

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Seminář estetiky

Metafora a metonymie v performance art

Magisterská diplomová práce

Autor práce: Bc. Neli Hejkalová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

Brno 2015

Bibliografický záznam

HEJKALOVÁ, Neli. *Metafora a metonymie v performance art*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2015, 72 s. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

Klíčová slova

Typy performance art, metafora, metonymie, srozumitelnost, porozumění, aktivismus, spiritualita, umění jako život, vizuální performance art.

Keywords

Kinds of performance art, metaphor, metonymy, understandability, comprehension, activism, spirituality, life as art, visual performance art.

Anotace

Předkládaná diplomová práce s názvem *Metafora a metonymie v performance art* si klade za cíl prozkoumat způsoby vyjádření v rámci uměleckého druhu performance art. Do kategorie „performance art“ je možno zařadit široké spektrum akcí, z nichž ne všechny mají stejné záměry – autorské intence (a s nimi i typy obsahů a funkce performancí) se liší.

Čeho chtějí autoři performancí dosáhnout a jaké metody či prostředky k tomu používají? Jsou tyto prostředky metaforické/metonymické povahy, či nikoliv? Co ovlivňuje pochopení/nepochopení jednotlivých performancí ze strany diváka? Je přenos informací esenciální složkou performance, nebo jejím cílem může být i něco jiného?

Annotation

Aim of this diploma theses named *Metaphor and metonymy in performance art* is to explore ways of expression within the artistic genre Performance art. Broad spectrum of events could be classified as „performance art“ and aims of all of them are not the same – the authors' intention (and also kind of content and function of the performances) vary.

What is the goal which performers want to achieve and which methods and means they use? Have those means metaphorical/metonymical character or not? What affects (mis)understanding of the performances by viewer? Is the essential constituent of performance transmission of information or could it be also something else?

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Ústřední knihovně FF MU a používána ke studijním účelům.

V Brně, dne 20. dubna 2015

Bc. Neli Hejkalová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce doc. Mgr. Rostislavu Niederlemu, Ph.D. především za pomoc při specifikaci tématu, která je pro mě vždy tím nejtěžším úkolem, dále pak všem přátelům, rodině a Filipovi za trpělivost.

Obsah

ÚVOD.....	1
1 VYSVĚTLENÍ POJMŮ.....	4
1.1 PERFORMANCE ART.....	4
1.2 METAFORA A METONYMIE.....	7
2 TYPY PERFORMANCÍ DLE JEJICH OBSAHU.....	11
2.1 PERFORMANCE JAKO VYJÁDRĚNÍ STANOVISKA.....	12
2.1.1 Kontroverze a bolest.....	14
2.1.2 TÉMATA A VÝZNAMY.....	17
2.1.2.1 Kritika politického jednání a životních podmínek.....	18
2.1.2.2 Kritika diskriminace na základě vlastnosti těla.....	20
2.1.2.3 Ekologie.....	22
2.2 PERFORMANCE JAKO SPIRITUÁLNÍ UDÁLOST.....	23
2.2.1 PERFORMANCE POKRAČOVÁNÍM RITUÁLU?.....	23
2.2.2 PŘÍNOS PERFORMANCE SOUČASNÉ SPOLEČNOSTI.....	27
2.2.3 Performance a život.....	28
2.2.4 Metafory a metonymie.....	32
2.3 PERFORMANCE S DŮRAZEM NA VIZUÁLNÍ STRÁNKU ČI EXPERIMENT.....	36
2.3.1 Změna či tvorba reality.....	37
2.3.2 Sebezveřejnění.....	39
3 POROZUMĚNÍ.....	41
3.1 OBECNÉ PODMÍNKY POROZUMĚNÍ.....	41
3.1.1 Kontext.....	41
3.1.2 Jazyk.....	43
3.2 PROBLÉMY PŘI PŘENOSU VÝZNAMU.....	44
3.2.1 Autorovy významy.....	44
3.2.2 Recipientovy významy.....	45
3.3 PŘENOS SMYSLU?.....	46
ZÁVĚR.....	49
POUŽITÁ LITERATURA.....	52
ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	59
SEZNAM PŘÍLOH.....	61
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	62

Úvod

Přestože umělecký druh *performance art* už není ve světě umění úplnou novinkou, nedostává se mu takového pochopení, jaké by si zasloužilo, přitom dle teorie Nelsona Goodmana by mohlo být nahlíženo jako určitý typ jazyka. V této práci se pokusíme formulovat, za jakých podmínek by *performance art* jako jazyk mohlo být obecně srozumitelné a také jaké typy metafor a metonymií performeři ke svému vyjádření používají.

Široké spektrum *performance art* si rozdělíme do jednotlivých podtypů a pokusíme se popsat, jakého charakteru jsou tyto podtypy, co se zdá být jejich cílem, a tedy i jakým způsobem by jim divák mohl porozumět. Také se pokusíme uvést typicky využívané metaforu a metonymie. V závěru poté popíšeme okolnosti, za kterých by *performance* mohla být obecně srozumitelná, anebo které přispívají ke zvýšení pravděpodobnosti porozumění ze strany diváka či možnosti působení *performance* na diváka.

Dodejme, že naším úmyslem není vytvořit chronologický či jinak ucelený přehled autorů, které je možno zařadit do disciplíny *performance art* a jejích jednotlivých podtypů, půjde nám spíše o ukázání šíře a rozmanitosti této disciplíny. Pokusíme se tedy poskytnout základní charakteristiku různých přístupů k *performance art*, a prozkoumat možnosti využití metaforu a metonymie v tomto uměleckém druhu: naším cílem tedy bude specifikovat, v čem jsou cíle a úmysly jednotlivých autorů jiné a jaký typ tropů (pokud vůbec nějaký) může být v jejich dílech využit. Na základě těchto skutečností se poté můžeme pokusit navrhnout klíč k pochopení záměru performerů.

K dosažení vytyčeného cíle bude nejprve třeba obecně charakterizovat pojmy uvedené již v názvu práce: *performance art*, metafora a metonymie, čemuž bude věnována první kapitola práce.

V druhé kapitole práce se, jak už jsme avizovali, pokusíme *performance art* rozdělit do jednotlivých podtypů, které poté detailněji popíšeme. Uvedené dělení bude výsledkem indukce prostudované literatury a v podstatě se shoduje s dělením, které uvádí Richard Chromeček ve své práci *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*, vedené prof. ak. soch. Tomášem Rullerem.

První podkapitola kapitoly č. 2 se bude věnovat skupině performancí, jejichž esencí je poukázání na nějakou skutečnost, její zviditelnění či vyjádření stanoviska, které se jí týká. Skutečnosti těmito performancemi komentované budou spadat do oblasti politiky, ekologie, feminismu, lidských práv atp., takže *performance* tohoto typu by tedy mohly

být vnímány jako určitá forma společenského aktivismu. Jak už vyplývá z předchozího popisu, bude se tedy jednat o obsahově založené performance, ve kterých jistě bude převládat zobrazení na základě metafor a metonymií.

Ve druhé podkapitole budou popsány performance, jejichž autoři chtějí předvedením své performance vytvořit jistý typ duchovní zkušenosti, naplnit své spirituální potřeby či zprostředkovat recipientovi určitý vhled. Nepůjde jim tedy předně o přenos nějaké informace od autora k divákovi, ale spíše o spoluprožitek události, vnímání času, života, jednotlivých aspektů činnosti, či případně určitý typ očištění a katarze. V první části podkapitoly se podíváme, zda tyto performance mají něco společného s rituálem, který byl od počátků dějin lidstva spojen s uměním a náboženstvím, a v druhé části pak na snahy umělců o vnesení principů rituálnosti, metaforičnosti či mýtu do každodenního života či o jejich nalezení v něm.

Ve třetí podkapitole druhé kapitoly pak budou popsány performance, u nichž se autoři zaměřují především na jejich vizuální podobu, chtějí zhmotnit určitou představu či ideu, nebo svou performancí uskutečňují nějaký typ předem vymyšleného experimentu. Tento podtyp performancí bude mít subjektivnější, autobiografičtější podstatu než předchozí dva podtypy, a proto i metafory a metonymie v něm použité budou často subjektivní, privátní povahy.

V průběhu druhé kapitoly si tedy ukážeme, že autorovi nemusí vždy jít o to, aby divák přesně porozuměl metaforám a metonymiím, do performance zakomponovaným, a občas ani o to, aby u něj vyvolal libost či pozitivní zážitek – ba naopak, o přenos významů prostřednictvím úmyslného vyvolání nelibosti, či pouze o zobrazení ošklivého a zprostředkování negativního zážitku.

Poslední, třetí kapitola práce se už bude věnovat obecným podmínkám porozumění v oblasti performance art. Nejprve budeme charakterizovat, za jakých okolností performance art u diváků aspiruje na čitelnost, a poté se pokusíme popsat skutečnosti, které mohou přenos významu a následné porozumění komplikovat. Uvedeme tedy pár poznámek k charakteru zobrazování v performance art – zda jde ve všech případech o reprezentaci (odkaz k nějaké skutečnosti) a od diváka se tedy očekává rozklíčování těchto odkazů, anebo jde pouze o prezentaci (autoreferenci zobrazovaného těla, rekvizit a prostředí) a divák má pouze prožít zobrazovanou skutečnost, případně si vytvářet vlastní významy – k tomu, zda má každý v performanci použitý prvek pouze jeden možný význam a také se zmíníme o charakteru významů performerem do díla

vložených a divákem z díla abstrahovaných (zde nám půjde především o zmínění jejich objektivitě či subjektivitě).

Metodou použitou k sepsání předkládané práce je analýza, komparace a následná syntéza prostudovaných textů, videí a obrazového materiálu. Nelze říci, že bychom považovali některý zdroj za primární, avšak můžeme uvést knihy, které jsou v textu práce nejvíce citovány: *Estetika performativity* Eriky Fischer-Lichte, *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci* Júliuse Gajdoše, soubor esejí nazvaný *Imaginary spaces: prostor - média - performance* editorek Jany Horákové a Barbary Büscher, knihy *Cestou necestou* a *Na hranicích umění: několik příběhů* Jindřicha Chalupického, sbírka esejí *Essays on the blurring of art and life* Allana Kaprowa, *Akční umění* Pavlíny Morganové a k popsání metafory pak článek *Meaning and Visual Metaphor* Herimne Feinstein. Seznam veškerých použitých zdrojů je pochopitelně uveden na konci této práce.

1 Vysvětlení pojmů

Jak jsme již řekli v úvodu, nejprve se pokusíme o vysvětlení pojmů, které jsou stěžejní pro tuto práci.

1.1 Performance art

Pojem *performance art* je označením pro jeden z typů uměleckého vyjádření. Ačkoli existuje i český ekvivalent tohoto pojmu: *performační umění* či *umění performance*, nebývá příliš zvykem překládat tento termín do jiných jazyků. V této práci ho budeme používat v jeho původní podobě převzaté z anglického jazyka *performance art*. Považuji také za vhodné upozornit na podobnost pojmu *performativní umění/performing arts*, jenž označuje všechna múzická (scénická, performativní) umění, tzn. můžeme pod něj zařadit i hudbu, tanec, divadlo či recitaci básní.

Pojem *performance* je v současné době hojně používán v mnoha oblastech týkajících se v podstatě jakékoli lidské činnosti (od sportu, přes počítače až po různé aktivity spadající do oboru humanitních věd), přičemž většinou označuje nějaký výkon nebo představení. Definovat *performance art* není zrovna jednoduchým úkolem, jelikož terminologie v této oblasti umění není příliš ukotvená a existuje větší množství názorů na to, co přesně *performance art* je a jaký má vztah k ostatním uměleckým druhům. Ve formě, v jaké *performance art* dnes známe, může být charakterizováno např. jako „forma umění založená na čase, pro niž je charakteristická její živá prezentace publiku nebo přihlížejícím (např. na ulici) a čerpá/vychází z herectví, poezie, hudby, tance a malby. Je většinou spíše událostí než artefaktem, je pomíjivého charakteru, ačkoli často je nahrávána na video anebo dokumentována pomocí fotografie.“¹ Dle Tomáše Rullera „Performance art jako žánr patří kmenově do 80. let 20. století. Navazuje na happeningy 60. let, události a aktivity 70. let a pokračuje jako umění akce, aktivismus a „Live Art“.“² Encyclopedia of Aesthetics uvádí, že *performance art* je možno najít také pod označením *live art*, *body art*, *event art* či *post-object art*³ a Pavlína Morganová ve svém článku *Problematika pojmů v českém akčním umění* uvádí ještě více jeho alternativních názvů: „*Total Art* (Totální umění), *Time Space Art* (Umění času a prostoru), *The Art of*

1 WAINWRIGHT, Lisa S. *Performance art* [online]. 2015: Encyclopaedia Britannica, Inc. [cit. 2. ledna 2015]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/663123/performance-art>. Přeložila Neli Hejkalová.

2 RULLER, Tomáš. Umění prezentace: Prezentace/situace – akce MEMO_RANDOM. In: *Umění a nová média*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 43.

3 KELLY, Dennis. PERFORMANCE ART: Historical Overview. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, s. 466–474. ISBN 01951264753, s. 467.

Time (Umění času), *Time Based Art* (Umění založené na času), *Performance Art*, *Happenings*, *Live Art* (Živé umění), nebo „*performance-oriented art forms*“ (formy umění založené na performanci).“⁴ Uvedené pojmy jsou dle mého názoru ale synonymní jen z části, jelikož množiny děl, která můžeme pod jednotlivé názvy zařadit, nejsou úplně totožné. Morganová chce tímto výčtem spíše ukázat, že pod pojem *performance art* je možno zahrnout široké spektrum akcí. V českém prostředí je pro všechny tyto typy umění hojně využíván souhrnný pojem *akční umění*, jak uvádí Morganová ve své stejnojmenné knize: „Na rozdíl od světového umění, v němž jsou jednotlivé formy akčního umění – happening, body art, land art – od sebe oddělovány a zpracovávány v rámci vlastního vývoje, vázícího se většinou ke specifické skupině umělců, v českém umění se ustálil souhrnný název *akční umění* nebo *umění akce*. České slovo akce lze totiž univerzálně použít při popisu většiny forem akčního umění.“⁵ Tomáš Ruller pak navrhuje používat místo označení *performance art* „vzhledem ke vše prostupující performativitě v současnosti (...) vhodnější termín *umění prezentace*.“⁶

Jak se tedy ukazuje, terminologie v této oblasti umění je dosti nejednotná. Jednotlivé pojmy jsou nepřesně vymezeny, překrývají se a umělecká díla se navíc díky absenci jakýchkoli pravidel tvorby často pohybují na hranicích těchto kategorií, je tedy možné najít několik různých označení pro tatáž či navzájem velice podobná díla. Možná právě pro zjednodušení nesnadné specifikace povahy vznikajících děl se pro jejich označení ustálil neklasifikující název *piece*.

Co se terminologie týče, měli bychom ještě naznačit rozdíl mezi třemi často používanými termíny: *performance*, *happening* a *body art*. Opět existuje několik definicí a podtypů akcí, které mohou být zahrnuty pod jednotlivé pojmy; nejčastěji však bývá rozdíl mezi těmito formami uváděn v tom, že u *happeningu* jsou do děje zapojeni i diváci a náhodně tak ovlivňují průběh akce, naproti tomu u *performance* mohou být diváci pouze pasivní součástí akce a dle některých názorů nemusí být případně přítomen vůbec. Pro *body art* jsou potom typické experimenty s limity lidského těla (jeho fyzickými omezeními, vystavení těla extrémním podmínkám), z čehož plyne časté prožívání bolesti. *Body art* se tedy zdá být podtypem *performance*, jehož ústředním

4 MORGANOVÁ, Pavlína. Problematika pojmů v českém akčním umění. In: *Opuscula historiae artium: časopis Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. Roč. 60, č. 1 (2011), s. 30–41. ISSN 2336-4467, s. 30.

5 MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc: J. Vacl, 2009, 277 s. ISBN 9788090414914, s. 16.

6 RULLER, Tomáš. Umění prezentace: Prezentace/situace – akce MEMO_RANDOM. In: *Umění a nová média*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 44.

motivem je práce s performerovým tělem. Pod *body art* bychom tedy mohli zařadit jak performance spadající do společenského aktivismu, tak performance, jejichž podstatou je experiment s tělem člověka.

Pro detailnější představu, jak vypadá dílo zařaditelné do *performance art*, vyjmenujme ještě určující či typické rysy těchto děl/akcí:

Performance art je druhem umění, v němž se místo umělcem vytvořeného hmotného uměleckého díla (plátno, socha) prezentuje umělcovo tělo – výsledné dílo je tedy nemateriální povahy, ačkoli jistou materialitu obsahuje díky přítomnosti performerova těla. Pro většinu performancí je esenciální vztah místa, času a tohoto těla (určitým, často až hraničním způsobem se jednotlivé performance vyjadřují k důvodu a kontextu svého vzniku; mají prozkoumat možnosti zobrazení a prožívání času, místa či těla; nebo zde umělcovo tělo či jiné rekvizity mohou figurovat jako jakési kvazirituální oběti anebo mohou sloužit jako příklad určitého jednání či zobrazovat nějaký imaginární svět). Tvorba i recepce performerova díla, *piecu*, probíhá v též čas, takže vztah tvůrce a diváka je také specifický – bezprostřední. Vladimír Havlík uvádí: „Pro performanci je typický koncentrovaný psychofyzický prožitek místa a času umocněný nevypočitatelnou reakcí okolí.“⁷

Performance art se svou povahou asi nejvíce podobá divadlu, od kterého se naopak liší tím, že se neodehrává na jevišti, ale na místech, které často nejsou k uvedení těchto představení/událostí/scén primárně určena (od galerijních prostor, přes privátní místa až po rušná náměstí), čímž ruší odstup mezi aktérem a divákem, podstatou některých performancí je divák vybízen či dokonce nucen k interakci s performerem a tím i k spolupráci na tvorbě výsledného *piecu*, tzn. dílo může být interaktivní. Existují i akce, na kterých dochází ke spolupráci nejen performerů a „publika“, ale i více performerů, výsledné akce tedy přerůstají v kolektivní happeningy. Nejdůležitějším rozdílem mezi povahou performance a divadla však není ve vztahu divák – aktér, ale v úloze performerů. Performer nehraje žádnou roli, představuje sám sebe, své reálné ego, všechno jeho jednání je reálné, ne hrané. Jak řekla zřejmě nejznámější osobnost performance art, přezdívaná babičkou performance art, Marina Abramović: „Toto není divadlo. Divadlo se bude opakovat, divadlo nahrazuje někoho jiného (...) Performance

7 HAVLÍK, Vladimír. *Umění akce: akce jako radikální prostředek sebevyjádření (nejen) ve výtvarné výchově* [online]. Katedra výtvarné výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. [cit. 15. ledna 2015]. Dostupné z: http://www.popup.upol.cz/files/forSchoolsDocuments/2014062315360028_Havlik-PdF.pdf.

je skutečná. V divadle se můžete říznout nožem a objeví se krev – ani nůž, ani krev nejsou skutečné. V performance krev, nůž i tělo performerů skutečné jsou.“⁸

Na závěr ještě uvedme popis typické performance od teoretičky Eriky Fischer-Lichte: „typické performance art je uměním jednotlivce a typický performer používá scénické prostředí podobné tradičnímu jevišti, ale pro zobrazení situace je nejvhodnější nanejvýš pár rekvizit, pár kusů nábytku a jakýkoli kostým (občas i nahota).“⁹ Svou tvorbou a recepcí okamžiku „tady a teď“ performance art vytváří neopakovatelnou skutečnost, svou podstatou tedy také poukazuje a upomíná nás na pomíjivost zobrazované chvíle a metonymicky i celého života. Performance art je tvorbou jedinečného zážitku a proměnou reálné skutečnosti na neobyčejnou či metaforickou.

1.2 Metafora a metonymie

Metafora a *metonymie* mohou být společně zahrnuty pod nadřazené označení *tropy* a obecně jsou založeny na vyjádření podobnosti mezi dvěma skutečnostmi – tzv. přenesení významu. *Metafora* pak bývá charakterizována jako přenesení významu za využití vnější, vizuální podobnosti dvou věcí/skutečností (např. „provazy deště“ – prudký déšť svou formou připomínající provazy) a *metonymie* jako přenesení významu na základě vnitřní, čistě věcné souvislosti dvou věcí/událostí. „Může tu jít o vztah příčiny a následku, formy a látky, původce a díla, vlastníka a vlastnictví. V každém případě je vazba mezi předměty tak silná, že se mohou vzájemně zastupovat“¹⁰ (např. kouř může být zástupným označením ohně či požáru, jelikož není kouře bez ohně).¹¹ Často se můžeme setkat také s tím, že *metonymie* je zařazována pod *metaforu*.

