

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DIVADELNÍ FAKULTA

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Zuzana Sceranková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Mezi divadlem a výtvarnou instalací**

**Zuzana Sceranková**

Vedoucí práce : MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Datum obhajoby: 26.6. 2017 – 27.6. 2017

Přidělovaný akademický titul: bakalářský

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Stage Design of Alternative and Puppet Theatre

**DIPLOMA WORK**

**Between theatre and installation art**

**Zuzana Sceranková**

Leader : MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Opponent: MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Date of defense: 26.6. 2017 – 27.6. 2017

Allocated to the academic degree: bachelor

Prague, 2017

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Mezi divadlem a výtvarnou instalací Scénografie jako autonomní složka v představení <i>skončí to ústa</i>
--

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## Abstrakt

V této bakalářské diplomní práci se budu zabývat divadelní scénografií jako autonomní složkou představení. Tento princip popíšu na základě druhé absolventské inscenace *skončí to ústa* v divadle Disk v sezóně 2016/2017. V úvodu představím experimentální poezii jako základní východisko představení. To zahrnuje základní principy vizuální, fónické, konkrétní a konceptuální poezie, jakož i konkrétní metodologie vybraných tvůrců – Jiřího Valocha, Ladislava Nováka, Ladislava Nebeského a Zdeňka Barborky. Popíšu, jakým způsobem jsem tyto principy integrovali do představení. Posléze se budu věnovat filosofickým východiskům představení. V druhé části se budu věnovat využití každodenního objektu v divadle, který se v představení pohybuje na pomezí mezi rekvizitou a *ready made*. Uvedu paralely a rozdíly mezi využitím objektu v divadle, muzeu a galerii. V následující části se budu zabývat, jakým způsobem jsme integrovali principy *installation art* do představení, jakými jsou fousace, decentralizace a účast diváka. V předposlední části popíšu tvorbu Ervina Wurma, jakožto umělce, který se pohybuje mezi objektem, sochou a instalací. Budu se věnovat zejména jeho sérii *One Minute Sculptures*, ze kterých jsme v představení čerpali inspiraci. Dále budu analyzovat principy dekonstrukce, absence a přístupu ke slovu jako k objektu v tvorbě Jána Mančušky, která pro nás rovněž představovala důležité východisko pro vytvoření scénografie jako autonomní složky. V závěru shrnu, styčné plochy a rozdíly mezi postupy divadla a vizuálního umění a co pro mne z této zkušenosti vyplývá do budoucnosti.

## Abstract

In this bachelor thesis, I am going to deal with the idea of an independent scenography in a theatre performance. I am going to reflect this subject through a second graduate performance in season 2016/2017 *skončí to ústa* in Disk theatre. In the introduction I am going to present experimental poetry as a main point of departure for the performance. This is going to include basic principles of the visual, phonic, concrete and conceptual poetry as well as some of the particular methodologies of the chosen authors – Jiří Valoch, Ladislav Novák, Ladislav Nebeský and Zdeněk Barborka. I am going to describe the way we have integrated those principles into the performance. In the second part I am going to introduce the use of an everyday object in the theatre. In *skončí to ústa* performance, we deal with the everyday object as something between theatre property and ready-made object. I am going to analyse similarities and differences between use of the everyday object in theatre, museum and gallery. In the following part I am going to reflect, how we have included principles of the installation art into the performance. Those principles are focusing, decentralization and role of the spectator. Afterwards, I am going to describe Ervin Wurm's artwork, whom I consider as an artist who combines object, sculpture and installation art in his work. I am going to deal especially with his *One Minute Sculptures*, that represent a very important source of inspiration for the performance *skončí to ústa*. In the final part I am going to analyse principles of deconstruction, absence and words-objects in the artwork of Ján Mančuška, who is another inspirational point of departure for the performance. In the conclusion, I am going to summarize the parallels and the differences between the theatre and the visual arts as well as the conclusions that I can apply on my future work.

## Obsah

Abstrakt.....	6
Abstract.....	7
Seznam obrazové přílohy.....	10
1 Úvod.....	11
1.1. Teoretické východisko: experimentální poezie.....	12
1.1.1. Od Stéphanu Mallarmého k Hiršalovi a Grögerové.....	13
1.1.2. Základní principy a metodologie tvůrců.....	14
1.1.3. Experimentální poezie ve <i>skončí to ústa</i> .....	16
1.2. Filosofické pojetí.....	20
1.2.1. Je možné ptát se na všechno.....	20
1.2.2. Zkreslené verze věcí.....	20
2 Objekt.....	22
2.1. Funkce a povahy objektů.....	22
2.2. Kontext objektu: estetika každodennosti.....	22
2.3. Objekty ve středu pozornosti.....	26
2.4. Úrovně chápání objektu.....	26
2.5. Divadelní aspekty muzea.....	29
2.6. Čím se liší objekt v divadle oproti muzeu a galerii.....	29
2.6.1. Časoprostorovost.....	29
2.6.2. Izolace věcí od kontextu.....	30
2.6.3. Na pomezí rekvizity a ready-made.....	30
2.6.4. Objekty na úrovni herců.....	31
2.6.5. Objekty součástí fikce.....	31
3 Instalace.....	34
3.1. <i>Installation art</i> .....	34
3.1.1. Divák jako součást instalace a divák v divadle.....	38
3.1.2. Prostorová a časová (ne)svoboda.....	38
3.1.3. Decentralizace a fokusace jako nástroje pro odstranění divákovy nesvobody.....	39
3.1.4. Kým se stává divák?.....	41
3.2. Ervin Wurm: na pomezí objektu, instalace a sochy.....	42
3.2.1. Objekt: zpochybňování funkčnosti materiálu.....	43
3.2.2. Instalace: Mentální pozvánka k vytvoření sochy.....	46
3.2.3. Socha a její přesahy.....	48
3.2.4. <i>One Minute Sculptures</i> .....	53
3.2.5. Kritický podtext humoru.....	54
4 Ján Mančuška: Dekonstrukce, absence, slova a věci.....	57



4.1. Dekonstrukce .....	57
4.2. Absence jako nástroj pro popis věcí .....	59
4.3. Postava.....	60
4.4. Kolize příběhu a konceptu .....	60
4.5. Slovo jako objekt.....	61
5 Závěr .....	66
6 Seznam použité literatury .....	71
7 Internetové zdroje .....	71

## Seznam obrazové přílohy

- 1/ Jiří Valoch
- 2/ *skončí to ústa*
- 3/ 4/ *skončí to ústa*
- 5/ Marcel Duchamp
- 6/ El Lissitzky
- 7/ Kurt Schwitters
- 8/ Allan Kaprow
- 9/ Olafur Eliasson
- 10/ Christo
- 11/ Ervin Wurm
- 12/ Gabriel Orozco
- 13/ 14 /Ervin Wurm
- 15/ Ervin Wurm
- 16/ Constantin Brancusi
- 17/ Rachel Whiteread
- 18/ 19/ Ervin Wurm
- 20/ Gilbert and George
- 21/ Bruce Nauman
- 22/ 23/ 24/ Ervin Wurm
- 25/ 26/ *skončí to ústa*
- 27/ 28/ Ján Mančuška
- 29/ 30/ Ján Mančuška
- 31/ 32 /*skončí to ústa*
- 33/ Vítězslav Nezval a Milča Mayerová

## Mezi divadlem a výtvarnou instalací

### Scénografie jako autonomní složka v představení *skončí to ústa*

#### 1 Úvod

Se scénografkou Natálií Rajnišovou jsme měly možnost podílet se na představení *skončí to ústa* v divadle Disk v režii Jiřího Adámka v dramaturgické spolupráci s Klárou Hutečkovou. Představení je druhou absolventskou inscenací v sezóně 2016/2017 Katedry alternativního a loutkového divadla. Ve *skončí to ústa* hrají současní studenti herectví prvního ročníku magisterského studia.

V představení *skončí to ústa* jsme dostaly prostor uvažovat o scénografii autorským způsobem vycházejícím více z volné tvorby, než z pohledu užitého umění sloužícího režii. V mých předchozích divadelních zkušenostech v rámci bakalářského studia jsme se vždy v inscenačním týmu pokoušeli o to, aby se scénografická složka vyvíjela zároveň s režijní koncepcí, nicméně v představení *skončí to ústa* jsme si za cíl vytyčili scénografii jako autonomní složku, jež nebude podřízena celku. To pro mne byla zcela nová zkušenost. Vyžadovalo to prohlubení studia současné vizuální scény a osvojení si nových principů uvažování o výtvarném řešení inscenace jako o svébytné vizuální složce. Režisér Jiří Adámek a dramaturgyně Klára Hutečková se s námi na přípravě scénografické složky podíleli velmi aktivně. Během této přípravné fáze vzniklo v inscenačním týmu poněkud výjimečné souznění režijně-dramaturgické a vizuální koncepce.

Vznik koncepce autonomní výtvarné složky vyplynul zejména z povahy experimentální poezie jakožto výchozího bodu inscenace. Texty experimentální poezie jsou často silně propojeny se svojí formou a grafickým zápisem slov. Zároveň jsou tyto básně samy o sobě obrazem a nepotřebují další ilustraci, scénograficky upravený prostor, ve kterém mají zaznít, ani psychologickou interpretaci. Ukázalo se tedy, že přístup k textům, který se jevil jako nejpřirozenější, měl blíže k hudbě. Vedle textů, které zaznívaly v prostoru, bylo potřeba najít obdobně autonomní vizuální protiváhu. Proto jsme se rozhodli divadelní syntézu a scénografickou podřízenost rozrušit. Jedním z principů, na kterém jsme se pokusili představení postavit z hereckého a scénografického hlediska a hlediska nároků na diváka byl princip instalace a instalování se do něčeho, do určité pozice v prostoru například. Dalším

důležitým aspektem se staly věci každodenní potřeby, které fungují spíš jako *ready made* objekty, než rekvizity. Věci běžné potřeby zároveň utvářejí jakousi konkrétní protiváhu slov experimentální poezie, která často nejsou nositelem konkrétního významu, nýbrž formy nebo systému. Tento aspekt výrazným způsobem ovlivnil i hereckou složku. Věci jako takové a činnosti, které je možné jejich pomocí provádět, se staly východiskem nebo tématem pro činnosti herců. Tento přístup k objektům jako takovým a k organizaci prostoru podřízené věcem je analogický k prostoru muzea. Vystavované exponáty v muzeu podle francouzského muzeologa Maurice Maura připomínají potenciální rekvizity absentujících herců<sup>1</sup>. V představení jsme integrovali do scénografie právě věci jako takové, aniž by byly podřízeny herecké akci, nebo aniž by fungovaly jako prostředek k dosažení něčeho podstatnějšího. Objekt vytváří dojem rekvizity, ale k herecké akci s danou rekvizitou nedochází. Co se týče pojetí prostoru jeviště divadla Disk, rozhodli jsme se pracovat s obnaženým divadelním prostorem bez dekorace a speciálního světelného designu. Využíváme v něm veškeré vstupy pro komponování příchodů a odchodů herců, odklápěcí kryty na elektřinu na zdech anebo propadlo, do jehož tvaru jsme zasáhli tak, aby nebylo zcela zřejmé, jestli je to jeho původní tvar, anebo záměr.

V rámci této práce bych ráda popsala více do hloubky principy, kterých jsme v představení využívali, jelikož tato zkušenost pro mne zformovala zcela nové postupy v přemýšlení o divadelní scénografii, které bych ráda dál rozvíjela. Zároveň mi připadá důležité tyto principy uvést do kontextu vizuálních umělců, z nichž jsme v představení vycházeli.

Nejdříve bych ráda představila experimentální poezii jako hlavní teoretické východisko inscenace. Posléze se budu věnovat filozofickým východiskům, objektu, estetice každodennosti a principu svébytné věci, který popírá tradiční roli rekvizit. V následující části popíšu *installation art*, principy fokusace a decentralizace, roli diváka a tvorbu Ervina Wurma, jakožto umělce na pomezí objektu, sochy a instalace, z něhož jsme čerpali inspiraci. Na závěr se budu věnovat tvorbě Jána Mančušky a principům dekonstrukce a absence, jež prostupují celým představením.

