

P A N

Pro Arte Nova

I.

Actions, process, performances, body art

edition
CYPRICH

1 9 8 1

Vyjadrujem úprimnú vďaku

dr.Zdene Škapovej
prom.fil.Tatiane Chomovej
Svetlane Havlasovej
Petrovi Kotíkovi
Jozefovi Alterovi
a Petrovi Štemberovi

za ich nezištnú pomoc a neprofitnú
aktivitu, ktorou mi boli nápomocní
pri zostavení tohto zborníka.

Robert Cyprich

Jorge Glusberg: Úvod do tělesného jazyka - body art, performance

Pierre Restany: Tělo

Peter Gorsen: Návrat existencializmu v umení performance

Adrian Henri: Sláva rebélii

Gregory Battcock: Umenie tela

Daniela Palazzoli: Tělo je masáž a je poselství

Interview Daniely Palazzoli s Leou Vergine

Gianni Tibaldi: Tělo, humanismus, umění

Mario Serenellini: Noví Adamové

Drago Kalajič: Umění těla a gynekokracie

Francios Pluchart: L'art corporel

Lea Vergine: Tělo jako jazyk

Vito Acconci: Výpověď nahrána na magnetofon

William Kleb: Art Performance

Moira Roth: K dějinám kalifornských performances

Neuvědomělá historie - interview s Rose Lee Goldberg

Jindřich Chalupecký: Umění a oběť

Horst G. Haberl: Körpersprache - motivace jedné výstavy

Hermann Kern: Religiózně motivované tělesné fenomény

Arnulf Rainer: Psychózy a řeč těla

Otto Breicha: K fotografickým pózám E.Schieleho a ještě něco navíc

Peter Gorsen: Tělesné rituály travestie a transvestismus

Gerhard Johan Lischka: Urs Lüthi

Marianne Kesting: Antonin Artaud a divadlo těla

Barbara Catoir: Řeč těla a výtvarné umění

Popisy performances: Vito Acconci Wolfgang Oppermann

Trisha Brown Wolf Kahlen

Klaus Rinke B. a M. Leisgenovi

Lusac Samaras Arbulf Rainer

Stelarc Mike Parr

Helmut Schober Peter Weibel

Giorgio Ciam

Gina Pane: Zranění jako znak

J o r g e G l u s b e r g

Úvod do tělesného jazyka: body art a performance.

Ráno roku 1962 v Nice, ve městě, kde se před 34mi lety narodil, realizuje Yves Klein jedno ze svých nejslavnějších děl: Skek de prázdná.

Fotografuje sám sebe v momentě, kdy se vrhá do ulice z vysoké budovy a je sám protagonistou svého díla a v důsledku toho i dílem samotným.

Avšak znamenal tento pekus Y. Kleina - bývalého studenta orientálních jazyků, knihovníka, cvičitele koní, mistra juda a malíře - začátek pro to, co více než jedno dvacetiletí nazýváme body art? Bylo by naivní toto tvrdit, neboť je zřejmé, že původně bylo umění těla materií a mětrem rituálů. A konečně, tradice židovskokřesťanská symbolizuje prvotní hřích - který vedl k vyhnání Adama a Evy z ráje - tělesnou nahotou dvou prvních lidských bytostí.

Nemusíme jít tak daleko, ačkoliv nelze opomíjet podněty japonského kabuki a Nô, neboť v tomto století se můžeme odvolat na předchůdce německého expresionismu, dadaismu a surrealismu a na Divadlo krutosti Antonina Artauda. Už one samotné estřihání vlasů v případě Marcela Duchampa, zakladatele umění naší epochy, nevztahuje se určitým způsobem k umění těla?

Jerzy Grotowski se svými tezemi o chudém divadle, psanými od roku 1959, přibližuje k dimenzím umění těla. "Mehli bychom směřovat", říká, "k odhalení pravdy v nás samých, strhnout masky, za nimiž se denně schováváme. Měli bychom porušit naše stereotypy v nazírání na svět, konvenční city, schémata soudů".

Je velice úzká koncepční podobnost mezi těmito názory Grotowského a onou slavnou definicí Maurice Merleau-Pontyho: "Když se jedná o mé tělo nebo o tělo mého bližního, neznám jinou možnost, jak poznat toto lidské tělo, než že je budu používat, což znamená brát na sebe odpovědnost za drama, které se valí skrze mne a prolneut /vstoupit/ sebe do něho".

Možná právě tato funkce těla jakožto prostředku poznání zakládá bázi umění, které zde zkoumáme. Je zde genealogie, zde už citovaná, která vychází z atmosféry environmentů, pokračuje v happeningu a vyúsťuje do performance v polovině 60tých let.

Performanci signalizuje Bruce Nauman a rok 1965, Bruce Nauman je prvním skutečným zvěstovatelem umění těla. Každopádně když Dokumenta v Kasselu nabídla v roce 1972 jeden oddíl věnovaný body artu, měl tento nový výrazový prostředek ve světě už své místo. Už se i objevily různé tendence, které performanci formovaly. Jeden její typ se vztahuje k antropeologii, jak to vysvětluje jeden z jejích stoupenců, Rakušan Arnulf Rainer: "Má práce je osobní polemikou umělce, který chce znázornit otevřenost a zranitelnost lidské bytosti. Z této pozice vytvářím z umění nástroj antropeologického bádání. Umění umožňuje člověku všestrannější poznání sebe sama i momentů, které souvisí s rozkrýváním jeho evoluce". Jiný typ performance zahrnuje psychoanalytické vývojové tendence: je to případ "umění-já", reprezentované mezi jinými Timmem Ulrichsem, který identifikuje sebe sama jakožto umělecké dílo. S jistými vztahy k těmto dvěma zmíněným se představuje třetí směr, který nazýváme rituální a který zaměřuje své pekusy na peškození, peranění, jizvy, značky a nebo řezné rány do tě-

la po způsobu náboženských a sociálních praktik primitivních kmenů.

Extrémním příkladem je sebekastrace a amputace, které si způsobil vídeňský Rudolf Schwarzkogler /1940-1969/, dále méně tragické a proslulé případy Dennise Oppenheima, Giny Pane a Vita Accenciho.

Jeden objemný preud, který byl nazván fenomenologický, přijal za výchozí jistotu, že tělo je základním faktem, z něhož je nezbytně třeba vyjít proto, že je svou podstatou něčím odlišným od sféry naší osobnosti /subjektivity/. Výraz této tendence, založené na percepci a na pohybu, využívá prosterevesti těla /Dan Graham, Gina Pane/ a vztahů k jiným tělům a prvkům /podstatám/.

Pohyb jakožto exprese a geste jakožto syntéza řečené exprese zakládá směr kinetický /Gilbert a George, Klaus Rinke, Benni Efrat/, v němž lze pozorovat rysy a stopy konceptualismu: zde je tělo místem par excellence organizování znaků a držitelem vnitřních zobrazení /představ/. Symboly, které ovládají naše vědomí, se rozvíjejí za použití těla jakožto nositele významu.

Společným jmenovatelem těchto pokusů je defetishizovat lidské tělo tím, že je zbavene úlohy, kterou mu po staletí připisovala literatura, malířství a sechařství. To proto, aby tělu byla přiřknuta jeho reálná funkce: být nástrojem člověka, nástrojem, na němž je opět každý člověk závislý. Jinými slovy, umění těla se definuje jakožto forma aktivity, v níž výlučným objektem je to, čeho běžně užíváme jen jakožto nástroje. Odtud pramení petiže, má-li být provedena adekvátní dekodifikace v případech tělesných děl a performancí. Tyto petiže se vztahují na pochopení takového "díla" ze strany diváka, který možná na těle nahlíží prizmatem svých zkušeností, případně zprostředkovaných uměním, ačkoliv tělo si vynucuje být považováno za to, čím je: biologií modelovanou /utvářenou/ kulturou, nebo jinak řečeno, tělo je demonstrací /manifestací/ kultury na poli biologie.

Od počátku romantismu umělec sám a jeho život začali pro publikum nabývat na důležitosti. Veřejnost se rovněž zajímá o skutky, pehnutky a postoje umělce v momentu realizace jeho díla: v USA v prvních letech dekády 50tých let se objevil nový fenomén: action painting. Art News věrně dokumentují tyto změny, když popisují nejenom rozdíl v očekávání /v náznacích/ veřejnosti, nýbrž i změnu v postoji samotných umělců. Pelleck říká: "Když maluju na zemi, cítím se lépe a pohodlněji, jako bych byl součástí této malby".

Ve stejné epoše vystupují v Japonsku taková hnutí, jako je skupina Gutai, jejíž první díla jsou performance, jako například oděvy osvětlené Atsuke Tamakeu nebo Shiragevy akce, kde využil svého těla při vystoupeních v plenéru v roce 1955.

Dnes umělci při užívání těla jakožto prostředku směřují zpět k formování uměleckých cest v souladu s primárními lidskými potřebami. To znamená jít v historii umění zpět, až k někdejší praktikám, k těm, které vlastně znamenají pramen samotného umění.

Tento čin značí cestu, jež jde obráceně než ta, po níž se ubírají dějiny umění: od díla koncipovaného symbolicky, komponovaného na základě konvenčních a libovolných znaků k motivevanému a přirozenému dílu, odkud se dějiny etáčejí dekola po spirálovité dráze.

Obřady bez boha, rituály bez víry: je nemožné zúčastnit se těchto rituálů bez vědomí jistého podvedu. Avšak tuto skutečnost nelze nazývat znesvěcováním, jde spíše o pantomimu, o akci, která v sobě skrývá zřetelnou expresivní linii.

Poté, co byly překonány problémy s formami a materiály, tvár-

ci ukazují svá vlastní těla ve smyslu nového setkání se se sebou samým.

Je tu nepřítomnost nějaké náboženské víry, která by aktům dávala určitý smysl, zato však to vše, co se zde děje místo svěcení, konstituuje aktivitu, jež je orientována směrem k tajemství: tajemná gesta předváděná úzkému okruhu zasvěcenců. Vše se děje jako by v době zbavené transcendentna a zároveň zbavené ferem a struktur svátků obětování či kanibalistických hestin, ceremonií, liturgií, vyvstávala potřeba vrátit se zpět, k imanenci gesta ve významu elementárně tělesném, k ceremoniálu.

Tyto obřady nás příměčaře vedou k odhalení sémiologické hodnoty performance: pro Ferdinanda de Saussura pouze konvenční rituály a řeč /mluva/ si zaslouží být označovány za sémiologické. Ženevský lingvista však pechybeval, že by spontánní akce, vycházející ze subjektivní skutečnosti jedince /jako třeba mimika/, mohly náležet do sféry sémiologie. Avšak vezmeme-li v úvahu, že veškerá lidská činnost a zvláště činnost týkající se těla je determinována konvencemi - nezapomínejme, že dnes existuje jedno odvětví sémiologie, které zkoumá takové akty jako defekaci, keitus atd. z jejich sociálního a kulturního aspektu, tj. aspektu jejich konvenčnosti - mohou být performance a umění těla klasifikovány jakožto sémiotické realizace par excellence. To vyplývá ze skutečnosti, že lidské tělo je nejplastičtější a nejtvárnější z významotvorných materiálů, že biologicky vyjadřuje kulturní akci. Existují studie obsahující sémiotická bádání, jejichž předmětem je lidské tělo a přístup k tělu je předmětem takových disciplín, jakými jsou teorie gestikulace, tělesná kinetika a "proxemics", to znamená disciplín, jež se zabývají pohyby /duševními hnutími/, chováním, gesty a distancemi mezi lidmi.

Zájem o tento druh otázek byl nejprve antropeologický /Margaret Meadeová/ a teprve poté různí specialisté analyzovali rituály chování /Greimas, Birdwistell, Bateson/. Předchůdcem těchto přístupů byl bezpochyby Sigmund Freud ve svém díle Michelangelův Mojžíš. Předvedl zde nevšední sémiotický důvtip, když detailně popsal Mojžíšovo držení těla a vyvedl z něho pohyby, které předcházely a následovaly momentu, který je dílem zachycen. Jako kdyby se díval na fotogram dynamického procesu, jenž se odehrával v nitru geniálního umělce.

V Podmínkách sémiotiky přirozeného světa Greimas analyzuje gestikulaci přirozenou a kulturní, souřadnice lidského objemu, pohyblivost a schopnost pohybu, gesta přirozená a kulturní, problém gestických jednotek, gestickou praxi, zakládající se na kategoriích strukturální sémantiky, jejímž byl průkopníkem, stejně jako analyzuje gestikulaci mystickou a komunikaci prostřednictvím gest, mimikami, tím, co se týká hry a symbolickým statutem gestikulace.

Gestikulační sémiotika zkoumá nyní gestické programy co se týče významu, kterého nabývají v rozdílných prostředích a kulturách. "Sémiotickou gestického programu bude tedy vztah mezi gestickými figurami, jež jsou chápány jakožto označovatelé /signifikantní/ a gestickým záměrem, který je chápán jako označovaný /signifié/..."

Když se Julie Kristeva odvolává na "la gestualité", uvažuje stejným způsobem: mluví o anaferické podstatě gestuality, což jinými slovy znamená, že nás gestické figury odkazují na nějaký širší význam, jenž je zahrnuje. Anafera je lingvistický prostředek, kterým se slova odvolávají na jiná slova v rámci jedné výpovědi /v jednom slovním vyjádření/, je to způsob označování, uplatňující se uvnitř mluvního projevu.

Každodenní gestikulační programy, které jsme nuceni používat, jsou obecné: oblékáme se, upravujeme se, mečíme atd. Ale existují komplexní programy jako třeba komunikativní výměna mezi členy je-

dné rodiny nebo jiné institucionalizované jednotky, jež se dějí prostřednictvím gesta a pohybu těla. Z tohoto hlediska umění ve vztahu k tělu rozvíjí skutečné kreativní programy, jak individuální, tak kolektivní. Gestické programy jakožto objekty kultury si zaslouží genetickou definici. Program směřuje k svému správnému vyústění jakožto algoritmus zpřehlednění. Tedy šaty, to jest věc, mohou zprostředkovat definovat program, který směřuje ke zveřejnění své platnosti a který by se mohl nazývat programem stylu oblečení.

Te, co je vloženo do hry při performanci, je proces ve stavu svého skutečného rozvíjení a konstituování ve vztahu k uměleckému produktu. Tyto dva prvky zde vzájemně splývají v závěrečné manifestaci /výrazu/. Kultura nás nutí brát za samozřejmé ty úseky jednání a chování, na něž jsme zvyklí, avšak sémiotika zkoumá jejich generační podmínky, to, čím jsou produktivním způsobem determinovány. Tělesné umění a performance v jiném plánu vyžadují toto zkoumání. Dekodifikovat pohyby, gesta, chování, distance - to znamená umístit diváka do reálného času umělce tak, aby tento jeho čas používal /a vnímal/ simultánně.

Dennis Oppenheim říká: "Moje umění nezakládá hmatatelný, vykrystalizovaný systém. Kelem roku 1969 jsem se začal zabývat užíváním fyzické dimenze těla: začal jsem se zabývat svým tělem, sebou samým..." Mystičnost těla určuje ráz jeho "výprav" do sféry tělesného umění, je nespornou součástí jeho tvorby.

Tato absence krystalizace, na kterou umělec činí narážky, nám umožňuje jistou úvahu na téma dematerializované podstaty tělesného umění, přestože jeho materie je fyzická /tělesná/. Dematerializované je v tom smyslu, že umělec, nepoužívaje jiného nástroje než možnost svého chování, nevytváří nové typy objektů, jakými jsou obraz nebo secha. Tělo nahé, tělo oblečené, transformace, které na něm mohou nastat, to všechno jsou příklady nesčetných možností, jež nabízí jednoduchá nepředvídatelná práce s tělem.

Ale jak performance tak kerperální umění tříští tělo stejným způsobem, jakým třeba architekt začleňuje přirozený prostor a transformuje jej v prostor lidský. Z tohoto zorného úhlu pohledu rezdílné části těla, jež se nabízejí jakožto držitelé uměleckých projektů, jsou hlava, ruce, nohy, paže atd.... Fyziognomické gesto, gestické držení těla, rukou a nehou nabývají zvláštní důležitosti a pozorovatel má tendenci zhednocovat rezdílné vztahy mezi těmito členy a jejich pohyby. Komentáře k performancím běžně mluví o dvojakých /dvojsmyslných/ znacích, fotografie naznačují, že dílo rezkřívá pouze dílčí aspekty. Nezávisle na tom, zda se pozornost soustřeďuje na podmíněné tělesné aspekty /třídnosti/, existuje jistá totalizující infrastruktura, která tkví v jejich podstatě a která jim dává tvar/která je vymezuje/. Je to, jinými slovy, biologická jednota těla. Avšak kultura si pro svou kodifikaci vybírá jen určité části těla a jiné opomíjí: vizáž je nejvíce vystavená ritualizaci. Lidová moudrost říká, že každý má vzhled, jaký si zaslouží. Tím je samozřejmě učiněna narážka na výrazy, jež postupně, s ohledem na zvyklosti modelují tvar vizáže.

V performancích nebo kerperálním umění jsou bezvýznamné prvky označující to, co je podstatné, jakými jsou třeba hra světla nebo scénografické zaostřování. Jde zde o pozorování vnějšího vedle vnitřního, nepatrného vedle monumentálního /malého vedle velkého/, toho, co je vnukáváno vedle toho, co je evidentní... Na diváka se vyžaduje důvtip v pozorování, protože toto umění nerezehrává všechny konvenční divadelní arzenál, nýbrž omezuje se na vyjádření jednoduchých a rezdílných tělesných skutečností /realit/.

Performance a tělesné umění se vyhranují ve svém vlastním rozvíjení, avšak tato materializace /konkretizace/ je proměnlivá - jedna scéna se může obsesivně opakovat nebo může stejně dobře vytvářet jeden článek diskursivní cesty těla.

Gestikulační /gestuální/ programy nebo programy chování neodpovídají, až na určité případy, normalizovaným a vžitým konvencím, avšak zavádějí nová označování, jimiž totalizují spejzení sémiotických oblastí dynamických a flexibilních. V předstátě performance a korperální umění nepracují s tělem, nýbrž s řečí /projevem/ těla - to je to zásadní, co chceme vysvětlit v těchto řádcích. Avšak kodifikace, již je tento projev podřízen, stojí v protikladu ke konvenčním, tradicím /vychází ze smluvených označení/, opouští smluvená označení /konvenční řeč/ a nakonec se s nimi střetává. To proto, že umělec pro svou realizaci potřebuje zároveň zkušenost mentální i fyzickou, stejně tak jako divák potřebuje jistý evik před vnímáním nového, předtím, než ři stane před nepředvídanými vyjadřovacími možnostmi. Publiku, které prožívá představu svého vlastního těla, je předestírána akumulace obrazů, to jest jakási regulování, jež vůči této představě uplatňují všeobecně přijaté sociální rituály a tím ji formují. Naproti této fikci kladou umělci tělo, které dramatičuje činnou realitu, které ji charakterizuje /vyhraňuje/, emfaticizuje, přestupuje.

Umění a tělo tvoří spejení, jež více než kterékoliv jiné vyžaduje historickokulturní úvahy. V tetování, tj. "ilustrování" pekežky, nás zavádí k nejprimitivnějším počátkům civilizace, stejně tak jako transvestitismus nás zavádí na hranice patriarchální kultury. V průběhu dějin se zacházení s tělem vždy přizpůsobovalo požadavkům sociálního života, limitům, jež každé lidské společenství vnucovalo svým členům.

Performance je vykoupením /vyvázáním/ z historie. A to tím, že tělesná stereotypie zůstává velná /uvelněná/, čímž počet možností akce dává příležitost k uskutečnění nejrezmanitějších použití těla v naší kultuře a společnosti i mimo ně. Vztahy, které má člověk ke svému vlastnímu tělu, jsou stabilní v každé historické periodě. V performancích se tato stabilita, která uvádí v poměr identitu a bezpečnost, rozbíjí a přeměňuje se v rušivý element: nelze identifikovat ani všechna gesta, ani všechny pohyby a žádná transformace není bezprostředně přístupná "přečtení" /dešifrování/. Dynamické dokumenty ikonického typu, které máme k dispozici teprve poměrně ednedávna - od objevení filmu a televizíe - objasňují, že postoje se mění, pokud se mění sociální kódy že gesta, postoje a pohyby mají v každé epoše rozdílné vzory /paradigmata/. Pocit čehosi cizího je přímo spjat s pozorováním tohoto vykoupení /vyvázání/ tělesných programů a chování /postojů, jednání/.

Ale v opačném smyslu se děje totéž: nekonečné množství akcí až desud nepředvídaných může tvořit náplň /repertoár/ performance. Pohnutky programů akce leží v psychologických představách, které se pod nimi skrývají /které jim jsou předlohou, jsou jejich zdrojem/: tímto způsobem se divák nalézá před skutečnými komplexy chování, zobrazení představ a vztahů. Hednota změny, jakou je změna tělesná, vzrušení, rozechvění, porušení těla, přesahuje rámec jednotlivé hodnoty, jestliže se přesahuje takový prostředek, jakým je gesto nebo systém proměnlivý podle chování, přechází se zároveň stereotypní zobrazování představ, které se týkají oblasti akcí, jež jsou sociálně vyzkoušeny /ověřeny a schváleny/. Ale to jde ještě dále: tím, že jsou konvenční postoje přesahovány, způsobují krizi kulturních ústrojí a aparátů, které od momentu, kdy začaly určovat rituály chování, setrvávají zcela zřejmě ve své regulující funkci.

Performance a korperální umění nabyvají privilegovaného statutu ke střetu s evidentním, jednoduchým, s tím, co je nejpřirezenější. Nabyvají ho jak dramatickou prezentací gest, tak hodnotou toho, co odhalují. Až depesavad v historii umění tělo vždy tvořilo součást nějakého představení, dnes se stále podíváme same o sobě.

Avšak stále se představením, v němž dialektika mezi způsoby lidského jednání /chevání/ a oblastmi, v nichž se zakládá, vstupuje do krize. Tělesné umění a performance nabízejí symbolicky nové alternativy, neboť se otvírají nové obzery pro pojetí tělesna jakožto výrazné matérie. K tomu dochází tím, že byle desazene množství toho, co je označováno a to se spojuje v artificiální kontexty: přirozenost tak mizí /je zastírána/ ve dvojím smyslu - jednak v kontextu /scénografie/ a jednak v textu /tělo/. Sledování /"četba"/ textu /tj. těla, tělesného projevu/ vyžaduje tedy nové stanovisko přijímatele /diváka/: musí být pozorný a neměl by vycházet z předběžných předpokladů. Vyžaduje inverzi pasivního příjmu obrazů nebo sekvencí známých gestických /gestuálních/ programů. Vyžaduje aktivitu umělce a diváka - ve vytváření znaků /les signes/, které jsou umístěny ve vnitřní dimenzi těla, které jsou mu vlastní. Avšak které jsou rovněž, což spolu souvisí, v zádestivém vědomí člověka.

Návrat k pramenům znaků, jež /souvisejí/ vycházejí z používání těla, je spjat s vývejem umění a s perspektivami, které jsou v těchto pokusech obsaženy /uzavřeny/. Tím vzniknou nové symbolické varianty a umožní uvědomit si, že tělo je sémiotický produkt /součin/ a jeho "přirozený" projev jakožto výsledek této symbolické infrastruktury, je nevyhnutelně také projevem schopným podstatit dekodifikaci a interpretaci. Od eslavování těla gymnasefily až po jeho degradaci kyniky, filosofie si z těla činila jeden z objektů pro své spekulativní teorie. Jestliže je pro Parmenida "člověk měřítkem všech věcí", pro umělce je člověk místem konvergence nejrozmanitějších projevů a vyjádření a jeho aktivita je jádrem korperálního umění.

Rezdílné projevy /"mluvy"/ lidského těla v jeho patrné mnohostevnosti jsou bázi pro projev, který, přes tuto multivalentnost /mnohovýznamovost/, je jediný. Je možné izolevat z hlediska gestaltismu geste od držení těla /postojů - les attitudes/ a pohybů /hnutí - les mouvements/ s ním korespondujících. Korperální umění bere na sebe tuto plodnost, jež je odvezena od sémantické polyvalence gestických projevů a slučuje je v zobrazeních /znázorněních, představách, představeních/ jednotných, unitárních a koherentních. Jde o koherenci uměleckou, která se nerekovná přirozené systematickosti tělesného výveje mimo oblast striktně uměleckou. Takové jsou například pohyby /hnutí/ dané okolnostmi nebo akce /činnosti/ vycházející z každodenního života. Umělecká koherence, která není totožná s přirozenou systematickostí korperálního výveje vně striktně umělecké domény, jako náhodné pohyby nebo činnosti každodenního života. Umění přeměňuje tělo ve svůj vlastní metažazyk, když vyjadřuje ve svých pokusech celou škálu obřadů a aktuací, které jsou vlastní jeho přirozeným možnostem a které jsou podmíněny sociálně a přenáší je do jiného kontextu. Avšak přesto potenciální rozmanitost gestických forem a programů a reálný repertoár možností tělesných akcí je v každém případě limitován. To je zapříčiněno tím, že kultura vtiskuje svá znamení lidskému pohybu /mobilitě/ a gesta a chevání jsou v každé době spojeny s estatickými zvyklostmi /zkušenostmi/, v nichž se odehrávají /existují/ rezdílné rejstříky akce /činu/.

Korperální umění a performance umožňují, díky tomu, že uvelňují vztahy k těmto stereotypům, zvýšit a zmanovit činnost /akci/, jež nevede k desalienaci /tj. která vede k uvědomění si svého já/ a postupnému zahalení. Naproti panoramatu reflexních akcí /činů/, podmíněných působením kultury, umění rezebírá /a také neguje/ ritualizované mechanismy a oběhuje je tím, jak je používá. Existuje dialektická epozice mezi tím, co je dáno - tělem s jeho dynamikou, tak jak je /tělo/ známe, a tělem, s nímž nakládají umělci. Umění nehledá desazení programu tím, že by si vzalo na mušku deter-

minevanou realizaci. Je to cesta reflexe v oblasti činností těla vůči sobě samému a nikoliv dosahevání finalit /účelností/, které přesahují poznávání /a předcházející zkeumání/ pohybů.