Pojmy *metafora* a *metonymie* mají svůj původ v lingvistice, jelikož původně se vztahovaly k přenesení významu v oblasti jazyka, který na tomto principu standardně funguje. *Metafora* a *metonymie* jako prvky uměleckého vyjádření jsou tedy charakteristické především pro básnictví, ale jelikož bylo dokázáno, že zkoumání

8 ABRAMOVIČ, Marina. *What is performance art?* [online video]. Publikováno 31. března 2010 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY>. Přeložila Neli Hejkalová.

9 FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559, s. 6. Přeložila Neli Hejkalová.

10 MISTRÍK, Jozef. *Lingvistický slovník*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2002, 294 s. ISBN 8008027045, s. 106. Přeložila Neli Hejkalová.

11 Tropy [online]. In: *Slovník literárních a jazykových pojmů, 2001–2005* [cit. 16. března 2015]. Dostupné z: <http://ld.johannesville.net/slovník/tropy#tropy>. Uvedené příklady jsou z oblasti jazykovědy.

metafory založené na verbálních příkladech může být aplikováno i na neverbální kontexty, můžeme metaforu najít i v estetice výtvarného umění a hudby¹² a podobně tomu bude i u performance art (příčemž přenesení pojmů *metafory* a *metonymie* z lingvistiky do jiných odvětví je samo vlastně také jazykovou metaforou).

Charakterizujme si nyní okolnosti vzniku *metafory* podrobněji, na základě článku *Meaning and Visual Metaphor* Hermine Feinstein, která říká, že „Porozumění vizuální metafoře je složitý úkol; vysvětlit ji ještě složitější.“¹³

Dle Feinstein je metafora postavena na přenosu vlastností jedné entity na druhou na základě porovnání, záměny anebo následkem jejich interakce. Je důležitým procesem v lidském vnímání, porozumění a myšlení.¹⁴ Feinstein uvádí, že abychom mohli porozumět jakémukoli zážitku, musíme ho nejprve abstrahovat do podoby symbolu. Pokud tento zážitek navíc chceme sdělit někomu dalšímu, musíme ho opět transformovat, a to do podoby slov, vizuálních obrazů, pohybu, zvuku nebo jejich kombinace – tzn. do určitého typu jazyka. Jazyk pak popisuje Feinstein jako systém symbolů se svými vlastními pravidly, podmínkami a konvencemi. Pokud tedy budeme chtít znázornit nějaký zážitek, musíme využít „slovníku“, pojmů a zvyklostí určitého jazyka, a také být schopni vyjadřovat se v tomto jazyce (umět psát, kreslit, malovat, mluvit, zpívat, pohybovat se, atp.). V procesu reproduce určitého zážitku je tedy původní vjem transformován dvakrát: ze skutečnosti, která plyne časem, do určitého symbolu naší mysli, a poté do symbolu určitého sdíleného sdělovacího jazyka.¹⁵ Pomocí uvedené transformace symbolů se tedy snažíme porozumět významu, vytvářet a sdělovat ho.¹⁶

Feinstein dále upozorňuje na rozdíl mezi znaky a symboly: jak znak, tak symbol je sice založen na vztahu dvou skutečností, každý z nich má ale jiný vztah k člověku. Znaky mohou být charakterizovány jako páry již existující v přírodě, které jsou lidmi pouze pozorovány a zaznamenávány, přičemž jejich význam by měl být pro kohokoli z lidského druhu naprosto stejný. Znaky často popisují nějakou kauzalitu (mraky – déšť,

12 HAUSMAN, Carl R. METAPHOR: Metaphor and Nonverbal Arts. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, 536 s. ISBN 01951264753, s. 215.

13 FEINSTEIN, Hermine. Meaning and Visual Metaphor. *Studies in Art Education* [online]. Vol. 23, No. 2, 1982, s. 45–55 [cit. 29. dubna 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1319679?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21106710268723>, str. 47. Přeložila Neli Hejkalová.

14 Tamtéž, str. 45.

15 Tamtéž, str. 46.

16 Tamtéž, str. 47.

kouř – oheň) a jsou založené spíše na denotaci než konotaci. Vznik symbolů je naopak podmíněn lidskou aktivitou, jelikož symbol je založen na dohodě určité skupiny lidí, že jedna skutečnost bude symbolizovat jinou. Význam jednoho symbolu se tudíž může lišit v závislosti na kulturním prostředí či kontextu. Symboly můžeme dále rozdělit dle jejich povahy: mohou být založené na denotaci (ty jsou explicitní povahy, jako např. matematické symboly), nebo konotaci (které jsou povahy implicitní, např. básně).

Feinstein podotýká, že samozřejmě i znaky mohou být použity jako symboly, stejně tak jako denotativní symboly mohou mít pro určité jedince konotativní význam a naopak. Různé skutečnosti pak také mohou být reprezentovány stejnou formou a občas i rozdílné formy mohou zastupovat stejnou skutečnost.¹⁷

Co se týče významu, který je transformován pomocí symbolů, je ho možno rozdělit na dva typy: doslovný, založený na denotaci, a volný, založený na konotaci (přičemž opět jeden může být interpretován jako druhý). Doslovný význam by mohl být charakterizován jako vztah mezi dvěma referenty, jenž je již známý a předem definovaný, založený na dohodě v rámci společnosti; naopak prostřednictvím významu volného významy teprve vznikají, a to tak, že ve vztahu k původnímu referentu může být větší množství dalších referentů, ne jen jeden. Vzniklý význam může být vágní, nepřesné povahy a může být založen na subjektivních zkušenostech recipienta. Čímž se dostáváme opět k metafoře, jelikož ta je dle Feinstein založená právě na vzniku volného významu.¹⁸ Metaforický akt pak může být popsán jako uchopení a abstrakce různých strukturních rysů, vnitřních souvislostí a vlastností určité skutečnosti. Metafora tak „reorganizuje a oživuje, paradoxně zhušťuje i rozšiřuje a spojuje často zcela odlišné významy“.¹⁹ Specifičnost metafory pak tedy spočívá v tom, že pomocí ní dokážeme reflektovat zkušenost (její aspekty, intenzitu a kontinuitu) často lépe než za využití doslovného významu.

Feinstein nahlíží i umění jako metaforu a dodává, že „v umění je často pomíjivá zkušenostní informace uzávorkována a předána ke kontemplaci a rekontemplaci a umožňuje tak vznik významu.“²⁰ Proto je také dle jejího názoru umělecká metafora svou povahou vhodnější k popisu (především subjektivních) zkušeností než klasický

17 FEINSTEIN, Hermine. Meaning and Visual Metaphor. *Studies in Art Education* [online]. Vol. 23, No. 2, 1982, s. 45–55 [cit. 29. dubna 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1319679?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21106710268723>, str. 46.

18 Tamtéž, str. 50.

19 Tamtéž. Přeložila Neli Hejkalová.

20 Tamtéž, str. 48. Přeložila Neli Hejkalová.

dorozumívací jazyk založený na logice, jelikož „metafora leží mnohem blíže k vnímané zkušenosti než její nemetaforický protějšek.“²¹

Feinstein také upozorňuje, že umělecká díla je možno nahlížet dvojím způsobem: doslovným a metaforickým²², přičemž tyto dva významy budou vždy odlišné (a i jednotlivé metaforické významy různých recipientů mohou být odlišné). Právě zde se dle Feinstein skrývá hodnota metafor: v tom, že neexistuje jen jediná správná interpretace. Avšak přiznává, že právě v této skutečnosti také může tkvět problém při porozumění metaforám, jelikož recipienti nejsou zvyklí na to, že neexistuje jen jedna jediná pravda. Problém porozumět nastává především v případě recipientovy neznalosti jazyka umění, přičemž recipient může a nemusí svoje neporozumění rozpoznat.

Vraťme se ale opět k metaforám. Metafory dle Feinstein mohou být dvojího typu: verbální (jazykové) a neverbální (vizuální), přičemž Feinstein se domnívá, že jelikož jsme vzdělávání pomocí jazyka a jsme na jeho symbolový systém již zvyklí, jsou pro nás přirozenější metafory lingvistické spíše než vizuální, kterým se musíme dále učit. K tomu ale dodává, že: „Slova jsou špatnou měnou výměnou za obraz.“²³, tudíž že obraz není možno slovy uspokojivě popsat.

Jelikož Feinstein považuje metaforu za základní prvek lidského myšlení a umění jako takové popisuje také jako metaforu, vzdělávání v oblasti umění je dle jejího názoru kultivací lidské inteligence. Metafora má totiž potenciál rozšířit a prohloubit naše porozumění významu zkušenosti a reality – tím, že nás upozorňuje na skutečnosti, které by při vyjádření doslovném zůstaly skryty. Podněcuje tak nové asociace, nabízí nové pohledy na danou skutečnost, lepší pochopení a tím i rozšíření reality.²⁴

Co se přenosu významu pomocí metafory a metonymie týče, ukážeme si také, že můžeme nalézt i určité pochybnosti – uveďme např. slova Waltera Benjamina: „Jakýkoli člověk, objekt nebo vztah může znamenat absolutně cokoli jiného“²⁵, podle kterého tedy může cokoli být metaforou či metonymií naprosto čehokoli jiného.

21 FEINSTEIN, Hermine. Meaning and Visual Metaphor. *Studies in Art Education* [online]. Vol. 23, No. 2, 1982, s. 45–55 [cit. 29. dubna 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1319679?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21106710268723>, str. 49. Přeložila Neli Hejkalová.

22 Pokud např. vidíme zobrazení jablka, může pro nás znamenat pouze „jablko“ jako význam, o kterém jsme se naučili, že k jablku přísluší, a který se pod tímto zobrazením obvykle skrývá, anebo ho můžeme vnímat metaforicky (jako např. symbol hříchu) a klást si na základě jeho zobrazení různé otázky.

23 Tamtéž, str. 50. Přeložila Neli Hejkalová.

24 Tamtéž, str. 45 a 53.

25 BENJAMIN, Walter dle FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetic*. New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559, s. 145. Přeložila Neli Hejkalová.

2 Typy performancí dle jejich obsahu

Dle knihy Nelsona Goodmana *Jazyky umění* „existuje pluralita stejně dobrých verzí světa, i stejně dobrých neverbálních uměleckých verzí“²⁶ a tedy i jazyků. Performance art by dle této teorie mohlo tedy být nahlíženo jako určitý typ uměleckého jazyka. Jak je jasné již z názvu této práce, naším úkolem bude popsat možnosti použití metafor a metonymie v performance art a prozkoumat možnosti obecného porozumění performanci jako určité formy jazyka. Jelikož kategorie performance art zahrnuje širokou oblast umění (od intimních, soukromých akcí, přes různé formy společenského aktivismu, až po šokující body-artové akce), bude nutno toto množství přístupů k tvorbě performance art rozčlenit do menších podskupin. Ty budeme postupně charakterizovat a zkoumat tak, jaké mohou být jejich cíle a do jaké míry je v těch či oněch podtypech performance art možno metaforu a metonymii použít. Kategorie performance art by se samozřejmě dala rozčlenit mnoha způsoby (chronologicky, dle autorova přístupu k přítomnosti/zapojení diváka, dle místa konání, dle typu využitých výtvarných prostředků – použitého zvuku/mlčení, kostýmu/nahoty, rekvizit, barev atp. –, dle autorova přístupu k času, dle vlastností osobnosti autora, ...); pro naše účely bude ale zřejmě nejvhodnější použít členění dle typu zamýšleného obsahu a s ním související funkce či účelu performance.

Navrhujeme tedy rozdělení performance art na:

- I. performance jako vyjádření stanoviska,
- II. performance jako spirituální událost,
- III. performance s důrazem na vizuální stránku nebo experiment.

Podobné dělení používá i Richard Chromeček²⁷ ve své práci *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance* a Tony Currie v *Undefined Genre*

26 MARGALIT, Avishai. GOODMAN, NELSON: Survey of Thought. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 2. díl, 555 s. ISBN 01951264672, s. 319.

27 „Umění jako život nebo život jako umění (art as life, life as art) se stal jistým neoficiálním názvem pro tvorbu umělců- performerů od počátku sedmdesátých let. Ikony jako Allan Kaprow, Yves Klein a Joseph Beuys naznačily mnohé z tendencí a možných poloh akcí pro pozdější autory performance. Předně je můžeme rozdělit do základních třech okruhů prostředků. Tělo jako socha, politizace-využití umění k vyjádření sociálně-kulturních stanovisek, a zduchovnění skutečnosti uměním-spiritualizace událostí. Tyto oblasti se často vzájemně prolínají, proto není většinou možné referovat v jedné množině charakteristiky akce, bez toho, abychom obešli kauzalitu ostatních fenoménů.“ CHROMEČEK, Richard. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Srovnávací uměnovědná studia, 2010, 61 s. Vedoucí diplomové práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller, s. 21.

*or a Study into Work Reliant on Visual Art Mediums to Transform the Protagonist Function of the Human Body in Performance.*²⁸

Pojďme se tedy v následujících třech podkapitolách pokusit postihnout podstatu uměleckého vyjádření v rámci uvedených kategorií. Je jisté, že často bude v performancích možno najít prvky více než jedné z námi rozdělených kategorií, pokusíme se ale díla klasifikovat podle přístupu, který v performanci dominuje, nebo podle složky, která je dle umělcových slov či našeho názoru důvodem, proč uvedená performance vůbec vznikla, tedy esenciálním a primárním záměrem autora (ačkoli stejný záměr nemusí být vyjádřen stejnou ani podobnou formou: umělcovým cílem může být např. jak zpřítomnění/vytvoření určitého rituálu, tak i vyjádření se k ekologickému problému za využití rituálu/rituálních prvků – tak jako v performanci *9 Year Ritual* amerických umělců Fern Shaffer a Othella Andersona, jejíž účelem nebylo vytvořit rituál, ale upozornit na důležitost ochrany životního prostředí²⁹). Ke každé kategorii budou uvedeny i příklady konkrétních děl, ale jak jsme již upozornili výše, půjde nám spíše o naznačení určité typologie než o celkový přehled děl, která by mohla patřit k jednotlivým typům. Názvy performancí budeme uvádět v původním znění, jelikož zastáváme názor, že jakkoli dobrý překlad může občas vyznít jinak než originální název, přičemž pokud bude název složitější, uvedeme do závorky i námi přeložený název v českém jazyce. Pokusíme se také přidat úryvek textu, který osvětluje autorův záměr v té či oné performanci, a obrazovou přílohu, která performanci co nejlépe vystihuje.

2.1 Performance jako vyjádření stanoviska

Prvním námi vymezeným typem jsou performance, jejichž autorům jde primárně o vyjádření nějakého stanoviska. Toto stanovisko se může týkat mnoha oblastí společenského života, témata jsou často spojena s politikou, ekologií, nerovností mužů a

28 „Konceptuální vlivy či příčiny, proč umělci tvoří práce tohoto druhu, můžeme rozdělit na tři hlavní přístupy, které (jak bylo ukázáno v historickém přehledu) umělci následují už od dob futuristů. Zaprvé. Nespokojenost se současnými sociálními, politickými nebo uměleckými podmínkami či názory. Tato oblast zahrnuje, ale není limitována na témata spojená s feminismem, maskulinitou, rasou, homosexualitou, studentskými právy, protipolitická a protiválečná hnutí. Zadruhé. Průzkum teorií umění a designu, zahrnující teorie prostoru, formy, barvy, světla a pohybu. Později, od doby „generace médií“ a let sedmdesátých, se začal objevovat třetí konceptuální vliv – témata spjatá s egem, subjektivitou a duší/psýché.“ přeložila Neli Hejkalová.
CURRIE, Tony. *Undefined Genre or a Study into Work Reliant on Visual Art Mediums to Transform the Protagonist Function of the Human Body in Performance* [online]. Joondalup: Edith Cowan University, 2012 [cit. 10. března 2015]. Dostupné z: http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=theses_hons, s. 37.

29 Viz *Fern Shaffer and Othello Anderson* [online]. [cit. 23. března 2015]. Dostupné z: <http://greenmuseum.org/c/enterchange/artists/shaffer/>.

žen (z jedné i druhé strany), rasovou či náboženskou diskriminací, netolerancí týkající se sexuální orientace, změny pohlaví apod. Umělecovým cílem může být vyjádření rozmanitých názorů na společnost, k čemuž také může být použito široké spektrum metafor a metonymií. Suzi Gablik formuluje možnosti vztahu umělce ke společnosti následovně: „Může společnost reflektovat, podporovat, transformovat ji, nebo se jí může zříkat, vždycky však jde o důležitý vztah vůči společenské struktuře. Vždycky existuje korelace mezi hodnotami, směry a motivacemi té které společnosti a uměním, jež produkuje.“³⁰ Gablik pak ještě specifikuje dvě základní možnosti protestu či manifestace umělcova názoru na společnost: „Proto se dnes ocitáme před dvěma odlišnými způsoby uvažování – jeden vyjadřují tvůrčí aktivity umělce, kdy vytváří agresivně asociální díla a snaží se tak dát najevo odmítnutí vládnoucí ideologie; druhý vyjadřuje jeho osobní interakci se společností, kdy se umělec její ideologii nijak nebrání.“³¹

Na tomto místě ještě zmiňme důvody k využití metafory a metonymie v performance art: Využití metafor a metonymií je v performance tak časté, jelikož není možno všechny situace, ke kterým se chce autor vyjádřit, zobrazit/zpřítomnit pomocí prvků, které má performance art k dispozici: těla autora, rekvizit a performačního prostoru (na rozdíl od jiných druhů umění, u kterých je možno téměř cokoli vyjádřit explicitně, bez použití obraznosti – např. v literatuře). Vyjádření pomocí metafor a metonymií je také důležitou formou komunikace v situacích, kdy pro umělce není možné vyjadřovat se svobodně a explicitně, např. kvůli pronásledování ze strany vládnoucího režimu, tedy v zemích, kde je umělcův projev nějakým způsobem cenzurován. Právě proto vznikaly performance, které za využití metafor a metonymií měly k divákovi přenést umělcův názor na současnou situaci, v Československu i ostatních zemích východní Evropy a nyní vznikají v zemích, které jsou postiženy politickou, náboženskou, rasovou či genderovou intolerancí a jejich občané se nemohou k těmto tématům svobodně vyjádřit.

Významy potom umělec může ztvárnit různým způsobem: už, a právě, jeho tělo samo o sobě má určité metonymické vlastnosti, které od něj nelze oddělit – vždy zaujímá nějaké místo ve společnosti, zastupuje určité skupiny lidí, do kterých může být zahrnuto (vymezené dle pohlaví, barvy pleti, typu postavy, funkce v rodině, dle zaměstnání, politického přesvědčení, víry, sexuality atp.), reprezentuje dané společenské role a

30 GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. 1. vydání. Olomouc: Votobia, 1995, 157 s. ISBN 8085885204, s. 54.

31 Tamtéž, s. 43–4.

stereotypy s těmito spojené, které právě bývají předmětem společenské kritiky. Každé tělo tedy odkazuje k symbolovému systému společnosti jiným, vlastním způsobem. Když je potom toto tělo, zahrnující všechny jmenované vlastnosti, vystaveno jako tělo samo o sobě, už tímto aktem reprezentuje, ztělesňuje významy a pomocí sebe samého může reflektovat/zobrazovat určité množiny lidí (což bychom mohli nazvat metonymií, jelikož zde jde o zastoupení celé skupiny jedním jejím prvkem/jedincem). Jistá forma prezentace těla je ve všech druzích performancí v podstatě esenciálním aktem, avšak podtyp performancí, který jsme označili *performance jako vyjádření stanoviska*, častěji než zbylé dva podtypy pracuje právě s využitím metonymie lidského těla – vlastností zastupovat něco/někoho a touto formou rozkrývat či upozorňovat na tabuizovaná témata. Problémy zobrazené v těchto performancích mívají pro performerů často tíživý, naléhavý charakter, proto jsou také vyjadřovány s patřičnou intenzitou a expresivitou. Povahu této expresivity si popíšeme v následující kapitole.

