŕiť. V tejto dobe do popredia vystupuje Mary Wollstonecraftová, ktorá napísala prvý viktoriánsky dokument dnes považovaný za feministický: *Vindication of the Right of Women*⁷ (*Obhajoba práv ŕien*) v roku 1792. V tejto práci upozornila na to, ŕe podradenosť ŕien je dôsledkom, nie príčinou ich spoločenského postavenia. Viktoriánske hodnoty západného sveta, dogmy ako ŕena v domácnosti a ŕena ako šdamaň však zostali ešte na dlhý čas nenapadnuté.

Ako alej podotýka Oakleyová, skutočný boj za emancipáciu ŕien nastal v dobe, keď aj ostatné utlačované skupiny začali bojovať za svoje práva. Konkrétne uvádza ako príklad hnutie za zrušenie otroctva v Spojených štátoch amerických, i boj za rovnosť spoločenských vrstiev započatý Francúzskou revolúciou. Toto obdobie, označované aj ako prvá vlna feminizmu sa teda vyznačuje bojom za základné občianske práva ŕien, ako je právo volebné, i právo na vzdelanie a za zmenu atmosféry v spoločnosti, ktorá predpokladala, ŕe ŕena je iba šparazitom odkázaným na milosť otca i manŕela.

1.1.2. Druhá vlna

Druhá vlna feminizmu, ktorej začiatok býva datovaný do nes desiatych rokov 20. storočia je charakteristická masovým zakladaním ŕenských skupín a

⁷ WOLLSTONECRAFT, Mary a Barbara TAYLOR. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Campbell, 1992, 213 s. ISBN 1857150864.

organizácii a prenikaním feministických myšlienok do vedeckého sveta.⁸ Je definovaná hlavne dvoma kľúčovými dielami a to v prostredí americkom knihou *Mystika ženy (Feminine Mystique)* Betty Friedanovej z roku 1963 a prostredí európskom francúzskou knihou Simone de Beauvoirovej *Druhé pohlavie*⁹ z roku 1949. Friedanová sa vo svojej knihe zamerala na to, že po silnom feministickom hnutí v USA v dvadsiatych rokoch sa nasledujúca generácia žien voči svojim matkám vymedzila, ako svoje hlavné priority určila manželstvo a starostlivosť o rodinu a domácnosť a zdaniivo dobrovoľne sa vzdala výhod, ktoré boli v minulosti pre ženy vybojované (ako napr. vysokoškolské vzdelanie). Táto spoločenská zmena býva asociovaná hlavne s povojnovou atmosférou v USA ale aj v Európe. V období, keď muži bojovali v armáde, bola spoločnosť nútená zapojiť do fyzickej, ale aj úradnej práce ženy, ktoré v tejto novej skúsenosti nadobudli vedomie, že neexistuje objektívna príčina, pre ktorú by v daných zamestnaniach mali byť menej schopné a výkonné než muži. Z tohto obdobia pochádza, dnes už ikonický, ilustrovaný plagát tzv. *Rosie the Riveter* (Nitovka ako Rosie), zobrazujúci ženu v pracovnom odevu s červenou čiapkou na hlave, za ktorou päsou a nápisom *š We Can Do It!* Paradox tohto obdobia ale spočíva v tom, že po skončení vojny keď sa muži mohli vrátiť na svoje pôvodné pracovné miesta, ženy sa svojej novonadobudnutej emancipácie nedržali. Vrátili sa späť do domácností, zavrhlí vyššie vzdelanie a nájdený vývoj vpred posunuli o dva kroky dozadu. Ako však svoju prácou zdôraznila Betty Friedan, ženy, ako by sa mohlo zdať, tak neupínali z vlastnej vôle, ale boli donútené vtedajším spoločenským systémom. V *fínskej mystike* popisuje situáciu označenú ako problém bez mena, keď ženy pociťovali úzkosť a nedostatok sebanaplnenia a vlastnej identity. Spôsobila ho veľa silná spoločenská predstava o žene manželke a žene matke, ktorá znemožnila rozšírenie jej aktivít mimo tieto role.¹⁰

Simone de Beauvoir vo svojej slávnej knihe *Druhé pohlavie* z roku 1949 rozvíja myšlienku, že žena a muž nie sú rovnocenné protiklady. Naopak, muž je

⁸ *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Editor Libora OATES-INDRUCHOVÁ. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 1998, 304 s. ISBN 8085850672.

⁹ BEAUVOIR, Simone de a Jan PATOČKA. *Druhé pohlaví*. Editor Jan PATOČKA, přeložil Josef KOSTOHRYZ, přeložil Hana UHLÍŘOVÁ. Praha: Orbis, 1966, 412 s.

¹⁰ *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Editor Libora OATES-INDRUCHOVÁ. s. 112

neutrálny, východiskový bod, základ, ktorý má zmysel a význam sám o sebe. žena je v tomto systéme vždy druhá, akási relatívna bytos, definovaná svojim vzťahom k mužovi. Sama o sebe nemá zmysel ani význam. Taktiež podotýka, že to nie je len muž, kto premýšľa – a týmto spôsobom, ale aj žena samotná o sebe uvažuje ako o *druhej*, nie primárnej. To sa prejavuje napr. pri charakterizovaní osoby oproti ostatných vlastnostiach ženy o sebe vyhlási, že je žena o akoby to bola jej špeciálna vlastnosť. Muž málokedy medzi svoje charakteristiky zaradi fakt, že je muž. To sa rozumie automaticky, ako neutrálny fakt. Beauvoir upozorňuje na tento jav takisto v spojení s jazykom. Vo francúzštine (ale aj v angličtine, nemčine a iných jazykoch) je slovo muž synonymom slova lovek, resp. mužský rod je chápaný ako neutrálny. Štandard je nie o mužské a muž definuje ženu nie ako samú o sebe, ale v pomere k sebe; nepovažuje ju za autonómnu bytos. [...] Telo muža má zmysel samo o sebe, bez vzťahu k telu ženy, zatiaľ čo telo ženy zmysel nemá, ak si nepredstavíme zároveň muža. Muža je možné myslieť bez vzťahu k žene. Ale ženu nie je možné myslieť bez vzťahu k mužovi.¹¹ Podľa Beauvoirovej cesty k oslobodeniu ženy vedie v nutnosti uznať ju v spoločnosti ako loveka, bez toho aby bola nútená byť ako muž. Zároveň by nemala byť vychovávaná k pasivite, ale k aktívnej úasti vo svete. Pretože žena v skutočnosti vôbec nie je druhá, je rovnako aktívnou a tvorivou bytosťou ako muž. Iba na základe historických podmienok spoločnosti je odcudzená dokonca aj sama sebe.

1.1.3. Tretia vlna oslobodenia

Hoci staršie texty považujú vlnu do dosahu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov za spadajúce do druhej vlny, zo súčasnej perspektívy už teórie vzniknuté v tejto dobe môžeme považovať za novú o tretiu vlnu feminizmu. Tá je charakteristická rozštiepením na viaceré smery a prúdy, ako napríklad radikálny, liberálny, socialistický, psychoanalytický, i ekofeminizmus.¹² Jej najvýraznejším znakom však zostáva hlavne prepojenie s tzv. špostými teóriami, ktorých zámerom už nie je poznanie sociálnej reality (ako tomu bývalo

¹¹ BEAUVOIR, Simone de. *Druhé pohlaví*. s. 94.

¹² *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Editor Libora OATES-INDRUCHOVÁ. s. 115.

v minulosti), ale analýza spôsobov, ktorými je realita konštruovaná.¹³ Sú to tie teórie, ktoré zohľadňujú neistotu ohľadne vecí, ktoré boli v minulosti považované za pravdivé a nemenné. O tretej vlně feminizmu sa často hovorí aj ako o dekonštruktívnej, špecifická kategória žena v nej nepredstavuje jednoznačné východisko a oporu feministickej teórie a politiky, ale zostáva plurálnou a neistou kategóriou, ktorej význam je strategicky ponechaný otvorený.¹⁴ Podľa Zábrodskkej má tento jav pozitívnu aj negatívnu stránku. Tou pozitívnu je, že spochybnením kategórii žena a muž sa rozrýva falocentrická kultúra; na strane druhej však tento prístup býva často kritizovaný za to, že žena je to jediné s čím feminizmus operuje a to mu poskytuje teóriu berie.

Podľa Sary Mills¹⁵ má tretia vlna feminizmu nasledujúce charakteristiky:

1. Diverzita a premenlivosť ženských a mužských identít
2. Performativita genderu
3. Orientácia na lokálne špecifické otázky oproti zobecneniam pracujúcim s pojmami ako patriarchát či ideológia
4. Dôraz na detailné skúmanie konštrukcii genderu v konkrétnych sociálnych kontextoch
5. Definovanie moci nie ako jednosmerného útlaku, ale ako mocenských vzťahov
6. Dôraz na praktiky zmeny a rezistencie oproti predpokladu ženskej bezmocnosti.

Nasledujúca pasáž sa bližšie zameria na viaceré z nich.

1.2. Koncepty súčasnej feministickej teórie

1.2.1. Pohlavie vs. gender

Rozlišovanie pojmov pohlavie a gender sa v 21. storočí zaradilo pomerne hlboko do spoločenského slovníka. Pôvodne vychádza z toho, že pohlavie je fyzická, nemenná, biologicky daná realita ľudského tela. To, že sa človek hne po

¹³ ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009, s. 21. ISBN 978-80-200-1752-9.

¹⁴ ZÁBRODSKÁ, s. 22.

¹⁵ MILLS, Sara. *Third Wave Feminist Linguistics and the Analysis of Sexism*. [online]. [cit. 26.1. 2018]. Dostupné z: <<https://extra.shu.ac.uk/daol/articles/open/2003/001/mills2003001-paper.html>>

narodení, na základe pohlavných orgánov, označí ako majúci pohlavie flenské alebo muflské. Ide teda o termín isto biologický, odpovedá reproduknej dualite ľudského tela. Naproti tomu pojem gender bol zavedený ako psychologicko-kultúrny. Označuje správanie a myslenie jedinca, ktoré mu bolo buď na základe fyzického pohlavia v-tiepené výchovou, ale takisto aj jeho vlastný pocit identifikácie s tou ktorou skupinou.

V prospech existencie tohto rozdelenia hovorí viacero faktorov. Ann Oakley¹⁶ pripomína napr. fakt, že vlastnosti považované za typicky flenské alebo muflské sa v rôznych kultúrach odlišujú a hranice medzi nimi sú naprieč kultúrami veľmi pohyblivé. Ako ďalší dôkaz relevancie tejto duality uvádza prípady intersexuálov. Týmto štúdiom životu a správania týchto ľudí ukázalo, že každý človek, ktorý nie je biologicky muž ani žena, môže mať mužský alebo flenský gender čo rovnako maskulinný alebo rovnako feminný ako biologicky normálny muž alebo žena.¹⁷ Rozdelenie pohlavia a genderu nabralo na dôležitosť takisto v spojitosti s bojom za práva LGBT¹⁸ komunit, kde práve posledné T predstavuje transsexuálov čo teda ľudia, ktorí sa identifikujú s iným genderom, ako je ten odpovedajúci ich fyzickému pohlaviu.

Táto na prvý pohľad logická a nepriestrelná binarita pojmov však dostala aj svojej kritiky. Medzi najvýznamnejšie odporkyne tohto konceptu patrí Judith Butler. Tvrdí, že gender nemôže byť vnímaný ako kultúrna interpretácia pohlavia biologického, ale práve naopak čo ako diskurzívny aparát, ktorým je pohlavie produkované. Gender predstavuje diskurzívne prostriedky, ktorými sa ustanovuje pohlavie ako pred-diskurzívne, teda ako také, ktoré predchádza kultúru a ktoré je zdanlivo neutrálnym povrchom, na ktorý kultúra pôsobí. Podľa Butlerovej je gender preto problematický, pretože umožnil uje, aby bolo pohlavie považované za nie o prirodzené a teda vyaté z dosahu spoločnej kritiky a premenlivosti. Ako problém vidí takisto to, že gender, rovnako ako pohlavie, je konstruovaný na základe binárneho rozdelenia na mužský a flenský a tým teda uchováva a legitimizuje predstavu o dualite pohlaví. Podľa nej nie je na genderi ni

¹⁶ OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a spoločnosť*. Praha: Portál, 2000, s. 121. ISBN 8071784036.

¹⁷ Ibid, s. 123

¹⁸ Skratka LGBT je zaužívaným označením komunity ľudí s inou ako heterosexuálnou orientáciou. Zahŕňa (a písmenká reprezentujú) lesby, gayov, bisexuálov a transsexuálov.

prirodzeného, takisto ako ani na pohlaví, ani na tele. Pohlavie definuje nie ako popis toho, kým subjekt je, ale ako normu, ktorou sa subjekt stáva viditeľný a ktorá ho kvalifikuje pre kultúrne zrozumiteľný a tak aj šľiteľný život.

Butler tvrdí, že pohlavie a gender sú kultúrne produkované kategórie, ktoré sa navzájom stabilizujú a podporujú. Pohlavie mimo genderu neexistuje, pretože je samo vždy rozpoznávané len na základe genderu. Zdá sa teda, že pohlavie vždy bolo genderom a teda sa zmysel rozlišovania týchto dvoch pojmov stráca a pohlavie sa, rovnako ako gender, javí ako sociálne konštruované. Prirodzené telo i pohlavie, ktoré by predchádzali kultúru a diskurz, neexistujú ani z hľadiska individuálnej histórie subjektu, pretože všetky telá sú šgenderované už od pôvodu svojej sociálnej existencie, teda od momentu, kedy je zodpovedaná otázka: Je to chlapec alebo dievča?¹⁹ Butlerová tvrdí, že subjekt nevytvára gender, ale sám je genderom vytváraný. Podľa nej je hranie genderu povinnou performancou.

1.2.2. Performativita genderu

V genderovej teórii Judith Butler je sná najradikálnejšou myšlienkou obrátenie následnosti genderu a správania loveka. V momente, keď sa pri narodení dieťa určuje jeho fyzické pohlavie, napríklad pohlavie, začína sa k nemu okolie správať ako k dieťaťu, určitým špecifickým spôsobom. U dieťaťa, ako sa má samo správať, odpovedajúco svojmu pohlaviu a tým vlastne ako má tým pohlavím byť. Jedinec je teda zvonku naučený, ako má hrať svoju úlohu alebo muža. Podľa nej nie je gender prvý, daný, na základe ktorého lovek vykazuje určité odpovedajúce správanie. Prvé je (naučené) správanie loveka, ktorým každý svoj gender neustále vytvára. Uvedomenie tohto faktu je podľa nej cestou k zrušeniu alebo aspoň rozvojeniu konceptu pohlaví a genderov, ktorými sú ľudia obmedzovaní a z ktorých pramení nerovnosť medzi mužmi a ženami. Subjekt by si teda mal uvedomiť, že jeho gender a pohlavie nie sú dané a nemenné fakty, ale produkty diskurzu, ktoré sám vytvára. Vytváranie genderovosti však nemusí byť subjektu vedomé, je skôr produktom kultúrnych praktík a diskurzov. Ak majú tieto podmienky pretrvať, musia byť neustále opakované, pričom subjekt je priestorom

¹⁹ BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom – feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015, 268 s. ISBN 978-80-8151-028-1.

pre toto opakovanie. Aktérstvo teda spoíva v skutočnosti, keď subjekt je nútený opakovať podmienky svojej subjektivity, to znamená reprodukovať sociálne kategórie, ktorými je konštituovaný.²⁰ Podľa Butlerovej subjekt nie je ani základ, ani produkt, ale permanentná možnosť určitých re-signifikačných procesov. Genderový subjekt neexistuje mimo performance svojej genderovosti, ale jedine ako neustála realizácia seba samého v aktoch a ako neustále stávanie sa, ktoré predstavuje potenciál k narúšeniu moci, ktorá ho ustanovuje.²¹

1.2.3. Diskurz

Ako uľ predchádzajúca pasáž naznačila, pre post-štrukturalistické teórie, vrátane feminizmu, je dôležitým aspektom rola diskurzu vo vytváraní sociálnej kultúrnej reality. Podľa diskurzívnej analýzy jazyk a znakové systémy reality nie len pomenávajú a označujú, ale ju aj konštruujú. Jazyk teda vytvára to, čo pomenáva; neexistuje realita, ktorá by jazyk predchádzala. Michel Foucault vo svojich úvahách o diskurze tvrdí, že diskurz štrukturuje realitu tým, že vymedzuje, aké objekty sú poznateľné, vhodné záujmu a vôbec existujúce.²² S tým je veľmi blízko spojená myšlienka, že pohlavie je norma, ktorou sa subjekt stáva viditeľný, kultúrne zrozumiteľný a má teda vlastný život. V *Trampotoch s rodom* Butlerová prezentuje myšlienku, že efekty diskurzu bývajú často zamieňané za jeho zdroje. Gender teda nie je súčasťou alebo atribútom bytia, ale produktom diskurzov a kultúrnych praktík, ktorý je sociálnymi aktérmi povinne odohrávaný ako reálny.²³ Podľa nej vo Foucaultovom pojmí sexualita nie je vyatá z kultúry, ale diskurzy hovoriace o jej represii sú nástrojom jej produkcie. Sexualita teda nie je pôvodným javom následne regulovaným, ale je efektom tejto regulácie. Je organizáciou moci, diskurzov a tiel, ktorá produkuje pohlavie ako umelý koncept rozírujúci a skrývajúci mocenské vzťahy zodpovedné za jeho vznik.²⁴ Znovu je teda obrátená základná otázka š o bolo prvé? a teda že nie je realita a následne jazyk, ktorý ju popisuje, ale jazyk a akty ľudí, ktoré realitu vytvárajú.

²⁰ ZÁBRODSKÁ, s 60.

²¹ Ibid.

²² FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie: tri studie*. Praha: Svoboda, 1994, s 14. ISBN 80-205-0406-0.

²³ ZÁBRODSKÁ, s 21.

²⁴ BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom – feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015, 268 s.

1.2.4. Kategória šfenaõ

V nadväznosti na úlohu diskurzu vo formovaní sociálnej reality sa dostávame k ufl spomínanému problematizovaniu samotnej kategórie šfenaõ. Napriek tomu, fle feminizmus sa zdá by zalofený práve na tomto koncepte, s ním operuje a z neho vychádza, s príchodom post-trukturalizmu je ale taktiefl spochybovaný. Vychádzajúc z my-lienky, fle pohlavie, gender, aj rozdiely medzi flenami a muflmi sú sociálne skon-truované, ukazuje sa ako logické, fle aj šfenaõ je umelo vytvorená diskurzom. Ako podotýka Zábrodská, škaflký jazykový výrok môfleme chápa ako akt, ktorý reprodukuje a iní reálnymi ur ité verzie sveta a zároveň vyluje verzie iné. Ak hovorím o sebe ako o flene, napríklad vysvet ujem svoje jednanie s odkazom na svoju 'flenskost', tak:

1. kon-truujem toto jednanie ako genderovo relevantné (aj ke ním by nemusí)
2. kon-truujem -pecifický význam flenskosti (hoci by mohol by iný)
3. kon-truujem identitu seba samej ako identitu fleny (aj ke by som ju mohla odmietnu).

Moje výroky pritom nebudú presne odha ova skuto ný, pred-diskurzívny význam flenskosti, ale budú prebera , re-citova ufl existujúce významy a ini ich platnou sú as ou reality.²⁵

Pri snahe definova pojem flena sa nevyhneme generalizovaniu, i vyra ovaníu ur itých aspektov z tejto kategórie. Tým pod a Butlerovej podporujeme prostredie, ktorého vyvierajú nerovnosti a zabra ujem tomu, o o sa feminizmus snaflí. ŠZ tohto poh adu je kategória 'flena' -pecifickou historickou kon-trukciou, prepojenou so vznikom a reprodukciou genderovej nerovnosti, ktorá nemôfle slúfli ako neproblematický základ feministickej politiky.²⁶

Tento prístup má v-ak aj svoje nevýhody vo vz ahu k samotnému feminizmu v reálnom flivote udí. Kategória šfenaõ je rozkladaná nie len diskurzívnu analýzou, ale aj dôrazom, ktorý sú asný feminizmus kladie na rozdielnosti, v snahe vyhnú sa zov-eobec ovaníu. Dôraz na rozdielnosti medzi flenami viedol k rozpadu šflien ako skupinyõ a k posilneníu politiky identity. Tým pádom je aflké dosiahnu feminizmus v beflnom svete, pretofle podporované sú

²⁵ ZÁBRODSKÁ, s. 14.

²⁶ Ibid. s. 24.

viac odlišnosti a rozdeľovanie, než spoločné vlastnosti a jednota. Potenciál žien, ktorý by spočíval v ich vzájomnosti je teda rozdelený a často sa stáva, že skupiny orientuje svoje úsilie navzájom proti sebe.²⁷

1.2.5. ženské telo

Mnohé z feministických teórií (ale aj názory vo i nim opačné) nachádzali odôvodnenie svojich argumentov práve v oblasti ľudského tela a anatómie. V minulosti bola žena považovaná za nemennú a uväznenú svojím fyzickým údelom rodenia detí, alebo v rovine viac symbolickej bola považovaná za podriadenú telu/ prírode/ inštinktívnemu, zatiaľ čo muž bol spájaný s rozumom/ intelektom a civilizovanosťou. Práve toto neustále rozdeľovanie a stavanie do protikladu telo a intelekt je podľa viacerých dôvodom pretrvávajúcich nerovností medzi pohlaviami. Podľa Shirley Castelnuovo²⁸ je tento dualizmus hlboko zakorenený v západnej kultúre, kde sa opakuje napríklad históriou aj u Platóna, Descartesa, aj v kresťanskom učení. Takisto v 20. storočí napríklad spomínaná Simone de Beauvoir videla pôvod nerovnosti a možnosti zmeny práve vo vnímaní tela.

Čo sa ale teórii týka, zdá sa ale, že toto rozdeľovanie už nemá tak isté miesto v myslení ľudí. Judith Butler tvrdí, že telo už viac nie je nehybnou, nemennou záležitosťou, podriadenou vláde mysle. Telo je vnímané ako označujúce aj označované. Pred-sociálne, pred-lingvistické, prirodzené telo je pre ňu, je to skôr sociálna entita vytvorená interakciou medzi kultúrnymi normami a rozdielmi v pohlaví. Telo je teraz aktívne, spojené s myslením. Táto problematika, ako aj vnímanie tela ako označujúceho aj označovaného bude bližšie rozvedená v ďalšej časti práce. V tomto momente by som však rada nadviazala na Shirley Castelnuovo a jej spojenie feminizmu a žien-portovky.

Koncept ženskej krásy a toho, ako by malo ideálne vyzerať ženské telo, sa výrazne premieňa do portových aktivít, resp. tanca. Vo svete portu sú vyzdvihované hlavne tie ženy, ktoré sa venujú portu formujúcemu štylicky

²⁷ CASTELNUOVO, Shirley a Sharon Ruth GUTHRIE. *Feminism and the female body: liberating the Amazon within*. Boulder: Lynne Rienner, 1998, s. 4. ISBN 1555874398.

²⁸ Ibid. s. 5.

fenskéo telo, ako je napríklad krasokor u ovanie, i tenis (alebo v tane nom umení balet). V –portoch, ktoré tvarujú telo skôr do šmuflskejo podoby, ako napríklad vzpieranie, i ur ité druhy atletiky, sú feny nazerané s nechu ou a majú príznak šmuflatkyo, lesby a šneflenskejō feny.²⁹ Toto pod a autorky vyviera zo zauffivanej predstavy typickej maskulinity, teda mufla ako toho silného, v protiklade k fenskej jemnosti a oblým tvarom. Tieto vlastnosti v–ak nie sú nijako primárne biologicky dané, vyplývajú z inností, ktoré dané pohlavie vykonáva (to znamená napr., fle mufl i astej–ie vykonávajú afkú fyzickú prácu, preto je u nich pravdepodobnej–ie vypestovanie výrazného svalstva, ktoré je preto spo lo ensky s muflom konotované). fieny so silným telom (Castelnuovo uvádza ako príklad feny bodybuilderky) sú teda vnímané ako ohrozujúce zauffivané sociálne role a silu mufla. Preto sú pod a nej podobné –portové aktivity u fien pre feminizmus k ú ové.

Muflská sila je vnímaná ako daná a *neutrálna*, ako základný, *prirodzený* východiskový bod. Fyzická sila u feny je –peciálna a neobvyklá, asto dokonca nefliaduca. šfieny bodybuilderky, ale aj v–etky atlétky (a ur ité typy tane níc) spochyb ujú túto neutralizáciu. Odmietnutím kon–truktu fenskosti ako slabej a bezmocnej roz–irujú hranice pojmu fena.ō³⁰

Svoje my–lienky aplikuje následne aj na tanec, ktorého klasické formy vníma ako snafliace sa zakry flenskú silu. šTanec je plný sily, ale ako fene vám nie je dovolené túto silu ukáza a prejavi .ō³¹ V tom sa sú asné podoby tanca javia ako mimoriadne prínosné pre feminizmus a celkové vnímanie feny ó pretofle ukazujú telá šmuflskyo svalnaté, silné, i s nadváhou a popierajú zobrazovanie feny výhradne ur itým konven ným spôsobom.

1.2.6. Mýtus krásy

Kniha Naomi Wolfovej, vydaná v roku 1990 v Spojených –tátoch amerických pojednáva o tom, ako sú ideály fenskej krásy zneuffivané proti flenám samotným a predstavujú poslednú, ale najvä –iu prekáfku v úplnej rovnosti pohlaví.

²⁹ CASTELNUOVO, Shirley a Sharon Ruth GUTHRIE. *Feminism and the female body: liberating the Amazon within*. Boulder: Lynne Rienner, 1998, s. 13. ISBN 1555874398.

³⁰ Ibid. s. 40.

³¹ Ibid. s. 76.

Napriek tomu, že ženská krása bola v histórii vždy výrazným prvkom, nevstupovala do toľkých sfér života, ako v súčasnosti (napríklad na tzv. manželskom trhu sa v minulosti vážil skôr majetok rodiny ženy, jej postnosť). Pod vplyvom a Wolfovej práve emancipácia žien, prebiehajúca približne od polovice 19-teho storočia, nepriamo spôsobila vytvorenie dnešného mýtu krásy. Pod vplyvom nej je tento mýtus a ideál vytvorený mužmi (resp. patriarchálnou spoločnosťou), ktorá sa so silnejšou emancipáciou žien nevie a nechce vyrovnávať. Mýtus krásy vôbec nie je o ženách. Je o mužských inštitúciách a inštitucionálnej moci.³² V minulosti boli ženy držané na podradnej pozícii tým, že nemali spoločenské a politické práva, ani vlastný majetok. Keď sa toto po prvej vlně feminizmu a po všeobecných spoločenských zmenách po druhej svetovej vojne zmenilo, začal byť (hlavne v Spojených štátoch a západných krajinách) kladený enormný dôraz na rolu ženy v domácnosti, ako udržiavateľky štedra domova a hlavne matky. Tento fenomén bol neskôr označovaný za tzv. mystiku ženy (hlavne vplyvom publikácie *Feminine Mystique* Betty Friedan vydanou v roku 1963). Wolfová vysvetľuje, že tento jav nemal za úel iba udržať ženy na nižšej pozícii v spoločnosti, ale mal aj obrovský marketingový význam. Ženy, ktorých význam spočíval v udržiavaní chodu domácnosti boli totiž zásadnými nakupovateľkami domácich spotrebičov, čistiacich a kuchynských prípravkov, detských potrieb a pod. a zaručovali tak obrovské zisky podnikateľom a firmám obchodujúcim v týchto oblastiach. Keďže tento fenomén s rýchlym vývojom spoločnosti v 20-tom storočí zanikol, musel byť nutne nahradený iným a tým je súčasný mýtus krásy. Keďže ženy už viac ni nedržia výhradne v domácnosti, majú občianske práva, relatívne rovné pracovné príležitosti a nie sú všeobecne považované za podradné, je podľa Wolfovej potrebný nový nástroj, ako ich kontrolovať a tým je mýtus krásy. Mýtus krásy nám navráva, že kvalita zvaná kráska objektívne a univerzálne existuje. Ženy ju musia chcieť stelesňovať a muži musia chcieť vlastniť ženy, ktoré ju stelesňujú. Toto stelesňovanie je imperatívom pre ženy, a nie pre mužov. Je to stav nevyhnutný a prirodzený, pretože je daný biológiou, sexualitou a evolúciou: Silní muži bojujú o krásne ženy a krásne ženy sú úspešnejšie v reprodukcii. Krása žien musí korelovať s ich plodnosťou, a keďže tento systém je založený na sexuálnom výbere, je

³² WOLF, Naomi. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt, 2000, 352 s. ISBN 8085549158.

nevyhnutný a nemenný.³³ Krása teda v sú asnosti ufl nie je iba jedným z aspektov, ale tým hlavným a asto jediným v posudzovaní fleny. Ke fle málokto rá tomuto štandardu odpovedá, sú fleny zbavené sebavedomia a sebadôvery. Práve to Wolfová vysvet uje ako jav patriarchálnej spoločnosti: ke fle so v-etkými spoločenskými zmenami nadobudli fleny slobodu a moc, je nutné ich zniflovať novým spôsobom. ŠE-te nikdy nemali fleny viac pe azí, moci, možností a uznania ako dnes. o sa v-ak týka toho, ako sa cítime fyzicky, je celkom možné, fle sme na tom ove a hor-šie nefl na-e neslobodné staré mamy.³⁴ Tak ako šmystika fleny o zaru ovala obchodné príjmy určitému typu priemyslu, takisto aj mýtus krásy drfí v zisku kozmetický priemysel. Wolfová vo svojej knihe tvrdí, fle neustále presved anie flien o ich nedokonalostiach a chybách je reklamnou stratégiou kozmetického priemyslu, ako presved i zákazníci, fle práve ich produkt potrebujú, aby sa priblífli ideálu krásy.

