



Chris Burden připoutaný k podlaze v performanci *Prelude to 220 or 110*. Za povšimnutí stojí dvě vědra s vodou a dráty pod proudem, které k nim vedou. Foto: Poděkování Chrise Burdenovi.

Herci Living Theatre v díle *Sedm meditací o politickém sadomasochismu* (*Seven Meditations on Political Sadoomasochism*, 1973) velmi detailně předstírali mučení politických vězňů v Brazílii a pokoušeli se tím změnit společenské a morální postoje diváků. Diváci ale rozuměli této akci jako iluzi v divadelním rámci a k velikému zklamání performerů reagovali jen zřídka. Burdenova díla a díla jemu podobných byla naproti tomu velmi zneklidňující, protože divákům představila situaci reálného člověka, který zápasí s reálnou bolestí, nebezpečím nebo deprivací, a přesto se tyto akce zdály náhodně zvolené, či alespoň zbavené jakéhokoli jasného sociálně-politického odkazu. Jak mělo publikum reagovat? Burden se z vlastního rozhodnutí vystavoval bezprostřednímu nebezpečí; nebyly tu žádné zjevné odkazy na Vietnam, rasismus nebo společenskou nespravedlnost, což byly standardní referenční body provokativního a angažovaného umění a performance své doby. Zdánlivě šlo o amorální jednání. Burden tvrdil, že jeho umění je „prověřováním skutečnosti. Vytvářením nenormálních situací působí mé umění ve vyšší realitě, v odlišném stavu.“⁵⁴ Opuštěním estetické distance, která byla standardní složkou většiny uměleckých děl, vytvořil Burden bezprostřední naléhavost, kterou většina umění a performancí postrádala. Přesto, jak mazaně poznamenal jistý kritik,

...divák, který nemohl dosáhnout estetické distance, se stal účastníkem obřadu bez jasně daných morálních důsledků. Byl jakoby hypnotizován anebo odpuzován napjatým dějem, bez možnosti z něj vyvodit jasný či koherentní smysl, přičemž nedokázal překonat zapouzdřenost performance. Zatímco smysl jeho díla byl nejasný, Burden se stal součástí mýtu. Tím, že operoval zároveň jako lidská bytost i jako objekt, hrozilo jeho performancím nebezpečí toho, že jediným jejich smyslem bude vytvoření piedestalu uměle vyrobeného hrdiny.⁵⁵

Body art zůstalo hlavní formou umění performance až do devadesátých let, zvláště v Kalifornii. Jedním z jeho nejvýznamnějších představitelů je Ron Athey, který působí v Los Angeles. V rámci rituálních scénářů se Athey, jehož tělo je téměř zcela pokryto tetováním, spolu s ostatními performery vystavuje piercingu a zjizvování. V jednom ze svých nejkontroverznějších podniků s názvem *Čtyři výjevy z drsného života* (*Four Scenes in a Harsh Life*, 1994) byla postava sv. Šebestiána znázorněna nahou ženou, jejíž tělo bylo probodáno dlouhými jehlicemi, které Athey jako svatá Irena vytahoval. V následující scéně byl performer připoután ke stolu a na záda mu byl vyryt africký zjizvující vzorec. Zářezy Athey vysával pokládáním savých papírových utěrek, které pak připevňoval na prádelní šňůru a přes kladku je posílal nad hlavami publika. Ve svatební scéně si tři nevěsty nechaly propíchnout tváře.⁵⁶

⁵⁴ Burden, C.; Butterfield, J. *Through the Night Softly*. In: Battock, G.; Nickas, R. (eds.), *op. cit.*, s. 223.

⁵⁵ Enstice, W. *Performance Art Coming of Age*. In: Battock, G.; Nickas, R. (eds.), *op. cit.* s. 146.

⁵⁶ Pro úplný popis viz Shank, A. E.; et al. (eds.). *4 Scenes in a Harsh Life: Synopsis of Scenes*. In: *A Casebook: Ron Athey. TheatreForum*, zima/jaro 1995, 6, s. 62–63.

Four Scenes in a Harsh Life.
Poté, co vyryl ochranný africký
obrazec na záda Darryla
Carltona, Ron Athey vysává
značky zdravotnickými utěrkami,
připevňuje je na šňůru a vysílá
nad hlavy publika.
Foto Dona Ann McAdams.