2.1.1 Kontroverze a bolest

Pro *performance jako vyjádření stanoviska* je vcelku typické využití kontroverze, šoku a bolesti, jejich zobrazení ale často není performerovým primárním cílem. Existují samozřejmě i performance, které také využívají těchto prvků s tím rozdílem, že autor chce prozkoumat fyzické a psychické limity lidského těla a za jeho jednáním se neskrývá žádný další cíl, jde čistě o umělcův experiment s lidským tělem; anebo je performerovým konceptem čistě jen šokovat, naštvat někoho či ukojit své exhibicionistické touhy, případně zviditelnit se. V této kapitole ale chceme mluvit o vyjádření stanoviska pomocí performance, tedy o performancích, ve kterých je esenciální obsah, kterým jsou umělci pro pokoření hranic svého těla a snášení bolesti motivováni. Pro umělce přitom nebývá tím nejdůležitějším někoho pobouřit, naštvat či pohoršit; performance art se pomocí zobrazení kontroverze – ať už jde o otevření tabuizovaných, pobuřujících témat anebo o vyjádření běžně formulovaných stanovisek neobvykle kontroverzním způsobem – většinou se tím snaží pouze přilákat pozornost k určitému problému a vybudit pasivní diváky/společnost k alespoň nějaké reakci anebo činu. Snaží se otestovat, atakovat diváka a donutit ho alespoň ke zkoumání jeho citových reakcí. Jak říká performer Steven Cohen: „Jaký je smysl vytváření díla, pokud by ho nikdo neměl vidět. Jsem umělec a mojí prací je změnit vědomí, přičemž tato změna by, doufejme, mohla změnit i sociální podmínky.“³²

32 „*Sexual Exhibitionism*“ or *Performance Art*? [online video]. Publikováno 11. března 2014 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xsx9gtQM8f8>. Přeložila Neli

Záměr vzbudit pozornost je často úspěšně naplněn: performance vyvolá u diváků silné reakce, avšak nejčastěji se odstaví ono pohoršení či opovržení. Většinová společnost často odsoudí formu, jakou se umělec vyjádřil, a už nehledá obsah, který je za ní skryt (a který by právě mohl vyžadovat formu takovou, jaká je). Většina lidí totiž chápe zobrazování násilí a bolesti jako něco nemorálního, přestože násilí i bolest jsou zobrazovány už od nepaměti – náboženské rituály často zahrnují vydání nějaké oběti, která často musí být usmrcena (nezřídka musí být dokonce nechána, aby pomalu vykrvácela), anebo jarmareční podívané vyzdvihující dovednosti polykačů ohně, měčů, lidí, kteří si nechávají propichovat či sami propichují různé části těla. Jim, stejně jako performerovi, hrozila újma na zdraví, případně i smrt a prováděná činnost byla také založena na umění potlačení bolesti a utrpení konatele, ačkoli většinou nemá žádný vyšší cíl a může tedy být považována za hloupou a bezvýznamnou. Jako příkladné jsou bolest a násilí zobrazovány i v nynější době, kdy existují rituály obsahující flagelantství, chození po rozžhaveném uhlí, skle, spaní na hřebících apod. Schopnost čelit riziku smrti bývá v těchto případech považována za mistrovství. V případě performance art tomu tak často není, přičemž můžeme jen odhadovat proč. Důvod by mohl být v tom, že performer se většinou neprezentuje jako člověk, který má nějaké zvláštní schopnosti či prošel tvrdým výcvikem, navíc se pro snášení bolesti rozhodl naprosto sám, bez nějakého „vyššího cíle“ v podobě např. osvícení, transgrese či podání oběti Bohu. O této situaci se zmiňuje opět Suzi Gablik: „Jistě, naše kultura již nevěří v hodnotu utrpení nebo rizika; nesdílíme už názor, že umění svou zvláštní kvalitu odvozuje právě z obětí a břemen, jež na sebe musíme vzít, abychom je vytvořili. Všechny zdroje liberální společnosti jsou směřovány k tomu, aby všechno šlo snadno a lehce. Duševní schopnosti příslušející heroismu – odvaha, obětování, sebepřekonání, sebetranscendence – v ní jsou vykořeněny a popřeny, protože převládá povaha, která netouží, aby se jevila jako výjimečná.“³³ Bohužel tak tedy často zůstane u všeobecného odmítnutí a odsouzení performerova činu, jelikož se zdá určitým způsobem nemorální, většinou už ale nedojde k diskuzi o problému, na který chtěl performer svým dílem poukázat, a který je často mnohem více nemorální či nehumánní než performerův čin samotný (který ale mohl být ztvárněn jen proto, aby vyvolal onu diskuzi, ne kvůli vyvoláním pohoršení a následnému odmítnutí performance art).

Hejkalová

33 GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. 1. vydání. Olomouc: Votobia, 1995, 157 s. ISBN 8085885204, s. 90–91.

Umělec na sebe tedy v těchto performancích často bere podobu/úlohu oběti, přičemž může ztělesňovat dva typy oběti: můžeme rozlišit případy, kdy je performer obětí určitých podmínek či okolností, které si sám vytvořil; anebo performance, kdy vystavuje své tělo reakcím diváků, na jejichž vůli závisí, jak bude s tělem performerem naloženo. Příkladem první skupiny by mohl být třeba Zhang Huan s performancí 65 kg, kdy se nechal řetězy zavěsit na strop svého pokoje a hadičkou nechal odkapávat svou krev na horkou pánev. Za druhou skupinu uveďme například velmi známý *piece* Mariny Abramović *Rythm 0*, kdy umělkyně nehybně stála zatímco před ní bylo položeno 72 různých předmětů, kterými mohli diváci působit na tělo autorky, přičemž během šestihodinové performance byla autorka postupně zbavena svého oblečení, pořezána a byla jí k hlavě přiložena nabitá zbraň. Jistě se nabízí otázka, proč by duševně zdraví lidé něco takového dělali a „zbytečně“ vystavovali své tělo nebezpečí. Jak jsme řekli, jednak jsou tyto akce efektivním způsobem, jak vyjádřit svůj nesouhlas či upozornit na nějakou problematickou situaci ve společnosti, a pak také mohou jako velice intenzivní záležitosti vyvolat určitou transformaci jak umělce, tak diváků (čemuž se budeme věnovat v kapitole 2.2).

Na tomto místě bychom měli zdůraznit působivost metafor a metonymií v žánru performance art oproti jiným uměleckým žánrům, např. fotografii, filmu, literatuře či divadlu: performance art má tak silné účinky, jelikož se zakládá na bezprostřednosti a především materiálnosti a reálnosti zobrazované skutečnosti/události, a také proto, že divák může být přímo přítomen tvorbě performance, přímadě může být do procesu tvorby aktivně zapojen. Právě díky těmto vlastnostem může performance působit silněji než ostatní umělecké druhy, které jsou svou podstatou statické nebo nereálné. Teoreticky mohou být metafora a metonymie v performance zobrazené divákem lépe chápány a vnímány, jelikož divák může z blízkosti sledovat nejjemnější nuance umělcova pohybu, výrazu těla i mimiky a detaily celkové „scény“/performančního prostoru (použité materiály, zvuky, barvy, pachy), které by mu např. z jejího videozáznamu nebyly tolik nebo vůbec zřejmé. Může tak dojít k efektivnějšímu a intenzivnějšímu předání významu od performerem k divákovi, přičemž performer může navíc reagovat na divákovy reakce a tím prožitek celé situace ještě umocnit. Jak píše Erika Fischer-Lichte u publika vnímajícího performance může dojít dokonce k fyzickým reakcím: „Materiálnost, respektive tělesnost konání, zde převažovala nad jeho znakovostí. Materiálnost ale nebyla chápána jako něco nadbytečného (...), jako cosi nepostihnutelného významy, které by jednotlivá konání doprovázely. Spíše byla

vystavena pokusům o výklad vycházejícím z autoreferenčnosti jednání. Prioritní je tělesný účinek, který dané jednání vyvolává. Materiálnost děje neustupuje sémiotickému znaku ani v něm nemizí, pouze vzbuzuje specifický účinek, který se znakovostí nesouvisí.³⁴, ale může dojít i k tomu, že materiálnost převáží nad obsahovostí a „Až tento účinek – zadržení dechu či pocit nevolnosti – vyvolává v publiku reflexi. Místo aby diváci vnímali možné významy jednání, soustředí se na to, jak a proč u nich toto jednání způsobilo takovou reakci.“³⁵ Pojďme se nyní podívat na témata v *performancích jako vyjádření stanoviska* diskutované.

2.1.2 Témata a významy

Performeré se v popisovaném podtypu performancí často vyjadřují k aktuální společenské situaci anebo k událostem časově či místě svázaným s provedením performance. Pro pochopení významu a metafor či metonymií použitých v těchto performancích tedy zřejmě bude dobré znát kontext – jak objektivní (stav současné i minulé politické, náboženské, rasové situace ve společnosti, kde autor žije, důležité události týkající se společnosti anebo přímo místa, kde se performance odehrává, na které by mohl autor reagovat apod.), tak subjektivní (autorovu rodinnou situaci, životní styl, skupiny lidí, se kterými se stýká, ...). Důležitou otázkou je, zda může být performance tohoto typu působivá i bez znalosti těchto reálií. Performance samozřejmě může zaujmout i svou vizuální formou – performance jsou ve většině případů tvořeny tak, aby už (a právě) jejich forma zaujala, šokovala, provokovala – ale pokud divák nezná okolnosti a důvod jejího vzniku, zůstane mu skryta velká část jejího obsahu, který je pro performer a danou performance vlastně esenciální. Uveďme úryvek textu Júliuse Gajdoše, který si je také vědom tohoto problému: „V kontextu percepce performančního umění si opakovaně kladu otázku, jak velkou překážkou může být pro umělecký prožitek neznalost konceptů, manifestů nebo sociálně-politických kontextů či konkrétních událostí, na které jednotlivé performance reagují nebo na něž se odvolávají. Dobrá sociálně-politická orientace a znalost jak historických, tak kulturně-sociálních faktů jistě umožňuje lepší porozumění a umocňuje prožitek uměleckého díla, i když jejich neznalost přece jen není jednoznačnou blokadou a nemusí být vždy příčinou nepochopení. Dokonce i mylné porozumění a z toho plynoucí případná neadekvátní interpretace může vyvolat silný prožitek. V dějinách umění najdeme

34 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová, vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 20–21.

35 Tamtéž.

dostatek příkladů, které ukazují, jak se jednotlivé výklady, a to bez ideologického tlaku, přizpůsobovaly preferovanému filozofickému výkladu světa a konvencionálnímu pojetí umění, nebo ho přímo iniciovaly.³⁶ Dle Gajdoše tedy i mylná interpretace může být pro určitého jedince svým způsobem správná, jelikož vyvolá nějaký prožitek. Takže performance může být i bez přenosu autorova původního stanoviska působivá, ačkoli jiným způsobem, než bylo zamýšleno. Občas může umělci jít také o zprostředkování negativního zážitku jako kritiky dnešní společnosti tak zaměřené na úspěch, slávu a perfektnost. Hlavním rysem, společným pro tyto performance, je nespokojenost. Ve většině případů bychom je tedy mohli nazvat určitou formou aktivismu.

2.1.2.1 Kritika politického jednání a životních podmínek

Nejvýraznější bývají performance nesouhlasící s jednáním státu, který je jedinci nadřazený. Právě performance vyjadřující politický nesouhlas často obsahují násilí. Zobrazenou bolest, kterou performer páchá na svém těle, můžeme metaforicky vnímat jako bolest, kterou obyčejnému, řadovému občanu způsobují svými rozhodnutími složky státní moci (navíc společnost je příčinou tvorby performance, v rámci níž performer působí bolest sám sobě, tudíž metonymicky je tedy i společnost činitelem děje). Překračování limitů lidského těla může být naopak i metaforou boje proti těmto složkám, odhodláním nevzdat se za jakýchkoli okolností.

Jako příklad tohoto přístupu uveďme performance Pyotra Pavlenského, který se „ložského listopadu svlékl na moskevském Rudém náměstí a před Leninovým mauzoleem si hřebíky přibil šourek k dlažebním kostkám. Tato akce, záměrně naplánovaná na ruský Den policie, byla protestem proti tomu, že se Rusko stalo „policejním státem“. Pavlensky prohlásil: „Nahý umělec hledící na svoje varlata, přibit hřebíky ke kremlinskému chodníku je metaforou apatie, politické lhostejnosti a fatalismu současné ruské společnosti.“ Není to poprvé, co Pavlensky způsobil rozruch, minulý rok umělec omotal své nahé tělo ostnatým drátem před petrohradským parlamentem. O pár měsíců později si sešil rty k sobě a postavil se před Katedrálu Panny Marie Kazaňské, aby ukázal podporu uvězněných Pussy Riot.³⁷ První z performancí je metaforou pocitu občana ruského státu, který je jím spoután a kvůli tomu se cítí stejně bezmocně a nekomfortně jako nahý Pavlensky, který je zraňován

36 GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3, s. 133.

37 Top ten notorious performance art pieces [online]. *Hunger TV*, publikováno 11. června 2014 [cit. 8. dubna 2015]. Dostupné z: <http://www.hungertv.com/gallery/71000/1/5/top-ten-notorious-performance-art-pieces/>. Přeložila Neli Hejkalová.

hroty ostnatého drátu. V druhé performanci zhmotňuje opět pomocí bolestivého aktu násilné přinucení člověka k mlčenlivosti a i zde můžeme vnímat pocit bolesti prožívaný při performanci jako metaforu bolesti, kterou pociťují občané, kteří nemohou svobodně vyjádřit svůj názor.

Dále bychom do tohoto podtypu performancí mohli zařadit dílo Dreda Scotta nazvané *On the Impossibility of Freedom in a Country Founded on Slavery and Genocide* (O nemožnosti svobody v zemi založené na otroctví a genocidě), která je provokativní už svým názvem. Performance spočívala v tom, že umělec krácel proti proudu vody tryskající z hasičské hadice a snažil se ho chůzí proti němu překonat. „Performance částečně referovala k Boji za občanská práva, který se uskutečnil v Birminghamu v Alabamě roku 1963, během kterého představitelé města použili vysokotlaká vodní děla k rozehnání demonstrujících, kteří ale nebyli nijak agresivní, a demonstraci přihlížejících, ve snaze udržet segregaci a legalizovat diskriminaci. (...) Performance také sloužila jako vyjádření k nespočetným socio-kulturním tématům, která se týkají různých skupin diskriminovaných jedinců, utlačovaných přistěhovaleckou politikou, kriminální spravedlností, žijících ve špatných životních podmínkách a s omezeným vzděláním. Tento *piece* také reflektuje současné boje proti rasismu a za rovnoprávnost, jako např. protesty ve Fergusonu v Missouri, které byly potlačeny ozbrojeným policejním útokem.“³⁸ Scott touto performancí tedy chtěl vyjádřit svůj nesouhlas s tolerancí rasismu v Americe, metaforicky svým činem ztvárňuje boj za svobodu, který má téměř sysifovský charakter. Používá také metonymii – jde proti proudu hadice, která je často používána při rozhánění demonstrací, ale při jeho performanci se za hadicí nenachází nikdo, proti komu by chtěl bojovat – jde zde tedy o přenesení významu při uvedení pouze části celé skutečnosti, která ale k této skutečnosti jasně odkazuje.

Uvedme také jednu z performancí čínského umělce Zhanga Huana s názvem *12m²*, která se snaží zviditelnit špatné životní podmínky. Performance spočívala v tom, že Huan nahý, pokrytý směsí medu a oleje nehybně seděl na veřejné toaletě o výměře 12m². Dobrovolně se tak vystavoval zápachu a hmyzu sedajícímu na jeho tělo, aby demonstroval špatné hygienické a životní podmínky obyvatelstva tamní provincie.

Jako poslední uvedme ještě performance guatemalské umělkyně Reginy José Galindo *¿Quién puede borrar las huellas?* (Kdo by mohl vymazat stopy?), která měla

38 On the Impossibility of Freedom in a Country Founded on Slavery and Genocide [online]. *More Art* [cit. 9. dubna 2015]. Dostupné z: <http://moreart.org/projects/dread-scott/>. Přeložila Neli Hejkalová.

vyjadřovat nesouhlas umělkyně s kandidaturou bývalého vůdce genocidního útoku Efraina Riose Montta na prezidenta. Performance spočívala ve vytvoření krvavých stop na trase od Ústavního soudu ke guatemalskému Národnímu paláci – umělkyně kráčela s umyvadlem plným lidské krve, do kterého si namáčela chodidla a tvořila tak na zemi stopy. Krvavé šlápoty pak měly pomocí metonymie (zobrazení šlápot, které by mohly být šlápotami obětí) odkazovat k obětem ozbrojeného konfliktu v Guatemale, ve kterém figuroval zmíněný prezidentský kandidát.

2.1.2.2 Kritika diskriminace na základě vlastností těla

Dosti silné také bývají performance vyjadřující se k diskriminaci nějaké vlastnosti performerova těla, kterou většinová společnost nepřijímá či kritizuje – takovými vlastnostmi mohou být barva pleti, sexualita, pohlaví či tělesné proporce. V performancích homosexuálních umělců bývá často tematizováno i onemocnění aids. Umělci bojující za rovnoprávnost menšin často využívají metafor změny pohlaví, barvy, formy těla, občas i znovuzrození (čímž chtějí upozornit na rozdíl mezi původní a změněnou vlastností svého těla a jejich marginální rozdíl) a metonymicky vystupují za celou skupinu lidí, kterých se problém týká (jedinec zastupuje celek). Díky tomu, že inspirace pro vznik těchto performancí často pramení ze subjektivního zážitku performerů, získává občas performance charakter osobního, intimního vyprávění a o to více působivá je.

Jako příklad tohoto přístupu uveďme performance s názem *Coq/Cock* Stevena Cohena, kdy se umělec procházel v centru Paříže, kousek od Eiffelovy věže v kostýmu, který se skládal z bot na vysokých podpatcích, bílého korzetu, dlouhého perí připevněného k jeho rukám a hlavě, výrazného líčení a kohouta uvázaného stuhou k performerovu penisu. Umělec chtěl svou performancí metaforicky vyjádřit svou rozpolcenost mezi dvěma zeměmi, dvěma životy, které jsou spolu svázané, ale každý se vlastně možná ubírá jiným směrem. Za svoji performance byl zatčen a obviněn ze sexuálního exhibicionismu: „Cohen říká, že pro něj byl tento čin vyjádřením stanoviska ohledně dvojí identity – je Jihoafričanem žijícím ve Francii, homosexuálním mužem a Židem. Byl obviněn ze sexuálního exhibicionismu. „Pro mě to neznamenal nic, co by mělo co dělat se sexualitou. Bylo to vyjádření genderové identity a politiky těla.“³⁹ Dále zmiňme nějaké z feministických performancí, např. dílo americké umělkyně

39 „*Sexual Exhibitionism*“ or *Performance Art*? [online video]. Publikováno 11. března 2014 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xsx9gtQM8f8>. Přeložila Neli Hejkalová.

Rachelle Beaudoin *Cheer!Shorts*, která chodila po veřejných místech (ulice, obchody) oblečená v šortkách s nápisem „unusually wet pussy“ (neobyčejně mokrá vagína). Tímto činem chtěla metonymicky poukázat na to, že ženy jsou v současné společnosti neustále zobrazovány jako sex-symbols – jak je vidět ve videu pořízeném v rámci této performance, nápis tohoto typu nevyvolal u kolemjdoucích v podstatě žádné reakce, nikdo se nad touto „intimní charakteristikou“ performerčina těla nepozastavil. Anebo *Cut Piece* japonsko-americké umělkyně Yoko Ono, který spočíval v tom, že si umělkyně oblečená sedla na podlahu doprostřed místnosti, položila vedle sebe nůžky a diváci byli vybídnuti k tomu, aby z umělkyně postupně odstříhávali kusy jejího oděvu. Zde bychom opět mohli najít metonymie společenského postavení ženy (stejně jako je Ono postupně svlékána diváky, tak jsou všechny ženy svlékány v očích společnosti). V performanci můžeme také vidět metaforu skutečnosti, že identita jedince je utvářena činnostmi ostatních anebo stejně jako si diváci s performerkou mohou dělat, co chtějí (přičemž performerka to tiše, bez hnutí snáší), tak i stát může se svými občany zacházet, jak se mu zachce, a od nich se očekává, že budou toto chování pokorně snášet. Ono je tu tedy metaforickou i metonymickou obětí společnosti.

Dále uveďme příběh japonského Maa Sugiyamy. Jelikož se považuje za asexuála, nechal si odstranit penis a varlata, které pak uvařil a podával hostům s houbami a petrželí za cenu 20 000 japonských jenů (přes 4000 Kč). K tomuto činu se rozhodl jednak proto, aby zaplatil tomuto činu předcházející operaci, ale také proto, aby zvýšil povědomí o sexuálních menšinách obecně, asexuálech a lidech s tzv. X (neurčitým) pohlavím. Jako metafora by zde mohlo být viděno ono odevzdání části sebe společnosti – ochota obětovat se za to, aby byl ze strany společnosti tolerován. Afro-americký umělec Nate Hill ve svém díle tematizuje zase rasovou nerovnost. V performanci *The White Ambassador* chodí ulicemi Harlemu s obličejem potřeným bílou barvou s cedulí „White people do not smell like wet dog“ (Bílí lidé nesmrdí jako mokrá pes) a křičí: „We are white, we smell allright!“ (Jsme bílí, náš pach je v pořádku). Prodělává tak metaforickou změnu identity, ačkoli je na první pohled jasné, že se jedná o bělocha. Tímto kontrastem chce zviditelnit rasistické projevy, které jsou zřejmě součástí jeho života (jichž si lidé už tolik nevšímají, ale když nějakou takovou narážku pronese ten, na koho je běžně směřována, dostane naprosto jiný kontext a tím dojde k jejímu zviditelnění).