1.2.7. Male gaze

Pojem *male gaze*, teda mužský poh ad pochádza z feministickej teórie filmu, kde ho zaviedla Laura Mulvey. Vo svojej eseji z roku 1975 nazvanej *Vizuálna slas a naratívny film (Visual Pleasure and Narrative Cinema)* aplikuje freudovskú psychoanalýzu na mainstreamovú hollywoodsku kinematografiu. Pod a nej hollywoodske filmy nie sú neutrálne, ale odráflajú v spoločnosti hlboko zakorenenú sexuálnu nerovnosť pohlaví, rovnako ako vnímanie mufla ako celkovo aktívneho a fleny ako jeho pasívneho protikladu. Vychádza hlavne z tézy, fle film je kon-truovaný mužským poh adom a to na troch úrovniach: mufl za kamerou, mufl o divák a mufl o spoluherec.³⁵

Pod a psychoanalýzy flena predstavuje hrozbu a des, preto fle tým, fle nemá penis steles uje muflovu najvä -iu obavu o kastráciu. Freud vo svojich teóriách vychádza z toho, fle flena je vfdy len vykastrovaným a nedokonalým (v zmysle, fle jej fyzicky nie o chýba) protikladom mufla, z oho je po celý flivot frustrovaná. Jej funkcia v patriarchálnom nevedomí je dvojaká: na jednej strane symbolizuje absenciu falu, na strane druhej vychováva svoje die a o pretvára ho do symbolu vlastnej túflby vlastni penis. Ke dokon í túto úlohu, jej význam kon í a viac

³³ WOLF, Naomi. *Mýtus krásy*. s. 98.

³⁴ Ibid. s. 98.

³⁵ OATS-INDRUCHOVÁ, Libora: *Dívčí válka s ideológí*. s. 62.

nemá miesto v patriarchálnom jazyku. Podľa Mulveyovej teórie v patriarchálnej kultúre a jazyku predstavuje tichého nositeľa významu, ktorý do nej bol muflom vložený, nikdy význam sama nevytvára. Túto myšlienku následne rozvíja a aplikuje na naratívny film ako taký a úlohu flenskej postavy v ňom.

Mulveyová popisuje dva možnosti vzťahu diváka k filmu. Jeden z nich označuje ako skopofíliu, ktorá bola u Freuda definovaná ako slasť zo samotného pozorovania. Je spojená s vnímaním ľudí ako objektov a s ich podrobným pohľadom zvedavému a nadriadenému. V situácii premietania filmu nie sme svedkom ničoho zakázaného, o film je vyrobený za účelom pozerania. Naratívne konvencie však vytvárajú dojem uzavretého súkromného sveta a divák (podporený tmou v hľadisku) má pocit, že nazerá do skutočnej situácie. Druhú možnosť popisuje ako narcisistickú, kedy sa divák s postavou identifikuje a má pocit, že sa stal súčasťou príbehu prostredníctvom nej.

Podstatnou myšlienkou, ktorú Mulveyová prezentuje je to, že úlohy aktívneho diváka a pasívneho ukazovaného sú genderovo jasne rozdelené. Vo svete usporiadanom nerovnosťou pohlaví je slasť zdivania sa rozčlenená na aktívnu (muflskú) a pasívnu (flenskú) pozíciu. Určujúci muflský pohľad premieta svoju fantáziu do postavy ženy, ktorá je príslušne typizovaná. Ženy, vo svojej tradičnej exhibicionistickej roli, sú zároveň sledované pohľadom a ukazované, pričom ich vzťah je kódovaný pre dosiahnutie silného vizuálneho a erotického účinku, takže môžeme povedať, že konotujú *bytie-pre-pohľad (to-be-looked-at-ness)*.³⁶ Žena v naratívnom filme nie je nikdy hýbateľom deja. Sama o sebe nemá žiadnu dôležitosť, jej úloha spočíva len v tom, aby inšpirovala muflského protagonistu. Za tradičnej prítomnosti diváka na predstavení teda funguje na dvoch úrovniach: ako erotický objekt pre postavu vo vnútri príbehu na plátne a ako erotický objekt pre diváka v hľadisku. Keď sa divák s muflským protagonistom identifikuje, premieta svoj pohľad do pohľadu svojej filmovej podoby, svojho filmového zástupcu, tak, že moc, ktorou muflský protagonista ovláda priebeh udalostí, je v súlade s aktívnou mocou erotického pohľadu a obe prinášajú uspokojivý

³⁶ MULVEY, L. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. [online]. [cit. 5.3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf>>.

pocit v-emocnosti.³⁷

fiena je na plátne splo-tená, stojí len ako ikona pre poh ad, mimo rámeč de ja. Okrem toho je isto fragmentovaná a spredmetnená detailnými zábermi napr. na nohy alebo na tvár. V tomto sa pod a Mulveyovej film výrazne odli-uje od divadla, ktoré vä -inou neupriamuje divákov poh ad na konkrétne asti tela tak priamym spôsobom, akým to dokáffe filmová kamera, ím ufl samotná výroba filmu predpokladá divákovu identifikáciu s muflským poh adom.

Ann Daly sa vo svojej eseji zamý- a nad spojením teórie muflského poh adu a tanca. Hoci Mulveyová považovala divadlo v tomto smere za menej objektifikujúce, Daly podotýka, fe práve fyzická prézentnos divadla tomuto fenoménu otvára nové horizonty. Tane ník svoje telo v reálnom ase *ukazuje, predvádza* prítomnému divákovi a stavia sa tak do pozície úplne otvorenej a zranite nej. Význam pojmu *male gaze* je oproti svojmu vzniku v sedemdesiatych rokoch dnes o nie o roz-írenej-í. šV modernej západnej kultúre sú ten, kto sa díva a ten, kto je videný v genderových pozíciách, bez oh adu na ich reálne pohlavie. Ten, kto je sledovaný ó performer, ktorý sa sám stavia do polohy predvádzania sa divákovi ó je v pasívnej, tradi ne flenskej pozícii. Divák (zase bez oh adu na skuto né pohlavie), je tým kto sa pozerá, kto konzumuje, kto vlastní vystavovaný obraz. Divák je v pozícii sily, teda pozícii tradi ne muflskej.³⁸

Je v-ak potrebné si v-imnú , ako ufl bolo nazna ené, í je tomu skuto ne tak vo v-etkých performance. V -túdii *Nahota a textualita v postmodernej performance* Karla Toepfera, (ktorá bude viac priblíffená v nasledujúcej asti práce), autor popisuje viaceré druhy a ú ely nahoty v performance. V asti, ktorú nazýva terapeutickou nahotou, uvádza ako príklad vystúpenia Annie Sprinkle.³⁹ Pod a neho vo svojich vystúpeniach (ke napríklad celkom nahá u í v predná-kovej sále), obracia vnímanie ukazovaného ako pasívneho a svojím prístupom k vlastnej nahote vytvára dojem, fe telo nie je objektom túflby, ale jeho pôvodcom a zdrojom.

³⁷ MULVEY, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

³⁸ DALY, A. *Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis*.

³⁹ Annie Sprinkle je americká performerka, striptérka a niekdajšia prostitútka, ktorá sa angažuje v sexuálnom vzdelávaní.

Touto stratégiou teda obracia role a povy-uje bytie videným nad videnie, ako zdroj pôfítku.⁴⁰ Podobné stratégie budú predmetom bliž-ej analýzy pri konkrétnych performerkách.

⁴⁰ TOEPFER, Karl Eric. Nudity and textuality in postmodern performance. *Performing Arts Journal* 18, 1996, č. 54, s. 76-91 ISSN: 0735-8393.

2. Teoretické východiská II.: Telesnosť

Ako už bolo v predchádzajúcej kapitole viac krát naznačené, zaujíma ľudské telo najdôležitejšie postavenie nie len v oblasti teoretického feminizmu, ale aj v umení performance. Z hľadiska prvej spomínanej oblasti bolo priblížené v predchádzajúcej kapitole (konkrétne hlavne koncept tela v práci Judith Butler). Nasledujúca kapitola sa zameria na telesnosť bližšie najprv z pohľadu filozofie, konkrétne hlavne fenomenológie, v druhej časti sa pokúsi priblížiť teóriu telesnosti v performance založenej na úvahách Eriky Fischer-Lichte. V závere sa pokúsi priblížiť teóriu nahoty v performance na základe eseje Karla Toepfera.

2.1. Telo a myseľ o problém západného dualizmu

Pri uvažovaní o ľudskom tele je v západnej kultúre dodnes zafixované automatické separovanie tela a mysle, teda hmotného a nehmotného. Štiepenie mysle od tela je špeciálnym spôsobom uvažovania, je to príklad dualistickej doktríny. Dualizmus je spôsob analýzy, ktorá vychádza z toho, či ako vek entita môže byť rozdelená na dve nezávislé, avšak súvisiace časti ako myseľ /telo alebo telo/duša, alebo príroda/kultúra. V rámci dualistického myslenia je predstava tela založená na tom, že telo je odlišné od iných aspektov ľudskosti.⁴¹ Toto uvažovanie je zakorenené nie len v spôsobe, akým o svojom tele premýšľame, ale aj ako o ňom hovoríme. Napriek tomu, že môžeme o sebe povedať, že ako jedinec existujem práve tak dlho, pokiaľ žije moje telo, a som práve tam, kde je toto telo, už použitím prívlastkového zámena sa vytvára odstup a rozdiel medzi „ja“ a „moje telo“. Môžeme si o sebe povedať vety ako „som“ alebo „v“, ktoré jasne ukazujú, že „ja“ sa rovná telu a nehovoríme predsa „som“ alebo „v“ telo. Môžeme však o tele hovoriť aj v posesívnom zmysle, čo je určitý spôsob, akým sa prejavuje rozostup medzi „mnou“ a „telo“. Súhlasný český filozof Jakub Špek ako príklad uvádza napríklad situáciu, keď sa športovec sraňuje, že jeho telo mu nedovolí pokračovať v intenzívnom tréningu, akokoľvek by on sám rád pokračoval. Znamená to, že telo je nevyhnutným predpokladom určitých aktivít, s ktorými sa športovec stotožňuje a vo vzťahu ku ktorým môže byť telo do takej miery nezávislé, že ich úplne

⁴¹ CONROY, Colette: *Divadlo a telesnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 37.

znemofní. Telo je teda danos , ktorá marí plán, s ktorým sa jedinec ako celok stotočnil.⁴²

Z tohto uvažovania automaticky vyplýva otázka, akého celku je teda telo a s ňou i zločkom, pokiaľ o ňom hovoríme posesívnym slovníkom? Pretože, ako sa ukáže, napríklad, ako pripomína tvrdenie Husserla, ja *nie som* svoje telo, ale *mám* svoje telo; *nie som* du-a, ale *mám* du-u. Podľa toho sa teda lovek zdá byť jednotou du-e a tela, ktorá neexistuje bez prítomnosti oboch zložiek, ani nie je totožná s jednou z nich, keďže má jednu aj druhú. Problém, ktorý je tu nastolený charakterizuje napríklad nasledovne: Je vzťah loveka k vlastnému telu vzťahom identity, alebo vzťahom diferencie? Pokiaľ by sme sa rozhodli loveka stotočniť s telom, neochudobíme ho o základnú schopnosť zaujímať sa od tela odstup, napríklad mu vládnuť a vytvárať ho? Táto schopnosť bola tradične spájaná s duševnou stránkou loveka. Nemusí preto každá filozofia vlastného tela byť nakoniec nevyhnutne dualistická?⁴³

2.1.1. Pôvod dualistického uvažovania

Pri hľadanií koreňov a pôvodov rozdeľovania tela a mysle sa musíme vrátiť späť do samého pôvodu západného myslenia až do antiky. Napríklad už Platón tvrdil, že telo a telesné potreby sú prekážkou na ceste k racionálnemu rozhodovaniu a hlavne, že sú prekážkou v spásení ľudskej duše. A tak sú látka a forma a teda myseľ a telo, rozlíšené. V spojení s feministickým uhlom pohľadu pripomína autorka knihy o feminizme a tele Shirley Castelnovo, že predtým v období antiky bolo toto binárne rozdelenie stelesnené dvoma pohlaviami, pričom muži symbolizovali transcendentiu a rozum a ženy predstavovali vrodené sexuálne pudy a telesné túžby.⁴⁴ Keďže myseľ a rozum sú telu nadradené, z tohto systému prirodzene vyplynula aj nadradenosť mužov. Uvažovanie v období antiky charakterizuje nasledovne:

„Myslenie bolo považované za činnosť slobodných občanov. Otroci a ženy sa nepovažovali za skutočne ľudské bytosti, pretože mali len telesný život, tak

⁴² ČAPEK, J.: Mít tělo a být tělem. In: Urban, P. (ed.): Fenomenologie tělesnosti. Praha: Filosofický ústav AV ČR, Filosofia, 2011. s. 99-114.

⁴³ ČAPEK, Jakub: *Mít tělo a být tělem*.

⁴⁴ CASTELNUOVO, Shirley a Sharon Ruth GUTHRIE. *Feminism and the female body: liberating the Amazon within*. Boulder: Lynne Rienner, 1998, s. 9.

ako zvieratá. fleny fljú svoju sociálnu rolu prostredníctvom tela; celá ich existencia je naviazaná na reprodukciu a v tomto ohľade majú len malú možnosť výberu. [...] Ani fleny, ani otroci nie sú oslobodení od potrieb svojho tela, preto nemôžu dosiahnuť status plnej ľudskosti. [...] Proces myslenia a vyjadrovania o telách, akoby to boli len telesné bytosti, pretrváva v niektorých prístupoch do dnešného dňa.⁴⁵

S vývojom kresťanstva a jeho myšlienok o oslobodení duše z väzenia tela a jej spásy po smrti, bol dualizmus ešte viac posilnený. No svoje definitívne a neotrasiteľné miesto vo filozofii našiel až v prácach Reného Descartesa. Keď v 15. storočí došlo k mnohým technickým objavom, ukázalo sa, že všetko vo svete je podriadené fyzikálnym zákonom. Z toho teda vyplynulo, že to nemôže byť inak ani v prípade ľudských tel. Tento prístup však Descartes aj keď spájal so svojou kresťanskou vierou, ktorá považuje ľudí za viac ako len fyzické objekty, ktoré musia byť niečím viac, pretože majú nesmrteľnú dušu, ktorá nepodlieha mechanickým zákonom.⁴⁶ Konflikt medzi vedou a náboženstvom sa snažil vyriešiť od základu.

ŠDescartova metóda spočívala v pretváraní všetkých istôt na možnosti tým, že posúva celý kontext, ktorý obklopuje ľudský subjekt. Sám seba umiestňuje do imaginárneho kontextu, aby tak preveril možné reakcie a následne sleduje princípy, ktoré mu umožnia ujsť mysli a existovať. Toto sa javí ako výnimočne divadelný princíp, no ako pripúšťa a sám Descartes, touto metódou sa nedostaneme príliš ďaleko, pretože nikto z nás nepochybuje o vlastnej existencii alebo o existencii sveta. V tomto bode úvah Descartes rozvinul ideu, ako ponúknuť akýsi pozitívny princíp skúsenosti a ako oddeliť poznanie od zmyslov. Keď našiel dôkaz v existencii 'ja', pokúsil sa nájsť dôkaz o existencii materiálneho sveta.⁴⁷

Descartes svojím uvažovaním došiel k presvedčeniu, že jeho myseľ neobsahuje len to, čo získala prostredníctvom zmyslov (teda pomocou tela), ale aj iné myšlienky, ktoré telesným zmyslom nepodliehajú. Ako príklad svojich tvrdení uvádzal napríklad bolesť vo fantómových konatinách, keď zmysly klamú rozum, alebo sny, v ktorých sú obrazy vytvárané bez pomoci fyzických zmyslov. Svoje presvedčenie

⁴⁵ CONROY, Colette: *Divadlo a telesnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 40.

⁴⁶ Ibid. s. 66.

⁴⁷ Ibid. s. 68.

zhrnul slovami: „Som mysliača vec alebo substancia, ktorej celá podstata spoíva v myslení. A hoci mám sná telo, s ktorým som ve mi úzko spojený (a ktoré nemyslí), je isté, že ja, teda takpovediac moja myseľ, je úplne a skutočne oddelená od môjho tela a môže existovať bez neho.“⁴⁸ V tomto výroku teda stotožnil šjaô s mysľou a telo od nich definitívne oddelil.

Neskôr sa s týmto uvažovaním stretávame aj u Simone de Beauvoir, ktorá nerovnosti medzi mužmi a ženami videla ako vyvierajúce z tela. Podľa nej, napriek tomu, že ženy sú schopné zmeniť ideológiu, v ktorej sú sexuálnymi objektmi, materstvo je jediná funkcia, ktorú je pre nich nemožné vykonávať a zároveň si zachovať úplnú slobodu. Vzhľadom na to, že de Beauvoir bola presvedčená o tom, že kreatívna práca v rámci neprerušovanej kariéry je cestou, ako si ženy môžu uvedomiť svoju slobodu a uškosť, tvrdila, že obmedzenie, alebo aspoň kontrolovanie materstva je nevyhnutnou podmienkou k ženskej slobode a nezávislosti.

2.2. Fenomenológia a telo

Pri uvažovaní o tele a mysli sa v súčasnosti zdá byť tradičný pohľad na ich oddelenosť iasto ne prekonalý nielen v divadle, ale aj vo filozofii. V spojení s divadlom bude táto téma rozpracovaná vzápätí, v tejto časti sa zameriam na filozofiu fenomenológie.

Medzi jednu z možných alternatív k prísnemu dualizmu sa iasto spomína fenomenológia, konkrétne v úvahách francúzskeho filozofa Mauricea Merleau-Pontyho.⁴⁹ Vo svojom diele *Fenomenológia vnímania*⁵⁰ z roku 1945 sa zaoberal otázkami tela a prispel k sústreďeniu pozornosti na telo ako *vlastné telo*. Šcieľom fenomenológie Merleau-Pontyho bola dekonštrukcia⁵¹ dualizmu cez skúmanie

⁴⁸ DESCARTES, René. *Meditace o první filosofii: Námitky a autorovy odpovědi*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 71.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) bol francúzsky fenomenologický filozof. Zaoberal sa fenomenológiou telesnosti a vnímania, psychológiou a výchovou.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5.

⁵¹ Dekonstruktivismus je výrazný filozofický prúd 20. storočia, ktorý silne ovplyvnil všetky oblasti umenia a kultúry. Vychádzajúc hlavne z úvah francúzskeho filozofa Jacquesa Derridu, presadzuje dekonštrukciu všetkých doterajších hodnôt a spochybňuje ich platnosť. Je úzko spojený takisto s postmodernizmom. Dekonstrukciou systémov, v ktorých žijeme sa má jedinec priblížiť pravde a byť schopný odhaliť podstatu vecí.

spôsobov, akými sú prepojené telo a myseľ, pocit a hmota. Descartes rozoberal ich spájanie, kým Merleau-Ponty sa zas pokúšal pochopiť, ako navzájom súvisia subjekt a objekt percepcie v momente, keď zakúšajú nejakú skúsenosť.⁵² Ako podotýka Čapek, ške Merleau-Ponty hovorí o konkrétnom pohybe, ktorý jedinec vykonáva bez toho, keď by si zrete ne uvedomoval podnet a svoju spontánnu reakciu, poufije identifikujúci slovník: daný lovek je svojím telom. Zároveň však, keď hovorí o tele ako prostriedku, ktorým vnímame svet a jednáme v ňom, siahne po posesívnom spôsobe vyjadrovania: mám určité telo a skrz toto telo jedním vo svete. Vo fenomenológii telesnosti dokáže podrobne artikulovať prechádzanie medzi *bytím telom* a *disponovaním telom*.⁵³ Je teda znovu nastolená základná otázka medzi *by* a *ma* telo.

Podľa fenomenológie percepcie svoje okolie vnímame vždy z určitého hľadiska. Keďže svet vnímam prostredníctvom zmyslov, ktoré sú ukotvené v mojom tele, môžeme povedať, že telo je mojim hľadiskom na svet. Akýmsi nulovým východiskovým bodom. Ak je telo takýmto hľadiskom, nemôže byť vnímané ako predmet medzi ostatnými predmetmi. Objektivistický popis ľudského tela je možný iba za cenu opomenutia a zastierania perspektívy našej skúsenosti.⁵⁴

Z tejto úvahy vyplýva nasledovné. Keďže vnímame veci vždy len z určitého hľadiska, sme schopní vidieť iba ich stránku. Conroy túto úvahu ilustruje príkladom s kockou. Všetci vieme (sme učení), že kocka má rovnakých strán. Tento fakt však môžeme pochopiť vždy iba v teoretickej rovine, pretože v reálnych stránkach kocky svojím zrakom, teda zo svojho hľadiska, nikdy nemôžeme vidieť naraz. Vnímanie kocky je teda interpretované v abstraktných pojmoch a len takto môžeme kocku pochopiť.⁵⁵ Naše vnímanie vecí je teda vždy len špeciálne a hlavne iastočné.

Šak je telo východiskovým bodom výhľadu i bodom spojenia so svetom, potom je zjavné, že tak ako kocku, aj telo chápeme cez abstrakciu aj cez vlastné vnímanie a neexistuje taký východiskový bod, z ktorého môžeme vidieť celé telo. Proces, ktorým získavame pocit, že sme subjektom a že

⁵² CONROY, Colette: *Divadlo a telesnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 77.

⁵³ ČAPEK, J.: *Mít tělo a být tělem*.

⁵⁴ ČAPEK, J.: *Mít tělo a být tělem*.

⁵⁵ CONROY, Colette: *Divadlo a telesnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 78.

máme telo, je analogický k procesu videnia kocky. Fakt, že ľudia, ktorí podstúpili amputáciu, môžu zažiť bolesť, alebo vnímať pohyb v končatine, ktorá im bola odobratá, je dôkazom, že predstava tela nie je jednoducho reflexiou objektívneho tela. Vnímanie tela musí vychádzať s asi z vnútornej percepcie tela.⁵⁶

Z toho Merleau-Pontymu taktieľ vyplýva, že keď telo samotné vníma, nemôže byť predmetom. Nakoniec teda usudzuje, že nie je štetlo ako predmet, ale štetlo, s ktorým mám aktuálnu skúsenosť.⁵⁷ Na tento obrat od tela ako predmetu ku skúsenosti vlastného tela, nadväzuje rozbor, ktorý ukazuje, že vlastné telo má určité vlastnosti, s ktorými sa pri objektívnom popise tela nestretáme.

1. Jedine vlastné telo je špredmetom, ktorý ma nikdy neopúšťa.⁵⁸
2. Telo je tým, čím vnímame svet. Zároveň ale môže byť vnímané, a teda je súčasťou sveta. Dokonca, môže vnímať samo seba.
3. Telo je jediným predmetom, ktorý šsa cíti.⁵⁹
4. Zatiaľ čo pohyb vonkajších vecí vnímame sprostredkované, pohyb tela vnímame vcelku a iným typom pohybov.⁵⁸

Merleau-Ponty považuje uvedený popis vlastného tela za dostatočný k tomu, aby sme telo odlíšili od predmetov vo svete.

Do svojho pojatia tela taktieľ zahŕňa aj pojem o telesnej schéme. V súvislosti s týmto pojmom sa kladie otázka, aký je rozdiel medzi priestorovou vecou a priestorovou vlastným telom. Bežné predmety vo svete popisujeme vzhľadom na ich polohu jednej vedľa druhej. Hovoríme napríklad, že na stole leží kniha vedľa vázy, že stôl je vedľa skrine atď. O svojom tele sa však nevyjadrujeme rovnako. Nehovoríme, že moja ľavá noha stojí vedľa pravej, alebo že moja ruka na stole je vedľa knihy. O svojom tele sa vyjadrujeme spôsobom, ktorý Merleau-Ponty chápe ako fakt, že časti tela nie sú položené jedna vedľa druhej, ale sú v sebe navzájom zahrnuté.⁵⁹ Časti tela teda nevnímame samostatne, ale ako celok, ktorého rozmiestnenie vidíme zvnútra. V tejto súvislosti sa otvára úvaha o spojení teórie telesnej schémy a súasného tanca. V cvičeniach a technike contemporary dance sa často pracuje práve s oddeľovaním častí tela. Napríklad pri cvičeniach na

⁵⁶ CONROY, Colette: *Divadlo a telesnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s.79.

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 90.

⁵⁸ Ibid. s. 98.

⁵⁹ Ibid. s. 134.

impulzy je určená čas tela, ktorá pohyb vedie a ktorá samostatne určuje pohyb celého zvyku tela. Oddelenosť nastáva napríklad vtedy, keď sa určujú dve alebo viaceré časti tela, ktoré nezávisle od seba vytvárajú impulzy. Zároveň však aj táto zdanlivá nezávislosť jednotlivých častí nakoniec vytvára jednotu a plynulý tok v celom tele. Impulzy v technike sú asného tanca totiž fungujú tak, keď keď táne niekto pohne napríklad pravou nohou, pohyb nekonečí v bedrovom kĺbe, ale jeho účinok prechádza celým telom a pohybuje aj ostatnými časťami. Pohyb končatín (alebo aj hlavy či trupu) teda môže pracovať nezávisle, nie je však od zvyku tela izolovaný.

V súvislosti s telesnou schémou, Merleau-Ponty rozlišuje jej dve možné definície: asociatívnu a tvarovú. Pod asociatívnej definície je telesná schéma postupne utváraná našou skúsenosťou s vlastným telom, v priebehu ktorej sa u nás vníma pohyb jednej časti tela vo vzťahu k ostatným, lokalizovaná podnetom vzťahom k celku tela a podobne. Pod tvarovej definície je telesná schéma formou, ktorá sama nevznikla procesom vnímania, je jednotou, ktorá predchádza rozmanitosť obsahov (pohyby a polohy končatín, poloha vecí vzťahom k telu).⁶⁰ Merleau-Ponty sa prikláňa k tvarovej definícii. Iba keď konštatuje, že dôvody, ktoré ho vedú k prijatiu tohto chápania telesnej schémy, a nie asociatívnej, súvisia s všeobecne filozofickým problémom subsumácie jedinečného pod všeobecné. Tým, že Merleau-Ponty priznáva dynamický charakter telesnej schémy uskutočňuje podstatný výrazný posun – opúšťa a tzv. statický popis priestorových vzťahov, opúšťa a popis vzťahov telesných častí k sebe navzájom. Priestorovosť tela už nie je ako priestorovosť predmetu, ale ako priestorovosť situácie. Priestor vlastného tela je previazaný s vonkajším priestorom. Do tradičného popisu priestoru ako figúry a pozadia⁶¹ pridáva tretí element – telo. Iba keď zjednotíme vysvetlenie: kniha ležiaca na stole sa rysuje na pozadí telesného priestoru preto, že moje telo umôže povedať, čo je vo vzťahu k niečomu *na*. V každej aktivite vlastného tela modifikujeme vzťahy medzi pozadím a bodom, ktorým som ja sám ako centrum.⁶²

⁶⁰ ČAPEK, J.: *Mít tělo a být tělem*.

⁶¹ Teória figúry a pozadia vychádza z psychológie vnímania. Ľudské vizuálne vnímanie sveta je podľa tejto teórie založené na odlišovaní figúry od pozadia, pričom tieto dva koncepty majú svoje charakteristické vlastnosti. Figúra je napríklad menšia, samostatne pohyblivá, voči pozadiu dôležitejšia. Pozadie je naopak statické, pre aktuálny kontext menej dôležité a má väčšie rozmery.

⁶² ČAPEK, J.: *Mít tělo a být tělem*.

V závere svojej práce sapek kon-tatuje, že Merleau-Ponty síce karteziánsky dualizmus odmieta, jeho uvažovanie však určitý, iný typ dualizmu obsahuje. Pod a neho sa celý problém presúva do inej roviny.

Šlo sa nepýtať, ako pôsobí duša na telo o pojaté ako teleso, ale ako hýbeme vlastným telom, o hľadný metafyzický problém nepredstavuje, pretože také pôsobenie duše na telo sami prežívame. Problémom však je, ako sa k sebe vzťahujú dva pohľady na telo: moje telo pre mňa a moje telo pojaté ako objektívne teleso. Z otázky dualizmu dvoch substancií sa stáva otázka vzťahu dvoch pohľadov. [...] Na jednej strane máme pred-osobné telesné bytie, ktorého príkladom je bezmyšlienkovité vnímanie, vykonávanie navyknutých pohybov, [...] na strane druhej máme skúsenosť tela ako *vlastného*, vlastneného, a privlastňovaného nejakým *ja*, ktoré sa nachádza v určitom odstupe voči vlastnému telu.⁶³

2.3. Telo bez orgánov

Keďže telo táne nika je plné paradoxov a neobvyklých situácií, ktoré stavajú ľudské telo pred nové výzvy, v nasledujúcej časti sa pokúsim priblížiť pojem štelo bez orgánov a aplikovať ho na telo táne nika i performeru na základe eseje José Gila *Paradoxical Body*. Telo bez orgánov je koncept poufíť v práci francúzskych filozofov Gillesa Deleuza a Felixa Guattariho v dielach *Logika zmyslu*, *Anti-Oidipus* a *Tisíc plošín*. Výraz samotný si vypožili od Antonina Artauda, ktorý ho poufíť v rozhlasovej hre z roku 1947: „Ten, koho u iného telom bez orgánov, toho oprostíte od všetkých jeho automatických reakcií a navráťte mu jeho skutočnú slobodu.“⁶⁴ Telo bez orgánov je virtuálnym telom vzhľadom k aktuálnemu telu. Je zdrojom možných rysov, spojení, afektov a pohybov, ktoré môže telo eventuálne vykonať. Tieto možnosti sú väčšinou aktivované spojením s inými aktuálnymi telami. Vo všeobecnejšom význame môže telo bez orgánov označovať virtuálny rozmer reality ako takej. Telo bez orgánov nie je doslova vypreparovaným a teda mŕtvym telom. Naopak je tým živým, čím viac rozložilo organizmus a jeho organizáciu. Malo by zobrazovať všetky tie veci, ktoré by

⁶³ ČAPEK, J.: *Mít tělo a být tělem*.