### **1.1. Teoretické východisko: experimentální poezie**

---

<sup>1</sup> MAURE, Maurice. The Exhibiton As Theatre: On Staging Of Museum Objects. *Journals* [online]. 2005, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <https://www.journals.uio.no>, s. 162

Prvotním impulzem pro vznik představení *skončí to ústa* byla experimentální poezie. Je nezbytné u tohoto východiska začít, neboť společná sezení nad básněmi byla pro výtvarné řešení představení velmi určující. Následující práce s texty v rukou Jiřího Adámka a Kláry Hutečkové a tvůrčí vklad herců postupně odhalovaly uplatnění a limity výtvarných inspirací.

### 1.1.1.Od Stéphanu Mallarmého k Hiršalovi a Grögerové

Jedná se o výběr textů ze dvou antologií sestavených a do velké části přeložených Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou v 60. letech, *Experimentální poezie* a *Vrh kostek*. V roce 1897 vyšla sbírka od básníka Stéphane Mallarmého *Vrh kostek nikdy nevyloučí*. Grafické pojetí básní připomíná právě dopad vržených kostek na stránce knížky, ve které Mallarmé typografii přisuzuje novou funkci jako nositele významu. Na toto dílo dále navazují Apollinairovy kaligramy, konstruktivisté, dadaisté, *Osvobozená slova* futuristy F. T. Marinettiho, surrealistické básně-objekty, metody automatického psaní anebo u nás poetismus a obrazové básně. Tyto tendence akcentují právě slova jako materiál, princip hry, logiky anebo výtvarnou dimenzi grafémů a slov. Podíváme-li se na tyto tendence optikou výtvarného umění, můžeme zmínit avantgardní malíře a kubisty, jakými jsou George Braques nebo Pablo Picasso, kteří implementují písmo do obrazů, anebo pozdější reakce letterismu. Tento vývoj přirozeně vyústil v 60. letech, kdy nastal u nás i ve světě rozmach experimentální poezie, což opět souviselo jednak se soudobými tendencemi ve výtvarném umění (abstraktní expresionismus, akční malba, pop art, minimalismus atd.), jednak i s novými poznatky vědy a techniky (semiotika, programování, teorie informace a kódování). V globální poválečné atmosféře a v československém kontextu komunistického režimu to souviselo i s nedůvěryhodností, zneužitelností a manipulací jazyka. V roce 1967 se Josefovi Hiršalovi a Bohumile Grögerové podařilo vydat antologii *Experimentální poezie*, která mapuje počiny v této oblasti z celého světa zejména z období mezi lety 1953-1966. Jazykovědec Petr Kubeňský píše, že představitel experimentální poezie Jiří Valoch u nás symbolickým způsobem tento proud završuje svojí magisterskou diplomní prací na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v roce 1970<sup>2</sup>, po němž už vzhledem k změněným politickým podmínkám experimentální básníci ve své tvorbě nemohli pokračovat. Komunistický režim oddálil vydání druhé antologie *Vrh kostek*, sestavené rovněž Hiršalem a Grögerovou v 60. letech, ekonomické komplikace po revoluci posléze způsobily, že byla vydána nakladatelstvím TORST až v roce 1993.

<sup>2</sup> KUBEŇSKÝ, Petr. O vizuální poezii konkrétně. [online]. 2014, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.vaseliteratura.cz/odborna-literatura/3923-ceska-vizualni-poezie>>

### 1.1.2. Základní principy a metodologie tvůrců

Pod experimentální poezií anebo poezií všedního dne si můžeme představit vizuální, konkrétní, fónickou anebo konceptuální poezii. Všechny sdílejí východisko, ve kterém jazyk, slovo nebo text nejsou nahlíženy pouze jako nositelé významu, nýbrž s ním pracují jako s materiálem či tématem. Experimentální poezie se soustřeďuje na vizuální dimenzi, na práci se zvukovou stránkou slov a hudebním potenciálem těchto zvuků, s plošnou organizací slov nebo grafémů na prostoru stránky anebo s konceptem a formou. Konkrétní poezie jazyk fragmentarizuje na menší jednotky a sestavuje je podle určitých pravidel do nových konstelací. Básně se často vyznačují racionálním přístupem k sestavování slov podle předem daného klíče. Patří sem logické texty, texty upozorňující na formální stránku řeči a písma, vizuální jazykové struktury, texty sémanticky sdělné anebo texty s porušovanou sémantikou.

Pravidla nebo metodologii pro napsání básně si každý básník tvůrčím způsobem určuje sám. Původní význam slov se pravidlům často podřizuje. Exaktnost matematických a vědeckých metodologií jsou zdánlivě v rozporu s poezií. Nicméně právě věda má často svým abstraktním přemýšlením o věcech blízko k umění. Aplikace těchto metodologií na konkrétní slova s sebou přináší náhodnost jako matematický princip. Experimentální poezie těmito systémy zkoumá *sémantické, logické a emocionální možnosti jazyka*<sup>3</sup>.

Experimentální poezii není možné vtěsnat do přesně vymezených kategorií. Lze ale popsat různé strategie a principy, které jednotliví autoři uplatňují. Publikace *Vrh kostek* obsahuje kapitoly, v nichž sami autoři básní vysvětlují svou metodologii, což je pro básně velmi přínosné, neboť samotná metodologie je neodmyslitelnou součástí výsledných textů a pro mne částečně i samotným uměleckým dílem. Jako příklad zde uvedu konkrétní metodologické principy českých autorů experimentální poezie Jiřího Valocha, Ladislava Nebeského, Ladislava Nováka a Zdeňka Barborky.

Typogramy a optické básně Jiřího Valocha spočívají v typografických znacích, které kumulací nebo určitou organizací vytvářejí geometrické obrazce, struktury anebo jakési grafické „výšivky“. Autor pracuje s metajazykem: *Mé nesémantické strojopisné básně jsou*

---

<sup>3</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0, s. 8

„básně na divání“, vizuální básně se sémantickými elementy jsou „na čtení a divání“, ale vizuální percepce je pro oboje nezbytná<sup>4</sup>. Podmínka vizuální percepce psaných básní vypovídá právě o tom, že například sama organizace slov na ploše papíru může být významotvorná.

*Nehry* Ladislava Nebeského jsou *logické texty explicitně vypovídající o své struktuře, upozorňující na své chyby a opravující se*<sup>5</sup>. Báseň *sníh* porušuje systém písmene a k němu přiřazeného slova. Porušením systému vzniká ale nový systém, jehož smysl se nám vyjeví, když si slova na závěr básně přečteme v pořadí určeném písmeny, která slova zastupují. Vznikne tím další, původně zašifrovaná báseň: *bělost ztraceného ráje padá na mnou hlavu ústa otevřená polykám andělíčky*.

*sníh*

*a čteme jako andělíčky*

*b čteme jako bělost*

*c čteme jako hlavu*

*d čteme jako mou*

*e čteme jako na*

*f čteme jako otevřená*

*g čteme jako padá*

*h čteme jako polykám*

*i čteme jako ráje*

*j čteme jako stojím*

*k čteme jako ústa*

*l čteme jako ztraceného*

*b*

*l i*

*g e d c*

*j*

*k f*

---

<sup>4</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0, s. 15

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 83

*h a*<sup>6</sup>

Ladislav Novák tvoří tzv. anihilace, což znamená, že z nalezeného textu *je vybráno několik fragmentů a ty jsou ponechány prostorově na původním místě*<sup>7</sup>. Vzniká tak často relativně prázdná stránka s kompozicí nepravidelně rozmístěných slovy, jejichž čtení nás upozorňuje na statistiku výskytu určitých slov v textu, na nové, poetické asociace mezi „pozůstalými“ slovy anebo na absentující slova v mezerách, kvůli kterým nám původní smysl uniká.

Procesuální texty Zdeňka Barborcky pracují s procesem transformace textů, které Barborka sám za jistým účelem napsal. Zabývá se skrze ně procesem, dějem, pohybem, vznikáním, zanikáním, ubýváním anebo transformací původních textů. Jsou to zároveň texty, ke kterým autor vypracoval sofistikovaný systém operací, jimiž původní text transformuje. Procesuální text *Ortel* je textem o *muži v nejlepších létech*<sup>8</sup>, který si přečteme celkem čtrnáctkrát. Podle předem daného pravidla se v něm postupně určitá slova zaměňují za slovo „nádor“ tak, že toto slovo zahrnuje původní text a znemožňuje čtení. Text čtrnáctý v pořadí obsahuje slovo „nádor“ 223krát z celkových 227 slov textu. Matematická rovina operací, jimiž Barborka transformuje text, vizuálně umocňuje sémantický smysl původního textu o muži, který umírá na rakovinu.

### 1.1.3. Experimentální poezie ve *skončí to ústa*

Způsob výběru textů do představení *skončí to ústa* zdařile charakterizuje Klára Hutečková v programu k inscenaci. *U řady textů nám trvalo dlouho, než jsme je rozluštili, některé jsme nepochopili vůbec. Takové patří k našim nejoblíbenějším a hned jsme je zařadili do scénáře. Postupně v našem výběru vykrytalizovaly texty, které nejsou samoučelnou verbální či logickou hříčkou, které neodkazují jen samy k sobě a ke své formě, ale ještě na něco jiného a díky tomu pro nás zůstávají tajemné*<sup>9</sup>. Výsledná kompozice byla kombinací důsledné a dlouhodobé přípravy první verze scénáře, krystalizací výtvarného řešení, osobitého přístupu všech herců a toho, jak texty jednoduše zaznívají v prostoru.

<sup>6</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0, s. 90

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 184

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 57

<sup>9</sup> HUTEČKOVÁ, Klára (ed.). *Program k představení skončí to ústa*, Praha: NAMU, 2016



Poezie jako taková vedla k přesné textové partituru, jež je srovnatelná s partiturou hudební. Samotná textová kompozice vznikala společně s vizuální kompozicí činností a objektů a s herci, kteří si vytvářeli specifickou jevištní přítomnost a přístup k textům. Některé texty se postaraly o mentální prostor hry (*Život*), díky jiným vznikalo jejich naléhavostí napětí bez blíže určeného kontextu. Takovým případem je například *Text ke konstelaci 14 – 14a* od Josefa Honyse, v němž se významně opakuje sdělení *proto je třeba chodit tiše komantami*<sup>10</sup>, aniž bychom tušili důvod nebo jakékoli souvislosti. Grafická povaha některých básní nás navedla ke geometrizaci pohybu po scéně. Nejedná se však pouze o čistě formální, systematizované hry. Rébusy, jež nejsou uzavřeny samy do sebe, ale odkazují ještě k něčemu vzdálenějšímu, v sobě skýtají záhadu a překračují banálnost každodenních slov, s nimiž poezie všedního dne přirozeně pracuje. Výše zmiňovaná báseň *sníh* od Ladislava Nebeského je zpočátku nesdělným abecedním návodem, na jehož konci je zašifrovaná sémanticky sdělná báseň. Jiné básně mají zase schopnost provádět prostorem anebo zaostřovat na detail a zpátky na celek jako čočka kamery, čímž je například báseň od Jindřicha Procházky *Plně: Okolí plně rozpuků. Rozpuků plně květy. Květy plně hmyzu. Hmyzu plně stromy.*<sup>11</sup> Experimentální poezie svědčí o tom, že báseň může být jak statická, tak dynamická; jak konkrétní, tak záhadná zároveň. Jazyk dekonstruuje sám sebe a hledá alternativní sémantické strategie, které k nám neodbytně doléhají a zase prchají. *Co je to ale tak že se v a naprosto co by také na svých a jeho a i a dále abyste se jaksi že je příliš pro a dokonce že jeden z oněch kteří na svých nedosti na tom že k němu...*<sup>12</sup> Tato báseň od Josefa Hiršala patří do skupiny *Nesémantických textů abstraktních*. Vznikla vyabstrahováním emotivně neutrálních větných druhů (spojky, předložky, částice, zájmena a příslovce) z jedné stránky (vypjaté) povídky *Hráč* od F. M. Dostojevského. Vyabstrahovaná slova neobsahují žádné sdělení, ale vzhledem ke svému původu seřazením vytváří dojem emotivního textu.