2.1.2.3 Ekologie

Posledním typem *performance* jako vyjádření stanoviska jsou ekologické performance. V těchto performancích, jak lze očekávat, se objevují metafory ničení přírody a jeho důsledků a také činnosti podnikané na záchranu přírody. Metonymií by pak mohla být zodpovědnost celé společnosti, kterou na sebe performer bere a snaží se tak ve svém jednání jít příkladem ostatním lidem.

Jmenujme např. performance *Highwater Line* od umělkyně Eve Mosher, která každý víkend po dobu šesti měsíců pomocí stroje na značení čar baseballového hřiště znázorňovala hranici, kam dosáhne moře v roce 2050, pokud nesnížíme svou produkci oxidu uhličitého. Tato čára tedy byla metaforou hranice mořské hladiny a umožňovala představit si, jaké bude mít důsledky naše bezohledné chování vůči přírodě.

V některých z ekologických performancí můžeme najít podobnost s rituály symbolizujícími návrat k Matce zemi (např. výše zmíněný *9 Year Ritual* amerických umělců Fern Shaffer a Othella Andersona). Čímž se dostáváme k další kapitole a další námi uvedené oblasti performance art. A pokud se podíváme i na ostatní zmíněné performance z jiného úhlu zjistíme, že informační rovina, rozklíčování metafor a metonymií a přenos významů není to jediné, co je v performanci důležité; důležitá je také forma, celková atmosféra a emocionální náboj či případná proměna účastníků, které nemohou být pod informační rovinu zahrnuty – což opět souvisí s následující kapitolou.

Na závěr této kapitoly zmiňme ještě téma, které bude více rozebráno ve třetí kapitole – jak říká Vladimír Ambroz v rozhovoru s Barborou Klímovou: „Dneska je těžké udělat něco, co by byl postoj a nebyla to exhibice.“⁴⁰

40 KLÍMOVÁ, Barbora. *REPLACED – 2006* [online]. Brno: 2006 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <http://animal.ffa.vutbr.cz/~qvklimovab/replacedcat.pdf>, s. 9.

2.2 Performance jako spirituální událost

Potom, co jsme se zaměřili na performance, které jsou určitou formou protestu či vyjádření se ke společnosti, budeme chtít ukázat, že existují i performance, které se na svou obsahovou stránku (ve smyslu přenosu informací o skutečnosti) a také vytváření promyšlených metafor a metonymií tolik nezaměřují. Tvůrci těchto performancí by mohli vycházet ze skutečnost popsané Erikou Fischer-Lichte, že: „Performativní prostor je vždy atmosférický.“⁴¹ Podstatou *performance jako spirituální události* bývá navrácení se k podstatě lidské existence, života, světa prostřednictvím vytržení ze stereotypu, splynutí umění se životem, obnovení pouta s přírodou, procítění vlastního bytí, prvotní síly či sakrální skutečnosti. Následkem takovéto zkušenosti může být restrukturalizace a transformace vědomí zúčastněných jedinců. Anebo jim alespoň může pomoci nahlédnout na každodenní události z jiného úhlu pohledu, objevit nadčasovost v pomíjivosti, zapomenout na společenské zvyklosti a předsudky či naplnit vnitřní spirituální potřeby.

Příkladem takového přístupu k performance art by mohl být český performer Karel Miler, jenž usiloval o dosažení zenového ideálu „čistého bytí“, bránil se interpretaci svých akcí jako jakýchkoli symbolů a pro něj dle jeho slov: „Holý fakt má rozměr universa.“⁴² z čehož vycházejí i jeho performance: kupříkladu *piece* s názvem *Svatý já*, ve kterém jeho autor pouze běží, důležité však je, že se soustředí právě na tuto jednotlivou činnost a dělá ji kvůli ní samotné, ne kvůli jakémukoli účelu (Milerovo smýšlení je často dáváno do paralely se zenovým učením). Charakteristika *performance jako spirituální události* uvedená v předchozím odstavci by nám také mohla evokovat jistou podobnost či dokonce identitu s tradičním pojetím rituálu či posvátného obřadu. Zda je vyslovení této analogie relevantní se podívejme v následujících podkapitolách.

2.2.1 Performance pokračováním rituálu?

Nejprve si řekněme, jak by se dal charakterizovat *rituál*. Richard Schechner, jenž je zřejmě nejvýznačnější osobou v oblasti performačních studií, říká, že rituál je „způsob organizace a reorganizace chování do předem daných schémat“⁴³, přičemž za rituál

41 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová, vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 166.

42 MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc: J. Vacl, 2009, 277 s. ISBN 9788090414914, s. 111.

43 SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction – Ritual* [online video]. Publikováno 17. prosince 2012 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Vhk-WQ37fTY>.

může být označena i dosti rutinní činnost, jakou je např. ranní rituál, který, v nějaké formě, každý z nás jistě provádí. Pak existují rituály speciální, posvátné, které demonstrují určitou víru a přetváří jejich účastníky z někoho, kdo je vně skupiny (které rituál přísluší), v někoho jiného, kdo je této skupiny součástí. Nesčetné příklady takovýchto rituálů můžeme nalézt v náboženských praktikách po celém světě.

Rituály jsou nedílnou a důležitou součástí lidského života už od vzniku lidstva, a dokonce i před ním – rituální chování je dle Schechnera možno najít i u zvířat a primátů. V lidském společenství byly rituály nejdříve součástí obřadů primitivních kmenů, přičemž poté plynule přešly do náboženství. V těchto rituálech hrála důležitou roli i umělecká díla, z toho důvodu, že byla ztělesněním, zobrazením, a tedy i metaforou něčeho pro členy určitého společenství posvátného (malby zvířat na stěnách jeskyně, rituální předměty, malované podobizny a sošky svatých). Umění spolu s rituály tedy bylo běžnou součástí života našich předků. Chromeček dokonce tvrdí, že: „Podstatou každého uměleckého díla byla vždy jeho rituálnost, od nejstarších podob magického kultu přes náboženské funkce, až dospěla podle Benjamina „k vlastní teologii“, nauce o l’art pour l’art, tedy umění pro umění.“⁴⁴ Někteří umělci i v dnešní době pocítují potřebu návratu umění s rituální podstatou a proto vytvářejí performance (a i ostatní umělecká díla spadající do jiných kategorií), jejichž účelem je vytvořit jakousi magickou, posvátnou atmosféru, kterou mohou ostatní účastníci sdílet a tím může i určitým způsobem proměnit jejich vědomí. Řekněme tedy, že performance art může v jistém smyslu být pokračováním rituálu (záleží ovšem, zda rituál pojmáme tak široce jako Richard Schechner, anebo úžeji jako Elisabeth Jappe, jak si ukážeme v jiné části této podkapitoly).

V některých performancích můžeme také najít podobnost s rituály meditativními, jakými je např. rituální chůze, sezení či umývání jako očista (poutní cesty, tiché meditace mistrů východních náboženství, rituální koupele, vstup do řeky Gangy). Naši domněnku svými slovy potvrzuje i Marina Abramović: „i tak neuvěřitelně prostý akt, jakým je sezení po opravdu dlouhou dobu, může mít svou hloubku, může být inspirující či transcendentní, když k němu přistoupíte tím správným způsobem. (...) Přesně taková by performance měla být: čistý tok energie.“⁴⁵

44 CHROMEČEK, Richard. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Srovnávací uměnovědná studia, 2010, 61 s. Vedoucí diplomové práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller, s. 35.

45 LEE, Chris. *Marina Abramović's Silent Revolution in Performance Art* [online]. 2014 [cit. 15. února 2015]. Dostupné z: <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/23/marina-abramovic-s-silent->

Jmenujme také rituály nacházející se mimo náboženské prostředí: obřady vstupu do dospělosti či jiné iniciační rituály, při kterých museli jedinci skládat zkoušky odvahy či vydržet být v izolaci – zde můžeme opět najít paralelu s performerem tvořícím performance, které obnášejí bolest, fyzické vypětí, život v izolaci či zkoušku trpělivosti, čímž si performer bere vykonání takové zkoušky lidského těla na svá bedra. Co se týče metafor, ve většině zmíněných událostí můžeme najít metaforu znovuzrození, přeměny, přerodu, která zde hraje ústřední roli, anebo metaforu vzniku světa, spojení se s Duchem světa, Bohem apod.. V *performanci jako spirituální události* tomu bude podobně – v metafoře přerodu či spojení se s podstatou světa můžeme vlastně najít primární stimul, proč všechny tyto performance (a i rituály) vznikají: z touhy po transformaci či transgresi současného života.

Jelikož performance je událostí vznikající okolo jedné osoby umělce/performera, mohli bychom ji klást do podobnosti se šamanskými rituály, kde je vznik aktivity také podmíněn účastí ústřední osoby – šamana, který „chce opět dosáhnout zapomenutého vědomí“⁴⁶ a zpřítomnit ho i ostatním účastníkům takového rituálu, což se dle Chalupického shoduje s údělem umělce, který „Nemá vyhotovit nové dílo, má vytvořit nové tělo. Má to být tělo ne již osamocené, nýbrž tělo otevřené do světa i vůči ostatním lidem, tělo komunikující a komunikované, tělo, jehož majetnictví se vzdává; tělo obětované.“⁴⁷ Většina dostupné literatury tuto podobnost potvrzuje, pojďme se ale podívat na názor uvedený v knize Elisabeth Jappe *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*: „Akce, ve kterých performeři představují roli oběti s cílem zapůsobit na publikum co nejintenzivněji, jsou často spojovány se šamanistickými rity. Sami umělci se ale k tomuto srovnání staví se smíšenými pocity. Nigel Rolfe, irský umělec zvláště vnímavý v oblasti významu tradiční kultury, říká: „Někdejší šamani moc dobře věděli, že by nemělo žádný smysl vměšovat se do záležitostí zkorumpované kultury, a že jedinou možností by bylo procesem totální rekreace vytvořit kulturu novou ... Dnes je idea umělce jako šamana velmi populární. A byla důležitá, dokud se jednalo o *dematerializaci* uměleckých děl. Další krok, znovuoobnovení starých mýtů a rituálů, ale už nezaručuje žádnou autenticitu ... Rituály mohou mít skutečný význam jen, pokud je jejich symbolický obsah publikem hluboce vnímán, což ale většinou není případ současného umění. Někaký privátní ritus není

revolution-in-performance-art.html. Přeložila Neli Hejkalová.

46 CHALUPECKÝ, Jindřich – ROUS, Jan – TROCHOVÁ, Zina. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 8086022617, s. 135.

47 Tamtéž, s. 248.

žádným rituálem.“⁴⁸ A dále Jappe ještě píše, že „Umění samo o sobě rituálem není. Bere na sebe sice formy rituálu, může usilovat o ty samé cíle, ale přece v něm zůstává ještě ten zbytek uměleckosti/umělosti.“⁴⁹ V performance art tedy můžeme najít minimálně formy a záměry podobné rituálu, a pak také určitý rituální rámec, který ji odlišuje od obyčejného života a rituální proces jejího vzniku, který je možno najít i u ostatních uměleckých děl. Umělci také mohou vytvářet/zakládat novodobé „rituály“, které mohou existovat bez návaznosti na staré rituály a srovnávání s nimi, mohou být tvořeny prostě za účelem znovuzrození určitého posvátné atmosféry, který bude rozdílný od obyčejné každodennosti (vždyť, jaký je rozdíl mezi tím, zda někdo vymýšlí rituál v současné době, či před několika staletími či tisíciletími). Pro člověka je přirozené mít nějaké spirituální potřeby: dle Chalupického „Všechny archaické i historické společnosti pokládaly za nutné ponechat určitá místa a určité doby, kdy a kde by se člověk mohl vymanit z hotového života, obnovit jej, vrátit se k jeho původům. Antropologové je nazývají sakrálním prostorem a sakrálním časem, odlišným od profánního světa a odděleným od něho. (...) V našem moderním světě tato rezervace sakrálního prostoru a času chybí. Je to společnost důsledně desakralizovaná. Proto v ní není ani místo pro umění. (...) Dílo umělcovo je v ní buď odmítnuto jako nesmyslné a pohoršující, nebo je interpretováno v rámci myšlení profánního: je doslova zprofanizováno.“⁵⁰

Jestliže mluvíme o rituálu uplatněném v současném umění, měli bychom jistě zmínit minimálně dvě díla. Prvním je dílo na pomezí divadla, performance a rituálu: *Dionysus in '69* Richarda Schechnera a jeho skupiny The Performance Group. *Dionysus in '69* byl sice inscenací vycházející z Euripidovy hry *Bakchantky*, ale během hry byli diváci vyzýváni k zapojení se (tím, že herci diváky oslovovali, hladili či líbali a vyzývali je k tanci), čímž se obsah hry/performance začal měnit a nakonec dospěl do podoby opravdového rituálu. Schechner svým přístupem dle Hlavicy: „Vystupuje ‚z bezpečí‘ mimetického divadla a vydává se na cestu. Tato cesta, zdá se, buď vede k umění performance, nebo lze touto cestou dojít k rituálu, skutečně živému tvaru, bez ostrého rozdílu mezi divákem a tvůrcem.“⁵¹

48 JAPPE, Elisabeth. *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel, 1993, 219 s. ISBN 3791313002, s. 37–38. Přeložila Neli Hejkalová.

49 „Die Kunst ist aber nie selbst ein Ritual. Sie nimmt die Formen des Rituals auf, sie kann dieselben Ziele propagieren, aber es bleibt eben doch der Rest der Künstlichkeit.“ Tamtéž, s. 39.

50 CHALUPECKÝ, Jindřich – ROUS, Jan – TROCHOVÁ, Zina. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 8086022617, s. 246–247.

51 HLAVICA, Marek. *Richard Schechner* [online]. Publikováno 19. listopadu 2009, s. 24–59 [cit. 24. března 2015]. Dostupné z: http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2009_4/046-059_Hlavica.pdf, s. 51.

Druhým dílem, které se ve výsledku opravdu stává rituálem, jsou akce Hermanna Nitsche, tzv. *Divadla orgií a mysterií*, které mohou být viděny jako pokračování rituálního zabíjení zvířat, dionýských a křesťanských obřadů. Dle Goldbergové byly popisovány jako „estetický způsob modlení“⁵² a „údajně měly ilustrovat Aristotelův pojem katarze, ke které můžeme dojít skze strach, zděšení a soucit.“⁵³

2.2.2 Přínos performance současné společnosti

V dnešní společnosti se umění nezdá vysoce ceněnou oblastí, a tím méně performance art, přitom zvláště v současné době zaměřené především na technický pokrok a pronikání elektroniky do každického kousku našeho života, kde se komunikace mezi lidmi začíná omezovat na komunikaci skrze různé přístroje (nehledě na komunikaci, která probíhá pouze mezi člověkem a různými stroji), by ale mohlo jako „zážitek živého“ a bezprostředního vnímání těla, najít své opodstatnění. Prézentnost lidského principu je pro většinu performancí esenciálním motivem, jelikož „Těla performerů tu získávají zpět svou auru (...), o níž byla civilizačním procesem krok za krokem okrádána. Nesčetněkrát reprodukovatelné obrázky elektronických médií jsou protikladem k jedinečnosti lidského těla na divadle a v performačních uměních.“⁵⁴ Někteří lidé mají potřebu se alespoň částečně vrátit k sobě, ke svému tělu, jelikož je rozdíl svoje tělo pouze vlastnit, anebo zároveň vnímat jeho tělesnost a lidskou přirozenost – uveďme např. performance *Imponderabilia* (Nepředvídatelné důsledky) Mariny Abramović a jejího partnera Ulaye, která byla založena v podstatě pouze na vnímání těl performerů, kteří se nazí naproti sobě postavili do futer dveří, které byly jediným vstupem do výstavního prostoru, takže návštěvníci museli procházet mezerou mezi jejich nahými těly a bezprostředně tak zakoušet přítomnost nahých těl performerů.

Dalším aspektem ve vnímání lidského jedince je pak rozdíl mezi dualitou těla a ducha a jejich jednotou, o kterém mluví Fischer-Lichte: „Západní civilizace je postavena na dualitě těla a mysli, jehož vývoj je tím úspěšnější, oč lépe se člověku daří držet své tělo pod kontrolou mysli, abstrahovat se od něj a osvobodit se od podmínek nastolených jeho tělesnou existencí. Na konci tohoto procesu je dichotomie zrušena, tělo je plně pohlceno ‚myslí‘.“⁵⁵ Přiblížením k tomuto procesu by mohly být akce meditativního

52 GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. 3. vydání. London: Thames & Hudson, 2011, 256 s. ISBN 9780500204047, s. 163. Přeložila Neli Hejkalová.

53 Tamtéž. Přeložila Neli Hejkalová.

54 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová, vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 134.

55 Tamtéž, s. 143–4.

charakteru, např. *9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za Sluncem* Milana Maura (jejíž průběh je zřejmý již z jejího názvu) podobné zen-buddhistickému rituálu chůze. Toto navrácení k tělu a spojením mysli s tělem je dalším aspektem, kterým by performance mohly být současné společnosti prospěšné.

Jak už jsme řekli výše, v performance jsou také znovu zobrazeny hodnoty překonání sebe sama a sebeobětování, nezřídka se setkáme s performancemi, ve kterých na sebe performer bere roli oběti⁵⁶ (na rozdíl od performancí, kdy jako obět používá zvířata jako např. výše zmíněný Hermann Nitsch). Performance nám svou povahou tedy ukazuje nejen vyjímečnost lidské duše i těla a odvahy; schopnost obětování, sebepřekonání a sebetranscendence; ale i jistou pomíjivost přítomného okamžiku a metonymicky, i lidského života, tedy nemožnost prožít stejnou událost znovu. Zobrazením, či lépe ztělesněním pomíjivosti, neopakovatelnosti a křehkosti konkrétního okamžiku v lidském životě může performance své diváky uvést zpět do reality a pomoci jim uvědomit si pocit plynoucího času a tak je navést k tomu, že by svůj život měli žít vědomě, ne bezděčně. Divák (a vlastně i performer) si pak může vytvořit nový pohled na jednotlivé aspekty každodenního života a přehodnotit tak názory, které se mu předkládají jako fakta, avšak ne vždy musí být správné. Tento rozměr je pak ještě umocněn v dlouhotrvajících akcích vyžadujících obrovskou vůli a odhodlání performerů, které se v dnešních dobách už tolik nevidí, a také performance, u kterých musí divák projít určitým „šokem“, díky němuž může také dojít k restrukturalizaci našeho vědomí o světě/vnímání světa.

V tomto bodě zmiňme také problematiku obtížnosti záznamu performance⁵⁷: z předchozích vět je jasné, že sice jistě můžeme vytvořit videozáznam, fotografii, objektivní či subjektivní popis uskutečněné performance, ale tím tento *piece* vlastně zbavíme jeho nejdůležitější podstaty – zážitku aury těla/tělesnosti/prožitku spoluúčasti/atmosféry. Performance se tedy v jistém smyslu jeví nezachytitelnou.

2.2.3 Performance a život

Jak jsme naznačili v minulé podkapitole, performance má jistý potenciál, který může být příčinou změny v životě člověka. Po zmiňce o změně zapříčiněné šokem (v kapitole

⁵⁶ Do této kategorie by spadalo dosti performancí, které uvádíme v kapitole 2.1 klasifikované jako performance vzniklé na základě potřeby demonstrovat nějaké stanovisko. Pokud se na ně ale podíváme z odlišného úhlu pohledu, zjistíme, že se v nich určitá rituálnost také skrývá.

⁵⁷ O autenticitě záznamu performance art by samozřejmě mohly být (a i byly) napsány stovky stran, rozvíjet zde toto téma šířeji je pro tuto práci nadbytečné.

2.1) si popíšme spirituálnější příčiny možné změny. *Performance jako spirituální událost* jsme přirovnali k rituálu, obřadu a meditaci, přičemž všechny zmíněné činnosti jsou charakteristické prožíváním zvláštní atmosféry, stejně jako tomu je u prožitku performancí, u kterých tedy můžeme pozorovat podobnou proměnu, jaká probíhá při jmenovaných událostech. Jak uvádí Július Gajdoš: „Kolektivní nevědomí, archetypální pojetí, metafyzická rovina a prorůstání mytologie do lidské psychiky jsou symboly tohoto typu divadla-performance a mají představovat kondenzovanou manifestaci nejskrytějších sil života.“⁵⁸ Každý divák má s performerem společnou minimálně svoji lidskou podstatu, určitý, nespecifikovatelný úděl lidského života, a tedy i úvahy o podstatě světa, našeho místa v něm, smyslu života a okolnostech jeho začátku, proměny a konce, tak se může alespoň částečně identifikovat s osobou performerera a s tím, co prostřednictvím svého těla reprezentuje (tzv. human effect⁵⁹). Performance art by v jistém smyslu mohlo tedy být viděno i jako pokračování filozofie/metafyziky, která si tyto otázky také klade. Zobrazením toho, co performer cítí a zažívá, může sebe i diváka přiblížit k odpovědím na tyto otázky, zobrazit určitou podstatu bytí či pokus navrátit se k ní. Performer do svých performancí také jistě vkládá „zkušenosti lidí svého věku“⁶⁰, které mohou být podobné či totožné se zkušenostmi divákovými (mohou být také nahlíženy metonymicky). Tím pádem opět může dojít k identifikaci a k připomenutí si své vlastní existence, podstaty života či, chceme-li, rozpomínání se na původní zkušenost, jelikož: „Bez uvědomění si prostoru *tady* nelze proniknout do prostoru *tam*.“⁶¹

Toho můžeme samozřejmě (i v rámci performance art) dosáhnout různými způsoby. Jedním z nich je pokusit se o znovusplynutí přírody a lidské psychiky (i v primitivních lidských společenstvích umění slouží/sloužilo k navázání kontaktu s přírodními silami). Příkladem by mohly být land-artové⁶² performance celé řady českých umělců, např.