⁶⁴ “When you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom.”

organické telo mohlo vykonávať, ale nemôže, kvôli vlastným homeostatickým seba obmedzujúcim procesom.⁶⁵

Autori zdôrazujú jeho dynamickú, experimentálnu a praktickú povahu. Telo bez orgánov nie je záležitosťou o redukovateľnou na ukončený metafyzický objekt, ale naopak záležitosťou o neustáleho nekonečného stávania sa. Nie je to ani koncept, ale experimentálna prax, do ktorej musí byť neustále investovaná snaha. Telo bez orgánov sa nedá brať ako samozrejmosť, ale musí byť vytvorené. Protiklad tela bez orgánov a organizmu popisujú autori slovami: „Orgány nie sú nepriateľom tela bez orgánov. Nepriateľom je organizmus. Telo bez orgánov nie je protikladom orgánov, ale organizácii orgánov, ktorú nazývame organizmom.“⁶⁶

Spôsob, akým sa s telom bez orgánov vidia v otvorenom experimentovaní s novými a odlišnými telesnými návykmi a spôsobmi života a pohybu. Vyzývajú nás experimentovať a testovať, o telo dokázať. Telo bez orgánov nám podľa Deleuzea a Guattariho môže umožniť použiť svoje telá a prejavovať svoju telesnosť nepredvídanými spôsobmi, ktoré narúšajú hranice položené organizmom a zástancami sociálnej normality. Štáke namiesto toho, aby sme nasledovali konzervatívne tendencie organizmu, ktoré ho vďaka ňajú späť do medzier –tatisticky normálneho, vytláčajú v –etko o spadá mimo tieto medze, do označenia za patologické, Deleuze a Guattari odporujú experimentovanie, ktorého hlavným cieľom je údalosť, teda vytvorenie nie oho nového.⁶⁷ To znamená, že šta sa telom bez orgánov je akési metaforické vyjadrenie toho, že so svojím telom máme experimentovať, stavať ho do neobvyklých polôh a pohybov, vystavovať ho situáciám, na ktoré nie je zvyknuté. Týmto spôsobom ho môžeme oslobodiť a naučiť sa ho vnímať z novej perspektívy.

2.3.1. Telo bez orgánov a tanečník

Táto úvaha jasne vyvoláva predstavu tanečníkov a ich tel. Sú to práve oni (spolu so –portovcami a akrobatmi), kto najviac a najastejšie vystavuje svoje telo neobvyklým polohám a testuje jeho fyzické možnosti. José Gil sa vo svojej –túdii *Paradoxical Body* venuje tomuto fenoménu a svoje úvahy zhŕňa nasledovne. ŠTelo

⁶⁵ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošín*. Praha: Herrmann, 2010, s. 180.

⁶⁶ Ibid. s. 181.

⁶⁷ Ibid. s. 182.

bez orgánov je vytvárané tane ným pohybom, pretože tento pohyb: 1. Vyprázd uje telo od orgánov, de-truuje organizmus, uvo uje afekty a smeruje pohyb smerom k periférii tela, smerom ku kofli. 2. Vytvára nekone ný povrch kofle/ priestoru, taký, ktorý zabra uje otvorom vyvola pohyb smerom do interiéru tela. Na druhej strane, dýchanie sa presúva do kofle, znie ako jej vibrovanie, zrak sa odohráva celkom na povrchu. Ak baletná tane nica odstránila v-etky stopy svojich pohlavných orgánov, sú asná nahota v tanci paradoxne nerobí ni iné, len fle zdôraz uje kontinuitu povrchu kofle, tým, fle nedovo uje vnútorným orgánom by vidie . 3. V aka pohybu sa stavia telo, ktoré je ako Möbiov pásik⁶⁸ ó isto bezh bkový povrch, bez hrúbky, bez rubu, telo bez orgánov oslobodzujúce najsilnej-ie kinestetické sily.⁶⁹ Tane ník teda vytvára telo, ktoré je jednoliate, nepreru-ované a neustále plynie. Odporuje zaflitým predstavám o tom, o telo šmôfleõ a oho je schopné. V tanci sa vytvára telo, ktoré akoby nemá rub a líce, ale je celé sú as ou priestoru.

V technike sú asného tanca sa napríklad asto zmie uje dehierarchizácia tela. Tane ník nemá so svojim telom pracova na základe nau enej kon-trukcie, ktorá ur uje, fle nohy telo nesú, hlava sa nachádza hore a pod. Naopak, ve mi asto sa pouflívajú prvky, v ktorých sú v-etky -tyri kon atiny vnímané ako rovnocenné, tok chrbtice sa asto obracia a teda hlava sa nachádza dole. Ve ká pozornos sa venuje práci s podlahou, ku ktorej sa vz ahujú nie len chodidlá, ale celé tane níkovo telo. Týmito v-etkými prvkami a mnohými al-ími sa tane ník oslobodzuje od konven ného vnímania rozlofenia a priestorovosti vlastného tela a má priestor objavova nové a originálne tane né pohyby.

Gil takisto v súvislosti s tane níkmi rozvíja my-lienku, ktorá sa zdá by podobná Merleau-Pontyho predstave tela v priestore. Gil uvádza príklad: ke sa lovek nahý ponorí do vane plnej vody a potom niekto na hladinu pri jeho nohách položí pavúka, lovek vo vani bude cíti prítomnos pavúka akoby celým svojim telom, aj ke sa ho fyzicky vôbec nedotýka. Analogicky je to aj s telom tane níka v priestore. ŠTane ník sa nepohybuje v priestore, ale skôr ten priestor svojim pohybom vytvára. [...] Telesný priestor je kofla roz-irujúca sa do priestoru, je to

⁶⁸ August Ferdinand Möbius bol matematik, ktorý v roku 1858 popísal jav, keď určitým spôsobom pretočenia a zlepenia pásiku papiera do uzavretého kruhu vzniká útvar, ktorého vnútorná a vonkajšia strana plynule prechádzajú jedna do druhej a teda sa dá povedať, že tento útvar v podstate dve strany nemá. Ide teda o útvar, hoci je trojrozmerný, má len jednu stranu.

⁶⁹ GIL, José. 2006. *Paradoxical Body*. [online]. TDR. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/4492711>.

kofla, ktorá je priestorom. [...] Telo si vytvára nové roz-írenia v priestore a tým formuje telo nové ó virtuálne, ktoré je ale pripravené sta sa skuto ným a vytvára skuto né gestá.⁷⁰ Telo tane níka teda cíti priestor a objekty v om podobne ako lovek vo vani cíti prítomnos pavúka. Jeho telo je schopné celý priestor obsiahnu a takpovediac sa ním sta .

2.4. Telesnos a performance

V nasledujúcej asti kapitoly sa od filozofie presuniem bliž-ie k prostrediu divadla a performance. Ako zdroj posúfii hlavne práca Eriky Fischer Lichte a jej pojatie telesnosti a performativity.

Divadelné umenie je -pecifické svojím fyzickým bytím tu a teraz. Herec je zároveň tvorcom aj tým, o tvorí a proces tvorby a recepcie tvoreného prebieha simultánne. Vnímanie telesného bytia herca sa po as histórie divadla menilo. Základným napätím je dualita herca a postavy ó alebo ako ozna uje Fischer-Lichte, napätie medzi hercovým bytím-vo-svete a steles ovaním postavy. Znovu sa rozli-uje telo ako objekt ó ke lovek *má* telo, a telo ako subjekt ó ke lovek *je* telom. Táto podvojnó je k ú ová pre teóriu telesnosti, ktorú Fischer-Lichte priblihuje na základe dvoch faktorov ó procese stelesnenia a fenoméne prézentnosti.

2.4.1. Telesnos

Ako ufl bolo vy-íe popisované, predstava západnej kultúry o vz ahu tela a du-e, a teda aj herca a postavy vychádza z toho, fe sú oddelené a jedno je vfdy nadradené. Tu Fischer-Lichte rozli-uje fenomenálne telo (reálne hercovo) a sémiotické telo (text/postava). V minulosti sa malo za to, fe herec musí prejs odtelesnením a by len istým sémiotickým telom. Diváci mali vníma loveka na javisku len ako divadelnú postavu a akáko vek pozornos strhnutá na hercovo fenomenálne telo bola povaflovaná za nefiadiuce vytrhnutie z divadelnej ilúzie. šHerec bol nútený transformova svoje fenomenálne telo na telo sémiotické, ktoré by poslúfii ako materiálny nosite textového významu.⁷¹ Fischer-Lichte pripomína, fe aj v divadle má táto predstava korene v dualizme. šZatia o jazyk predstavoval bezmála ideálny systém, ktorý vyjadroval významy pravdivo a ' isto',

⁷⁰ GIL, José. *Paradoxical Body*. s. 22.

⁷¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, s. 111.

udské telo ponúkalo na tvorbu znakov ove a menej spo ahlivé médium a materiál. [...] Aby mohlo by telo vôbec zapojené do hereckého umenia, musí najprv prejs odtelesnením: aby zostalo len 'isté' sémiotické telo, musí by od tela oddelená akáko vek referencia k bytiu-vo-svete.⁷²

Tento model bol v-ak po as 20. storo ia prekonaný a hovoríme o tzv. novom herectve, ktoré sa sústreďí primárne na materiálnu povahu hercovho tela. Herec je oslobodený od literárnej predlohy a pojem stelesnenie naberá celkom nové významy. Autorka ako príklad takéhoto prístupu uvádza avantgardistov, ako bol napríklad V. E. Mejerchold, ktorí brali telo ako stroj, ktorý je možné tvarovať a trénovať k perfekcionizmu. Svoje postupy ponímali ako antitézou ku konceptu stelesnenia. ŠZatia o koncept stelesnenia neponíma telesnosť ako materiálnosť, ale ako znakovosť, teda znázornenie významu predur eného dramatickým textom, Mejerchold a al-í avantgardisti sa naopak orientujú výhradne na princíp materiálnosti. [...] Pohyby hercovho tela sú chápané ako umelecký stimul, vyvolávajúci v divákoch patri nú reakciu alebo impulz, ktorý je schopný vytvára nové významy.⁷³

Fischer-Lichte následne venuje pozornosť vývoju divadla v -es desiatych rokoch 20. storo ia, kedy pod a nej do-lo k úplnej redefinícii pojmu stelesnenie. Pozde uje -tyri postupy, ako bol tento pojem v divadelnej praxi používaný. Prvým postupom je zmena vz ahu performeru a role. Ako príklad uvádza prácu Jerzyho Grotowskeho, ktorý pracoval s telom ako nie ím duchovným ó ako s vtelenou mysľou, ktorú herec neovláda. V tomto prípade sa *ma* telo a *by* telom nedá oddeliť. Herec, ktorý toto dokáže je pod a Grotowského svätým hercom, u ktorého rozlí-enie tela a mysle zaniklo. Najlep-ím príkladom je Ryszard Cie lak v roli *Vytrvalého princa*. ŠHerec neprepoíia svoje telo mysli a nevie uje teda nie o duchovného (konkrétne predur ené my-lienky), necháva svoju 'myseľ' vystúpiť skrze telo, pri om 'hýbate om' je tu telo. [...] Pôvodné rozlí-enie tela a mysle zaniká ó myseľ je chápaná ako vtelená a telo naopak ako 'odu-evnené'. [...] Stelesni tu znamená zjaviť na tele a skrze telo to, o existuje jedine v tele a skrze telo.⁷⁴ Na tomto mieste sa vyjavuje paralela Grotowského divadelnou ínnosťou a filozofiou

⁷² FISCHER-LICHTE, s. 112.

⁷³ FISCHER-LICHTE, s. 116.

⁷⁴ FISCHER-LICHTE, s. 118.

Merleau-Pontyho, v rovine snahy prezentovať pomocou nedualistického, netranscendentálneho prístupu telo a myseľ, zmyslové a nezmyslové.

Druhým postupom je zvýraznenie individuálneho predstaviteľa a jeho tela. Tu ako príklad slúži práca Roberta Wilsona, ktorý sa sústredil na individuálne rysy konkrétneho herca, postihnutého, študenta herectva, performeru, alebo herca. Herci na scéne robia buď veľa, alebo sa dostávajú do neobvyklých pozícií a hlavným prvkom záujmu je spôsob, akým sa pohybujú (využívajú sa kolektívne mechanické pohyby, alebo veľa spomalené pohyby). Postava uŕbená nie je formovaná vnútornými stavmi, ktoré vyjadrujú herci/performeri svojimi telami. Je tvorená tým, čo vzniká pri performatívnych aktoch, skrz ktoré herec vyjadruje svoju vlastnú telesnosť.⁷⁵ Dôležitým prvkom je práca so svetlom, ktoré budí dojem, keď herec svetlo vyfarbuje. Takisto aj premietanie na zadné plátno, ktoré spôsobuje, keď sa herec akoby mení do dvojrozmerného priestoru.

Ako tretí postup uvádza Fischer-Lichte prácu s deformovanými i znetvorenými telami v skupine Societas Raffaello Sanzio. Neprijemné telesné vlastnosti hercov natoľko pútajú pozornosť divákov a rušia a znepokojujú ich, keď nie sú schopní vytvoriť si akýkoľvek vzťah k sémantickým postavám. Sémiotickosť hercov vyjadruje iba znaky ich tiel samotných.

Ako štvrtý príklad je uvedený tzv. cross-casting, teda obsadzovanie rolí opačným pohlavím, ktorý Fischer-Lichte demonštruje na inscenáciách Franka Castorfa. V tomto prípade je divák maximálne frustrovaný tým, keď nevie, či herec predstavuje seba, alebo postavu, alebo ešte nejakú inú postavu. Postava nemohla byť nikdy úplne oddelená od fenomenálneho tela: zjavovala sa práve vďaka tomuto konkrétnemu telu.⁷⁶ Klasické ponímanie fenomenálneho a sémiotického tela sa teda úplne rozpadá.

Redefinícia pojmu stelesnenia teda spočíva v tom, keď samotné fyzické telo ako také je podmienkou pre to, aby mohlo byť samé objektom, témou a zdrojom symbolov. Cieľom tohto procesu je, aby telo nadobudlo rovnakú paradigmatickú pozíciu ako text. Veľmi pozoruhodná je úvaha Eriky Fischer-Lichte o tom, keď ľudské telo nie je dielom, *nie je*, ale *sa stáva* a vytvára, a teda nemôže byť označené za umelecké dielo. Telo nepozná stav bytia, pozná bytie iba ako stávanie sa, ako proces, premenu. Každým mrknutím, výdychom a pohybom sa znovu

⁷⁵ FISCHER-LICHTE, s. 123.

⁷⁶ FISCHER-LICHTE, s. 126.

utvára, stáva sa iným, nanovo sa steles uje. Preto zostáva nepostihnute né. Fyzické bytie-vo-svete, ktoré *nie je*, ale *stáva sa*, vehementne odporuje akejko vek predstave diela. Dielom sa ľudské telo stáva aľ v okamihu smrti, ako m tvola.⁷⁷ Herec teda zo svojho tela nevytvára umelecké dielo, ale prechádza procesom steles ovania, transformácie.

2.4.2. Sebazra ovanie a násilie

S obnaľným ľudským telom v performance sa úzko spája aj asto poufľvané predvádzanie násilia, ubľfovania vlastnému telu, i vystavovanie sa priamemu ohrozeniu ľivota. Pod a Fischer-Lichte v-etko to, o performer so svojim telom robí, zanecháva hmatate né stopy a tým indikuje a zdôraz uje proces transformácie. šTým, ľe umelci vystavujú na obdiv svoju vlastnú -pecifickú telesnos , vykonávajú procesy, ktorými steles ujú zranite nos svojho tela, poukazujú na jeho bezbrannos vo i násiliu, jeho ľivos a s ou spojené nebezpe enstvá. Neustála premena, ktorou prechádza kaľdý organizmus, je znázornená, a je teda vnímate ná práve skrze zranenia, ktoré si jedinec spôsobuje sám alebo mu ich spôsobujú druhí.⁷⁸ Sebahrozovanie a sebazra ovanie, ktorému sa umelci vystavujú, prirovnáva autorka k praktikám mníchov a rádových sestier, mu eníkov a svätých, ktorí tak inia z rituálnych a náboľenských dôvodov. Zárove v-ak priznáva, ľe majú rozdielne funkcie. U performerov nie je cie om o ista divákov. Naopak, spôsobujú si sami to, oho sa diváci desia a pokú-ajú vyvarova . Diváci sú vystavení brutalite, vlastnému desu, alebo dokonca sadistickému pote-eniu. V tomto kontexte umelci nevyjadrujú konkrétne významy, ale doslova steles ujú samotné násilie na vlastnom tele. šAk teda redefinovaný koncept stelesnenia odkazuje ku v-etkému, o je znázornené performatívnymi aktmi, pomocou ktorých performer pri predstavení stvár uje predov-etkým svoju vlastnú telesnos , potom tento koncept pregnantne postihuje to, o umelci pri sebazra ujúcich performanciách vykonávajú.⁷⁹

⁷⁷ FISCHER-LICHTE, s. 132.

⁷⁸ FISCHER-LICHTE, s. 129.

⁷⁹ FISCHER-LICHTE, s. 132.

2.4.3. Prézentsnos

Pojem prézentsnosti funguje u Fischer-Lichte na základe faktu, že divadlo sa vždy odohráva v bytostnej prítomnosti. Znovu rozlišuje hercovu prítomnosť sémiotickú (postavy) a fenomenálnu (hercovo reálne telo), ktoré obe zároveň pútajú divákovu pozornosť. V porovnaní s inými umeniami, v divadle herec postavu nikdy nenapodobuje, ale vždy ju *je*, vytvára ju. Postava neexistuje mimo hercovo telo. To, čo diváci počas predstavenia sledujú, je vždy prítomné tu a teraz. Pre tento jav je poufity pojem sprítomnenie. Podľa Fischer-Lichte je to práve tento jav, ktorý divákov na divadle priahuje. Šprítomnenie v divadle vedie k premene divákov o 'liečenie' ich z 'nakazenia' emóciami, môže viesť k strate sebakontroly alebo zmeneniu ich identity a ponúka divákovi vysoko úroveň transformácie.⁸⁰

Fischer-Lichte hovorí o troch stupňoch prézentsnosti. Slabší koncept prézentsnosti funguje, keď na divákov pôsobia fenomenálne telá hercov (ktoré sú stále vnímané ako oddelené od sémiotických). O silnom koncepte prézentsnosti hovoríme, ak herec ovládne celý divadelný priestor a strhne na seba všetku pozornosť divákov, ktorí tak intenzívne prežívajú prítomnosť. Predstavíte a na javisku vnímajú diváci ako akýsi zdroj energie. V prípade radikálneho konceptu prézentsnosti je uvedený príklad práce Eugenia Barbu. Podľa neho dochádza pri stelesnení k vzniku energie, ktorá má prúdiť medzi hercami a divákmi a teda hovoríme o tele energetickom. Herec je vtelenou mysľou, dualita tela a mysle je prekonaná a odstránená a prúdiaca energia je vnímaná ako transformácia a fluktuálna sila.⁸¹ Reprezentácia a prézentsnosť sú tu v opozícii o jednota herca a postavy je zrušená, v niektorých prípadoch postava úplne zmizne. Šmágia prézentsnosti teda tkvie v bezprostrednej schopnosti predstavíte a uvoľniť energiu tak, aby ju diváci v priestore zachytili, boli ovplyvnení a predchnutí. [...] Fenomén prézentsnosti je prizmou vľitej duality tela a mysle nepostihnuteľný a naopak túto dichotómiu rúca. Ako náhle herec svoje telo prezentuje ako energetické, čím sa dosahuje prézentsnosť, zjavuje sa zároveň ako vtelená myseľ o teda ako bytosť, u ktorej nie je možné oddeliť telo a myseľ, pretože jedno podmienkuje druhé.⁸²

⁸⁰ FISCHER-LICHTE, s. 136.

⁸¹ FISCHER-LICHTE, s. 143.

⁸² FISCHER-LICHTE, s. 143.

Západná civilizácia je postavená na oddelení tela a mysle a jedinec v nej je tým úspešnejší, čím viac sa mu darí držať telo pod kontrolou a oslobodiť sa od neho. Toto však performance umenie popiera a dokazuje, že táto dualita neexistuje.

lovek v ňom je vtelenou mysľou a ponúka tento pocit aj divákovi. Fischer-Lichte svoje úvahy uzatvára:

Na základe svojich kultúrnych tradícií je západné publikum zvyknuté nahliadať na seba optikou duality tela a mysle. Jej stieranie vidí ako obraz vzdialenej budúcnosti a takú schopnosť pripisuje iba niekedy málo vyvoleným na základe ich výnimčnosti, väčšinou zbožného spôsobu života. Vo chvíli, keď prezentnosť predstavíte a umožní divákovi cítiť seba a prezentovať seba ako vtelenú myseľ, zaplaví ich pocit – asi, aký sa im v bežnom živote zafixovať nepodarí. Pre jeho opätovné vyvolanie je nutné opakované zakúšanie prezentnosti. Diváci sa na týchto vzácnych okamihoch – asi, ktoré im môže poskytnúť výhradne predstaviteľská prezentnosť, môžu stať závislými. Prezentnosť nevyjavuje nič mimoriadneho, ale naopak nie o celkom bežného a to sa stáva udalosťou, teda ľudská predispozícia by vtelenou mysľou.⁸³

V závere sa Erika Fischer-Lichte venuje úvahám o zobrazovaní tela v médiách. Média vytvárajú zdanlivý dojem prítomnosti a prezentnosti, ale vlastne ukazujú telo odhmotnené a nereálne. Divadlo však vyuffáva skutočnú prítomnosť a skutočnú materiálnu tela so všetkými jeho nedokonalosťami, a teda poskytuje pravú prezentnosť a pôžitok z prítomnosti, po ktorom lovek prirodzene túži.

2.5. Nahota v performance

Keďže sa vo viacerých performance, ktoré budú analyzované v nasledujúcich astiach práce objavuje nahota ako jeden z najzákladnejších elementov, venujem jej pozornosť aj v rovine teoretickej. Čudia sú zvyknutí na nahé telá v umení naprieč históriou (napr. vo výtvarnom umení či sochárstve), takisto sú súčasťou dobe audiovizuálnych médií plných sexualizovaných ľudských tel. Nahota v divadle však stále vyvoláva v divákovi rozpaky a rozdielne názory, pretože divadlo ako

⁸³ FISCHER-LICHTE, s. 144.

jediné z umení zobrazuje živého loveka z mäsa a kostí, ktorý priamo fyzicky komunikuje s divákom.

Existuje mnoho alternatív, ktoré sa snažia rozpačiť divákov a narušenie intimity eliminovať: napríklad použitie kostýmov telovej farby, ktoré majú simulovať nahotu, alebo použitím protetických genitálií, ktoré sú schopné skryť telo umelca a zabrániť tak reakciám studu zo strany publika. Ďalšou možnosťou sú rôzne stlmenia svetla, ktoré ukazujú telo iba v tieni tak, keď divák je schopný rozpoznať nahotu na scéne, avšak nie je schopný rozoznávať detaily.

Karl Toepfer sa nahotou zaoberá vo svojom článku *Nudity and Textuality in Postmodern Performance*.⁸⁴ Podľa neho sú práve odhalené performerove genitálie pre divákov tým najsilnejším dôkazom jeho zraniteľnosti. Usudzuje tak z toho, keď divákovi sa zdá viac nahý lovek, ktorý má zahalené vrecko okrem genitálií, ako lovek, ktorý má pohlavie zakryté a inak je celkom nahý. Šťakže nahota v performance je kompletná len do tej miery, keď divák vidí nie skutočnosť, keď performer je 'reálne' nahý, ale iný, v ktorých je performerovo 'reálne' telo naznačené odhalenými genitáliami. Divadelná nahota teda vzbudzuje 'problém' ohľadne 'reálnosti' tela na javisku.⁸⁵ Nahé telo má potenciál šokovať, a dokonca znechucovať a deštruuje. Má tendenciu rúcať rozdiel medzi reálnym telom performera a telom postavy. Podľa Toepfera ide o extrémny realizmus, ktorý stiera rozdiely medzi realitou a reprezentáciou. Zároveň nahé telo, ktoré sa predvádza implikuje dojem, keď má byť objektom sexuálnej túžby.

V minulosti sa nahota považovala za spojenú s primitivizmom, za opak civilizovanej kontroly nad telom. V postmoderných časoch je stále spojená s odkrývaním nie toho prirodzeného a primitívneho, ale v novom, viac pozitívnom zmysle. V posledných rokoch 20. storočia bola považovaná za symbol oslobodenia od obmedzení v podobe textu a jazyka, ktoré zakrývajú autenticitu bytia. Bola spojená s akousi nevinnosťou a ľahkosťou. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa však začali prejavovať nedostatky tohto typu uvažovania o nahote, preto Toepfer prezentuje nasledovné stratégie použitia nahoty, ktoré tú predchádzajúcu nahradili.

⁸⁴ TOEPFER, Karl. Nudity and textuality in postmodern performance. *Performing Arts Journal* 18, 1996, č. 54, s. 76-91 ISSN: 0735-8393.

⁸⁵ TOEPFER. s. 76.

Mýtická nahota zaobchádza s nahým telom ako so znakom prvotnej nevinnosti, ktorá demokraticky stiera všetky mechanizmy rozdeľovania ľudí, vrátane tých, ktoré definujú a motivujú sexuálne túžby. Tento typ prístupu je reprezentovaný napr. Living Theatre alebo prácou Carolee Schneemann. V prvom prípade nahota presahuje erotizáciu, pretože túžba a šťastivosť existuje iba na to, aby telá rozlietala a na to, aby bola najsilnejším nástrojom rozdeľovania. Nahota je tu teda spôsobom, ako dosiahnuť rovnosť a šrovnalosť. Tento prístup však, ako som už spomínala, Toepfer považuje za naivný a zastaralý. Zahá a aj performance Carolee Schneemann, ktorá sa v jednej z nich napr. pokúšala viesť prednášku z dejín umenia zatiaľ čo pritom bola nahá a snažila sa tak otestovať, do akej miery môže mať v tejto podobe v danej situácii nejakú autoritu.

Za *rituálnu nahotu* označuje Toepfer také prípady, ktoré považujú telo za najviac nahé vtedy, keď odhaľuje svoje vnútornosti. Doslova to, čo sa nachádza vo vnútri tela, ako napríklad výkaly, krv, pot, sperma atď. V niektorých prípadoch takisto zvieratá a ich obetovanie a následné predvedenie ich krvi a vnútorností. Ako príklady takýchto postupov v divadle uvádza viedenský akcionizmus Hermanna Nitscha a Otta Mühla. Toepfer podotýka, že napriek tomu, že z dokumentácie publika vyplýva, že tento typ nahoty má veľkú silu a vyvoláva policajné zásahy, diváci sa nikdy nezdaľi týmito predstaveniami vzrušení.⁸⁶

Pojmom *terapeutická nahota* označuje Toepfer takú, ktorá sa snaží dekonštruovať idealizované vnímanie tela, ktoré potláča zdravé formovanie sexuality. Hlavnou stratégiou v tomto prípade je, že predvádzané telo nie je považované za objekt túžby, ale za jej zdroj. V tejto súvislosti spomína Annie Sprinkle, ktorá pod ním vo svojich vystúpeniach obrátila bežnú trajektóriu túžby (vytvorenú napríklad striptízom) a tým, ako si svoje nahé telo šušľovala a prezentovala ho s vlastnou radosťou akoby ho oslavovala, povýšila tak stav *by videný* nad videnie a sledovanie. Ako príklad, hoci pomerne odlišný príklad považuje Toepfer japonské divadlo butó. Štelo sa tu javí ako cudzie, mimozemské stvorenie, organizmus omnoho menej povedomý, ako diváci predpokladajú. Myšlienka duševného a emocionálneho zdravia ľudí závisí na obnovení prvotného spojenia tela s prírodou. Príroda ale vždy zahŕňa určité podriadenie sa impulzom a rytmom, ktoré

⁸⁶ TOEPFER, s. 80.

sú cudzie, iracionálne a hlboko zakorenené v energiách, ktoré sa in-titucionalizované obmedzovanie tela snaží potlačiť a marginalizovať.⁸⁷

Modelová nahota v sebe obsahuje určitú kritiku vzťahu medzi telom a špohľadom od toho druhého a tematizuje takisto rozdiel medzi telom a obrazom tela. Ako príklad tu slúži predstavenie Barbary Heinisch, ktorá za prievitné plátno umiestňuje svoje telo a vytvára rôzne pózy a obrazy. V určitom momente však prerazí cez ne von, a tým vyvoláva v divákoch dojem, že jej skutočné telo má omnoho väčšiu silu, ako jeho obraz

Baletná nahota označuje potenciál tela vzrušiť divákov, avšak iba v tesnej závislosti na kapacite performerov predvádza technicky dokonalé pohyby. Balet kladie na tanečníkov obrovské fyzické nároky na virtuozitu a len veľmi málo po etu udí sa im dokáže vyrovnávať. Nie je to však baletný pohyb, ktorý robí telá krásnymi, ale krásne telá dokážu vyvolať pocit vášeň tým, že predvádzajú baletné pohyby.⁸⁸ V tejto skupine Toepfer ako príklad uvádza prácu Hansa von Manena a Piny Bausch.

Nepredpísaná nahota sa v divadle objavuje vtedy, keď sú texty starých klasických hier, ktoré pôvodne neobsahovali, hrané nahými hercami. Tým sa zvýrazňuje napätie medzi minulosťou a prítomnosťou a rozvracajú sa väzby autorské zámery dané textom. Hlavným údelom týchto postupov je ukázať, akú má ľudské telo silu podkopať regulatívne snahy textu a naratívu. Toepfer popisuje skúsenosť, kedy nahí herci hrali *Pellea a Malisandu* Maurice Maeterlincka a výsledkom bolo, že mnohí diváci si vôbec neuvedomili, že text pochádza z predchádzajúceho storočia.