Básně, které v představení zaznívají, jsou co do sdělnosti relativně záhadné. Evokují ale obrazy, asociace, částečnou naraci anebo naléhavost. Nejsou to pouze slovní hříčky. Výsledný scénář je zkomponovaný velmi citlivě do celistvého tvaru, který s divákem komunikuje jak na úrovni dešifrování herních principů textu, tak po stránce záhady, sémantických útržků a hledání klíčů. Konkrétní poezie uplatňuje kompoziční, grafické, metajazykové anebo matematické postupy, kterými uchopuje svět. Z tohoto aspektu jsme se

<sup>10</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0, s. 367

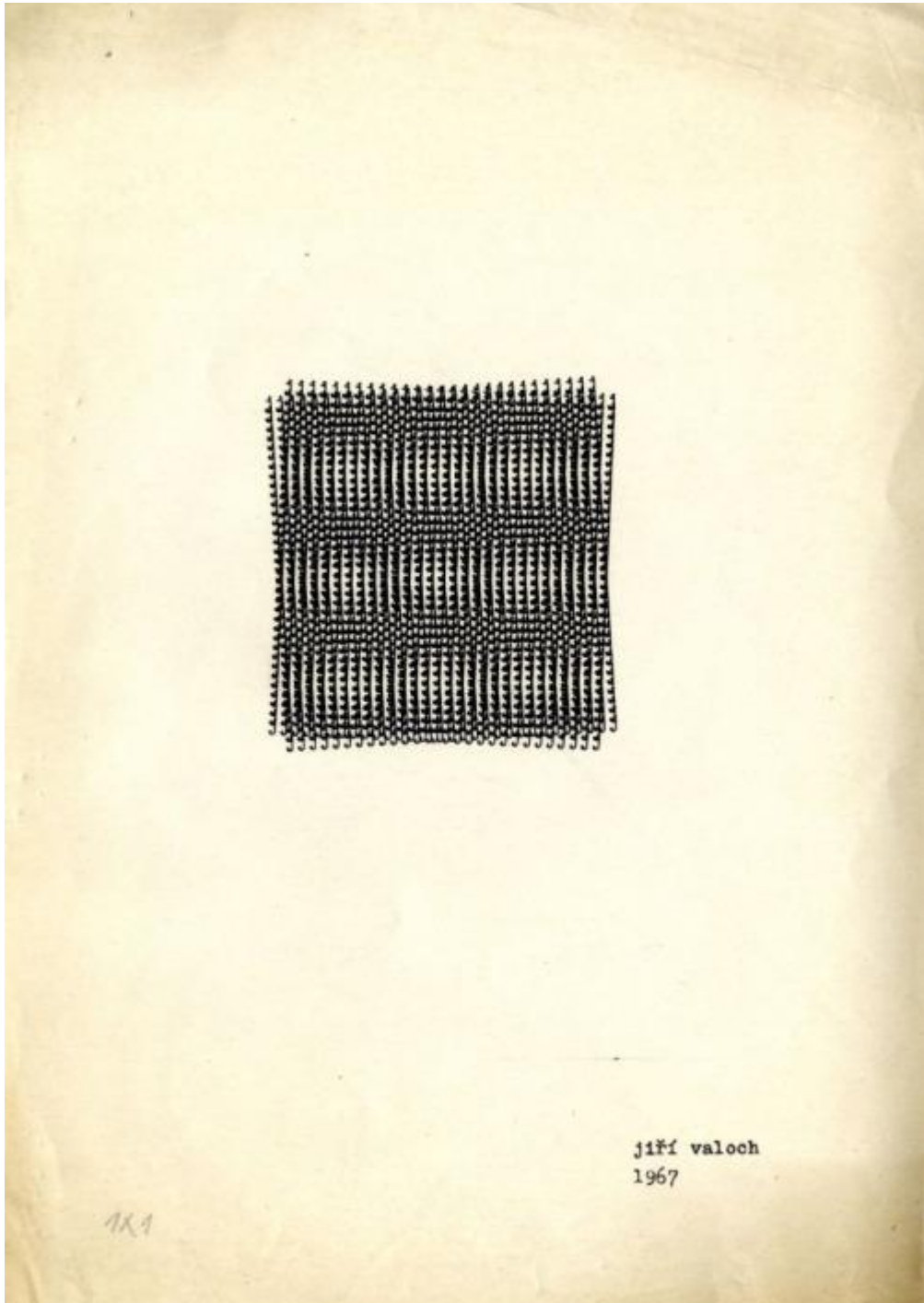
<sup>11</sup> Tamtéž, s. 118

<sup>12</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0, s. 306

pokusili čerpat. *Experimentální poezie není pouhou zábavou, má možnost fascinace a fascinace je formou soustředění. A sice soustředění, které se vztahuje na vnímání smyslu i na vnímání materiálu*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ, ed. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967. Odeon, s. 251



## 1.2. Filosofické pojetí

### 1.2.1. Je možné ptát se na všechno

Sókratés tvrdí, že je možné ptát se na všechno a nepřijímat nic jako dané. S ohlédnutím k Sókratově filosofii *vědění nevědění*<sup>14</sup>, se domnívám, že je to právě tato možnost rozebrat každý systém nejen na prapůvodní prvočinitele, ale ještě o kus dál, kde už nic není, jenž nás tolik sváděla při komponování představení. Nelze říct, že bychom zcela ignorovali systémy, ale výrazně jsme se jim bránili. Z pohledu výběru textů experimentální poezie a principů, které uplatňují, z pohledu vývoje představení, tvorby hereckých postav, scénografického systému, souvislosti textu s činností, která během něj probíhala, anebo z pohledu jakýchkoli vztahů mezi jednotlivými herci. To nám umožnilo relativně neutrální prostředí co do nějakých určujících zákonitostí. V prostředí, v němž běžné zákonitosti neměly platnost, nám bylo například umožněno tázat se, jestli má konev zalévat kytku, anebo podlahu. *...tímto svým ustavičným tázáním tak Sókratés jakoby v našem světě otevírá zvláštní a docela nový prostor, v němž již nic reálného neposkytuje oporu*<sup>15</sup>. Je pravda, že v takovém prostoru nám skutečně nic není oporou, nicméně prostor skýtá také svobodu – svobodu tázání se na cokoli a svobodu diváckého vnímání.

### 1.2.2. Zkreslené verze věcí

Přemýšleli jsme o představení rovněž v souvislosti s Platónovým mýtem o jeskyni, nicméně zcela mimo jeho společensko-kritické souvislosti. V tomto případě jsme vycházeli z toho, že nás zajímala věc jako taková, její nahlížení, reprezentace nebo funkce. V experimentální poezii jsme se často setkávali s tím, že slova odkazovala pouze sama k sobě, nefungovala jako znak vyvolávající význam nebo asociaci. Neznamená to nutně, že žádný význam neevokují. Smyslová asociace akorát vzniká jinak – ať už jde o grafickou formu básně, zvukovou stránku slova anebo individuální zkušenost. Slova mohou existovat tedy nejen jako znaky, ale rovněž jako zvuky nebo formy. Ze slov se v básních staly modely slov, v návaznosti na to se z některých objektů na scéně staly modely objektů a z divadla (částečně) model divadla umístěním malého hlediště v pravém rohu jeviště jako jakéhosi metadivadelního pokusu. Modely slov, věcí a divadla nám připomněly, jak se v mýtu o

<sup>14</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997.

<sup>15</sup>PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, s. 152

jeskyni vězňům promítají stíny napodobenin skutečně jsoucích věcí. Tyto stíny představují zkreslenou verzi původní věci. Modely věcí běžné potřeby a samotné každodenní předměty jsme se v představení rozhodli používat právě jako zkreslené verze věcí, které z běžného života známe. V představení tedy sledujeme důvěrně známé objekty, které ale fungují jinak, jsou vyrobeny z jiných materiálů nebo jsou dány do jiných souvislostí.

## 2 Objekt

*Realita je podivnější, než si dokážeme představit. Věci se nikdy nepřizpůsobí představám, které o nich máme; skrývají vždy něco víc, než jsme schopni uchopit. Svět neodpovídá našim kognitivním schopnostem a narativním formám uvažování. „Člověk“ není mírou všech věcí.<sup>16</sup>*

### 2.1. Funkce a povahy objektů

Předměty v divadle obvykle primárně slouží hereckému jednání jako rekvizita anebo celkové situaci jako součást prostředí a nositel znaku. Jsou nástrojem pro ilustrování slov, dokreslení situace anebo umožnění fyzické akce. Patrice Pavis píše, že *pojmem předmět nahrazuje v dnešní divadelně-kritické praxi stále více pojmy rekvizita a dekorace. Neutrálností, dokonce prázdnotou tohoto výrazu lze vysvětlit jeho úspěšné využití při popisu současné divadelní scény (na niž se podílí jak figurativní dekorace, moderní sochařství a instalace, tak živá těla herců)<sup>17</sup>*. Pavis píše dál o různých funkcích předmětů. Naturalistické, realistické a symbolistické předměty podle něj imitují rámec jednání. Mluví o předmětech, s nimiž se funkčně manipuluje – ať už jde o každodenní předměty anebo nástroje na hraní v konstruktivistickém pojetí. Poslední kategorií jsou podle něj abstraktní, poetické anebo estetické roviny předmětu bez společenského účelu, které navozují mentální krajinu světa hry. Ve výtvarném umění se diskutuje o další povaze objektů. Mluvíme o specifičnosti předmětů, které se z pole masové výroby konceptualizací dostaly na úroveň uměleckého artefaktu; analyzujeme význam každodennosti obsažený v nalezených objektech; problematizujeme reprodukovatelnost věcí anebo ztrátu v absentujících objektech.<sup>18</sup>

### 2.2. Kontext objektu: estetika každodennosti

V souvislosti s předměty každodenní potřeby, které v představení používáme, bych ráda nejdříve vymezila pojem estetiky každodennosti podle rakouského literárního vědce a filosofa Konráda Paula Liessmanna. V první řadě, každodenní věci souvisí s kontextem, ve kterém je používáme. Soustředíme se na moment, kdy jsou věci z kontextu vytrženy. V umění

<sup>16</sup> JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s.r.o., 2015. ISBN 978-80-260-8639-0, s. 52

<sup>17</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 333

<sup>18</sup> <https://mitpress.mit.edu/books/object>

můžeme jako příklad uvést koncept *ready made*, za jehož zakladatele považujeme Marcela Duchampa. Jedná se o instalace, které tvoří věci běžné potřeby, jímž umělec přiřazuje například názvem nový význam, kontext anebo souvislost. Objekt vytvořený původně za jiným účelem se stává uměleckým artefaktem tím, že je o něm tak uvažováno<sup>19</sup>.

Je rozdíl mezi estetickou zkušeností každodennosti, kdy hledáme estetické aspekty v každodenním životě, a mezi každodenním předmětem, o kterém je uvažováno jako o umění. Liessman píše o tom, že každodenní předměty mohou změnou kontextu fungovat jako umění, ale důležitý je *imperativ pochopení (který, pozn. aut.) principiálně odlišuje vnímání umění od estetického vnímání každodenních a obyčejných věcí*<sup>20</sup>. Je podstatné, aby tyto věci navozovaly estetický dojem, který autor definuje jako *pochopený rozpor s realitou, který je vítán*<sup>21</sup>. Přiřazování nového kontextu věcem běžné potřeby vytváří rozpor tím, že je divák důvěrně zná ze svého života, díky čemuž lze v s jeho očekáváním pracovat a narušovat ho.