58 GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3, s. 22.

59 HORÁKOVÁ, Jana. Divadelní prostor jako kybernetický organismus: performance strojových a lidských uspořádání. In: HORÁKOVÁ, Jana a Barbara BÜSCHER. *Imaginary spaces: prostor - média - performance*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008, 229 s. ISBN 978-80-86791-44-9, s. 77.

60 „Jako jeho umění prověřuje jeho soukromý život, tak tento jeho život proměňuje jeho umění. Jistě je to jeho dílo vždy nějak situováno v současných právě dějinách umění a jimi utvářeno. Ale ani tyto dějiny nejsou a nemohou být nikterak autonomní, dělají je umělci a dělají je ze své zkušenosti lidí svého věku.“

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, 158 s., [29]s. obr. příloh. ISBN 8085190060, s. 147.

61 GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3, s. 178.

62 Land-art je uměleckým směrem, který pracuje s krajinou a přírodními prvky.

Miloše Šejny, který se při svých akcích snažil o výměnu energií/splynutí s přírodou (*Bdělé snění* – splynutí s opadaným listím, *Zelený muž* – splynutí se zelenými řasami).

O důvodech, proč je pro člověka v naší, možná až příliš racionalizované společnosti uvědomění si každodenních skutečností a činností velice žádané, jsme mluvili v předchozí kapitole. Dosáhnout tohoto uvědomění by nám performance a umění obecně mohly pomoci tak, že by se opět vrátilo k životu a do života, zviditelňovalo by všední věci, kterých si normálně nevšímáme či jim nepřikládáme důležitost, děláme je s naprostou automaticností, tedy aniž bychom si je uvědomovali a vnímali je. Tak by mohlo sloužit jako prostředek upamatování se na svůj vlastní život. Mnozí lidé se pochopitelně ptají, kde v pouhém zobrazování běžných, všedních věcí můžeme vidět ono umění, spiritualitu atp., protože totiž stále jde o tytéž každodenní, všední, obyčejné věci a události, jak je známe. Jde o to, že tyto věci jsou sice součástí našeho každodenního života a nijak se od něho neliší, až na to, že v tomto životě jsou tyto věci a události natolik zautomatizované (a tím i podstaty zbavené), že se pro nás vlastně stávají neviditelnými a neprožitými. Umění se jim pak snaží tuto podstatu navrátit – zná právě podobně jako dříve zmíněné meditace, filozofie a rituály. Jak uvádí Gajdoš: „Také podle Marvina Carlsona může být za performanci považována každá aktivita, zejména však taková, která směřuje k uvědomění si toho, že náš život je strukturovaný na základě určitých opakování a sociálně schválených způsobů chování.“⁶³ Uvedme jeden z návrhů, jak toho dosáhnout, z knihy *Essays on the blurring of art and life* Allana Kaprowa, zřejmě prvního nebo alespoň nejvýznamějšího průkopníka tohoto typu umění: „Předpokládám, že kdybyste zavolali na svůj vlastní záznamník a nechali zprávu, že jste volali – mohli byste se dozvědět něco o sobě samém.“⁶⁴ Tím bychom totiž opět byli nuceni, podívat se na sebe sama a svůj život zvenčí a vidět souvislosti, které nám předtím zůstávaly skryty. Allan Kaprow byl tvůrcem happeningů, které zobrazovaly/zahrnovaly každodenní zkušenosti a úkony. Jak sám říká: „obyčejný život předvedený jako umění/ne-umění může onu každodennost nabít metaforickou energií“⁶⁵. Pro jasnější představu tohoto druhu umění uvedme další jeho happeningy:

63 GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3, s. 28.

64 KAPROW, Allan. The Real Experiment (1983). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 201–218. ISBN 0520240790, s. 218. Přeložila Neli Hejkalová.

65 KAPROW, Allan. Art Which Can't Be Art (1986). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 219–222. ISBN 0520240790, s. 222. Přeložila Neli Hejkalová.

„Dnes, v roce 1979, věnuji svou pozornost dýchání. Roky jsem svůj dech zadržoval – zoufale zadržoval. (...) Jednou večer jsem byl s přítelem. Jak jsme si povídali, naše ústa lehce vypouštěla vzduch a aroma z jídla, které jsme snědli. Naše dechy plynuly mezi námi, vytrácely se a vstřebávaly. Skupinový dech.“⁶⁶ anebo „Když nahlížíte normální rutinu vašeho života jako performance a po dobu jednoho měsíce pečlivě zaznamenáváte, jak někoho každý den zdravíte, co říkáte svým tělem, pauzami/nádechy a svým oblečením; a když pozorně zaznamenáváte odpovědi, které dostáváte“⁶⁷.

Pomocí takového a dalších podobných způsobů pozorování života můžeme jistě dosáhnout prozření/procitnutí, jelikož jsme donuceni k přehodnocení obyčejných faktů. Další úroveň je rovnou začlenění performance do vlastního života anebo také vytvoření performance ze života. Zařazení performance do života vlastně znamená vykonávat všechny činnosti naprosto vědomě, vnímat všechny jejich aspekty a stejnost i rozdílnost v jejich jednotlivých opakováních. Když má potom takováto performance navíc dlouhou dobu trvání, její účinek je ještě intenzivnější, jelikož „dlouhodobé umění může změnit schémata vašeho myšlení a přenést vás více do ‚teď a tady‘. Je to čistý zážitek.“⁶⁸ (což je opět podobné učení zen-buddhismu, které lpí na prožívání právě a jenom té činnosti, kterou vykonáme a vnímání sama sebe a svého života do nejmenších detailů). Když si totiž uvědomíme/poznáme sebe sama, můžeme najít své místo v současném životě a stavět vztahy s ostatními jedinci na vztahu k sobě samému – protože pokud nechápeme/neznáme sebe sama, bude obtížné pochopit/poznat ostatní).

Kaprow pro tento typ umění používá termín *lifelike art* (umění, které se formou a obsahem přibližuje životu, přičemž mu dává metaforický nádech, dívá se na život z metaforické perspektivy) a staví ho do protikladu k *artlike art*. Rozdíl mezi těmito dvěma druhy umění vidí Kaprow v tom, že *artlike art* hledá význam umění, naproti tomu *lifelike art* hledá význam života⁶⁹ Podobnému tématu se věnuje i Dewey, který

66 KAPROW, Allan. *Performing Life* (1979). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 195–200. ISBN 0520240790. Přeložila Neli Hejkalová.

67 KAPROW, Allan. *Nontheatrical Performance* (1976). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 163–180. ISBN 0520240790, s. 178–9. Přeložila Neli Hejkalová.

68 BATTAGLIA, Andy. *Arts & Entertainment: An Artist Recalls Her Recent Present* [online]. Eastern edition ed. New York, N.Y.: , 2012, Jun 08, ProQuest Central; ProQuest Hospital Collection. ISBN 00999660 [cit. 24. února 2015]. Dostupné z: <http://search.proquest.com.ezproxy.lib.vutbr.cz/docview/1019086649>. Přeložila Neli Hejkalová.

69 „Umělec tvořící *artlike art* nehledá význam života; hledá význam umění.“ KAPROW, Allan. *The Meaning of Life* (1990). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded

formuluje rozdíl mezi zkušeností estetickou a obyčejnou: „každá zkušenost se může stát estetickou, je-li v ní pokračováno a je-li završena, místo aby byla přerušena a opuštěna (jak se neustále děje). Estetickou zkušenost tedy charakterizuje završení (fulfillment) (...) Protikladem estetické existence je život, který jen tak běží, který nemá ani hlavu ani patu, ani začátek ani konec, anebo je to zkušenost, která začala, ale opustili jsme ji z netečnosti, zbabělosti, kvůli sklonu ke kompromisům, touze po „klidném životě“, úctě ke konvencím.“⁷⁰

2.2.4 Metafory a metonymie

Po vyčerpávající charakteristice druhého typu performancí, námi nazvaného *performance jako spirituální událost*, přidejme ještě jednu kapitolu o metafoře a metonymii v tomto typu performance používaném. Zmínky o nich se objevovaly v podstatě v celém předchozím textu, pojďme je ale nyní explicitně popsat.

Stejně jako na rituální obřady, můžeme i na performance nahlížet jako na zpřítomnění vzniku světa, který bohužel již nezažijeme, ale tímto způsobem se mu můžeme alespoň metaforicky přiblížit. Dále je zde možno najít metaforu znovuzrození a proměny, tedy zničení starého světa a vzniku nového anebo jeho přerodu. Ta může být ztvárněna různými způsoby: může jít o zničení opravdové, např. spálení předmětu, který představuje starý svět; anebo pouze o zničení symbolické, kdy performer předmět např. natře barvou a tím změní jeho vlastnosti – pracuje se zde pochopitelně také se symbolikou barev, kdy černá typicky značí smrt, bílá zrození a červená krev (pokud performance nepracuje přímo s krví reálnou).

Jelikož performance art je uměním těla, je znovuzrození světa často spojeno s metaforickou změnou identity těla performerů – např. díky změně kostýmu, svlečení se/nechání se svléci, změně kulís (vizuálních nebo zvukových), změně povahy pohybu či výrazu performerů. Díky transformaci, o které jsme mluvili výše, může performer de facto projít i reálnou změnou identity (v mírně nadneseném smyslu), jelikož jeho náhled na svět a jeho vědomí se změní, tím pádem už není tím samým člověkem, jakým byl předtím. Zde opět vidíme silnou paralelu s rituály dospělosti, kde je identita hlavního aktéra metaforicky i reálně proměněna (metaforou přerodu je např. ostříhání vlasů,

ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 229–242. ISBN 0520240790, s. 232. Přeložila Neli Hejkalová.

70 CHROMEČEK, Richard. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Srovnávací uměnovědná studia, 2010, 61 s. Vedoucí diplomové práce prof.ak. soch. Tomáš Ruller, s. 20.

zároveň i každodenní život aktéra projde reálným přerodem, už nebude takový jako předtím). O metafoře zániku a zrodu nového světa mluví i Chalupický v souvislosti s uměním jako takovým: „Futuristy počínaje, umělci se opájeli vizí války, revoluce, chaosu; lidstvo musí zahynout, aby se znovu zrodilo. Umělec sám se pokládá za revolucionáře a jeho destruktivní akce jako v klasických ritech jsou symbolem zničení zkaženého starého světa, zprofanovaného času a prostoru, a tedy nezbytným úvodem k instalaci času a prostoru obnoveného, očištěného, opět svatého.“⁷¹

Dále v tomto typu performancí můžeme spatřit metaforu určitého vývoje či cesty. Často také reálná cesta (Maurovo putování za sluncem) může být metaforou vývoje i přerodu, ztělesňovat trpělivost, oddanost či schopnost přijmout svůj životní úděl.⁷² Anebo také reflektovat vztah člověka a jeho prostředí, přičemž Maurova performance může být ukázkou metafory přijetí nadvlády Slunce a celé přírody a podřízení se mu (v kontrastu s přístupem současné společnosti k přírodě). Dále také můžeme vidět metaforické splnutí s přírodou (Šejnovo splnutí s listím), které se podle některých východních učení může stát i reálným splnutím autorovy myšli s energií světa/vesmíru. Navíc, pokud neuznáme, že *performance jako spirituální událost* má něco společného s rituálem (např. z toho důvodu, že rituály mají určitý jasně daný průběh, který již má nějakou tradici a performance ne), šamanismem či východními filosofiemi (anebo na ně dokonce navazuje), můžeme v performerovi vidět alespoň metaforu rituální oběti, šamana či zenového mistra.

U performancí zaměřujících se na život nám jejich skoro nekonečné opakování může připomínat mýtus o Sysifovi, který je sám o sobě vlastně také metaforou. Intimní performance pak mohou zobrazovat např. metaforu hranic lidské individuality, ducha, otevření se na pospas světu či strachu. Nyní se vyjádřeme k použitým metonymiím. Jak už jsme řekli výše, metonymie jsou vlastně esenciální pro celou oblast performance art: člověk sám o sobě vystupuje jako část lidstva či část určité specifické menšiny lidstva, tudíž to, co se děje jemu, se může stát každému. Může na sebe také brát oběť, tzn. opět zde dochází k situaci, kdy jeden jedinec představuje/zastupuje celý lidský druh, který často chce nějakým způsobem „vykoupit“ či vyzkoušet, co člověk jako tvor vydrží.

71 CHALUPECKÝ, Jindřich – ROUS, Jan – TROCHOVÁ, Zina. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 8086022617, s. 106.

72 O paralele s náboženskými poutěmi jsme mluvili už výše.

Místo děje performance může také mít metonymickou povahu – místo vybrané performerem může zastupovat celou společnost, svět či dokonce vesmír.

Tyto a jistě ještě další metafory a metonymie tedy můžeme v tomto typu performanci najít. Ačkoli, jak jsme se pokusili naznačit v předcházejících podkapitolách, často není tak důležitý přenos významů a témata, která jsou v performanci zachycena, ale spíše atmosféra, díky které je možná určitá transformace performerů i diváka. „Mentální energie nebo produševnění je součástí této cesty ve smyslu obohacení, nabíjení, a nelze ji tedy redukovat na výsledek informativní složky, vztahující se k nějaké racionální rovině (zatímco prožívání souvisí s afektivitou, a tedy nižší mentální úrovní). Takové rozdělení je vždycky ochuzující.“⁷³ Zmiňme také skutečnost, že mnozí autoři také mluví o tom, že performance art může, právě díky svojí specifické atmosféře, více než kterékoli jiné odvětví umění sloužit jako terapie – jak pro umělce, tak i pro diváka. Což platí především právě pro *performance jako spirituální události*.

Když už mluvíme o performancích, jejichž hlavní složkou je prezentace/hledání lidské podstaty či navrácení se k ní, zmiňme také nový typ performancí, který se v naší elektronické době začíná objevovat: robotické performance. Jejich podstatou je vlastně úplný opak právě řečeného: „Roboty v Demersově a Vornově tvorbě se stávají znepokojujícími performery, uplatňujícím svoje postavení mimo souřadnice metafory lidského. Roboty se stávají herci, zpřítomňujícími mechanismy fungující uvnitř nás i v naší společnosti, stejně jako performery, znepokojujícími nekompromisním uplatňováním svého postavení mimo souřadnice metafory lidského. Chování těchto strojů není antropomorfní ani zoomorfní, ale vlastní jejich elektronické přirozenosti.“⁷⁴ Tím vlastně nabourávají naši představu o člověku jako „pánu tvorstva“ a zdroji všech rozhodnutí, jednání a kontroly nad veškerými událostmi v našem světě. Svou performancí zobrazují metafory mimo lidské, které by člověk svým tělem nemohl nikdy vyjádřit. Performance tak dostávají naprosto jiné významy. Mohou také zobrazovat metafory vztahu člověk versus technologie či přirozený svět versus svět vytvořený člověkem.

Pomocí kontrastu, který srovnání robotických a lidských performancí přináší, je dobře

73 GAJDOŠ, Július. Od kalkulačky k imaginaci. In: HORÁKOVÁ, Jana a Barbara BÜSCHER. *Imaginary spaces: prostor - média - performance*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008, s. 122–139. ISBN 978-80-86791-44-9, s. 137.

74 HORÁKOVÁ, Jana. Divadelní prostor jako kybernetický organismus: performance strojových a lidských uspořádání. In: HORÁKOVÁ, Jana a Barbara BÜSCHER. *Imaginary spaces: prostor - média - performance*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008, s. 59–80. ISBN 978-80-86791-44-9, s. 76.

vidět, že posláním *performancí jako spirituální události* není tak banální, jak by se mohlo na první pohled zdát, jelikož pak je možné lépe spatřit či vyzdvihnout podstatu prezentace lidského těla.

Na závěr této kapitoly uveďme ještě slova Suzi Gablik: „Naše kultura od nás očekává mánii a posedlost – nadprodukcí, maximální konzum a znečišťování – v tom všem se však ztrácí cosi důležitého: poznání, že život lze proměnit prožitkem posvátnosti“⁷⁵, který je možno zažít i recepcí performance art, případně jiného druhu umění.

⁷⁵ GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. 1. vydání. Olomouc: Votobia, 1995, 157 s. ISBN 8085885204, s. 142.

2.3 Performance s důrazem na vizuální stránku či experiment

Třetí skupinou jsou performance, jejichž důležitost se neskrývá v přenosu významu, jelikož neobsahují žádné naléhavé vyjádření k jakékoli tíživé situaci (jak tomu bylo v námi určené první skupině performance art: *performance jako vyjádření stanoviska*), ani ve výměně energií účastníků, možnosti mystického zážitku, uvědomění si podstaty svého života, jeho duchovního procítění či případně utvoření performance ze života (jako v námi uvedené druhé skupině performance art: *performance jako spirituální událost*).

Cílem třetího podtypu performance je prozkoumat žánr performance art sám o sobě a možnosti jeho vyjádření anebo zhmotnit určitou představu vytvořením imaginárního, surreálního světa. Daly by se sem tedy zahrnout experimenty s jednotlivými složkami performance art působícími na divákovy smysly: zvuk, světlo, aroma/pachy, barvy, formy a předměty použité v performačním prostoru a v neposlední řadě umělcovo tělo a čas. Forma zde není pouhým prostředkem vyjádření obsahu, je spíše hlavním cílem. Takové performance samozřejmě mohou obsahovat i nějaké sdělení, které chce autor předat divákům a můžeme v nich hledat a nacházet významy, ale primární je vizuální stránka díla anebo, jak říká Gajdoš: „To, co se odehrává v mezích performativity, je vlastně vytváření možného, potenciálního světa, jeho konceptu“⁷⁶.

Můžeme očekávat, že metafory použité v tomto podtypu performancí budou mít více osobní, autobiografický charakter než metafory v první či druhé skupině (kde se autor vyjadřoval k nějaké objektivní skutečnosti; anebo se snažil metaforou ztvárnit vznik/přerod světa/života). Umělci vytvářející tyto performance většinou nechtějí sdělit nějaké určité poselství, a proto pro ně není důležité, aby jejich sdělení bylo objektivního charakteru. Uvedme slova performeru Ryana McNamary: „Myslím, že lidé chtějí tu příležitost zažít něco neobvyklého. (...) Není to nějaká hmatatelná dovednost. (...) Nejsem moc ohebný ani dobrý tanečník nebo tak něco, ale myslím, že určitým způsobem umím působit, aby se lidé cítili pohodlně a vystoupili o krok ze své komfortní zóny. Je to divná dovednost, ale našel jsem práci, kde ji mohu využít.“⁷⁷ O současné tendenci, která klade důraz na vizuální podobu vzniklé performance spíše

76 GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3, s. 110.

77 VILENSKY, Mike. Heard & Scene: No Spectators At Gallery Show. *Wall Street Journal* [online]. New York: Eastern edition, 20. března 2012, s. A 21. [cit. 14. března 2015]. ISSN 0099-9660. Dostupné z: <http://search.proquest.com.ezproxy.lib.vutbr.cz/docview/929078122>. Přeložila Neli Hejkalová

než na její obsah, mluví i Vladimír Ambroz v rozhovoru s Barborou Klímovou: „dneska je těžké udělat něco, co by byl postoj a nebyla to exhibice. (...) Tehdy se to bralo spíš jako postoj. Nevzpomínám si, že by to někdo bral čistě jako umění. Samozřejmě tím, že se akce publikovaly v uměleckých časopisech a pořád se rozebíraly, tak se dostaly jinam. (...) Dnes ale ten vizuální vjem převládá nad obsahovostí.“⁷⁸

2.3.1 Změna či tvorba reality

Jak vyplývá z předchozího popisu, námi nazvaný podtyp *performance s důrazem na vizuální stránku* či *experiment* bude často spočívat ve změně současné reality anebo tvorbě reality alternativní, neskutečné. Metafory či metonymie v tomto podtypu performance se budou vždy zakládat v té či oné konkrétní představě, která je umělcem zobrazována, proto budou pro nepřipraveného diváka obtížněji čitelné, jelikož nemůžeme předpokládat, že tento divák zná představy či teorie, které jsou základem performance.