Opakom tohto postupu je *predpísaná nahota*, keď ufl samotný text v sebe zahŕňa, že sa predstavenie musí hrať bez textu. Zároveň však predpokladá, že herec nie je dostatočne nahý, a tým nie je nahý aj jeho reč. Vychádza sa z predpokladu, že keď je herec nahý, jeho reč znamená viac, a hlavne vtedy keď je bez scenára.⁸⁹

Obscénna nahota definuje Toepfer tak, že telo je objektom túžby, ale extrémne vulgárny jazyk poufllý v performance navodzuje dojem znechutenia

⁸⁷ TOEPFER. s. 82.

⁸⁸ TOEPFER. s. 83.

⁸⁹ TOEPFER. s. 85.

a degradácie. Nahota je obscéna len vtedy, keď okuje diváka tým, keď odhalí túžbu po násilí a schopnosť divákov mať pôžitok z nechutností.

Ako posledný druh uvádza autor *nahotu pornografickú*. Od predchádzajúcich, poufľívaných v umeleckých performance sa odlišuje viacerými aspektmi. Po prvé, pornografický efekt nie je závislý na nahom tele ako takom, môže ho spôsobiť aj telo úplne oblečené, príp. fetišistické predmety. Po druhé, ak sa jedná o nahé telo, jeho efekt na diváka spočíva v tom, že je samo sexuálne vzrušené. Výraznou zmenou oproti predchádzajúcim stratégiám je aj fakt, že dochádza k dvojitému vzrušeniu – o uherca aj u diváka a tým sa ich role do určitej miery prekrývajú, resp. zánikajú.

2.5.1. Nahota a feminizmus

Úvahám o nahote v performancom umení bližšie venuje divadelná teoretička Rebecca Schneider. Pre priblíženie témy využíva vo svojej knihe *The Explicit Body in Performance*⁹⁰ ako príklad umelkyne hnutia Fluxus⁹¹, konkrétne hlavne Carolee Scheemann. Ako uľahčuje názvu knihy vyplýva, Rebecca Schneider používa pre označenie performance, ktoré pracujú s nahým telom, i sexualitou spoločný výraz *explicitné telo*. Zároveň je z jej publikácie jasné, že sa jedná hlavne o teloflénské a o performance tematicky spojené s feminizmom.

Keď Carolee Schneeman začala v osemdesiatych rokoch umiestňovať svoje nahé telo medzi instalácie a predmety, pokrývala ho farbami, prachom, plastmi a spájala výtvarné a performančné umenie, stretli sa jej vystúpenia s rozporuplnými reakciami. Explicitne nahé teloflénské telo v performance vyvolávalo pobúrenie a znechutenie medzi niektorými kritikmi a umelcami. Vystúpenie bolo označené za pôžitkácky exhibicionizmus, určený len na zvädzanie mufflov. Ako však podotýka Rebecca Schneider, nebola to nahota, ani sexualita, čo vyvolávalo pohoršenie. Problémom bolo to aktívne autorstvo vystavovaného tela. Nahé telo bolo často poufľívané ako objekt v happeningoch, a často aj ako aktívny objekt, alebo objekt

⁹⁰ SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge, 1997. 250 s.

⁹¹ Fluxus bolo hnutie umelcov založené v roku 1960 v New Yorku. Zahŕňalo umelcov z rôznych sfér, spájalo ich však vzťah k neodadaizmu a dôležitý názor a postoj samotného umelca. V rámci tohto hnutia sa rozvíjali hlavne žánre ako ready-made, happening, performance, či environment; pričom charakteristické je prelínanie týchto foriem a výrazná intermedialita.

s možnosťou výberu medzi improvizáciou a autorskou koncepciou. Scheemann však poučila svoje telo ako viac než len aktívny objekt. Jej telo bolo nevyhnutne *ou samou*. Nahé telo *je* umelec, nie je umelcovým (hoci aj aktívnym) objektom. To, že aktívne tvorivé sily boli predvádzané ako explicitne ženské znamenalo, že Scheemannovej akcie boli nabitým protikladom o v kultúre, ktorá spája aktívne s mužským a pasívne so ženským.⁹² Hranice medzi umeleckou osobnosťou, ktorá *tvorí* umenie a telom, ktoré *je* umenie sa výrazne rozvojnili a spôsobili zmätok v tradícii vnímaní tejto polarizácie. Tvorca umenia o entita, ktorá aktívne tvorí, tradične vnímaná ako mužský princíp sa vďaka explicitne nahému ženskému telu stala výrazne a nezameniteľne ženskou. Nahota v tomto prípade dopomohla k zvýrazneniu tohto faktu a k jeho neprehliadnutej prítomnosti. ŠV *Eye/Body* sa rozplynuli jasné hranice medzi konštruktívom a konštruovaným, nálezcami a nájdeným, subjektom a objektom, umelcom a umením, mysľou a telom.⁹³ Práve to podstatného vyvolalo rozporuplné reakcie kritiky. Schneider uzatvára problém s *Eye/Body* konštatovaním, že ženy môžu používať sexy ženské telá ako neutrálne objekty alebo povrchy, ale keď ženy použijú svoje vlastné telá i tváre, sú okamžite obvinené z narcizmu.

Umelkyne hnutia Fluxus začali svoje telá používať explicitne a okrem iného sa snažili zistiť, prečo by zároveň umelcom a umeleckým objektom je tak veľký paradox. Schneider pripomína ako príklad performance umelkyne Shigeo Kubota s názvom *Vagina Painting* z roku 1965, v ktorom performerka v podrepe mala oválnu tetu na podlahu, pričom tetu vytlačila z jej vagíny. Predstavenie bolo v tom čase kritikmi označené za animalistické a nechutné. Rebecca Schneider vysvetľuje: žena ako umelcov tetu, žena ako fetuizovaný falus je akceptovateľná, dokonca sexy. Ale žena s tetou je v inom zmysle ako žena s falom o neprirodená, monoznačná, primitívna o urážka nie umelecká.

Napriek odporu kultúrneho establiementu sme boli počas dekád nasledujúcich po predstaveniach v nasledujúcich rokoch svedkami nárastu a zvýraznenia metód, ktorými feministické umelkyne búrali neviditeľné barikády. Tie, ktoré marginalizovali ženu ako vidiaci subjekt a presadzovali ju ako viditeľný objekt. Tie, ktoré ženu utlačili ako tvoriacu a uprednostovali ju ako výtvor. Vďaka

⁹² SCHNEIDER, s. 35.

⁹³ SCHNEIDER, s. 36.

explicitnej fenskej nahote v performance, ktorej autorkou a jediným subjektom je performerka sama, sa vyprovokovali mnohé debaty a diskurz fenského tela v umení sa posunul do nových rozmerov.

3. ženy v performančním umění

Při psaní této práce berím na vědomí, že samozřejmě ne všechny díla vytvořené, i realizované ženami, jsou autorsky myšlené a divácky interpretovatelné z optiky feminismu. Ženy-performerky a jejich tvorba nejsou omezeny jen na ženské témy. Pohlaví performerky je na jevišti stále fyzicky přítomnou realitou, bylo by však zbytečně omezené domnívat se, že nevyhnutně determinuje interpretaci a záměr díla. Ženy (a tedy rovněž muži) svojimi vystoupeními zobrazují celé spektrum společenské reality a lidské zkušenosti ve světě.

Ke ženské je ale tato práce úmyslně zaměřená na také díla, která ženu a její zkušenosti tematizují, budou pro následující úvahy vybrané performance, které jsou pro tuto tému relevantní. Při úvahách o nich, stejně jako ponuka (a i v literatuře na danou tému objevuje) slovné spojení *ženské performanční umění*⁹⁴. Toto označení tedy pro účely této práce není myšleno jako všeobecně zahrnující akékoliv ženy a jejich témy, ale právě také, u kterých je právě ženské zkušenosti východiskovým tematickým bodem. Tedy představení, v kterých není náhodné obsazení ženy-performerky, a které umožní nahlédnout do jejího významu oproti feministickým teoriím.

Charakteristická politická povaha ženského performančního umění od osmdesátých let implikuje zařazení feministických performance jako samostatného poddruhu v rámci dané oblasti umění. Skrz optiku teorie postmoderního feminismu se ženské performanční umění jeví jako inherentně politické. Je silnou manifestací boje proti ekonomickému a ideologickému útlaku žen v společnosti. Jako také staví do popředí genderovou kulturu a přehnaně determinovanou sexualitu, které obě představují nástroj potlačování ženské subjektivity.

Ke ženské užívané teorii feminismu vycházejí z přesvědčení, že západní kultura je výrazně patriarchální, vyplývá z toho, že podléhá určitému systému zobrazování ženy jako objektu a vždy i jako protikladu viazanému k muži, který je východiskovým neutrálním bodem. Ženské performance, které

⁹⁴ V anglických textech jako *women's performance art*, resp. *feminist performance art*.

tento typ zobrazovania popierajú a snažia sa o iný sú teda ideálnym prostredím pre podkopanie patriarchálnej spoločnosti. Prostredníctvom dekonštrukčných stratégií, je feministické performané umenie diskurzom objektifikovaného druhého, a konfrontuje spoločenský kontext, ktorý stavia do popredia konvencie a oškrábania modernizmu. Táto dekonštrukcia stojí na vedomí, že žena ako objekt, ako kultúrne vykonštruovaná kategória je vlastne základom západného systému zobrazovania. Žena predstavuje pozíciu objektu, pozíciu štoho druhého vo vzťahu k sociálne dominantnému mužskému subjektu. Je to práve to šbytie tým druhým⁹⁵, ktoré takýto spôsob zobrazovania, teda personifikáciu mužskej túžby, umožní uje.⁹⁶ Tým, že performance tohto typu výrazne a úmyselne stavajú ženu do pozície konajúceho, hovoriaceho a samostatne sa rozhodujúceho jedinca, menia jej vnímanie z objektu na subjekt a teda z štoho druhého na východiskový bod šja. V tejto práci mám takými dielami na mysli performance, ktoré sa začali presadzovať v posledných rokoch 20. storočia, hlavne v Spojených štátoch Amerických a západnej Európe. Od tej doby prešlo samozrejme performané umenie aj spoločnosť výraznými zmenami, ktoré sa v predstaveniach reflektujú. Tento vývoj a rozdiely medzi minulosťou a súčasnosťou budú v nasledujúcich analýzach zohľadnené.

feministická performance sa teda vymedzuje ako špecifická stratégia, ktorá zblífuje postmodernizmus a feminizmus a k tomu pridáva kritiku genderu a patriarchátu. V posledných a sedemdesiatych rokoch, zároveň s hnutím za práva žien, vyústili ženy performance ako dekonštruktívny spôsob, ako poukáza na objektifikáciu a jej následky.

Tým, že spochybujú samotný diskurz zobrazovania, vytvárajú feministické performance diskusiu a navrhujú alternatívny diskurz o taký, ktorý vybojuje z tradičnej hierarchie moci, odkiaľ vyvierajú utláčanie. feministické performané umenie

⁹⁵ *Otherness* je výraz, ktorý do spoločenských vied uviedol prostredníctvom fenomenológie Edmund Husserl. Popisuje jav, kedy sa osoby (alebo kultúry) nahliadajú z pozície „ja“, ktoré je považované za neutrálny východiskový bod a „to druhé“ je definované na základe odlišnosti či protikladu k tomuto bodu. K tomu sa viaže výraz *othering*, ktorý znamená proces, kedy na základe odlišnosti od „ja“ redukuje „tých druhých“ na nižšie, z jadra spoločnosti vyradené skupiny či jedincov. Ako konkrétny príklad môže poslúžiť už spomínaná kniha Simone de Beauvoir *Druhé pohlavie*, ktoré už v samotnom názve vychádza z tejto teórie a tvrdí, že v diskurze nerovnosti pohlaví sú ženy nahliadané ako „tie druhé“, vybočujúce zo štandardu a teda podradné.

⁹⁶ FORTE, Jeanie. 1988. *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*. [online]. Theatre Journal. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/3207658>.

stavia skutočnú ženu ako hovoriaci subjekt. ženské telo ako subjekt, naráňa na odpor patriarchálneho textu a spochybňuje samotné základy zobrazovania tým, že tento text odmieta a prináša nové texty, zakorenené v reálnej ženskej skúsenosti a sexualite.⁹⁷ Tieto diela sú charakteristické výraznou prítomnosťou performerovho tela a hlavne tým, že vo väčšine prípadov sa nejedná o zobrazovanie určitej role, alebo tylizácie. Naopak stretávame sa s vysokou mierou subjektivity, autenticity a vlastne sa ako diváci ocitáme s performerkou v osobnom rozhovore. S tým je spojené takisto často používané aktívne zapájanie diváka a teda vzniká nie len osobný dialóg, ale aj fyzický kontakt a dotyk.

Pre performanciu môže byť sólová, alebo skupinová je typická jediná vďaka alebo námet, na rozdiel od komplexného prepletenca mnohých vrstiev témy, rozprávania, postáv, jazyka, akcie a obraznosti, ako je tomu väčšinou v tradičnom divadle, [...]. Performance odvodzuje svoju formu a význam z jediného, alebo prevažujúceho konceptu žienky a v prípade sólových diel z jednotlivej a ústrednej *prítomnosti performerky*. alej sa performer usiluje o podkopanie tradičného vzťahu herec-divák tým, že pravidelne rozdeľuje pozornosť medzi obsah a performerku/performance a neustále pritom núti diváka spochybňovať jeho vzťah k performerovi a materiálu.⁹⁸

Aj ženská performance je teda hlavne o skutočnej živej prítomnosti umelkyne. Nehrá žiadne role, iba seba samú. Ona sama je autor, subjekt, aktivista, reflektor, dizajnér. Keď žena v performance rozpráva, má sa za to, že sprostredkúva svoje vlastné postrehy, vlastné fantázie, vlastné analýzy. Kontext performance je zásadne odlišný od toho javiskového v tom, že performerky nehrajú, nestvárňujú postavu, ktorá je od nich oddelená. Naopak tento kontext poskytuje ženám možnosť priamo oslovovať publikum, bez prostredníctvom autorovho scenára. Výrazne autobiografická povaha ženských performance dokazuje nevyhnutnosť ženskej schopnosti vyjadriť svoje subjektivitu. Skutočné ženy, hovoriace o svojich osobných skúsenostiach vytvárajú nesúlad s vlastným zobrazením ako stereotypizovanej kategórie žien, a odhadzujú túto fiktívnu kategóriu do spochybnenia. Keď divák má možnosť osobného kontaktu s osobou performerky,

⁹⁷ FORTE, Jeanie. *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*.

⁹⁸ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardné divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 146.

môže si akoby sám uvedomiť a naučiť sa byť vnímavý voči objektifikácii a systematickému falocentrickému zobrazovaniu ženy v kultúre. Tieto vystúpenia poskytujú divákovi možnosť uvedomiť si falocentrizmus zaľutovaných systémov zobrazovania a kultúrne podmienenú štruktúru (otherness) ženy.

Osobné a autobiografické aspekty sú automaticky spájané so ženskou sexualitou, ktorá je tým najviac osobným, zároveň najviac sociálne determinovaným. Výzva, ktorú ženy svojimi autobiografickými vystúpeniami vytvárajú, naberá na sile v spojení s teóriami feminizmu. Podľa Jeanie Forte pre ženy nemôže sexualita zostať osobná. Keď je jedinec sociálne konštruovaný ako žena pomocou sexuality vo vzťahu k mužom, je spytovanie tejto konštrukcie vďaka politickým aktom. Ufň samotné umiestnenie ženského tela do kontextu performančného umenia, stavia ženu a jej sexualitu ako hovoriaci subjekt. Sémiotický chaos, ktorý tým vzniká, kombinuje fyzickú prítomnosť, reálnu ženu a reálnu ženu, v nesúlade s jej vlastným tradičným zobrazovaním, a ohrozuje tým patriarchálne štruktúry revolučnou textualitou skutočného tela.

Pokiaľ sa ženské telo stalo štruktúrou na základe ktorého sa vytvára identita jedinca, potom ženské performančné vedy stavajú toto telo ako subjekt v priamom protiklade k patriarchálnemu textu. Performerky spochybujú samotné základy zobrazovania tým, že odmietajú takýto štruktúru a prinášajú nový, založený na reálnej autentickej skúsenosti a sexualite.⁹⁹

Z pozorovania sa ukazuje, že na zobrazovanie feministických tém a stieranie genderových nerovností sa v performančnej oblasti opakujú určité stratégie. V teoretickej rovine som sa snažila ich podchytiť už v predchádzajúcich častiach práce, následne sa pokúsim ich rozanalyzovať na príkladoch konkrétnych vystúpení. Mám na mysli napríklad vyuffňvanie úplnej nahoty, tematizovanie ženskej krásy, násilie na vlastnom i inom tele, alebo fenomén tzv. mužského pohľadu. Keďže veľa žien diel tohto druhu v sebe zahŕňa viaceré, ak nie všetky tieto témy, budú sa analýzy a úvahy o nich nevyhnutne iasto prelínať.

⁹⁹ FORTE, Jeanie. *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*.

3.1. Explicitné telo v minulosti

Ako uľi bolo spomenuté v predchádzajúcich úsekoch práce, pri pozorovaní sú asných performa ných diel (ale do ur itej miery samozrejme aj tých z minulosti), sa nevyhneme dojmu, že nahota v tomto druhu umenia zaujíma špecifické postavenie a má zvlátny vyjadrovací potenciál. V priebehu 20. storočia sa jej vyuffitie v divadle začalo objavovať stále častejšie, hlavne však v jeho druhej polovici, teda v posledných desiatich rokoch získali nahé telá v umení politickú a manifesta nú výpovednú hodnotu. V kontexte sexuálnej revolúcie, hnutia hippies, i hnutia za práva žien začali vznikať performance stavajúce (nie len) ženské telo do centra pozornosti, ako ústrednú tému, motív, koncept, i politický postoj. Nasledujúce diela pôsobia v kontexte vývoja performance manifestným, aľi ikonickým dojmom a stali sa v súčasnom umení mnoho krát citovanými.

Ako jeden z prvých a najvýraznejších príkladov tohto typu performance uvádza Forte vystúpenia americkej performerky Carolee Schneemann, ktorá bola prvá, kto doslova umiestnil vlastné telo do centra svojho diela.¹⁰⁰ Svoje telo vnímala ako materiál, z ktorého je umelecké dielo vytvorené. O svojej performance *Eye Body* z roku 1963 sa vyjadrila, že v ňom žienle som tvorky ňou obrazov, ale skúmam obrazové hodnoty tela ako materiálu, s ktorým som sa rozhodla pracovať. Telo môže zostať erotické, sexuálne, žiaduce, žiadostivé, zároveň je ale zasvätené: poznamenané, popísané textom ňov a gest objavených mojou ženskou vôľou.¹⁰¹

Práve telo poznamenané textom sa stalo námetom pre jej ďalšie predstavenie, ktoré výrazne ovplyvnilo následný vývoj feministického umenia. V roku 1975 v kuse s názvom *Interior Scroll* Carolee Schneemann vyšla pred publikom v americkom štáte New York najskôr zabalená v plachte. Postupne sa celá odhalila a vyšla si na stôl, kde svoje telo akoby orámovala tmavou farbou aby zvýraznila jeho kontúry, čo mu zároveň dodalo určitý rituálny podtón. Následne sa stavala do šak ňých póz podobných tým, ktoré sa pouffívajú pri pózovaní maliarom a čítala úryvky zo svojej knihy *Cezanne, She was a Great Painter*. Potom knihu odhodila a v tmenom svetle si začala z vagíny pomaly vyťahovať dlhý

¹⁰⁰ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. s. 152.

¹⁰¹ SCHNEEMAN, Carolee. *More Than Meat Joy*. Ed. B.R. McPherson. Kingston: McPherson&Co., 1997, s. 9.

zvitok, popísaný textom, ktorý taktiefl ítala.¹⁰² Text mal parodicky odkazova k jej stretnutiu s filmovým kritikom, od ktorého sa dozvedela, že na jej filmy nie je možné sa díva , kvôli ich príli-nej šnaliehavosti pocitovô a šosobnému nepokojuô. Pod a kritikov vystúpenie Carolee Schneemann vytváralo dojem, akoby sa jej vagína sama s afovala na sexizmus. Aronson dodáva: šV podstate u každého umeleckého diela máme za to, že tento produkt je konkrétnym vyjadrením emócií, ktoré sa vynárajú z akéhosi mystického miesta vo vnútri umelca. Schneemannová a tí, ktorí ju nasledovali, tento pocit vyjadrovali doslovne a explicitne, tvorili vizuálne a metaforické spojenia, ktoré sú zároveň oby ajné aj objavné.ô¹⁰³

Obrázok 1 Carolee Schneemann: *Interior Scroll*



Zdroj: Photography Now [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://photography-now.com/exhibition/62215>>.

V súvislosti so flenskými performance v –es desiatych rokoch sa asto objavuje vystúpenie Yoko Ono s názvom *Cut Piece* z roku 1964. Ono ticho sedela na scéne, oble ená do formálnych –iat. Diváci boli vyzvaní, aby k nej po jednom postupne prichádzali a nofnicami odstrihávali kúsky z jej oble enia. Po as celého priebehu akcie, ke oble enie postupne padalo z jej tela, Ono sedela úplne bez pohybu a výrazu, iba v momente, ke jej jeden z divákov prestrihol ramienka

¹⁰² Text znel nasledovne: „I met a happy man a structuralist filmmaker - but don't call me that, it's something else I do- he said we are fond of you, you are charming but don't ask us to look at your films, we cannot. there are certain films we cannot look at. the personal clutter. the persistence of feelings. the hand-touch sensibility. the diaristic indulgence. the painterly mess. the dense gestalt. the primitive techniques...“

¹⁰³ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. s. 154.

podprsenky si ju rukami pridržala a neostala tak teda úplne nahá. Napriek tomu sa v-ak toto vystúpenie zapísalo ako jasný postoj a feministický odkaz. ŠTým, fle postavila pred výzvu samotnú neutralitu vz ahu medzi divákom a umeleckým objektom, predstavila Ono situáciu, v ktorej bol divák postavený do potenciálne agresívnej pozície odha ovania flenského tela, ktoré historicky slúffi ako 'neutrálny', anonymný subjekt pre umenie. *Cut Piece* teda zobrazuje, aký má diváctvo bez zodpovednosti potenciál ublíffi alebo dokonca zni i svoj objekt vnímania.¹⁰⁴ Diváci bezmy-lienkovite prichádzali a strihali, performerka len pasívne sedela a nechala sa odha ova . Svojou pasivitou upozornila na objektifikáciu a zaflitú pozíciu fleny ako umeleckého objektu vydaného doslova napospas diváckemu poh adu i zásahu.

Obrázok 2 Yoko Ono: *Cut Piece*



Zdroj: Open Source Studio [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<https://oss.adm.ntu.edu.sg/ruzana001/yoko-ono-cut-piece/>>.

Ako posledné z diel z minulosti by som rada priblíffila vystúpenie Mariny Abramovi nazvané *Freeing the Body* z roku 1976. Po as tejto -es hodinovej performance stála nahá pred bielou stenou, celú hlavu vrátane tváre mala zakrytú iernou -atkou. Africký bubeník, ktorý sedel oproti nej, bubnoval rukami na bubon, niekedy rýchlo a hlasno, inokedy zase miernej-ie. Abramovi sa pohybovala

¹⁰⁴ *Art and Feminism*. Editor Helena RECKITT. London: Phaidon Press, 2012, 204 s. ISBN 9780714863917.

v rytme tohto bubnovania. Počas prvých fáz bolo vidieť, že má stále veľa energie a rázne pohybuje bokmi a hornou časťou tela zo strany na stranu. Aj jej ruky ostávali v neustálom pohybe, celé jej telo reagovalo na tempo a intenzitu bubnovania. Avšak v priebehu nasledujúcich niekoľkých hodín sa o ňu vidieť zaala dostavovať únava. Abramovi sa zjavne namáha a v monotónnych pohyboch sa snaží svoje telo udržať aktívne. Po finálnom krúživom pohybe, keď sa naposledy snaží vydať zo seba všetko, kolabuje a padá na podlahu, absolútne vyčerpaná. Keď ňu po celej performance mala tvár zahalenú biernou maskou, diváci nie sú rozptýlení ňou ako osobou, ale osobnosťou a svoju pozornosť môžu zamerať na telo, ktoré sa vďaka svojej anonymite stalo abstrakciou. Pre Marinu Abramovič je toto dielo pokusom dosiahnuť stav, kde neexistuje strach z bolesti, smrti, ani fyzických obmedzení. Telo bez tváre vyvoláva silný dojem vlastnej objektifikácie, a zbavenia ohoko veľa osobného a dokonca ľudského a v určitých momentoch môže vyvolávať aj nepríjemné desivé pocity. Hlavne v spojení s impulzívnosťou a nekontrolovateľnosťou daných pohybov. Je ako sochárske torzo ľudského tela vec. Zároveň je však zraniteľná a o to ľudskejšie, pretože pôsobí ako akási esencia ľuďka ako takého.

Obrázok 3 Marina Abramovič: *Freeing the Body*



Zdroj: Pinterest [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<https://sk.pinterest.com/pin/241294492513127581/?lp=true>>.

3.2. Telo ako citát: *Magical* o Anne Juren

Jedným z diel, ktoré so spomínanými dielami pracujú je projekt s názvom *Magical* reflisérky Annie Dorsen a performerky Anne Juren. Sólové predstavenie trvajúce asi 45 minút v sebe obsahuje odkazy na v-etky spomínané kusy a stavia ich do nového, sú asného kontextu, ktorý nie je chudobný na iróniu, vtip a nové uhly poh adu. Umelkyne v –es desiatych a sedemdesiatych rokoch h adali autenticitu, otvorenos a radikálnos . U *Magical* sa v–ak stretávame s iným prístupom, ktorý ten starý vníma na jednej strane ako preflitý a dnes ufl aflko stotoflnite ný, na druhej strane v–ak nie ím stále in–piratívny. *Magical* predkladá feministické témy a citácie s iróniou a vtipom a mení ich na kúzelnícku show, ktorá vyufflíva ilúzie a kúzla a u divákov vyvoláva pobavené reakcie. šSpojenie kúziel, choreografie a performance vedie k prekvapivým obratom: v–etky rozvíjajú silu metamorfózy tela, magického objektu, i poh adu divákov. Tieto transformácie zasahujú publikum a vzbudzujú v om túflbu vidie skrz to, o sa deje na javisku. V priebehu predstavenia sa sami stávajú objektom manipulácie.¹⁰⁵

Úvodná scéna odkazuje ku krátkemu filmu *Semiotics of the Kitchen* z roku 1975, nato eného americkou feministkou Marthou Rosler. Ufl pôvodný film bol koncipovaný ako paródia na –astie fieny v domácnosti a ironicky poukazoval na nezmyselnos a otupenos domácich prác. Anne Juren vystupuje pred publikum v –atách a zástere, pred dva stolíky, na ktorých sú položené rôzne kuchynské predmety. Jeden po druhom ich berie do rúk, ukazuje ich divákovi a rovnako ako kedysi Martha Rosler demon–truje ich poufltie. Ako napovedá samotný názov celého projektu, naprie jednotlivými scénami sa opakuje motív trikov, kúziel a iluzionizmu. V kuchynskej scéne Juren š arujeo s hrncami, ale aj s vlastným telom o v momente ke z vlastného prsníka šakofeo vytlá a mlieko, ktoré následne premení na podprsenu, ktorú zapáli. V kuchyni vykonáva mechanické pohyby, s váflnou tvárou bez výrazu. Viaceré momenty vyvolávajú silnú iróniu, údiv a smiech v publiku.

fieny sú v kúzelníckych predstaveniach tradi ne v pozícii asistentky, resp. objektu, na ktorom kúzelník vykonáva svoje triky a s ktorými pod a svojej vôle

¹⁰⁵ Annie Dorsen. *Magical*. [online]. [cit. 21.3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=8>>, [cit. 21.3. 2018].

manipuluje. Anne Juren ukazuje, že kritika tradičnej pasivizácie žien v modernej spoločnosti by nemala zostať bez povšimnutia. Týmto svojho vystupovania prezentuje ženu ako stroj, takisto pomocou spojenia modernej technológie a svojho vlastného tela, čím zdôrazňuje mechanizmy moci a silu manipulácie.

Obrázok 4 Anne Juren: *Magical A*



Zdroj: La Biennale de Lyon [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://2014.labiennaledelyon.com/en/project/trails/magical-anne-juren-annie-dorsen.html>>.

Rovnako ako kedysi Yoko Ono, aj Anne Juren v nasledujúcej časti postupne prichádza o oblečenie. Nenecháva však ufl divákov, aby sa jej zmocnili a –aty jej poodstrihávali. Nesedí pasívne, ale sama preberá iniciatívu a obracia nožnice voči sebe. Oblečenie si poodstriháva sama. Zásahy čepami sa však nekončia, ani keď stojí pred divákmi úplne nahá. Naopak, pokračuje a zabodáva nožnice do vlastných holých rúk a nôh, a čím rany nezávisle krvácajú. Špôvodné politické významy sú stále prítomné, ale pridávajú sa k nim vrstvy významov nových. Juren si slávnostne odstriháva oblečenie a keď je všetko preč, hovorí, že by strihala. Z rúk jej tečie krv, avšak predchádzajúce kúzelnícke triky vyvolávajú otázku za autenticitou tohto

inu.¹⁰⁶ Z citovaného článku New York Times vyplýva, že celé predstavenie má na divákov rôzne pôsobenie a vyvoláva protikladné myšlienky. Pre diváka, ktorý nemusí poznať *Cut Piece* z roku 1964 a nespojí si s ním to, čo vidí na javisku, môže strihanie do kofe pôsobiť desivo a vyvoláva odpor, alebo dokonca dojem performerkej nenávisti voči vlastnému telu. Na druhej strane ale môže zaujať postoj spomínaný v článku, kedy na základe trikov predvádzaných na scéne, prestane celá performance prikladať úplnú dôveryhodnosť a autenticitu, keďže zo skúsenosti vie, že nie všetko, čo vidí, musí byť skutočné. Pokiaľ sa však na scénu dívame ako na nové prerozprávanie *Cut Piece*, ponúka sa interpretácia trochu iná. Akoby v 21. storočí nestačilo zbaviť sa čiat a tým upozorniť divákov na problémy v spoločnosti. Na nahé telo sú diváci omnoho viac zvyknutí a aj keď u nich vyvoláva určitý stud, nie je už dnes v performančnom umení ničím radikálne kontroverzným. Akoby žena na javisku hovorila, že nahotou už dnes divákovi reálnosť a zraniteľnosť tela, na ktoré sa pozerajú, ukázať nestačí. Performeri zachádzajú alej aj do vlastného zraňovania.

