

01.1

10-29

VIKTOR ČECH
CHOREOGRAFICKÝ
MOMENT, ARCHIV
A
MODERNA
(2015)

V posledních letech můžeme ve světovém uměleckém kontextu sledovat zájem nezanedbatelného počtu vizuálních umělců o využití tance či choreografie ve vlastní tvorbě. Tento fenomén se objevuje jak v zapojení explicitně formulovaného tanečního projevu do daných prací, tak ve využití choreografie ve smyslu systematicky řízeného lidského pohybu obecně. Pokud s sebou rozvoj „konceptuálního“ proudu současného tance v devadesátých letech¹ přinesl přiblížení pozicím soudobého vizuálního umění přímo v oblasti tance, současný trend jde opačným směrem a zapojuje taneční a choreografické momenty do kontextu galerijního umění. V mezinárodním uměleckém kontextu již tento jev vzbudil zaslouženou pozornost a zmapovalo jej i několik rozsáhlých kurátorských přehlídek,² v českém prostředí naopak zůstával až donedávna spíše okrajovým tématem.³ V posledních letech se mu ale i zde přiblížilo několik tvůrců, jako příklad stačí zmínit práce Aleše Čermáka či Evy Kofátkové.⁴ Danou problematiku nicméně dále prezentují jako případovou studii na tvorbě několika zahraničních umělců, jelikož tento text chápu i jako úvod do daného tématu a jejich příklad mi umožňuje ve větší komplexnosti poukázat na řadu aspektů s dotyčnou problematikou spojených.

Zmíněného jevu si již roku 2003 všiml francouzský choreograf Boris Charmatz. Upozornil na zřejmou blízkost postupů přítomných v oblasti současného tance i ve vizuálním umění posledních desetiletí a poukázal při tom na přehlížení faktu, že řada aspektů objevujících se především v uměleckých performancích a videu má své starší kořeny v moderním

¹ Okruh tvorby současného tance je zastoupen tvorbou takových autorů, jako jsou Jérôme Bel, Xavier Le Roy či Boris Charmatz. Je pro ně typická práce s ohledáváním tance jako módu reprezentace a s metodami institucionální kritiky. Tanec se zde často stává samotným tématem, které je interpretováno dalšími prostředky (text, řeč, práce s publikem apod.). Viz Jeroen Fabius, „The missing history of (not)conceptual dance“. *Danswetenschap in Nederland. Deel 7*, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012, a také Viktor Čech, „Ceci n'est pas une danse“. *A2*, 2014, č. 15, s. 13.

² Především výstavy *Dance with Camera*, kurátorka Jenelle Porter, Boston: ICA, 2009, *Move: Choreographing you*, kurátorka Stephanie Rosenthal, Londýn: Hayward Gallery, 2010, a *Danser sa vie*, kurátorky Christine Marcel a Emma Lavigne, Paříž: Centre Pompidou, 2012.

³ Z kurátorských projektů lze za výjimky pokládat asi jen akce a výstavu kurátorované autorem tohoto textu: *Mysl je sval*, kurátor Viktor Čech, Praha: MeetFactory, 2013, a *Walking, Running, Dancing, Grasping, Fetching or Carrying*, kurátor Viktor Čech, Praha: NoD, 2014.

⁴ Viz například práce Aleše Čermáka *Pro začátek můžeme znovu zformulovat náročný systém podmínek pro kladnou odpověď typu - „Ano! Opravdový život je přítomnost.“*, performance a video 2013 a projekt Evy Kofátkové *A Storyteller's Inadequacy*, instalace a performance, 2013.

tanci.⁵ V tom s ním souhlasí André Lepecki, asi nejvýraznější teoretik, zabývající se v posledních letech vztahem současného tance a současného vizuálního umění v úvodu k antologii *Dance*, kde synteticky shrnuje své dosavadní názory.⁶ Argumentuje při tom mimo jiné i zapojením tance do tvorby takových umělců, jako je Vito Acconci, Marina Abramović, Mike Kelley, Paul McCarthy či Matthew Barney a Kelly Nipper. Tento vliv zde chápe jakožto homogenní element, specifickými kvalitami přispívající k tvorbě výše zmíněných. Za jeho základní rysy označuje pomíjivost, tělesnost, nestálost, práci podle osnovy a performativitu.⁷ Všechny tyto jevy pokládá současně Lepecki za konstitutivní složky tance jako takového.⁸ Pro něj jako pro teoretika zaměřeného primárně na soudobý tanec je tedy výskyt výše zmíněného především důkazem o průniku dvou uměleckých světů, kde současný tanec a jeho základní charakteristiky vstupují do proudu současného umění a zásadně ho ovlivňují. I když moje uvažování bude v tomto textu dále směřovat k poněkud odlišným závěrům, nebudu mi než se k zásadním Lepeckého úvahám týkajícím se tématu tohoto textu několikrát na dalších stránkách vrátit. Problematiky bych se chtěl dotknout prostřednictvím rozboru několika konkrétních příkladů ze současné světové tvorby a pokusit se o preciznější diferenciaci a vymezení pojmů tanec, choreografie a nakonec choreografického momentu v oblasti současného vizuálního umění.