Příkladem může být tvorba německého umělce Johna Bocka, který vytváří tzv. *suitcase performance*⁷⁹, které spočívají v tom, že do galerie přiveze kufr plný rekvizit („seno, špagety, konzervy s rybami, vatové tyčinky, párátko, nábytek a oblečení z druhé ruky, různá divoká i domácí zvířata, zubní pastu, nahé modelky, atd. atd., hory holící pěny“⁸⁰), pomocí nichž vytváří různé improvizované akce. „Jeho dílo je nezávislým systémem, neobvyklou a pečlivou směsí fantazie a racionality, subjektivní reflexe a objektivní, vizuální proces, emociální a smyslová výzva: ars combinatoria.“⁸¹ Anebo performance českého umělce Jiřího Surůvky. „Surůvkovy akce jsou většinou vizualizací groteskní vypointované myšlenky, S oblibou vystupuje v převleku ‚lidového hrdiny Batmana‘, který vykonává nejrůznější činnosti: jde si koupit boty, prodává vejce“⁸², čímž vytváří absurdní realitu.

Dalším příkladem, který nerealizuje představu své autorky, ale někoho jiného, je *Want Me Like Time* americké Anyy Lifting, kdy se performerka rozhodla zobrazit Aristotelovu představu, že medvědí mláďata se rodí bez končetin, které se formují až později, když matka olizuje těla medvíďat do příslušného tvaru s končetinami. Pro

78 KLÍMOVÁ, Barbora. *REPLACED – 2006* [online]. Brno: 2006 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <http://animal.ffa.vutbr.cz/~qvklimovab/replacedcat.pdf>, s. 9.

79 John Bock. *Parkett* [online] No. 67, 2003, s. 23–27 [cit. 11. března 2015]. ISSN 0256-0917. Dostupné z: http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/156, s. 26.

80 Tamtéž, s. 27. Přeložila Neli Hejkalová.

81 Tamtéž. Přeložila Neli Hejkalová.

82 MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc: J. Vael, 2009, 277 s. ISBN 9788090414914, s. 141.

ztvárnění tohoto příběhu použila těsto na pizzu. To měla původně umístěné pod svým oblečením, pak ho porodila a začala ho sáním a lízáním tvarovat do tvaru lidského dítěte. V této performanci můžeme nalézt metaforu chování medvědů ke svým mládřatům (ač neodpovídajícího realitě, ale Aristotelově představě) přenesenou na člověka: performerka se snaží zpřítomnit, jak by asi popsáný akt vypadal, kdyby byl skutečný, čímž vytváří surreální svět, alternativní realitu založenou na Aristotelově představě. Sama o své tvorbě říká: „Každý projekt začíná pokusem udělat něco, co mě děsí. (...) Tyto akce většinou pocházejí z tuh, které jsem měla jako dítě, které ale doteď nemohly být vyjádřeny. (...) Tyto *piecy* jsou o přetrvávající snaze navázat kontakt s lidmi, místy, věcmi, a s tím související obtížnosti dát světu nějaký smysl. Moje dílo se zamýšlí nad potřebou komunikace s ostatními živými bytostmi a častým selháním tohoto úsilí.“⁸³

Příkladem performance, která je experimentem pro sebe sama a neaspiruje na žádné vyšší cíle, by mohl být např. *Following Piece* Vita Acconciho, který spočíval v tom, že umělec pronásledoval náhodně vybrané newyorské občany do té doby, než vešli do jakéhokoli soukromého prostoru – někdy performance trvala pár minut, jindy několik hodin, délka performance byla vždy dílem náhody (teoreticky by tedy mohla být metaforou nepředvídatelnosti toho, kam bude lidský život směřovat a jak dlouho bude trvat, ale autor tímto *piecem* o zobrazení jakékoli metafory zřejmě neusiloval). Zařadit bychom do tohoto podtypu mohli i další performance, které se soustředí na experimenty s reálným světem, např. vztahem těla a prostoru a možností proměnit prostor či zvýraznit jeho vlastnosti umístěním vlastního těla, které bychom mohli najít mimo jiné v tvorbě Valie Export – *Einkreisung* (Obkroužení), *Einordnung* (Zařazení se), *Zupassung* (Přizpůsobení se/Napasování se) a ostatní díla ze série *Körperkonfigurationen* (Konfigurace těla).

Tyto performance tedy předvádějí fantazie či filozofie o světě, vytvářejí nové, nereálné světy různého druhu, ukazují nezvyklé aspekty skutečností, zviditelňují situace, kterých bychom si obvykle nevšimli, přičemž „Vytvořený obraz je skoro vždy surreální.“⁸⁴

83 LIFTING, Anya. *Statement* [online]. Publikováno 2013 [cit. 10. dubna 2015]. Dostupné z: <http://anyalifting.com/about/statement/>. Přeložila Neli Hejkalová.

84 MEHTA, Xerxes. Some Versions of Performance Art. *Theatre Journal* [online]. Vol. 36, No. 2, The Margins of Performance (May, 1984), s. 164–198. Vydavatel: The Johns Hopkins University Press [cit. 12. února 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3206991>, s. 193–4. Přeložila Neli Hejkalová.

2.3.2 Sebezveřejnění

Pak existují také performance, které jsou založeny především na zveřejnění sebe sama. Tím, že umělec zveřejní nějaké svoje jednání, emoci, pohnutku a odhalí své soukromí, může metonymicky reflektovat nějaký aspekt celé dnešní společnosti, jelikož je její součástí, a může tak představovat jejího typického zástupce. Jak píše Polášková: „Sebezveřejňování není tématicky v historickém vývoji umění žádnou novinkou. Je otázkou, zda se dokonce vždy nejedná o určitou formu jednoho z nejstarších uměleckých zobrazování vůbec – autoportrétu, který se však v průběhu posledních let pravidelně aktualizuje. Z původní podobenky je dnes spíš sonda do vlastní identity. Nové je však její umístění do kontextu současné kultury. Autoprojekce funguje aktuálně jako jakási antropologická alternativa, zrcadlení už není jen uměleckou metaforou, ale stává se samotným tvůrčím principem – metodou nebo strategií.“⁸⁵

Performancí podporující tuto teorii by mohlo být dílo italské umělkyně Vanessa Beecroft, která tvoří performance, ve kterých sice sama nefiguruje, přesto ale vytváří jakousi formu autoportrétu. Autorka najímá modelky, které jsou upraveny tak, aby vypadaly identicky (jsou oblečeny do stejných/podobných kusů oblečení, mají stejné líčení, případně paruky). Modelkám vždy sdělí pouze stručné pokyny (např. aby po dobu patnácti minut stály v určitém útvaru a pokud budou unavené, tak si sedly), záměrně je nechává v mírné nejistotě, aby na tom byly podobně jako publikum, které neví, co očekávat. Jeffrey Deitch o její práci píše: „Dílo může být klasifikováno jako performance, ale je zřejmé, že zde není žádná narativní, možná ani jakákoli jiná linie. Všechno v performancích, které Beecroft vytváří, je povědomé, ale zároveň je to něco, co nikdo nikdy předtím neviděl. Kontrast intimity a odstupu, kompozice a chaosu, banality a nadsázky – a to vše v rámci kompaktního pohyblivého obrazu – vytváří strhující vizi. Jakmile se performerky/performeři začnou pomalu pohybovat, publikum je vtahováno do jejich fiktivní reality.“⁸⁶ Výsledná performance tedy může být nahlížena jednak opět jako *piece*, ve kterém se stírá hranice mezi uměním a životem, a také jako metaforické zobrazení a autoportrét autorky (Beecroft si také často vybírá typy modelek, které jí jsou podobné).

85 POLÁŠKOVÁ, Marie. *Nesmrtelnost intimity? Soukromý vs. veřejný prostor v kontextu umění akce*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2009, 33 s. Vedoucí práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller, s. 26.

86 DEITCH, Jeffrey. *Vanessa Beecroft* [online]. [cit. 23. března 2015]. Dostupné z: http://www.deitch.com/artists/press_text.php?pressId=12. Přeložila Neli Hejkalová.

Co se týče performance jako experimentu, musíme ještě podotknout skutečnost, že jako experiment se často dá označit ledacos – od opravdových experimentů, které mají jasně dané, do detailu promyšlené koncepty, jejichž cílem je zkoumat hranice a možnosti umění; až po neumění, které nemá sebemenší cíl či záměr, ale je také vydáváno za experiment (např. experiment s reakcí diváka), který je ale nepromyšlený, vytvořený jen tak, bez záměru. Bylo by tedy dobré rozlišovat mezi těmito dvěma oblastmi, což je ale v mnoha případech dosti obtížné, protože ne vždy, když jsme svědky nějaké performance, je nám znám její koncept a to, zda nějaký existuje. Situace je analogická k té, o které mluví Jindřich Chalupický v následujícím úryvku: „A konečně, protože chybí kritéria, nové oblasti umění se stávají útočištěm neumělců, kteří spoléhají na svou informovanost a předpokládají, že tímto způsobem získají u kritiky i obecnstva prestiž umělců avantgardních – a skutečně ji získávají. Je jich všude plno. Opírají se o představu, že co se nazývá moderním uměním, je něco docela jiného, než čím bylo kdy umění, že je nejspíše nějakým po-uměním, novou a vysoce intelektuální zábavou, a nekritická kritika je v tom podporuje. Vymýšlejí se teorie či diletantsky adaptují ... Je otázka, kterou si už nikdo neklade, k čemu má být toto ‚odreagování‘, a ještě větší otázka, zda je to věcí umění. S uměním se nedá takhle skoncovat. Postmoderní umění nemůže vycházet než z téže zkušenosti, z které vycházelo všechno ostatní umění. Jeho novost spočívá teprve v tom, že neústupně trvá na této staré zkušenosti, a hledá-li pro ni nové způsoby, je to proto, aby rehabilitovalo její význam. Nutno rozlišovat mezi de-definicí umění, jak tomu říká Harold Rosenberg, a jeho re-definicí.“⁸⁷

Nyní už ale přistupme k poslední kapitole a k zodpovězení otázky, na čem závisí obecná čitelnost, srozumitelnost a tedy i úspěch performance.

87 CHALUPECKÝ, Jindřich – ROUS, Jan – TROCHOVÁ, Zina. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 8086022617, s. 254.

3 Porozumění

Jak uvádí Gajdoš: „Dodnes se v odborné literatuře dočteme, že divadlo je druhem komunikace. Vlivem různých terapeutických a komunikačních teorií se pojetí jak katarze, tak účinku zúžilo pouze na komunikační proces.“⁸⁸ My jsme se tohoto zjednodušení chtěli vyvarovat, proto jsme se snažili v předchozích kapitolách ukázat, že cíle performancí, a tedy i okolnosti porozumění jim, mohou být různé. Umělecký druh performance art jsme si tedy rozdělili do třech kategorií: do první kategorie jsme zařadili *performance jako vyjádření stanoviska*, ve kterých půjde především o pochopení obsahu sdělení a porozumění postoji performerů, druhou kategorií byly *performance jako spirituální události*, kde je nejdůležitější zřejmě prožitek atmosféry a v rámci třetí kategorie, *performance s důrazem na vizuální stránku či experiment*, bude stěžejní ochota nechat se vtáhnout do předkládané imaginární představy. I přes tuto rozmanitost ale můžeme formulovat okolnosti, které mohou přispět k obecné čitelnosti a následnému porozumění performance art ze strany diváka.

3.1 Obecné podmínky porozumění

Uvedme si tedy, jaké faktory mohou zvýšit obecnou srozumitelnost performance art (stejně jako uměleckých děl jiných žánrů).

3.1.1 Kontext

Pravděpodobnost recipientova porozumění bude jistě vyšší, pokud autor i recipient žijí v podobných životních podmínkách: ve stejné době, na stejném místě, ve stejné společnosti, která má určitý systém, společné problémy, historii, kulturní zvyklosti, náboženství, symbolizaci atp.; zkrátka pokud má recipient i autor performance podobný náhled na svět. Pokud zmíněné skutečnosti recipient s autorem nesdílí, není to samozřejmě fatálním problémem pro porozumění: recipient se může s autorovou aktuální společenskou situací, událostmi jí předcházejícími a ostatními potřebnými reáliemi seznámit a nastudovat si je. Gajdoš podotýká: „Pokud vnímáme estetickou hodnotu samostatně, přispívá to k předpokladu, že prožitek z uměleckého díla nelze podmínit plným porozuměním tomuto dílu, i když znalost reálií ve vzájemných souvislostech se může podílet na prohloubení tohoto prožitku.“⁸⁹

K porozumění může také přispět, pokud jsou autor i recipient v podobné lidské situaci,

88 GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3. , s. 27.

89 Tamtéž, s. 134.

tedy mají společnou některou z následujících vlastností: jsou podobného věku, stejného pohlaví, sexuální orientace, rasy či společenské třídy, mají podobné rodinné zázemí či povolání, ocitli se někdy v podobné životní situaci; tedy mají podobné životní zkušenosti.

Jak jsme popsali už výše, osoba performerů a významy s ní spojené mají na výsledný význam konkrétní performance esenciální vliv: obsah performance se bude jevit naprosto jinak, pokud ji předvede žena anebo pokud ji předvede muž. Stejně tak, pokud ji předvede homosexuální/heterosexuální jedinec, běloch/černoch anebo jedinec pocházející z chudých poměrů/boháč. Jak také popisuje Kaprow: „bylo by zajímavé porovnat zážitek skupiny obchodníků, oproti skupině sociologů, provádějících tu samou Aktivitu: významy vznikající na lidské, profesní a filozofické úrovni by byly úplně odlišné.“⁹⁰

Důležité pro porozumění mohou být také kontexty spojené s místem, kde se performance odehrává: je tedy dobré mít informace o minulém/současném/budoucím využití místa performance. Mluvíme-li o performačním prostoru, zmiňme také, že cokoli, co tento prostor obsahuje, může mít esenciální vliv na význam performance. „Sebemenší pohyb člověka, objektu či světla, jakýkoli zvuk ... to vše jej [performační prostor] může v mžiku změnit. Je nestabilní a neustále se mění.“⁹¹ Vliv na výsledný význam performance tedy budou mít i jednotlivé aspekty jevů, které performance obsahuje (jednotlivé nuance prvků mimiky, gestiky, pohybu performerů; jeho vzezření – použité líčení, kostým/nahota, doplňky; použité rekvizity, jejich vztah a to, jak je s nimi nakládáno; předměty, které jsou součástí „scény“/performačního prostoru, použité barvy a jejich konkrétní odstíny, použité symboly, světlo/tma; zvuky, hudba, vyřčená slova či ticho). Důležitost každého detailu performance si uvědomme třeba na příkladu Surůvkovy performance, která by bez kostýmu batmana nabývala naprosto odlišného (pokud vůbec nějakého) významu. Proto také, pokud bude identická performance předvedena za rozdílných okolností, může být její výsledný význam naprosto rozdílný.

90 KAPROW, Allan. *Participation Performance* (1977). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 181–194. ISBN 0520240790, s. 194.

91 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová, vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 156.

3.1.2 Jazyk

Stejně důležité jako porozumět společenskému i osobnímu kontextu, ve kterém je performance ukotvena, bude porozumět jazyku či kódu, pomocí něhož je zobrazena. Bude důležité, aby jazyk byl znám stejně jako autorovi, tak i recipientovi, pokud by autor použil nějaký soukromý jazyk, o kterém mluví Ludwig Wittgenstein. Soukromý jazyk by mohl být charakterizován jako jazyk „v němž je význam jednotlivých výrazů založen na zážitku, který měl mluvčí při definování těchto výrazů. Mluvčí si má tento zážitek zapamatovat ve spojení s výrazem a nadále srovnávat své zážitky s narůstající knihovnou takových vzorů, aby věděl, jaký výraz právě použít.“⁹² Z uvedené charakteristiky je jasné, že tento *soukromý jazyk*, vlastně není jazykem (jelikož jazyk sám o sobě je dohodnutým systémem významů a znaků založeným na sdílení) a nemůže sloužit k jakékoli komunikaci.

Esenciální pro porozumění performanci tedy bude znalost komunikačního kódu v performanci použitého. Pokud totiž autor pro vyjádření použije takovou soustavu znaků, které recipient nebude moci porozumět, pak bude pochopení performance nemožné i v případě, že by recipient byl v situaci pro porozumění naprosto ideální (vzhledem k dříve uvedeným podmínkám). Je také možné, že autor využije ikonografie, která přísluší jinému dobovému nebo místnímu kontextu – pak by nám měla být známa i tato skutečnost, abychom věděli, v kterém diskurzu máme významy hledat. Jestliže chceme mluvit o jazyce umění, nezbyvá nám než parafrázovat knihu Nelsona Goodmana *Jazyky umění*. Dle jeho názoru neexistují zobrazení světa, která by byla realističtější než jiná, verze světa, které by byly v jakémkoli ohledu lepší než jiné: jde jen o to, že na některé verze jsme více zvyklí a jsou nám více povědomé než verze jiné a tím pádem jsme v nich schopni snadněji číst a rozklíčovat významy v nich skryté. Pokud tedy umělec chce, aby mu divák rozuměl, měl by využívat zobrazení, u kterých je alespoň nějaká pravděpodobnost, že je divák může rozklíčovat – tedy jejichž povaha není privátní. Pojďme si nyní ukázat skutečnosti, které mohou porozumění dále zkomplikovat.

92 GLOMÍČEK, Petr. Co to je soukromý jazyk? [online]. *Organon F*, 10, 2003, no. 2, s. 123–147 [cit. 19. dubna 2015]. ISSN 1335-0668. Dostupné z: <http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/organon/2003/2/123-147.pdf>, s. 123.

3.2 Problémy při přenosu významu

3.2.1 Autorovy významy

Performance může kromě objektivních významů, které mají určitou pravděpodobnost čitelnosti, obsahovat i významy soukromé, pro diváka ne tak snadno čitelné. Nejen jazyk, ale i znaky v performanci použité totiž mohou být privátní povahy, z čehož vyplývá, že budou obtížně rozluštitelné pro toho, kdo (ačkoli je třeba ve stejné životní situaci) nezažil událost (která je privátního charakteru), ke které autor odkazuje nebo ze které čerpá; ačkoli porozumění nebude úplně nemožné, tak jako by tomu bylo v případě privátního jazyka.

Zmiňme nyní dvojí možnou povahu uměleckých děl: díla mohou být buď *exoterní*, orientovaná na uplatnění v současném světě, přizpůsobující svou formu potenciálnímu obecenstvu, či *ezoterní*, která se zaměřují na specifický zážitek/zkušenost umělce bez ohledu na uznání.⁹³ Výše naznačený problém se bude týkat performancí ezoterní povahy, které ve většině případů budou silně autobiografické, a u kterých bude častější reakce na skutečnosti, o kterých divák nemá ani potuchy – budou využívat autorovy privátní, subjektivní asociace. V tomto případě by nám k porozumění performanci mohly pomoci asi jen umělcovy deníky, rozhovory s umělcem anebo *statementy*, které umělci občas vydávají a ve kterých svá díla komentují.

Dále, znaky v performanci obažené mohou být i iracionální či nezáměrné povahy, přičemž divák těmto znakům může nějaký význam přisuzovat (performer např. použije jako kulisu černou textilií, ale pouze z toho důvodu, že chce sjednotit pozadí, před kterým se performance odehrává, a nemá k dispozici jinou kulisu, kterou by mohl využít, přičemž divák si tento prvek může vyložit jako symbol smutku, noci apod.).

Další obtíží týkající se správného porozumění významům, které performer do svého díla vložil, může být fakt, že jeden prvek díla může mít více možných výkladů, což otázku porozumění opět komplikuje. Slovy Allana Kaprowa: „Takže pokud se ptáte po významu předcházejících událostí, mohli byste uvážit řadu opodstatněných odpovědí. (...) ‚Význam‘ tu není jen proměnlivý a nestálý, ale také inventivní. Je to to, co imaginací a interpretací přidáváme tomu, co děláme.“⁹⁴ Pokud navíc uvážíme

93 CHALUPECKÝ, Jindřich – ROUS, Jan – TROCHOVÁ, Zina. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 8086022617, s. 178.

94 KAPROW, Allan. The Meaning of Life (1990). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 229–242. ISBN 0520240790, s. 239. Přeložila Neli Hejkalová

Benjaminova slova, která jsme uvedli už v první kapitole této práce, a to že: „Jakýkoli člověk, jakýkoli objekt, jakýkoli vztah může znamenat naprosto cokoli jiného.“⁹⁵, jaká je pak pravděpodobnost, že si divák vybere zrovna ten význam symbolu, který měl autor na mysli?

Setkáme se také s následujícím názorem, který by mohl být problematický vzhledem k porozumění performanci: „Ukázalo se, že mnoho performerů zaujalo problematické stanovisko, v němž bylo deklarováno, že k dosažení plnohodnotného díla není potřeba diváka, že odkaz akce je introspektivní, spíše než monologem, je určitým ‚autodialogem‘. Jako subjektivní rituál nemá potřebu sebe prezentace, ale naplňuje se ve vlastní zkušenosti zakoušení.“⁹⁶ U děl takových umělců tedy bude pokus o porozumění ze strany diváka zřejmě ještě obtížnější, protože performer vlastně ani nechce být pochopen, tudíž se nesnaží o čitelnost svých performancí.