Korperální umění a performance jsou akcemi /činnostmi/, jež neprodukují hmatné /fyzické/ objekty. Ve skutečnosti objekt existuje, avšak jiného typu: jeho kvalita je specificky sémiotická a ekamžitá. Syntagma, skládající se ze série prelínajících se /zřetězených, prepojených/ gestikulačních programů, které jsou zde uváděny ve velkém množství pokusů a zkušeností, je styčným bedem, který má hodnotu sám o sobě. To bezpečyby vzbuzuje očekávání, zakeřeněné v těch, kteří spatřují v mobilitě prostředek k dosažení určitého cíle a nikoliv cíl samotný. Korperální umění a performance transformují tedy prostředek v cíl a "ertegnent" statuty nezávislé na bezprostřední akci /činu/, na programech bez hmatných /fyzických/ objektů, i když nezbavené smyslu a významu. Množství významů tedy spečívá v absenci trvalého produktu /díla/. Tote, což může vyznít paradexně, je vlastní podstata korperálního umění, která zvětšuje a zesiluje spektrum významů tou měrou, jak zbavuje akci /čin/ jejich konvenčních úkolů a cílů. Tím, že prostředek přeměňuje v cíl, fungují korperální umění a performance jako lidská přítomnost /účast, prezence/, vzrušující, nenadálá, pronikavá, působivá, nestálá a pomíjivá. Pezernost věnovaná tělu v jeho vlastní dynamice, je z hlediska uměleckého korelátu k tomu, co se odehrává v historii lidského myšlení.

Kant, pokoušeje se analyzovat nástroj, jehož člověk používá k poznávání a rozkrýváje kategorie, jež člověk aplikuje na fenomény světa, nechává stranou /desl. uzáverkevává/ metafyzické bádání a zakládá gneseologii, skutečný návrat a ústup myšlení k sobě samému a svým možnostem.

Regionální epistemeologové současných věd jsou rovněž důsledkem této autoreflexe a tohoto pohledu do lidského nitra. Od těla jakožto prostředku k tělu jakožto cíli, od těla jakožto instrumentu těžké práce k pohybům těla jakožto zdroji umělecké exaltace - to je nevyhnutelný zlom. Zlom spečívající v překročení /perušení/ konvenčního a v neagresivním manifestování rekonstruovaného těla, totalizovaného prostřednictvím umělecké akce /činnosti/. Tote scelení je spojeno s dáváním přednosti centripetální /destředivé/ vizi, která je v protikladu s tradičním odstředivým pohledem.

Ale korperální umění tím, že tělo ustanovuje jako umělecký objekt, má daleko k tomu, aby tihle ke korpecentrismu - korperální umění přeseouvá pezernost podmíněnou tradičními uměními. Lidská postava a tělesné pohyby byly zpředmětňeny sechařstvím a malířstvím, ale skok vzniká zde, od realistické, zcizující objektivace k jiné pravdě, kterou skýtá stejný tvůrčí /tvořivý/ subjekt svou gestikulací. Záměrem korperálního umění je přeměnit /zrušit/ a dát znovu vzniknout kontradikeci mezi člověkem a jeho zrcadlovým obrazem. Chce odhalit skutečnou distanci, jež existuje mezi sociálními konvencemi nebo zavedenými programy a tělem chápaným jakožto součást uměleckého projevu. Metafericky se užívá výrazu "umělecké pohyby": v tomto případě se metafera přeměňuje v ryzí deslovnost, neboť pohyb je operou a základem této experimentální /i empirické/ hry, kterou konstituuje korperální umění.

Mnehovýrazová, mlhavá, nepreniknutelná řeč těla se stává průsvitnou a zřetelnou návratem k tělu, jež je matricí /lůnem/ všech možných projevů člověka. Je tomu tak vždycky, že racionalizace kritiky, zkeumající kreativitu každé příslušné epechy, se mobilizuje před jejími nejrozšířenějšími projevy /vyjádřeními/. V případě korperálního umění, relativně nedávného a ne příliš rozšířeného, řeč, kterou používá, naráží na reálné potíže: konceptualizovat tělo je těžké, jestliže s ním zachází umění, praxe /rutina, styl/, jež je vázána diferencevat biofyziolegické, psycholegické

a v to počítaje i sociologické z ryze uměleckého projevu /vyjádření/, který vyžaduje převzaté /obnovené/ perspektivy a odlišné percepce /vnímání/. Vrátit se k tělu a nebo jít proti tělu? V předuměleckých dějinných obdobích lidské chevání, proměňující se pod tlakem nezbytností, původně učinile z lidského těla prostředek a objekt /účel, cíl/ par excellence - toho se dežaduje umělecký projev /vyjádření/, jakým je korperální umění, a rovněž uděluje plnou hodnotu lidskému tělu a jeho schopnosti vytvářet znaky. Možná nejvýznamnějším aspektem tohoto procesu znovuzískání perspektivy těla je z uměleckého hlediska opětne zhodnocení /revalvace/ tvůrce, který je hodnocen víc než to, co stveřil. Vulkán, tvůrce kopí, která se přeměnila v paprsky a ble-sky, byl pro naše předky představován obrazy, které jej ukazovaly v jeho vlastní dílně. Jiná mýtická bytost, jakou byl Aieles, který rezpeutal svůj hněv a bouře vůči lidem, byl představován s tvářemi nadmutými a dujícími, přinášeje tak našim předkům více obraz činnosti /akce/ bohů, než výsledky, jež tato jejich činnost přinesla. Reprodukce magických či náboženských rituálů v performancích integruje umělce a jeho výtver, stejně tak je tomu v případě zpodebení kinestetických jako v teteváních nebo v peku-sech /zkušenestech/ s amputací.

Eretismus, zdroj nesčetných sexuálních performancí, je rovněž jednou z látek tohoto typu uměleckého fenoménu. Eretika, vázána na touhu /přání/ a na biologii, je silně presazována kulturem. Předvést kolektivní eretický akt znamená integraci těchto dvou elementů a předpokládá /sugeruje/ vnímání, které je založeno na senzualitě. Performance nás přivádějí na pole bádání, jež v oblasti lingvistiky bylo přehleubeno členy oxfordské skupiny, develávající se analytických filesefů při rozvíjení teorie mluvních aktů /aktů řeči/. Tento model rozvíjený Austinem by mohl být se ziskem aplikován na korperální umění. Austin zkeumal, jaké byly rozdílne akce /činnosti/, které byly zavínuty v emisi a recepci jednoho určitého projevu a rozlišil tři typy lingvistických aktů /řeční, úsleví, slevních obrátů, slevních spejení/: Ty první /tj. les lecuteurs/ jsou ty, které determinují tělesnou aktivitu, která má za cíl jednak produkci /třeření/ výpovědi /formulace, vyjádření/, například schopnost vydávat zvuky, fonicky je artikulovat a jednak fyziologické koreláty zmíněného procesu. Nadte jsme si všim-li představení /zobrazení/, která v mysli mluvčích byla spejena s lecutánními akty /s promluvami/. Same sdělení a jeho vztah k přijímá-teli ebrázelo název illecuterní akt /akt eslevení/ a Austin ho defineval díky své schopnosti pedněcevat přeměnování /defer-mace, alterace/ sociálních vztahů mezi pretagenisty už tím samotným prestým faktem, že je přenášeno jako poselství. Akt mluvení v tomto druhu akci by měl vznikat simultánně s přeměnou vztahů mezi vysílatelem a přijímá-telem. Naopak zase perlecuterní akty se vzta-hují k pozdějším výsledkům, které sociální projevy vyvelávají u těch, jimž jsou určeny, avšak nikoliv simultánně u těch, kteří je vysílají. Jestliže pozorujeme fenomén mluvních aktů, uvidíme, že ve veškerém lingvistickém vyjádření /formulaci, výpovědi, označe-ní/ tyto tři zmíněné rejstříky /schémata/ vznikají simultánně, avšak s rozdílneou předností /v rozdílneou pořadí/ v jednotlivých případech. Přeneseme-li tento model na performance, žm uvidíme že ak-tuace nebo jednoduchá přítomnost těla jsou lecutánními akty, přičemž káždě vzniká /vzrůstá/ korperální dynamika. Kterýkoliv pohyb - geste, chevání, postoj atd. znamená změnu lecutánního pořádku, akci ekvivalentní akci mluvní, avšak v jiném sémiotickém systému /rejstříku/: nonverbálním. To nevyklučuje performance, v nichž jsou vyslevovány promluvy, neboť v tomto případě lze aplikovat přímo Austinův model, vypracovaný pro derezumění slevní /verbální/. Pokud se uvažuje o illecuterní hodnotě /kvalitě/ performance, jsou

nezbytné jisté připomínky. Na prvním místě je třeba připomenout, že korperální sdělení, odpovídají nejbanálnější oblasti komunikace, zvané analogická. Ale tete je ztěžší adekvátní kvalitativ /přívlastek/, jelikož analogie jsou vždycky závislé na kulturních determinacích /podmínkách/, to, co v jedné společnosti znamená ukazovat na něco prstem, v jiné znamená ztracovat to /preklínat, zleřečit/. Přesně řečeno, stejně tak v oblasti řeči jsou enomatepeia stále konvenční: nepodebají se tomu, co označují /určují/ a pojmenovávají, nýbrž ustanoví se vztah mezi podmíněnými zvuky a určitými referencemi. Jestliže pes udělá vrr, není pochyb o tom, že vystrašeně poběžíme, zrovna tak jako kdyby hodiny znenadání vydaly zvuk tik-tak. Gesta a pesteje jsou vždy konsekvantně konvenční, stejně tak jako enomatepeia.

Vycházejíce z kodifikovaných akcí /činů/, ze vždy institucionalizovaných gestuálních programů, performance konstituují rozsáhlá syntagmata sémiotického projevu a v každém případě jsou tyto znaky konvenční a nikoliv přírodní /přirozené/. Hednetu illecuterních vyjádření /formulací, výpovědí/ v lingvistickém projevu /příkazy, otázky, slovesa performativní, presuponevaná atd./ je možné srovnávat s hednetou performancí, protože sdělení těla v sobě obsahuje konetativní elementy inherentní jazyku a kromě toho je schopno měnit sociální vztahy pouze tou prostou skutečností, že existuje.

Situace očekávání, které je obráceno k performanci, předpokládá již pevně ustálený svazek mezi vysílatelem a přijímatelem, svazek, který modifikuje vztahy mezi umělci samotnými, mezi umělci a publikem a mezi diváky nebo přijímateli. Proces komunikace na úrovni těla zahrnuje předpokládané: sdílené společné kulturní kódy a tělesná illecuterní hednota se šíří za zenu příjemceva vědomí, působí na hlubinná jádra /lidskou podstatu/, zvláště v případech traumatických zkušeností, jakými jsou amputace nebo přítomnost předváděného těla poznamenaného, tetovaného atd.

Emotivní hednota určité scény se těžce vyhne illecuterní /eslevovací/ hednotě: bude mobilizovat, upravovat /evládat/ svou pouhou manifestací a označovanou /signifiés/, s neuvědomělými kapacitami diváka tím, že umění porušuje normální nebo konvenční formu chápání tohoto druhu výrazů. Podle Austina, se zřetelem k perlocuterní hednotě řekneme pouze, že je nemožné, aby nějaké sdělení /hednoty/ bylo /bez ní/ zbaveno. Tím má být řečeno, že všechny projevy /a mezi nimi performance/ působí na své přijímatele. Vliv performance na přijímatele bude záviset na rozdílných obměnách jako na jeho příslušnosti ke stabilním sociálním skupinám nebo podskupinám, jeho kulturní úrovni a konečně na relativní pozici, kterou zaujímá v lůně sociokulturním.

Tělo je materie obdařená formou, která je činí signifiantním, avšak my jsme běžně, v každodenním životě vzdáleni tomu, abychom si zcela uvědomovali signifikativní schopnost tohoto reálného signifiantního zdroje /ohniska/. Jeho mediality a aspekty se nám jeví důvěrně známé a uzavíráme pevný příbuzenský svazek s jinými těly, proti takevému svazku /vztahu/ budeme těžko něco namítat. Stejná věc se stává s mateřským jazykem, kde považujeme za přirozené, že je konstituován /sestaven/ ze znaků. Výrazy a pohyby, tělesné znaky a pesteje se projevují v performanci jako skutečné znaky. Performance z tohoto hlediska má hednetu zastrašující /skličující/, to znamená, že způsobuje oddálení nebo zpomalení mezi představením /zobrazením/ a příjemcem. /Objektivace akce /činu/ nebo chevání/. Tělo získává tento odstrašující tvar /reliéf, plasticnost/ skrze několik příležitostí, zvláště v lůně umělecké kultury, z níž pramení: z kultury západní společnosti. Vězměme v úvahu, že tradice divadla Stanislavského dominovala během dekády evládání scény tělem a že v této tradici se vždy zkušelo napodobovat

přirozené prostřednictvím uchýlení se k jistému druhu slibné kodifikace, která divákovi nedovelevala získat odstup od předváděného.

Performance a korperální umění se dožadují toho, aby tělo bylo sémiotickým nástrojem, jak tomu bylo v dávné minulosti /na začátku této studie jsme se už zmínili o analogii mezi performancí a akcemi, jejichž podstata nebyla umělecká a jež byly dílem primitivního člověka/, a staví se proti předvádění naturalistického, nechávající jasně viditelnou tu skutečnost, že tělo má sémiotickou konstituci, takto viditelné je to i v kabuki nebo v divadle No. V performancích jsou korperální projevy pojímány jako projevy, které se mohou přeměňovat a nikoliv jako domnělé kopie reality.

Rituál, obětování, pantomima nebo amputace odhalují sémantickou hodnotu chování /jednání/ a věda o znacích se může opírat o tyto umělecké výrazy při svém vlastním vývoji na poli zkoumání. Umění anticipuje vědu, přestože činí pouze metaferické narážky na své předměty, eventuálně na svůj cíl.

Gestikulární nebo interakční metonymie performance stejně tak jako její imitativní metafory vytvářejí novou réteriku těla. V performancích a v korperálním umění nacházíme réterické figury rozdílných typů - jde o transformaci, tělesné přemístění, symbolické použití těla nebo jistých individuálních či kolektivních gest, vhodných korperálních alegorií a konečně o celý repertoár, který zdaleka předčí réterické figury popsané autory v oblasti slovesné /literární/. Korperální réterika se vždy prezentuje v performancích a tato réterika projevuje podmínky svého vzniku tvorby, neboť tělo ji /réteriku/ samo vytváří a znázorňuje ji. Nacházíme se takte před výpověďmi, které se stávají korelativem lingvistiky - kde zároveň s výpovědí /tj. s tím, co se dělá/ vidíme i její protagonisty /tj. ty, kteří výpověď uskutečňují/.

V performancích tomu nemůže být jinak: tělo a jeho aktivita znamenají totiž, s výjimkou mluvních projevů, které mohou být vytýkány a izoleovány od zvukových /hláskových, fonických/ orgánů nebo od jedince, který je vytváří a nabývají autenemních objektivizovaných forem. Avšak přítomnost těla v performancích nabývá jiné kvality: není to fragmentované, roztržité tělo, takové na jaké jsme zvyklí pohlížet díky TV a filmu, se změnami plánů a perspektiv /syntagma bidimenzionálního předvádění/, nýbrž tělo nebo skupina těl trojdimenzních, s celým rozsahem /amplitudou/ gestikulačním a volumetrickým.

Vrátíme-li se znovu k Austinevi a k samozvaným filosofům zabývajícím se běžným jazykem, nazývají performativními výpovědi spojené s akcemi /činnostmi/, o nichž mluví /například utrpení, mučení, trýzeň, poprava, strach atd.../

V případě performancí gesta a další korperální znaky jsou performativní - tudíž pramení samy termíny: performance, performativní, neboť tělesné sdělení je nemyslitelné bez simultánní akce /činnosti/ herce-vysílatele. Řečeno v jiných termínech, aby bylo možné vyjadřovat se korperálně, výpověď musí být vybavena vlastními formulacemi a údaji a musí být doprovázena akcí /činností/. Na těžkosti s tím, jak se pojmově přiblížit k tělesnému vyjádření, poukázala už Gina Pane: "není snadné zabývat se tělem jakožto jazykem, přinejmenším proto, že je třeba si uvědomit, že samo tělo ovládá vlastní lingvistickou strukturu. Korperální sdělení ovládá vlastní hmotu a váhu tak značnou, že zabývat se jeho dešifrací vyvolává těžkosti a znepekojení". Zatímco naznačuje, že tělo lze chápat jakožto sdělení, zapemíná na základní /fundamentální/ aspekt: na fakt, že tělo šíří sdělení prostřednictvím svých pohybů, gest, akcí /činů/. Tělo je ve skutečnosti biologickou a psychologickou infrastrukturem, zdrojem řečených sdělení, avšak

není sdělením samo o sobě. Tímto, aniž bychom chtěli ope-
vat vyjádření Giny Pane, chceme upozornit na to, že signifika-
tivní bázi kerperálních aktů, akucí nebo performancí je ne-
pechybně lidské tělo, avšak do té míry, nakeli jseu jeho pre-
jevy /vyjádření/ kodifikovány. Již jsme řekli, že performance
použila těla jakožto prostředníka umělecké aktivity. Odveláváme
se na vlastní tělo umělce vzhledem k tomu, že převážná část per-
formancí je /tj. tělo/ chápe jakožto skutečného protagonista
svých experimentů. Avšak tento intimní vztah, který umělec na-
vázal se svým vlastním tělem, nemá odezvu pouze u diváka, nýbrž
rovněž ve více disciplínách. Kerperální umění a performance u-
možňují znevu se zamyslet nad vztahy, jež existují mezi kon-
venčním pojetím těla, které je takto chápáno jako přírodní věc,
a mezi jeho potenciálními podněty /popudy/. Jedná se o perspek-
tivní pohled, který se dotýká rozdílných oblastí umění: od hud-
by a tance až po divadlo a film. Z jiného zorného úhlu má tato
perspektiva vztah k rozvoji pedagogiky, psychologie a antropo-
logie.

Jestliže umění bylo vždy činností, která překonávala předcho-
zí káňny, anticipevala nové cesty a přestupovala pravidla, jak
praví definice, pak v tomto kontextu umění těla /l'art du corps/
znamená jednu z expresivních forem, v níž se kodexy střetávají
s novým a nepředvídaným. Vyjadřovat se prostřednictvím vlastní-
ho těla přímým způsobem má už proto v současné společnosti po-
lemický význam.

Vývoj kultury se hodnotí - podle konvenčního pojetí - vzhle-
dem k progresivitě nástrojů, jimiž je transformován svět /sku-
tečnost/ a jeho vývojová /progresivní/ specializace.

Člověk je živěčichem, který se v naší éře nejvíce přeměňuje,
uvážíme-li, že místo aby užíval těla pouze funkčně pro své pře-
žití, vytvořil externí kontext vztahující se k rituálům a cere-
moniím.

Programy chování už nadále neodpovídají bezprostředním a ne-
vyhnutelným potřebám a požadavkům člověka, nýbrž procesu socia-
lizace /zspolečňování/, kterému se člověk podrobuje ve svém
prostředí.

Zkeumat samotné tělo, předvádět je obnažené, věnovat se poze-
rování jeho intimních funkcí, bádát nad jeho senzorickými schop-
nostmi, jeho morálním užitku, znamená přestoupit jedné ze zákla-
dních tabu našich společností, které byly /tabu/ stanoveny bedli-
vě a přísně určovaly distanci mezi duší a tělem.

Performance a kerperální umění jako opravdové estetické zdro-
je jseu transgresí v kultuře, v níž tělo je něčím vzdáleným sobě
samému, vycházející /performance a kerperální umění/ z konvencí.
Prekonstituované sociální vztahy, to znamená kulturní configura-
ce formují poznání němé tělo a umožňují nové setkání s ním,
což znamená porušit staré a vytříbené /zcenzurované/ estetické
tradice.

V oblasti dynamické, pokud jde o umění pohybu těla - tanec -
bylo stanoveno, nikoliv na bázi vnitřního rytmu, nýbrž v souhla-
su s rytmy a impulzy vnějšími, že je nutné přizpůsobit se přesně
stanoveným kodifikacím pohybů a postojů.

Tak se nacházíme tvář v tvář různým simultánním porušením,
ke kterým dochází na poli kerperálního:

- a/ upouští se od škodlivé ideje vnější a konvenční modifikace
- b/ různá tradiční kerperální umění, jakým je třeba tanec, se
diferencují od tohoto odlišného kerperálního umění
- c/ vstupuje se do konfliktu s etickými a morálními koncepcemi,
pokud jde o tělo jakožto vězení duše
- d/ divák je postaven před zkeutání vnitřních rytmů těla, jeho
životních období a vztahů, které umělec udržuje se svou

vlastní biologií

e/ nová rétorika překračuje starou kodifikaci těla jakožto nástroje uměleckého vyjádření

Avšak mluvit o nepatrnosti v korperální akci je protimluva, jestliže máme stále na vědomí fakt, že lidské tělo samo o sobě je fundamentální bází celého aktu komunikace, aktu, který je nositelem významu. Je důvodné se domnívat, že široké spektrum rezvoje korperálních akcí se podrobuje množství klasifikací, avšak východiskem všech je osvobození pokud jde o fyzické přiblížení /obcování/ těl, osvobození etablovaných konceptuálních jazyků.

Obsesivní obřady v performancích konstituují satiry na psychopateologické rámce, které ovládají naši normalizovanou společnost. V samotném korperálním umění a performancích je kopie obřadů a rituálů něčím skutečně novým, vzhledem k tomu, že změna kontextu /z podnětu reálného na umělecký/ rezviví /rezdvíhá, rozkládá/ představivost vysílatele i přijímatele a staví je před revalvaci /znevuzhodnocení/ tělesné akce /činnosti/.

Je pravděpodobné, že jedním z hlavních cílů korperálního umění a performancí má být pekus o znevudesažení organické přirozenosti /podstaty/ a to nikoliv skrze idylickou atmosféru, nýbrž prostřednictvím dramatického zničení /roztrhání/ světa, v němž žijeme.

Buenos Aires/Paříž 1979

/přeložila dr. Zdena Škapevá/

Láska, smrt, umění, morálka: Tělo

Tělo, limit našeho vědomí, je vnímáno pojmy jeho užití a spotřeby (consumption). Tělo má své záhady, své krásy, své funkce, a také podmiňuje překročení svých vlastních limitů. Ti, kdož říkají použití, říkají zneužití, ti, kdož říkají aktivní, říkají pasivní, ti, kdož vyslovují souhlas, vyslovují odmítnutí. Náš přístup k tělu je příliš esenciálně a fundamentálně na to, aby nebyl komplexní a dvojznačný, aby nešel podle mučivých zákonů logiky protikladu: Erotu a Thanatu.

Pojednávat tělo v časopise pro architekturu, design a umění se zdá zcela přirozeným. Je to natolik pravdou, že kontradikční logika tohoto klíčového tématu umožnila naší analýze rozprostřít se přes všechna pole myšlení, od psychologie k metafyzice, od umění k ne-umění (anti-art).

Tím, že jsme použili tělo alternativně jako jednotku míry vnějšího světa i jako rozsah individuální existence, dotkli jsme se celého repertoáru běhu světa: času, prostoru, stroje, člověka, krásy a oškli-vosti, bdělosti a spánku, slasti a bolesti, módy a kýče, medicinmanů a robotů, Aboriginů i kosmonautů, sportovního tréninku i mystické askese. Eros a Thanatos: tělesná spojení, které z nás dělá věčné voyeury osudu, který spočívá v komplexní dialektice lásky a smrti. Vůbec největší ze všech voyeurů, nadaný kmotr našeho století? Marcel Duchamp, si rozhodně vybral optimismus: že Eros je život. Když je smrt zredukována na svého nejmenšího společného jmenovatele, to je na logický skandál, pak tělo zase nabývá všechna svá práva; vyjadřuje štěstí (ze) zahrnutí do prostoru pantomimou a tancem, plnost aleatoriky (závislosti na náhodě) v happeningu, pravdu našich komplexů v body-artu. Protijedem k existenciálnímu pohledu a sebevraždě těla může být pouze optimistický smysl pro míru: prospěšná, užitečná forma, humánní architektura, výmluvný obraz. Všechny tyto formule by však nebyly ničím než demagogickými stereotypy, kdybychom nežili v rozměru 20-tého století, a nevěděli, že umění definitivně přešlo do morálky.

Eva a Adam

Dialog o hodnotě a významu těla v současném životě a umění

Pokusili jsme se zaměřit svou pozornost především na tělo jako nástroj: na jeho použití a spotřebu (ování) (consumption). Spotřebování těla je spojeno s naším uvědoměním si těla. Realita těla byla po staletí popírána, po staletí byla jeho řeč dušena oděvem a represivními postoji.

Teprve v r. 1968 byly některé aspekty těla uznány, vedle jeho mnoha již existujících povinností. Ale zpětné získání vlastnění svého vlastního těla nebylo snadným úkolem: Řekl bych, že bylo dosaženo jen s velkým intelektuálním úsilím a jasnou touhou být osvobozen od celé série tabu. To je pravdou především o ženách mé generace, kterým se určitě podařilo konceptuálně znovu nabýt své tělo, ale které stále zakoušejí tělo fyzicky jako něco negativního.

Potřebuje každý z nás nějakého čaroděje, mága, aby odkryl pozitivní hodnoty a krásu našich těl?

Tímto mágem může být režisér, který objeví osobnost, porotce soutěže krády, chirurg, provádějící plastické operace, který vymýtí komplexy z krásy, Reichiniánský psychiatr, který osvobozuje pacienta od restriktivních krunýřů.

Fyzická krása je dnes asociována s dvěma konceptuálními kategoriemi: první zahrnuje funkcionální koncept, a zde krása znamená zdraví, dobře vyvinuté svaly, dobrý zrak, agilní ruce a mocné, silné nohy: jinými slovy, znamená to mít k dispozici plně výkonný nástroj. Druhá kategorie krásy začíná u kulturní abstrakce v umělecké dimenzi.

Proti biologickému zdraví je stavěno jiné zdraví, poetické.

Nakolik můžeme zneužít své vlastní tělo? Nakolik můžeme projikovat své noční můry, šílenství, imaginaci a odlišnost zneužitím vlastního těla, a přitom stále ještě zůstat subjektem zákonů umělecké transformace?

Nevím, není-li zneužití těla jinou pravdou, jiným ~~způsobem~~ způsobem žití, jiným existenciálním logickým schématem - schématem praktické kontradikce.

Je to existenciální dimenze, která je afirmována nikoliv bezpečným konservováním sebe sama, ale vydáním sebe sama beze strachu, velkomyslností, štědrostí své vlastní mysli.

Je to způsob, jak objevit svou vlastní dimenzi. Ale není to jediný způsob: pokud jde o sportovce, je tento typ zkoumání, objevování prováděn odlišným typem použití těla, tím, že, tělesné potenciály jsou hnány tak daleko, jak to jde. Orientální guru sleduje ještě jinou cestu: jeho tělo je prostředkem objevení spirituální dimenze. Pro mystika je tělo něčím, co musí být totálně popřeno, aby se dosáhlo ~~extáze~~ extáze. Cesty jsou různé, ale nesmíme zapomenout, že i tehdy, když věříme, že jsme sami vládci svého těla, stále jsme determinováni jeho limity.

Zase znovu se dotýkáme dvojznačnosti a protikladnosti logiky těla. Snahy znovu-nastolit určité fundamentální hodnoty těla asociují tělesnou expresi se strukturou sensibility, kultury a disciplíny. Body art je určitě znovuoobjevením těla a jeho kathartické potencionality, ale jeho performance mají často problémy na úrovni komunikace, protože jsou příliš reálné, protože mnohé z nich jsou pouhými transposicemi, transfery (přenosy) sady komplexů. Na příliš reálného body-artistu čeká neúspěch. Také zde potřebujeme logiky kontradikce, poetickou proměnu.