1. Nová divadelnost

Většina prací, které dále zmiňuji, má jeden společný rys, který překračuje rámec tématu mého příspěvku, ale přitom s ním úzce souvisí. Je jím zjevný posun od neopakovatelné performativní události směrem ke scénické prezentaci, ať už se odehrává v galerijním prostoru, obrazovém poli videa, či v přímém přesahu k divadlu, na divadelní scéně. Jedním z důvodů směřování k této „nové divadelnosti“ či, jak bychom ji také mohli označit, „scéničností“, by mohla být i tendence ke strukturálnímu podchycení toho, co u „autentické“ performance muselo vždy zůstat právě v zájmu dojmu z jedinečnosti její realizace skryto – tedy oněch, s divadlem souvisejících

⁵ Boris Charmatz – Isabelle Launay, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine, Parcours d'artistes*. Dijon: Les presses du réel, 2003, s. 163.

⁶ André Lepecki. „Dance as a Practice of Contemporaneity“. In: André Lepecki (ed.). *Dance*. Londýn: Whitechapel Gallery, 2012, s. 14–23.

⁷ *Ibid.*, s. 15 – „ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity“. Anglickým slovem „scoring“ Lepecki označuje práci dle osnovy či přímo taneční notace.

⁸ *Ibid.*, s. 15.

aspektů produkční přípravy, inscenování a reprízovatelnosti.⁹ Z tohoto úhlu pohledu lze opuštění konvencí vyžadované žánrové čistoty a jedinečnosti performačního aktu vnímat i jako zbavení zátěže maskování produkce. U tohoto posunu, který je sám o sobě velice komplexním jevem, zahrnujícím široké spektrum otázek týkajících se současného umění, jako jsou otázky intermediality, performativity či trvání uměleckého díla, se tu soustředím na tvorbu, v níž hraje zásadní roli práce s řízeným pohybem lidského těla. Zde bychom za často se vyskytující a nejzřejmější aspekt zmíněného posunu – od klasicky chápané „autentické“ performance, jak ji známe dobře v českém prostředí, kde si umění akce dlouho drželo vůči scénickým formám svoji distanci,¹⁰ směrem ke „scéničnosti“ – mohli považovat přesun pozice umělce z role nositele výrazu, performerera, směrem k režisérovi či, zde přesněji, choreografovi dané realizace. Pokud přihlédneme například k tvorbě Tina Sehgal, Pabla Bronsteina či Kelly Nipper, právě tato pozice autora je pro ně příznačná.

2. Tanec

I když zde tento scénický či „divadelní“ aspekt hraje zásadní roli, je důležité zdůraznit i ontologický rozdíl mezi tancem a divadlem, jak již byl mnohokrát rozebrán. Z estetického hlediska ho naposledy asi nejvýstižněji shrnul Alain Badiou ve svém krátkém textu *Tanec jako metafora myšlení*.¹¹ Na základě myšlenek Nietzscheho a Mallarméa definuje Badiou mimo jiné elementární protikladnost divadla a tance jako bezprostředního tělesného projevu, odehrávajícího se ve skutečném prostoru a navazujícího s divákem vazbu, v níž se přítomnost lidského těla v pohybu stává zásadním okamžikem. Tak, jak vidí Mallarmé na příkladu klasického tance tanečnicka jako metaforu zbavenou v okamžiku tance jeho osobnosti,¹² můžeme chápat tanec jako zpřítomnění či zhmotnění myšleného pohybu. Je to velký rozdíl oproti „divadlu“, jak ho definuje rovněž Badiou, kde tělo vystupuje v roli, která je

⁹ Viz chápání tohoto jevu u Betti-Sue Hertz. „Tableaux Vivants in the New Theatricality“. *Flash Art International*, listopad–prosinec, 2010, č. 275, s. 78–82.

¹⁰ Toto vymezení nikdy nemůžeme chápat zcela absolutně, nicméně pokud pohlédneme na kanonickou tvorbu reflektovanou ve většině klíčových publikací, vynikne tento rozdíl zvláště v českém prostředí s tvorbou reprezentovanou např. Janem Mičochem či Petrem Štemberou. Viz Pavlína Morganová. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vancí, 2009.

¹¹ Alain Badiou. „Dance as a Metaphor for Thought“. In: *Handbook of Inaesthetics*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2005, s. 57–71.