3.2.2 Recipientovy významy

Na druhou stranu, i ze strany diváka může dojít k procesům na subjektivní, iracionální bázi: na straně diváka dochází nejen k interpretaci jednotlivých prvků performance (která funguje na základě okolností uvedených výše), ale také ke vzniku asociací (které jsou založeny na vybavování si subjektivních zkušeností a jevů s nimi spojených), jelikož jak podotýká Erika Fischer-Lichte, subjekt vnímající performanci jistě není *tabula rasa*⁹⁷, má spoustu subjektivních zážitků a objektivních informací, kterým nemůže zabránit, aby se mu v průběhu performance vybavovaly, a z nichž ne všechny se musí shodovat s těmi autorovými. Na základě zobrazení určitého významu performerem se může divákovi vybavovat, jak významy performerem zamýšlené, tak i jiné, performerem nezamýšlené. Nakonec tedy může dojít i k situaci, kdy autor použije nějaký svůj privátní symbol, o kterém divák nemá ani tušení, ale divák má ke stejné či podobné věci nějaký svůj subjektivní vztah, takže dojde k vyvolání asociace, která ale nebude mít s performerovým záměrem nic společného.⁹⁸ Tím se dostáváme ke

95 BENJAMIN, Walter dle FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aestheticstr.* New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559, s. 145. Přeložila Neli Hejkalová.

96 CHROMEČEK, Richard. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance.* Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Srovnávací uměnovědná studia, 2010, 61 s. Vedoucí diplomové práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller, s. 33.

97 FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics.* New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559, s. 152.

98 Uvedme příklad: Performer pije ze zeleného hrnku, dívá se do prázdna a tváří se smutně. Pro performerů může jeho performance představovat vzpomínku na milovanou osobu, která tento hrnek používala a teď už tu s ním není. Naopak divák může stejný či podobný hrnek používat k rannímu kávi po příchodu do práce, tudíž mu tato performance může připomenout jeho každodenní frustraci

klasickému problému, který formuloval Umberto Eco, a to zda je pro význam díla esenciální intence autora (*intentio auctoris*) anebo i vnímatele (*intentio lectoris*). Uvedme znovu slova Eriky Fischer-Lichte, která píše: „Zdá se, že je naprosto nemožné předvídat, jaké typy asociací mohou vzniknout při percepci nějakého objektu.“⁹⁹ a dodává, že: „Jakýkoli retrospektivní pokus (o porozumění) nemůže být zahrnut do současného estetického prožitku, který se děje pouze během performance.“¹⁰⁰ Asociace tedy není možné předvídat, ačkoli je možné je zpětně zdůvodnit nebo racionálně vysvětlit. Z tohoto pohledu se tedy zdá nemožné, aby umělec vložil do své performance význam, o kterém by mohl legitimně předpokládat, že ho divák pochopí, jelikož není možné předvídat, jakým směrem se bude lidská imaginace ubírat.

3.3 Přenos smyslu?

Jak jsme se ale snažili ukázat v průběhu celé práce, ne vždy u performancí záleží na přenosu konkrétního smyslu. Možná tedy není nutné hledat v performanci za každou cenu metaforu a metonymie, které musí být rozklíčovány – což potvrzuje svými slovy i Suzi Gablik: „Nevěřím, že umělec předává svým divákům, publiku, smysl. Jediné, co jim může předat, je modelový příklad osobního odevzdání, závazku hledání hodnot a pravdy.“¹⁰¹ Dalším faktem je, že některé významy, které performance obsahuje, budou mít takový charakter, který bude obtížné formulovat pomocí jakéhokoli jazyka. Jak říká Tomáš Ruller: „Performance je v jazykovém smyslu nekomunikativní, zaujímá místo ještě před jazykem. Je pojetím bytí – je uměním postoje a přístupu.“¹⁰² Některé metaforu, metonymie a další významy v performanci obsažené je možno předat divákovi, aniž by byly charakterizovatelné, jelikož se jedná o tzv. předjazykové skutečnosti. Uvedme zde opět citát Eriky Fischer-Lichte: „Zatímco příroda setrvává v tichosti, člověk je neustále nucen připisovat tomu významy“¹⁰³, což mnohdy možná není nutné. Podle některých teorií prvky performance ani nejsou založeny na reprezentaci, ale spíše na prezentaci. „Estetika performativity je v tomto smyslu estetikou přítomnosti, a ne

z představy dne stráveného v práci, kterou nemá rád.

99 FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559, s. 142.

100 Tamtéž, s. 152.

101 GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. 1. vydání. Olomouc: Votobia, 1995, 157 s. ISBN 8085885204, s. 90.

102 RULLER, Tomáš. Umění prezentace: Prezentace/situace – akce MEMO_RANDOM. In: *Umění a nová média*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 44.

103 FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559, s. 145.

její imitace, estetikou ‚prezentace‘ spíše než ‚reprezenrace‘.¹⁰⁴ Tudíž opět není třeba hledat významy za performancí, ale spíše vnímat současný okamžik se vším, co mu přísluší.

Na závěr tedy řekněme, že všechny uvedené teorie a názory se jistě zakládají na realitě a můžeme tedy říci, že performance mohou obsahovat všechny jmenované typy obsahů – objektivní i subjektivní, zamýšlené i nezamýšlené, autorovy i recipientovy a verbální i nonverbální (ve smyslu „formulovatelné slovy“). Aby ale divák mohl alespoň některé z těchto obsahů rozklíčovat, musí především chtít, což často bývá esenciálním problémem, proč bývají performance nepochopeny. Jelikož, jak uvádí Suzi Gablik: „Lidé poznají, že nerozumí cizímu jazyku nebo algebře, ale, jak ukázal Roger Fry, v případě umění se budou spíše domnívat, že dílo, které se jim nelíbí a nedokáží mu rozumět, bylo vytvořeno jen proto, aby je inzultovalo. Jendou ze znepokojujících skutečností ohledně moderního umění je, že od samého počátku ho pronásleduje ze strany veřejnosti pocit, že jde vlastně o podfuk.“¹⁰⁵ A jestliže lidé přistupují k umění tímto způsobem, je pro umělce dosti těžké usilovat o to, aby byl pochopen.

Připusťme, že performance art může být pro recipienty nesrozumitelné z důvodu, o kterém ve své diplomové práci mluví i Stanislava Hrabcová (autorka v tomto úryvku sice mluví o moderním umění, ale popsaná situace je aktuální i v umění „postmoderním“, současném, a tedy i v performance art): „Moderní umění charakterizuje nesrozumitelnost a uzavřenost. Estetické a umělecké normy tvorby nahrazují subjektivní záměry umělců. Proměny stylů a intencí se střídají tak rychle, že recipient je nucen přistupovat k uměleckým dílům individuálně, protože neexistují-li jednotná pravidla tvorby, chybí i jednotná kritéria pro čtení a hodnocení uměleckých objektů. Mnohdy také podstata intence autora inklinuje k nesrozumitelnosti vyjádření.“¹⁰⁶ Dodejme ještě tendenci současného umění k relativizaci všeho, multivýznamovosti (toleranci všech možných interpretací) a jistou neohraničenost, a tím i neurčitost a nejasnost vznikajících děl. Tím vším je divákovy porozumění ztěžováno. Musíme se ale také podívat, proč umění nabývá takových forem: jak říká Suzi Gablik: „umění přece není pořád stejné a nemění s každou epochou jenom svůj styl; jeho funkce se liší od jedné společnosti ke druhé. Umění vždycky reagovalo na společenskou situaci

104FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová, vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 146.

105Tamtéž, s. 8.

106HRABCOVÁ, Stanislava. *Novodobé graffiti jako součást a reflexe postmoderní kultury*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2012, 138 s. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D., s. 14.

(...) Vždycky existuje korelace mezi hodnotami, směry a motivacemi té které společnosti a uměním, jež produkuje.“¹⁰⁷ Můžeme tedy říci, že současná společnost, má umění, jaké si „zaslouží“, jaké potřebuje. Stejně jako Danto uvádí, že: „filozofická otázka týkající se povahy umění nemohla být položena, dokud nebylo historicky možné ji položit“¹⁰⁸, tak i současné umění pokládá otázky, které mohou/mají být položeny právě v tuto dobu. Forma i obsah ve většině případů odpovídají tomu, co si žádá současná společenská situace. Možná právě nyní je tedy čas na umění, u kterého je nutno vynaložit určité úsilí k tomu, abychom ho mohli pochopit; které se nás svoji povahou pokouší vytrhnout z každodennosti, donutit nás uvědomit si, že pohled na svět většinové společnosti možná není ten správný. Na úplný závěr uvedme slova Ryana Gandera, která uvádí RoseLee Goldberg: „umění je rozhodováním (...) pro umělce stejně jako pro diváka“¹⁰⁹ a je jen na divákovi, zda chce vynaložit určité úsilí a tohoto rozhodování se zúčastnit.

107HRABCOVÁ, Stanislava. *Novodobé graffiti jako součást a reflexe postmoderní kultury*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2012, 138 s. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D., s. 54.

108DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1997, 239 s. ISBN 0691011737, s. 36. Přeložila Neli Hejkalová.

109GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. 3. vydání. London: Thames & Hudson, 2011, 256 s. ISBN 9780500204047, s. 243. Přeložila Neli Hejkalová.

Závěr

Cílem diplomové práce s názvem *Metafora a metonymie v performance art* bylo prozkoumat možnosti použití metafory a metonymie v uměleckém žánru performance art. Aby se nám to podařilo, rozdělili jsme si performance art do tří kategorií, které jsme poté postupně charakterizovali.

Nejprve jsme ale v **první kapitole** charakterizovali pojmy stěžejní pro celý další text práce: *performance art*, u kterého jsme zmínili nejasnou a překrývající se terminologii s dalšími příbuznými oblastmi umění, a *metafora a metonymie*, u nichž jsme zmínili jejich posun z lingvistického prostředí do všech odvětví umění.

Poté, v **kapitole druhé**, jsme si uvedli, jak široká oblast performance art vlastně je, a rozdělili jsme ji tedy do tří podtypů. Uvedli jsme také, že jistě budou existovat díla, která bude možno zařadit do více než jednoho podtypu.

V **první podkapitole** jsme uvedli první kategorii, námi nazvanou *performance jako vyjádření stanoviska*, které se vyjadřují k současným společenským problémům, týkajícím se politiky, špatných životních podmínek, rasové a genderové diskriminace či ekologie. Ke každé této oblasti performancí jsme také uvedli jednu či více performancí, které by mohly do uvedené kategorie spadat. Zmínili jsme také, proč vlastně performeři metaforu a metonymii využívají: jednak proto, že v performance art není možné zobrazit všechny zamýšlené obsahy explicitně a také proto, že ne vždy je explicitní vyjádření možné (např. kvůli nadvládě režimu, který si to nepřejí). Tento podtyp performance art je často založen na metonymii (autor je zástupcem skupiny nějakým způsobem diskriminovaných jedinců, ke kterým je význam také vztahován).

Performer se k vyjádření tohoto typu stanovisek často stylizuje do role oběti (buď podmínek, které si sám vytvořil; anebo recipientů, od kterých se očekává aktivní účast na performanci) a často je v nich také využívána bolest kvůli její vysoké působivosti – často dokáže upoutat pozornost i na jinak pasivních jedinců. Bohužel se často stává, že je performance odmítnuta kvůli její kontroverzní formě, ale už dále není zkoumán obsah, který je mnohdy nesrovnatelně více nemorální (a proto si žádá šokující formu). Zobrazením bolesti tyto performance také de facto navazují na jarmareční podívané a náboženské i jiné rituály, které nezřídka vyžadují vydání oběti.

Ve **druhé podkapitole** jsme se snažili postihnout podstatu *performance jako spirituální události*, která se zdá být v prožitku určité atmosféry, pomocí níž může performer i recipient dosáhnout procítění vlastní existence, restrukturalizace a transformace vědomí

či katarze. Nejprve jsme uvedli možnou návaznost na různé náboženské, iniciační, šamanistické a meditační rituály – možná je performance ukojením lidské potřeby po určitém sakrálním prostoru a času. Dnešní pokrokové společnosti by také mohla být přínosem svým zobrazením živé, bezprostřední tělesnosti, lidského principu, aury těla, jelikož zážitky tohoto typu se z lidského života v současné přetechizované době pomalu vytrácejí, což jistě není dobře pro naši lidskou podstatu. Dále jsme si předvedli performance, které sakralizují či metaforizují obyčejný život za účelem postižení zkušenosti lidí svého věku či uvědomění si všech detailů a aspektů určité činnosti, které nám většinou zůstávají skryty, a tím i vlastního života. V této souvislosti jsme také uvedli termín *lifelike art* (umění podobné životu), které zobrazuje úkony každodenního života jako performanci anebo přímo vkládá performanci do života. Všechny události jmenované v této podkapitole často využívají metafory přerodu, proměny či zániku starého a vzniku nového světa.

Třetí kategorií byly *performance s důrazem na vizuální stránku či experiment*, kde jsme popsali piecy, které neaspirují na nějaké vyšší cíle: chtějí pouze zobrazit určitou představu/teorii anebo uskutečnit experiment s performačním prostorem. Výsledkem pak je změna současné reality anebo tvorba vlastního imaginárního světa, přičemž výsledná performance často působí surreálně. Uvedli jsme také, že v tomto podtypu performance art se budou, častěji než ve dvou předchozích, vyskytovat metafory a metonymie založené na subjektivních zážitcích a prožitcích performerů, k čemuž jsme zmínili, že důležitým aspektem performance art je také sebezveřejnění, které bývá občas dáváno do souvislosti s autoportrétem.

Pomocí charakteristiky tří podtypů performance art jsme si tedy ukázali, že ne vždy je esenciálním záměrem performerů přenos významu, a tedy ne vždy je hlavním úkolem recipienta rozklíčovat metafory a metonymie a smysl za nimi skrytý (ačkoli jsme se u každé zmíněné performance snažili nalézt metafory a metonymie v ní obsažené). Poté, **v kapitole třetí** a poslední, jsme se už snažili určit podmínky, jež mohou pomoci porozumění performance art, kde jsme jmenovali: to, že autor a recipient sdílí stejný životní prostor (místo, čas, společenskou vrstvu, kulturní, politický a náboženský kontext), tím pádem mají povědomí o podobných problémech, ideách, událostech; že sdílí alespoň nějaký aspekt soukromého života (pohlaví, sexuální orientaci, věk, životní či rodinnou situaci, povolání) a tím pádem mohou mít podobné zkušenosti. Pokud recipient s autorem výše jmenované nesdílí, je v každém případě dobré nastudovat si objektivní i subjektivní fakta, která mohla mít na vznik performance vliv.

Uvedli jsme také skutečnost, že naprosto každý detail, který se vyskytuje, má nějaký význam (především pak tělo performerů, které samo o sobě nese nějaké vlastnosti a významy), a tedy pokud dojde ke změně i jediného prvku performance, výsledné působení může být diametrálně odlišné (zde jsme uváděli změnu performance při předvedení jedincem jiného pohlaví, sexuální orientace, barvy pleti, s jiným kostýmem či kulisou a na jiném místě, v jiné době). Neméně (nebo spíše více) důležitý pro srozumitelnost performance je znalost kódu/jazyka, ve kterém je performance zobrazena.

Vyjádřili jsme se také k okolnostem, které mohou porozumění komplikovat: což byla skutečnost, že ne všechny znaky v performanci použité jsou objektivní povahy, tudíž pro recipienta nemusí být možné takové znaky pochopit. Další takovou skutečností je, že jeden znak může mít více možných interpretací anebo to, že občas autor nemusí s divákem počítat vůbec, tudíž se nemusí snažit o srozumitelnost performancí, které vytváří. Uvedli jsme také, že subjektivita významů může hrát roli i na straně diváka, který na základě vnímání performance vytváří nejen objektivní interpretace, ale také subjektivní asociace, čemuž nelze zamezit a což ale nelze předvídat.

Na závěr jsme zmínili podmínku nejdůležitější, a to, že recipient musí mít především vůli performance pochopit. Přičemž jsme si vědomi nesnadnosti tohoto úkolu, avšak ale jak jsme uvedli, často platí, že každá doba a společnost si žádá takovou podobu umění, jaká zrovna je.

Použitá literatura

- „*Sexual Exhibitionism*“ or *Performance Art*? [online video]. Publikováno 11. března 2014 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xsx9gtQM8f8>.
- ABRAMOVIĆ, Marina. *What is performance art?* [online video]. Publikováno 31. března 2010 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY>.
- ARSEM, Marylin. *Manifesto - THIS is Performance Art* [online]. 2011 [cit. 30. ledna 2015]. Dostupné z: <http://infracorruption.org/this-is-performance-art.html>.
- BATTAGLIA, Andy. *Arts & Entertainment: An Artist Recalls Her Recent Present* [online]. Eastern edition ed. New York, N.Y.: , Jun 08, 2012, ProQuest Central; ProQuest Hospital Collection. ISBN 00999660 [cit. 24. února 2015]. Dostupné z: <http://search.proquest.com.ezproxy.lib.vutbr.cz/docview/1019086649>.
- BURNHAM, Linda Frye. "High Performance", Performance Art, and Me. *The Drama Review: TDR* [online]. Vol. 30, No. 1 (Spring, 1986), s. 15–51. Vydavatel: The MIT [cit. 22. ledna 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1145710?sid=21105428225461&uid=3737856&uid=4&uid=2>.
- CURRIE, Tony. *Undefined Genre or a Study into Work Reliant on Visual Art Mediums to Transform the Protagonist Function of the Human Body in Performance* [online]. Joondalup: Edith Cowan University, 2012 [cit. 10. března 2015]. Dostupné z: http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=theses_hons.
- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, 239 s. ISBN 0691011737.
- DEITCH, Jeffrey. *Vanessa Beecroft* [online]. [cit. 23. března 2015]. Dostupné z: http://www.deitch.com/artists/press_text.php?pressId=12.
- FEINSTEIN, Hermine. Meaning and Visual Metaphor. *Studies in Art Education* [online]. Vol. 23, No. 2, 1982, s. 45–55 [cit. 29. dubna 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1319679?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21106710268723>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová, vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008, 232 s. ISBN 9780415458559.

- GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. 1. vydání. Olomouc: Votobia, 1995, 157 s. ISBN 8085885204.
- GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3.
- GAJDOŠ, Július. Od kalkulačky k imaginaci. In: HORÁKOVÁ, Jana a Barbara BÜSCHER. *Imaginary spaces: prostor - média - performance*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008, 229 s., s. 122–139. ISBN 978-80-86791-44-9.
- GLOMÍČEK, Petr. Co to je soukromý jazyk? [online]. *Organon F*, 10, 2003, no. 2, s. 123–147 [cit. 19. dubna 2015]. ISSN 1335-0668. Dostupné z: <http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/organon/2003/2/123-147.pdf>.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. 3. vydání. London: Thames & Hudson, 2011, 256 s. ISBN 9780500204047.
- GRYGAR, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, 320 s. ISBN 8086055612.
- HAUSMAN, Carl R. METAPHOR: Metaphor and Nonverbal Arts. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, 536 s. ISBN 01951264753, s. 215–219.
- HAVLÍK, Vladimír. *Umění akce: akce jako radikální prostředek sebevyjádření (nejen) ve výtvarné výchově* [online]. Katedra výtvarné výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. [cit. 15. ledna 2015]. Dostupné z: http://www.popup.upol.cz/files/forSchoolsDocuments/2014062315360028_Havlik-PdF.pdf.
- HENCKMANN, Wolfhart – LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1995, 229 s. ISBN 8020504788.
- HLAVICA, Marek. *Richard Schechner* [online]. Publikováno 19. listopadu 2009, s. 24–59 [cit. 24. března 2015]. Dostupné z: http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2009_4/046-059_Hlavica.pdf.
- HORÁKOVÁ, Jana. Divadelní prostor jako kybernetický organismus: performance strojových a lidských uspořádání. In: HORÁKOVÁ, Jana a Barbara BÜSCHER. *Imaginary spaces: prostor - média - performance*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008, 229 s., s. 59–80. ISBN 978-80-86791-44-9.
- HRABCOVÁ, Stanislava. *Novodobé graffiti jako součást a reflexe postmoderní kultury*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2012, 138 s. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, 158 s., [29] s. obr. příloh. ISBN 8085190060.
- CHALUPECKÝ, Jindřich – ROUS, Jan – TROCHOVÁ, Zina. *Cestou necestou*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 8086022617.
- CHROMEČEK, Richard. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Srovnávací uměnovědná studia, 2010, 61 s. Vedoucí diplomové práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller.
- JAPPE, Elisabeth. *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel, 1993, 219 s. ISBN 3791313002.
- JOHNSON, Mark. METAPHOR: An Overview. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, 536 s., s. 208–212. ISBN 01951264753.
- JONES, Amelia. *Body art/performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, xiv, 349 s. ISBN 0816627738-.
- JONES, Amelia. PERFORMANCE ART: Feminist Performance Art. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, 536 s., s. 474–477. ISBN 01951264753.
- KAPROW, Allan. Art Which Can't Be Art (1986). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 219–222. ISBN 0520240790.
- KAPROW, Allan. Nontheatrical Performance (1976). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 163–180. ISBN 0520240790.
- KAPROW, Allan. Participation Performance (1977). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 181–194. ISBN 0520240790.
- KAPROW, Allan. Performing Life (1979). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 195–200. ISBN 0520240790.
- KAPROW, Allan. Right Living (1987). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 223–228. ISBN 0520240790.
- KAPROW, Allan. The Meaning of Life (1990). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 229–242.