V představení *skončí to ústa* měníme například kontext kuchyňského struhadla, které je vystaveno na jevišti jako autonomní objekt. Když si ho herec Dominik Migač přitáhne pomocí svinovacího metru a strouhá na něm sádrové kladivo, je to celá koláž vykloubení kontextu, funkce, způsobu použití i materiálu věcí denní potřeby. Jiným příkladem je, když vzniká živá socha tím, že konev na zalévání je opřena z jedné strany o zeď a z druhé o čelo Anity Gregorec, která se z konve jakoby vylévá. Vzniká tím estetický objekt, jehož součástí je herečka v kostýmu a věc běžné potřeby uvedena do nového kontextu.

Co se týče každodennosti v širším slova smyslu, Liessman zajímavým způsobem uvažuje o tom, že každodennost nelze natrvalo zrušit a nelze jí uniknout. *Nevšední však zůstává jen tak dlouho nevšedním, dokud se nezkorumpuje všedností a nezevšední.*<sup>22</sup> Tvrdí, že *svět možná není odsouzen ke svobodě, (...) ale ke každodennosti*<sup>23</sup>. Výjimečnost ve smyslu estetického rozměru každodennosti může existovat právě díky tomu, že je protipólem každodennosti. Může existovat ale jenom v omezeném množství. Jinak výjimečnost zevšední a stává se každodenností. Výjimečnost na to, aby zůstala výjimečností, musí být vzhledem ke každodennosti pomíjivá. *...zjeví se příslib, možnost, pravda na obzoru, a zmizí. Estetika*

<sup>19</sup> POSPISZYL, Tomáš. *Informační ready mades a jejich etika*. Umělec č. 3, 2006. Praha : Divus, 2006, s. 15

<sup>20</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Universum věcí: k estetice každodennosti*. Praha: Academia, 2012. XXI. století. ISBN 978-80-200-2060-4, s. 27

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 27

<sup>22</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Universum věcí: k estetice každodennosti*. Praha: Academia, 2012. XXI. století. ISBN 978-80-200-2060-4, s.26

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 20

*každodennosti je vždy estetikou pomíjivých možností a nesplněných přání<sup>24</sup>. Každodennost lze však zrušit dočasně, a to například tím, že si ji určíme jako středobod našich aktivit, což se děje v představení *skončí to ústa*.*

---

<sup>24</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Universum věcí: k estetice každodennosti*. Praha: Academia, 2012. XXI. století. ISBN 978-80-200-2060-4, s. 24





*2/skončí to ústa*

### 2.3. Objekty ve středu pozornosti

Václav Janoščík ve své knize *Objekt* píše kromě jiného o objektech vytržených z antropocentrického kontextu. Vysvětluje pojem korelacionismus a současné myšlenkové proudy nazvané spekulativní realismus a objektově orientovaná ontologie. Nebudeme se jim věnovat hlouběji, co je ale pro naše účely zajímavé, je zmíněný předpoklad, že svět existuje nezávisle na člověku (subjektu) a že ho lze nazírat mimolidskou perspektivou<sup>25</sup>. Janoščík tvrdí, že naše kultura je z velké části kulturou objektů. *Náš ekonomický a společenský řád nabývá nebezpečné rychlosti právě proto, že funguje v jiném než lidském, či narativním čase; sleduje čas objektů*<sup>26</sup>. V rámci této práce mě bude dále zajímat zejména širší ukotvení samostatnosti věcí a předmětů, když se v umění dostávají do popředí.

### 2.4. Úrovně chápání objektu

Objekt nabývá nejrůznější významy v závislosti na okolnostech a dalších individuálních kulturních faktorech diváka. Věci nemají definitivní, uzavřené množství významů. *Předmět není nikdy redukován na jediný smysl či jedinou úroveň pochopení. Jediný předmět je totiž často užitkový, symbolický i ludický, podle různých momentů představení a především podle perspektivy estetického chápání*<sup>27</sup>, uvádí Pavis. To by mohlo vést k pochybnostem o jeho kompetenci jakožto objektivního, komunikačního prvku. *Hlavní problém spočívá v tom, zda je máme chápat „doslovně“ jako věci, nebo zda v nich máme vidět znaky, tj. vidět za jejich materiální podstatou to, co představují (symbol, emoci, společenskou konotaci). Jde tu o skutečné předměty, nebo o předměty estetické?*<sup>28</sup> V představení *skončí to ústa* se pohybujeme na pomezí mezi doslovným chápáním věcí samých o sobě a jejich estetizací. Neuchopitelnost a mnohoúrovňovost evokovaných významů skrze objekty vnímám jako devízu pro představení. Janoščík píše, že *objekty jako by zůstávaly neprůhledné, unikající*<sup>29</sup>. Co je ale zajímavé, že ať už je komunikace skrz objekty jakkoli zkreslená, věcem nedokážeme nepřisuzovat významy. *Divadelní předmět je navíc vždy znakem něčeho; tak je vtažen do určitého významového okruhu (ekvivalenci) – konotacemi je*

<sup>25</sup> JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s.r.o., 2015. ISBN 978-80-260-8639-0

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 15

<sup>27</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 334

<sup>28</sup> Tamtéž

<sup>29</sup> JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s.r.o., 2015. ISBN 978-80-260-8639-0, s. 20

odkazován k množství významů, které si divák postupně ověřuje, „zkouší“<sup>30</sup>. Otázkou je, jestli je možné „očistit“ předmět od všech konotačních nánosů a vnímat ho jako samostatnou entitu, která odkazuje jenom sama k sobě anebo k něčemu, s čím si ji obvykle nespojujeme.

Vnímání a chápání věci nás dále zajímalo rovněž z fenomenologického hlediska. A sice jakým způsobem lze zprostředkovat nahlížení věci jako takové z mnoha úhlů a mnoha rovin její existence. Miroslav Petříček píše, že, „*vnímání předmětu nikdy není adekvátní, neboť předmět mi nikdy není dán naráz, ve všech svých aspektech, resp. možných významech – vždy vidím pouze jeho část, a nadto jeho vnímání závisí vždy na celkové situaci (zda jej pozoruji zblízka anebo zdaleka apod.)*“<sup>31</sup> Toto souvisí s rozfragmentováním předmětu ve *skončí to ústa* na jednotlivé jeho aspekty – materiál, funkce, podoba. Objekty ve *skončí to ústa* jsou buď z neobvyklého materiálu (sádrové kladivo, guměná lžice na boty, molitanové podpatky, sádrový banán), anebo se s nimi zachází neobvykle (kladivo se strouhá, tužka se strká mezi prsty u nohou, s válečkem na oblečení se „zametá“ podlaha). Věci jsou tedy rozkládány na jednotlivé své aspekty a možnosti těchto aspektů jsou dál prozkoumávány.

---

<sup>30</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 334

<sup>31</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, s. 26



3 / 4 / skončí to ústa

## 2.5. Divadelní aspekty muzea

Objekty jako samostatně existující jednotky známe z galerií a muzeí. V této kapitole se soustředíme na muzea a na objekty jako muzeální exponáty. Franouzský muzeolog Marc Maure píše ve své esejí *The Exhibition as Theatre* o principech set designu nebo scénografie, z nichž muzeální výstavy čerpají. Upozorňuje na to, že v 19.století slavní skandinávští muzeální inovátoři, např. Artur Hazelius, Bernhard Olsen nebo Anders Sandvig, byli rovněž scénografové a v koncipování výstav čerpali ze svých divadelních zkušeností<sup>32</sup>. Výstavu popisuje jako *komunikační systém, který pozůstává z uspořádání objektů v prostoru*<sup>33</sup>. Výstava má svůj vlastní jazyk, jehož základními jednotkami jsou hloubka, vzdálenost, umístění, proporce anebo směr. Prostor výstavy lze vnímat podobně jako divadelní scénu: je to prostor, v němž se věci jeví, ukazují, vizualizují anebo dramatizují. Výstava komunikuje právě rozmístěním objektů v prostoru a tím, jak se vztahují jeden k druhému anebo k pohybu diváka kolem nich.

V souvislosti s hereckým elementem je důležité zmínit, jak Maure rozvíjí zajímavou myšlenku muzea jako scény s chybějícími herci. V muzeu se totiž díváme na věci jako takové, bez konceptualizace anebo estetizace. Jsou to objekty, které vyrobili nebo používali lidé v dávné době nebo v jiné společnosti, podobně jako herci používají rekvizity. Tito lidé už ale buď nežijí anebo nejsou přítomni z jiného důvodu, Maure tedy soudí, že existují ve *vědomí přítomného návštěvníka, který si je skrze objekty představuje, zpřítomňuje*<sup>34</sup>. Tímto přístupem k vystavování věcí jako věcí samotných a absentujících lidí, kteří je funkčně využívají, lze charakterizovat přístup k objektům v představení *skončí to ústa*.

## 2.6. Čím se liší objekt v divadle oproti muzeu a galerii

### 2.6.1. Časoprostorovost

Prvním zásadním rozdílem mezi muzeem a galerií na jedné straně a divadlem na straně druhé je, že návštěvník má oproti divadelnímu představení možnost nahlížet výstavu ze

---

<sup>32</sup> MAURE, Maurice. The Exhibiton As Theatre: On Staging Of Museum Objects. *Journals* [online]. 2005, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <https://www.journals.uio.no>, s. 160

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 156

<sup>34</sup> MAURE, Maurice. The Exhibiton As Theatre: On Staging Of Museum Objects. *Journals* [online]. 2005, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <https://www.journals.uio.no>, s. 162

všech (možných) stran a to ve většině případů bez časového omezení. Scénografie výstavy všemi svými jednotlivými detaily – výběrem vitríny, použitým fontem, nasvícením anebo uniformou kustodů – vytváří specifickou náladu, do které chce návštěvníka uvést. Vitrína, rám, rámování například vizuálně podávají zprávu o oddělení typu informace, naznačují hranici mezi dvěma světy. Maure píše, že nám naznačují, že to, co se nachází uvnitř rámu, má jiný význam než to, co je mimo něj<sup>35</sup>. Divadelním protějškem tohoto nástroje může být fokusace, kterou dosahujeme v první řadě rampou a portálem a v druhém plánu nasvícením, slovem, scénografií anebo jednáním herců.

### 2.6.2. Izolace věcí od kontextu

Dalším rozdílem mezi instalací a divadlem z pohledu objektu je kontext. V galerii výtvarného umění jsou objekty vytržené z kontextu, zatímco v divadle jsou obvykle zintegrovány do kontextu hry. Objekty nicméně ve skutečném světě neexistují nikdy ve vakuu, nýbrž v neustále proměňujících se vztazích k jiným věcem anebo lidem, kteří podle Maura navíc představují integrální součást jejich funkčního anebo sociálního kontextu.<sup>36</sup> Maure dál tvrdí, že izolovaný objekt je pouze hypotetickým konstruktem<sup>37</sup>. Izolovat objekt od jeho fyzických anebo sociálních vazeb na svět je podle muzeologa Maura podobně nesmyslné jako izolovat jedno slovo knihy na samostatnou stránku a tázat se po jeho významu. Experimentální poezie pracuje paradoxně mimojiné i tímto způsobem, aniž by ale na čtenáře naléhala s otázkou, co izolované slovo na stránce knihy znamená. Zkoumá, zda je možné vnímat slovo jako slovo; slovo, jež odkazuje pouze samo k sobě. Proto nám připadalo funkční v rámci dosažení autonomní scénografické složky objekty v představení od svého kontextu izolovat.