Možná, že příliš realistické tělo nás stále ještě děsí. Stále ještě potřebujeme nějakého zprostředkovatele, abychom byli schopni porozumět řači těla: nesejde na tom, je-li tento zprostředkovatel kulturní, vědecký, umělecký či jiný.

Dokonce i s takovým zprostředkovatelem zůstává tělo stále fundamentálním nástrojem měření existenciální dimenze času a autenticity zkušeností, rozkoše a bolesti.

Fyzická slast již v sobě zahrnuje strach z fyzické bolesti: v rozkoši lásky je vždy možnost bolesti zrození (dětí).

V jistém smyslu je strach mentálním zpracováním rozkoše a bolesti. A zde je velký rozdíl mezi mužským a ženským postojem: pro muže je bolest vždy trochu logickým skandálem. Muž se rodí s ideou, že musí dosáhnout svou vlastní existenci konfrontací se soupeři a překonáváním nebezpečí a překážek.

Ale muž je od útlého dětství vychováván k tomu považovat bolest za něco, co se musí ignorovat. Je silný: nemůže, nesmí trpět.

To je pořád stejné. Bolest je vždy překážkou, překážkou seberealizace. Je to cena, kterou musíte zaplatit, chcete-li se stát hrdinou. Překonání fyzické rány (zranění) může být prostředkem, jak vyjít z anonymity a vyvýšit se nad ostatní lidstvo.

U ženy je to jiné. Pro ženu je fyzická bolest něčím samozřejmým, realitou, o níž ví, že s ní nezbytně musí žít.

V tomto obecném pohledu ontologického postoje k tělu znovu nacházíme logiku protikladu: tentokrát v dualistickém konceptu "negace těla až do bodu dosažení spirituální extáze/ spojení těla a stroje k dosažení nárůstu fyzické síly, moci, mající ~~vliv~~ za cíl dobytí světa".

Vědecké bádání se stále snaží objevit nové technické systémy, které rozšíří možnosti těla: psychologické a fyzické systémy, sahající od tréninku individua k supersonickému letadlu, prostředky, které dělají člověka stále mocnějším a mocnějším, ve víře - že snad " přejde den, kdy člověk bude schopen dělat (obejít se) bez těla, bez té naší součásti, která nám neustále připomíná, že jsme členy zvířecí říše.

Cílem našeho neustálého křečovitého bádání je dostat se za/přes tělo do věčnosti, s tělem či proti tělu, odlišnými a různými cestami. A přece, bez ohledu na všechny naše snahy, zůstává tělo věcí, která z nás dělá lidské bytosti.

Gregory Battcock

Žiadna diskusia okolo relatívne nového javu L'Art Corporel /niekedy aj ako body art/ neobsahuje prehľad jeho historického pôvodu. Aj keď je forma L'Art Corporel len znova identifikovaná a znovuobjavená ako závažné umelecké hnutie dneška, jej výskyt možno dokumentovať v umení minulých storočí. Pred tým, než sa pokúsime stručne načrtnúť historický prehľad spomínaného javu je dôležité ho identifikovať. Hovoriť, že body art je umenie týkajúce sa umelcovho tela alebo jeho subjektu je nedostatočné. Podobne predpokladať, že umenie, v ktorom umelec ponúka vlastné telo, vylučujúc iné faktory, je nepresné. Kvôli novosti javu, ako aj kvôli jeho veľkej popularite je naozaj obtiažne jasne identifikovať jeho morfológiu. Predpokladajme /kvôli účelu nášho prehľadu/, že L'Art Corporel je umenie, v ktorom je hlavným námetom vzťah k umelcovmu telu. Pravda, taká definícia by mohla niekoho viesť k uzáveru, že maľba abstraktného expresionizmu bola formou body artu. Samozrejme, že nebola. Akokoľvek sa abstraktní expresionisti spoliehali na to, že rázne gesto je veľmi rozdielne od relatívne pokojnej a nepohyblivej fyzickej aktivity charakteristickej pre maľbu minulosti, konečný výsledok tohto gesta nebol vo vzťahu k umelcovmu telu. Skôr to bola maľba, ktorá trvala a ktorá bola zaujímavá najmä preto, lebo sa netýkala žiadnej inej témy len seba samej. V rámci všeobecného predpokladu a rozmedzia nášho predmetu skúmania - že body art je umenie, v ktorom je hlavným námetom vzťah k umelcovmu telu - nás môže lákať uzáver, že podobne to platí aj na také morfológie ako je napr. performance art, avantgardný tanec a video art.

Ale tieto formy existujú a sú živé, aj keď výsledkom sú diela, ktoré nevytvárajú žiaden vzťah k telu umelcov. Mohli by sme to zhrnúť v tom zmysle, že body art možno nájsť niekedy vo video arte, v performace a v príbuzných druhoch, ale nie je nimi limitovaný. Preto ani jedno ~~xxx~~ dielo, v ktorom je zdôraznené telo nemôže byť klasifikované ako body art. Je tu totiž malý rozdiel. Také formy ako video a performace nie sú v skutočnosti štýlmi, aj keď snád momentálne prechovávajú štýlievú zhodnosť, ale sú skôr média. Na druhej strane jav, o ktorý sa zaujímame - body art - nie je médium, ale je štýlom ?

Na túto otázku môžeme teraz odpovedať iba približne, pretože body art je novou formou. Ako taká ani nemôže mať črty, ktoré sú charakteristické pre štýl. Na body art sa skôr môžeme pozeráť ako na špekulatívnu formu, na experimentálny smer. Je len prirodzene, že sa ňou zaoberajú umelci, ktorí chcú riskovať a robiť chyby. Niektoré mená vedúcich postáv, ktoré experimentujú s novým javom prezrádzajú na prvý pohľad umelcov, ktorí sú zhodne spätí s rizikom a s novými myšlienkami. Sú medzi nimi severoamerickí umelci - Vito Acconci, Les Levine, Paul Thek, Kenneth King, Dan Graham a Denis Oppenheim /a iní menej známi/, Jochen Gerz a Ha Schulte z Nemecka, Richard Kriesche a Helmut Schober z Rakúska, Lea Lublin, Marta Minujin a Leopoldo Maler z Argentíny a Bruce McLean, Gilbert a George z Anglicka a mnoho ďalších. Prakticky všetci tvoria performance, alebo niektorú z foriem body artu. A tak tieto dva javy - performance a body art - môžu byť skutočne veľmi príbuzné.

Ale hlavnou a najdôležitejšou otázkou sú formáty - body art a performance by mohli byť spojené predstavami viacerých umelcov v rozličných obdobiach umenia budúcnosti. Uviedol som všetky tieto otázky a problémy preto, aby som demonštroval komplexnosť danej témy. Body art je umenie, ktoré má niektoré priame vzťahy k telu umelcov. Ale nie všetky umelecké prezentácie, v ktorých sa vystavuje telo alebo telo umelca /napr. autoportrét/ môžeme nazvať body artom. Podobne môže byť body art aj performance. Inými príkladmi body artu môžu byť v skutočnosti i kresby, fotografie alebo aj plastiky. Práve v takých dielach /napr. fotografie/ však nie je hlavný fotograf. Ako by to malo vyzeráť, ak by šlo o body art?

Pre väčšinu modernistov už nie je predpoklad, že dielo je to, čo je médium, životne dôležitý. Tak sa zmenilo umenie. Dôsledky sú pre samé umenie, pre umeleckú interpretáciu, kritiku i pre vedecké bádanie ohromné.

Body art je snáď prvý umelecký jav, ktorý jasne demonštruje, že moderné umenie sa stáva staromódnym. Moderné umenie je postavené na jednoduchom predpoklade, že dielo je iba to, čo jestvuje. Nie je to obraz alebo metafora niečoho iného. Je to napr. Fotograf - jediný a iba on, alebo maľba a nič iné. Tento predpoklad je zatiaľ dominantný. Automaticky ho akceptujeme. Uchýľujeme sa k nemu kedykoľvek máme problém pri posudzovaní, akceptovaní alebo pochopení diela. Rovnako si ním pomáhame v mnohých iných situáciách.

Dielo, ktoré je úplne zbytočné, nepochopiteľné a snáď aj bezúčelné a náhodné po každej stránke, môžeme ospravedlniť vtedy, ak je schopné poukázať špecificky a výlučne na seba. Fráza, ktorá vysvetľuje tento postoj sa vo francúzštine nazýva „l'art pour l'art". Je to základný kameň modernizmu. Na ňom spočíva väčšina teoretických východísk moderného umenia, či už maľby, videa, architektúry alebo enviromentu. Ale to už nie sú diela.

Prostriedky v umení, ktoré budú trvalé a ktoré pomôžu determinovať umenie budúcnosti sú tie, ktoré odhalia obmedzenia - ak to však nie je absurdná domnienka. Médium môže byť naozaj zaujímavé, užitočné a vyzývajúce ak sa usiluje byť niečím, čím nie je.

Tento postoj, vyjadrený v predchádzajúcej časti, je obtiažne pochopiť niektorým ľuďom, ktorí sú zvyknutí akceptovať ideu, že umenie je to, čo jestvuje - tzn. len určitým kódom tvorby zúžitkovanej a akceptovanej v súčasnom umení. Predsa však dôkladné porovnanie umeleckej energie, ktorá je priamo vynaložená v body arte a v oblasti performance naznačuje, že podstatnou vlastnosťou modernistického umenia je rozdrobenosť. Sme skutočne na prahu nového umenia našich čias. Umenie, ktoré vystupuje ako nové začína až bolestivo čisté a obyčajne nie je nové vo všetkom. Z toho ustavičného spoliehania sa na základný predpoklad vyplýva, že ak sa moderné umenie stane zrejším prestáva byť novým. A skutočne, nové, moderné umenie vznikne vtedy, keď ustúpia naše terajšie hlavné teoretické základy nového /alebo starého/ umenia.

Body art v rôznych formách jestvuje už veľmi dlho. Mohli by sme povedať, že celé umenie od svojho vzniku bolo telesným. Spočiatku bolo umením o tele tvorcov. Vo všeobecnosti možno povedať, že každý umelec musí v určitom zmysle začínať znova /od počiatku/. Niekedy nie je ľahké určiť, čo je presne to „znova". Ak chce niekto začínať kompletne od začiatku, aby bol úplne nový a autentický narazí na základný problém - určiť, kde začiatok vôbec leží. Niekedy sa tvrdilo, že leží tam, kde končí maľba. Takto sa nový začiatok našiel v konci maľby. Pre iných umelcov je začiatok tam, kde končia primitívni umelci. Lenže celý problém je postavený na základnom predpoklade, že treba nájsť začiatok a až potom možno konštatovať skutočný začiatok umenia.

Každá determinácia, každé rozhodnutie o tom, že umelec musí vo všeobecnosti tvoriť, je v priamom vzťahu k začiatku. Keďže každý umelec musí hľadať ďalej, aby našiel nový začiatok, začiatok, ktorý je vzdialenejší a ktorý ešte nikto nenašiel, budú umelci

načierať hlbšie do historického vedomia ľudstva, než to bolo doteraz možné.

Nezávislý umelec musí spájať začiatok so svojím umením. Pre každého umelca je rozdielny začiatok, pretože každý umelec hľadá miesto, ktoré je absolútne nové a „neskazené“ umením, estetikami a sofistickáciami. Čistý, nový začiatok je potrebný preto, aby bola skonštruovaná paradigma, ktorá je jedinečná a umelcovi vlastná. Koniec koncov vecou umenia je byť novým a odlišným, aj keď je to skoro to isté, ako byť niečím iným. A nové je záhadné a najzáhadnejšie na ňom je to, čo je skutočné a všedné. Umelec sa neusiluje tvoriť záhadu - predsa však je nový umelec záhadný.

L'Art Corporel v performance, v dokumentácii, vo video alebo vo fotografii je umenie, ktoré reflektuje na pre-začiatky umenia. Také umenie je pred umením tam, kde nebola kultúra, v ktorej by sa umenie mohlo rozvíjať. Predtým, než si človek uvedomoval umenie uvedomoval si sám seba. Uvedomenie si osoby je prvým umením. Je to prvé umenie ak nie prvotný hriech. Je to umenie medzi dýchaním a uvedomením. Body art nie je o dýchaní, ako o tom uvažujú niektorí body artisti, keď limitujú vlastné špekulácie na prvý ľudský posunok, ktorým je pravdepodobne dýchanie. Ale body art v performance je o tele, o uvedomení si vývoja medzi mozgom a telesnosťou.

Najpodstatnejšia funkcia tela - vdychovanie a vydychovanie - je ritualizovaná a opakovaná v mnohých ľudských činnostiach. Mnohé z týchto znovuzákoneńí sú neuvedoméle alebo neúmyselné a hñ nikdy sa nedá poznať načo sú. Mnohé z nich sú hľadaním ľudských počiatkov. Od destkých mazaní pastelkami cez fajčenie až k „disco“ tanču nachádzame príklady ľudského znovuzákoneńia základnej ľudskej požiadavky a procesu, ktorým táto potreba znovuzákoneńíť danú požiadavku je uspokojená. Túto potrebu potvrdili objavy Merleau-Pontyho a iných.

Veľká časť body artu a performance môže byť interpretovaná tými istými spôsobmi, ktoré použil Merleau-Ponty pri interpretácii primitívnych mýtov. Je podivné, že sa v tom nepokračovalo. Jeden z dôvodov, prečo to tak nie je, je ten, že umenie nepredpokladá možnosť takého druhu analýz, pretože je o iných veciach a nevzťahuje sa na osobné túžby a súkromné nutkania. Ale žiadnou skazou základného modernistického pojmu /napr. l'art pour l'art/ nevzrastie pravdepodobnosť takého kritického stavu /postoja/.

Mohlo by sa zdať, že umelec čaká na kritický aparát, ktorý ho postrkuje vo vývoji. Ale zatiaľ body artisti používajú sami seba ako materiál pre vlastné performance, ponúkajúc takto diela, ktoré sú určitým spôsobom výsledkami uvažovania o primitívnom, prehistorickom umení tých kultúr, v ktorých boli ozdoby umiestené priamo na tele ako skutočne najpranejšia manifestácia umenia. V minulých kultúrach určití jednotlivci nezdobili len vlastné telá, ale aj telá iných. Nie je to, samozrejme to, čo sa dnes nazýva body art. Ale telo bolo objektom a najprirodzenejším materiálom umenia. Aj neskôr, v organizovaných náboženských systémoch a rituáloch sa zobrazovali telá oddelené, no hlavným faktorom, ktorý determinoval podobu originálnej výzdoby tela bolo podnebie. Keď začal človek ovládať a kontrolovať podnebie, popularizovať čerstvé ovzdušie bolo jasné, že umenie vstúpi do novej fázy, ktorá bola v skutočnosti fázou primitívnou.

Ak sa diela realizujú v rámci tejto tendencie je to návrat k určitému druhu začiatku, k dobe, ktorá bola charakteristická umelcom tvoriacim obrazy človeka /drevorezy, veľké kamenné plastiky, priame ozdobovanie tela, či už zohyzdenia alebo kozmetické úpravy/ - jedným slovom zobrazoval človeka - tvorcu.

V performance alebo body arte sú postavy umelcov nástrojmi umenia. To je umenie. Je to umenie až do tej miery, že to čo sa pokladalo za umenie v epoche „pred kontrolovaním podnebia“ v skutočnosti ani umením nebolo. V takomto umení sa musia umelci usilovať predovšetkým zbaviť umenie umenia, ináč nemôže byť umenie niečím novým.

To všetko môže zvädzať k uzáveru, že tento typ umenia, o ktorom sme pojednávali je egomaniakalným umením. Umelec, ktorý používa výlučne sám seba ako materiálny obsah by mohol uvažovať o tom, ako extrémne manifestovať umelecké ego. Lenže vtedy by umelec smeroval k nepravde. Performance a body art nie je glorifikujúce, ani osobné v tom zmysle, že umelcova osobnosť sa stáva výsledkom.

Ak forma týchto diel nevyžaduje nič z umelca ako osobnosti /osoby/, z jeho emócií a pod. je to len ilúzia, pretože tieto diela sú anti-ego výpoveďami a v zásade sú v opozícii proti veľkej časti umenia epochy „pred kontrolovaním podnebia“. Ak sa umelci vrátia k základným ľudským pravdám, mimo kultúru, nacionalizmus alebo individualizmus, začnú na mieste, ktoré ešte len čaká na svoje objavenie.

První názor, který jsem si udělal o performačním umění, je to, že je racionální, a to racionální tak, jak ostatní formy, s nimiž by performance mohla být příbuzná, nejsou. Dívám se na performační umění pod zorným úhlem toho, čeho by mohlo v budoucnosti dosáhnout, spíš než pod zorným úhlem toho, čeho dosáhlo: věřím /akceptuji/, že performační umění - Performance Art - dále už tedy jen PA - je velice pochybná nálepka, používaná pro označení obrovského množství značně disparátních děl, že PA může být nazíráno v celém svém potenciálu, prozkoumáme-li ho v tandemu s dvěma dalšími oblastmi lidské aktivity, oběma schopnými vzbudit tolik veřejné polemiky jako PA samo.

Téměř až do dneška v tom, co bylo známo jako PA, existovala výlučnost /exklusivita/: jeho praktici měli sklon omezit se na žánr, upoutat se na děj. Alespoň v Británii pluralita praxe nahražovala tuto rannou výlučnost, která byla motivována jakýmsi puritanismem, a dnes umělci činní většinou v jiných sférách dělají příležitostné performance, fedrujíc tak či zdůrazňujíc tak některý zvláštní prvek své hlavní oblasti tvorby. Doložit tuto tendenci je jiná: v článku ve Studio International, July / August 1976 1/ jsem si všiml toho, co Marc Camille Chaimowicz identifikoval jako novou tendenci mezi umělci performance: tendenci, kterou on klasifikoval jako "private Performance"; tj. performance, osvobozenou od nátlakové "živé" situace. 2/ To znamenalo - v jeho případě - využívání videa, ale také filmu, fotografie nebo mixed-media instalace, což odstraňovalo potřebu, nutnost skutečné přítomnosti umělce. V Chaimowiczově se dílo odtud deltovitě rozvíjelo, jak elegantně dokazují jeho kniha "Dream" 3/ a následná díla /jako např. "Doubts", "Fade"/. To, co už není nešťastným vedlejším produktem narůstající rozmanitosti je destrukce toho, co bylo jedním z principiálních raison d'être /oprávněním existence/ performance - anihilace uměleckého díla /art object/ jako předmětu výměny zboží /prodeje, atd./ Filtr mezi privátní performance a diváctvem /ať už je to video-tape, dokumentace nebo objekt, z jehož vtělení do performance vyplývaly asociace/ dosáhl statutu "art objektu" a odtud tržní ceny. To je zvlášť ironický moment, protože svého času bývali umělci důslední ve svém odporu k "dokumentaci" svých děl jinými a to z mnoha důvodů. Někteří považovali kameru /fotoaparát/ a fotografii za implicitně politickou zbraň vykořisťovatelského systému /pravděpodobně proto, že fotografie atd. existovaly po provedení akce a byly prodávatelné/; jiní proto, že nafilmovaný či nafotografovaný záznam byl neadekvátním pro sdělení pomíjivého, přechájecího, nahodilého /za jiných okolností možného/; ještě další oponovali na základě toho, že nemají kontrolu nad svými obrázky /obrázky ze svých akcí/. Viděli také, jak je nepřátelská ne-zodpovědnost "mrtvého oka". Odpovědí bylo sebe-filmování a sebe-fotografování umělců, jako třeba u Chaimowicze, a vtělení /těchto aktů či jejich výsledků/ do akce, dokonce i díky toto nepřipouští možnost kompromisu s uměleckým trhem. Ale to už není tak důležité v atmosféře pluralismu a pragmatismu konce 70-tých let. Došlo k pozoruhodnému nápadnému vyzrání na všech stranách. Performance začala mít tendenci stát se formou mezi sobě si rovnými formami; ale existuje shodný nedostatek "odvahy, drzosti". Můžeme klidně říct, že s jednou či dvěma čestnými výjimkami se umění do značné míry přiklání ke středu, působí jako bod, k němuž se upírají všechny zraky pro výraz pouze toho, co je zdvořilé, elegantní v duchu doby. Stalo se aktivitou konsensu /všeobecné shody/: ta je fedrována umělecko-historickou tendencí zmírnit, rozředit urážlivější aspekty umění epochy a tendencí společnosti obecně asimilovat a vyklestit aktivitu avantgardy tím, že ji vtělí do hlavního proudu. K tomu došlo v Británii ve značné míře aktivitami měkkého liberalismu houfu veřejné patronace v uměních, které se až do nynějška vyhýbaly surovějším projevům otevřené censury ve prospěch jemností před-censury. Paralelním příkladem vtělení ryzí, nefalšované

anti-kulturní formy a to té, která měla výhodu - přednost v tom, že byla ryze lidová, do hlavního proudu byla rychlá asimilace "punk" motivů urbánního folk-artu, se vším jeho potencionálem tvůrčí rebelie, do "chic" /elegantního/ a "camp" /tábornického/ stylu vysoké módy /high-fashion/. Ve svých předchozích textech jsem oceňoval PA jako ničivou, zkázonosnou formu, nedomyšleně ji preferující před tradičnějšími formami, jejichž cena jako hybné síly proti celé sadě socio-politických problémů mi nebyla nikdy zřejmá. Tehdy jsem měl za to, že performance má co dělat s revolučním potenciálem; dnes ji snad můžeme vidět jako "první mezi rovnými"; její hodnota spočívá pouze v její schopnosti střilet na střed ze zálohy. Možná performance dosáhla toho stadia stylistického excesu, popsánoho sirem Herbertem Readem, stadia, které je charakteristické pro všechny velké periody v umění, /stadia excesu/, bezprostředně předcházejícího jejímu nahrazení jinými styly. Přívrženci performance jakoby určitě nacházeli potřebu uchylovat se k stále rozmnožujícím se sebe-vědomým nápadům, aby šokovali či zachovávali prvek překvapení, který je esencionalní ingrediencí performance. Mnozí umělci performance jsou zmateni: jakoby si nebyli jisti politickou základnou společenského systému, a vztahu mezi ní a povahou ideologie ve společnosti. V Britanii je dav umělců, kteří vidí obchod jako vykořisťující, ale uměleckou patronač jako neutrální. Ta, přes kvasi-vládní agentury zmíněné dříve, je nabitá ideologií - a efektivní ideologií - jako kontrastní síla v britském umění.

Jestliže se performance vzdala mnoha dřívějších ortodoxií, existují také konstanty; a veřejné odhalení procesu tvorby musí být jmenováno na místě prvním. Paradoxně, to performance přivádí blíž k nejkonvenčnějším modům, neboť to, co performance nabízí, není silné natolik, aby to rozrušilo existující kulturní orientaci; slouží /to/ k udivování některých lidí, a slovy Waltera Benjamina: "V člověku, který je udiven, se narodil zájem; zájem ve své prvotní formě". A to samo není v dnešní společnosti málo.

V minulosti se hodně psalo o roli PA v procesu rozklížení kultury; o performance jako katalysátoru tvůrčí rebelie - spíše než anarchie. Stále se mi zdá, že potenciál performance leží, je v tomto směřování; a jde-li tvůrčí rebelie ruku v ruce s politickou či sexuální rebelií, tím lépe. Ne že performance je prázdnou, jalovou pozvánkou k šoku - to je příliš snadné, - a máme ujištění Susany Sontag, že nejpozoruhodnějším rysem moderního obecenstva je jeho schopnost asimilovat šok. 4/ a ujištění Morse Peckhama, který ukázal, že šokovat sebe sama je pouze pomíjivé, přechodné masturbační vzrušení. 5/

Takže co dál? Máme považovat "rebelantskou" fázi PA za pouze přechodnou, za jednu v dlouhé serii historických rebelií proti estetickému statu quo, která vystlává dějiny umění? Nebo máme PA dát do vztahu k něčemu, co má trvalejší závažnost, platnost? Možná, že u apologů klasiky obvyklý spoj s primitivními formami a primitivními motivy má větší závažnost, než si myslíme, a že se /tento spoj/ může vynořit, objevit /po tmavé noci pragmatismu/ jako nepřetržitě dotazování se, přeptávání se po nekonečném vyrovnávání a kolísání udržování umělce v tom být - ein Rüttler - otrásatелеm etablovaného řádu.

Náklonnost, příchyllost kulturního člověka ke středu, byla již zmíněna; nikde nebyla tak brilantně vyličená jako v "Culture as Praxis" 6/ Zygmunta Baumanna, což dává značné roli umělci coby metle /biči/ konformistického, pravicového radikalismu malého buržoy. Používá Baumannovu charakteristiku aspirací člověka z malé buržoazie: touhu po všem, co je jemné, mírné; po konsensu /všeobecné shodě/ a po ničem víc než co je jeho vlastní omezená zkušenost světa, a jeho vlastní omezené názory budou universální.

Baumann implicitně líčí proti čemu by měl umělec bojovat:

"v obmezeném universu smyslu malého buržoy není místa pro jiného, protože esence malého buržoy je universální, nekonečně a monotonně opakované zrcadlení jednoho a téhož existenciálního vzorce; Průměr se povýšil na absolutní vrchol Universality. Způsob bytí Průměru je způsob bytí slizkého, kluzkého; opravdu, je opravdovým prototypem kluzkosti. Průměr přežívá všechno, s čím se setká, shltá a stráví a naveskrz změní všechno, co se

-1680/. Ve svých traktátech a ilustracích /příkladech/ vysle-
vil tento jezuita německého původu tézi, že lidská tvář se dá
znetvořit /zohavit/ tisícovým způsobem. Pemecí zrcadel, svět-
la a stínu se prý dá "hravě zpřístupnit pravá člověčeva tvář".
Zkoumal tedy tajemnou, skrytou duši a snažil se ji rozluštit
/odhalit/ rozštěpením a transformací vnějších viditelných znaků.
Jehe výroky o "Experimenta metamorphen" dokazují, že se ještě
dříve před vědeckým zkoumáním lidé zabývali výrazem fyziogno-
mie a obličejových rysů, aby tak prostřednictvím vnějších zna-
ků pronikli do duše.