ISBN 0520240790.

KAPROW, Allan. The Real Experiment (1983). In: *Essays on the blurring of art and life*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 2003, xxvix, s. 201–218.

ISBN 0520240790.

KELLY, Dennis. PERFORMANCE ART: Historical Overview. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, 536 s., s. 466–474. ISBN 01951264753.

KLÍMOVÁ, Barbora. *REPLACED – 2006* [online]. Brno: 2006 [cit. 11. ledna 2015]. Dostupné z: <http://animal.ffa.vutbr.cz/~qvklimovab/replacedcat.pdf>.

KOPŘIVOVÁ, Petra. *Performance art a média: rekonstrukce a archivace*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Teorie interaktivních médií, 2008, 47 s. Vedoucí práce doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

KOPŘIVOVÁ, Petra. *Problematika dokumentování a záznamu performance art*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Teorie interaktivních médií, 2010, 106 s. Vedoucí práce doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy* [online]. [cit. 1. února 2015]. Dostupné z: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html.

KOSTER, Jan. *Ritual performance and the politics of identity. On the functions and uses of ritual* [online]. Poslední revize 11. prosince 2012 [cit. 24. ledna 2015]. Dostupné z: <http://www.let.rug.nl/koster/papers/JHP.Koster2.Edit.pdf>.

LEE, Chris. *Marina Abramović's Silent Revolution in Performance Art* [online]. 2014 [cit. 15. února 2015]. Dostupné z: <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/23/marina-abramovi-s-silent-revolution-in-performance-art.html>.

LIFTING, Anya. *Statement* [online]. Publikováno 2013 [cit. 10. dubna 2015]. Dostupné z: <http://anyalifting.com/about/statement/>.

MARGALIT, Avishai. GOODMAN, NELSON: Survey of Thought. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 2. díl, 555 s., s. 319–322. ISBN 01951264672.

MEHTA, Xerxes. Some Versions of Performance Art. *Theatre Journal* [online]. Vol. 36, No. 2, The Margins of Performance (May, 1984), s. 164–198. Vydavatel: The Johns Hopkins University Press [cit. 12. února 2015]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3206991> cit. 23/01/2015.

MELVILLE, Stephen. METONYMY. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of*

Aesthetics. New York: Oxford University Press, 1998, 3. díl, 536 s., s. 224–228.

ISBN 01951264753.

MEYER-HERMANN, Eva – PERCHUK, Andrew – ROSENTHAL, Stephanie. *Allan Kaprow – art as life*. 1. vydání. London: Thames & Hudson, 2008, 358 s.

ISBN 9780500238486.

MISTRÍK, Jozef. *Lingvistický slovník*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2002, 294 s. ISBN 8008027045.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc: J. Vacl, 2009, 277 s.

ISBN 9788090414914.

MORGANOVÁ, Pavlína. Problematika pojmů v českém akčním umění. In: *Opuscula historiae artium: časopis Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. Roč. 60, č. 1 (2011), s. 30–41.

ISSN 2336-4467.

PÍSAŘÍKOVÁ, Jana. *Black Market: historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985–2011*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2011, 87 s. Vedoucí diplomové práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller.

POLÁŠKOVÁ, Marie. *Nesmrtelnost intimacy? Soukromý vs. veřejný prostor v kontextu umění akce*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2009, 33 s. Vedoucí práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller.

RULLER, Tomáš. Umění prezentace: Prezentace/situace – akce MEMO_RANDOM. In: *Umění a nová média*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 42–45.

SCHECHNER, Richard. *Performance and ritual* [online]. 2005 [cit. 13. února 2015].

Dostupné z: <http://www.encyclopedia.com/article-1G2-3424502396/performance-and-ritual.html>.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction – Performativity* [online video]. Publikováno 17. prosince 2012 [cit. 11. ledna 2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm3kvxRFS58>.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction – Ritual* [online video]. Publikováno 17. prosince 2012 [cit. 11. ledna 2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Vhk-WQ37fTY>.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction – What is Performance?* [online video]. Publikováno 17. prosince 2012 [cit. 11. ledna 2015] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rfAM9dftV1A>.

SLÁDEK, Ondřej. *Performance – performativita*. 1. vydání. Praha: Ústav pro českou

literaturu, 2010, 201 s. ISBN 9788085778762.

SMITH, Barbara T. *I Do The Piece – LA Woman the Documentary* [online video].

Publikováno 15. července 2012 [cit. 2. března 2015]. Dostupné

z: <https://www.youtube.com/watch?v=T7FhjcwluPY>.

VILENSKY, Mike. Heard & Scene: No Spectators At Gallery Show. *Wall Street*

Journal [online]. New York: Eastern edition, 20. března 2012, s. A 21. [cit. 14. března 2015]. ISSN 0099-9660. Dostupné

z: <http://search.proquest.com.ezproxy.lib.vutbr.cz/docview/929078122>.

WAINWRIGHT, Lisa S. *Performance art* [online]. 2015: Encyclopaedia Britannica, Inc. [cit. 2. ledna 2015]. Dostupné

z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/663123/performance-art>.

WHEELER, Brita B. The Institutionalization of an American Avant-garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970–2000. *Sociological perspectives* [online]. 2003, vol. 46, n. 4, s. 491–512 [cit. 20. ledna 2015]. ISSN 0731-1214. Dostupné

z: <http://www.jstor.org/discover/10.1525/sop.2003.46.4.491?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21105428225461>.

WILSON, Martha. Performance art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. *Art Journal* [online]. Vol. 56, No. 4 (Winter, 1997), s. 2–3. Vydavatel: College Art Association [cit. 23. ledna 2015]. Dostupné

z: <http://www.jstor.org/stable/777712>.

100 Years of Performance Art [online video]. Publikováno 30. června 2011 [cit.

11. ledna 2015]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=DDNresO4b_k.

Fern Shaffer and Othello Anderson [online]. [cit. 23. března 2015]. Dostupné

z: <http://greenmuseum.org/c/enterchange/artists/shaffer/>.

John Bock. *Parkett* [online] No. 67, 2003, s. 23–27 [cit. 11. března 2015]. ISSN 0256-0917. Dostupné

z: http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/156.

On the Impossibility of Freedom in a Country Founded on Slavery and Genocide

[online]. *More Art* [cit. 9. dubna 2015]. Dostupné z: <http://moreart.org/projects/dread-scott/>.

Top ten notorious performance art pieces [online]. *Hunger TV*, publikováno 11. června 2014 [cit. 8. dubna 2015]. Dostupné z: <http://www.hungertv.com/gallery/71000/1/5/top-ten-notorious-performance-art-pieces/>.

Tropy [online]. In: *Slovník literárních a jazykových pojmů, 2001–2005* [cit. 16. března

2015]. Dostupné z: <http://ld.johannesville.net/slovník/tropy#tropy>.

Vizuální metafory Jiřího Matějů v Prinz Prager Gallery [online]. *Kulturissimo*, publikováno 10. května 2012 [cit. 14. března 2015]. ISSN 1805-0115. Dostupné z: <http://www.kulturissimo.cz/index.php?jiri-mateju-vystava-prinz-prager-gallery&detail=557>.

Zdroje obrazové přílohy

ABRAMOVIĆ, Marina. *Rythm 0* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: <http://multimediamperformance13.blogs.lincoln.ac.uk/files/2013/05/marina-3.jpg>
<http://students.smcm.edu/asduru/308/Abramovic-Rhythm-0-1974.jpg>

ABRAMOVIĆ, Marina – ULAY. *Imponderabilia* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/California/San%20Francisco/SF%20MoMA/Participation/01_AoPAbramovic_Ulay.jpg

ACCONCI, Vito. *Following Piece* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/2652/bild.jpg>

BEAUDOIN, Rachelle. *Cheer!Shorts* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: http://payload158.cargocollective.com/1/0/14481/5477763/victorias_secret.jpg

BEECROFT, Vanessa [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://www.itsliquid.com/wp-content/uploads/events/vanessa_beecroft_0011.jpg

BOCK, John. *Suitcase performance* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: <http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2011/05/article-2038.jpg>

COHEN, Steven. *Coq/Cock* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: <http://eldinamo.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/05/gallo-3.jpg>

EXPORT, Valie. *Einkreisung* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2159&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=adc9798c06

GALINDO, José. *¿Quién puede borrar las huellas?* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/archive/images/354.592.jpg

HILL, Nate. *The White Ambassador* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: http://animalnewyork.com/wp-content/uploads/2011/11/NATEHILL_WA.jpg

HUAN, Zhang. *12m²* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: http://media.mutualart.com/Images/2009_07/24/0323/699668/7c1b6e5e-f482-41f7-9244-eb531419926a_g_338.Jpeg

HUAN, Zhang. *65 kg* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: <https://monotok.files.wordpress.com/2010/12/533056.jpg>

LIFTING, Anya. *Want Me Like Time* [fotografie]. [online]. Dostupné

z: <http://anyaliftig.com/portfolio/want-me-like-time/>

MILER, Karel. *Svatý já* [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://www.artlist.cz/typo3temp/_processed_/csm_3015-miler_svaty30_97df15b26b.jpg

MOSHER, Eve. *Highwater Line* [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://b.vimeocdn.com/ts/221/847/221847692_640.jpg

NITSCH, Hermann. *Orgien-Mysterien-Theater* [fotografie]. [online]. Dostupné z: <http://www.cvltnation.com/wp-content/uploads/2011/08/1175372098.jpg>

ONO, Yoko. *Cut Piece* [fotografie]. [online]. Dostupné z: <https://dayoadesina.files.wordpress.com/2013/07/yoko.jpg>

PAWLENSKY, Pyotr. *Carcass* [fotografie]. [online]. Dostupné z: <http://i.guim.co.uk/static/w-620/h--/q-95/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2014/2/5/1391614217337/Pyotr-Pavlensky-lies-on-t-009.jpg>

PAWLENSKY, Pyotr. *Fixation* [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://s1.ibtimes.com/sites/www.ibtimes.com/files/styles/v2_article_large/public/2013/11/11/artist-nails-scrotum.jpg?itok=xqHLouIk

PAWLENSKY, Pyotr. *Seam* [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://calvertjournal.com/images/made/images/uploads/articles/11-13/pavlensky/cropped_pavlensky_reuters_742_495.jpg

SCOTT, Dread. *On the Impossibility of Freedom in a Country Founded on Slavery and Genocide* [fotografie]. [online]. Dostupné z: <http://moreart.org/wp-content/uploads/2014/10/Impossibility-of-Freedom-1.jpg>

SHAFFER, Fern – OTHELLO, Anderson. *9 Year Ritual* [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://greenmuseum.org/wif/nine_year_ritual_river_2_m.jpg

SUGIYAMA, Mao. [fotografie]. [online]. Dostupné z: <https://andelino.files.wordpress.com/2012/05/ham-cybele-penis-testicle-scrotum1.jpg>

SURŮVKA, Jiří. *Batman* [fotografie]. [online]. Dostupné z: http://www.sam83.cz/image/1491_batman-performance-2002-.jpg

THE PERFORMANCE GROUP. *Dionysus in '69* [fotografie]. [online]. Dostupné z: <https://hereliesjosh.files.wordpress.com/2012/10/diony.jpg>

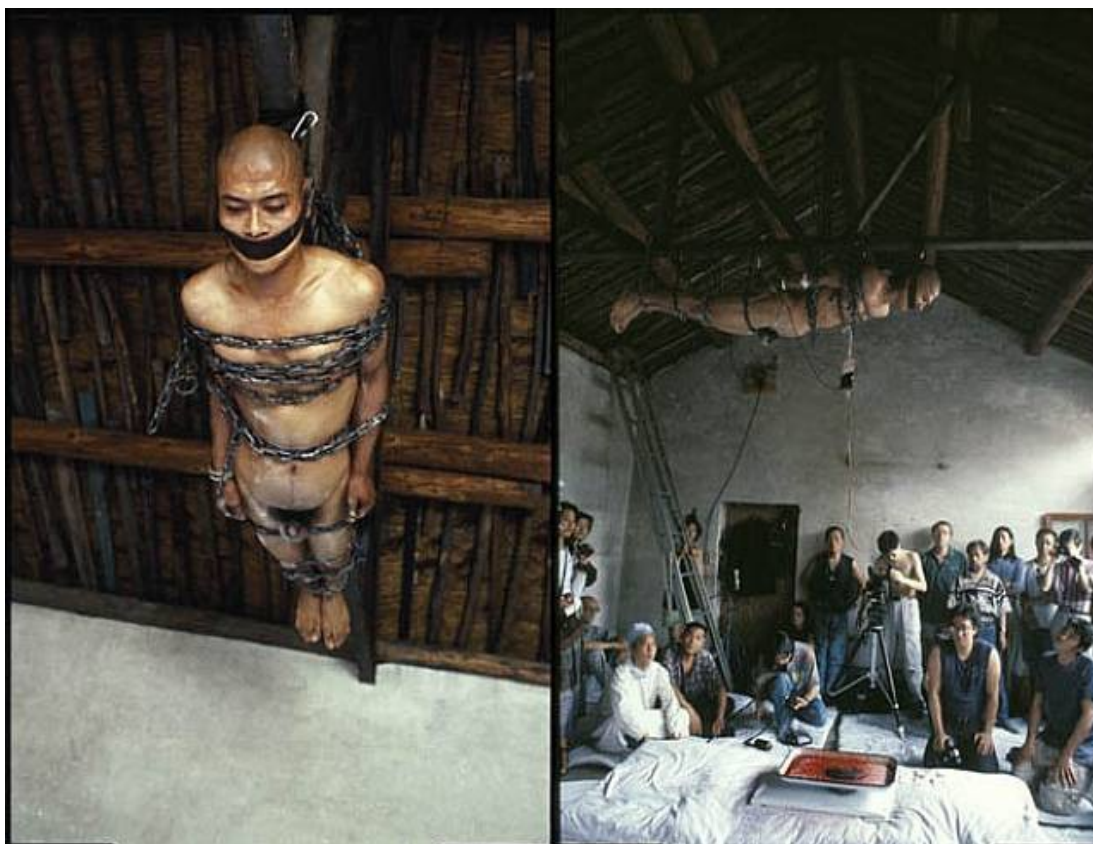
Seznam příloh

- Obr. č. 1: 9 Year Ritual – Fern Shaffer, Othello Anderson
- Obr. č. 2: 65 kg – Zhang Huan
- Obr. č. 3: Rythm 0 – Marina Abramović
- Obr. č. 4: Pyotr Pawlensky – Fixation
- Obr. č. 5: Pyotr Pawlensky – Seam
- Obr. č. 6: Pyotr Pawlensky – Carcass
- Obr. č. 7: On the Impossibility of Freedom in a Country Founded on Slavery and Genocide – Dread Scott
- Obr. č. 8: 12m² – Zhang Huan
- Obr. č. 9: ¿Quién puede borrar las huellas? – José Galindo
- Obr. č. 10: Coq/Cock – Steven Cohen
- Obr. č. 11: Cheer!Shorts – Rachelle Beaudoin
- Obr. č. 12: Cut Piece – Yoko Ono
- Obr. č. 13: Mao Sugiyama
- Obr. č. 14: The White Ambassador – Nate Hill
- Obr. č. 15: Highwater Line – Eve Mosher
- Obr. č. 16: Svatý já – Karel Miler
- Obr. č. 17: The Performance Group – Dionysus in '69
- Obr. č. 18: Orgien-Mysterien-Theater – Hermann Nitsch
- Obr. č. 19: Imponderabilia – Marina Abramović, Ulay
- Obr. č. 20: Suitcase performance – John Bock
- Obr. č. 21: Batman – Jiří Surůvka
- Obr. č. 22: Want Me Like Time – Anya Lifting
- Obr. č. 23: Following Piece – Vito Acconci
- Obr. č. 24: Einkreisung – Valie Export
- Obr. č. 25: vb45 – Vanessa Beecroft

Obrazová příloha



Ilustrace 1: 9 Year Ritual – Fern Shaffer, Othello Anderson



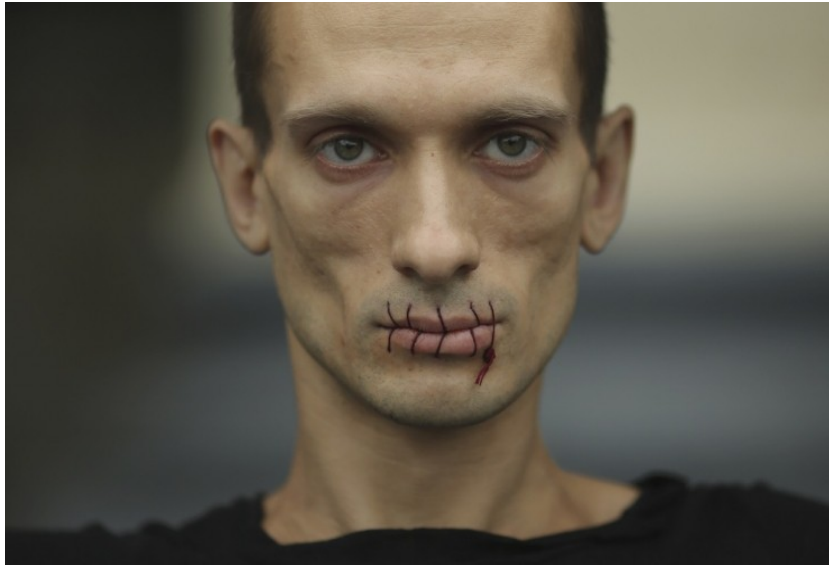
Ilustrace 2: 65 kg – Zhang Huan



Ilustrace 3: Rythm 0 – Marina Abramović



Ilustrace 4: Pyotr Pawlensky – Fixation



Ilustrace 5: Pyotr Pawlensky – Seam



Ilustrace 6: Pyotr Pawlensky – Carcass



Ilustrace 7: On the Impossibility of Freedom in a Country Founded on Slavery and Genocide – Dread Scott



Ilustrace 8: 12m² – Zhang Huan



Ilustrace 9: ¿Quién puede borrar las huellas? – José Galindo



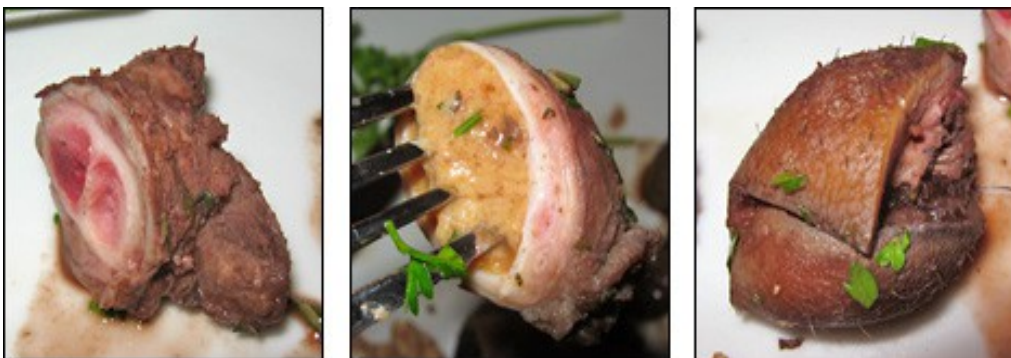
Ilustrace 10: Coq/Cock – Steven Cohen



Illustrace 11: Cheer!Shorts – Rachelle Beaudoin



Illustrace 12: Cut Piece – Yoko Ono



Illustrace 13: Mao Sugiyama



Illustrace 14: The White Ambassador – Nate Hill



Illustrace 15: Highwater Line – Eve Mosher



Ilustrace 16: Svatý já – Karel Miler



Ilustrace 17: The Performance Group – Dionysus in '69



Ilustrace 18: Orgien-Mysterien-Theater – Hermann Nitsch



Ilustrace 19: Imponderabilia – Marina Abramović, Ulay



Ilustrace 20: Suitcase performance – John Bock



Ilustrace 21: Batman – Jiří Surůvka



Illustrace 22: Want Me Like Time – Anya Lifting



Illustrace 23: Following Piece – Vito Acconci



Illustrace 24: Einkreisung – Valie Export



Illustrace 25: vb45 – Vanessa Beecroft