### 2.6.3. Na pomezí rekvizity a ready-made

Vycházíme ze všeobecného předpokladu, že na divadelní scéně jsou objekty podřízeny hercům, zatímco v galerii je organizace prostoru podřízena objektům, ačkoli v současném výtvarném umění vznikají tendence, kterými se organizace prostoru chce vůči objektům vymezit. Jako příklad můžeme zmínit umělce Alexandru Piriciu a Manuela Pelmuse, kteří v rámci Rumunského pavilonu na 55.ročníku Benátského biennále v roce 2013 představili

<sup>35</sup> MAURE, Maurice. The Exhibiton As Theatre: On Staging Of Museum Objects. *Journals* [online]. 2005, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <https://www.journals.uio.no>

<sup>37</sup> Tamtéž



dílem *An Immaterial Retrospektive* performativním způsobem retrospektivu předchozích ročníků. Přesto pro zjednodušení, z hlediska původní funkce předmětu lze obecně tvrdit, že v galerii objekty běžné potřeby nesplňují původní funkci, zatímco v divadle objekty jako rekvizity svoji původní funkci naplňují. Objekt každodenního užití vnímáme jinak v rámci galerie, muzea a divadelního představení. V muzeu je objekt vystaven jako objekt, aniž by byl používán, ale ani estetizován. Co se týče galerijního prostoru, s lopatou pověšenou v galerii jsme se potkali u Marcela Duchampa už v roce 1915, jen pod názvem *En prévision du bras cassé (In Advance of the Broken Arm)*. Lopata jakožto realistická rekvizita se v divadle objevovala pravděpodobně od nepaměti, vystavit ale lopatu, potažmo mop v rámci divadelního představení jako estetický předmět objekty uvádí do nových souvislostí. V představení nás zajímalo použití objektů na pomezí vystavených *ready made* objektů a hracích rekvizit, ludických předmětů. Maure mluví o muzeu jako o scéně, kde se divák setkává s objekty, což lze tvrdit i o představení *skončí to ústa*.

#### 2.6.4. Objekty na úrovni herců

V galerii obvykle nejsou objekty inscenované pomocí herců. Naopak v divadelním představení objekty ožívají v rukou herce. V představení *skončí to ústa* se do práce s objekty dostal jakýsi ostenzivní charakter, kdy některé předměty byly předváděny divákovi, jako by si je prohlíželi oni sami. Lumíra Přichystalová objeví gumovou lžici na boty a po chvíli zkoumání nám ukáže, že je nefunkční, čímž nám zprostředkuje zážitek z paradoxního materiálu. Předvádění objektů způsobilo, že se v určitých chvílích dostaly na úroveň herců. Jejich znakovost a dynamické možnosti do jisté míry upozadily hereckou složku. V momentu, kdy herec s předmětem zachází paradoxně, například váží se odsypáváním tužek ze síťovky, nepodává nám tím zprávu o psychologii postavy. Herec se dostává spíše do role hybatele věcí a pozornost se soustřeďuje na to, co nám ukazuje. Předvádí nám paradoxní fungování věcí, zpochybňování původní funkce anebo alternativní způsob využití.

#### 2.6.5. Objekty součástí fikce

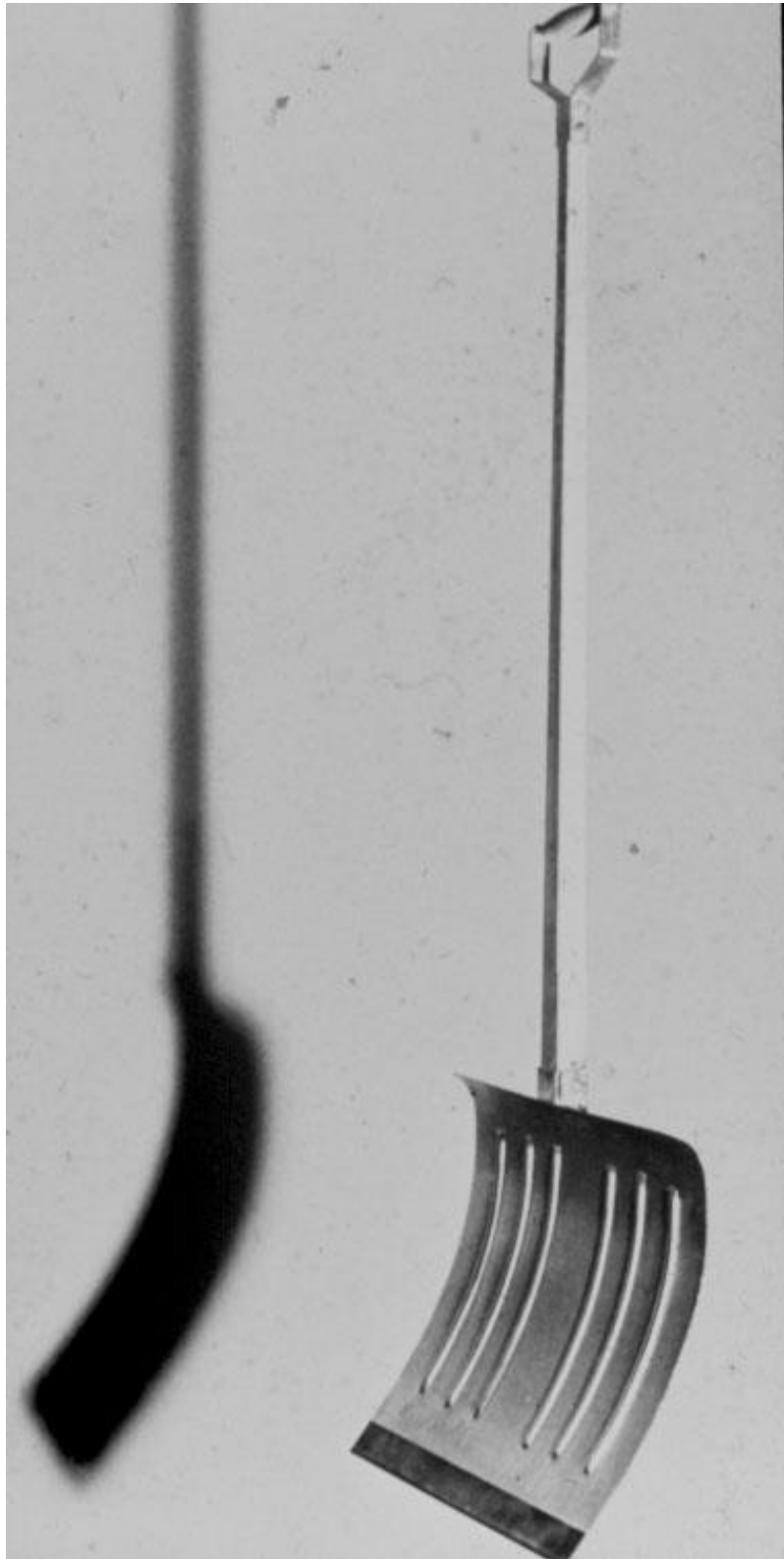
Nakonec objekty v divadle jsou vždy součástí fikce, což je zásadní rozdíl oproti muzeu. Pavis v rámci hesla o realitě divadelních objektů tvrdí, že *pokud jsou objekty použity v rámci jakékoli fikce, tak jejich význam funguje jinak a odkazují k něčemu jinému než k sobě*

*samým*<sup>38</sup>. V muzeu naopak objekt reprezentuje, čím, komu a k čemu sloužil. Je sám sebou. To je další princip uplatňovaný v představení.

---

<sup>38</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 334





5/Marcel Duchamp

## 3 Instalace

### 3.1. *Installation art*

Instalace anebo *installation art* je pojem, který je dnes aplikovaný na velmi široké spektrum jevů a druhů umění. Obecně se jedná o prostorovou konfiguraci objektů, kde výsledné rozmístění materiálu v prostoru jako celek představuje umělecké dílo. Upozorňuje diváka na to, kde a jak jsou objekty v prostoru nainstalovány a jakým způsobem na to divákovo tělo svojí přítomností a pohybem reaguje.<sup>39</sup> Prostor a prvky v něm nemůžou existovat jeden bez druhého, poněvadž společně vytvářejí autonomní celek, scénu, situaci, do níž divák fyzicky vstupuje. *Installation art* má tedy svojí povahou velmi blízko ke scénografii. S tím rozdílem, že do scénografie vstupují herci, zatímco do *installation art* vstupují diváci.

Princip instalování jsme aplikovali v představení na hereckou akci a fyzickou scénografii tvořenou převážně objekty. Ty jsou díky hercům neustále přinášeny, odnášeny a přemísťovány. Instalace tak neustále vznikají a zanikají. Během jednoho představení tak možná vytvoříme několik „mikro-výstav“ za sebou. Aplikovali jsme postupy *installation art* pro dosažení svébytné vizuální složky. Nedosáhli jsme přesto formy *installation art* v pravém slova smyslu, ani jsme to nepovažovali za svůj cíl. Můžeme z této zkušenosti každopádně vyvodit, v čem tkví paralely a protiklady autonomně fungující scénografie a *installation art* a v čem se tyto formy můžou vzájemně obohacovat.

Konceptuální umění a instalace jsou v současnosti nejvýraznějšími formami postmoderního výtvarného umění, které se podílejí na procesu jeho redefinování. *Installation art* spočívá od nejjednodušších zásahů do prostoru po komplikované prostorové scénérie. Historicky se tento pojem vztahuje na pozdější díla El Lissitzkého, Kurta Schwitterse anebo Marcela Duchampa. Na konci 50.let Allan Kaprow definuje pojmy Environment a Happening a 60.léta na to reagují minimalistickou sochou. V 70. a 80.letech už začínáme používat samotný pojem *installation art*, což vrcholí přijetím této formy na institucionální úrovni spektakulárními instalacemi na takových místech, jakými jsou Guggenheim Museum New

---

<sup>39</sup> BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180

York anebo Turbine Hall v Tate Modern.<sup>40</sup> Na vývoj *installation art* měla vliv nejrůznější odvětví umění - architektura, film, performance, socha, divadlo, scénografie, minimalistický tanec, kurátorování, land art, fotografie anebo malba.

---

<sup>40</sup> BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180, s. 8



6 /El Lissitzky



7 /Kurt Schwitters



8 /Allan Kaprow



9 /Olafur Eliasson



10 /Christo

### 3.1.1. Divák jako součást instalace a divák v divadle

Clair Bishop v knize *Installation Art: A Critical History*<sup>41</sup> tvrdí, že výtvarná instalace vyžaduje fyzickou přítomnost návštěvníka/diváka a považuje ji za klíčovou definici tohoto pojmu. Jiná média jako malba, socha nebo film v galeriích považují diváka za *pouhý pár odtělesněných očí, které pozorují práci s distancí*<sup>42</sup>, zatímco v případě *installation art* je divák integrální součástí díla, jehož přítomností je práce teprve završena. Bishop dále píše, že pojem *installation art* má blízko k problematice pojmu zážitek. Ačkoli se interpretace „zážitku“ u různých filosofů od sebe výrazně liší, všichni sdílejí jednu fundamentální myšlenku, a sice *lidskou bytost jako subjekt onoho zážitku*<sup>43</sup>. Divadlo ani instalaci není možné prožít jinak, než vlastní přítomností. Předtím, než začne, a poté, co se odehraje, prakticky neexistuje. Instalace nevzniká jako samostatný, přenosný, kompaktní objekt, ale jako specifické pojetí daného prostoru, anebo jako reakce na určitý prostor. Patrice Pavis, jak už jsme výše zmínili, divadlo definuje jedinou složkou, která nemůže v divadelní komunikaci chybět, a sice přítomností diváka. *Jen divák nemůže být úplně odstraněn, aniž se divadelní umění změní v jakousi dramatickou hru, v níž je každý účastníkem, v rituál, který ke svému uskutečnění již nepotřebuje cizí pohled zvnějšku, či konečně v jakousi „chrámovou činnost“ nebo „autoreferenční divadlo“, jež se uzavírá samo do sebe a neotevírá se kriticky vůči společnosti.*<sup>44</sup> Soustředíme-li se tedy na *installation art* a divadlo skrze problematiku diváka, umožní nám to srovnat tyto dvě formy na konkrétnější bázi, a sice optikou jeho pozice a prostředků vnímání toho, co mu je předkládáno.