¹² *Ibid.*, s. 64: „No role enrolls the dancing body, which is emblem of pure emergence“.

součástí širší assembláže vyjadřovacích prostředků, směřujících k vyjádření divadla jakožto ideje.¹³ Podobně i proti těžko vymežitelnému intermediálnímu poli akčního umění zde lze nalézt zásadní rozdíl v důrazu na samotné ztělesnění pohybu, zbavené konceptuálních a kontextuálních aspektů.¹⁴ Od tohoto chápání tance jako čistě pohybové aktivity již není daleko k myšlení o choreografii, tu ovšem musíme chápat nejen jako metodu popisu a realizace tance, ale také jako proces samotného zaznamenání přítomnosti pohybu.

3. Choreografie

Mezi pojmy choreografie a tanec ale nemůžeme zcela jednoduše klást rovnítko. Jak naznačil slavný současný choreograf William Forsythe v jedné své stati,¹⁵ choreografii bychom jako systém mohli přenést i mimo rámec lidských těl a chápat ji v rámci „choreografie objektů“. Choreografie objektů je něco, čeho se dotkli nejen vizionáři typu Oskara Schlemmera, ale také to, co se může vázat přímo k tomu, jak s artefakty operují jako se sestavou objektů v daném prostoru i někteří současnější umělci.¹⁶ Sám Forsythe řeší otázku, jestli choreograf ke své práci nutně potřebuje právě lidské tělo. Sice se přiklání k tomu, že tělo jako fyzická přítomnost je stále potřeba, přesto však nelze necítit, jaký rozdíl je mezi tímto chápáním choreografie jako operace s prostorovými vztahy a tancem jako tělesným výrazem spojeným s přítomností tanečnicka. Je příznačné, že sám Forsythe ve své tvorbě často pracuje i s objektovými instalacemi, stojícími na hraně výtvarné tvorby. Například jeho realizace *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No. 2* (2013)¹⁷ je tvořena čtyřmi sty závažími, rozkmitanými na ocelových lankách. Jejich naprogramovaný variabilní rytmus určuje pohyb návštěvníka, který mezi nimi musí „protančit“. Jedná se tedy vlastně o environment, kde

¹³ Alain Badiou. „Theses on Theater“. In: *Handbook*, s. 72–77. Viz pak především: „Contrary to dance, whose sole rule is that a body be capable of exchanging the earth with the air (and for which even music is not essential), theater is an assemblage.“ S. 72.

¹⁴ Viz také Alain Badiou. „Dance“, s. 64.

¹⁵ William Forsythe. „Choreographic Objects“. In: Lepecki, *Dance*, s. 201–203.

¹⁶ Řadu příkladů tohoto přístupu nabídla především výše zmíněná londýnská výstava *Move. Choreographing You* (např. díla Roberta Morrise, Mika Kelleyho či Bruce Naumana), viz Stephanie Rosenthal (ed.). *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s* (kat. výst.). Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

¹⁷ *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No. 2*, 2013, choreografický objekt, realizováno ve Folkwang Museu Essen. Ve své první verzi z roku 2005 ovšem byla tato práce v komornějším měřítku čtyřiceti závaží součástí tanečního představení. I zde ovšem přes přítomnost profesionálních tanečníků choreografický princip stále určovaly okolnosti pohybu závaží.

choreografii určují a ztělesňují mechanismy i bez přítomnosti tanečnicka, nicméně lidské tělo je zde v důsledku stále nezbytné a na místo tanečnicka nastupuje sám divák, kterého vnější fyzické podněty usměrňují do určité míry k řízenému pohybu.

Choreografie jako systém vznikla na Západě v raném novověku ve společenském prostředí vládnoucích vrstev,¹⁸ a až již tezi o abstrakci lidového tance přijmeme do řízeného systému pohybu reprezentujícího moc elit, či ne,¹⁹ rozhodně nelze necítit onen rozdíl mezi uvolněným oddáním se tanci na diskotéce a jako loutku nás ovládajícím pohybovým řádem společenského tance třeba v tanečních. Choreografie ovládá a řídí těla, ať už jde o tělo dvořana účastnícego se rituálu na dvoře Ludvíka XIV., nebo cvičence na sokolském sletu.

V textech André Lepeckého hraje pojem choreografie zásadní roli právě v kontextu jeho chápání uměleckého tance jako politického projektu. Stává se z ní aparát zachycení a ovládnutí.²⁰ Někteří choreografové posledních desetiletí (stačí zmínit výrazné příklady Jérôma Bela či Xaviera Le Roye), jejichž tvorba bývá někdy označována za „konceptuální“, si jako terč svých dekonstruktivních strategií vzali právě choreografii chápanou jako systém mocenské kontroly nad lidským tělem. Tělo tanečnicka je v klasickém

¹⁸ Tím zde míním práci s artikulovaným tanečním pohybem, jak nám dokládají dochované spisy či učebnice z patnáctého a šestnáctého století. Samotné pojmenování choreografie jako označení systému zaznamenávajícího a popisujícího tanec pochází až z roku 1700 z francouzského dvorského prostředí od tanečního mistra Raoula-Augera Feuilleta a bylo použito v jeho spisu *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. In: Susan Leigh Foster. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1986, s. 99–121.