Obrázok 5 Anne Juren: *Magical B*



Zdroj: Sommerblut Festival [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <http://2014.sommerblut.de/anne-juren-annie-dorsen/magical_vvg1415515_1/index.html>.

¹⁰⁶ SEIBERT, B. 2013. *Now You See Her, and Now You See More of Her*. [online]. [cit. 22.3. 2018]. The New York Times. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2013/01/19/arts/dance/magical-by-annie-dorsen-and-anne-juren-at-new-york-live-arts.html>>.

Ke v nasledujúcej scéne Anne Juren cituje Marinu Abramovi , má rovnako zakrytú hlavu tmavým kusom látky a vykonáva rovnaké rytmické tranzové pohyby. Sprevádzaná však už nie je africkým bubeníkom, ktorý by celej scéne dodával závažnosť a rituálnu dôveryhodnosť. V pozadí znie psychedelická hudba britskej kapely Led Zeppelin, konkrétne skladby *Whole Lotta Love* z roku 1969, v ktorej sa prekrývajú rôzne hudobné a nehudobné zvuky a kričanie a spevákov hlas vo vypätej polohe vzdychá so slovami *Way down inside woman you need love... My, my, my, my, Lord! Shake for me girl!* A tak trasenie, ktoré Marinu Abramovi vyvrpalo až ku kolapsu, v *Magical* naberá na ironii a má určitý drzý sarkastický podtón. Ženské telo zbavené tváre a osobnosti, zbavené dychu a do krvi poranené, trasie sa do rytmu skladby legendárnej v populárnej kultúre, u ktorej však prudko sexistický text akoby doteraz nikto neodhalil.

Obrázok 6 Anne Juren: *Magical C*



Zdroj: La Biennale de Lyon [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://2014.labiennaledelyon.com/en/project/trails/magical-anne-juren-annie-dorsen.html>>.

Ke Laura Mulvey vo svojej teórii o *male gaze* považovala divadlo za menej objektifikujúce, pretože nie je schopné detailného záberu na určitú časť tela, ktorá sa tým stáva od udeleným sexualizovaným predmetom o tak ako je tomu vo filme, nezohľadnila prípady ako je tento. Práve zakrytá hlava vytvára akoby detailný záber na telo ako predmet i pohyblivú sochu. Keďže sa ale performerka sama umiestnila do tejto polohy, sama so sebou vytvára objekt pre pohľad diváka.

Úmyselnou objektifikáciu seba samej tak môže omnoho presvedčiť – na tento problém v kultúre zobrazovania poukázala a prinúti diváka sa nad ním zamyslieť. Keď sa divák ocitol v určitom zmysle v obrátenej situácii, keď nie je v pozícii nadradenej oproti svojim pohľadom i jednaním útočí na umelecký objekt, ale je prinútený a vtlačený do sledovania sebazraňovaného tela, ktoré ho priamo konfrontuje, iní tak divácky pohľad pre nich samých nepríjemným.

ŠPerformance berie objektifikáciu ako problematickú ale nevyhnutnú, hlavne keď je na javisku nahá žena. Keď si Anne Juren vyťahuje veci z vagíny, ako objekty nie sú prirodzené. Ide skôr o kúzelnícku show, technologickú a dostatočne vtipnú na to, aby ste nemali potrebu triky odhaliť. Nemajú ale nič do inenia so 'ženou ako prírodou' alebo so záhadami miesta, ktoré Marina Abramovič nazývala 'priestor lona.'¹⁰⁷ Anne Juren totiž scénu vyťahovania pásu látky z vagíny zbavuje akéhokoľvek podtónu sťahovania sa, i politických významov. Namiesto zosmieňenej kritiky, vyťahuje farebný dúhový pruh látky a celú scénu mení na jeden kúzelnícky trik, ktorému ľudia tleskajú a pobavené sa smejú. Jej nahé telo v kontexte tejto scény znovu stráca vážnosť a kultúrnu naliehavosť a je jednoducho ľudské, prirodzené a schopné sebaironie. Performerka sa na stole stavia do rovnakých póz ako kedysi Schneemann vo svojom *Interior Scroll*, pôsobí však trochu zámerne nemotorne a ironicky.

V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch bolo umením radikálne a politickým. Performerky chceli vyjadriť svoje znepokojenie nad rolou a postavením ženy v spoločnosti, i na jej zobrazovanie vo vizuálnej kultúre. V *Magical* sú však spomínané kusy Carolee Schneemann, Mariny Abramovič, Yoko Ono i Marthy Rosler podrobované procesu určitého obrátenia, pri ktorom sú ich významy a interpretácie pretočené úplne naopak. Vážnosť a revolučný nos pôvodných performance je v dnešnej dobe úplne rekonštruovaná, keďže divadelné umenie aj feminizmus, i samotné myslenie ľudí prešlo veľkými zmenami. Tam, kde pôvodné umelkyne zdôrazovali priehľadnosť, autenticitu a demokratizáciu umenia, poufľívajú Juren a Dorsen ilúzie, konštruované a virtuozitu. Annie Dorsen sa o práci so staršími kusmi vyjadrila: 'ŠS dielami, ako sú

¹⁰⁷ SEIBERT, B. 2013. *Now You See Her, and Now You See More of Her*. [online]. [cit. 22.3. 2018]. The New York Times. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2013/01/19/arts/dance/magical-by-annie-dorsen-and-anne-juren-at-new-york-live-arts.html>>.

tieto máme schizofrenický vzťah. Niekedy si myslím, že sú to úplne základné, didaktické veci, ako prvá lekcija. Na druhý deň sa mi ale zdajú prefrkané, v-vediace, plné vtípu. Robia na mňa dojem znovu a znovu. Akoby sa to odráflalo. Niekedy som ve mi kritická, niekedy som ve mi dojatá a nachádzam v nich stále viac a viac.¹⁰⁸

Pohľad diváka je takisto otázný o oscilácia medzi dvoma druhmi videnia, obidvoma nabitými ideológiou, históriou a mnohými vrstvami nahromadených interpretácii. Umiestnením týchto historických feministických praktík do kontextu kúzelníckej show vyvstáva mnoho otázok o pozícii súasnej ženy umelkyne. Keže žene takmer v-etyky (pôvodne avicové) symboly rebélie, ako napríklad punk alebo travesti show, stratili postupne svoju politickú silu, boli jeden po druhom komodifikované a zalofené do zloflky kapitalistickej zábavy. Praktiky feministických performance zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov afl doteraz tomuto zaobchádzaniu odolávali o namiesto toho boli skôr vymazané pretože nebolo možné ich privlastniť zábave.¹⁰⁹ *Magical* v súčasnosti kánon feministického umenia do uhladeného zábavného balíku, skrze o ukazuje divákovi protiklady súasnej spoločnosti. Nie len protiklady v rámci súasného feminizmu, ale takisto rozpory v súasnom ženskom umení a v neposlednom rade rozpory vo vnímaní samotného ženského tela, ktoré je síce v určitom zmysle oslobodené, av-ak stále objektifikované; ktoré je stále súčasťou nejakého boja, aj keď by nemalo byť.

3.3. Netypické telo: *More Than Enough, More Than Naked* o Doris Ulich

al-ou performerkou, ktorej tvorba sa zaoberá ženským telom, nahotou i krásou je Rakúanka Doris Ulich. Po tom, ako bola počas svojej kariéry performerky a tanečnice kritikmi viac krát označená za korpulentnú¹¹⁰ alebo na

¹⁰⁸ FRANK, P. 2013. *'Magical' Feminist Art Show: Annie Dorsen And Anne Juren Shake It Up*. [online]. [cit. 21.3. 2018]. Huffington Post. Dostupné z: <https://www.huffingtonpost.com/2013/01/12/magical-annie-dorsen-and-anne-juren-feminist-performance-art-magic_n_2441639.html>.

¹⁰⁹ Annie Dorsen. *Magical*. [online]. [cit. 21.3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.anniedorsen.com/showproject.php?id=8>>, [cit. 21.3. 2018].

¹¹⁰ Toto konkrétne označenie použil rakúsky kritik Helmut Ploebst v prvej recenzii, ktorá o Doris Ulich vyšla. V danej performance sa objavila nahá, na javisku bola spolu s viacerými staršími ľuďmi.

tane nicu nie tradi ne -tíhlu¹¹¹, je jednou z jej umeleckých predností, fle tieto poznámky dokáfle vyuffi vo svoj prospech a na erpa z nich in-piráciu. V sú asnosti sa aj sama (napríklad v sprievodných textoch ku projektom, alebo v rozhovoroch) za korpulentnú vyhlasuje a vytvára z toho dojem akejsi tematickej prezývky. Jej vlastné telo sa teda stáva námetom, ktorý prepája celú jej tvorbu. V rozhovore pre portál Thearte Bristol sa na túto tému vyjadrila: šPo tom, o som v roku 2005 absolvovala na Viedenskom konzervatóriu, som mala krízu ó ufl ma viac nezaujímal tanec, ktorý som sa u ila, ani atletické telo, ktoré takmer v-etko dokáfle. Namiesto toho som sa za ala zaujíma napríklad o star-ích udí a skúma krehkos a robustnos tiel. Otázky krásy a non-konformity sa stali dôleffitým elementom v mojej práci.õ¹¹²

Vo svojej performance z roku 2009 s názvom *More Than Enough* (*Viac neff dos*) tematizuje motívy ako je krásne, i ideálne flenské telo, telo tane nice, alebo nahé telo, ktoré nesp a konven né predstavy o kráse. Priamo konfrontuje nie len diváka, ale aj svojich kritikov. Predstavenie trvajúce pribliifne -tyridsa pä minút je vizuálne jednoduché a priame. Na scéne sa nenachádzajú fiadne predmety, okrem jednej stoli ky a jedného telefónu; osvetlenie je jasné a neutrálne. V prípade, fle sa jedná o obecenstvo, ktoré nemusí rozumie anglicky, sedí ved a Doris Uhlich al-ia flena, ktorá prehovory v angli tine publiku prekladá.

Na scénu prichádza performerka civilne oble ená, v bunde a nohaviciach. Na za iatku, aj viac krát po as predstavenia, recituje francúzsku báse Charlesa Baudelaira *Hymna na krásu*. Táto báse teda predstavuje ústredný motív, okolo ktorého sa bude predstavenie pohybova . Divákov hne v úvode uvádza do kontextu: rozpráva to tom, ako v minulosti po performance, v ktorej sa objavila nahá, napísal kritik Helmut Ploebst, fle Uhlich konfrontuje diváka s *korpulentnou nahotou svojho tela*. Pre o považoval za nutné priponenú jej korpulentnos je otázka, na ktorú sa performerka po as *More Than Enough* snaflí nájs odpove .

Kritik vtedy napísal, že *Doris Uhlich je presvedčivá a konfrontuje tých starých ľudí s korpulentnou nahotou svojho tela*.

¹¹¹ Napríklad v recenzii Rowana Leara na *More Than Enough* z roku 2013 je performerka opísaná ako „oblá a mäsitá“. LEAR, R. 2013. *In Between Time presents Doris Uhlich: More Than Enough*. [online]. This is tomorrow. Dostupné z: <<http://thisistomorrow.info/articles/in-between-time-presents-doris-uhlich-more-than-enough>>.

¹¹² MULCAHY, P. 2013. *What Is a Beautiful Body?* [online]. [cit. 18.4. 2018]. Theatre Bristol. Dostupné z: <<https://theatrebristol.net/what-is-a-beautiful-body/>>.

Po tomto úvode nastáva opäť moment, kedy Doris Uhlich svoje –aty odkladá a stojí pred divákmi celkom nahá. Akoby chcela pred nimi demon–trova , s akým telom to mal ten kritik do inenia, a da im možnosť vytvori si vlastný názor. Pôsobí sebavedomo, veselo a mierne ironicky, zdá sa, že vlastná nahota jej je príjemná a nespôsobuje jej žiadny diskomfort. Tu sa znovu ponúka obrátenie teórie o diváckom i muflskom pohľade. Ke že Uhlich je o ťividne so svojim telom spokojná a jeho predvádzanie jej nespôsobuje útlak i násilie, divák zostáva jediný, komu by nie o mohlo vadi , alebo sa zda zvlá–tne. A usudzujúc z faktu, že kritici musia podotknú ťie o o jej korpulentnosti, zdá sa, že tomu tak naozaj je. Divák je konfrontovaný s nahotou, ktorá v–ak nie je zranite ťná, ani v pozícii obete. Je spokojná a sebavedomá a rozpaky diváka hrajú v jej prospech. Role sa obracajú. Performerka nie je v pasívnej pozícii, ťasto ozna ovanej za feminínnu. Je aktívna, koná, hovorí a díva sa divákovi priamo do o í. Oni naopak svojim pohľadom nie sú schopní vytvori akúko vek nadradenos , pretože telo pred nimi nie je objekt, ale hovoriaci subjekt a ťivá individualita. Vo svojej recenzii na túto performance kritik Rowan Lear pí–e: ťšV tele, ktoré samé seba vyhlasuje sa korpulentné, je Uhlich celkom o arujúca. Od momentu, kedy krá a na scénu oble ená v neformálnych dťlínsach a tri ku, ať po bod, kedy sa neceremoniálne vyzle ie. Nahá stojí a pozerá sa na divákov so vzdorovitou, no neagresívnou úprimnos ťou. Ukazuje nám telo, ktoré divákovi pohľad opäťtuje: telo, ktoré nevyzerá ako tane ťné, ale má silu a vplyv.õ¹¹³

Svoje úvahy o krás e i nekrá se ťudského tela dop a troma telefonickými rozhovormi s priate ťmi. V kaťdej repríze *More Than Enough* si totiž vyberie niekoho, komu po as predstavenia zatelefonuje. Rozhovor sa prehráva nahlas v sále, takže diváci si ho celý vypo ťujú. Ako prvému volá známemu Thomasovi, o ktorom divákov informuje, že je ple–ivý a nemá ťiadne vlasy. Po tom, o muť zdvihne telefón, sa ho Uhlich pýta, o by si vybral, ak by dostal na výber ťivot bez vlasov alebo s vlasmi. Po krátkej úvahe opýtaný odpovedá, že napriek tomu, že to nie je vťlady príjemné, by vlasy naspä nechcel. Holá hlava sa pod a neho stala sú as ťou jeho osobnosti a s vlasmi by to uťl nebol on. Uhlich ťakuje za odpove

¹¹³ LEAR, R. 2013. *In Between Time presents Doris Uhlich: More Than Enough*. [online]. [cit. 18.4. 2018]. This is tomorrow. Dostupné z: <<http://thisistomorrow.info/articles/in-between-time-presents-doris-uhlich-more-than-enough>>.

a pokladá. Divák teda ostáva s úvahou: je oznaenie za korpulentnú performerku na to ko zásadne a traumatizujúce, keď na ňom postaví celé jedno dielo? Na druhej strane, kritika je týmto telefónnym rozhovorom takpovediac zosmiešnená. Ukazuje sa, že nedokonalosti ľudského tela nie sú hendikepom, ale sú súčasťou osobnosti. Tým, keď plešatý pán tvrdí, že s vlasmi by sa stratila súčasť jeho osoby taktiež podporuje myšlienku prepojenia a jednoty tela a mysle. Napriek tomu, že plešivosť je vnímaná ako negatívny element vo výzore muža, je tento lovek presvedčený, že uňho sa splýva z celým jeho ja, že nie je možné sa jej zbaviť bez straty nie oho z jeho osobnosti. To znamená, neexistuje telo bez osobnosti, ani osobnosť telom *začlenená*. Tieto dve, zdanlivo oddelené roviny sú vlastne celkom prepojené. Telesné nedokonalosti môžu teda dať prácu loveka nový jedinečný význam a inšpiráciu. Podobne, ako je tomu u korpulentnosti Doris Uhlích.

Nie je teda telo, ktoré je vlastným, ale telo, ktoré je šija. Zdá sa, že tu nejde o umelkyňu, ktorej zvláštnosťou je jej objemnejšie telo. Naopak, telo je jej súčasťou, ňou samotnou a dotvára jej osobnosť. Tu sa ponúka výrazná paralela s úvahami Rebeci Schneider, ktorá napríklad o performance Carolee Schneeman zo šesťdesiatych rokov píše, že jeho sila a význam spočívala v tom, že šija bolo nevyhnutne *ňou samotnou*. Nahé telo je umelec, nie je umelcovým (hoci aj aktívnym) objektom.¹¹⁴ Okrem toho dáva Doris Uhlích divákovi jasnú správu. Všeobecné uznávané ideály krásy neplatia. Škrása je mýtus, vytvorený patriarchálnou spoločnosťou za účelom utlačenia a ponížovania žien (i v niektorých prípadoch aj mužov).

Ako druhej telefonuje Doris kamarátke Simone, ktorá je balerína a priamo sa jej pýta aké to je, keď baletná tanečnica starne. Musí byť telo ťihle, aby mohlo byť na javisku? Balerína Simone odpovedá, že jednoznačne musí. Vysvetľuje, že baletka, aby mohla zvládnuť všetku techniku, musí byť silná a má vypracované svalstvo. To však s posilovaním rastie a tak vytvára dojem väčšieho tela. Preto to musí baletka vyvíjať extrémnu chudobu a nedávať na seba nijako poznať svoju silu a svaly. Na tomto mieste sú veľmi dobre aplikovateľné úvahy Shirley Castelnuovo, bližšie rozoberané v predchádzajúcej kapitole o feminizme. Tá

¹¹⁴ SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge, 1997. s. 35. Viac vid'. časť tejto práce *Nahota a feminizmus*.

klasické druhy tanca (ako je napríklad balet) vníma ako snaffiace sa zakry flenskú silu. ŠTanec je plný sily, ale ako flene vám nie je dovolené túto silu ukáza a prejavi .õ¹¹⁵ Sú asné performance, ktoré zobrazujú telá silné, svalnaté, i s nadváhou pod a nej výrazne posúvajú feministický diskurz a prispievajú k oslobodeniu od zväzujúcich normatívov. Starnúca balerína Simone alej vysvet uje, fle baletka ako symbol krásy je vrytá hlboko vo vizuálnej kultúre a v myslení udí, ktorí si následne extrémnu chudos a zdanlivú krehkos s krásou asociujú, i dokonca stotofl ujú. Po as toho, o diváci po úvajú baletkine úvahy, Doris vstáva a tancuje baletné prvky. Znovu dáva divákovi príleflitos sa zamyslie . Nad tým, i je skuto ne iba krehká -tíhla balerína krásna, alebo môfle by krásny ktoko vek. Simon do telefónu alej popisuje svoju prísnu diétu a podotýka, fle na túflbe po dokonalom tele sa lovek ahko stane závislým a svoju vlastnú závislos otvorene priznáva. Týmto rozhovorom sa odha ujú prísne pofliaďavky na flenský vzh ad nie len v beflnom flivote, ale aj v umení.

Na záver, ako tretiemu, telefonuje Doris priate ovi Ottovi. Rozhovor uvádza úprimným kon-tatovaním: volám ti preto, lebo ja som tu ná a ty si slepý. Pokladá mu jednoduchú otázku, o pre ho znamená krása. Otto rozpráva o tom, ako veci a udí vo svete nepoznáva zrakom, ale hmatom. Na otázku, i sa mu po ohmataní predmetu vytvorí v mysli nejaký obraz, odpovedá záporne. Jeho myse fliaďne obrazy neobsahuje. Nevie posúdi , i je lovek vo vizuálnom zmysle krásny, alebo naopak. Nevidí estetický rozdiel medzi tu ným a chudým lovekom. Jeho pojatie krásy sa úplne vymyká dominancii vizuálnych vnemov, ktoré zaflíva vidiaci lovek. Tandardy a konvencie krásy idú úplne mimo neho, a predsa dokáfle veci i udí ozna i za krásne, alebo menej krásne. Tým teda vizuálna telesná krása e-te viac stráca na hodnote a relevancii.

Doris Uhlich vo svojej performance *More Than Enough* teda dokazuje, fle krása vôbec nie je nijako definovate ná, fle má rôzne podoby a formy. Zárove divákov upozor uje na to, fle re-triktívne normy a konvencie loveka aj jeho kultúru silne ovládajú a obmedzujú. Podobne ako u Anne Juren sa aj tu stretávame s ur itou mierou sebaíronie a vtipu a so zosmie- ovaním zdanlivo nemenných ideálov krásy. Telo tu nemá mýtizovaný i rituálny podtón, naopak je plné uďskosti. Nepôsobí

¹¹⁵ CASTELNUOVO, Shirley a Sharon Ruth GUTHRIE. *Feminism and the female body: liberating the Amazon within*. Boulder: Lynne Rienner, 1998, s. 76.

strojovo dokonale a vzdialene, je skutočné a fyzicky prítomné vo svojej nedokonalosti a jedinečnosti. Znovu sa potvrdzuje silná energia prítomnosti v performance, keď diváci s umelkyňou zdieľajú priestor, myšlienky a v určitom zmysle aj telo. Na rozdiel od Anne Juren ale uŤ nie sme svedkom citácii z umenia minulosti, tu performerka skôr cituje vlastnú nedávnu minulosť a námietom jej je vlastný flivot a záflitky. Rowan Lear v závere píše: Ťhlich predstavenie uzatvára slovami, ktoré vytvárajú jej vlastnú interpretáciu Hymny na krásu: 'lovek je vtedy krásny, keď robí svet menej nebezpečným a minúty menej zdhavými.' Jej záverečný, naliehavý príhovor k publiku je jasným apélom: oslobodte svoje telo a zmeťte spôsob uvaľovania o kráse.¹¹⁶

Obrázok 7 Doris Uhlich: *More Than Enough*



Zdroj: This is tomorrow [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://thisistomorrow.info/articles/in-between-time-presents-doris-uhlich-more-than-enough>>.

V roku 2013 uviedla Doris Uhlich na viedenskom festivale ImPulsTanz svoj projekt s názvom *More Than Naked*. Tentoraz však uŤ nestála na scéne sama, ale zapojila Ťich dvadsať nahých tanečníkov. Heslo performance Ťparty tielô, nám znovu naznačuje, flie ide o veselé, slobodné predstavenie, v ktorom sa ľudské telá zabávajú, skúmajú svoje možnosti, i interakcie s telami ostatných. Projekt si kladie otázky, aký význam má dnes môflie mať nahé telo na javisku. o

¹¹⁶ LEAR, R. 2013. *In Between Time presents Doris Uhlich: More Than Enough*. [online]. [cit. 18.4. 2018]. This is tomorrow. Dostupné z: <<http://thisistomorrow.info/articles/in-between-time-presents-doris-uhlich-more-than-enough>>.

môže povedať, či vyjadri? Bolo už povedané všetko, alebo je ešte vďaka nie o nevy povedané? Nahota tu nemá váhny, metaforický význam. Predstavuje seba samú, loveka ako takého, oprostého od pravidiel a ideológie. Zároveň nie je jej cieľom ani provokovať. Diváci majú možnosť zvyknúť si sa nahé telá iných ľudí, v ich rozmanitosti a nedokonalosti a uvedomiť si fakt, že ľudské telo nie je niečo, za čo sa má lovek hanbiť, ale niečo, z čoho môže mať radosť a prospech.

V tomto projekte pracovala Doris Uhlich s tanečníkmi na workshopoch, kde vytvorili špecifický spôsob pohybu, ktorý ona sama nazýva fat-dance, teda tanec tuku. Tanečníci poskakujú, trasú sa a vlnia, pričom vo veľkej výhode sú práve tí z nich, ktorí disponujú väčšími, tu *nejšími* telami. Jeden z performerov sa o procese tvorby predstavenia vyjadril: šKúmalí sme, ako sa telo hýbe, trasie, poskakuje, ako znie a ako sa cíti, individuálne aj v skupine. Mnoho krát som sa vo svojej atletickej koflí cítil bezmocne, pretože bolo veľmi vyerpávajúce a náročné triasť mäsom, keď vlastne nemám moc ím triasť. Na druhej strane, menej fit ústníci s nadváhou boli schopní zamerať sa na rôzne časti tela a vytvorili širokú škálu rôznych pohybov.¹¹⁷

Vďaka tomu, že performance skúma nové polohy a možnosti ľudských tel, umožní uje aj divákovi za a sa na ľudské telo pozerať inou perspektívou a oproti sa od konvenčných spôsobov vnímania. Na tomto mieste sa rta analógia s teóriou tela bez orgánov. Telá na javisku sú jednoliatymi povrchmi, stavajú sa do neobvyklých pozícií a rušia zaflitú hierarchiu častí. Ako konštatuje Vladimír Hulec v článku pre Divadelní noviny, škdyfl si všetchni stoupnou doľady zády k divákovi, m fete porovnávať záda, hlavy, nohy, zadky. A zjijete, že zadek je vlastne dost nezaujímavá časť tela. Daleko zvlátnjšie, dramatičnejšie a vlastne i erotičnejšie jsou záda. A je to viac vlasy, hlava.¹¹⁸ Pri nahote na javisku sú diváci obvykle najviac zaujatí tým, že vidia odhalené intímne časti. Ako ale vyplýva z Hulcovho konštatovania, v tejto performance sa hierarchia intímnych/ erotických/ zaujímavých častí tela rozpadáva a telá sa oslobodzujú od normovaného systému orgánov. V teórii tela bez orgánov šnamiesto toho, aby sme nasledovali

¹¹⁷ KONNARIS, P. *Approaching Nakedness and Its Problematics*. [online]. Helsinki. 1.10. 2017. [cit. 18.4. 2018]. Dostupné z: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/229210/Konnaris_Petros_2017.pdf?sequence=1>. Diplomová práca. University of the Arts Helsinki.

¹¹⁸ HULEC, V. 2014. *Na Václavském Václaváku (No. 1)*. [online]. [cit. 18.4. 2018]. Divadelní noviny. Dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/na-vaclavskym-vaclavaku-no-1>>.

konzervatívne tendencie organizmu, ktoré ho vŕhajú späť do medzí –tatisticky normálneho, vytláčajú vŕtoko a spadajú mimo tieto medze, do označenia za patologické, Deleuze a Guattari odporujú experimentovanie, ktorého hlavným cieľom je údalosť, teda vytvorenie nie oho nového.¹¹⁹ To nové sa vytvára v dvoch rovinách. Jednou je rovina divákov, resp. rovina vnímania nahého tela ako takého a hierarchie jednotlivých orgánov a jednotlivosti celého tela. Druhou je oblasť fyzických možností vlastného tela, s ktorými performer experimentujú.

Obrázok 8 Doris Uhlich: *More Than Naked*



Zdroj: Rakouské kulturní fórum v Praze [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<https://www.rkfpraha.cz/divadlo-tanec/doris-uhlich-more-than-naked-2014-10-11/>>.

Otázkam na tému primabaleríny sa Doris Uhlich venuje v rámci svojho projektu nazvanom *Rising Swan*. Námetom pre túto performance je legendárne sólo umierajúcej labute, ktorú prvýkrát v roku 1907 stvárnila ruská tanečnica Anna Pavlova. Vo svojej dobe sa Anna Pavlova stala pre toto vystúpenie tak slávnou, že z pohľadu súčasnej kultúry by sa dala prirovnať k popovým hviezdám. A práve na tomto prirovnaní zakladá Doris Uhlich svoje pojetie labute, ktorá kedysi umrela, ale teraz znovu vstáva. V kontexte jej práce je možné polemizovať o kontraste typickej ikonickej baleríny a jemnej, krehkej bielej labute, tak ľahkej, že po javisku takmer lieta a so súčasnou podobou tanečnice a plnej postavy, v tepláčkoch a kofenej bunde, so strapatými vlasmi a sarkastickými pohybmi. Idealizovaná labuť, zviazaná

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošín*. Praha: Herrmann, 2010, s. 181.

nielen konvenciami, ale aj vlastným korzetom sa stretáva s labu ou sú asnou, ktorá sa zbesilo pliaska v kaluffi vody a metá hlavou do rytmu rockových hitov. Hlavne ale, zdá sa, že tá sú asná labu si svoje vystúpenie viac uflíva a že jej samej robí väčšiu radosť.

V predstavení sa často citujú populárne rockové skladby, s textami popisujúcimi silnú individualitu, jedine nos a odhodlanosť. Zároveň však oficiálny popis uvádza performance básou anglického básnika Alfreda Tennysona *The Dying Swan* z roku 1830. Znovu sa teda stretávame s kontrastom medzi myšlienkami 19. storočia (ako napríklad u *More Than Enough* bola poufítá báse Charlesa Baudelaira) a pojatím súasným. V básni je téma v oboch prípadoch silne romantizovaná a vznešená. V prevedení súasnej performerky je naopak vtipná, sebaironická a veľmi súasná.

Dá sa povedať, že sebaironia je jedným z charakteristických znakov tvorby Doris Ulich. Ku problémom fľenského tela pristupuje s nadhľadom a vtipom. Tým akúkoľvek kritiku na svoj vzťah diskredituje a zahaľuje. Ukazuje divákovi, že aj korpulentné telo môže patriť do umenia, a že dokonca môže patriť profesionálnej tanečnici. Zároveň dokazuje, že vážnosť témy sa dá komunikovať aj vtipným spôsobom, pričom sa stále zachová jej výpovedná hodnota.