### 3.1.2. Prostorová a časová (ne)svoboda

*Installation art* je většinou dostatečně velká na to, aby do ní návštěvník přímo vstoupil, byl jí obklopen, pohyboval se v ní, případně s ní nebo některými jejími prvky interagoval. Není pouhou reprezentací textur, světla nebo hmoty, ale vybízí nás k přímému zažívání těchto prvků. To pro diváka znamená celkem jiný zážitek například ve srovnání s optickou kontemplací malby umístěné na zdi, u které je pro pozorovatele určen (statický)

<sup>41</sup>BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 6

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 8

<sup>44</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 98

ideální referenční bod, jehož míra se udává jednoduchým měřítkem výhledu/viditelnosti malby, a tak většinou nevyžaduje od diváka pohyb po prostoru (malíři si ale ovšem zakládají na tom, že divák má poodstoupit, pozorovat, hledat a dívat se na malbu z různých úhlů a vzdáleností). Nehledě na to, že instalace může zapojovat další divákovy smysly – čich, sluch, chuť či hmat, čímž nabývá povahy zážitku, nejen pouhého pozorování. Tato integrace diváka dovnitř díla představuje proces, který evokuje pohyb a předpokládá fyzickou aktivizaci diváka. Když tento faktor srovnáme s umístěním diváka ve většinové divadelní produkci, vidíme, že oproti *installation art* je umístění diváka v divadle předem fixně dané a jeho zážitek závisí na tom, jaká část objektů nebo prostoru mu bude předvedena, jak jsme již zmínili v předchozí kapitole. Návštěvník výstavy v obecném slova smyslu má navíc kromě svobody v prostoru i svobodu časově neomezené přítomnosti.

### 3.1.3. Decentralizace a fokusace jako nástroje pro odstranění divákovy nesvobody

Zmínili jsme fixní pozici diváka ve většinové divadelní produkci a aspekt pohybu, který se vyžaduje od návštěvníka výtvarné instalace. V této souvislosti Clair Bishop rozvíjí myšlenku decentralizace, která provádí historii *installation art* od samého počátku. Bishop zmiňuje Erwina Panofského, který v *Perspective as Symbolic Form (1924)* tvrdí, že renesanční perspektiva uvádí diváka doprostřed hypotetického světa, kterou malba představuje<sup>45</sup>. Horizont, na němž se sbíhá úběžník linek tvořících prostor, je v úrovni očí diváka, čímž se mu celkem podřizuje a zároveň mu tím udává ideální pozici pro pozorování. Existuje tedy hierarchie mezi „centralizovaným“ divákem a světem znázorněným na malbě umístěné před ním. Umělci se pokoušeli tuto hierarchii v průběhu historie různými způsoby narušit. Jedná se především o kubismus, který představuje určitý jev simultánně z několika úhlů pohledu, anebo El Lissitzkého idea pangeometrie<sup>46</sup>. Později byl tento hierarchizovaný vztah uměleckého díla a jeho diváka kritizovaný za vizuální manipulaci díla. *Installation art* je bezesporu součástí tendence decentralizovat subjekt (diváka). Bishop píše, že tato tendence není pouze reakcí na dějiny umění, nýbrž feministickou a postkoloniální kritikou ideologie centralizace v dějinách lidstva jako takového, jelikož tyto proudy prosazují pluralitu a názor,

<sup>45</sup> BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180, s. 11

<sup>46</sup> BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180, s. 13



že neexistuje jediný správný pohled na svět, ani jedno privilegované místo na světě, na kterém by takové soudy mohly vznikat.<sup>47</sup>

V tomto kontextu se tedy rozvíjí forma *installation art*, jež právě divákovi neposkytuje ideální referenční bod pro pozorování díla, ale možnost pohybu a vlastního, jedinečného skládání obrazu v čase. Divadlo naopak podsouvá divákovi fokusací to, co je zrovna pro děj důležité. Divák ale skrze svoje vlastní, jedinečné vnímání může rovněž budovat priority a do jisté míry si určovat, na co se kdy zaměří. V představení *skončí to ústa* jsme se mu pokoušeli poskytnout právě takovou svobodu, za pomoci světelného designu či simultaneity činností. Prostor je nasvícený rovnoměrně a během představení v něm světelně probíhají jen mikroskopické změny, divákem ztěží zachytitelné, tudíž primárně na žádnou akci není dán světelný fokus. Činnosti herců probíhají často zároveň jako kompozice nebo koláž akcí, což rovněž rozostřuje divákovu pozornost a klade velký důraz na jeho vlastní vnímání. Herec Ladislav Karda například během představení několikrát – sedm-, deset- anebo klidně patnáctkrát - vystrčí houslový smyčec z postranních dveří. Rozostřenost vnímání způsobuje, že této činnosti jsme si my sami v průběhu zkoušení a generálek téměř nikdy nevšimli. Dále veškeré příchody, odchody a výměny herců a objektů jsou ztěží uvnímavelné a mohou působit frustrujícím dojmem pro diváka, který preferuje přehlednost a řád. Práce s vnímáním by však přesto neměla sloužit jako provokace, nýbrž jako výzkum škály zážitků skrze decentralizaci vnímání. Unikající smysl a klíč jako jedny ze zásadních motivů představení vyplývají z textů experimentální poezie. V konkrétní poezii se totiž smysl skrze konkrétní slova zdánlivě vyjevuje. Posléze ale sám sebe zpochybňuje porušením sémantických systémů, čímž nám vyjevený smysl opět uniká.

Decentralizace slouží v divadle jako nástroj pro vypořádání se s fixní pozicí diváka v divadle, jež mu neposkytuje možnost obejít si instalaci ze všech stran. Arnold Aronson píše o avantgardní americké tanečnici Yvonne Rainer, která se tímto problémem zabývala. *Rainerová představila sólové dílo nazvané Zvony (The Bells) v Living Theatre v roce 1961. „Měla jsem pocit, že tanec byl oproti sochařství v nevýhodě,“ uvažovala, ... v tom smyslu, že před sochou může divák strávit tolik času, kolik potřebuje, obejít ji a tak podobně, ale taneční pohyb – vzhledem k tomu, že se odehrává v čase – mizí sotva je proveden. Proto jsem ve Zvonech opakovala sedm pohybů osm minut. Nebylo to přesné opakování, protože sekvence pohybů se měnila. Změna byla také v tom, že jsem je opakovala v různých částech prostoru a*

---

<sup>47</sup>BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180



z rozličného úhlu vůči divákům – a v tom smyslu jsem divákům umožnila, aby si je obešli.“  
Citováno in Rose, B. *ABC Art in Battock*, G., *op.cit.*, s.290<sup>48</sup> Rainer se opakováním sekvenci pohybu v prostoru vypořádává s problémem jeho nevyhnutelné pomíjivosti a nemožnosti sledovat ho ze všech stran zároveň.

Z tohoto můžeme vyvodit, že divadelní praxe už od konce 60. let uplatňuje principy decentralizace, což představuje analogii k samostatnosti návštěvníka *installation art*. Dochází k stále většímu důrazu na diváckou složku, kdy se divák někdy dokonce stává sám sobě dramaturgem. Zaměřování se na konkrétní detail je v našem představení ponecháno v režii diváka. Pavis uvádí, že *divákovo vnímání, ať už mluvíme o myslícím těle, či o „těle obsaženém v mysli“ (Johnson M.), je strategický bod, kde vzniká celý složitý, neredukovatelný divadelní zážitek (...) divák se tedy spíše „prochází“ než „pozoruje“*. Příprava určité časově vymezené dráhy instalovaným prostorem vede k lepšímu uchopení divákovy časové dimenze a jeho prožitku: *chodec se může zastavit u detailu, vstoupit do instalace různými vchody, vrátit se zpět a sám tak ovlivnit časoprostorovu povahu díla.*<sup>49</sup> V přeneseném slova smyslu jsme se pokusili o podobný divácký zážitek v divadle.

### 3.1.4. Kým se stává divák?

Co se týče pozice pozorovatele v případě instalace a v případě divadla, vznikají pro mne zajímavé paralely a protiklady. Nejedná-li se o imerzivní divadlo, site specific anebo jinou specifickou divadelní formu, divák má předem určené místo v prostoru, referenční bod, z něhož má frontálně sledovat, co je mu předkládáno. To je příbuzné dívání se na malbu umístěnou na zdi v galerii. Když se v divadle herci pohybují, každý divák je vidí z trochu jiného úhlu pohledu, každý divák si (vzhledem k osobní zkušenosti nebo povaze inscenace) vybírá trochu jiný fokus v jiný moment představení. To je naopak paralelou k procházení výtvarnou instalací či k jejímu pozorování, kterou tak každý divák vidí z jiného úhlu a zažívá ji trochu jinak. Clair Bishop se ve své práci ptá, kým se stává divák, když vstupuje do instalace a o jakou povahu participace se jedná<sup>50</sup>. Individuální charakter zážitku na divadelním představení i návštěvy výtvarné instalace je samozřejmě dána přítomností živého

<sup>48</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0, s. 109

<sup>49</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 204

<sup>50</sup> BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180, s. 6

a hlavně pohyblivého elementu, ať už je v pohybu (živý) herec nebo (živý) návštěvník galerie. Představme si ale, že socha fixně umístěna v galerii na předem určeném místě se rovněž dívá na to, co má ve svém zorném úhlu. Potom mi připadá zajímavé, že divák v divadle připomíná spíš sochu v prostoru, zatímco jeho přítomnost uvnitř výtvarné instalace má mnohem blíže k herecké přítomnosti na jevišti. V představení *skončí to ústa* jsme instalaci integrovali tak, že uvnitř ní existují herci, potažmo se sami se svými těly v kombinaci s objekty instalací stávají. Maure popisuje muzeální výstavu jako scénu, ve které absentují herci<sup>51</sup>. Jeviště ve *skončí to ústa* můžeme popsat jako instalaci, ve které absentují diváci.

### 3.2. Ervin Wurm: na pomezí objektu, instalace a sochy

V létě v roce 2012 jsem se poprvé setkala s prací umělce Erwina Wurma na výstavě *Opak je pravdou* v MeetFactory, kde jsem v té době pracovala jako kustod. Výstavu kurátorovala Karina Kottová a vedle Wurma jsme zde měli možnost vidět díla Anny Hulačové, Iede Reckmana, Pavly Scerankové a Derkthijse<sup>52</sup>. Přestože Wurm patří mezi nejvýraznější rakouské současné umělce, byla to zatím jediná příležitost vidět jeho práci v Praze.

Erwin Wurm se narodil ve městě Bruck an der Mur v roce 1954. Žije a pracuje ve Vídni, kde absolvoval sochařství na Akademie der bildenden Künste. Ačkoli jeho dílo obecně zastřešuje především socha, jeho práce přesahuje zajímavým způsobem do dalších médií a forem. Pro účely této práce budu zkoumat pomezí mezi sochou, objektem a instalací, na němž se Wurm pohybuje. Uvažuje o soše v kontextu času, dynamiky a odhmotnění. Posouvá funkci objektů a propojuje je s živým tělem. Nevytváří instalace v pravém slova smyslu, ale propůjčuje si principy instalování se do něčeho, pomíjivosti, nutné participace diváka a decentralizace. Způsob, jakým redefinuje sochu a aplikuje sochařská kritéria na objekty a dynamické akce, byl pro nás jedním ze zásadních inspiračních zdrojů, jakým zacházet s objekty, instalací a živým hercem v představení.

<sup>51</sup> MAURE, Maurice. The Exhibitor As Theatre: On Staging Of Museum Objects. *Journals* [online]. 2005, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<https://www.journals.uio.no>>.

<sup>52</sup> KOTTOVÁ, Karina. *Opak je pravdou*. [online]. 2012, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.meetfactory.cz>>.