Tyto úvahy koření ve středověkých esukltních vědách, které z ry-
sů tváře a z tělesných znaků usuzovaly na charakterové vlastno-
sti a na osud. Člověk se svými psychofyzickými resonancemi po-
dle nich odpevídá kosmickým silám. Tato představa o "univer-
zální harmonii", která přežívala až do pozdního 17. století,
nachází i dnes své přívržence mezi umělci, kteří se ve svých
akcích pokoušejí tělesným výrazem vsadit svou esebu do indivi-
duálního významového kosmu. K nim patří například Joseph Beuys.
Vědeckým východiskem pro určení významu duševních pochodů podle
organoskopických, fyziognomických a patognomických jevů, jsou
teprve studie Lavanterovy /1741-1801/, jež se objevily ke konci
18. století a přes nové vědecké výsledky zajímají umělce a věd-
ce až dodnes. O tuto ranou nauku o typech, v níž tento švý-
carský filosof a theolog označil své snahy jako prastarou lids-
kou tužbu - že totiž "neexistuje žádná živá bytost, která by z
vnějších znaků neusuzovala na vnitřní" - se opírá v polovině
19. století například Carl Gustav Carus. Ve své knize "Symbolik
der menschlichen Gestalt" se pokouší vytvořit systém, podle ně-
hož by přesná znalost "esebitesti lidského těla" sloužila jako
symbolický kánon "esebitesti jehe duše". Tato standartní díla
měla pro vývoj umění stále více se zabývajících mimikou a pan-
tomimikou symbolikou stejně velký význam, jako dnes vědecké
poznatky behaviorismu a psychoanalýzy.

Dalším významným východiskem jsou Leonardovy anatomické stu-
die. Jsou zcela přesto tehdejší symbolické teorie a psychologič-
kých významů. Na náčrtech jsou pohybové studie, jež by mohly
zároveň sloužit jako jakási gramatika tělesné řeči, protože ur-
čují tělo ve vztahu k prostoru. Řada dnešních pokusů o tělesné
výrazové přeměňování prostoru pokračuje v tradici těchto teore-
tických počátků. Už Leonardovi byla "každá daná veličina dělitel-
ná až do nekonečna". "Oke, které pezeruje ruku, a pohybuje se

při tom od bodu A k bodu B, přeměřuje tak prostor A-B, jenž je stále veličinou, a tudíž se dá do nekonečna dělit. Ruka, která se takto pohybuje, mění neustále svoji polohu a svůj vzhled. V těchto pohybech lze rozlišit stejný počet nových pohledů jako částečných pohybů." V takto exaktních popisech se tělo pojímá už jako "třídímenzionální hieroglyf", jenž je v plastickém nebo kresebném vztahu ke svému okolí. V této myšlence pokračují někteří umělci kteří pracují s kamerou a - jako například manželé Leisgenovi - zachycují pohyby těla jako formu měnící krajiny.

Přesto jakékoliv psychologické motivace jsou také sebevyjadřující gesta Klausa Rinkeho. Je to jediný systematick mezi těmito umělci. Stylizuje gestiku a rytmické pohyby do abstraktní formové řeči, do plastické abecedy. Protože toto tělesné písmo je založeno na opravdu matematickém konceptu s pevnými značkami, dají se tyto demonstrace nejlépe pochopit na fotografických sekvencích.

Ta, jak dnes tyto mimické a pantomimické akce opět zpětně ovlivňují malířství, ukazují například realistické práce Wolfganga Oppermanna. Ovšem je to třeba chápat spíše jako reakci na tělesný výraz, protože gestika se zde nepoužívá jako mluva, ale desílejně jako citace, jako motiv.

přeložila Helena Stejskalová

XX

V I T O A C C O N C I

XX

Vite Accenci; Název: Kenverze II /Setrvání, Adaptace, Základní práce, Předvedení/; Datum: srpen 1971 /upravená verze piecu z listopadu 1970/; Prostředek: film Super-8, černobílý /tělo, odstranění/; Rozsah: dvacetčtyři minuty; Fotografie: Katy Dillenevová.

1/ Predlužování změny pohlaví: odstranění mého penisu, jeho ukrytí mezi mýma nohama.

2/ Cvičení mého nového těla /třímínutová cvičení s mým penisem mezi mýma nohama: chození, běh, poskakování, skákání, chýbání, zvedání každé nohy, sedání/; přizpůsobení se mým novým podmínkám - setrvání v mé nové pozici.

ní /New York State Council on the Arts/ a Národní nadace pro umění /National Endowment for Arts/.

Choreografka Trisha Browneová, pětatřicetiletá absolventka Mills College, studijní obojtanec, zakládající členka tanečního divadla Judson Church Dance Theater píše: "V minulých pěti letech jsem se podílela na konstrukci mamutích podpěr a technických systémů, které umožňují lidské bytosti přecházet se po stěnách, kráčet dolů po sedmiposchoďové budově, budit zdání volného pádu nebo upevnění v prázdném prostoru - - práce, jejichž těžiště spočívá v antigravitaci a obyčejných pohybech v neobyčejných podmínkách. Moje současná práce, "Akumulace", předvedená na Římském Festivalu hudby a tance v L' Attice v roce 1972, je sériovým vystoupením, které se zabývá výhradně pohybem - žádné podpěry, žádná hudba. Struktura kusu je pevná, pohyby jsou určeny předem. První pohyb - etážení pažema s vystrčenými palci - je předveden a opakován 15krát. Přidá se pohyb 2 a pohyb 1 a 2 se opakuje 15krát. Přidá se pohyb 3 a pohyby 1, 2 a 3 se opakují 15krát. Tento proces trvá 55 minut. Svou výstavbou se má kus podobat objektu. Opakování má za cíl rozmazat představu - podobně jako neustále opakované slovo ztrácí svůj původní význam - z něho se stane myšlenka atd. /angl. orig. ocen -- netien/. Performance je živým procesem dehlížení na integritu každého gesta."

Avalanche, léto 1972

the village VOICE, 28. října 1971

Tanec ed Deborah Jewittové

Séle Trishy Browneové "Akumulace", začíná jednoduchými krouživými pohyby paží založenými na ukazování /přesněji ukazování palci/. Stejí na jednom místě tváří v tvář obecenstvu, postupně se zesiluje jemné houpení v kolenou a bociích. Pomalu přidává několik opatrně zvolených pohybů; s původními pohyby vytvářejí jeden jediný celek. Ve všem, co předvádí, je velice přesná, a přesto úžasně uvolněná - kotel, který je pozorován a který vypuští páru tak pomalu, že každá nová vlna, každé zabublání nabývá nekonečného významu.

R o b e r t J. P i e r c e:
"Tanec na střeše" od Trishy Browneové

Semaforey na střechách a sluneční kámeny.

Žertovně jsem se zeptal přítele, jestli bude během přestávky umístěn v mezaninu bar. Věděl jsem, že tam žádný bar nebude. Nebyl tam žádný mezanin. Jenom větrem ošlehané vední věže a zvlněný dehtavý papír. Pekusil jsem se odstranit trechu černého dehtu z bet a opět jsem se peřoval dalekohledem. Dívka v bikinách, která se opaleval napreti ve Spring Street, se nervózně dívala, ale přesto zamávala a já jsem jí odpověděl. Trisha Brewnová se znovu objevila vyseke nad Prince a West Broadway a vanevala se zametání. Myslím, že její střecha musela být špinavá. Čtrnáct dalších účastníků, všichni oblečení v červeném /s vyjímkou jednoho individualisty s oranžovým vrškem/, seděle a čekale na různých střechách na sever a na jih ed nás /my jsme byli na domě Weester, č. 64/. Vypadale te, že sedí v klikaté linii dlouhé asi jednu míli, i když te zřejmě byla asi jen polovina. Směrem na jih, na kenci řetězu obchodních domů, byla další skupina diváků, která se dívala na sever. Tu a tam byle vidět skupinky, vybavené dalekohledy a fotoaparáty, které si našly nad městem vlastní místa. Chránily si eči před sluncem, čekaly na červené postavy...

Musel být dán nějaký signál, preteže se všichni tanečníci postavili a čekali. Trisha Brewnová začala pemalu pehybevat pažema v širokých semaforevých pehybech. Během několika sekund byly signály paží zachyceny a předávány dále ed tanečníka k tanečníkovi, dolů ke Carmen Beuchatové na ulicích Church a White. Alespeň podle mapy te měla být Carmen Beuchatová. I v dalekohledu jsem viděl pouze drebneu figurku, která se pehybevala a skláněla, otáčela a balancevala na jedné noze, v kánenu se všemi před ní.

Každé naklenění těla Brewnové nebe dřep nebe pehyb paží se trechu měnily, jak byly předávány ed tanečníka k tanečníkovi. Ne záměrně, ale preteže každá oseba předváděla tentýž pehyb velice osobním způsobem, a tyte drebne úpravy byly pak dále předávány dalšímu tanečníkovi, který je opět modifikoval. Kde kánen přecházel sem a tam přes ulice, měnily se někdy spirály levých paží ve spirály pravých paží. Vzhledem ke vzdálenosti mezi tanečníky /někdy větší než jeden blok/, sluneční záření a zvyšující se rychlostí a složitostí kinestetické rozcvičky nebyle možné se vyhnout tomu, aby celé pehyby ve větě nebyly neúmyslně přidávány nebe vypouštěny. Jsem překvapen, že k tomu nedešlo častěji. Připomněle mě te hru na telefon, kterou jsme hrávali na základní škole, když jsem byl malý. Učitel pošeptal jednomu z nás

nějakou větu a on ji šeptem opakeval dalšímu, atd. kolem dekla po třídě. Věta, u které jsme skončili, byla časte pozoruhodně jiná než věta, s níž jsme začali.

Asi po dvaceti minutách se vzdala Brewneová vedení a předala je Beuchatevé, takže proud rozvíjejících se pohybů změnil svůj směr a plul kolem nás dolů k Brewnéové. Nemyslím si, že "Tanec na střeše" je jedním z velkých mezníků v dějinách americké avantgardy, ale přesto jsem ho považoval za zajímavý a zábavný. Přestože nikde nespádl se střechy, bude skupina tanec opakovat v neděli ve dvě hodiny. Jestli se půjdete podívat, vezměte si dalekohledy.

XX
K L A U S R I N K E

Výstavu z díla německého umělce Klausa Rinkeho bude možné navštívit od 19. září do 21. října v Muzeu moderního umění, jako předehru série "Projekty" v sezóně 1973/74.

Klaus Rinke, čtyřiatřicetiletý umělec, který pracuje v Düssel-derfu, již vícekrát vystoupil v posledních letech na veřejnost na výstavách pouze vlastních i skupinových. Je to původně malíř, který se vzdal malování, aby pracoval jako sechař ve třech dimenzích, později se však odvrátil od plastiky ke své současné práci, která zahrnuje také uznání čtvrté dimenze - času. Začleněním času "se umění mění v proces", říká Rinke. "Vybral jsem si těle a tělesné pohyby - jako edhmetný a nejlépe srozumitelný prostředek, abych vytvořil ABC vidění, zkušenosti a jednání a tím celého člověka."

Většina Rinkeva díla se skládá z fotografií umělce, které ukazují různé vlastnosti těla a aspekty tělesného pohybu. Tyto fotografie jsou časte doplňovány písemnými prohlášeními, která se vztahují k těmto pohybům a která ukazují umělcův zájem na vzájemném vztahu myšlení /jež se vyjádří slovy/ a jednání. Kromě fotografií, které tvoří většinu výstavy, předvede muzeum Rinkeho "Mutace", 25minutový film /od pondělí do pátku, v 13.15 hod., v Severovýchodní galerii v 1. poschodí/.

Götz Adriani se vyrovává s Rinkevým využitím vlastního těla v knize o umělcově práci: Předvedením vyjadřuje své vlastní těle a

svými končetinami interpretuje vztahy, protiklady a zákonitosti míry, počtu a preparací... Fyziognomie, pohyby a jednání pedláhají přísně intelektuální analýze. Tak se ponechají stranou nepedstatné vypravěčské tendence; nezůstane tu nic než člověk, kterého ztělesňuje jeho plastické objevení a jeho vztah k prostoru v čase jako konečně platný vzorec. Těle je užite jako stavební prvek, který je schopen překlenout vzdálenosti a definovat intervaly...

V rozhovoru s Karin Thomasevou, uveřejněném v téže knize, vysvětlil Rinke svůj úmysl: Pokuším se dát na srozuměnou, že každý člověk, bez ohledu na to, odkud pochází nebo jaký je jeho speciální původ, by měl dostat příležitost pomocí těchto základního znázornění skutečnosti poznat sebe sama a se sebou samým pracovat. Většinu lidí v tom brání jejich více či méně dekalá integrace v existenčním bytí. Spečívají na jistých ustrnulých životních formách, které v nich a s nimi prebáhají.

Studie této knihy by mohla znamenat pro jednotlivého člověka něco jako pednět k uvědomění si svých základních struktur... Umělec by měl mít možnost demonstrovat situace ekelního světa tak, aby byly užitečné pro uvědomění. Tyto situace by neměly nikoho omezovat, ale měly by napomáhat k osvebezení schopností. Lidé by si například měli být neustále vědomi svého ekelí, Tente zkušeností by mohl každý člověk měřit rozsah intenzity nebo jednotvárnosti svého života.

"Primární demonstrace"

/Čas stav-	Prester Těle=	Těle hlava	Jednání/ oči	uši	Určevání času- nes	časový ústá	časový krk
ramena vprave	vlevo	paže	lekty		ruce	prsty	
hrudní keš	záda	páteř	zadek		pehlaví		
nohy vprave	vlevo	stehna	kelena		lýtka	chedidla	prsty
ležet	běžet	stát sedět	jít		ležet		
edvrácený	pestej	přirezený	pestej		pestej ze strany		
		přivracený					
dívat se na sebe		dívat se jinam			přehlížet	vůbec se nedívat	
přehlížet	ohlížet se	vzhlížet			prehlížet	vidět za to	
stěna-	pedlaha-	prester-					
vzdálenost-	diagonála-	střed-					
vederevný-	svislý-						
jednání-	pohyby-						
mužský/ženský							

já ty
ty my já

agrese- obrana- situace-

průjezd- z výhlediska- k výhledisku-

minulest- přítomnost- budoucnost -

já ty en ona ene my vy eni

budeu jseu byli

ekamžik z budoucnosti

dnešní situaci do minulesti/vsadit, která se tak stane
budecí současností

od pramene k oceánu

vedu dejít/ naplnit/ přinést/ nalít/ převrhneut/
nabrat/

- začátek - konec

přejít danou cestu /vzdálenost/ různou rychlostí

průběh dne: žít - přežít

minulest:	přítomnost:	budoucnost:
budu	budu	budu
budu	budu	jsem
budu	jsem	jsem
budu	jsem	budu
jsem	budu	budu
jsem	jsem	jsem
jsem	jsem	byl jsem
jsem	byl jsem	byl jsem
byl jsem	jsem	byl jsem
byl jsem	byl jsem	jsem
byl jsem	byl jsem	byl jsem
minulest	přítomnost	budoucnost

Rinke - Baumgartl

výhledisko
skulpturální akt
jako přesné pojmenování
pojmenování ukázáním
z vlastní zkušenosti
návrh
zvolání
ekamžitá vyjádření
jako tělesné znaky
stanevisko
jako místo
postavit se
postavení
zaujetí postoje
frontální
přímo opačné
jako místo setkání
postavit se do času
jako časový bod
z jakéhokoliv místa x -
bod ve všech směrech
jako prostřední bod = nulový bod
jako výchozí bod

Klaus Rinke

- 1939 narozen /29. dubna/, Wattenscheid, Německo
1945-54 školní léta poznal sílu na školním dvoře
1954-57 učen ve Vestfálském obchodním domě první setkání s
třídním systémem: ředitel-personální náměstek-ředitel
vnitřních úprav-hlavní dehlížitel-náměstek dehlížitele-
-asistent dehlížitele-učen 3. ročníku-učen 2. ročníku-
-učen 1. ročníku
1957-60 studium nadšení z tvůrčího spontánního umění je nád-
herným pocitem
1954-66 boj s maleváním poznání fereu prostřednictvím kreslení
1959-66 setřesení vzdělání které bylo násilně nahromaděno
1966 opustil malevání
1959-60 nevědomé performance
1968-69 vědomé performance

XX
XX

L U C A S S A M A R A S

AUTOPOLAROID

Tyto snímky nepředstavují autobiografický postulát některých
mých současných postavů nebo sležitý dar jiným, ale jsou studijní
metodeu mého polareidovaného já, jako abstrakce nebo přenesení
pro estetické přemýšlení, psycholegické pronikání, citovou
subtilnost a vlahé rozpaky. Nebo jsou metodeu pro deklasifikaci
potlačených pocitů. Nebo jsou stylizovaným předstíráním pocitů -
- hrou. Nebo jsou přepracováním formy autopertrétu. Nebo to bylo
tak, že jedne vedle k druhému, až vzniklo celistvé dílo.
Jsem také důkazem radostného zážitku. Většina jich vznikla pozdě
v noci nebo brzy ráno. Doba žádného vyrušování. Znovu jsem obje-
voval množství technik, které jsou již známy studentům fotogra-
fie, a měl jsem zvláštní pocit, že znovu prožívám histerii. To
vše však neznamena jen opětné prožívání. Do kompozice jsem develil
proniknout satiru, vyplývající z mého uměleckého vzdělání. Pola-
reid má své vlastní citění, vlastní pohled, vlastní řeč. Je sice
programován tak, že lidské tělo dostane přijatelnou barvu, ale ty-
to normální snímky lze překrýt barevnými plastickými destičkami,
které lze zasunout před čočku nebo před lampu. Navíc rychle, s
níž vzniká snímek bez jakékoli cizí pomoci a naprosté seukremí při
práci, mě daly možnost vytvořit něco, co by bylo zcela nemožné po-
moci normální fotografie. Své pocity jsem mohl vybičovat nebo ztlu-
mit. Mohl jsem se pohnout trochu doleva nebo pohnout tím či oním,

být svým vlastním kritikem, vlastním pedněcovatelem, vlastním režisérem, vlastním publikem.

Tyto věci jsem vytvořil v prosinci roku 1969 až květnu 1971. Po léta jsem zamýšlel fotograficky prozkoumat své tělo a chtěl jsem k tomu získat profesionálního fotografa. Ale nikdy jsem nebyl schopen dobře spolupracovat s jinými a také jsem nechtěl navštěvovat školu pro fotografy, abych se naučil fotografovat. Proto se mě palareid hedil.

WOLFGANG OPPERMANN
narozen r. 1937 v Hamburku, žije v Hamburku

Kombinovanými výtvarnými prostředky se pokouším definovat význam, emocionální poselství, jakož i komunikativní charakter gesta nebo držení těla. Vlastní výpovědní hodnotě určitých materiálů /jako je dřevo, kámen, kev, látka atd./ příkládám podle zvolené situace přesahující myšlenkový vztah.

Na začátku práce stojí zpravidla fotografie nalezené nebo vytvořené scény s řečí těla. Podstatné rysy gesta, držení těla stanovují již ve fotografické oblasti pomocí částečného zvětšení, šablonování atd. Fotografie, se níž se tímto způsobem zachází, potom sama představuje buď hotevou součást práce nebo pednět a nové východisko pro nějakou kresbu. Zvláštním gestům a držení těla poskytují pomocí řazení a uspořádání širší prester. Jako příklad tu mohu sleužit gesta ehnutých zkřížených rukou. Právě toto gestové držení není podle svého poselství v tělesné řeči jednoznačně stanovitelné, je jak se říká "polyvalentní", tedy víceznačné, mnoheznačné. Tak může být míněno jako obranný pestej, může být znamením pro izolaci a deprivaci, nebo je dest často výrazem nadřazenosti a moci. Abych upezornil na mimořádné postavení těchto gest, zjišťoval jsem je v nejružnějších vztahových systémech, přičemž se rozšířeně uvádí oblast presteru - vzdálenost ve vztahu k tělesné řeči, a te nejzřetelněji při objektech.

- těžiště, neboť časte pracujeme nad detailem, které by si jinak nikde nevšiml.
- ML: Nad detailem, zvoleným s ohledem na zorné hľadisko, ktoré se vytváří při pohledu kamerou.
- IL: Vytváříte tedy v krajině ideogram? Postava formuje myšlenku, kterou vám poskytuje krajina?
- BL: Přesně tak.
- IL: V katalogu z vaší výstavy v Nové galerii v Aachen je reprodukce obrazu od Caspara Davida Friedricha, na němž je zobrazena silueta ženy před krajinou. Včlenili jste tuto fotografii do své práce?
- BL: Ano.
- IL: Označili jste ji tedy?
- BL: Ano.
- IL: Proč?
- ML: Z několika důvodů. Především proto, že jde o obrácenou postavu. Tate neexistence obličeje - "nejosebnější" charakteristiky člověka - dělá z postavy uměleckou postavu, s níž se může pozorovatel snadno identifikovat.
- IL: Existovaly tyto odvrácené postavy již před 19. stoletím? Nebo je to typicky romantický motiv?
- BL: Před obdobím romantiky byla krajina vždy pojímána jako ek-rasa a člověk zaujímal dominantní úlohu. Romantika tuto situaci obrátila...
- IL: Nemáte obavy, že budete považováni za romantiky?
- BL: Ne. Ostatně jsme nejdříve byli sami překvapeni, když jsme zjistili, kolik z dějů, které nám zprostředkovaly určité krajiny, mělo romantický charakter ve smyslu romantické přírodní filosofie. Je škoda, že pojem "romantického" nese s sebou tak špatnou příchuť.
- ML: Myslím si, že romantika byla rozsáhlým pokusem shrnout člověka a vesmír do jedné gigantické jednoty. V následujícím století hrála německá romantika z politického hlediska mnohem posybnější úlohu a to je důvod, proč nám dnes připravené takové potíže. Ve skutečnosti je pravděpodobně každé umění romantické. Romantika jako postoj existovala již dříve před uměleckým hnutím v 19. století. Díváme-li se na to v tomto širším smyslu, potom akceptují pojem "romantického", a myslím si, že Barbara také.

/Výňatek z L' ART VIVANT 52, říjen 1974/

ARNULF RAINER
narozen r. 1929, žije ve Vídni

Stádia předcházející mé práci s vlastním tělem před kamerou představovaly obrázky s fyziognomickou tematikou, ale stejně tak i utváření tělesných, popř. pohybových step. K tomu patří i malová-

ní se zavřenýma očima, Gesichtsbeschreibungen /pomaleování obličejů/, malevání prsty u rukou a u nohou, levou rukou atd., což všechno jsou formy psychofyzické reprodukce na obrazové pleše. Kromě toho využívám již několik let fotografie. Nejprve prostě pro grimasy, později také pro posunkové a tělesně meterické výrazy. Samotná fotografie však není schopna adekvátně zprostředkovat neklidné nebo staticky koncentrované napětí. Abych se tomu přiblížil, tak fotografii překresluji. Nejde o žádné retušování, ale akcentování, opětovou dynamizaci ustrnulého okamžiku. Tak se mé práce staly hermafroditem reprodukčního a výtvarného umění.

přeložila dr. Dana Marečková

vsuvky do katalogových textů:

A.-R.-U.-l.-f.-R.-a.-i.-n.-e.-r:

Řeč těla - Přirozenost - Umění - Přirozenost.

Tělesná řeč, která existovala u všech sociálních zvířat již dlouho před objevením se člověka, našla své jediné umělecké vyjádření v tanci. Ve výtvarném umění se te nepřímo používala při každém zobrazení člověka. Dnes se prezentací a primárním poselstvím tělesného jazyka zabývá etnologie. Jelikož má toto téma svou vlastní vnitřní hodnotu, pokusím se pomocí videa, filmu a obrazů nakládat s touto formou řeči daleko autenantičtější, přímější způsobem, než dříve. Takto jsou pak obrazy pedrebeny grafickému retušování fotodokumentace za pomocí zdůraznění, rozpínání a dokonce částečného zakrytí.

Když jsem v roce 1951 dělal se zavřenýma očima rytiny, začal jsem přemýšlet v dimenzích tělesného jazyka /slepecké kresby/. Takto jsem se pokusil načrtnout názernou stopu stimulovaného meterického impulsu ruky. Vzniklé překrývané kresby se dají interpretovat jako dialektické negace fyzického. Nicméně mě přivedly k formám obrazů, jejichž hlavním námětem byly částečně překryté hlavy a ženská těla. V polovině šedesátých let jsem se začal zabývat fyziognomickými tématy /kresby profilů a masek/. Když jsem si všiml, že zároveň dělám stejné grimasy jaké kreslím na plátno, rozhodl jsem se v roce 1968 fotografiemi dokumentovat mimiku své tváře /série "Fraškovitých obličejů"/. Později jsem používal celé tělo a tím jsem objevil tělesné formy výrazu /Pohyby těla/. Fotografie jsou ale ztěžší schopné dokumentovat spolupůsobící nervové napětí, pokusil jsem se to naznačit dodatečným grafickým retušováním. Filmová dokumentace umožňuje sdělovat jemné meterické impulsy, proces pohybu a tělesné zvuky, není tedy nutné dodateč-

né zdůrazňující retušování. Od roku 1972 jsem vyrobil sérii filmů a video záznamů, které byly určeny pro oblast sebepředvedení, autopertrétu. Jejich hlavním účelem ale byla sebetransformace. Vzal jsem jádra tohoto filmu za základ pro retušování fotek. Malby prsty a chedidly neheu /1972-77/ jsou návrhy, které vznikly v závislosti na tělesném jazyku.

Dnes mě více upeutala tělesná řeč skutečných nebo imaginárních partnerů. Především me zajímá "Due scény" s Dieterem Rethem a dále nejvíe "Mannerist" zkroucení a podmínky pro uchvatné vytržení. Byl jsem fascinován pohledem na jakékoliv pezemské nebo mystické vytržení, což mě vedle k práci se všemi dalšími formami extatického výrazu. Dokonce i s tou extází, která již není výsledkem oddání se mocnému vzrušení, ale je čistým odcizením - tváří smrti. V posmrtné masce, která je nejvyšším dokumentem lidské výrazové síly, tělesná řeč přechází opět do přirozenosti.

březen 1978

W e r n e r H o f m a n n :

Arnulf Rainer

Rainer vždy pojímal umění jako přestupek /hřích/. Jeho posedlost ho hnala za estetické a sociální kategorie a konvence; opustil uzavřené hranice intelektu, aby mohl zkeumat /a evládat/ podvědomí. Jeho neklid ho přinutil popřít představu o umění jako nezměnitelného, konečného dosažení. Před arogantní seběstačností Uměleckého díla dává přednost otevřeným dimenzím procesu, to je permanentní transformaci, takto rozšiřuje tvůrčí akt do zrušení jeho formálního výsledku. Je to hledající, zkeumající umělec, který se vrací zpět k chaosu a metedeu a zářící zatvrzeleostí. Jeho cílem je vizualizace psychofyzického procesu. Malby, kresby a fotografie jsou prostředky směřující k tomuto cíli a jsou dokumentem jeho neúnavného a stále se zvětšujícího vědomí. Z neustálého úsilí najít nová východiska je zřejmé, že Rainer pokračuje v obou směrech. Jeho vysece pěstovaná intrespekce se nedá oddělit od vědomého a experimentálního použití expresivních schopností. Umění jako nástroj pro sebeanalýzu se na oplátku stává předvojem nových estetických dimenzí. Neuměleckost, která za své odhalení vděčí přestupku /transgresi/, nakonec tvoří reálnou součást dialektického pojmu umění, který spejuje prohlášení s jeho negací.

sah je pohlacen složitostí. Úloha informace se změnila - nyní je informace natolik zloemovitá, sporná a ohromující, že spíše mate než objasňuje. Vnější nadměrná informace mystifikuje; nebezpečí - tato dokumentace je ošidná.