3.4. Telo a jeho krása: *The Dry Piece* o Keren Levi

Ako bolo už viackrát v tejto práci spomenuté, tanečné umenie je neoddeliteľne spojené s estetikou ľudského tela. Mám tým na mysli napríklad úvahy o určitých pohyboch, ktoré sú považované za krásne fľenské (alebo krásne mužské), o prísnych nárokoch na postavu (nie len) baletných tanečnic, i o prípadoch kedy sú neobvyklé telá (vo vyššom veku, s nadváhou, s hendikepom atď.) spracovávané ako výnimkové a príznakové – teda nie normálne. Video-pohybová performance *The Dry Piece* choreografky Keren Levi sa snaží postaviť do kontrastu dva typy tanečného jazyka: ladné, symetrické, oku lahodiace zostavy a dekonštruované chaotické trhané pohyby, pričom jej cieľom je ukázať ich ako esteticky rovnocenné.

Performance nachádza in-piráciu v dvoch oblastiach. Jednou z nich je kniha Naomi Wolfovej *The Beauty Myth (Mýtus krásy)*, druhou sú hollywoodske muzikály z tridsiatych rokov, v réžii a choreografii Busbyho Berkeleyho.¹²⁰ Ako ufl bolo blif-ie popísané v predchádzajúcej kapitole, *Mýtus krásy* prezentuje spoločnosť od druhej polovice 20. storočia, ktorá sa týka populárnej kultúry a konzumu, ako vytvárajúcu veľký tlak na ženy a ich vizuál. Podľa Naomi Wolf sú americká kultúra prezentuje idealizovaný obraz ženy a ženského tela, ktorý sa na základe podnetov z rôznych sfér života (napr. filmy, časopisy, kozmetika, móda) majú ženy snažiť dosiahnuť. To má viesť k ich neustálej neistote, pocitu nedostatku a vlastnej neatraktivity, keďže pre väčšinu je tento ideál nedosiahnuteľný.

Filmové muzikály amerického režiséra Busbyho Berkeleyho natočené hlavne v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia sú typické choreografiou vytvárajúcou kaleidoskopické obrazce. Desiatky tanečníci unifikovaných rovnakými úsmiach a oblečením, sa v týchto sekvenciách pohybujú v symetrických tvaroch, čím pri snímaní z vtáčej perspektívy vznikajú obrazce podobné kvetom, hviezdam, i-pirálam. Ženské, resp. ženské telo je tu použité ako stavebný materiál, ako hmota vytvarovaná do požadovaného tvaru. Napriek vysokej technickej náročnosti mnohých tanečných figúr pôsobia tanečníci ľahko, ľadno a bez námahy. Pohyby vykonávajú plynule a s úsmevom a svoju fyzickú silu a zdatnosť nedávajú nijakým spôsobom najavo. Tento princíp veľmi pripomína napríklad tanečníci baletu.

Samotné predstavenie *The Dry Piece*, ktoré je týmito dvoma zdrojmi in-pirované je dlhé asi 60 minút. Na scéne sa nenachádzajú žiadne predmety, ani kulisy, uprostred čiernej podlahy je tvorec bielej farby. V prednej časti javiska je vertikálne umiestnené plátno, ktoré je dostatočne priehľadné na to, aby bolo zreteľné vidieť, čo sa deje za ním, ale zároveň dosť husté, aby sa na plátno premietol video obraz. Ten vzniká priamo počas predstavenia a je simultánne premietaný na toto plátno. Nad javiskom je totiž umiestnená kamera, ktorá zvrchu predstavenie

¹²⁰ Busby Berkeley (1895 – 1976) bol americký filmový režisér a muzikálový choreograf. V období tridsiatych až päťdesiatych rokov 20. storočia tvoril filmy, ktoré boli charakteristické symetrickou kaleidoskopickou choreografiou, snímanou často z vtáčej perspektívy. Choreografiu realizovali tzv. showgirls, ktoré boli vizuálne unifikované a vnímané ako stavebné častice vytváraných obrazcov. Tanečné variácie v Berkeleyho filmoch sú často prirovnávané k súčasným zostavám synchronizovaného plávania.

sníma. Divák má teda týmto spôsobom pred o ami dva uhly poh adu, dve verzie jednej performance. Tú, ktorú vidí priamo za plátnom a tú z vtá ej perspektívy premietanú na plátne.

Obrázok 9 Keren Levi: *The Dry Piece*



Zdroj: Olomoucký deník [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<https://olomoucky.denik.cz/galerie/divadelni-flora-obrazem.html?photo=44>>.

Prvá polovica choreografie je postavená práve na spojení s Berkeleyho muzikálmi. Podstatná časť pozostáva z kaleidoskopických obrazcov pripomínajúcich synchronizované plávanie. Osem tanečníc sa drhí v kruhu a vytvára symetrické kruhové variácie. Choreografka zvolila tento zdroj práve preto, pretože tieto mimoriadne presné a prísne choreografie akoby umelo vytvárali nereálne ženské telá. Telá, ktoré divák obdivuje pre ich ladnosť a ktoré sa stávajú charakteristickým vyobrazením pohybov považovaných za žensky krásne. Pohyby, pri ktorých vyniká konvenčne poľadovaný tvar a správanie tela. Práve tieto scény majú v diskurze súčasnosti znázorňovať obrovský vplyv médií na obraz ženského tela. Sú súčasťou reklamy, kozmetický priemysel, móda, a pornografia taktieľ určujú správanie a výzor, ktorý má byť považovaný za vhodný a krásny pre ženu. Herečky, a modelky sú prísne trénované, aby do tohto obrazu zapadli a aby ho podobne ako Berkeleyho tanečnice ukazovali ako dosiahnuté prirodzene a bez námahy.

Na tomto mieste sa ukazuje určitá paralela s úvahami o flenskosti a škategórii flenaõ Judith Butler.¹²¹ Tá tvrdí, fl obraz a vlastnosti fleny, resp. vôbec existencia dvoch rozdielnych pohlaví je do určitej miery spoločensky umelo vytvorená a jedincom vŕetovaná výchovou a flivotom v tejto spoločnosti. Neexistuje nijaký fyzický dôvod zakorenený v telesnej realite, pre o by malo by pre flenu v tanci prirodzené pohybovať sa určitým spôsobom a nie iným (analogicky pre flenu v beflnom flivote vyzera , i správa sa určitým spôsobom a nie iným). Ako konŕatuje Kateřina Zábrodská, škaflďý jazykový výrok môflme chápa ako akt, ktorý reprodukuje a iní reálnymi určitým verzie sveta a zároveň vylučuje verzie iné.õ¹²² Tento výrok teda pri aplikovaní na tanečný jazyk podporuje dané úvahy o *The Dry Piece*. Z nijakých fyzických vlastností flenského tela nevyplýva, fl by mala flena vyzera alebo sa pohybovať určitým spôsobom. Práve naopak, pohyby a správanie považované v našej kultúre za typicky flenské (resp. aj typicky muflské) sú, podľa Butlerovej úvah, na jedincov takpovediac nasadzované. Nie sú teda prirodzené, ale nauené. Preto keď táto performance dekonŕuuje symetrické ladné pohyby, dokazuje tým, fl jedno a to isté telo môfl vykonáva celú ŕkálu rôznych pohybov, na jeho estetickú hodnotu sa ni nemení.¹²³

Scéna je ŕpecifickým spôsobom osvetlená, snímaná zo ŕpecifického uhlu a tanečnice vykonávajú prísne stanovenú choreografiu. Tým sa vytvára dojem akejsi dvojrozmernej dokonalosti, vzdialenej beflnej realite. Aj akvabely vystupujúce v spomínaných amerických muzikáloch mali stelesova flenskú krásu a jemnosť pohybu. Paradoxne ale na to, aby mohli tieto pohyby a zostavy vykonáva , museli byť ve mi silné a svalnaté a vlastne pomerne muflné. Správny uhol kamery však ukazuje len veci, ktoré majú byť ukázané õ teda symetrické obrazce vyvolávajúce estetické zapáenie.

¹²¹ Vid' pasáž „Kategória žena“ v kapitole Feminizmus.

¹²² ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalizmus, diskurzívna analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009, s 14.

¹²³ Tanečné pohyby vyznačujúce sa mykaním, křčovitým trhaním, či trasením celého tela nie sú samozrejme prítomné iba v *The Dry Piece*. Naopak, sú pomerne typické pre súčasné pohybové performance obecné a vyskytujú sa vo veľkej väčšine choreografií – keďže dekonštrukcia a inštinktívnosť tela na javisku prestupuje naprieč celým postmoderným umením. Na tomto mieste sa ním zaoberám viac z toho dôvodu, že u Keren Levi je tento typ pohybov zámerne postavený do kontrastu s pohybmi plynulými.

Plátno umiestnené vpredu javiska, na ktoré je tento abstrahovaný obraz premietaný predstavuje šobraz na telo nasadzovaný. Umelo, za pomoci kamery a techniky vzniká zdokonalený obraz, ktorý je vydávaný za ideálne a mofné flenské telo. Telo odpovedajúce mýtu krásy. V tomto predstavení je ale divák konfrontovaný aj s realitou. Za dokonalým kaleidoskopickým obrazom vidí skutočné telá tanečnic, ktoré do rytmu dýchajú a občas si poítajú doby. Vidí ich tanec z ľudského uhlu a má možnosť zachytiť jeho nenápadnú náročnosť. Táto dvojako pohľadov pôsobí ako akési odhalenie procesu natáčania. Akoby divák dostal možnosť vystúpiť z pohľadu, ktorý mu určuje oko kamery a pozrieť sa na celý proces z pohľadu samotných účastníkov. Vidí reálne telá, fyzicky prítomné na javisku, ktoré nie len abstrahované obrazce.

Ako predstavenie pokračuje, symetria a harmónia choreografie sa postupne rozpadá. Kamera sníma spotené a strapaté skutočné telá tanečnic, v detailoch aj v celku. Do záberu kamery sa dostávajú časti a útržky tiel, kolená, vlasy, i bruchá a konvenčný obraz krásnych žien pomaly ustupuje. Pohybový jazyk sa začína meniť na voľnejší, neusporiadanější a menej prehadný. Tanečnice sa akoby vytrhávajú zo zväzujúceho dokonale symetrického kruhu a robia pohyby viac prirodzené a naturálne.

Do poslednej časti predstavenia vstupujú aj tie amatérske tanečnice, ktorých je približne desať. Tie dovedy vďaka sedeli civilne oblečené v hľadisku. V určitom momente sa však jedna po druhej postavia a celým radom divákov sa predierajú zo svojho miesta. Tým schválnou na seba pútajú pozornosť a zámerne divákov vyrušujú. Účelom toho je, aby viac diváka upozorní na reálnu ľudskosť performeriek. Na to, keď na javisku sa nepohybujú dokonalé ženy z reklám a z natrénovaných choreografií, ale bežní ľudia, ktorí môžu byť doslova ktokoľvek z nás. Takisto sa tým iasto ne prelína a spája priestor javiska a hľadiska a zdôrazňuje sa fyzická prítomnosť performeriek. Celý priestor za plátnom sa zaplní nahými telami žien, ktoré spočiatku postávajú a akoby objavujú priestor. Po chvíli sa však hudba zintenzívni, rovnako ako svetlo, ktoré teraz svieti zozadu javiska smerom na diváka a ženy sa dajú do pohybu. Pohyby sú čím alej trhanejšie, chaotickejšie a odviazané. Ladné a plynulé prvky sú nadobro predivák sleduje ich pravý opak. Ženy tanečnice sa voľne pohybujú v celom

priestore v ohurujúcom a nekontrolovateľnom víre a citlivo vnímajú jedna druhú. Keď hudba dosahuje vrcholu svojej intenzity, pohyb sa utíí a vŕetky členy sa otočia smerom na divákov a nehybne uprene na nich hľadajú. Po tomto intenzívnom momente, kde sa kontrastuje statika pohybu a dynamika hudby sa hudba pomaly utíí a ustupuje do pozadia. Členy pomaly, jedna po druhej odchádzajú. V samom závere predstavenia, ufl civilne oblečené, vychádzajú pred plátno ukáza sa divákovi v prirodzenom svetle.

Druhá polovica performance s prvou zdanlivo výrazne kontrastuje. Akoby chcela divákovi eŕte zintenzívniť pocit, ŕe tá symetria, ktorej boli svedkami bola iba veľkou ilúziou. Akoby divákovi pripomínali, ako jednoducho sa dal efektnou choreografiou oklamať. Teraz má pred oami nekontrolovateľné kŕovité pohyby, priamo do oí mu svieti ostré svetlo a hudba sa neustále stupuje o po meditatívnej prvejasti môŕe spôsobovauritý diskomfort. Pointa performance je vŕak v tom, ŕe divák je prinútený uvedomiť si, ŕe telá, ktoré považoval za tak krásne v atraktívnej choreografii, nie sú ani v druhejasti iné. Sú to stále tie isté tane nice, stále rovnaké telá. Zmizol iba obraz, ktorý bol na ne umelo nasadený.

Choreografka performance *The Dry Piece* Keren Levi prevádza Wolfovej myŕienky do pohybového jazyka. Ke ŕe sú členy neustále konfrontované s vyretuŕovanými obrázkami v časopisoch, i v kozmetike o s takpovediac nereálnymi telami, nadobúdajú dojem, ŕe tak by mali skutočné telá vyzerať. ŕieny sú neustále stavané do situácie, ke majú pocit, ŕe musia dosiahnuť tejto falošnej dokonalosti.¹²⁴ Keren Levi svoju choreografiu označuje ako dielo o krásy. Nahliada na ŕe jednak z pozície obyčajnej členy, ktorá takisto podlieha tlaku nevyhnutnosti krásy; a jednak ako choreografka uvažujúca o pohybe o o znamená krásny pohyb, o znamená ak pohyb nie je považovaný za krásny, a aký potom je ak nie je krásny? V performance pracuje s rôznymi konceptmi krásy. Druhá as predstavenia, ke sa performerky pohybujú viac dekonŕtovaným a drsným spôsobom nemá predstavovaprotiklad kasti predchádzajúcej, plnej symetrických, kaleidoskopických obrazov a harmónie o v zmysle protikladu krásneho a ŕaredého. Má divákovi naznačiť, ŕe telá, ktoré sa pred tým pohybovali

¹²⁴ We get all these photoshopped images in magazines, in fashion, in cosmetics, in pornography o these unreal bodies and we think that this is how the real bodies should be. So women are constantly put in a situation when they feel like they need to fit up those codes of perfection. Prepis celého rozhovoru v prílohe . 1.

symetricky a ladne a pôsobili krásne, ostávajú rovnako krásne, aj keď sa pohybujú nekoordinovaným dekontruovaným spôsobom. Levi do svojej choreografie nevkladá súdy a posudzovanie. Je pre ňu dôležitú ukazovať flenské telá, ktoré nie sú sexuálnymi objektmi, neodpovedajú falošnému ideálu dokonalosti a nie sú odhalené so zámerom štetických súdov. Ukazuje ich ako prirodzené a nekontroverzné telá loveka. Vo vizuálnej kultúre často stretávame druhmi pohybu (tanca, portu), ktoré sú považované za viac vhodné pre flenu a s takými, ktoré sa flenám šhodia menej. V tejto performance divák vidí oba typy pohybu, avšak je nútený si uvedomiť, že flé telá, ktoré tento pohyb vykonávajú sú stále tie isté a ich estetická hodnota sa nijako reálne nemení.

ľudskosť a prirodzenosť celej performance ešte zvyrazuje fakt, že do každého predstavenia Levi zapája dobrovoľníky o neprofesionálne tanečnice. Tie sa do predstavenia dostanú napríklad prostredníctvom workshopu, ktorý mu predchádza. Performerky ústne kam workshopu vysvetlia princíp pohybu, ktorý sa bude v predstavení používať. Na základe týchto princípov sa improvizuje o to je následne realizované aj v samotnom predstavení, keď flé záverečná časť s dobrovoľníkmi má pomerne voľnú formu. Základným pohybovým jazykom tejto časti je dekontrukcia, pohyby akoby zasekávané a neplynulé. Ich hlavnou ideou je odporovať pohybu plynulým a konvenčne škrásnym, bežne spájaným so flenským tancom. Zároveň neprofesionálne tanečnice prinášajú do predstavenia ešte silnejší dojem prirodzenosti svojimi obyčajnými, (neportovými, i netanečnými; chudými i tučnými) flenskými telami.

The Dry Piece tematizuje flenské telo, krásu ktorá mu je prirodzená a krásu, ktorá mu je vnucovaná. Pracuje s kontrastnými spôsobmi pohybu a s rôznymi uhlami pohľadu. fleny stavia do magických polôh, ale aj do polôh úplne prirodzených a ľudských a tieto dve stavia na rovnocennú úroveň. S nahotou pracuje podobne ako predchádzajúce performerky. Ukazuje ju ako nie primárne erotickú, ale ako ľudskú a oslobodzujúcu. Tomu nasvedčuje aj samotný začiatok predstavenia, keď tanečnice vyjdú na javisko oblečené a až tam, pred divákmi sa postupne vyzleú. Dávajú tým najavo, že nahota je ich vlastné slobodné rozhodnutie a že sa o ňu nestávajú do pozície obeť násilného pohľadu.

V závere nej asi predstavenia feny postupne jedna po druhej doslova miznú zo scény. Ako sama choreografka tvrdí, jej osobným podtitulom tohto kusu je šRituál zmiznutia (The Ritual of Disappearance). šTo, o mizne ale nie je telo samotné. Je to obraz toho tela ó obraz, ktorý je na nasadzovaný.¹²⁵ Po doznení hudby sa v-etky tane nice na javisko vracajú. Tentoraz ufl sú ale civilne oble ené. Divák má tak pred o ami vlastne aj tú najreálnej-iu verziu. Získava dojem, fle tane nice, ktoré pred ním stoja, nie sú ni ím iné od befných udí. Nie sú abstraktnými dokonalými telami, ani umeleckými objektmi. Sú flenami a hlavne u mi, tak ako v-etcí ostatní v sále.

3.5. Telo bez orgánov: MAç 15' { *idiosyncrasy* } // *sin x = ly ó fx²* - Dasniya Sommer

V predchádzajúcich astiach práce bola predstretá teória Gillesa Deleuzeho a Felixa Guattariho o tele bez orgánov. Tento koncept má popisova prístup k (vlastnému) udkému telu, kedy jedinec nie je za aflený systematizovaním a hierarchizovaním astí svojho tela. Naopak ho má vystavova novým neobvyklým podnetom a situáciám, resp. stava ho do nových polôh a pohybov, aby na-iel skuto nú slobodu a obohatenie. V diskurze sú asného tanca sa dá podobná stratégia pozorova napríklad v technikách ako je floor work¹²⁶, pri pohyboch na -tyroch kon atinách, ke sú asti tela, beflne stavané hierarchicky, pouflívané rovnocenne, a telo má jedno centrum, z ktorého ostatné asti súmerne vyplývajú. Vertikálna hierarchia tela sa rozru-uje aj pri práci s technikou izolovaných impulzov vychádzajúcich z jednotlivých astí tela, kedy je moflné vies pohyb celého organizmu napríklad malí kom na nohe.

Okrem týchto techník sa ako telo bez orgánov dajú vidie pohyby, ke sa tane ník rôzne pretá a a -pirálovite prehýba ó vtedy je moflné ho prirovna k Möbiovmu pásiku, ktorý nemá ani rub ani líce, resp. má oboje, ale nie je moflné

¹²⁵ What disappears is not your body, what disappears in the image of your body – the image that is put on top of your body. Prepis celého rozhovoru v prílohe č. 1.

¹²⁶ Floorwork je technika používaná v contemporary dance, pri ktorej tanečník vykonáva pohyby v neustálom spojení s podlahou. Floorwork mení vzťah tela s gravitáciou, vyžaduje pružné kĺby, uvoľnené telo a pozornosť venovanú kinestetickú oporu podlahy. Telo tanečníka sa na zemi akoby prelieva, rôzne sa pretáča a z podlahy akoby vychádza a znovu sa do nej vracia. Tým sa rozrušuje tradičné vertikálne polohovanie tela v tanci.

ich jasne rozlí-i .¹²⁷ To je možné dosiahnu napríklad rôznymi akrobatickými prvkami a vysokou fyzickou ohybnosťou. Okrem toho však existujú performance, ktoré testujú možnosti tela aj inými spôsobmi – napríklad zväzovaním ho do konkrétnych tvarov.

Nemecká performerka Dasniya Sommer sa venuje tancu v spojení s jogou a hlavne s japonskou technikou zväzovania tela s názvom shibari. Pri tejto technike sa ľudské telo lanom či págátom špeciálne zväzuje a tým tvaruje do požadovanej polohy. Táto inosť do určitej miery má sexuálne funkcie, ktoré sa ale pravdepodobne vyvinuli neskôr a v spojení so západnou kultúrou. Pôvodne bola však v tomto japonskom šumení lana dôležitá funkcia estetická a bolo považované za porovnateľné napríklad s umením ikebany, alebo bonsaiov. Keďže lanom a uzlami sa na tele vytvárajú takpovediac vzory a ornamenty, aj telo samotné je vytvarované do podoby akoby umeleckého objektu. Pri shibari sa pracuje takisto s vnímaním bolesti či slasti, so schopnosťou ich prežiť, alebo aj s tým spojenou submisíou či dominanciou. Zväzovanie zväčša prebieha vo dvojici, ale môže sa vykonávať aj sólovo.

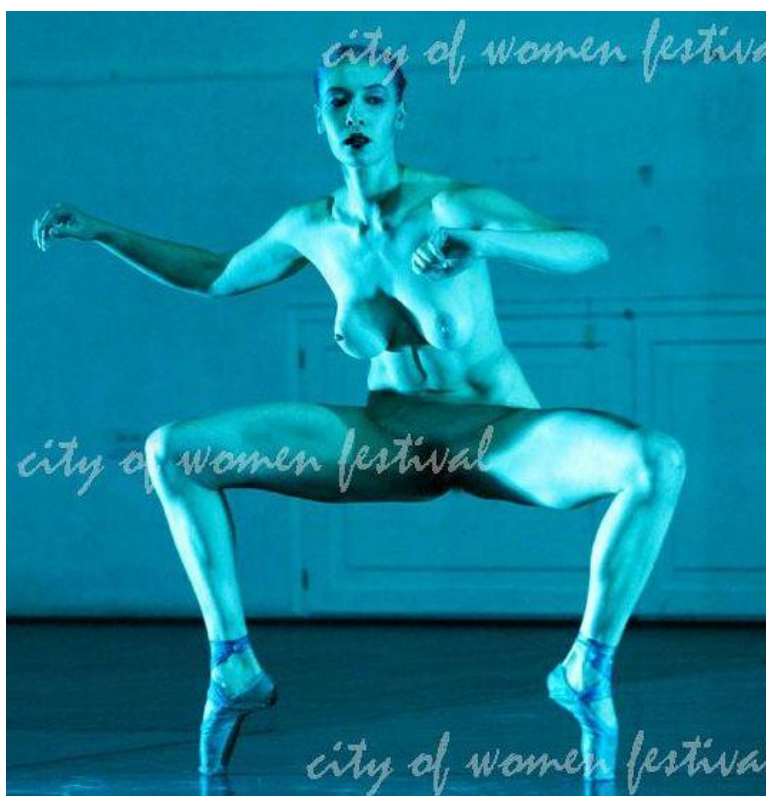
To je práve prípad performance Dasniye Sommer s názvom *MAÇ 15' { idiosyncrasy } // sin x = ly ó fx²*, ktorá mala premiéru v roku 2009. Projekt spája hlavne prvky baletu, akrobacie a shibari a performerka sama ho označuje za predstavenie veľmi meditatívne. Jeho názov má vyjadrovať fiktívnu rovnicu medzi ľudských vzťahov, ktoré sú symbolickou témou projektu. Balet a shibari tu nie sú použité len ako východiskový pohybový jazyk. Performerka ich vystavuje otázkam a pracuje so spochybovaním stereotypných znakov oboch oblastí. To znamená napríklad, že v prípade zväzovania je najčastejšia situácia tá, že muž je v roli toho, ktorý viaže, ktorý aktívne tvaruje telo druhého a žena je tým tvarovaným, zväzovaným telom. Nemusí sa nevyhnutne jedna o násilie, role sú však zväčša rozdelené takto. V *MAÇ 15'* sú ale diváci svedkami predstavenia, v ktorom žena viaže sama seba. Ťenské telo je zároveň aj tvorcom, aj vytvoreným dielom. Táto situácia je porovnateľná s úvahami Rebeci Schneider¹²⁸, o predstaveniach Carolee Schneemann v šesťdesiatych rokoch, v ktorých sa umiestovala medzi výtvarné inštalácie, a pokrývala svoje telo rôznymi farbami

¹²⁷ Viac vid'. časť *Telo bez orgánov* a tanečník v kapitole *Telesnosť*.

¹²⁸ Viac v časti *Nahota a feminizmus*.

a materiálmi. V oboch prípadoch ru-í performerka rozdelenie rolí na umelca a umelecké dielo v sebe samej spája oboje. Na základe toho sa rozplývajú šjasné hranice medzi kon-ruktérom a kon-truovaným, nálezcom a nájdeným, subjektom a objektom, umelcom a umením, mys ou a telom.õ¹²⁹

Obrázok 10 Dasniya Sommer: *MAV 15' { idiosyncrasy } || sin x = ly - fx²- A*



Zdroj: City of Women Festival [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://www.lublana.si/wp-content/uploads/2011/11/DasniyaSommer-43.jpg>>.

Dasniya Sommer vychádza v *MAÇ 15'* na scénu celkom nahá, obutá do baletných -pi iek. Prázdna scéna je osvetlená v tyrkysových odtie och, rovnakú farbu majú aj performerke vlasy. V rozhovore na slovinskom festivale sú asného umenia City of Women uviedla, fle aj týmto osvetlením hcela rozbúra ur itý stereotyp: v predstaveniach a estetike shibari sa totifl naj astej-ie pracuje s farbami iernou a ervenou. Tyrkysová má by ich výrazným protikladom a da tak tomuto predstaveniu nezvyklú a novú atmosféru. Pripomína svet pod vodou a navodzuje dojem h bavý a meditatívny, akoby pre rozhovor loveka so sebou samým. V spomínanom rozhovore taktiefl performerka vysvet uje, fle in-piráciou pre toto dielo jej boli osobné medzi udské vz ahy a vlastné úvahy o nich. Samotný názov

¹²⁹ SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. s. 36.

má odkazova k ich komplikovanosti; tento fiktívny vzorec performerka sama vymyslela. Shibari poufíva na symbolické vyjadrenie podobných tém. Performance sprevádza hudba ó elektronická verzia Vivaldiho Ttyroch ro ných období, as Zima, ktorá je pomerne výrazná a agresívna a tak so samotnou telesnos ou performerky pomerne výrazne kontrastuje. Tane nica balansuje na -pi kách a v strede scény má pripravené zväzky asi piatich kusov lana; zo stropu visí skoba.

Po úvodných, takpovediac baletných pohyboch sa za ína performerka zaväzova lanami. Najprv si jedno precízne obtá a okolo pása, pri om poufíva -peciálny spôsob viazania shibari. Vzápätí si k tejto asti priviafle al-í kus lana, ktorý prevle ie skobou pripevnenou k stropu a celé jej telo zostáva visie vo vzduchu. Vyzúva si baletné -pi ky a podlahy sa nedotkne po as celého zvy-ku predstavenia. al-ími kusmi lana svoje telo postupne viafle do rôznych polôh, v ktorých je iasto ne pohyblivá, iasto ne v-ak obmedzená. Fakt, fle do obmedzujúcich polôh sa dostala performerka sama, znovu zdôraz uje koncept splynutia tvorcu a výtvoru. Jedno flenské telo je akoby zárove v pozícii dominantnej, zárove v pozícii submisívnej. Nie je objektom dominancie mufla, i akejkto vek inej osoby, ani sa nedá poveda , fle by sa sama stavala do pozície obeť. Naopak, to, fle sa sama vystavuje nekomfortnej situácii podtrhuje jej autoritu nad vlastným flivotom a po ínaním. Jej subjektivita a telesnos výrazne vyflaruje smerom k divákovi a vyvoláva silný pocit prézentnosti.

o je ale na tejto performance najsignifikantnej-ie, je spôsob, akým sa performerka stavia do nových nezvyklých polôh a svoje telo tým vystavuje fyzicky ve mi náro ným výzvam. Visiaca hlavou dolu nad zemou zárove zvláda vytvára precízne obrazce z lana na svojom tele. Pomocou zväzovania sa dostáva do polôh sto ených a prevrátených a zo svojho tela samotného vytvára akoby skulpturálne ornamenty. Pri zapojení úvah o tele bez orgánov sa ukazuje tento postup ako výrazne zodpovedajúci pofliaďavkám Guattariho a Deleuzeho na vytvorenie tohto konceptu. Tí vo svojej teórii tvrdia, fle šnamiesto toho, aby sme nasledovali konzervatívne tendencie organizmu, ktoré ho vfldy ahajú spä do medzí -tatisticky normálneho, vytlá ajúc v-etko o spadá mimo tieto medze, do ozna enia za

patologické, na mieste je experimentovanie, ktorého hlavným cieľom je udalosť, teda vytvorenie nie oho nového.¹³⁰

Obrázok 11 Dasniya Sommer: *MAV 15' { idiosyncrasy } || sin x = ly - fx² - B*



Zdroj: City of Women Festival [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://www.lublana.si/wp-content/uploads/2011/11/DasniyaSommer-43.jpg>>.