### 3.2.1. Objekt: zpochybňování funkčnosti materiálu

Dílo Ervina Wurma pro účely této práce dělím na dva proudy. Prvním jsou velkorysé, materiálově nákladné sochy a objekty. Jednou z nejvýraznějších věcí z prvního proudu je *Narrow house*, čili extrémně zúžená replika domu jeho rodičů, v němž prožil svoje dětství v poválečném Rakousku. (Jeho otec byl policista a umělce považoval za skupinu velmi blízkou kriminálíkům.) Domy, auta a oblečení jsou částečně Wurmovou fascinací, částečně věcnými prvky, kterými podává kritický komentář o světě. Ve svých rozměrných objektech se zabývá každodenními věcmi jako primární materií. V sérii *Fat Cars* obaluje reálná auta polystyrénem a laminátem, čímž vznikají baculaté verze původních modelů. Další z transformací, jsou například zásahy do konstrukcí jízdních aut, jež z nich činí nefunkční stroje, anebo snad stroje s radikálnější přiřazenou funkcí. *Misconceivable* (2007) je replikou kajutové jachty, která jeví dojem, že se rozpouští z mola do vody, telekineticky ohnutá dodávka *Volkswagen* (2006) má možnost pohybovat se pouze v kruhu. Autor aplikuje klasická sochařská kritéria na objekty běžné potřeby, jejichž všednost kriticky hyperbolizuje. Tyto postupy připomínají například práci mexického umělce Gabriela Orozca, který rovněž manipuluje jak věci každodenní potřeby, tak koncept sochařství jako takový. Vzniká tak napětí mezi původní funkcí a současnou podobou objektu. Ve svém díle *Modified Citroen DS* (1993) Orozco představuje zúžený model Citroenu vypreparováním jeho prostřední části po podélné ose. Tímto věc transformuje do radikálního tvaru a znefunkčňuje ji. Práce obou umělců se sochou jako s manipulovaným objektem lze charakterizovat posouváním anebo vykloubením jeho funkčnosti, materiálu anebo formy a tvaru.



11 /Ervin Wurm



12 /Gabriel Orozco



13 /14 /Ervin Wurm



### 3.2.2. Instalace: Mentální pozvánka k vytvoření sochy

Druhým proudem Wurmovy tvorby jsou odhmotněné a efémerní práce nebo pouze potenciální nabídky k akci nebo vzniku sochy. V tomto směru můžeme vidět jistou paralelu s konceptualistou Josephem Beuyssem a jeho sociální sochou. Tato myšlenka zjednodušeně mluví o univerzální lidské kreativitě, o společnosti jako o velkém uměleckém díle a vymezuje umělecké dílo interdisciplinarností a participací všech. Anebo jak tvrdil Beuys, *každý může být umělcem*<sup>53</sup>. Wurm ve svých pracích rovněž vyzývá návštěvníky k účasti na vzniku díla, nicméně sám na Beuysovi kritizuje míru, s jakou umělec vztahuje svoje díla jen ke své osobě.

Wurm snad jako protiváhu ke svým rozměrným objektům rozvíjí koncept jakési pomíjivé, nepřítomné, neexistující nebo potenciální sochy. Video *59 Positions* (1992) spočívá ve dvacetivteřinových úsecích, v nichž umělec demonstruje různé možnosti deformace lidského těla v momentu, když se na něm vrství oblečení. Lidské tělo od jistého momentu není k rozeznání a je možné splést si ho se sochou. V sérii fotografií s krátkým popiskem *Instructions for Idleness* (2001) nabízí divákovi pokyny k lenosti: *Zůstat v pyžamu celý den, Nic neřešit* anebo *Vyjádrřit se skrz zívání*.<sup>54</sup> Vyhraněnější formou je série *How to Be Politically Incorrect* (2002-3), v níž nabízí divákovi různé možnosti, díky kterým se stane politicky nekorektním: *Naplívat někomu do polévky* anebo *Vymočit se na něčí koberec*.<sup>55</sup> Z trochu jiného úhlu zkoumá krajní možnost sochy v díle *Dust pieces*, které spočívají v otisku v prachu, který po sobě zanechávají předměty na galerijních soklech, čímž zdůrazňuje fyzický objekt – sochu skrze její absenci. Jiné sochy existují ve formě napsaných anebo nakreslených instrukcí. Tyto práce hraničí s performancí a instalací. Sochu v nich nevnímá jako fyzický, statický artefakt, nýbrž jako efémerní konstelaci nebo potenciální akci. Fungují jako jakási mentální pozvánka k vytvoření sochy nainstalováním objektu anebo lidského těla podle určitých instrukcí.

<sup>53</sup> 'Every Man an Artist: Talks at Documenta 5, (1972), Joseph Beuys. Frankfurt, Ullstein: I. B. Tauris & Co. Ltd, 2007.

<sup>54</sup> WURM, Ervin. *Instructions for Idleness*. [online]. 2001, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z < <http://www.erwinwurm.at> >.

<sup>55</sup> Tamtéž



### 3.2.3. Socha a její přesahy

*V tomto okamžiku se modernistické sochařství jeví jako určitá černá díra v prostoru vědomí, jako něco, co bylo možné umístit jen pomocí toho, čím nebylo. „Socha je to, do čeho narazíte, když couváte abyste si mohli pořádně prohlédnout obraz,“ prohlásil Barnett Newman v padesátých letech. Avšak o dílech z počátku let šedesátých by zřejmě bylo přesnější říci, že pokud jde o kategorie, socha vstoupila do země nikoho: byla tím, co stálo před budovou či na ní, ale nebylo budovou, nebo tím, co bylo v krajině, ale nebylo krajinou.<sup>56</sup>*

Rosalind Krauss ve svém eseji *Socha v rozšíření poli*<sup>57</sup> píše o tom, že socha původně sloužila jako pomník nebo *oslavné pamětné zpodobnění*<sup>58</sup> (*logika sochy je neoddělitelná od logiky pomníku*<sup>59</sup>), a tedy byla prostorově ohraničena podstavcem. Její význam rovněž tkvěl v silném vztahu k místu, kde stojí (pamětník bitvy etc.). Poté se proti těmto kritériím začala vymezovat, například tím, že se začala spojovat se svým podstavcem (Brancusiho *Adam a Eva*, 1921). Krauss v souvislosti se sochou v 60. letech rozvíjí myšlenku sochy jako nekrajiny a nearchitektury<sup>60</sup>. Socha v současnosti prochází neustálým dynamickým vývojem, na němž se podílí velké množství současných umělců (Rachel Whiteread a její sochy hraničící s architekturou, figurální objekty Anthonyho Gormleyho, reflektování konzumní estetiky v díle Jeffa Koonse, monumentální díla Anishe Kapoora a mnoho, mnoho dalších). Ervin Wurm bezesporu patří mezi ně. Jeho práce nejsou pomníkem v pravém slova smyslu, ale přesto umělec působí primárně jako sochař a přirozeně se tak zabývá základními otázkami sochařství – manipulací s objemy, vztahem objektu a podstavce, fixováním formy nebo tvaru.

#### 3.2.3.1. Odhmotnění

Především je důležité, že vedle práce s rozměrnými objekty, Wurm posouvá sochařství tím, že uvažuje rovněž o směru odhmotnění sochy a zbavování se objemu. Wurm aplikuje sochařský způsob přemýšlení na dynamiku, tělesnost a časovost. Jedná se o metafyzický způsob, kterým sochu rozvíjí. Jeho práce skýtají nenásilnou nabídku k akci (*How to Be Politically Incorrect* 2002-2003). Jiné práce předem určují, v jaké pozici je má divák sledovat

<sup>56</sup> R. Krauss, R. Deutsche, M.Kwon. *Sochy v ulicích: Sculptures in the streets : Brno Art Open ..* Brno: Dům umění města Brna, 2008, s. 135.

<sup>57</sup> R. Krauss, R. Deutsche, M.Kwon. *Sochy v ulicích: Sculptures in the streets : Brno Art Open ..* Brno: Dům umění města Brna, 2008

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 133

<sup>59</sup> Tamtéž

<sup>60</sup> Tamtéž



(*His Confessional*, 2003), nebo dokonce nezvlniknou, dokud se divák nestane jejich součástí a svým odchodem je nechá opět zaniknout (*One Minute Sculptures*). V této lince jeho tvorby jde o potenciální možnost sochy, kterou divákovi nabízí, spíš než socha samotná. Tyto roviny jeho práce, kterými výrazným způsobem přesahuje tradiční koncepci sochařství, můžou mít skrze svoji vnitřní dynamiku překvapivě blízko k divadlu.

### 3.2.3.2. Dynamika

Dále Wurm redefinuje sochu po stránce dynamiky. Nevnímá ji jako statický objekt, ale možnost dynamického aktu. Rozvíjí sochu fotografií, instalací, performancí a samotnou tělesností. Zajímají ho skořápky, obalování objektu a těla. Použitím živého těla a principů instalace, integruje do svého přemýšlení o sochařství principy procesu a akce, čímž oživuje statickou povahu sochy. Tímto uvažováním ovšem navazuje například na Bruce Naumana, Gilberta a George anebo dokonce už na Marcela Duchampa. Na rozdíl od něj však Wurm nevytváří pouze *ready made* díla, neměnné objekty s neměnnou formou, nýbrž díla, která jsou *konstantně ready to be made*<sup>61</sup>.

### 3.2.3.3. Časovost

Nakonec je zásadní, že Ervin Wurm ve svých sochách uchopuje čas. Velké sochařské objekty Ervina Wurma mají vnitřní souvislost s živými obrazy a efemérními akcemi, jímž se Wurm paralelně věnuje. Obrovská hmota materiálu evokuje nepravděpodobný, zmražený moment v čase, který však zůstává dynamický, tím, jak se dožaduje potenciálu pohnout se. Stejně jako u minutových soch dochází k paradoxnímu chování materiálu. Minutové sochy vznikají zmražením určité polohy v čase a záhy zanikají; velké sochy skýtají potenciál pohybu a vývoje, ale materiálově jsou zaklety v jednom momentu v čase. Tyto dvě cesty se přístupem k času a paradoxu navzájem prolínají a doplňují. Wurm tedy pracuje s potenciálem materiálu, který vyvolává dojem možnosti pohybu, ale mechanicky je mu to znemožněno, anebo naopak tak, že znehybňuje něco, co je živé, a dočasnost tohoto znehybnění zdůrazní uvedením živého těla do extrémní pozice. Takto pro mne silným způsobem odkazuje na čas jeho zmražením, jako by vytvářel pomníky různým momentům v čase.

---

<sup>61</sup> BUSH, Kate. Ervin Wurm. . [online]. 2001, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://tallisphotography.weebly.com>>.



16 /Constantin Brancusi



17 /Rachel Whiteread



18/ 19 /Ervin Wurm



20 /Gilbert and George



21 /Bruce Nauman

### 3.2.4. *One Minute Sculptures*

Na konci 90. let začal Ervin Wurm pracovat na dlouhodobém projektu *One Minute Sculptures*. Existují ve formě fotodokumentace, nakreslených instrukcí anebo fyzické performance. Jedná se o instrukce, jakými vytvořit minutovou sochu neobvyklým propojením těla s objekty běžného použití. Tělo je za účelem udržení určité polohy znehybněno a stává se na moment v čase také objektem, sochou. Autor tímto způsobem exponuje jak lidské tělo, tak věci denní potřeby v zcela nových souvislostech. Znamená to například nechat na hlavě balancovat kýbl anebo v horizontální poloze se zdviženými nohama udržet na ploše chodidel dva hrnky s kávou. *One Minute Sculptures* jsou formou živého obrazu, jenž je možno realizovat kdekoli, kdykoli a pomocí čehokoli. Aktivizuje tím návštěvníka, jehož akcí je dílo teprve završeno, a klade na něj relativně vysoké nároky, jelikož polohy jsou často náročné a udržitelné skutečně maximálně šedesát vteřin. Vyžadují rovnováhu a napětí těla. *One Minute Sculptures* jsou na pomezí objektu, instalace a *ready made* sochy.

Wurm tímto pokládá otázku, co je skutečnou definicí sochy. Hledá svým způsobem nejrychlejší cestu k vytvoření sochy. *One Minute Sculptures* odkazují především na svoji vlastní pomíjivost, než na hmoty a objem. Jsou to momenty zmrazeny v čase. Wurm takto rekonfiguruje vztah mezi časem a formou. Časovost těchto soch mu umožňuje pracovat s napětím, očekáváním a spontaneitou stejně pružně, jak je tomu v performativním umění. Minutové sochy otevírají nekonečné množství variací a permutací.