Svebeda fermy.

V této době informačního přetížení je smysluplné jen tělesné odevzdání se. V této době informačního přetížení není podstatná svebeda myšlenek, ale spíše svebeda fermy. Develí vám společnost svebedu fermy, svebedu hazardovat s vlastním tělem? Develí vám lidstvo rozšířit vaše poznání reality, bude-li to vyžadovat změnu vaší genetické struktury?

Tělesné odevzdání se děsí.

V této době všeobecné komunikace už je zastaralá tyranie vymývání mozků /brainwashing/. Tyranie budoucnosti už nebude měnit vaši mysl, ale spíše vám bude bránit v přeměně vlastního těla a bude se vás snažit uvěznit ve vašich omezených genetických parametrech.

Hmeta ustupuje symbolu.

V této době "vicarious viciousness" začarované zástupnosti už nejsou symboly adekvátní. Modifikace těla je rituálem vrcholné přeměny. Vědomá modifikace a přeměna v sobě zhušťuje evoluci v čase. Vědomá evoluce nebude náhodnou evolucí mas, ale spíše evolucí vybraných jedinců. Evoluce provedená jedincem, pro jedince.

Použitá technologie - Evoluce externalizovaná.

Prohlášení NASA není shrnutím mimozemských údajů. Když se NASA domnívalo, že šlo jen o vypalování sond za účelem výzkumu solárního systému, bylo to ve skutečnosti "imploding" miniaturizovaná technologie zpět na těle. Technologie pádí zpět k našim tělům se zvyšující se rychlostí a nevyhnutelnou přesností, způsobuje fyzické změny na těle jednotlivce a jeho mikrostrukturu, modifikuje osud naší DNA kyseliny. NASA je evoluční planetární chirurg; většpuje "implode". Technologie vyzařující z lidského těla se nyní vrací, fyzicky ho modifikuje, vytváří bytost, která nahradí desavadního člověka. Jsme zastaralí a víme to. Uspeřádání těla je zastaralé.

Tato planeta drtí moji mozkevou kůru.

Už mě unavuje tato gravitační spiknutí, chci své tělo vytrhnout z této planety. Chci se pevně nad tuto planetu, chci se pevně nad toto tělo. Přestává nátlak z pozice síly, začíná vědomá evoluce. Vědomá evoluce je proces katapultace bytostí z této planety. Můj mozek se chce vznášet v Nula-Galaxii.

/feterepredukcce: Událost pro napjatou kůži/

=====

MIKE PARR

.....

Své první performance jsem dělal v roce 1971 s dalším australským umělcem Peterem Kennedym. Jejich vůdčí motiv byl "vlastní kruh". Vznikl tak, že jsem seděl a natažením těla označil hranici kolem sebe, bylo to vymezené tělesné území. V tomto území jsem dělal psycholegickou konstrukci. Při jedné příležitosti jsem venku navrhl písek, až vznikla mohyla, která mě pozvedla nad plechost ekelů a dostala mě do vztahu s kepci, které vypadaly prázdně a opuštěně. Tyto práce se zaznamenaly na šestimilimetrové videopásky Akai a ukazovaly se v naší kooperativní galerii v Sydney nazvané Inhibedress. Z té doby zůstalo jen několik fotografií. V roce 1972 jsem v performancech pokračoval s Peterem Kennedym v Inhibedress. Tehdy jsem se poprvé pokusil dostat se za raison d'être "sebevyjádření" a zkeumal jsem smysl své akce v sociálních a psycholegických podmínkách. Tady bych měl podotknout, že galerii Inhibedress řídili sami umělci a neprodávali se tam umění, tudíž i obecenstvo bylo jiné. Během měsíce dlouhé demonstrace "myšlenek" jsme s Peterem pozvali diváky, aby byli přítomni akcím. Bylo to pekusné prostředí. Někdy jsme perfermovali seuber akcí a přátelé je natáčeli na filmy a videopásky. Jednou jsem zorganizoval akci, která byla vyhlášena diapozitivem, kde stálo: "Ať tě přítel keusne do ramene. Měl by keusat tak dlouho, až bude mít ústa plná krve." Poté jsem mluvil s diváky a pekušel se jim vysvětlit své motivy a to, jak jsem přežíval piece. Tyto rané akce byly náhlé a neměl jsem ještě jasné motivy. Myšlenky pieců mě napadaly zčistajasna. Jestli vydžely a vypadaly působivě, pak jsem je třeba perfermoval. V roce 1972 jsem z dokumentace mnoha těchto pieců sestavil čtyřicetiminutový film, který jsme s Peterem nazvali "Demonstrace myšlenek". Na konci roku 1972 Inhibedress zaniklo. My s Peterem jsme odjeli do Evropy, ale tam jsme šli každý vlastní cestou. Motevé performance mnohdy denerveovaly. Občas jsem trpěl "stěhevaveu" úzkostí. V té době jsem začal pracovat na programu, kterým se desud zabývám, "Rules and Displacement Activities" - Činnost pravidel a přemístění. Opereu pro práci mě do velké míry byla četba Freuda a Reicha. Zajímala mě Reichova koncepce "charakterové struktury" a jeho

idea analytické terapie, která se vyvinula ze symptomatické analýzy k analýze osobnosti jako celku. Koncepce roku 1974 vznikl jako výsledek dokumentární film o mé práci "Rules 1". Performance /nebo spíše edreageování/ jsem předváděl před obecníkem v galeriích Švýcarska a Rakouska. Některé z provedených pieců také kriticky oobrážely vztah mezi tímto druhem umělecké činnosti a uměleckým kontextem. Jeden z takových pieců byl ten, kdy jsem se označil slovem "UMĚLEC". Většina pieců ale byla posedle masochistická a primitivní, tím chci říci, že "etevíraly staré rány" a pak je znovu sešívaly.

Pe "Rules 1" jsem se rozhodl, že už nebudu performovat v uměleckých galeriích. Chtěl jsem uniknout uměleckému publiku, jehož triviální zaujetí jsem předem znal /možná jsem chtěl také zmírnit teatrální aspekty svého díla/. V druhé polovině roku 1975 jsem začal pracovat na "Rules 2". Místo uměleckého obecníku jsem pracoval s přáteli a doma. Také vztah mezi performancemi už byl více racionalizován. Později, tím že jsem se oprostil od náhodného výsledku prezentace v galerii, začal jsem se soustřeďovat na proces dokumentace /uvědomil jsem si, že forma úzce souvisí s tím, co je sdělováno/. Nejsilněji se objevila tato témata: moje invalidita, vztah k otci a problém sociálního autismu /přinejmenším je to to, co si myslím o svých "Rules 2", ale dost možná se to už týká mé současné práce na "Rules 3"/. Výsledný film trval asi 60 minut a byl hotový koncepce roku 1976. Díky "Rules 2" jsem mnohé odhalil.

Koncepce analýzy charakterové struktury jako by zahrnovala politické a sociální dimenze pro mne důležité. Přestože je každá má performance samostatnou událostí, vždy mne více zajímá proces a vzor, neboť nechci zůstat u gest existenciální izolace, ale vidět každý projev v širší souvislosti sociálního a interpersonálního chování. Říkám to abstraktně, ale důsledky jsou okamžité a přesté.

Píši tyto poznámky z Vídně. Než jsem odjel z Austrálie, natočil jsem nové performance a interviewy pro "Rules 3" /tímto zakončím program zapečatý v roce 1973 jako trojdílná struktura/. Použít mé prominentnosti byla má rodina. Může to vypadat jako omezená situace, ale má to svůj podklad a základem mé motivace byl "langue" a "parole". Až se koncepce roku 1978 vrátím do Sydney, budu pokračovat v tomto projektu /film by měl být hotov v roce 1979/.

Ale má práce se mění. Je příliš nákladné dělat velkou dokumentaci. Hůře se na to získávají peníze. Jsem v tom zahrnutý i etické problémy. Znovu jsem se začal zajímat o performování na veřejnosti. Mé performance jsou osobní, ale myslím, že mohou stát jako piecy. V Paříži jsem nedávne jeden předvedl - vypovídal o tom, jak moje invalidita /mám až po loket amputovanou levou ruku/ ovlivnila vztah s mým otcem a jak se to projevilo na mém vztahu se ženou a s dcerou. Přehrál jsem pásek, který byl náhodně nahrán, když jsme s otcem jedné chladné odpoledne v horách diskutovali o minulosti a mém dětství. Konverzace byla velice silná. Tam a zpět létala obvinění a nakonec jsme se oba rozplakali. Při poslechu toho pásku jsem si znovu usekl ruku /nesil jsem pretézu a použil jsem řeznickou sekyru/. Bylo to přesté, katartické, ale zároveň to ukázalo problém starý jako lidstvo samo.

HELMUT SCHÖBER

Nebezpečí se v mých dílech objevuje jen náhodně, jako například ve Skleněném piecu na Documenta 6. Osobně nevidím žádný důvod, proč by se umělec měl vystavovat nebezpečí. Pokud se mne týče, umění není forma sebetrestání, nanejvýš by se mohlo považovat za zven zvenicí na výstrahu společnosti. Skleněný piec pro mne znamenal akt osvobození. K destrukci skleněných tabulí, mezi nimiž jsem byl zavřený, jsem použil železnou kuličku připevněnou drátem, který jsem držel v ústech. Pohybem hlavy jsem vrážel kuličku do tabulí, dokud se nerozbily. Použil jsem ústa jako privilegovanou zónu synchronní s myšlením, měl jsem na mysli to, že osvobození je řízeno myšlením, nejen tělem.

Milano, listopad 1978

PETER WEIBEL

Podle mne má nebezpečí v umělecké práci dva aspekty, které jsou patrnější, nazveme-li to jinak. Spíše bych mluvil o umělecké situaci v nebezpečném kontextu. Této nebezpečné umělecké situaci může být vystaven umělec sám nebo publikum. To jsou tedy dva aspekty nebezpečí v umění. I v případě, že se nebezpečí vystavil pouze umělec, je přítomný druhý aspekt - publikum. Vzhledem k tomuto dvojnásobnému aspektu nebezpečí je zbytečný zastaralý názor, že jde o sadomasochismus. Když se umělec bije, ještě to neznamená, že se sadistické publikum dívá na masochistického umělce. Musíme se na to dívat z jiné roviny, že jsou totiž obojí vystaveni tomuto bití. Neboť onen umělec může být zástupcem diváků nebo dokonce celého lidstva. Osobní vystavení se nebezpečí v uměleckém kontextu má sémiotické-symbolickou kvalitu v proudě uměleckého procesu, která jde o sadomasochismus.

Jakmile si uvědomujete tyto dva aspekty, můžete rozlišovat i další aspekty. Je fenomén nebezpečí v umělecké práci krutým a

jediným účelem /jako v případě boxu, pití vody až do vyčerpání atd./ nebo je prvek nebezpečí pouze částí většího uměleckého kontextu /jak je tomu v případě akcí G. Bruse/? Raději vidím v práci své i druhých prvek nebezpečí v širším civilizujícím kontextu, tedy umělecké díle položené na nebezpečné situaci, která odráží více než prostou demonstraci toho, jak překonat nebezpečí nebo jak dlouho vydrží umělec belet.

Navíc může být nebezpečí v umělcově práci v podobě fyzické, mentálně-psychické nebo sociální. Nejlepší a nejpřirozenější je kombinace všech tří. Neboť vystavení se pouze fyzickému nebezpečí mimo kulturní kontext je spíše řemeslná práce, nikoliv umění. Nebezpečí samo není účelem. Vystavení se nebezpečí musí něčeho vyjadřovat. Například veškeré dobré umění znamená už svou podstatou nebezpečí pro společnost, je to výzva konvencím, starým dohodám, starým způsobům myšlení a cítění. Nebezpečí se může užít právě k zesílení tohoto uměleckého aspektu. Umělec se vystavuje nebezpečí, aby mohl produkovat umělecké dílo s prvkem nebezpečí, aby tudíž posílil provokaci umění, aby osvedčil lidské vědomí.

Nebezpečí je zároveň existenciálním elementem, elementem života. Umělec, který nechce, aby se jeho dílo sevrklo do pouhé zábavy /rozptýlení/, umělec, který věří v sociální funkci umění všeobecně vzato i v jednotlivých uměleckých dílech, bude občas používat nebezpečí. Nebezpečí není vzrušení, ale zoufalství, energie, naděje, varování, naléhání - lidská vlastnost.

Peter Weibel, Vídeň 1978

Pod obrázky:

Dlouhý pechod, duben 1969, Vídeň

Dva kruhové pláty nabité elektrickým proudem. Pod nimi knoflíky uvádějící do chodu šest magnetofonů se speciálními požadavky. Programy magnetofonů se daly zapnout pouze tehdy, když se rukama tlačilo na oba pláty, čímž se uzavřel elektrický obvod a akter byl elektrizován. Když postupoval kupředu po plátech, rostla intenzita proudu, až to přestalo být snesitelné.

Fontana mix II, 1970, Vídeň

Nakreslil jsem do své kůže dvě paralelní čáry. Tyto řezy jsou mou interpretací podstaty, ideje čáry.

Fire escape - Escape fire /Únik před ohněm/, Galerie Nachst St. Stephan, Vídeň, 15. října 1975

Měl jsem na ruce a na tváři pláty dřeva, které byly chemicky

nahradíme vlastní pedebu obrazem jiných. Ve svých pracích nejste nikdy protagonistou. Subjekt umělce je bez identity, nedůležitý; důraz je na jiných lidech, které nazýváte "spolupracovníky".

- C: Aspekt náhedy vznikl díky mým spolupracovníkům, je s nimi spojen a ohraničen se v nich. Začnu myšlenkou, která je důsledkem věcí předešlých, výsledkem procesu hledání. S touto spoluprací se stává element náhedy tveřivým faktem, protože návrhy vycházející z týmového úsilí mě umožňují rozšířit můj introvertní, tudíž omezený způsob řeči, která je charakteristická tím, co je i skutečným obrazem mého díla: edhatit velice málo tak, aby to bylo přijato a naprosto asimilováno. Tento problém je důležitý, neboť umělec nesmí být do sebe uzavřeným fenoménem, záhadou pro většinu lidí; naopak musí být tvůrcem představ, které vyžadují zásah dalších lidí, kteří chápou stejný problém, jejichž spolupráce je tudíž tvůrčí a nepestradatelnou částí celku.
- B: V roce 1972 jste začal s mechanickým procesem přeměny vlastní identity v jiné; od roku 1975 jste sérií "Autopertrétů" zavrhl svůj vlastní obraz a zahájil jste škálu neomezených možností "být neustále kýmkoliv". V uspořádání sekvencí, kde vidíme substituce, věci neočekávané a obrácené zády, jste zdůraznil neurčitost a nerezpoznavatelnost protagonisty a figurativnost toho, k čemu se vztahuje.
- Nedávno jste znovu začal dělat na tématu vašeho otce a syna. Mohl byste objasnit tento vztah mezi otcem, autorem a synem?
- C: Řekl bych, že je to jakási dvojnásobná "hra" kolem tématu autopertrétu, jak estaticky naznačuje název "Autopertrét otce". Když se na to s odstupem tří nebo pěti týdnů znovu dívám, uvědomuji si, že mám moc rád přirozenou přítomnost svého šestiletého syna, který díky své naprosto přirozené a neovlivněné svebodě dal dílu "behavioristický" smysl. Díle jde tudíž o pláňované způsoby chování k výsledku, který byl ovlivněn zvnitřku - jednáním svých komponentů /Herců/. V něm je fotografie hotevým dílem, aniž by zasahovala do toho, co dokumentuje, sama však se automaticky stává cizím tělesem, na které se musíme znovu dívat. Udělám happening, ale pak ho vypustím z vědomí. Fotografie je obehacena, ale pomocí programované práce nebo vedením. To znamená, že ji vidíme skrze její vlastní způsob náhedy.
- B: Takže vy nevěříte v identifikaci objektivní reality a fotografie?
- C: Je to jediný způsob vlastní obrany, způsob jak rozdělit a víceznačně předvést, ale zároveň jasně, sérii "skutečných" obrazů. Nevěřím, že fotografie je jen přesnou dokumentací; pro mě je to část dokumentace vyprávěné skutečností, tudíž má v sobě náhlednost tvůrčích postupů /přístupů/, což může být espravedlně vlastními záměry.
- B: Jste nerezpoznavatelný, edmítáte mít vlastní identitu. Proč jste si vybral tuto polohu? Vztahuje se váš výběr k současné realitě nebo kulturním dehadům?
- C: Otázky, které vznikají z toho, co můžeme považovat za kulturní fenomény, a jejich hranice jsou, jak už jsem řekl, spojeny se základní svázaností: přáním násilně izolevat prá-

když jsem malevala, dospěla jsem právě do takevého stavu, kdy jsem nechávala štětec volně padat na plátno. Získala jsem tak pocit, že můj nástroj je pouhým prostředkem. Znamenale to selekci mezi převezováním kritického nebo dekorativního umění. Vybrala jsem si umění kritické, ale pouze jako základ, právě tak jako v trejúhelníku strany určují vrchol."

Těle jako prostředek uměleckého vyjádření.

Gina Pane první použila své těle jako nástroj k tomu, aby se mohla aktivizovat v přírodě. Po roce 1969 se tělestale prostředkem jejího vyjádření.

"Takto se těle stává nástrojem, absolutní podperou. Věci byly přeměňovány později, ačkoliv existují takové, jako "2. Projekt du Silence" /1970/, kde jsem své těle použila k vyjádření nebezpečí. Současně se mé těle stalo presterem, kde se trpí a pociťuje celý komplex emocí, strachů a úzkostí."

Zranění jako znak.

Od roku 1971 se ústřední představou v akcích Paneové stává zranění, které ji zajímá jako Znak jejího jazyka, jejího způsobu vyjádření.

"nakonec to nebyla intenzita bolesti, kterou jsem se zabývala, ale řeč těchto znaků. Můj skutečný problém byl zkonstruovat řeč prostřednictvím zranění, které se stalo známkou. Prostřednictvím tohoto zraňování komunikují se ztrátou energie. Fyzické utrpení pro mne není pouhým osobním problémem, ale problémem jazyka. Akt "sebezranění" u mne představuje dočasně psycho-vizuální gesto, které zanechává stopy. Je to gesto jak edrazující, tak i zpřístupňující. Ale není to žádný náboženský akt, i když jsem stejné gesto opakevala několikrát.

Na začátku byla celá akce seustředěna na jeden jediný pohyb. Po roce 1972-3 jsem její začala sjednocovat s ostatními pohyby, přičemž se gesto "zraňování" stávalo halucinativnější, nebo dokonce izolující mne samotnou od pocitu bolesti. Meje skutečná edloučenost od bolesti byla důkazem vůle, která si hluboce uvědomovala konstruování komplexnějšího jazyka.

Akce a prester.

Po roce 1970 přešla Gina Pane od otevřeného přírodního presteru

k uzavřenému prostoru ve studiu. Vyzkoušela první akci, v níž se sama zraňuje, "Escalade", pro úzký okruh přátel ve svém studiu; a později v galerii vysvětluje Gina své metamorfózy v opuštění prostoru, kde pracovala téměř dva roky:

"Shledala jsem, že jsem se v otevřeném prostoru cítila zcela sama, potřebovala jsem komunikaci, nikoliv vytváření života-schopné alternativy, dokud nebudu moci vybudovat svou představu o těle."

Skutečný a metaferický čas.

"Používám metaferu času o třech dimenzích a imaginární čas. Konstrukce akce počíná představou prostoru, formy, barevných znaků, belestí a objektů. Všechny tyto věci poměrně dobře reálně existují a já je v tomto smyslu také používám. Fyzická existence a těle nás determinuje ve všem, co děláme. Ale současně všechny věci, jichž v akci používám, mohou evokovat něco jiného. V akci "Little Journey" /Malá cesta/ z roku 1978 jsem podnikla imaginární výlet uvnitř pokoje se zavřenými okny. Použila jsem papírovou ledičku, jako příklad k představě pecitu "cestování" pro diváky. Právě tak, jako to dělají děti, když jim vyprávíte pohádku. Celá akce vypráví o nebezpečí, kdy pasažéři museli na důkaz své svedby utíkat. Má zraňování v této i v ostatních akcích by mohla být vysvětlena jako magický akt, který praktikovali medicínami starověkého Řecka, když si způsobevali ty největší belesti, které potom na svých tělech museli léčit."

Paralelní řeč.

Gina Pane používala vždy poměrně úspěšně i jiných jazyků, paralelních k jejím akcím. Dokonce její fotografie vůbec nejsou dokumenty, jsou prostě autentní řečí, dalším aspektem její práce.

"Svým fotografiím věnuji zvláštní pozornost a velice pečlivě je studuji. To je také částečně příčinou, proč pracuji vždy se stejnou fotografkou, s Françoise Maseneveu.

Nejdříve jsem stanovila způsob, jakým bych snímky chtěla mít udělané, z jakého úhlu a na jaký bod se má zaměřit. Později jsem si pečlivě vybrala ty, které úzce korespondují s mým projektem. V mých fotografiích hraje také svou roli barva, barevný tón musí být v souladu s konceptem celé akce. Dokonce jsem napsala

články o problému barev v mých akcích. S akcemi a fotografiemi jsem použila také jiných prostředků, třeba různých předmětů, kreseb, kvaší nebo videopásků. Například, používám videopásků pouze k natáčení mých akcí a zároveň jako výpravný, třídimenzionální prester v akci. Výpravného presteru tehdy, když obsahuje akci provedenou jindy, třídimenzionálního, když se jedná o provedení současné s akcí.

Performance není specifickým termínem.

Když mluví Gina Pane o své práci, nikdy neužívá termínu performance. Vždy mluví o "akcích" nebo o "body artu".

"Mimechodem, sleeve performance nabyle v současné době stejného významu jako sleeve "umění". Jeho význam je velice obecný, příliš nevyhraněný, znamená příliš mnoho rozdílných věcí. Termín "performer" má stejný význam jako sleeve "umělec". Dnes musíme specifikovat aktivitu každého performeru. Samu sebe považují za umělkyni body artu, vyjadřující se přestě po svém. Prevezují "akce" a "body art" a zahrnují v to tělesnou mluvu."

Jak vyučovat body art.

Gina Pane se vždy snažila analyzovat svou práci, a často přitom navštěvovala didaktické řízení. Prete pro ni nebylo velkým problémem uspořádat v tomto roce kurs performance v Beaubourgu.

Gina popisuje své poznatky takto:

"De kursu se zapsale asi 15 až 20 lidí, ale nakonec přicházelo alespoň 40 jiných. Nejdříve jsem mluvila o performanci v nejdůležitějším sleeve smyslu, přičemž jsem nevystupovala ani jako učitel, ale spíše jako umělec s určitou zkušeností na tomto poli. Současně jsem se pokoušela být co možná nejvíce neosební, když jsem odpovídala na otázky týkající se mé práce.

Připravila jsem si pro účastníky nějaká cvičení, aby si je na sobě vyzkoušeli. Například měli za úkol bránit prester, který předtím vytvořili svým tělem."

Performance změnilo umění.

Jaké jsou výsledky přeměňovacího procesu v umění za poslední léta, které nás skere poznání přiměly k tomu, abychom uvěřili, že funkce malířství a sechařství byla vypuzena?

"Zajímám se o te, abych umění přenesla do jiného systému vnímání. Těle se same stává myšlenkou, zatímco na začátku byle pouze "pře-

nášení" jiných prostředí/ například z umění do života/. Tělo už není "reprezentací", ale "transformací". Celá naše kultura je založená na reprezentaci těla. Performance ani tak nepopírá malířství, jako spíše pomáhá zrodu NOVÉHO malířství, založeného na jiném interpretování a na nových funkcích těla v umění."

Helena Kentová,
in: Flash Art, srpen 1979

Rozhovor Giny Pane s Barbarou T. Smithovou.
in: High Performance, Kalifornie, 1978

Ediční poznámka:

Gina Pane je umělkyní italského původu, která žije a pracuje v Paříži. Své kariéru začínala jako malířka a sochařka, od roku 1968 začala jako uměleckého elementu používat své tělo. V následujících deseti letech si Gina Pane vypracovala "slovník", skládající se z krve, mléka, bolesti a ohně, který symbolicky užívá k ilustraci toho, co nazývá "anestetizované vzorce chování". Používáním těla jako neanestetizovaného prvku, pokuší se Gina Pane probudit v estetických morální a fyzické uvědomění si těchto vzorců.

V kontextu jejích performancí, které se obvykle skládají z několika krátkých "scén", si přezala jazyk, tvář a tělo břitvou, vyzvracela mléko a maso a kráčela po žhavém uhlí.

V interview se spisovatelem Effie Stefanem, Pane tvrdí: "Jsem skutečně optimistkou, miluji život a nenávidím bolest a utrpení." Neposkytuje mě žádnou rezku. Ale podstupuji utrpení, protože cítím, že je potřebné na cestě vedoucí k anestetizované společnosti. Není to nic jiného, než postoj normální člověka, který se snaží uspokojit svoji touhu."

Slečna Pane navštívila Los Angeles, aby vystavila dokumentaci své práce a předvedla performance v losangeleském Institutu současného umění, 9. září 1978. Její vystoupení bylo součástí výstavy "Polar Crossing" evropských performerů, organizované Chrise Burdenem.

Před performancí mluvila s Ginou Pane losangeleská performerka Barbara T. Smithová, za spolupráce tlumočnice Rebecy Kamelhaarevé. Konverzace probíhala těžce, nicméně každý, kdo potkal slečnu Pane, shledal ji přátelskou a ochotnou komunikovat.

Dokumentace z performancí Giny Pane se objevila v High Performance č. 1, 2 a 4.

L e a V e r g i n e: Il corpo come linguaggio
/La "Body-Art" e storie simili/ Gianpaolo Prearo Editore, 1974

Tělo je užíváno jako umělecký jazyk stále větším množstvím současných malířů a sochařů, a přestože se tento fenomen týká umělců, kteří reprezentují rozličné směry a tendence, kteří používají velice odlišné umělecké techniky, a kteří pocházejí z různých kulturních a intelektuálních zázemí, lze najít určité shodné rysy tohoto vytváření umění ve všech jejich manifestacích. Tento druh umění vždy něco obsahuje a o něčem pojednává, např. ztrátu osobní identity, odmítnutí uznat realitě právo rušit a kontrolovat sféru emocí, a romantickou rebelii proti závislosti na lidech a věcech. Citlivost, něha jsou vždy cílem, na nějž je mířeno a který je míjen, a proto je obklopen frustrací. A ta je vždy doprovázena úzkostí pocházející z absence "dospělé" a altruistické formy lásky.