Dasniya Sommer svojou performance vytvára celkom nové obrazy tela. To nie je usporiadané hierarchicky, čo je celkom oslobodené od vertikálnych polôh, od kontaktu chodidiel z podlahou, od pohľadu tváre z výšky. Je prevrátené naruby, stožené, visiace nad zemou. Táto situácia vytvára analógiu k úvahám Josého Gila, zmiešaným v predchádzajúcej časti práce, ktorý tvrdí, že telo bez orgánov je vytvárané tanečným pohybom, pretože tento pohyb vyprázdňuje telo od orgánov, deštruuje organizmus, uvoľňuje afekty a smeruje pohyb smerom k periférii tela, smerom ku kofii. Zároveň vytvára nekonečný povrch kofie/ priestoru.¹³¹ Svojou nahotou umiestnenou v tyrkysovom svetle performerka skutočne vytvára dojem jednoliatej, ničím neprerušovanej kofie, ktorá neustále plynie, nepretržite sa znovu

¹³⁰ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošín*. Praha: Herrmann, 2010, s. 181.

¹³¹ GIL, José. 2006. *Paradoxical Body*. [online]. TDR. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/4492711>.

a znovu vytvára. Okrem toho, tým, fle je performerka zavesená na lane vo vzduchu, nie je jej telo nikdy statické. Aj ke zaujme ur itú pózu, v ktorej pár sekúnd i minút zotrúva, jej telo sa nepretrfite pohupuje zo strany na stranu a plynie v neustálom cyklickom toku. Je teda stále v pohybe. Slovamí Eriky Fischer-Lichte, jej štelo nepozná stav bytia, pozná bytie iba ako stávanie sa, ako proces, premenu. Kafldým mrknutím, výdychom a pohybom sa znovu utvára, stáva sa iným, nanovo sa steles uje. Preto zostáva nepostihnute né.¹³²

Tvrdenie Fischer-Lichte o tom, fle šfyzické bytie-vo-svete, ktoré *nie je*, ale *stáva sa*, vehementne odporuje akejko vek predstave diela,¹³³ podporuje v ur itom zmysle ufl predostretú úvahu, fle dané zviazané flenské telo nie je objektom, ani dielom. šDielom sa udské telo stáva afl v okamihu smrti, ako m tvola.¹³⁴ Tu je telo udalos ou, aktivitou. Je na jednej strane aktívnym tvorcom a subjektom celej situácie, ktorú má maximálne pod kontrolou. Je zároveň umelcom aj umením. Na druhej strane je telo plynúcim povrchom, ktorý sa pretvára a tvaruje a ktoré šje ako Möbiiov pásik ó isto bezh bkový povrch, bez hrúbky, bez rubu, telo bez orgánov oslobodzujúce najsilnej-ie kinestetické sily.¹³⁵ Performerka teda vytvára telo, ktoré je jednoliate, nepreru-ované a neustále plynie. Odporuje zafitým predstavám o tom, o telo šmôfleō a oho je schopné.

Spojením shibari, klasického tanca a explicitnej flenskej nahoty sa vytvára magické predstavenie, búrajúce mnohé zafité predstavy o tele. udský organizmus sa tu dostáva do neobvyklých polôh a ako sama performerka podotýka, pripomína medúzu vo vodnom svete, ktorá sa plynule pohybuje spolu s prúdom a vlnením vody. Silne prézentné telo vyflaruje vo i divákovi meditatívnu a transforma nú energiu. Hoci telo performerky vykazuje tvary považované za charakteristicky flenské a atraktívne, je o ividná takisto fyzická sila, ktorú musí ma , aby mohla predstavenie tohto typu vykonáva . Sila sa tu nemaskuje za ladnos , ale je prirodzenou sú as ou explicitného tela a nevyhnutnou sú as ou fleny na javisku.

Po tom, ako sa po as predstavenia Sommer celá zviafle lanom a umiestni sa do viacerých rôznych póz, za ne sa z uzlov znovu vymotáva a postupne sa vracia

¹³² FISCHER-LICHTE, s. 132.

¹³³ FISCHER-LICHTE, s. 132.

¹³⁴ FISCHER-LICHTE, s. 132.

¹³⁵ GIL, José. *Paradoxical Body*.

opä na zem. Lano vyvlieka zo skoby a zo scény bosá odchádza. Diváci boli v *MAÇ 15' { idiosyncrasy } // sin x = ly ó fx²⁻* svedkami umelkyne, ktorá sa sama tvorí, ktorá je sama zároveň umením. Videli telo, ktoré sa oprostilo od befných obrazov seba samého a pretvorilo sa znovu do celkom nových podôb, aby nakoniec znovu skon ilo ako telo úplne udské a neprehliadnute ne prítomné vo fyzickej realite.

3.6. Telo ako in-talácia: *Körper* ó Sasha Waltz

Pri uvaľovaní o tele a telesnosti v performance nejde opomenú v sú asnosti ufl takmer ikonický projekt nemeckej choreografky Sashi Waltz s názvom *Körper* ó teda *Telá*. Napriek tomu, fle sa nejedná o performance tematizujúcu vylofne flenské telo, ako tomu bolo v prípadoch analyzovaných vy—ie, je tento projekt zásadným vo vnímaní udského tela na javisku ako takého, jeho prítomnosti a fyzickej reality, rovnako ako posun predstavenia od dejového ku konceptuálnemu.

Sasha Waltz & Guests realizujú predstavenia *Körper* priebefne od roku 2000, kedy malo v Berlíne premiéru, afl do sú asnosti. V tomto fakte sa okrem iného odráfla aj výrazná nad asovos tohto typu performance. Jedná sa totiž o divadlo, ktoré nezobrazuje konkrétne príbehy i spoločenské situácie, ale pracuje s udským telom ako konceptom, ktorý je ufl zo svojej podstaty ve ný a v spoločnosti a kultúre neustále a vľdy prítomný.

Körper si kladie otázky ako o je to telo, ako je telo skon-truované a tým ho posúva do úzkej blízkosti k architektúre a skulptúre. Tento princíp stierania hraníc medzi asovým a priestorovým umením je koniec koncov typický pre prácu Sashi Waltz. Ufl od prvej polovice 20. storočia je v umení viditeľná tendencia, resp. obrat, kedy sa divadelné umenie pribliľfuje výtvarnému a výtvarné umenie sa stáva stále viac ak ným. ŠTáto tendencia môfle by obecné zlu ená pod pojem in-talatívny, alebo tiefl konceptuálny obrat. [...] Zmena paradigmy v období konceptuálneho obratu teda spo íva v tom, fle zatia o výtvarné umenie smeruje k akcii, dramatické umenia smerujú k výtvarnej a vizuálnej forme. Predstavenie sa stáva výstavnou expozíciou a naopak.¹³⁶ Diela Sashi Waltz sú týmto napätím charakteristické a asťo ved a seba stavajú protiklady ako pohyblivé a nepohyblivé ó telo v pohybe, telo v kompozícii.

¹³⁶ PAVLIŠOVÁ, Jitka. Sasha Waltz: Mezi taneční performancí, instalací a plastic art. *Taneční zóna* 19, 2015, č. 2. s. 39 – 42. ISSN 1213-3450 .

Táto dualita vnímania tela, ako pohyblivého a skulpturálneho zároveň, je patrná v *Körper* napríklad v scéne, kde sú telá tanečníkov zoskupené do vertikálnej formácie pripomínajúcej pohyblivý reliéf. Tanečníci, poukladaní tesne vedľa seba sú doslova natlačení za sklom, čo dodáva scéne dojem ako by boli vystavení ako obraz, alebo produkt vo výklade. Telá sú zároveň premyslenou a presne rozvrhnutou inštaláciou s reliéfnym súostím údí. Zároveň sa neustále pohybujú, vlnia a pôsobia živo a materiálne. Ich fyzická prítomnosť je výrazne patrná, napriek tomu, že sú umiestnení za sklom.

Obrázok 12 Sasha Waltz: *Körper A*



Zdroj: Dublin Dance Festival [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://www.dublindancefestival.ie/archive-2015/performance/filming-sasha-waltz>>.

V performance *Körper*, resp. vo väčšine jej scén, nie sú mužské a ženské telá nijako výrazne oddelené či oddelené. V spomínanej scéne sú všetci oblečení do iba do krátkych spodných dielov prádla telovej farby s muškami aj štrkmi. Je síce samozrejme vidieť fyzické rozdiely medzi pohlaviami (keďže napríklad tanečníky majú nahé prsia), tento fakt však nie je nijak konkrétne tematizovaný či zvýraznený.¹³⁷ V scéne za sklom sme teda svedkami tel v prvom rade ľudských, akoby odgenderovaných, postavených na jednu estetickú úroveň. Telá tanečníkov sú zbavené spoločenských a kultúrnych nánosov, ktorým telo podlieha a fungujú tu

¹³⁷ Každopádne vplyv Sashi Waltz ako veľmi intelektuálne zmysľajúcej ženy súčasnosti a jej perspektíva umelkyne ženského pohlavia je stále imanentne prítomná. V jej tvorbe a premýšľaní feminita hrá podstatnú rolu, aj keď nie vo všetkých choreografiách je nevyhnutne primárne tematizovaná.

ako asti, prvky skulpturálneho zátišia. Vytvárajú jednoliaty obrazec, bez dôrazu na jednotlivosti, i individualitu a jedine nos každého z nich. Štáto scéna neprezentuje telo len ako surový materiál hmoty, vyzle ený z brnenia a z vlastnej osobnosti, ale aj ako materiál umenia ó fyzickú formu, ktorá môfle by prenesená na tisíc metafor o ľudskej skúsenosti.¹³⁸ Telá vytvárajú inštaláciu, ktorý by mohla by umiestnená v galérii, ako obraz, ako výtvarné dielo. V reflexii pre The Guardian je táto scéna prirovnaná ku kolónii hmyzu, alebo dokonca k šbunkám náhodne sa pohybujúcim na sklí ku mikroskopu.¹³⁹ Performativita, inštalácia a materialita sa prekrývajú a hranice medzi nimi sa stierajú.

Materiálna konštrukcia ľudského tela je tematizovaná taktiefl v scéne, kde sa tane níci postavia do tesnej skupiny tak, aby svojimi paflami vytvorili vertikálnu os telu stojacemu najviac v popredí. V rukách drfia malé porcelánové tanieriky, ktorými pohybujú a vydávajú tak výrazný zvuk keď o seba tanieriky naráffajú. Tento obraz spodobuje ľudskú chrbticu, ktorá sa akoby pri každom pohybe láme a rozpadáva, aby sa vzápätí znovu spojila do pôvodnej línie. Trieskanie tanierikov vyvoláva sugestívny obraz lámania kostí a stavcov chrbtice. Na tomto mieste sa znovu ponúka asociácia s výtvarným umením, konkrétne s dielom mexickej maliarky Fridy Kahlo, ktorej najznámejšie obrazy zobrazovali úraz chrbtice, ktorého obe ou sa umelky a stala pri dopravnej nehode.

V *Körper* sa pracuje s imagináciou o ľudskom tele, s jeho reálnymi aj nereálnymi obrazmi, s možnosťami toho, do akých polôh je schopné sa dostať, akými spôsobmi sa s ním dá manipulovať. Telo je tu ale podrobené aj podobám surreálnym. V jednej scéne sú diváci svedkami bytostí pripomínajúcich ľudských kentaurov. Dvaja tane níci sú špeciálne poskladaní do jedného organizmu, ktorý je na prvý pohľad jednoliaty, no po viacerých pohyboch vychádza najavo, fle horná a dolná polovica sa pohybujú neprirodzene nezávisle na sebe. Vytvárajú sa tak polohy nereálne aľ desivé ó nohy sa ohýbajú na opačnú stranu, celá horná polovica sa vychyľuje do strany v neprirodzenom uhle a podobne. Vzniká tak úplne nové telo, hypotetické a imaginatívne, ktoré úplne doslovne odporuje zafitým predstavám a vyprázdňuje sa od všetkých normatívnych

¹³⁸ MACRELL, J. 2003. *Körper*. [online]. [cit. 30.4. 2018]. The Guardian. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/13/dance.artsfeatures>>.

¹³⁹ Ibid.

zobrazení. Scéna v divákoch švyvoláva údiv, zdesenie ale aj pobavenie.¹⁴⁰ Vyvoláva podnety uvaľova o tele nie ako o loveku a osobnosti, ale ako o materiálnej bytosti, objekte, sú asti umeleckej in-talácie, i skulptúre.

Obrázok 13 Sasha Waltz: *Körper B*



Zdroj: Dance Informa [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<http://www.danceinforma.com/wp-content/uploads/2009/12/Korper-copy.jpg>>.

Materiálnos tela a jeho schopnos sta sa objektom je zdôraznená v scéne, kde si dve tane nice ozna ujú asti a orgány cenovkami. ťudské orgány majú kaľdý svoju obchodnú cenu, svoju trhovú hodnotu ako produkty v obchodoch. Moľnosti matérie tela sú podrobené skú-ke aj v momentoch, ke sa tane níci navzájom doslova uchopujú za kofľu a tak sa ahajú, i dokonca dvíhajú, o pripomína aľ manipulaáciu so zvieratami.

Sasha Waltz sa v rozhovore pre portál Something Curated vyjadrila, fle štoto predstavenie skúma materiálne telo, rozoberá fyzické ťudské telo na jednotlivé systémy, ako napríklad nervový systém, i kostra a h adá -pecifické pohybové idiomy, ktoré tieto systémy zobrazujú.¹⁴¹ lovek je tu oslobodený od kultúrnych aspektov tela, ktoré sa stáva objektom vhodným na vystavenie v galérii. asovos

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ WELLS, S. 2018. *Interview: Choreographer Sasha Waltz on 'Körper' At Sadler's Wells*. [online]. [cit. 30.4. 2018]. Something Curated. Dostupné z: <<http://somethingcurated.com/2018/02/28/interview-choreographer-sasha-waltz-on-korper-at-sadlers-wells/>>.

a priestorovos umení sa zlieva dohromady a vytvára jedinečnú a stále nadosovú kombináciu.

3.7. Telo ako rituál: *Women* ó Sasha Waltz

Hoci sa Sasha Waltz zaoberá skôr telom všeobecne ľudským vo svojej materialite a konštrukcii, výrazné tendencie feminizmu v súčasnej kultúre sa v jej poslednej tvorbe predsa len odrazili. Na berlínskom festivale Tanz Im August mal v roku 2017 premiéru projekt s názvom *Women*, ktorý je ufl vo svojom oficiálnom popise označený ako jej šprvý s isto flenským obsadením.¹⁴² Performance má podobu blízku rituálu, v ktorom sa skúma flenskos a obrazy tela s ňou asociované. Kládie si otázky, o sa deje keď fleny vytvárajú spoločnosť, i ako môflu na-e vedomosti o minulosti ovplyvni vývoj nových feministických hnutí, ktoré sa dnes pohybujú aleko za hranice zápasu pohlaví.¹⁴³ Projekt je inšpirovaný inštaláciou Judy Chicago *The Dinner Party*¹⁴⁴, ktorá bola prvý krát vystavená v newyorskom Brooklyn Museum v roku 1979. Aj v tomto prípade sa teda spája a vzájomne inšpiruje performance a inštalácia.

Choreografický jazyk sa spoiatku zameriava na zobrazenie jedinečnosti každej fleny aj v rámci väšnej skupiny. To je viditeľné napríklad v tom, že aj v momentoch, kedy choreografia obsahuje unisono pohyby celej skupiny, je možné si všimnúť, že každá tanečnica ich akoby prekladá do vlastného jazyka a prináša vlastnú interpretáciu daných pohybov. Tento motív šsprostredkúva myšlienku fleny s jej vlastnými rukami, dlanami, hlavou, chodidlami, pohľadom atď. Jeden z mnohých úžasných aspektov tohto projektu je miera autonómie dovolená každej tanečnici pre rôzne interpretácie tej istej témy a jemné nuancie vznikajúce v rámci pasáží unisono.¹⁴⁵ Je teda zvýraznený fakt, že aj v súčasnosti komunity i akékoľvek

¹⁴² Sasha Waltz. *Women*. [online]. [cit. 1.5. 2018]. Dostupné z: <<https://www.sashawaltz.de/en/productions/>>.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Inštalácia *The Dinner Party* pozostávala z 39 stolov prestretých k večeri, usporiadaných do uzavretého tvaru trojuholníka. Každé miesto bolo označené menom jednej významnej ženskej osobnosti staroveku, stredoveku a súčasnosti – každá strana trojuholníka pre jedno obdobie. Taniere a obrúsky boli naaranžované do tvaru ženskej vulvy. Od roku 1979 inštalácia cestovala po mnohých výstavách vo viacerých krajinách a od roku 2007 je permanentne umiestnená v Brooklyn Museum v oddelení feministického umenia.

¹⁴⁵ YUGLER, S. 2018. *Ritualistic Femininity and Judy Chicago's 'The Dinner Party' in Sasha Waltz's New Creation 'Women'*. [online]. [cit. 1.5. 2018]. Available from: <<http://au-di->

skupiny má žena právo zachovať si vlastný pohľad na vec a vlastnú ľudskú subjektivitu.

Rituálny podtext celej performance sa stáva zreteľným v momente, keď ženy prinášajú na scénu kusy nie oho, čo pripomína krvavé vnútornosti. Tento motív vyvoláva asociácie s telesným a magickým ženstvom v zmysle cyklu menštruácie a zrodenia. Súčasťou feministického diskurzu je však význam napätí s tendenciami definovať ženu na základe biologických funkcií. Po tom, čo v ňom neprehliadnute ne rezonujú teórie Judith Butler a jej podobným, sa zdá zobrazovanie ženy, ako charakterizovanej telesnými funkciami, v súčasnosti mierne zastaralé. Použitie prvku charakteristického pre ženskú anatómiu v predstavení nazvanom *ženy* ho však nepochybne oprávuje zaradiť sa do súčasného feministického diskurzu. Lepšie povedané, performance odkazuje k ženám len anatomicky, ako k jedincom, ktorých telá sú biologicky zapojené do procesu menštruácie a pôrodu. *Women* teda nie je možné považovať za celkom feministický počin, pretože podľa väty jasne prehliada vlastnú prísne vyhranenú definíciu ženy. Napriek tomu sa mu musí priznať feministická perspektíva, keďže odkazuje k monumentálnej feministickej inštalácii ako k svojmu primárnemu zdroju inšpirácie; ktorý však vznikol v inom momente feministického diskurzu.¹⁴⁶ Performance sa teda dostáva do pomerne zapeklitej situácie, kedy sa diváci môžu rozdeliť na tých, ktorí rituálne ženstvo obdivujú a vidia v ňom cestu oslobodenia žien; a na tých, ktorí sa stotožňujú napríklad s Butler a definíciu ženy na základe biológie považujú za zväzujúcu a v súčasnej dobe neprípustnú.

V neskoršej scéne ženy zasádajú za stôl usporiadaný do trojuholníka (odkazujúci k *The Dinner Party*) a pripomínajú akoby scénu poslednej veľkej, na ktorej sa ale zúčastňujú iba samé ženy. Scéna má nádych šnábolský, erotický a zmyselný¹⁴⁷, ale aj mierne bizarný. Pokryté krvavými vnútornosťami, jedia si navzájom vlasy ako pagety, natierajú sa s nohmi na maslo. Na rozdiel od diela Judy Chicago, ktorá venovala 39 servisov vplyvným ženám západnej histórie, stôl pre veľkú u Sashi Waltz sa viac zaujíma o ikonické obrazy žien, ktoré zapadajú do

tions.com/review-ritualistic-femininity-and-judy-chicagos-the-dinner-party-in-sasha-waltzs-new-creation-women/>.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

predstavy o slávnostnej a rituálnej feminity.¹⁴⁸ Na konci performance sa ženy zbavia tak svojich krvavých doplnkov, ako aj etikety stolovania a zbesilo behajú po scéne, plnia priestor výkrikmi a krekmi, akoby sa konečne oslobodili zo zajatia.

Women zobrazuje ženy v polohách tylizovaných, rituálnych a výrazne fyzických. Vznik a existencia tejto performance potvrdzuje silný vplyv feminizmu na súčasné spoločenské a umenie, avšak spôsob, akým tu je realita a podoba ženy spracovaná vyvoláva mnohé otázky a napätie voči súčasnému feministickému diskurzu. Elementy určitej mágie ženského tela, vyvolávajú skôr dojem posunu späť, keďže sú súčasne teórie sa snažia vnímať ženu ako neutrálneho, ľudského jedinca, ktorému mystifikácia naprieč históriou skôr uškodila, ako pomohla. Na strane druhej však je možné performance vnímať ako poctu minulosti, ako snahu spojiť sa pomocou rituálov so ženami z histórie a z ich životov na základe vedomosti a inšpiráciu pre posun života žien v súčasnosti.

Obrázok 14 Sasha Waltz: *Women*



Zdroj: Sasha Waltz & Guests [online] [cit. 2018-05-14]. Dostupné z <<https://www.sashawaltz.de/en/world-premiere-women-the-30-of-august-2017-in-berlin/>>.

¹⁴⁸ YUGLER, S. 2018. *Ritualistic Femininity and Judy Chicago's 'The Dinner Party' in Sasha Waltz's New Creation 'Women'*. [online]. [cit. 1.5. 2018]. Auditions. Dostupné z: <<http://auditions.com/review-ritualistic-femininity-and-judy-chicagos-the-dinner-party-in-sasha-waltzs-new-creation-women/>>.

finská telesnosť v performance: záverečné konklúzie

Pri analyzovaní a uvažovaní o performance, ktoré tematizujú explicitné fínske telá, vychádzajú najavo mnohé spoločné témy a spoločné znaky. Ukazuje sa, že určité vyjadrovacie prostriedky sú typické pre tento typ umenia a že sa objavujú v drvivej väčšine z nich. Je však o to zaujímavejšie pozorovať mierne odchýlky, s akými tieto aspekty reflektujú jednotlivé performerky, zároveň, že jedným vyjadrovacím prostriedkom (napr. nahotou) sa dá spracovať pomerne široké spektrum tém.

Centrálnym zameraním tejto diplomovej práce bolo spojenie konceptov divadelnej telesnosti a tematického okruhu feminizmu a života fien. Skúmalo sa v nej, akými spôsobmi sa tieto dva fenomény prelínajú a ako môžu navzájom napomáhať svojmu vyjadreniu. V analytickej časti práce som sa zaoberala tromi performerkami z minulosti a piatimi súčasnými, ktoré dané témy a fenomény vo svojej tvorbe reflektujú.

V druhej polovici 20. storočia, keď sa v západnej kultúre, hlavne v Spojených štátoch amerických objavili prvé performerky explicitne pracujúce s vlastným telom, nachádzal sa spoločenský aj feministický diskurz v inom bode, než v akom sa nachádza dnes. Vtedajšia nálada v šesťdesiatych rokoch bola výrazne politická, umelci aj bežní ľudia sa radikalizovali a zámer svojou umelčinou bol pomerne rozšíreným fenoménom. Zároveň sa divadlo rozvíjalo v druhej divadelnej reforme, takže sexualita, nahota a explicitne prítomné telá neboli výsadou len feministických performance spomínaných v tejto práci. Tvorba umelkyň ako boli Carolee Schneemann i Marina Abramovič bola taktieľ ovplyvnená vtedy populárnym aspektom rituálu v divadle a vzrastajúcim významom hereckej telesnosti a prítomnosti. Zároveň sa už v tej dobe prejavovala inklinácia performanceho umenia k inštalácii a výtvarného umenia k akčnému a asopriestorovému; hranice medzi nimi postupne, a hoci sú asno, zanikajú.

Už Carolee Schneemann sa umiestovala medzi inštalácie ako živý objekt. Diskurz feministického umenia výrazne posunula tým, že vo svojej tvorbe spojila do jednej osoby osobnosť tvorcu a jeho diela a vo svojom vlastnom tele tak

preklenula aktívny subjekt s umeleckým objektom. Jej význam spočíva v autorite, ktorú ako žena prejavila voči vlastnému telu a odmietla tým patriarchálne zobrazovanie ženského pohlavia ako pasívneho a objektifikovaného predmetu muflskej aktivity.

Tento prístup zlučovania umeleckého subjektu a objektu je jedným z charakteristických pre druh performance, na ktoré je zameraná táto práca. Úvaha je založená na fakte, že v histórii západnej kultúry bola žena a ženské telo vždy zobrazované ako objekt pohľadu mufla umelca, ako akt do určitej miery prirovnateľný dokonca k zátišiu. To sa dá pozorovať hlavne v dejinách výtvarného umenia¹⁴⁹, ale neskôr aj v iných druhoch umenia; v 20. storočí a súčasnosti takisto v celej vizuálnej kultúre ako sú filmy, videoklipy, či móda. Ženy, pracujúce v performance so svojím explicitným telom, sú však autorkami, subjektom, umelcom a aktívne konajúcou osobnosťou. So svojím telom nakladajú podľa svojej vôle, svoju nahotu predvádzajú dobrovoľne a zámerne a tým rušia genderovú hierarchiu javiska a hierarchiu. Performerka na javisku už viac nie je podriadená divákovi pohľadu, či posudzovaniu.

Pri analyzovaní prác súčasných aj starších performeriek sa tento princíp ukázal ako kľúčový a charakteristický. Po už spomínanej Schneemann, ktorá nebola modelom pre obraz ale sama sa obrazom stala a sama bola jeho autorkou, sa v súčasnosti stretávame s predstaveniami ako napríklad *MAÇ 15' { idiosyncrasy } // sin x = ly ó fx²* Dasniye Sommer, kde sa výrazne prejavuje splynutie autora a jeho výtvoru v jednej osobe. Tu performerka tento efekt dosahuje tým, že zväzovanie, tradične vykonávané v páre obracia sama na seba a svoje telo nepodriahuje autorite druhého, ale autorite jedine vlastnej. Umelecký ornament, ktorý sa pomocou shibari z tela tvorí, vytvára sama zo svojho vlastného tela.

V minulosti Yoko Ono ticho bez pohnutia sedela a nechala zo seba divákmi odstrihávať oblečenie, aby tak poukázala na objektifikáciu a skrytú útočnosť diváckeho pohľadu na ženu. V 21. storočí sme svedkami Anne Juren, ktorá už

¹⁴⁹ Pre lepšie pochopenie tejto úvahy uvádzam ako príklad obraz Edouarda Maneta *Olympia*, z roku 1863, ktorá bola v čase svojho vzniku veľkým škandálom. Išlo totiž o to, že akt – žena na obraze nepózuje so sklopeným pohľadom, nemá cudný výraz. Naopak, pozerá sa divákovi, resp. maliarovi priamo do očí, jeho pohľad konfrontuje vlastným a svoje telo akoby predvádza dobrovoľne a s radosťou – nie je obeťou ani pasívnym predmetom. Okrem toho, ďalším škandálnym faktom v tej dobe bolo, že obraz nezobrazoval ženu z vyšších kruhov, ale prostitútku.

k rovnakému ú elu nepotrebuje divákov, ale znovu, podobne ako ostatné sú asné performerky, vykonáva v-etko sama, na svojom vlastnom tele. V jej *Magical* sa nestretávame len s autoritou vo i vlastnému telu, charakteristickou pre feministické performance, ale takisto s výraznou intertextualitou, tak prízna nou pre postmoderné a sú asné umenie. To, ktoré si zo v-etkého najviac uvedomuje, fle v-etko ufl raz bolo povedané, fle v-etko je šalways already a tak asto poufívané citácie minulosti vystavuje otázkam sú asným, zasadzuje ich do sú asného diskurzu.

Performerky v 20. storo í boli radikálne, politické a -okovali. V dne-nej kultúre je -okova umením oraz afl-ie, ak vôbec e-te moflné, a tak sa ukazuje, fle umelkyne vsádzajú na iné stratégie. Zatia o Abramovi i Schneemann vyznievali závaflne afl agresívne, Juren alebo Uhlich si uflívajú vysokú mieru irónie. Irónie vo i minulosti, vo i kritike, vo i hodnotám sú asnej spoločnosti a v neposlednom rade vo i svojej vlastnej osobe a telu. Po zlu ovaní subjektu a objektu tvorby a poh adu, sa teda zdá by irónia al-ím spoločným charakteristickým znakom analyzovaných performance.

V *Magical* sú citované staré ikonické predstavenia, ktoré sa zapísali do histórie. Sú v-ak aktualizované do sú asného kultúrneho a feministického diskurzu a výrazne ironizované. Divák má moflnos si uvedomi , ako sa spoločnosť a rola flien v nej posunula, zmenila, i naopak, o zostalo rovnaké. V porovnaní s tým, *More Than Enough* Doris Uhlich neironizuje minulos , ale vyslovenú prítomnosť a flitú realitu performerky. Nezaoberá sa históriou, ale svojim vlastným, subjektívnym preflívaním. Ironizuje kritiku, ktorá pripomína jej nedokonalosť a dokazuje jej irelevanciu. Zárove zo svojich zdanlivých nedostatkov aflí vo svoj prospech, svoje telo neberie príli- váflne a témy komunikuje k divákovi s nadh adom a sebaíroniou.

Práve zamý- anie sa nad vlastným telom a jeho udskou a hlavne estetickou hodnotou, je al-ím ve mi výrazným priese níkom explicitných flenských performance. V sú asnosti, ke je tlak na vizuálnu hodnotu fleny oraz silnej-í a presakuje v-etkými kanálmi kultúry a kaflodenného flivota, ukazuje sa táto téma ako viac nefl aktuálna. Doris Uhlich pouflíva na argumentovanie proti nastavenému systému svoje vlastné telo, ktorému prischlo ozna enie korpulentné. Tému krásy

a flenskosti spracúva prostredníctvom seba samej a svojich vlastných skúseností a postojov. V performance vyufflíva vlastnú nahotu, vlastné telo a vlastný hlas a tým diváka podnecuje k zamysleniu a prehodnoteniu sú asného tlaku na výzor fleny. V kontraste s ou Keren Levi vo svojej choreografii *The Dry Piece* nepracuje s telami akýmko vek spôsobom netradi nými. Naopak, na vyjadrenie a spracovanie témy krásy a karedosti vyufflíva pohybový tane ný jazyk a stavbu samotnej choreografie. Stavia do kontrastu nefné ladné pohyby, ktoré zdôraz ujú štradi nú flenskos ō, s pohybmi dekon-truovanými a divými, ktoré naopak predstavujú svojvô u flenského tela, jeho oslobodenie od falo-ných predstáv a normatívnych obrazov v kultúre. Uhlich sa in-piruje kritikou napísanou na svoju vlastnú osobu a tvorbu. Na strane druhej, Levi erpá in-piráciu z teoretického feminizmu, z publikácie reflektujúcej sú asnú kultúru.