„Já tyto skutky těla beru jako scény divadelní hry,“ tvrdí Athey. Myslím, že v tom, co dělám, je něco z podstaty duchovního, rituálního. Že se to blíží veřejné oběti. Vlastně je to něco jako pokání.“⁵⁷

Když tuto performanci uskutečnili v Minneapolisu, vyděsily diváky utěrky putující nad jejich hlavami, obávali se, že by na ně mohla kapat krev a oni se mohli nakazit AIDS (přestože to možné není). Důsledkem toho byla zpochybňována dotace Federálního fondu pro umění (National Endowment for the Arts) pro Walker Art Gallery, která představení umožnila.

⁵⁷ Myers, J. An Interview with Ron Athey. *TheatreForum*, zima/jaro 1995, 6, s. 61.

Kalifornie

Není náhoda, že mnoho těchto děl vzniklo v Kalifornii. Přestože existovaly enklávy a úlomky avantgardní aktivity mimo New York, tvorba avantgardního divadla patrně závisela na provázání divadelní a umělecké komunity, pocitu napojení na evropskou avantgardu, jakož i samotnou energii, která měla svůj původ právě v tomto městě. Umění performance ale jako by žilo z jiných zdrojů energie. Přispívalo k tomu několik faktorů. San Francisco už mělo vlastní tradici avantgardní aktivity, bylo domovem důležitého společenství beatnických autorů stejně jako Actor's Workshopu. Právě zde měla Ann Halprinová koncem padesátých let svou taneční dílnu, jež měla zásadní vliv na vývoj postmoderního tance. Samotné prostředí Kalifornie jako by vedlo k rozvoji umění performance. Zejména jižní Kalifornie byla na vzestupu, byla decentralizovaná, ztělesňovala novost, růst, individualismus a odmítání establishmentu, zvláště pak všeho, co připomínalo východní pobřeží. Geograficky stejně jako ekonomicky a duchovně vzhlížel tento region víc k Asii než k Evropě. Kalifornské klima spoluvytvářelo kulturu zaměřenou na život v přírodě a fitness, které ve spojení s hollywoodským důrazem na ideál umělé krásy, nejrůznější módní vlny, kultury a hnutí zkoumající cesty k spirituálnímu i fyzickému blahu bujely v celé Kalifornii; to vše vedlo ke kultu těla. Kalifornie tak skýtala prostředí zralé pro tvorbu performancí – a výtvarníka, který zamění tělo za plátno a ulici za galerii nebo divadlo.

Jedním z prvků vývoje kalifornské performance byla ochota mnoha kalifornských akademických institucí začlenit performanci do svého kurikula. Nejenže to propůjčilo umění performance vědeckou legitimitu, ale zároveň se vyřešil jeden ze základních problémů, před kterým performeři stojí – problém finanční podpory. Vzhledem k tomu, že neměli žádný produkt, který by mohli prodat (snad výjimečně nějakou formu dokumentace), neumožňovala performerům jejich práce žádnou finanční podporu. Některé galerie financovaly jednotlivé instalace i performance a rovněž National Endowment for the Art, jakož i další nadace začaly v omezené míře performery dotovat (ačkoli tento typ podpory byl posléze politiky zpochybňován). Převážně ale museli performanční umělci dotovat svou práci ze svého „civilního“ zaměstnání nebo prostřednictvím výuky. Zároveň ale vytváření performancí v chráněném prostředí akademické instituce často otupovalo ostří typické pro odvážnější a obtížnější projekty v galeriích a environmentech, což vedlo k teoretičtější zaměřeným a snobštějším typům performancí. Navíc samotný akt uznání umění performance takto nevyhnutelně redukoval její avantgardní charakter.

Jedním z prvních domovských přístavů umění performance (a místo, kde byl tento pojem nakonec akceptován) byl California Institute for the Arts. Tato konzervatoř financovaná nadací Walta Disneyho byla založena roku 1961 ve Valencii přibližně padesát kilometrů severně od Los Angeles. Jakkoli byly Disneyho ateliéry průkopníkem ve vývoji uměleckých technologií, společensky a umělecky to byla instituce konzervativní, a když se Cal Arts – jak byla škola později