V základě, v podstatě "body-artu" a všech ostatních operací představovaných v této knize, můžeme odhalit neuspokojenou potřebu lásky, jež se rozlévá kolem sebe bez časových dimenzí a omezení - potřebu být milován takovým, jakým jsem a potřebu být milován takovým, jakým bych být chtěl - potřebu takové lásky, jež propůjčuje a uděluje neomezená práva - potřebu toho, co je zvané Amore primario /primary love/. To je to, co poskytuje tomuto umění jeho dimenzi nevyhnutelného přeludu /klamu/ a nezdaru /nedostatku, opominutí/ či neúspěchu. Tato postrádaná láska je to, co se mění v agresivitu, jež je typická pro všechny tyto akce, events, fotosekvence a performance. Je preadresována zpět k jiným verzím já, a toto já je zdvojnásobováno, kamuflováno a idealizováno. Zvrací se v lásku k sobě sama. Tato chtivá potřeba lásky se stává narcismem v embryo, kterým bychom chtěli a nadále být, ale být milován tímto způsobem je jediná síla, jež by opět někdy mohla dát životní smysl mnohým z nás.

Je-li stále ještě používáno slovo "umění", pak umění umělců prezentovaných v této knize není uměním buržoazních intelektuálů, kteří neustále bojují proti buržoazii a kteří se pokoušejí separovat to, co je, od toho, co už být přestalo, proto, aby opět někdy byli s to použít to k znovuvytvoření

chůdci tendence směřující k body-artu ze 60tých let:

- autoportréty grimas E. Schiele,
- Marcel Duchamp - tonzura ★ na hlavě /r.1910/,
- převtělení obličeje - Rose Sélavy,
- Yves Klein - akce/skok do ulice /r.1960/,
- Piero Manzoni - vystavuje skutečnou ženu se svým podpisem /r.1961/

Kritika moderní kritiky.

Tím se vyčerpává vnější genealogie u.t.. Ta, jako všechny ostatní genealogie moderního umění, začíná od "Zdi" času, kterou moderní kritika postavila mezi 20. století a historií, věrné dogma i zaříkávadlo "tabula rasa", na které svedla historická avantgarda celkově minulost. Zničit tuto zeď času, která je vlastně jen zdí zbudovanou z iluzí nevědomosti, skrze utvoření nejen věky, ale i tisíciletími vzdálených izomorfí principů a analogií moderního umění /jako to děláme my v pohledu na u.c./ - znamená zničit základy, na kterých spočívá axiologie moderní kritiky. Bez této axiologie, která se zakládá na chronologii pochopení v termínech lineárního pokroku, jenž je veden stálým úsilím o "nové" a "originální" - se smysl moderní kritiky nejčastěji vyčerpává v prosté tautologii. Proto vztah moderního umění a moderní kritiky není vztahem subjektu a objektu, vědomí a fenoménu, kritika i umění existují ve stavu symbiózy. To jsou dvě tváře stejného fenoménu nebo stejného pólu. Proto je moderní kritika ve vztahu k modernímu umění apologetická, nekriticky vítá a přijímá každou "novinku", neschopna objasnit smysl moderní tvorby. /Protože trvání a průběh pravdy a dogma "nového" chápání mystikou proměnlivosti myšlení moderní kritiky nesměřuje k pravdě, ale "otevřeností" pro vlastní potlačení, které následuje zrušením nového ze strany nejnovějšího/. Nadšení, které moderní kritika projevuje k obapolné symbióze s moderním uměním, ospravedlňuje následující: Moderní kritika je homosexuální. Na nižší úrovni pohledu axiologie "novoty, originality, skandálu", jako základních kvalit historické avantgardy a jejích současných derivátů ukazuje i podmíněnost ekonomie nebo obchodních komplexů. To mj. přiznávají i protagonisté moderní kritiky v řídkých chvílích krize vědomí, jak svědčí slova A. Bonita Olivy: "V r. 1974 se stále ještě mluví o avantgardě". Podle něho je tento názor o avantgardě patetický právě proto, že avantgarda odpovídá všem podmínkám, vlastně kvalitám. No-

vost, lingvistický převrat a skandál. Ve společnostech, kde je kapitalismus silný, se každé umění, i to přechodné, absorbuje ihned. Tak vlastně požaduje tyto kvality, aby mohlo absorbovat výrobek.

Na rozdíl od historické avantgardy, moderní umění, založené k opovržení západní kulturou, jejíž současné deriváty snižují úroveň kritiky, která je zaměřena proti kapitalismu. Navzdory všem úrovním kritiky "opovržení", je ale přece jen moderní umění dokonale integrováno do systému Západu. I tato protiva je jedním z výrazu symptomů agónie Západu, který skrze moderní umění vyjadřuje právě svoje protiklady. Jestliže souhlasíme s tímto postřehem, jestliže souhlasíme s viditelnou agónií Západu, pak je čirý nesmysl věřit, že moderní umění je integrální díl kultury a obchodu Západu, může mít různý úděl nebo smysl, že může přežít smrt těla, na němž se manifestuje jako symptom nemoci a ohlašovatel smrti. Možná, že některá z epoch budoucnosti pozná sebe samu v umění 20. století, ale historická zkušenost nám praví, že pouze údobí dekadence hledají svůj vzor v kulturách dekadence.

Kruh se uzavírá a toto uzavírání nám otevírá pohled na jeden historický zjev, před nímž moderní kritika zavírá oči - KONSTANTA. Člověk, který si je vědom trvání, lehce odolává šalbě novostí a skandálů. Relevantnost těchto novostí a skandálů se posunuje ze sféry axiologie do prosté technologie. Tak moderní kritika neváže následky s principem, zjevy s příčinou, protože poznání konstanty nejenže ruší iluzi novoty, ale odkrývá smysl té novoty, který se poznává skrze zkušenost historie metodou analogie a syntézy. Dogma TABULA RASA, popírání konstanty. Zákaz pohledu na minulost a příkaz pohledu do budoucnosti podle biblického příkazu neotáčení se k Sodomě a Gomoře, také ukazuje, že smysl tohoto strachu z uspořádání na perspektivě minulosti je vpravdě strašný smysl "vzkazu" moderního umění, jež "vzkazuje" přerušení "vzkazování". Toto stanovisko znamená smrt. Tak se rétorika moderní kritiky vyčerpává v zaníceném deklamování novot, které přináší jeden veletrh výrobků, přičemž se zapomíná říci spotřebitelům, že je to veletrh s rakvemi. Do galerií moderní kritiky počítejte lidi, kteří vydechli z chrlení krve, vypíchlí si oči, uřezali penis, přicházejí jiní, kteří pravidelně obědvají hovna, kteří se mučí žiletkami, ohněm, dýkou, - ale moderní kritika nepátrá po "proč" nebo "co" těchto výpovědí, nýbrž "jak", představující si, že termín u. t. má dosti pevné hrani-

ce, aby znemožnil jakoukoliv relaci a analogii, která by tyto jevy viděla v souvislosti nejen s patologií, ale hlavně s patologií západního světa. Protože moderní kulturu necharakterizuje prostá přítomnost patologických manifestací, které se objevují v každé době i kultuře, ale schopnost svou axiologii, své kvality poznat v patologii. Označit moderní kulturu patologickým termínem, říci, že je masochistická /i když je/ - znamená uzavřít diskusi do sféry projekce následků a nejbližších příčin. Tím se neodkryje příčina "proč" masochismus, který se věky, tisíciletí připravuje. Jak jsme řekli, moderní kritika je neschopná, aby poznala reálně smysl moderního umění, tím spíše, neboť právě v posledních desetiletích její problémová orientace orientuje i sám profil moderního umění. Tak, že kritika často vlastně umění provozuje. Řečeno jinak, kritika je sama médiem. Jako každé médium je neschopna poznat jména sil, jež s ní hýbají a jejichž vůle je ona nevědomým vykonavatelem. Tak umění i kritika představují jako jediný komplex, jedno z nejvýznamnějších polí moderní civilizace, kde jsou symptomy její agónie nejprudší - symptomy agónie světa, démonismem kapitálu a hmoty.

Ve sféře moderní kritiky se nám zdají celkově nejvhodnější ta úsilí, která jsou prosta entuziasmu a triumfování, a která jsou zaměřena na objektivní projekci povrchů fenoménu, jako v případě, kdy se jako pohnutka u.t. uvádí, že připadá "snahám, aby se sugesce metafor, představ nebo iluzí zaměnila reálným a konkrétním užíváním prostředků, jejichž užívání nesměruje k tvoření trvalých estetických objektů, ale může se vyplňovat v tvoření tekoucích procesů nebo situací". Toto zaměření kritiky nachází své východisko v tautologii, kde se vylučuje každá možnost poznání příčin tohoto fenoménu, takže zůstávají i dále viditelné následky neviditelných příčin. Z druhé strany, taková kritika, terorizovaná hranicemi formální objektivity popisu povrchu fenoménu, odmítá odpovědět na otázky, které popsání fenomény vyvolávají. Co více, často se tytéž fenomény manifestují právě ve formě otázek, které od druhých hledají odpověď nebo pomoc. Zůstávají bez ní. Vyvstává otázka, proč nyní umění "odmítá tvorbu trvalých estetických objektů?" Proč umění "konkrece" a "realismu" opětuje své tisícileté prostředky, jako jsou "metafora, představa a iluze?" Ve skutečnosti nezdá se právě toto rušení metafory, představy a iluze, být také metafora, také představa, také iluzionistický pastiš? Pravda, sám tvůrce

si nemusí být vědom symbolického, metaforického nebo alegorického významu své výpovědi, ale tato skutečnost jen potvrzuje symptomatickou hodnotu díla. Dnes se umělec, zvláště u. t., ukazuje v nahotě transu nebo bezvědomí jako médium. Tím vycházíme naproti upřesnění základního estetického smyslu našeho výkladu. Není to ani tentokrát "surový účet s avantgardou", jak byly druhými důvody definovány naše postoje. Takový vztah k avantgardě není v souladu s naším životním stylem, s naším úsilím. Postoj odsouzení, vlastní buržoaznímu moralismu, jako i sociálně-realistické kritice, negací symptomů vlastně přijímá nemoc, protože tím nemoc zakrývá. My naproti tomu shledáváme moderní umění nejvýznamnějším jevem v současné kritice Západu. V tomto smyslu u. t. je výrazem poslední doby, výrazem konce cyklu, výrazem zániku světa, který bude jen zánikem iluzí tohoto světa. U. t. je zároveň i znakem konce historie evropského nihilismu, protože rituální mrzačení těla a sebevraždy skrze tělesné mučení jasně mluví, že se síle nihilismu nyní nabízí poslední zbytek zničeného světa: s á m n a h ý č l o v ě k.

Definice gynekokracie.

Kromě předchozího napovězení nebudeme náš výklad dále rozvíjet ve směru u. t. jako aspekt nihilismu. Nýbrž, jak jsme uvedli v názvu, chceme u. t. rozebírat jako aspekt daleko širší entity než je nihilismus, jelikož nihilismus je psychologický fenomén a gynekokracie je fenomén historický, dokonce i ve smyslu "YIN - YANG" principu, nadhistorický princip z hlediska pohledu na svět, u. t. je jedna forma manifestace gynekokratického znaku moderní kultury Západu. Předmět našeho výkladu podržuje i okolnost, že se právě u. t. jeví jako gynekokratická obcese ve vyjíměčné plasticitě. Zde je lidská akce osvobozena od překážek, všech zprostředkujících forem vzkazu: nahotou svého prostředku ukazuje obnaženou strukturu gynekokratické FORMA MENTIS člověka moderní kultury. Když se výpověď přenáší druhými prostředky, technické a ideologické vlastnosti těchto prostředků nejen že mohou formovat výpověď, ale mohou i působit i n h i b i t i v n ě na příjemce. V u. t. se člověk projevuje nahotou osvobozenou od ideologické, estetické, stylové nebo formální garderoby. Naše metoda je komparativní: naši tezi o u. t. jako aspektu gynekokratické kultury, budeme dokazovat řadou analogií, přizpůsobujícíce u. t. gynekokratickému principu. Především upozornu-

jeme nepoučené, že termínem gynekokracie zde nerozumíme prostou etymologii slova, nýbrž máme na zřeteli jednotný profil gynekokraticko-telurických a matriarchálních kultur, které panovaly na jihu euroasijského kontinentu před příchodem indoevropských dobyvatelů ve znamení militantního vítězství patriarchálních a uranických solárních a heroických principů. Ale vítězství síly nezabezpečuje také kulturní vítězství. Vojenská administrativní dominanta indoevropské elity nad masou domorodců ale nechtěla vymazat rozdíly, neboli zrušení náboženských systémů, morálních a společenských hodnot pokořených národů. Takovému požadavku se celá indoevropská elita a hierarchie a priori brání. Proto řekl Caesar přátelům, kteří mu radili, aby nepouštěl na svobodu lidi, kteří na něho kuli zradu, neboť by to činili opět, slovy: "Mám raději, když jsem to, co jsem, a také oni, když budou to, co jsou." Století, shrnující zkušenost našeho pohledu řadou starých časů můžeme tvrdit, že gynekokratické kultury pokořených si i pod nadvládou udržely vitalitu skrývající konstantní odpor ke kultuře pánů, dovršující postupnou asimilaci, a konečně dle slov Ciceronových: orientální korupci. Vitalita těchto kultur připravila a uskutečnila odplatu, ve které jsou hlavní dvě: d i o n y s m u s a k ř e s ť a n s t v í /dvě odlišné víry/. Taková morfologie dějin, psaná v termínech boje pohlaví, boje "sexuálních principů", vlastně boje gynekokratického a patriarchálního principu, stále ještě čeká na svého tvůrce. Ve sféře rozebírání dějin umění nejsou vzácní duchové, kteří se dívají na dějiny jako na stálý dialektický boj mezi apolinským a dionýsským principem, klasicismem a manýrismem. Abychom odstranili možná nedorozumění, uvádíme, že v úplnosti odmítáme Nietzscheovo schéma dialektiky, apolinství a dionýsství a to z důvodů jeho naprostého přehlédnutí reálného obsahu obou mýtů. Naše trvání na termínu gynekokracie není pouhá domýšlivost. Rozhodli jsme se pro něj z těchto důvodů:

- a/ přesto, že se může u. t. převést na matici dionýsmu, školu asianismu nebo směr manýrismu v nejširší tisícileté rozšířenosti těchto fenoménů, máme jako vodítko gynekokratický princip, protože reálně obsahuje předchozí fenomény a jevy. Tyto fenomény jsou pouze znaky jednotlivých aspektů obecné entity, kterou kvalifikujeme v termínech gynekokratických kultur.
- b/ v dosavadních rozborech dějin evropského umění nebo kultury v termínech antiteze /klasic.-manýr., anticismus-asianismus,

apolo-dionýz./ . Upřesnění východisek konstanty antiteze dva, také konstantní směry nebyly doplňovány hledáním formativních principů. Pravda, René Hocke spatřuje původ moderního umění přes manýrismus až v helénistické Alexandrii, ale jeho vyjíměčně skvěle dokumentovaná a argumentovaná analýza přece jen zůstává neúplná, protože nezasahuje do formativních principů, neschopna udržet iluzi jedinečnosti evropské kultury. Pramen té kultury, který vyústil v moderní umění se může vidět ve florentském manýrismu, v kabalistice, v ariánské škole rétoriky, v alexandrijské knihovně - ale tím se pouze poměřuje optika, zatímco problém základní příčiny je neodhalen. V našem případě, jestliže se shodneme, že u. t. vychází z avantgardy 20. století, jsme dali pouze částečnou odpověď na otázku původu, protože ihned potom se staví otázka původu této avantgardy v počátku 20. století. Může se odpovědět, že je východiskem, pramenícím z jednoho směru ideologie a praxe - m a n ý r i s m u, ale již samotní manýristé nám svými slovy poukazují na vlastní prameny, které je dle nich třeba hledat v mystériích východního středozemí, v novoplatonismu, pythagorejství, alchymii, atd.

Z našeho hlediska pohledu na svět se nemůže problém zjištění dvou hlavních směrů evropského umění řešit historiografickými termíny, ani v omezení pouhých dějin umění, vzhledem k tomu, že i samo umění je následek superiorních principů. Proto užíváme termín g y n e k o k r a c i e a tím zařazujeme směr, který se projevuje ve formě asianismu, dionýzství, manýrismu nebo moderního umění do oblasti neindoevropské nebo předindoevropské tradice.

Při definování profilu této gynekokratické tradice použijeme myšlenky, které vyslovil v řadě prací G. J. Bachofen /1815-1887/, který nejen první rozhodně určil v morfologii mýtů a dějin Řecka a Říma odraz antitezí matriarchálního a patriarchálního světa, ale načrtl kontury těchto světů s nepřekonatelnou inspirací. Vzhledem k době, v níž tvořil, je srozumitelná jeho chyba v perspektivě, neboť viděl matr. i patr. jako po sobě jdoucí složky vývoje, místo aby je postavil proti sobě, jako střetnutí indoevropské tradice a domorodé tradice, což pozdější analýzy dokázaly a také vybuchovaly zvláštní disciplínu, indoevropská studia.

Na konci tohoto dílu výkladu chceme vytýčit, že na počátku vylo-

žené symptomatické určení u.t. nezahrnuje i gynekokratickou kulturu tout court. Především gynekokratická kultura se vyjadřuje v u.t. degenerativními formami. Proto je u.t. dvojnásobný symptom, který vyjadřuje jak degeneraci gynekokratické kultury, tak i krizi moderního světa. Tato krize se může definovat jako protiklad indoevropského těla a gynekokratického vnitřku tohoto těla. Ale historická zkušenost nás učí, že ve všech periodách politické, společenské, i morální dekadence Evropy, jako byly periody helénismu, konce římské říše i renesance, vždy se gynekokratická tradice stala dominantní, ústřední, dokonce státní. Ať už v podobě kultury, náboženství, nebo jen umění a vtiskovala svůj vliv do všech oblastí života. Kdekoliv se objevila formativní síla gynekokratické tradice, pak vyzdvihla lesk a hojnost života, emancipovala žádost těla, dala do pohybu nadšení pro naturalistický ideál v poezii a výtvarném umění, zavedla senzualismus i chápání o budoucím životě, ale přese všechno, ona dovedla dění na takový stupeň evoluce, na kterém hojnost a přepych činil vlastně kontrast k zlomu, úpadku etického citění a síly. U.t. jako nejplastičtější výraz gynekokratického charakteru moderního umění, které je dominantním uměním periody "zkázy západu", napovídá tento konec. Západ totiž umírá právě ve znamení tohoto "superpřepychu" spotřební společnosti a úplného úpadku etických hodnot a sil, a to na všech úrovních společnosti, která byla srovnána v beztvary a labilní dav, složený z osamělých individuí, zaměřených na pouhé fyziologické přežívání. Ve smyslu předmětu našeho výkladu dodejme, že přes vyjimečnost a osamocenost naší perspektivy ona, byť jen malým dílem, spočívá na indikacích, které v pohledu na u.t. podala moderní kritika. Moderní kritika označila manifestaci u.t. atributy jako rituální, magické, esoterické. Tyto atributy jsou ale používány hlavně ve funkci rétorických ozdob, než ve funkci poznání. Tento aspekt zůstává neobjasněn. Naše pochybnosti podporuje to, že nikdy nebylo řečeno, o jaký typ magie, esoterismu nebo rituálu jde. Můžeme říci hned, že je otázkou forma "pseudoiniciace", kde se gynekokratická matrice projevuje dvěma základními způsoby. Jeden způsob manifestuje nevědomí, druhý manifestuje materiál vědomého charakteru, v němž se může poznat amorfni materiál konfúzního pseudouvádění do základů magie, alchymie nebo esoterismu. Tento poslední způsob nezmenšuje, ale naopak zvětšuje hodnotu symptomu u.t., protože pro morfologii kultury je vědomý výběr relevantnější než nevědomý.

Materia prima

Můžeme přejít k rozboru prvního aspektu u.t., který je vyjadřováním obsesí ideje prvotní hmoty, materia prima. Nejdříve ale musíme vyložit princip hmoty v chápání originální gynekokratické kultury. Hmota je jedinečný obecný činitel, který se projevuje ve všech význačných formách gynekokratického principu, od náboženských projekcí, do společenských struktur. Hmota je základní gynekokratickou konstantou na všech polích jejího dějinného a geografického objevování. Jak učí Bachofen, gynekokracie je podřízena hmotě a fenoménům naturalistického života: z tohoto života čerpala své zákony, jak pro vnitřní, tak pro vnější projevy existence. Tak je ve hmotě viděn generativní princip, tak se analogie hmoty Země a matky - řadou transpozicí krytalizuje v ústřední postavu gynekokratických kultur - Gea Mater - Matka Země.

Matriarchát patří hmotě a víře, která zná jen život těla, protože je melancholická a zoufalá nad věčným nizením toho, co je rozeno. Patriarchát naproti tomu patří nadmaterialistickému principu života. Uvádí k netělesné síle Slunce, povyšuje se k božským výšinám světla a uznává ducha, který je nad každou změnou. Ze systému gynekokratických hodnot /principu hmoty/ pochází i přednost matky nad otcem. I zde je přednost ukazována přímo konkrétním pupečním spojením se synem, přednějším než duchovní, vzdálené spojení syna s otcem. Ve stejné stupnici hodnot je Měsíc nad Sluncem, z čehož pochází řada lunatických kultur. Pasivita /jako vlastnost hmoty/ je zde ctností, aktivita zlem. Aequitas jako ideál, v němž se projevuje protivení hmoty všem hranicím, je v protikladu k patriarchálnímu principu hierarchie diferenciacce a diskriminace. Chaos jako prvotní stav a jako ideální stav hmoty je obecným vzorem proti každému náznaku řádu. Plynutí materiálního života a matriarchát jsou na sobě závislé ideje. Naproti tomu patriarchát uvádí k nadosobnímu životu v krajinách světla. A stále - dokud jedno náboženství poznává ve hmotě generativní sílu, dotud se člověk pojímá jako bezvýznamná kreatura.

Gynekokracie charakterizuje zvyk inhumace, vrácení těla zemi v souladu s jejím generativním principem, zatímco indoevropské patriarchální kultury své mrtvé spalují, aby skrze oheň očistění mohl se duch povznést a spojit se se svým nebeským solárním principem. V mnohých dějinných a geografických jevech vítězství solárního principu tento triumf prezentuje postava mýtického hrdiny, zabíjejícího draka. V symbolice alchymie, která pramení z te-

lurických kultur, zelený had /drak/ požírá Slunce, jako výraz triumfu hmoty a telurických principů nad duchem a solárním principem. Také védské knihy mluví o nepřátelích, kteří napadají nebe, toto nebe i solární princip chrání sluneční bůh, INDRA, který vítězí nad telurickými postavami, jako jsou drak Ahi, mág Namuci nebo démon Vrtra a jeho matka. Připomínkou alchymie jsme napověděli základní pole učení o významu hmoty v gynekokratické kultuře. Alchymie jako doktrína obsahuje ve svých věrohodných traktátech skupinu věrohodných idejí, gynekokratických názorů o hmotě a to v šíři výskytu od kosmogonie do praxe. Při nedostatku jiných svědectví o těchto myšlenkách je alchymie první orálně tradovaná doktrína, která obsahuje relativně nejoriginálnější a nejvěrohodnější mínění o významu hmoty pro gynekokratické myšlení a praxi. Máme za to, že tato myšlenka skrze alchymistickou spekulaci dosáhla nejkomplexnějších výrazů. Alchymie se rozvíjela na základě rituálních mysteriózních zkušeností hmoty, kde člověk gynekokratické kultury odkrýval moc proměny v modulu bytí substance. Soudíme však podle výsledků těchto setkání, že evropské umění téměř úplně přehlédlo spekulativní aspekt, rehabilitující gynekokratickou senzibilitu a smyslovost v mystériu hmoty. V této smyslovosti nebo citlivosti je základním rysem nostalgie po prvotním stavu hmoty, který je v alchymii definován jako materia prima, to je předkategorický stav, který předchází tvaru a řádu. To je stav chaosu, který je pro gynekokratickou citlivost rájem svobody, v níž byl člověk jako v matčiných útrobach chráněn od všech časových utrpení, jež přináší zrození, respekt, převzetí konkrétní podoby a jména. Tento prvotní stav je ve znamení veliké jednoty, jež předchází množství, ve znamení androgynního tvora, který předchází rozdělení pohlaví, ve znamení zlata, které předchází jeho degradaci v podřadné materiály. Jestliže je svět složen ze čtyř elementů a jestliže tytéž elementy skládají i zlato, pak je podle alchymistické spekulace zlato možno vyrobit zvláštním spojením těchto čtyř elementů. Smysl alchymistické operace způsobem imitace kosmogonického procesu spočívá na ideji zrychlení těchto procesů přes redukci podřadných hmot nebo kovů na materia prima, která se pak kvalifikuje v termínech pozitivního určení "zlata" a "nesmrtelnosti".

Předcházející řádky výkladu podstaty alchymie uvádí k prátouze a nostalgii po materia prima, která našla výraz i v tomto století - od manifestací v umění, po manifestace podřadných ~~psychických~~ ~~psychických~~ psychických mechanismů lidí. Zbytečné teoretizování ~~Barry~~

psychoanalýzy Freudovy školy o touze po návratu do dělohy není než přehlédnutí jednoho mnohem složitějšího fenoménu, toho, v němž poznáváme psychický výraz gynekokratické forma mentis a tradice, kde je právě idea návratu do dělohy "regressus ad uterum", jedno z obecných hlavních míst dogmatiky gynekokraticko-telurických kultur.

Idea svedení všech forem hmoty na formu materia prima je patrná i v akcích Otto Muehla. Jeho manifest z r. 1965 hovoří: "Moje dílo je autoterapie, učiněná viditelnou a strávenou hmotou. Působí jako psychóza podmíněná míchanicí lidských těl, předmětů, materiálů. Vše může být použito jako materiál i jako substance. Barva už ne jako barva, ale jako hmota, tekutost, prach, vejce ne jako vejce, ale jako třeslavá substance... Stejným způsobem mohu zaměnit místo i čas. Směsi, záměny a metamorfózy mohou být použity i jako vnější slavnosti, parády, pochody, té druhé, podobné manifestace. Imitují se reálné scény automobilové nehody, záplavy i požáry a bývají smíšeny s jinými materiály..." Tak se tvoří události hlubokého významu. Události se deformují a hmoty pronikají do reality. Obvyklé hodnoty ztrácejí smysl, marmeláda se stává krví, vše se stává symbolem pro tu druhou událost. Na důkaz tvrzení, že vše může být použito jako materiál, používá autor ve svých akcích i lidské výkaly. Tyto fekálie asistenti-kněží dobývají klystýry z otlých žen přetékajících tvarů, v nichž není těžké poznat telurické Venuše, figury matky země, i funkci svatých prostitutek. Fekálie padají z výšky na autorovo tělo, který si je extaticky maže po těle, dává do úst a jí, vykonávajíč očistu sebe ve výkalech, /v symbolu/ v materia prima, neboť ten se již nemůže dále redukovat. Je velmi charakteristické, že během akce tohoto spojení s výkalem jeden z asistentů autora masturbuje, takže celá akce končí orgasmem a ejakulací.