Nie len performance, ktoré tematicky spracúvajú flenskú krásu ako svoju hlavnú my-lienku, prispievajú k posunu diskurzu flenského tela. Aj v-etky ostatné tým, fle ukazujú telá reálnych flien ó s nedokonalos ami a s vplyvom veku, fle zapájajú neprofesionálne tane nice; tým, fle performance tohto typu sa nevyhradzujú len pre tane nice a performerky ur itých, prísne stanovených proporcií (ako je tomu napríklad v klasickom tanci). Takisto tým, fle sú asné umenie performance je typické spájaním tvorcu/choreografa a performerera v jednej osobe a dáva telu na javisku vysokú autonómiu a autoritu. To v-etko výrazne prispieva k povedomiu, k rozprúdeniu diskusie, i k zmene vnímania populárnej vizuálnej kultúry.

Telá, ktoré sú každodenne objektifikované, vystavované a v mnohých (aj európskych) krajinách oierané o svoje autonómne práva, sa týmto spôsobom dostávajú do pozornosti udí v alternatívnom svetle, v protiargumente, ktorý vfdy spoločnosť posúva dopredu. Nie len popieraním objektifikácie, ale aj jej explicitným zdôraz ovaním sa na tento problém v performance upozor uje. Konceptuálny obrat, ktorý priblífil asopriestorové umenie in-talácii tomu výraznou mierou napomáha. Performerky, ktoré so sebou samými zaobchádzajú ako s vystavovanými predmetmi, sami sa stavajú do objektifikovanej pozície, upozor ujú touto umeleckou stratégiou na hlb-íe problémy v spoločnosti.

V tejto práci sa tematizuje divadelná telesnosť a feminizmus. Predstavenia tohto typu prispievajú k obojm fenomenom. Materiálne, živé i-ne, skulpturálne telo, aké sa objavuje v projektoch Sashi Waltz, rozširuje diskurz divadelnej telesnosti. Človečské telo ako koncept nadobúda nové podoby a horizonty a v očiach diváka sa mení a podnecuje ho k inému uvažovaniu. Telesnosť a prítomnosť v divadle, dovŕená druhou divadelnou reformou pokračuje vo svojom vývoji a neustále inšpiruje. Zároveň sa znovu potvrdzuje, že koncept ľudského tela je nadčasový a v umení sa neustále opakujúci a predbesmeniaci.

Pri analyzovaní vybraných performance sa ukázalo, že zdieľajú viaceré spoločné aspekty. Prelínanie umeleckého subjektu a objektu, autonómia a autorita ľudského tela, téma krásy a karedosti, ironia, i nadhľad na vlastnú osobu, sú charakteristickými znakmi tohto typu umenia. Avšak tým najvýraznejším, ktorý spája úplne všetky a objavuje sa so všeobecnou pravidelnosťou, je úplná a explicitná nahota. Na tomto mieste je treba podotknúť, že nahota samozrejme nie je výsadou iba ľudského performančného umenia feministicky zameraného. V súčasnosti sa na scéne objavujú nespočetné predstavenia obsahujúce nahotu oboch pohlaví, ktoré sú týmto spôsobom schopné vyjadriť široké spektrum osobne-spoločenských tém. To len dokazuje, aké má nahota v súčasnom umení výrazné a výsadné postavenie. Preto účelom tejto práce bola avšak tematizovaná nahota ľudská.

Na záver tejto práce som vychádzala z obojakovania, že nahota je často vyuffľovaná vo feministických predstaveniach. Ukázalo sa avšak, že je akýmsi nevyhnutným, vždy prítomným aspektom a že sa objavuje nie vo väčšine, ale v úplne všetkých analyzovaných predstaveniach. Hoci sa počas posledných dekád nasledujúcich druhú divadelnú reformu stala nahota pomerne často súčasťou divadelných predstavení všeobecne, stále má na javisku postavenie špecifické a je schopná podnietiť divákov k intenzívnejším reakciám. Paradoxom súčasnej kultúry a umenia je, že sa bežný konzument viac ako kedykoľvek v minulosti stretáva s nahými, sexualizovanými ľudskými telami. Mainstreamová kinematografia je oraz explicitnejšia v zobrazovaní erotických scén, prístup k pornografii je pre každého úplne bezproblémový a polonahými telami sú predchnuté aj iné sféry, ako napríklad videoklipy k populárnej hudbe. Napriek tomu avšak divák stále zažíva určitú mieru diskomfortu i studu, keď je vystavený aktívnemu nahému telu performeru, fyzicky

prítomného v priestore. Existujú samozrejme rozdiely v diváckej percepcii (záleží na krajine, i na vzdelaní divákov v danom fenoméne; niekde sú na to diváci zvyknutí viac, niekde menej), dá sa však konštatovať, že nahé telo stále nie je úplne neutrálnym artefaktom.

V explicitných ženských performance sa nahota zdá byť univerzálnym vyjadrovacím prostriedkom pre viaceré témy a motívy, hlavne tie už vyššie spomenuté. Jej význam a signifikancia by sa teda dala zhrnúť nasledovne. Explicitná nahota v ženských performance:

1. Je aktívna a výrazne dobrovoľná. Zdôrazňuje autonómiu nahého tela, ktoré odmieta pozíciu objektu i obeť.
2. Diváka priamo konfrontuje. Opätuje mu pohľad a sponchýbňuje genderovú hierarchiu javiska a hierarchiu (aktívny ten, ktorý sa pozerá; pasívny objekt pohľadu).
3. Upozorňuje na objektifikáciu ľudských tel v súčasnej kultúre.
4. Rozvíja diskurz krásy, prirodzenosti, normálnosti, i kultúrnych predovšetkým na vzhľad ženského tela. Sponchýbňuje mýty krásy.
5. Prispieva k prelínaniu hraníc performančného umenia a inštalácie.
6. Pripomína, že koncept ľudského tela v umení je mimoriadne nadčasový a univerzálny.

Cieľom tejto diplomovej práce bolo preskúmať fenomén telesnosti v súčasných performance, s hlavným zreteľom na ženy a ženské telo. V práci sú výraznou mierou zohľadnené teoretické koncepty, ako v prípade telesnosti, tak aj v prípade feminizmu. Pri spracovávaní teoretickej kapitoly o feminizme sa ukázalo, že na rozdiel od minulosti (prvej a druhej vlny) sa dnešná teória oraz viac vzťahuje každodennému životu žien. Teoretiky ako napríklad Judith Butler, ktorej úvahy majú v akademickom feminizme obrovský vplyv, sú výrazne vzdialené reálnym problémom súčasných žien. Napriek tomu, že diskurz feminizmu posúvajúci dvoma krokmi vpred, zdá sa, že reálna spoločenská situácia v určitom zmysle zaostáva a rieši predsa len trochu iné problémy. Lepšie povedané, veľa teórie stráca vplyv na spoločnosť kvôli príliš komplikovanému jazyku a ostáva zacyklená len v akademickom prostredí.

Na druhej strane sa ale tiež ukázalo, že reflektovať feminizmus a rovnosť pohlaví v umení a médiách je v súčasnosti mimoriadne dôležité. V posledných rokoch výrazne vzrástlo povedomie o tejto téme, rozprúdilo sa mnoho diskusií a v mnohých krajinách západného sveta sa mení životná úroveň LGBT komunity. Zároveň však pod vplyvom vizuálnej kultúry a sociálnych sietí ženy (ale aj muži) čelia rôznej úrovni tlaku na vzhľad svojho tela. Nereálne a idealizované obrazy ľudských tel dominujú vizuálnym štruktúram a tak performance, pracujúce s reálnymi nedokonalými telami, radikálne naberajú na dôležitosti. Kvôli tomu je ich existencia pre spoločnosť celá iná a ich reflexia dôležitá. Na rozdiel od akademickej teórie majú omnoho väčší potenciál preniknúť do povedomia bežných ľudí a tak posunú feministický diskurz reálne dopredu. Pri analyzovaní vybraných performance sa ukázalo, že niektoré teórie predsa len sú v umení reflektované, napríklad *Mýtus krásy*, *male gaze* a iné.

Čo sa týka druhej teoretickej kapitoly zameranej na telesnosť, potvrdilo sa, že fyzická prítomnosť performeru je stále mimoriadne relevantná. Energia vyžarujúca smerom k divákovi, špecifická práca s myslením a s telom, ktorá je pre súčasný tanec a performance typická, z neho robí jedno z najprogressívnejších druhov umenia súčasnosti. Vo svojej konceptuálnej nadčasovosti je ľudské telo schopné reflektovať najrôznejšie problémy súčasného človeka. Teoretické koncepty, ako napríklad telo bez orgánov, ktoré sa spoločnosti zdali veľmi abstraktné, sa nakoniec ukázali ako pomerne podnetné a aplikovateľné na viaceré predstavenia.

Spojenie feminizmu, telesnosti a umenia performance bolo základným motívom tejto práce. Potvrdilo sa, že pomocou práce s explicitným telom sa súčasný feministický diskurz posúva dopredu a dostáva do povedomia divákov. Zároveň, na vyjadrenie ženských tém je telesnosť ideálnym vyjadrovacím prostriedkom. Toto spojenie je teda veľmi aktuálne, čo potvrdzuje nie len jeho častý výskyt na mnohých európskych festivaloch súčasného tanca a performance. Keďže samotná téma je veľmi obľúbená a dynamická, jej ďalší výskum by bol nepochybne veľmi podnetný a relevantný.

Zoznam použitých zdrojov

Pramene

Rozhovory

Rozhovor s Keren Levi. Bol zhotovený autorkou práce dňa 20. 5. 2017 v Olomouci. Digitálny záznam uložtený v osobnom archíve autorky práce.

Audiovizuálne záznamy

Záznam predstavenia Anne Juren *Magical* z festivalu City of Women v Londýne z roku 2010. Dostupné z: <<https://vimeo.com/144298353>>.

Záznam predstavenia Doris Uhlich *More Than Enough* v Paríži, z roku 2009. Dostupné z: <<http://www.dailymotion.com/video/xb9d07>>.

Rozhovor s Doris Uhlich zhotovený počas Göteborgs Dans & Teater Festival v roku 2012. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=m3Gu82zNSR8>>

Záznam predstavenia Dasniye Sommer *Maç 15ø{idiosinkrazija}| sin x= ly-fx²* z festivalu City of Women v Londýne z roku 2009. Dostupné z: <<https://vimeo.com/30248715>>.

lánky a recenzie

FRANK, P. 2013. *Magicalø Feminist Art Show: Annie Dorsen And Anne Juren Shake It Up*. [online]. Huffington Post. Dostupné z: <https://www.huffingtonpost.com/2013/01/12/magical-annie-dorsen-and-anne-juren-feminist-performance-art-magic_n_2441639.html>.

HULEC, V. 2014. *Na Václavském Václaváku (No. 1)*. [online]. Divadelní noviny. Dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/na-vaclavskym-vaclavaku-no-1>>.

LEAR, R. 2013. *In Between Time presents Doris Uhlich: More Than Enough*. [online]. This is tomorrow. Dostupné z: <<http://thisistomorrow.info/articles/in-between-time-presents-doris-uhlich-more-than-enough>>.

MACRELL, J. 2003. *Korper*. [online]. The Guardian. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/13/dance.artsfeatures>>.

MULCAHY, P. 2013. *What Is a Beautiful Body?* [online]. Theatre Bristol. Dostupné z: <<https://theatrebristol.net/what-is-a-beautiful-body/>>.

SEIBERT, B. 2013. *Now You See Her, and Now You See More of Her*. [online]. The New York Times. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2013/01/19/arts/dance/magical-by-annie-dorsen-and-anne-juren-at-new-york-live-arts.html>>.

WAUGH, R. 2013. *More Than Enough: The sound of beauty*. [online]. Exeunt Magazine. Dostupné z: <<http://exeuntmagazine.com/reviews/more-than-enough/>>.

WELLS, S. 2018. *Interview: Choreographer Sasha Waltz on 'Körper' At Sadler's Wells*. [online]. Something Curated. Dostupné z: <<http://somethingcurated.com/2018/02/28/interview-choreographer-sasha-waltz-on-korper-at-sadlers-wells/>>.

YUGLER, S. 2018. *Ritualistic Feminity and Judy Chicago's 'The Dinner Party' in Sasha Waltz's New Creation 'Women'*. [online]. Au-di-tions. Dostupné z: <<http://au-di-tions.com/review-ritualistic-femininity-and-judy-chicagos-the-dinner-party-in-sasha-waltzs-new-creation-women/>>.

Literatúra

Publikácie

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. P elofil Daniela JOBERTOVÁ, p elofil Jan HAN IL. Praha: Akademie múzických um ní v Praze, 2011, 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0.

Art and Feminism. Editor Helena RECKITT. London: Phaidon Press, 2012, 204 s. ISBN 9780714863917.

BEAUVOIR, Simone de a Jan PATO KA. *Druhé pohlaví*. Editor Jan PATO KA, p elofil Josef KOSTOHRYZ, p elofil Hana UHLÍ OVÁ. Praha: Orbis, 1966, 412 s.

BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom ó feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015, 268 s. ISBN 978-80-8151-028-1.

BUTLER, Judith. *Závažná t la: o materialit a diskursivní mezích "pohlaví"*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2016, 342 s. Limes. ISBN 978-80-246-3325-1.

CASTELNUOVO, Shirley a Sharon Ruth GUTHRIE. *Feminism and the female body: liberating the Amazon within*. Boulder: Lynne Rienner, 1998, 179 s. ISBN 1555874398.

CONROY, Colette: *Divadlo a telesnos* . Bratislava: Divadelný ústav, 2017, 112 s. ISBN 9788081900297.

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plo-in*. P eloffil Marie CARUCCIO CAPORALE. Praha: Herrmann, 2010, 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3.

DESCARTES, René. *Meditace o první filosofii: Námitky a autorovy odpov di*. P eloffil Petr GLOMBÍ EK, p eloffil Tomá–MARVAN, p eloffil Pavel ZAVADIL. Praha: OIKOYMENH, 2003, 535 s. Knihovna novov ké tradice a sou asnosti, sv. 43. ISBN 80-7298-084-X.

Dív í válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického my-lení. Editor Libora OATES-INDRUCHOVÁ, p eloffil Hana HÁJKOVÁ. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 1998, 304 s. ISBN 8085850672.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. P eloffil Markéta POLOCHOVÁ. Mní-ek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8.

FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie: t i studie*. P eloffil Petr HORÁK. Praha: Svoboda, 1994, 115 s. Filozofie a sou asnost. ISBN 80-205-0406-0.

FRIEDAN, Betty. *Feminine mystique*. Roz- vyd., s novou p edmluvou a epilogem autorky. P eloffil Jaroslava KO OVÁ. Praha: Pragma, 2002, 596 s. ISBN 8072058932.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. P eloffil Jakub APEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knihovna novov ké tradice a sou asnosti. ISBN 978-80-7298-485-5.

SHEPHERD, Simon. *The Cambridge introduction to performance theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 243. Cambridge introductions to literature. ISBN 978-1-107-69694-5.

OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a spole nost*. P eloffil Martin POLÁ EK, p eloffil Milena POLÁ KOVÁ, autor úvodu Marie ERMÁKOVÁ. Praha: Portál, 2000, 171 s. ISBN 8071784036.

SCHNEEMAN, Carolee. *More Than Meat Joy*. Ed. B.R. McPherson. Kingston: McPherson&Co., 1997, 285 s. ISBN 978-0914232162.

SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge, 1997. 237 s. ISBN 0415090253.

Theory on gender: feminism on theory. Editor Paula ENGLAND. New York: Aldine de Gruyter, 1993, 377 s. ISBN 0202304388.

ZÁBRODSKÁ, Kate ina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009, 197 s. Pr hledy. ISBN 978-80-200-1752-9.

WOLF, Naomi. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt, 2000, 352 s. ISBN 8085549158.

WOLLSTONECRAFT, Mary a Barbara TAYLOR. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Campbell, 1992, 213 s. ISBN 1857150864.

lánky a -túdie

APEK, J.: *Mít t lo a být t lem*. In: Urban, P. (ed.): *Fenomenologie t lesnosti*. Praha: Filosofický ústav AV R, Filosofía, 2011. s. 99-114.

DALY, A. 1991. *Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis*. [online]. *Dance Research Journal*. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/1478691>.

FORTE, Jeanie. 1988. *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*. [online]. *Theatre Journal*. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/3207658>.

GIL, José. 2006. *Paradoxical Body*. [online]. *TDR*. Dostupné z: <www.jstor.org/stable/4492711>.

KONNARIS, P. *Approaching Nakedness and Its Problematics*. [online]. Helsinki. 1.10. 2017. Dostupné z: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/229210/Konnaris_Petros_2017.pdf?sequence=1>. Diplomová práca. University of the Arts Helsinki.

MILLS, Sara. 2003. *Third Wave Feminist Linguistics and the Analysis of Sexism*. [online]. Dostupné z: <<https://extra.shu.ac.uk/daol/articles/open/2003/001/mills2003001-paper.html>>

MULVEY, L. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. [online]. Dostupné z: <<https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf>>.

PAVLITOVÁ, Jitka. Sasha Waltz: Mezi tane ní performancí, instalací a plastic art. *Tane ní zóna* 19, 2015, . 2. s. 39 ó 42. ISSN 1213-3450 .

SMITH, Daniel. *What is the body without organs? Machine and organism in Deleuze and Guattari*. In: *Continental philosophy review Issue Preprints* (2017) ISSN: 1387-2842

TOEPPER, Karl. Nudity and textuality in postmodern performance. *Performing Arts Journal* 18, 1996, . 54, s. 76-91 ISSN: 0735-8393.

Webové stránky:

<<http://www.anniedorsen.com/>>

<<http://www.baudelaire.cz/>>

<<https://dasniasommer.de/>>

<<http://www.dorisuhlich.at/>>

<<http://www.kerenlevi.com/>>

<<https://www.sashawaltz.de/>>

Zoznam obrázkov

Obrázok 1 Carolee Schneemann: <i>Interior Scroll</i>	57
Obrázok 2 Yoko Ono: <i>Cut Piece</i>	58
Obrázok 3 Marina Abramovi : <i>Freeing the Body</i>	59
Obrázok 4 Anne Juren: <i>Magical A</i>	61
Obrázok 5 Anne Juren: <i>Magical B</i>	62
Obrázok 6 Anne Juren: <i>Magical C</i>	63
Obrázok 7 Doris Uhlich: <i>More Than Enough</i>	70
Obrázok 8 Doris Uhlich: <i>More Than Naked</i>	72
Obrázok 9 Keren Levi: <i>The Dry Piece</i>	75
Obrázok 10 Dasniya Sommer: <i>MAÇ 15' { idiosyncrasy } sin x = ly ó fx²⁻ A</i>	82
Obrázok 11 Dasniya Sommer: <i>MAÇ 15' { idiosyncrasy } sin x = ly ó fx²⁻ B</i>	84
Obrázok 12 Sasha Waltz: <i>Körper A</i>	87
Obrázok 13 Sasha Waltz: <i>Körper B</i>	89
Obrázok 14 Sasha Waltz: <i>Women</i>	92

Zoznam príloh

Príloha . 1: Rozhovor s choreografkou Keren Levi

Príloha . 2: Performerky analyzované v tejto práci

Príloha . 1: Rozhovor s choreografkou Keren Levi

The piece is inspired by a book called *The Beauty Myth* by Naomi Wolf, where she is talking about how ideals of beauty are actually used against women ó in a way to put our self-esteem, self-confidence down. We get all these photoshopped images in magazines, in fashion, in cosmetics, in pornography ó these unreal bodies and we think that this is how the real bodies should be. So women are constantly put in a situation when they feel like they need to fit up those codes of perfection. And it's not only that we spend a lot of money on this, more than men for sure, but also that our self confidence is put down, because we think we are never good enough, never beautiful enough. I make the piece really simple, but the book is looking at the issue from different perspectives ó from politics, economy, religion. It's a book from the 1990's, it's a bit old, but I still think it has a point also today.

So I made a piece about beauty. And I'm not doing it only as a woman, but also as a choreographer ó asking myself what is beautiful in dance and composition. I work with women because they are a classical symbol of beauty and because I am a woman. So the piece is travelling through different concepts of beauty. The end when we are moving in a more deconstructed and rough way is for me as beautiful as the beginning with all those symmetric and kaleidoscopic images and harmony. As I say, don't put judgement in it ó I don't say this is beautiful and this is not beautiful. For me everything has its place and I find it beautiful.

It is important for me that in the act of taking off your clothes you are wearing your nudity as a costume. When you are naked, you are actually wearing a costume. It's an outfit for the performance. I mean, you are not really doing it, but the first four women who come on stage ó they come and take off their clothes in front of everyone. This is how the performance begins. It is important for me that this is happening because it's a sign that we are not forced to do that. We are choosing to do that. It's your decision, your empowerment, you are emancipating yourself, you are putting your body there to release it from the control of the image. The subtitle for the piece is *A Ritual of Disappearance*. But what disappears is not your body, what disappears in the image of your body ó the image that is put on top

of your body. So you are bringing back the sensation of the real body. That's why the end is really important ó the prolonging of leaving, the fade out.

Another inspiration for this piece are all those beautiful water ballet Hollywood movies from 1930's ó Busby Berkeley, Esther Williams. Synchronized swimming is also a big inspiration for me, because women perform this but they need to be very strong to perform it. Actually, they have to be super masculine to do that. It's all this kind of performance of femininity which is done as if without effort, but actually you have to work very hard. In this performance we also work very hard. It is an idea of working for beauty. Beauty is not something that happens by itself. It does sometimes, of course. But the relationship between women and beauty is a relationship of work. We have to work hard to be beautiful.

What is important when you come on stage, especially at the very end when you stand there and look at people, is that you don't look like listening to the national anthem. ☺ You are standing there and you see. I see that you see me and when I see that you see me, I see you. Keep your eyes alive - that's what I always say when I work with dancers. When you have dead fish eyes, then I don't see you, because you disappear into your mind. There is an exercise for seeing ó asking yourself who do I see in public? Do I recognize people? Hey, this person is not looking at me so I'm going to look at that person for a bit longer, maybe he will feel that I look at him. So it's like using your eyes, using your presence and be sure about it. Making eye contact is a sign of confidence. So take it as a chance to practice it.

Príloha . 2: Performerky analyzované v tejto práci

Carolee Schneemann (*1939)

Carolee Schneemann narodená v americkom štáte Pennsylvania je výtvarníkou a performerkou, ovplyvnenou hnutím Fluxus a neodadaizmom, ktorej hlavným podnetom tvorby bolo jej vlastné telo. Je považovaná za jednu z najvýraznejších feministických umelkýň, pretože vo svojej práci reflektovala témy ako sú genderové stereotypy, tabu, a sexualita. Venovala sa rôznym oblastiam umenia, vychádzajúc hlavne z výtvarného, ale prejavila sa takisto vo filme, performance a literatúre. Je autorkou publikácií *Cézanne, She Was a Great Painter* (1976) a *More Than Meat Joy* (1979). Jadro jej performanej tvorby leží v politicky angažovaných šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, najznámejšie sú kusy ako *Eye Body, Meat Joy, Interior Scroll*, vďaka ktorým pracujúce s intermedialným prelínaním instalácii a performance, vyúsťujúce vlastnú nahotu a politické presahy. Jej práce sú vystavované v prestížnych amerických galériách, využívala takisto na viacerých univerzitách.

Yoko Ono (*1933)

V Japonsku narodená, v USA žijúca, svojim vzdelaním pôvodne hudobníka Yoko Ono bola výraznou umeleckou a politickou osobnosťou, hlavne po šesťdesiatych rokoch. Bola členkou hnutia Fluxus, kde sa venovala hudbe, neskôr ale hlavne happeningom a mierovým akciám. V roku 1966 vystupovala v Londýne so svojou slávnou performance *Cut Piece*, ktorá mala veľký úspech. V populárnej kultúre sa stala známou hlavne kvôli manželstvu s Johnom Lennonom, s ktorým spolupracovala na hudbe a usporiadali spolu aj známy happening *Bed In*, kedy osem dní strávili v posteli a hlásali mier. Politickému aktivizmu sa venuje dodnes a v roku 2003 v Prahe osobne zahajovala výstavu *Women's Room*.

Marina Abramovi (*1946)

Performerka narodená v bývalej Juhoslávii, známa predovšetkým svojimi vystúpeniami na hranici smrteľného nebezpečenstva. Z jej performance sú najznámejšie napríklad *Rhythm 0* z roku 1974, v ktorom dala divákovi k dispozícii rôzne neškodné aj nebezpečné predmety, aby ich ľubovoľne použili voči nej. Diváci

ju s postupom času vyzliekli, porezali, a dokonca na ňu namierili nabitú zbraň. V *Lips of Thomas* (1975) zase Abramovi zjedla kilo medu, vypila liter vína, porezala sa a zbláznila. Performance ukončili diváci, ktorí mali strach o jej život. V roku 2010 prebiehal v Múzeu moderného umenia v New Yorku projekt *The Artist Is Present*, kedy Abramovi sedela na stoličke každých deň osem hodín po dobu troch mesiacov a oproti nej si sadali návštevníci, ktorým sa uprene dívala do očí. O príprave a priebehu tohto projektu bol neskôr natočený dokument. Hľadáte v New Yorku, kde sídli takisto jej Marina Abramovi Institute.

Anne Juren (*1978)

Anne Juren je choreografka, tanečnica a performerka, ktorá pochádza z Francúzska. V súčasnosti hľadá a tvorí vo Viedni. Absolvovala tanečné konzervatórium v Lyone a štúdium francúzskej literatúry na Sorbonne. Bola hosujúcou umelkyňou Tanzquartier Wien a choreografkou v Burgtheater. Z jej ranejších diel sa napríklad performance *Look Look* (2007) vytvorená v spolupráci s Kroot Juurak zaoberá témou módy a flakného tela a dotýka sa feministického diskurzu. Juren sa vo svojej práci snaží rozširovať koncept choreografie tým, ako podrobuje telo rôznym fyzickým, zmyslovým, kinestetickým, a mentálnym podnetom a zážitkom. Testuje a spochybňuje hranice medzi verejným a osobným. Jej performance sa pravidelne objavujú na nielen viedenských, ale aj iných festivaloch po celej Európe.

Doris Uhlich (*1977)

Rakúska choreografka a performerka, absolventka viedenského konzervatória v pedagogike súčasného tanca. Vo svojej tvorbe sa zameriava na témy ľudského tela v rôznych podobách. Vo svojich projektoch pracovala napríklad s ňou mi vyššieho veku, alebo s ňou mi s fyzickým postihnutím. Viaceré z jej performance sú založené na tematizovaní jej vlastného tela, hlavne v reakcii na kritiku jej plnohodnotnej postavy. Často zapája úplnú nahotu, odkazy k populárnej kultúre, ale takisto k histórii. Jej performance sú pravidelne uvádzané na európskych festivaloch, kde takisto vedie workshopy, ktorých účastníci sú v niektorých prípadoch súčasťou samotného predstavenia.

Keren Levi (*1972)

Choreografka Keren Levi pochádza z Izraela, od roku 1997 žije a pracuje v Amsterdame. Vo svojej tvorbe sa zameriava na pohyb a jeho organizáciu ako konceptu. Do centra svojho výskumu umiestuje ľudské telo a skúma jeho hranice vo vzťahu k nemu samému i k verejnosti. Ako choreografka nepracuje s ustáleným súborom, preto pri každom projekte vyvíja metódu aktívneho zapojenia tanečníkov do procesu tvorby a dáva im možnosť zapojiť sa do performance svojej vlastnej náhady. V roku 2017 bol na Divadelnej Flóre v Olomouci uvedený jej projekt *The Dry Piece*, do ktorého bolo zapojených desať dobrovoľníkov z tanečného workshopu, ktorý predstaveniu predchádzal.

Dasniya Sommer

Žije a pracuje v Berlíne. Jej tvorba je charakteristická spojením klasického baletu a japonského zväzovania tela lanom shibari. Tieto dve oblasti skúma v zmysle podryvovania stereotypov, ktoré obsahujú a kritickým nahliadnutím na ich normatívne vlastnosti. Vzdelaním je pôvodne baletníčka, no do jej tvorby sa pretavuje takisto jej vzdelanie z oblasti všeobecnej filozofie. Jej performance zahŕňajú balet, sú aspoň tanec, butó, shibari, jogu, bábkový divadlo, masky, i masáže po tele. V Berlíne vyučuje shibari a jogu vo svojom Haus Sommer.

Sasha Waltz (1963)

Jedna z najvýraznejších nemeckých choreografiek súčasnosti, ktorá od roku 1993 vedie svoju tanečnú spoločnosť Sasha Waltz & Guests, pozostávajúcu zo štrnástich stálych tanečníkov. Z jej diela sú najznámejšie kusy ako *Travelogue-Triologie* (1993), *Alej kozmonautov* (1996), *Zweiland* (1997), *Korper* (2000), *noBody* (2002), i *Dido a Aeneas* (2005). Pre svoj súbor nemá stálu scénu, jej performance sa objavujú v rôznych priestoroch, často napríklad galériách. Jej práca je typická svojím úzkym vzťahom s výtvarným umením – s inštaláciami, plastikami, i architektúrou priestoru. Tela tanečníkov, aj celé choreografie sú nahliadnuté ako obrazy, ako pohyblivé výtvarné práce.