¹⁹ „[A]t a certain point in the history of Western subjectivity, a certain social (and socializing) activity called dance fell prey to a stately (and theological) apparatus of capture called choreography“. André Lepeckí. „Choreography as Apparatus of Capture“. *TDR. The Drama Review*, roč. 51, léto 2007, č. 2, s. 122.

²⁰ *Ibid.*, s. 122. V tomto ohledu je jistě nutné přihlídnout i k východiskům tohoto uvažování u Foucaulta. Ve vztahu ke zmíněné otázce tělesné disciplíny a kontroly, které jsou spojené s obdobím vzniku baletu i moderního státu, viz například: „Avšak tělo je rovněž přímo pohrouženo do pole politického, vztahy moci na ně bezprostředně působí, zmocňují se ho, označují ho, cvičí ho, střeží ho, nutí ho pracovat, podřizují ho různým ceremoniím, vyžadují od něj, aby se vykazovalo jistými znaky.“ Michel Foucault. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 60. V Lepeckého textech je toto uvažování často spojeno s pojmem „choreopolitika“. Choreopolitika je pro něj nahližením dané choreografické tematiky jako tématu politicky zaměřeného zkoumání. Ne náhodou se v jeho textech objevuje především adjektivum „choreopolitické“ apod.

i modernistickém tanci podřízeno jasným představám choreografa. Zvlášť v klasickém baletu tanečník nevstupuje do pouhé role jako v divadle, ale ztělesňuje tělesný nástroj v rukou autora, podřízený disciplíně podobně, jako je ve Foucaultově pojetí tělo podřízeno politické moci. V tvorbě zmíněných autorů pak dochází k narušení tradičního chápání choreografického řádu jako systému ovládajícího podřízená těla. Často zrelativizováním nebo posunem pozic samotného autora či interpretů. Ve směru tohoto foucaultovského diskurzu se pohybuje i chápání současné role choreografie v Lepeckého úvahách.²¹

4. Choreografizovaný pohyb

Zajímavou vrstvu tvorby posledních let tvoří práce zabývající se lidským pohybem jako každodenní, pracovní či sociálně naprogramovanou formou. Tedy rejstříkem civilních pohybů, který zjevně nespadá do tance, byt' může být i jeho výchozím materiálem. Současně je zde však často přítomný zájem o strukturu pohybu, jeho rytmus a jeho výrazové i mechanické kvality, tedy o aspekty, kterých se ve své snaze o popsání a následně řízené provedení pohybu silně dotýká právě choreografie. Toto směřování se výrazně projevilo především v médiích videoartu, performance a videoperformance.

Tento zájem o všední pohyb má už svou historii a hraje roli i v dějinách modernistického tance, především v uvažování Rudolfa von Labana, a hlavně pak v oblasti amerického postmoderního tance šedesátých a sedmdesátých let. K přesahu obou oblastí tance a vizuálního umění v rámci práce s civilními pohyby došlo například v performativní i choreografické tvorbě Simone Forti, Yvonne Rainer, Roberta Morrise a Trishy Brown, vzešlé z okruhu Judson Dance Theater.²² Nepřímo doloženou souvislost s těmito aktivitami má i časově souběžná tvorba Bruce Naumana na západním pobřeží.²³ Nicméně tyto aktivity byly v devadesátých letech, kdy se objevuje dále rozebíraná tvorba, již historií.

²¹ Viz především kniha od Andrého Lepeckého *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.

²² Viz Sally Banes. *Terpsichore in Sneakers. Post Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1987. Okruh umělců pohybujících se v New Yorku kolem Judson Dance Theater a později skupiny Grand Union představoval od počátku šedesátých let až hluboko do let sedmdesátých místo setkávání a spolupráce choreografů, tanečníků i výtvarných umělců, jejichž aktivity v mnoha případech vzájemně pronikly i na druhé tvůrčí pole. Jako příklad lze uvést choreografickou práci Roberta Morrise či filmovou tvorbu Yvonne Rainer a výtvarné aktivity Simone Forti.

²³ André Lepeckí. *Exhausting Dance*, s. 22–33. Bruce Nauman ve svých videoperformancích realizovaných v ateliéru na konci šedesátých let pracoval s pohybovými aktivitami zasazenými do smyčky