V mnohých telurických kultech, kde měla sexuální aktivita posvátný charakter, byl orgasmus vázán smrtí, protože i na úrovni normální zkušenosti orgasmu se v té chvíli jakoby ztrácí vědomí. V této sexuální orgiastické smrti umírá člověk, aby byl transformován v prvotní osobnost. Zde je i jedna psychická zkušenost, jak píše Eliade: "...redukce hmoty na její primitivní stav úplné neindiferentnosti /odpovídá/ na úrovni emotivní zkušenosti /návratu do embryonálního stavu/. Rozpad do materia prima symbolizuje také sexuální slučování, které končí zmizením

ve vagíně. Každá smrt je zároveň reintegrace do kosmické noci, do předkosmického chaosu..."

Na základě generativního principu spojila gynekokraticko-telurická mysl původ člověka s blátem, prachem, zemí. Tato idea má své místo i v křesťanství. V oblasti u.t. poznáváme zcela precizní podoby alchymistických doktrín. Jsou viditelné zvláště v pracích Josepha Beuyse, zvláště v akci Arena, z r. 1972, kterou autor provedl v neapolském Modern Art Agency. Smysl akce-rituálu je možné poznat jen pod podmínkou, že známe alchymistickou myšlenku přetváření vitální energie materia prima, tedy chaosu ve zlato. Během této akce autor jednou rukou pomazává mastí /omastkem/ zeď-skulpturu ze zlatých /měděných/ cihel. Ta zeď je pramen vitální energie, zlatá kvalifikace materia prima, kost matky země, neboli perra genitrix telurických kultur. Rozmazávání mastí /chaosu/ materia prima po zdi symbolizuje transmutaci chaosu do zlatého tvaru dokonalosti.

Slova autora:

"Jestliže chci uskutečnit revoluční koncept člověka, musím brát v úvahu všechny síly, jež k němu mají vztah. Musí být spojen s přírodou, s rostlinami a živočichy. Já chci znovu člověka vrátit této celistvosti. To je jediná cesta, kterou může člověk dosáhnout své velikosti i síly, aby stvořil revoluci. Když používám omastek nebo margarín, chtěl jsem vyjádřit toto: Na začátku akce byl omastek - čistý chaos, čistá energie. Tato energie byla beztvářá a to byl důvod, proč byla chaotická. Během akce se tato hmota hýbala a přijímala geometrické tvary. Toto je provokace, která slouží jako základ všech mých akcí..."

Tato tematika /jako u Otto Muehla/ člověk - prach - se jasně ukazuje v u.t. Ellise Mattiaciho, například v jedné akci, jež nese symptomatický název Přepravit se. Bere z obrovské kupy bláta kus po kuse a maže si je po tváři a těle. Tvář ztracená pod vrstvou amorfního bláta ztrácí znaky individuality. V tomto návratu přepravení se se jasně ukazuje touha gynekokratické forma mentis po zrušení diferencovanosti skrze spojení s materia prima.

Ve smyslu procesu redukce hmoty na amorfnost je také velmi typická akce Denise Oppenheima: Stills from gingerbread man. Autor vytváří z žitné mouky symbolickou postavu člověka ve formě perníku, aby se symbolická lidská postava rozpadla působením rozkladných procesů. Tento gestrický proces má funkci alchymistického "putrefatio". Tvar se redukuje na beztvarost. Poté au-

tor strčí do úst dva prsty a zvrací. Zvratky pak fotografuje pod mikroskopem a tyto fotografie slouží jako zvláštní ikony obnovených telurických kultur, ale také jako masochismus západní kultury.

Toto spojení materia prima a hoven nebo zvratků v nás vyvolává hnus nebo hrůzu - evokuje atavistický pocit hrůzy z ideje materia prima, jak to činí Indoevropa. V manifestacích u.t. vidí člověk agónii Západu, výraz "nové krásy". Když římské patriarchové vcházeli do katakomb a klaněli se kultu penisu, který ustanovil imperátor a syrský travestita Heliogabalus, nečinili to z víry, nýbrž z vášně masochismu, tak vlastní modernímu člověku, který je výrazem touhy po sebevraždě jako trestu za "vymizení etických pocitů a síly". Vedle praxe potratu, antikoncepce, celibátu, je také masochismus příznakem těch údobí dekadence, kdy generace těmito znaky dávají najevo svou duchovní vyčerpanost a když už touží jen po bezbolestné smrti.

Akce Vettora a Mimmy Pisanicových: symbolické vyjádření boje gynekokracie a patriarchátu, solárního a telurického principu, Dne a Noci, Řádu a Chaosu, ženského a mužského principu. Stůl, na němž sedí žena, podlaha je pokryta živými myšmi - /obscénní/ obraz chaosu. Žena je nicotný symbol, roven zvířatům, noci, tmě, mrakům a hluboké vodě. Má u sebe nástroj - dva disky z mědi, které symbolizují sílu, vitalitu, očistění, nástroj je kulatý a zlatý jako slunce - žena zrazuje svou přirozenost a stává se z ní figura hrdinská, hledající transcendenci. Vyjimečnost této akce spočívá v jejím vědomém přecházení gynekokratického statutu skrze "boj proti tmě", živlu, jenž je vždy pasivní a jeho hledání transcendence.

Návrat k matce

Rekonstrukce nebo evokace matky je v u.t. velmi široký fenomén. Skrze korelaci hmoty a matky gynekokratická kultura ohraničuje princip generativnosti na pouhou hmotnou skutečnost. Táž kultura nezná zprostředkující tvary, cesty nebo způsoby realizace generativního principu. Uznává jen hmotné spojení principu a stvořeného, příčiny a následku. Ústřední je postava matky. Podle Bachofena tento "mateřský exkluzivismus" odpovídá dějinné realitě. Tato realita vynechává otce, vidící syny jako "bez otce", nebo - což je stejné - jako "syny mnoha otců", jako SPURII /bastard/

a UNILATERALIS /rozených jen ze strany matky/,otec bývá označen jako NIKDO.

Zjev"studentských hnutí"- vzpoura proti otcově autoritě. Jedno z hesel: "Ať žije Brutus!" a "Caesar ne - Brutus ano!" /Caesar byl Brutovi víc než otec - krajní případ zraždy/. Symptomy - nošení dlouhých vlasů,ženských oděvů,unisex. Giani Pisani si každé ráno obtáčí po sprchování kolem břicha "pupeční šňůru" ze střev krávy a nosí ji skrytu pod civilním oblekem. Jeho idea pupeční šňůry je vázána s představou sebevraždy pistolí a nakonec i zničením své rakve /fundamentální spojení/. Pupeční šňůra předchází činu.

Pseudorituály Enrico Joba,který žvýká a polyká fotografie své matky. V gynekokratických kultech "regressus ad uterum" přijal i sexuální výraz incestu jako realizace. Job tento styk symbolizuje a má spojitost s "kanibalským" pojídáním partnera /vzájemné kousání,pohled na krev ještě více rozněcující vášně a vyvyšující sexuální styk k jeho metafyzické úrovni/. Možnost této teze - v křesťanství věřící polyká hostii,tělo Páně - vejítí v mystérium.

Cione Carpi hloubí rukou díry do země,aby do nich zasypal svá chodidla. "Příznání impotence,neschopnosti" - slova autora. Pseudorituál téhož: "Vejce jedno,vejce nula". Vyhrabává ze země vejce,sní jej a zbytky skořápky "pozorně" pohřbívá. Konzumací vejce je autor iniciován do mystérií matky Země.

Akce Giny Pane - přímý výraz "regressus ad uterum". Lesbická odrůda incestu s matkou. Imaginární partnerka simuluje matku a matka symbolizuje prvotní vagínu,jeskyni,studni nebo vejce. Gina Pane krouží před zrcadlem břichem s kyticí růží s trny a vykřikuje skrze krev a bolest: "Myslím na svou matku!..."

Rozšířené prostředky nebo klaustrofobie

Ústřední postava solárních mýtů,Apollón,má atribut "GEOMETRA". Jeho světlo vítězí nad tmou,vítězí nad chaosem,přináší řád. Vytyčuje hranice,tvary hierarchie. Aristoteles v analogii hmoty a ženského principu vidí,že hmota touží po jednom tvaru jako žena po muži. V indoevropské tradici skutečně bůh VIŠNU, dvojník Apollóna "svým pohledem vymezuje hranice nebe a země". "Tři kroky" Višnuovy vymezují "Tři světy",nebo tři dimenze světa. Proto v sanskrtu,jak pozoruje Coomaraswamy,termín "srishti"

označuje ideu světlnosného záření, ale i tvoření Řádu. Proto i na vstupu do athénské Akademie bylo vytesáno: "Ať nevchází nikdo, kdo není geometr".

V indoevropských dobyvatelích, jež podřizovali chaos řádu a tmě světlu, kteří místo zákona promiskuity aequitas nebo aequilitas přinesli zákony diferenciace, hierarchie a selekce, jejich geometrické runy, převrasy, fatální křivky telurických a labyrinthů - musely gynekokratické národy vidět projev násilí a bezzákoní proti zákonům hmoty. Bachofen praví: "Jako je patrný princip vlastní hranice, matriarchát je vlastní universalita, a jako první princip implikuje patřičnost k určité entitě, tak druhý neuznává podobná omezení života, podobného životu přírody. Z matriarchálního principu vychází princip univerzální jednoty a svobody, který nacházíme jako hlavní výraz života gynekokratických národů, i s láskou k cizincům, i značná nechuť k jakýmkoliv omezením".

Na rozdíl od indoevropské civilizace, kde je důležité, aby druh vtiskoval své zákony do hmoty, gynekokratická civilizace čerpá své hodnoty právě ze zření života hmoty, a zde hmota vtiskuje své zákony v duchovní tvořivost lidí. Jisté je z předchozího, že tato FORMA MENTIS gynekokratické kultury čerpala svou nechuť vůči zákonům a řádu právě z vidění života hmoty, která je ve stálé proměně, ve stálém proudu metamorfóz, který nezná hranic. Proto i instituce manželství je v afroditickém kultu spatřována jako omezení, které se muselo vyrušit periodou hetérismu, svaté prostituce. V těchto řádcích můžeme odkrýt smysl nebo původ psychologie historické avantgardy a jejích současných derivátů. Gynekokratický charakter této psychologie charakterizuje právě ten boj proti všem hranicím, kánonům, proti řádu a harmonii a kráse - ve jménu svobody. Proto i historická avantgarda vzývala katastrofu, zničení světa - jako podmínku pro úplnou svobodu. V tom zaznívá i epická tematika gynekokracie - glorifikace smrti, destrukce a degenerace, ničení jako podmínky pro nový život, tvorbu a regeneraci. V alchymii se to nazývá "NIGRIDO" a "PUTREFATIO" - očištění, smrt, atd.. Jisté je, že tato ničivá vášeň avantgardy má hluboké kořeny v gynekokratické forma mentis, protože již celé století to ničení chce, i když je už zničena i poslední ruina "klasických hodnot". Zde však je už ničení ne prostředek, ale cíl.

Proto moderní umění staví byt iluzorní zdi, proti nimž může narušit úsilí po svobodě. V posledním desetiletí, z nedostatku věrohodných iluzí těch omezení, pokračovatelé avantgardy prohlásili vlastní prostředky vyjadřování za vězení. A jako hysterie, která čas od času zahýbá labilním davem, tak i tematika zrušení "bariéry mezi uměním a spotřebiteli", našla svého času výraz v HAPPENINGU. Od happeningu do u.t., od LIVING THEATRU do ROCK"N"ROLLOVÝCH představení ukazuje "rušení bariér" jeden nový prostor, v němž se vyvíjejí, možná právě "bariérami" uvězněné inferiorní psychické mechanismy. GYNEKOKRATICKÁ FORMA MENTIS. Zde se uskutečňují orgiastické situace, hysterie a deliria tranzu a gemiliristické extáze, které zcela pohlcují labilní dav. Z těchto jevů jakoby vystupuje obraz situace římské dekadence a helénismu - davy otroků a služek, seskupené kolem orientálních kultů, kolektivní orgie obecné promiskuity, bez rozdílu mezi homosexualitou a sodomí. I tam se dav klátil a válel - rock"n"roll. Dav, který se klátí a válel - je masa individuí, bez středu, který dává rovnováhu. Snad proto je moderní kultura excentrická, tj. mimo střed.

Atavistické mechanismy gynekokracie - strach, pocit uvěznění, klaustrofobie. Proto "rozšíření prostředků", proto revoluce proti hranicím, konvencím, které si předtím sama revoluce postaví, aby se jejich zničením realizovala. Z toho vysvítá, že skutečné boření bariér není prostředek, ale cíl. A proto i otázka "CO" a "PROČ" nemá platnost, jedině "JAK".

OP-ART byl také vykládán jako revoluční rozšíření prostředků /médií/ - přitom jsou to systémy známé ve sféře psychologie vnímání a optiky již jedno století. Na výstavách "konceptuálního umění" vyvolávají "posvátnou hrůzu" matematické operace na úrovni středoškolského vzdělání, jejichž autoři se nedočkali úspěchu v matematice, ale stali se žáky konceptuálního umění. A také patetická individua, která shazují bomby z letadla Třetí říše se pomátla na rozumu, ve svých dementních projevech mísí anarchismus, infantilitu a slabomyslnost a ve chvílích prozření i vzpomínky na lekci alchymie a filosofie - těmito projevy se stávají mágy, vůdci hledačů "rozšíření".

Kastrace, travestie, androgynnost, atd.

V "umění těla" se obecně projevuje i boj proti "určitosti" těla, proti jeho integritě, v podobě kůže, fyziognomie, biologických znaků i v podobě jeho houževnatosti, mohutnosti a síly. Za prvé budeme sledovat tento aspekt boje proti tělu v jeho pohlavní podobě, neboť nás vede ke kultu kastrace, rozšířeném v gynekokracii.

Nejvlastnější příklad může být akce Rudolfa Schwarzkoglera, během níž autor sám sobě uřízl penis a stejným nožem si vypíchl oči, což má, jak uvidíme později, okultní význam. Brzy poté zemřel na vídeňské klinice, ve věku 29 let, v r. 1969. Při akci asistovala prostitutka, které umělec kousek po kousku podával amputovaný penis.

Je to imitace /ale s konkrétními následky/ kultu kastrace, který charakterizoval řadu kultů, od kultu Deméter po mystérium Kybélé. Tyto obřady byly uprostřed fenoménů kastrace - - od jeho kosmogonické do historické manifestace, od kastrace URANA, z jehož spermatu se rodí VENUŠE, do imperátora Heliogabala, který nařizoval veřejné kastrace celých centurií. Místo k senátorům a občanům Říma mluvil Heliogabalus k homosexuálům a prostitutkám. Heliogabalovy akce byly v lecčems příbuzné u.t. /prototypy/. Vjížděje do Říma, vjel do něj na oslu, obrácen zadnicí k davům. Zavedl kult penisu, travestie, trávil své odpůrce vůní květin, "vdával" se bezpočtukrát za muže. Je to hluboký smysl v otázce, jež nedávno položil jeden z protagonistů u.t. Alain D'HOOGE, nevědomky: "Existuje možná myšlenka na návrat Heliogabalův?" Podstatný význam kastrace v gynekokratických obřadech, zvláště v mystériích Kybélé, je význam OBĚTI bohyni. Jsou svědectví o kolektivních kastracích. To se provozovalo i v chrámu Artemidy v Efezu, v Astartiných chrámech, v chrámech Hieropolisu.

V Schwarzkoglerově rituálu figuruje prostitutka jako "svatá prostitutka" těchto obřadů, kde měly tutéž funkci. Schwarzkogler si nakonec vypíchl oči - i to má odraz v rituálu oslepování gynekokratických kultů, což se projevuje ve "slepotě Kupidově", jako metafora gynekokratické ideje nadřazenosti citění nad rozumem.

Pico della Mirandola v opeře "Orfeus" říká, že láska je slepá, protože je nad intelektem. V oblasti výtvarného umění se Amor představuje nejen se zavázanýma očima /jako Schwarzkogler před touto poslední tragickou akcí/, ale i bez očí, s prázdnými,

mrtvými důlky. V pozdní antice byla také iniciace spojena s oslepením. Symbolicky se člověk povýší nad své smysly, které jen přijímají iluze tohoto světa, aby takto stvořenou, osvobozenou totální nahotu sama sebe otevřel mystériu vyššího, pravdivého světa. Také Schwarzkogler mluví o "totální nahotě", která se staví nad smysly.

Téma "rozkouskování" těla je velmi rozšířené v u.t. I když z těl neteče krev, alzy a hněs, z jeho pohybů jasně číší touha po vlastním zničení a dezintegraci.

V tomto smyslu je charakteristická postava Hermanna Nitsche, jehož akce mísí elementy dionýsského rituálu se satanskou formou křesťanského rituálu ukřižování živých koz, rozsekávání jehnat, koupání těla v krvi a vnitřnostech obětovaných zvířat - to jsou elementy démonické, temné stránky dionýství.

Hermann Nitsch se snaží, aby tyto orgie hluku a běsnění krve a řevu, dovedl k vrcholu, kde se zlo vyčerpává, aby se skrze zkušenost zla vykonala KATARZE /osobnost dělotvorného nihilismu/.

Slova z jeho manifestu z r. 1965: "Stále více jsme přitahováni vlastní existencí. Každé dílo není než výraz mystiky existence. Estetika, která dochází k hrůze. Estetika hrůzy. Sadisticko-agresivní senzace, na elementární úrovni, které se vybíjejí sekající čerstvé maso, nebo mrtvoly zvířat, nebo kroužící okolo třaslavé kupy vnitřností. Výkřiky a hluk akce. Dlouhé a vyčerpávající crescendo všech smyslů, vrcholící v sado-masochistický exces. Ale právě tento exces vyvolává na konci svou impresivní incidnost pravou katarzi. Smysly se utišují, sublimují. Události, jež se reálně odehrávají na scéně tohoto "divadla orgií a mystérií", se přenášejí do duše každého diváka, simulují exces ve vší jeho totalitě mystiky, prožité existence, ale již ne individuálně, ale kolektivně." Rituál dělení těla má v gynekokratické kultuře dva významy:

1. pročištění, katarze - otvírání útrob, zničení ošklivosti vnějšího člověka, aby vyšla najevo krása člověka vnitřního /symbolicky/.
2. vztah ke kosmogonickému mýtu: - kosmogonický proces se uskutečňuje dělením těla, tj. dělením jednoty v množství. /Dělení těla - OSIRIS, ATTIS, URAN, DIONÝSOS - reprodukce makrokosmické smrti prvotního v časovém, jednoty v množství/.

Diego Napolitani: "Podtrhuji smrtelný charakter toho, co provádím. 61ji rozděleně, zničeně, znesvěceně. Vaše účast na mé akci vlastního dělení je magický moment, v němž od vás požaduji své opětné sestavení. Vaše samotné hledění a účast na této smrti, která je ve mně, mne možná obnoví. Mám dojem, že existuje echo naděje, které je zapotřebí k rekonstrukci vlastního já, které živí rozsekaného sama sebe."

Travestie je rovněž rozšířený atribut v u.t. - jako samo rozšíření prostředků, jako výraz klaustrofobie ve vlastním pohlaví. Má precizní analogii v řadě antických kultur. Skrze travestii ~~xx~~ muže do ženských šatů byla vyjadřována priorita ženy. Tato sakralizovaná travestie měla i charakter protestu: na stejných obřadech, kde muži nosili ženský oděv, ženy nosily mužský, mávající hyperborejskými sekýrami jako symbolem triumfu nad hyperborejskými syny.

Vedle psaných svědectví jsou i památky: NANA-IŠTAR v Súzách, nebo Kyperská VENUŠE, které nosí atributy mužského pohlaví. Dionýsská travestie je shodná s dvojznačností dionýsské přirozenosti. Je to bůh mánie, extáze, euforie, ale i melancholie, smrti a zoufalství. I slavnosti měly tento charakter: jásající masa věřících přecházela znenáhla v hluboký smutek, jako výraz, symbol proměnlivosti existence. Kdo viděl akce u.t. a jeho protagonisty v soukromém životě, to potvrdí, náhlé přechody z exaltace v zoufalství, což je typické pro u.t.. Jsou to charakteristiky lidí labilní psychiky, bez středu, schopných ve fantazii vybudovat iluzorní střed, z něhož náhle upadají do krajní beznaděje. Tato individua poznala v Dionýsovi svého dvojníka, svého Boha. Proto představení u.t. nejen evokují, ale i doslovně objevují Dionýsa: v Dionýsa se obléká, lépe řečeno svléká i Ital Luigi Ontani, svíjející své tělo okolo iluzorního středu: hroznu, který obsahuje nápoj, jímž Dionýsos korumpoval Olymp, zvířetiv nad světlem Apollónovým. Svě dionýsské mimikry objasňuje Ontani jako ikonu, jako možnost postavení autoideálu, jako soubor proudu myšlenek a vizuální realizace meditace, jejíž jméno je Dionýsos, jako i jeho akce. Touhu po vlastním středu, která je znakem neexistence středu, protagonisté u.t. realizují identifikací s "Druhým". Cítíce prázdnotu své vlastní existence, prchají před zoufalstvím z prázdnoty jednoduchou záměnou. Z Nikoho se stávají Někým. Na rozdíl od Ontaniho, Švýcar Urs Lüthi vykonává travestii do osoby Marlene Dietrich. Urs Lüthi vytyčuje jako nejvyšší hodnotu "neurčitost", s tím, že objektivita nemá hodnotu.

Typická je i přítomnost zrcadla v akci u.t. - třeba říci, že je to v dějinách světa velmi starý a rozšířený fenomén. Skrze dvojníka se vykonává projekce sublimace existenciální nestability, neboli mizení vlastního EGO, opouštění vlastního středu nebo esence. Samo slovo EXISTENCE, kterým se dnes označuje život narušených osobností, etymologicky znamená "mimo esenci", tj. mimo bytí. Potřeba nalezení "ego" se vyjadřuje halucinací dvojníka, cestou nastolení ALTER EGO.

Kateřina Sieverding, lesbička českého původu, ve svých akcích "dvojníka" koncipuje jako neúplnou imitaci toho, který hledá dvojníka. Objevuje se s melancholickým mladíkem, který ji ve všem, počínaje líčidly, oděvem a konče pohyby, napodobuje, zatímco tvář K.S. přijímá rysy mužské hrubosti a virility. Imitující mladík je naproti tomu výlupek ženskosti, ne ale jako "dvojník" svého protějšku, ale stavu, který protějšek již opustil. Skupina ZA J je složena ze dvou mužů. Jejich slovy, dokud se nesetkali, toulali se světem jako poloviny. Po spojení se stali celou, jedním. Ve svých akcích stojí za sebou, pevně přimknuti tak, že ten druhý není vidět. Tato jednota má i "homosexuální smysl". Je-li to zapotřebí, penis toho zadního se vtiskne mezi pülky zadnice předního. Tato akce se nazývá "MASKA". Jasnější nemůže být, kdo nechce rozumět, tedy to prodloužení penisu je "prodloužením prostředků" nebo "rozšířením prostředků".

Připomínky "MASKY" nás přivádějí k fenoménu "MASKY", jako příspěvku k osvětlení našeho předmětu. V patriarchální tradici maska vyjadřovala ideu nadosobního života, hrdinského a olympského, solárně i uranicky vzdáleného nad úroveň normálního života osobnosti. Nad úroveň normálního života, hrdinský čin přetvářel osobnost v nad-osobnost, dávající jí atributy božství a nesmrtelnosti. Činem, kterým se osobnost oddělí vertikálně od úrovně normálního života, přejímá zlatou "masku" superosobnosti. Proto i v Shakespearových dramatech CAESAR, KORIOLANUS, MAKBETH nebo HAMLET nereprezentují jen historické osobnosti, ale hlavně univerzální lidské typy nebo masky. I slovo PERSONA pochází z termínu, v němž se ve starém divadle označovala maska herce. Můžeme konstatovat, že v indoevropské tradici je depersonalizace pozitivní - směrem k výšce, kdežto v gynekokratické tradici je depersonalizace opačná - pod úroveň normálního stavu bytí - v hloubce. I zde se dosahuje nesmrtelnosti, ale ne výlučností, nýbrž zmizením, spojením s beztvarostí, množst-

vím. Proto zde individuum nenosí jednu určitou masku, ale množství masek. Proces výměn masek symbolizuje konstantní proměnlivost života ve znamení fatálního kroužení od objevení /zrození/, do zmizení /Smrti/.

Akce Annetty Messenger: tužkou koriguje fotografie mužsko-ženských párů. Její retuše přetvářejí muže v ženy a ženy v muže. Ale muži mají typicky ženské výrazy a ženy na fotografiích výrazy mužské. Takže její retuš jen zdůrazňuje již reálné, viditelné. Tyto retuše jsou symptomy doby, v níž mizí rozdíly mezi pohlavími, po tom, co vymizely metafické tenze sexu. Objevuje se unisex, směr k neutrálnímu pohlaví.

Hnutí "emancipace ženy" není než osvobození se ženy od ženskosti. Toto hnutí však vede k obrácení ženské psychologie v mužskou. Toto hnutí by nebylo možné, kdyby muž Západu nekapituloval v tom, co je muži vlastní. Tato kapitulace je příznakem dekadence, ve které žena, vedena instinktem "konzervačním", typickým pro ženskou funkci, přejímá povinnosti a odpovědnost muže, aby zastavila proces dekadence. Toto hnutí žen ale právě tuto krizi prohlubuje, vede k agónii kultury i společnosti Západu, v níž se mohou poznat jasné dějinné příklady - "příklady dionýsské éry", která v mužích podnítila takovou degradaci, že to u žen vyvolalo opovržení a odbojnost vůči mužům.

Vedle symbolů androgynního mystéria vyjadřovaly ony "vousaté Venuše" pozdní antiky toto opovržení muži, jejichž vousy, jako znak mužnosti ženy nosily jako masky.

"Jako ve všech velkých duchovních krizích Evropy zde nacházíme degradaci symbolu. Už není v otázce "plnost následkem splnutí pohlaví, ale množství erotických možností". /Mircea Eliade/

Co jsme řekli, tj. směřování k androgynním modelům cestou degradace androgynního mýtu, ne pouhou traversii a homofilii, prozrazuje nejen gynekokratickou tradici, ale i současnou problematiku krize moderního individua. Symptom je dvojnásobný. Z jedné strany svědčí o degeneraci gynekokratické tradice, z druhé strany označuje katastrofu individua, které ve své ztroskotané existenci opouští loď, jejíž jméno je TĚLO:

Marina Abramović: /Rytmy/ - Rytmus 0, 2, 4, 5, 10,

Pozvánka: Rytmus 0. Návod: Na stole leží předměty, jež na mě můžete

upotřebit. Já jsem objekt. Čas trvání:
6 hodin /20-02 hod./ Veškerou odpovědnost
přejímám na sebe.
Galerie Studio Morra, Neapol, r.1975.
/Předměty položené na stole evokují bolest,
mučení, smrt, iniciaci/.

Rytmus času

Poslední část našeho výkladu budeme věnovat jednomu ze základních problémů nebo prvků výrazu "umění těla", problému č a s u. V přehledu času jako problému nebo prvku výrazu se vynořují z hlubin historie archaické koncepce času a starověké postavy mýtů, zříceniny někdy mocných systémů a kalendářových rytů a lidské senzibility. Abychom rozuměli úkazu restaurování těchto systémů, je nutné vyložit orientační body. Obecnou charakteristikou tradičních kultur a společností je, že čas koncipují v kvalitativních termínech. Člověk moderní civilizace chápe čas jako lineární, kvalitativní úkaz. Na této úrovni rozlišuje tři časové fáze, jež mají zcela relativní charakter: dříve /minulost/, teď /přítomnost/, potom /budoucnost/. Minulost i budoucnost jsou relativní, jelikož je určuje jedna rovněž relativní tečka či bod, b o d p ř í t o m n o s t i. Tzn., že před i potom se určují jen ve vztahu k bodu pohledu. Zde neexistuje korespondence mezi časem a světem věcí a jevů, kromě té mechanické, kde za jevem následuje prostě datum. Případná kvalita data určuje vlastně svět věcí a jevů /oslavy jistých dat, atd./.

V tradičních kulturách tvoří svět věcí a jevů s časem kontinuum. Čas byl rytmem period, údobí a cyklů, jejichž cenu a význam neurčoval aritmetický součet jednotek, protože se čas neprezentoval v kvantitativních, ale v kvalitativních termínech. Tradiční člověk čas neměřil, nýbrž pociťoval, cítil. Právě čas dával světu věcí a jevů kvalitu, což se odrazilo v kategorii lidí-věštců, kteří skrze uhadování časových znaků určovali vhodnost nebo nevhodnost času pro uskutečňování určitých děl člověka a společnosti. Idea lineárního času moderní společnosti je vlastně jen extremizovaný tvar jednoho z aspektů koncepce, času tradičního člověka, a to ve specifické gynekokraticko-telurické variantě. Zůstatek kvalitativního určení času se dá v moderní kultuře poznat všude, kde se v toku dějin připisuje nějaký plán, vyvrcholení. Zde se odráží tradiční myšlenka o podřízenosti světa věcí k v a-

l i t ě ě a s u. Přece však v komplexu tradičních kultur existovala jediná kultura, která pohrdala determinací času. Mluvíme o indoevropské forma mentis, která sice přiznávala rytmus času, ale zároveň vyjadřovala svou lhostejnost k významům času, lhostejnost, která byla výrazem herojské, nadosobní realizace člověka, působící od Homérova Glauka do Hagena Nibelunga právě oproti svému významem času vymezenému osudu. A právě Homer v jedné své fascinující scéně, v souboji Glauka a Gymeda, syntetizuje dva typy vztahu k času. Z jedné strany, z Olympské výšiny jednoty bohů i lidí, pohrdající vším příliš lidským, časovým, praví Glaukes, indoevropský hrdina: "Kdo jsi ty, z jakých jsi smrtelných lidí? Synové nešťastných lidí se střetnou se silou mojí", a Dyomédes, jako člověk gynekokratické kultury citění neúprosné inversibilitnosti času i života, mu odpovídá: "Proč, ó hrdino se ptáš na můj rod? Jaké je listí v lese i lidské plémě je takové: jedno listí po lese rozhání vítr, druhé rodí listnatý les, když jarní přijde doba. Tak i lidé: jedni se rodí, druhí mizí."

V pohledu těchto antitezí, které se nevyčerpávají jen na úrovni senzibility, nabízí Bachofen plastickou komparaci: "Myšlenka, že osud národa neurčují materiální zákony, ale síla ducha, je římského původu. Zatímco Etrusk tajně věřil v soumrak svého národa, Říman zveličoval svůj Stát ve smyslu Věčnosti, Stát, o němž nikdy nezapochyboval. Zatímco se východní gynekokratická koncepce podřizovala každému i nejbezvýznamějšímu hmotnému fenoménu, vyčerpávající všechny síly ducha v bolestném zkoumání znaků přírody, Říman vyjadřoval nadřazenost lidského intelektu v právu tyto znaky popřít."

Gynekokratická senzibilita, sahající od hedonistické radosti do melancholie, v kruhovém opakování časových cyklů, které ukazovalo své cykly ve fázích měsíce, slunečních evolucích a rytmu ročních dob, viděla vzorce marnosti, které jeho zkušenost krystalizovaly v hinduistické ideji samsára, čili v helénistické ideji kruhu ctností. Odtud pramení řada mytologických činů, jež symbolizují stejnou melancholickou zkušenost od Danaíd, které prolévají vodu skrze džbán bez dna, přes Okna, který plete provaz, ježž žere osel, do Sy-sifa, který marně valí před sebou kámen. Hérakleitos ji formuloval v obraze řeky, do které nikdo nemůže vstoupit dvakrát, aby ho pak Kratilos opravil, řka, že v té samé řece se nikdo nemůže vykoupat ani jednou. Vyloživši tento komplex senzibility a myšlenek, může-

me přistoupit k rozboru významu a funkce času v "umění těla", které je prostoupeno gynekokratickým významem času, jež manifestuje v rozpětí od fatalistického, téměř sakrálního sklánnění se před časem do některých tvarů spekulativní vzpoury proti inversibilitě času.

Na úrovni tohoto prvotního vztahu k času se ihned nabízí mystika *n o v é h o*, jako jedna z obecných charakteristik moderního umění, tudíž i umění těla, jako jeho extrémního východiska. Nebýt *n o v ý*, nebo být proti *n o v é m u*, je pro člověka moderní kultury jakýsi druh smrtelného hříchu. V tomto odsouzení se právě projevuje onen archaický fatalismus podřizování se kvalitě času a jeho zákonu. Kdo chce dvakrát vejít do téže řeky, ten porušuje zákon času a hmoty, je proti dogmatu a konečně i proti životu samému.

Ve světě moderní kultury znamená říci o někom, že je staromilský, že není nový, že je reakcionář, největší urážku. Aby se jasněji vyložil profil tohoto dogmatu, je zapotřebí říci, že slovo reakcionář znamená toho, který reaguje. Ale i dnes jsou lidé, kteří s pýchou nosí tento atribut vědění a odvahy, jako např. Salvador Dalí, a to také navádí, abychom rozlišovali umění moderní od umění současného.

Shodně s tímto dogmatem ireversibilitě dějin nebo času se vynořuje opět ona stěna, zeď času mezi novým a minulostí, o níž jsme mluvili na začátku našeho výkladu. Minulost se svádí na tabula rasa, zero, nic. Odtud se cítí protagonista moderního umění nucen produkovat nové na oltář času, zachovávající tím rytmus života. Bez této oběti nového v plameni času by se plamen udušil, čas by se zastavil, smrt by zavládla vesmírem, smrt, která je hlavním terorem v gynekokratické forma mentis, jež ji mučí ve snu i zjevně.

Vyloživše sakrální, mystický původ dogmatu *n o v é h o* v moderním umění a kultuře jsme vyložili i důvody, které znemožňují této kultuře, aby poznala svůj ultraarchaický, lépe řečeno gynekokratický vzhled. I to je jeden z paradoxů historie. Ani jedna z epoch evropského umění neměla jako ideál *n o v o s t*, vyjádřenou s tolikou vehemencí a vášní. Naproti tomu ani jedna epocha nebyla tak podstatně neoriginální, jako epocha moderního umění, která počala ve znamení imitace massonovské symbolologie /abstrakce/ nebo černošských masek /kubismus/, aby skončila uměním těla, které vyvádí na scénu tisícileté dionýsské, satanské nebo telurické rituály. Jediná reálná novinka je v tomto umění

restaurace archaického, tj. fakt desakralizace a degradace symbolu.

V u. t. se to typické gynekokratické podřizování časovému rytmu jako rytmu ireversibility spatřuje nejen ve sféře mystiky n o v é h o, ale i ve sféře základní koncepce díla. Délka díla se přesně určuje délkou času. Z ideologizace podřizenosti díla času vychází i zdůrazňování efemérnosti uměleckého díla proti klasické koncepci, jako díla, namířeného k věčnosti. V tomto klasickém konceptu se odráží myšlenka nadosobního života, jehož činy nebo důsledky triumfálně vítězí nad časem.

Na rozdíl od klasické koncepce díla u. t. podřizuje umění zákonu ireversibility času, zákonu stvoření a zmizení. I samotné dílo u. t. se nerozvíjí v takovém vztahu k prostoru jako k času. Proto v souladu s myšlenkou rytmu času jako kvality jsou voleny přesně stanovené časové sekvence a doba trvání díla je rovněž přesně vymezená. Proto každý výklad díla /legenda/ obsahuje i časové údaje, což je výraz posedlosti časem, neboť jsou zaznamenány dokonce i desetiny vteřiny.

Autoři často určují dobu produkce v souladu s příznivými znameními, konzumujíce tak astrologické nebo magické indikace. Na pozvání na představení "Rytmus O" Mariny Abramović v Neapoli byla pozměněna hodina začátku místo v 19 hod. na 20 hod., neboť sama autorka přiznala, že ji jeden jasnovidec ze Záhřebu upozornil, že by se mohla v této době dostat do smrtelného nebezpečí.

A právě opus Mariny Abramović obsahuje jedno dílo, které je charakteristické referencí, kterou má v myšlence ireversibility času. Myslíme "Rytmus 10": "Akce: Beru nůž, zabodávám jej mezi prsty levé ruky. Po každé skončené sérii беру nový nůž. Když vyměním /upotřebím/ všechny nože /rytmy/, pouštím magnetofon s nahraným zvukem uplynulého děje. Zapínám druhý magnetofon. Druhý díl akce spočívá v tom, že poslouchajíc zvuk /rytmus/ nožů, opakuji hru. Dovádím se do takového stupně soustředění, že sleduje rytmus úderů, daří se mi současně zranit se tehdy, kdy jsem se zranila v prvním díle akce. Pouštím druhý magnetofon, na němž je rytmus úderů zdvojnásoben."

Poslední věta vyjadřuje úspěch v postihování identity mezi první a druhou sérií úderů. Údery dokonale koindikují s časem. Ale smysl akce je v opakování, v tvoření časových dvojníků, čímž se symbolicky ruší ireversibility času, jako terapie zoufalství. Autorce se daří vykoupat se dvakrát ve stejné řece, i když je to řeka vlastní krve.

V díle "Euforické ztroskotání" z r.1973 vykonává Michele Zaza určitou řadu pohybů za zaprášeným oknem. Toto okno jednou rukou lehce čistí. Ve chvíli čištění bere autor hodiny a natáčí je. Toto spojení čištění okna /symbol očištění mysli, iniciace/ s natáčením hodin sugerují ideu iniciace diváka do mystéria času, jeho absurdní ireversibility, ve které člověk přes nesmyslnost existence přece jen zůstává přítomen. Sám Zaza vyjadřuje smysl své akce v nedvojmyslných termínech: "Poslední sekvence /protagonista natahuje hodiny/ obnovuje efektivní poznání absurdity času a nesmyslnosti života."

Howard Fox vyjadřuje myšlenku ireversibility času spojenou s myšlenkou lineární, kvantitativní progresu času. Tato progres má v jeho díle pozitivní nebo negativní profil v závislosti na přibližování se nebo vzdalování se něčemu. V celé akci jsou dva modely tohoto něčeho: z jedné strany je to malíř, z druhé strany je to model, sám Howard Fox. Podle modelu je malován jen první portrét. Malíř pak pokračuje v práci na ostatních devatenácti portrétech. Pokaždé mu slouží jako model ne první plátno, tvořené podle modelu, ale bezprostředně předcházející plátno. Poslední, dvacátý portrét byl ovšem nejvíce vzdálený od prvotního vzhledu, ale na úrovni psychologické identifikace byl nejbližší psychologickému portrétu samotného umělce. Sám Fox tuto zkušenost formuluje takto: "Prvobytně přenesený psychologický tón ztrácí na věrnosti fyzickou přítomností modifikovaného objektu", nebo video-tape Janose Urbana, připomínající Jorge Luis Borgese, přesněji praktickou demonstraci zasvěcení do mystérií Alefu. Místo té, dnes už zbořené budovy v Buenos Aires, v jejímž sklepe se stýkaly obrazy veškerého dění světa v bodě Alef, Janos Urban užívá televizní obrazovky, rozdělené na dva díly pro simultánní projekci heterogenosti prostoru a času. Tím se prostory a časy stahují do jednoho bodu bez dimenzí, protože v totalitě nekonečna a věčnosti je každé kde a kdy zbaveno významu.

Ukončení

Tímto je náš výklad u konce. Je dobrým zvykem, aby vykladač na konci své rozpravy odpověděl na otázky, které jeho výklad vzbudil. Myslíme, že tuto funkci splníme, i když postavíme otázku účelnosti našeho úsilí, které daleko překračuje význam fenoménu "umění těla". Během našeho výkladu inteligentní čtenář jistě

pocítil tu disproporci mezi upotřebeným aparátem metod a referencí a mezi samotným polem užití tohoto aparátu. Je jasné, že náš výklad nesměřoval k pouhému objasnění nebo diagnóze umění těla. Vyšší cíl našeho výkladu vidíme v poskytnutí vzoru nebo metody, cesty nebo pohledu na svět, který může mít obecné užití. Umění těla je extrémní fenomén, přesněji efemérní symptom v řadě symptomů agónie Západu. Jako vyloženě relevantní symptom nám posloužil jako důvod k demonstraci jedné techniky myšlení, techniky analogie a uzavírání, techniky přivádění důsledků k podstatným příčinám, inferiorního k superiornímu, tvaru ke gynekokratickému principu.

Přitom může naše diagnóza umění těla jako příznaku agónie Západu posloužit i jako příklad nejširšího upotřebení pro nazírání fenoménů. V tomto případě je možné i formulovat otázku překonání této krize nebo agónie, možnosti naděje v obrodu na pozitivních základech. Musíme však ihned říci, že náš pohled na svět nespočívá v naději. Ideál naší etiky charakterizuje myšlenka GIORDANA BRUNA: "Bojoval jsem, a to stačí." Důležité je zůstat neochvějný v tom, co člověk jest, nezávisle na důsledcích, být nad porážkou i vítězstvím, bolestí nebo spokojeností, úspěchem i neúspěchem. Vtělení slunečního principu Krišna, říká v Bhagavatgítě mladému Ardžunovi: /zde chybí citát.../

Ireálný zvuk, jímž zní tato rétorika v komplexu moderní kultury necharakterizuje jen utopický charakter ideje o obnově Evropy, ale hlavně bídu tohoto komplexu. Moderní avantgardní kultura, označivší se slovem underground, čili atributem podzemí, přesně vyjádřila, o jaké prostředí se jedná. Je jasné, že nám toto "podzemní" prostředí nevyhovuje. Kdysi se evropská kultura rodila pod paprsky slunce, pod vanoucími křídly Niké Samothrácké. Rodila se skrze vzlety k nebi gotických katedrál, pod čistým, modrým nebem Toskánska. A když vcházela evropská kultura do uzavřených prostor, vcházela do blyštivých dvorů.

Dnes živoří kultura masochisticky v šeru podzemí, projevujíc tak svůj neevropský, gynekokraticko-telurický původ. O bídě této kultury mluví i její nejproslulejší obhájci, jako nedávno na stránkách Times Barbara Rose: "Umění, jež dnes plní galerie a muzea, je do té míry špatné kvality, že se ani jedna kritická mysl necítí jím být natolik zaujata, aby jej analyzovala. Mezi kritiky i umělci vládne dnes cítění, že je, řečeno kulturně, dosaženo samotného dna."

My jsme však přece jen po příkladu Dantově se cítili natolik

zaujati, že jsme sestoupili do tohoto podzemí, abychom analyzovali jeho dno, kořist honu avantgardy. Neboť právě o kořisti je řeč. V časech lovů na sokoly slovo "avantgarda" označovalo psy, nadháněče zvěře. Nyní jsou loviště podobna hřbitovům, lesy kultury jsou přeměněny v pouště, po kterých se prohánějí psi avantgardy, jakoby prožívali ten největší, mýtický labyrint. Tito psi, nemajíce už co honit, honí sebe sama jako groteskní parodii ukryté zvěře. Na tomto dně se již nespolehají na vědomí člověka, jako kdysi surrealisté, ale na samotné, vlastní tělo, přičemž duch i rozum jsou již dávno zničeny.

Z předchozích řádků by mohl mít čtenář mylný dojem, že se jedná o konfrontaci tradice a modernosti. Taková konfrontace by uškodila tradici, neboť když ta skutečně je, pak to není minulost, ale trvalost. Slovo tradice znamená přenos. Rozumí se samo sebou, že jen trvalé hodnoty jsou hodny tohoto přenosu. Věrohodná tradice je vždy usměrněna k budoucnosti, neboť přenos hodnot se uskutečňuje ve funkci budoucnosti. Na druhé straně, samotné slovo moderní hovoří výmluvně o omezeném, efemérním plánu realizace moderního, neboť to, co je moderní dnes, nebude zítra, což znamená, že modernost a trvalá hodnota jsou dva antitetické jevy. To je jasné jako den, ale některým v šeru podzemí ani toto není jasné. Nebo je jim to jasné podvědomně, neboť jinak se nedá vysvětlit jejich hysterie při samotné jen zmínce o trvalých hodnotách a tradici.

Neboť trvalá hodnota, tradice, poukazují na jejich efemérnost. A při zmínce o Apollónském principu upadají v záchvaty zuřivosti. Jako netopýři se ukrývají do tmy, odvracejíc se od světla, jež je naplňuje neklidem a temnými tušeními. Zora rozhání svými paprsky jako zuřivý pohled Apollóna z Olympie všechna monstra snů a fantasma nocí. Jako odporné baby se odklánějí od světla, protože v hierarchii kontrastu, kterou buduje světlo, se odkrývá jejich obludnost.

V podstatě je tato avantgarda jeden starý svět, v němž umírá současná buržoazie. Luis Buñuel, který je největší živý pitvač "diskrétního šarmu buržoazie", nám ve filmu "Fantóm svobody" přesně ukazuje, co dnes pro tuto buržoazii znamená skandál: jejich dceři dalo v parku nějaké perverzní individuum do rukou obscénní fotografie. Vy si myslíte, že jsou to pornografie nebo reprodukce moderního umění. Ne. Jsou to fotografie pomníku Evropy.

Avantgardy moderního umění v širším pohledu tak jak nejsou skutečně nové, nejsou ani moderní. Jeden z dílů našeho výkladu byl i ukázat jejich stáří, přesněji jejich věrohodný původ, jenž se tratí v mlhách historie, v temných útrobách Matky Země a synokokratické civilizace.

X X

F r a n c o i s P l u c h a r t - L'art corporel
/Editions Rodolphe Stadler/

BODY ART

C o t o j e.

Základní veličinou je tělo. Radost, utrpení, nemoc a smrt se na něm podepisují a během jeho biologického vývoje formují společenského tvora. To jest, snaží se ho připravit, aby byl schopen vyhovět všem požadavkům a tlakům existujících sil. Nikdo nemůže uniknout tomuto tlaku všech na všechno, co rozhoduje o morfologickém průběhu, tomuto stavu, kdy tělo je neustále připraveno být obětováno novým ideologiím, které proniknou tím hlouběji, čím více jim chce člověk uniknout, vzdorovat, kontrolovat je. Na tomto formálním stavu individuálního těla, jakkoli socializovaného /společenského/ zase naopak záleží postoj skupiny vzhledem ke všem sociálním jevům, jakými jsou stávky, revoluce, války, otázky sociálních menšin, atd..

Právě tady se dostává do popředí malířství /nebo to, co z něj zůstává po rozhodném přehodnocení Malevičem, Duchampem a většinou konstruktivistů a dadaistů a všech těch, kteří odvrhli estetiku jako základní předpoklad uměleckého díla/. Právě tady, díky odmítnutí prostituuujícího přeceňování krásy, se vynořuje nutnost tělesného vyjádření.

Nejdříve se objevila intelektuální provokace a současně protiburžoazní bitva, nejdříve provedená Johannesem Baaderem, v listopadu 1918 kázal v berlínské katedrále, aby oznámil spasení světa dadaismem a Marcelem Duchampem /tonzura ve tvaru létavičky - "tonsure in the form of a shooting star" v roce 1919/, tyto akce měly větší význam, než že prostě daly podnět k tomu,

z čeho později vznikl happening a behaviorální umění - rozevřely trhlinu v popraskané zdi estetiky a strhly roucho statické krásy. Jakkoli reakční byla snaha vyvrátit tuto konečně sociologickou konvenci umění, umělci jako Manzoni, Kaufner a mnozí organizátoři happeningů nevyhnutelně odstranili z malířství dřívější servilnost a přeměnili je v nástroj sociální akce a zbraň.

Díky spoustě chyb a omylů umělci zjistili a téměř biologicky cítili, do jaké slepé uličky se dostalo hledání v umění. Disidenti happeningů jako Nitsch a Schwarzkogler a ti, kteří jako Rinke a Nauman odmítali rám a barvy, se dostali do etap, jež někdy násilně, někdy opatrně vedly k body artu, jaký pak nastínil a rozvinul Michel Journiac a Dennis Oppenheim a dále v mnohem intenzivnější podobě Acconci, Gina Pane a Chris Burden, kteří definovali každou další akci pole činnosti, kde základní je síla řeči, která znepokojuje, rozrušuje a odhaluje.

C o t o n e n í

Body art není výměškem /splaskami/ neúspěchů malířství 20. století. Není novým uměleckým návodem, který by se měl pokojně zaznamenat do historie umění, které je v koncích. Je exkluzivní, arogantní a nekompromisní. Nemá vůbec žádnou spojitost s jakoukoli předpokládanou uměleckou formou, pokud se tato neprohlásila za sociologickou a kritickou. Převrací, zavrhuje a popírá všechny staré zděděné estetické a morální hodnoty, obsažené nebo předpokládané v umělecké činnosti, neboť síla řeči, projevu, výrazu, dialogu by tu měla nahradit všechny ostatní předpoklady umění. Tudiž dochází k tomu, že poprvé v západní historii myšlenkový postoj nechce být otevřenou tendencí, ale naopak být z vlastní vůle uzavřenou, jako společnost, jejímž jediným *raison d'être* je přijímat novice, kteří zpěvem oslaví příchod nového člověka, který staví společnost konečně svobodnou a harmonickou, oproštěnou od falešné morálky, diktátorů všeho druhu, represivních ideologií a cenzorů, jinými slovy od fízlů.

/20. prosince 1974/

M a r c e l D u c h a m p

Znovuobnovováním primátu myšlenky, gesta a chování roztříštil zastaralé struktury estetiky. Tím, že odvezl do márnice mrtvolu /zdechlinu/ vkusu, převracel jazyk a rozbíjel kulturní kód, zave-

dl do malířského systému - už rozkouskovaného Malevičem a konstruktivisty - tichou akční dialektiku, v níž se od té doby odehrává jev tvorby - první podmínka lidské validity.

P i e r o M a n z o n i

Čtyřicet let po Marcelu Duchampovi, paralelně s Jeanem-Ludvíkem Kaufnerem, který dovedl do konce provokaci ticha, vystavil na odiv lingvistický primát těla. Smrt ve třiceti letech mu zabránila říct něco víc.

Y v e s K l e i n

Mystik, jakým byl Yves Klein, bral v úvahu pouze tělo tiché a poražené. V Anthropometriích kontrolovaně užívá "živé štětce", čímž líčí použití malířství ve prospěch tzv. senzibility.

Odkazy:

1948-1952 - Otisky /monotypy/ vlastních rukou a nohou.
1958 - U Roberta Godeta poprvé experimentuje s technikou "živých štětců", nahá modelka, na jejíž tělo nanese modrou barvu, se přitiskne na plátno vodorovně položené na podlaze. Výstava Prázdná /Galerie Iris Clert/ obnáší holé zdi, "zcitlivělé jeho /Prázdná/ prostou přítomností."

1960 - Anthropometrie modrého období /Mezinárodní galerie současného umění, Paříž/. První veřejná prezentace lidských otisků na plátně a na papíře. Tři nahé modelky provádějí otisky svých nabarvených těl na papírech, které jsou pro tuto příležitost umístěny na stěnách a podlaze galerie, Yves Klein je při tom řídí, za zvuku Monotónní symfonie.

1962 - Vyrábí samostatné odlitky těl nových realistů.

G ü n t e r B r u s

Na rozdíl od Nitsche, který se uchyluje k celému fetišistickému a rituálnímu arzenálu, aby vyprovokoval odpuzující eskaládu namířenou na uklidnění instinktů, Günter Brus používá hlavně obnažování svého těla, aby odhalil a tím oddramatizoval sexuální chování, šířeji vzato pak okraje zatemňované současnou společností.

O t t o M u e h l

Otto Muehl užívá těla hlavně jako prostředku politické provokace, a jako materiální základny více než prostředku přiblížení se k biologické zkušenosti. Jako Beuys a většina umělců, kteří dnes zůstávají věrní duchu happeningů, Otto Muehl manipuluje s útržky reality, aby dosáhl komunikace, která jistě souvisí s každodenní frustrací a rezignací.

H e r m a n n N i t s c h

Hermann Nitsch, který vychází z prací skupiny Gutai, Allana Kaprowa a Fluxu, orientuje své happenings k politické provokaci a zkoumání morálních a sociálních kódů. Stojí u vzniku vídeňské skupiny umělců, které si připoutal k sobě. Použitím násilného projevu /jazyka/, v němž mísí skatologické s profanací, Nitsch osvobozuje diváka rituály, jejichž významy až přehušťuje.

A r n u l f R a i n e r

Malířství bylo nemálo ublíženo dadaistickým pustošením, tím, že o něm Malevič hovořil v minulém čase, stejně jako posledním obrazem Rodčenska, "méchano-facture" Berleniho nebo počítačovými tisky. Nicméně Arnulf Rainer se při přehánění lidské expresivity uchyluje právě k malířské gestualitě.

R u d o l f S c h w a r z k o g l e r

Zemřel v devětadvaceti letech, poté co si během jedné akce amputoval vlastní penis. Rudolf Schwarzkogler mířil k hlubokému zkoumání /zpochybnění/ determinismu, který v každé další generaci nechává člověka téměř nezměněného v jeho vůli být. Umírněnost jeho tělesné agrese předznamenává díla vzniklá začátkem 70tých let.

K l a u s R i n k e

Jako mnoho umělců, kteří čelí své době, Klaus Rinke se progresivně separoval od pastí estetiky. Po hledání v oblasti tělesných plastik, zvaných podvědomé akce, orientoval svou tvorbu progresivně směrem k systému výrazových změn, které chtějí podat svědectví o čase i prostoru.