Připadá mi na nich atraktivní, že většinou neevokují význam, ale zájem o udržitelnost pozice z formálního a technického hlediska. Mohou být ale interpretovány rovněž jako nevyhnutelné selhání nebo směřování ke konci a přemožení gravitací, jímž se vyznačuje lidský život. Je možno je vnímat také jako sochařskou situační komedii, zábavnou a hořkou zároveň, vyznačující se komplikovanými zápletkami a zvraty s rychlým dějovým tempem<sup>62</sup>.

V představení *skončí to ústa* jsou minutové sochy použity explicitně v jeden moment, kdy jsou všichni herci podél zdi divadla Disk nainstalováni do určitých náročných pozic a opakují u toho refrén *Přeživší nepoučitelni*<sup>63</sup>, který se postupně transformuje do *Přeživší nepoužitelní*. Kromě tohoto momentu jsme ale s principem minutových soch pracovali

<sup>62</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 230

<sup>63</sup> HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ, *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967. s. 31



v průběhu celého představení. Vedle slov, která existovala autonomně, nám princip nabízel možnost pracovat s tělem herce jako možným objektem, který se stává autonomní sochou existující paralelně vedle textu. Principy tvorby Ervina Wurma nám umožnily vytvořit v představení scénografii jako autonomní složku.

### 3.2.5. Kritický podtext humoru

Pro interpretaci prací Ervina Wurma zdánlivě není nutná složitá analýza, jelikož komunikují s divákem na první pohled. Wurm s tímto momentem pracuje záměrně. Tvrdí, že chce svoji práci nechat otevřenou normálním lidem. Přiznává vliv komiksu a reklamy. Sám říká, že lidi rád vábí humorem a cynismem<sup>64</sup>. Když se ale divák přiblíží, vyjeví se mu hlubší, kritické vrstvy Wurmovy práce. Umělec tvrdí, že humor pomáhá lidem přijímat náročné životní situace či okolnosti (smrt anebo například i vlastní hloupost). Absurdní humor podle něj skýtá nástroje společenské kritiky<sup>65</sup>.

Ve smyslu zeitgeist čili ducha doby ve své práci shrnuje převažující ideály a přesvědčení současné západní společnosti a podrobuje je kritice. Na jednu stranu jej zajímá současný člověk s jeho negativními stránkami osobnosti, jež určitým způsobem reflektuje vzhledem k okolnímu světu. Tvrdí, že člověk se stane velmi jednoduše zoufalým, když se začne srovnávat s velkými osobnostmi v historii.

Zároveň artikuluje kritiku konzumní západní společnosti jako celku. Objem a jeho zvyšování používá jako sochařský nástroj sociálně-kritické reflexe. V roce 1993 napsal Wurm instruktáž, jak zvětšit objem těla o dvě konfekční velikost během osmi dnů. Konzumaci reflektuje skrze tematizování oblečení, nábytku, aut, domů anebo manipulací výjevů z každodenního života. V roce 2001 vytvořil výše zmíněný, první objekt ze série *Fat Cars*. Tím upozorňuje na spojení mezi obezitou a mocí a na současný hodnotový žebříček, ve kterém jde o snižování tělesné váhy a zároveň zvyšování konzumace. *It's about the difficulty to cope with life. Whether with diet or with a philosophy*<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Pretty cool interviews: Ervin Wurm. 2008, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<https://www.youtube.com>>.

<sup>65</sup> Tamtéž

<sup>66</sup> Pretty cool interviews: Ervin Wurm. 2008, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<https://www.youtube.com>>.



Erwin WURM  
Red, 1997  
Stockings II, 1997

22/ 23/ 24 / Ervin Wurm



25/ 26/ skončí to ústa



## 4 Ján Mančuška: Dekonstrukce, absence, slova a věci

Ján Mančuška byl pro nás zásadní inspirací. Narodil se v roce 1972 a zemřel v roce 2011 na následky hemolytické anémie ve věku 39 let. V roce 2015 jsme měli možnost vidět jeho první pražskou retrospektivu v Galerii hlavního města Prahy. Český konceptuální umělec původem z Bratislavy vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze postupně v ateliéru Vladimíra Kokolie a později v ateliéru Vladimíra Skrepla s asistentem Jiřím Kovandou. Tato generace na něj měla intenzivní vliv. Na uměleckou scénu vstupuje v druhé polovině 90. let a po necelých dvaceti letech působení zanechává obrovské množství světově etablované umělecké práce. V roce 1995 založil skupinu *Bezhlavý jezdec* s Tomášem Vaňkem, Josefem Bolfem a Janem Šerých. S Vítem Havránkem vydali několik publikací a vedli spolu odborně kritický dialog o stavu české umělecké scény. V roce 2004 získal Cenu Jindřicha Chalupického. Ján Mančuška patřil k nejčastěji vystavujícím českým umělcům v zahraničí. Během stipendijního pobytu v USA měl samostatnou výstavu v renomované Andrew Kreps Gallery v New Yorku. V roce 2005 vytvořil výstavu pro Československý pavilon na 51.ročníku Bienále v Benátkách spolu se Stanem Filkem, Markem Pokorným a Borisem Ondreičkou.<sup>67</sup>

Umělecké dílo Jána Mančušky má nesmírně široký záběr nejen co se týče médií, se kterými pracoval, ale rovněž co se týče principů, které ve své tvorbě zkoumá. Dovolím si proto vyabstrahovat z jeho tvorby pouze ty principy, z nichž jsme v představení *skončí to ústa* vycházeli. Jedná se o dekonstrukci, princip absence a dívání se za slovo a za objekt.

### 4.1. Dekonstrukce

Ján Mančuška dekonstruuje příběh (narativ), zacházení se slovem a texty (textualitu) jako i média zobrazení. Co se týče médií zobrazení, ve své tvorbě zahrnul kresbu, malbu, hudbu, objekt, instalaci, video, performance, film i divadlo. Svoji práci nazývá *ontologií médií*<sup>68</sup> a vysvětluje, že ho zajímá, nakolik se zvolené médium podílí na výsledném vyznění konkrétního díla. Vliv média na výsledek zkoumal například tak, že totožný koncept použil v různých médiích. Jako příklad můžeme uvést dílo *Ten druhý (Poprosil jsem svoji ženu, aby*

<sup>67</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0.

<sup>68</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0, s. 260

*mi na těle začernila místa, která si nevidím*, 2007). Tento projekt realizoval nejdřív jako fotoseriál a později jako performanci. *V případě stejné věci zpracované v různých médiích strašně vystoupí jejich zásadní povaha. Způsob, jakým přirozeně použitou látku proměňují.*<sup>69</sup> Ve filmu *Vrah bez příčiny* (2006) dále tematizuje i formu zobrazovaného média. Film se promítá na filmové políčko starého promítacího aparátu ve skutečnosti z jiného projektoru. Projektor promítá sám na sebe a zároveň u toho produkuje intenzivní hluk, kvůli kterému je stěží rozumět vypravěči filmu.

Paralelou mezi Mančuškou a představením *skončí to ústa* je estetika každodennosti a každodenních předmětů, skrze které umělec artikuluje určité koncepty. Těmito koncepty je ona každodennost a kontrast, který vzniká vytržením běžných předmětů z jejich „každodenních“ kontextů. Mančuška předměty prezentuje opakovaně v kontextu galerie a přepisuje jejich konotace a funkce, jak je známe z běžného života. Objekty v jeho tvorbě vnímám jako modelové předměty, na kterých ověřuje svoje úvahy. Jde o to, čím pro nás známé předměty běžně jsou, jak je sám pojal, a o divákem pochopený rozpor mezi „tradičním“ a Mančuškovým pojetím věci. Skrze předměty upozorňuje na fakt, že s nimi sdílíme prostor a že předměty naši zkušenost z prostoru částečně definují.

Mančuška věci a jejich funkci dekonstruuje na jednotlivé aspekty, úrovně nahlížení. Nahlíží předmět jako pojem, fyzickou věc nebo představu. Dílo *Hrnek* (2003) spočívá v projekci dvourozměrné fotografie hrnku na vnitřní stěnu třírozměrné krabice, v níž byl původně zabalený, a v obrovském grafickém schématu, v němž je předmět rozberán na jednotlivé aspekty a vztahy s jinými věcmi<sup>70</sup>. Schéma je *vyhraněným pohledem za slovo a obyčejný předmět, který jím označujeme.*<sup>71</sup> Podobný grafický zápis jako k hrnku vznikl i k pojmu židle (Židle 2005). Tento objekt rozfragmentoval rovněž 800 výstřely do zdi ze vzduchovky, jimiž vznikl negativní obraz židle (*800 způsobů jak popsat židli*, 2004) a dál v díle *Vnitřní stín* (2005). Takovou dekonstrukcí předmětu na jednotlivé jeho aspekty (slovní popis, projekce věci, její původní obal, obrys věci, stín) mění Mančuška hmotnou podstatu tohoto předmětu, dívá se za objekt a za slovo, kterým je označován. To pro mne znamená podívat se nejdřív na slovo či objekt a s vědomím této prvotní informace se dívat na to, co se nachází skryté za ním. Tyto dvě informace lze posléze dávat do souvislostí.

<sup>69</sup> Tamtéž

<sup>70</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0, s. 65.

<sup>71</sup> Tamtéž

V představení *skončí to ústa* jsme z fragmentarizace předmětu na jednotlivé aspekty čerpali inspiraci i vzhledem k tomu, že básně konkrétní poezie s tímto principem na úrovni literatury často pracují. Experimentální poezie rozkládá slova na materiál zvukový, grafický nebo významový. Jiří Valoch kupříkladu v básni, která zní: *slova jsou jen zvuky*<sup>72</sup> zdůrazňuje moment, kdy báseň čteme nahlas. V jiné, která vypadá takto *mezi černou a bílou*<sup>73</sup> popisuje meziprostor mezi dvěma barvami, barvou písmene a barvou stránky papíru, který vzniká teprve tím, že tato slova na papír napíše. V básni *pouze tři slova*<sup>74</sup> se formou odkazuje přímo k významu a naopak.

V představení jsme tento princip aplikovali například formou modelu lžice na boty vyrobeného z gumy a jejího funkčního protějšku z kovu. Věci každodenní potřeby totiž automaticky vnímáme skrze jejich funkci. Když tuto funkci porušíme, tak na ni o to víc upozorníme. Zároveň když narušíme funkci každodenního objektu, přestaneme ho vnímat pouze skrze jeho funkci, ale uvědomíme si hmotný objekt jako takový. Dále, vedle reálné konve na vodu na jevišti stál sádrový odlitek jiné konve, který ji definoval tím, že otiskem do materiálu a negativem jejího tvaru materializoval její absenci, upozornil na ni tím, že tam není. Lze říci, že činnosti, ze kterých byly tvořeny herecké akce, jsme rovněž rozkládali na menší jednotky, proměnili jejich uspořádání a pak zpět poskládali dohromady. Zalévání agáve spočívá v přítomnosti agáve, konve s vodou, člověka, který tuto konev uchopí, a v správném náklonu konve umístěné v správné vzdálenosti od květiny. Výsledkem našeho rozkladu tohoto úkonu bylo, že květina byla zalitá těsně vedle květináče.

#### 4.2. Absence jako nástroj pro popis věcí

Rozkládání předmětu, slova nebo akce na menší jednotky podle mne vede k jakémusi hraničnímu popisu věcí skrze to, čím nejsou, nebo to, co jim chybí. Vede to dále k tomu, že se díváme za slovo a za objekt. Autoreferenčnost slov v básních Jiřího Valocha nás upozorňuje především na to, že forma a obsah slova jsou zacykleny do sebe, čímž nám slovo dává sdělení o tom, čím je samo o sobě. Dvourozměrná projekce hrníčku do prázdné krabice anebo sádrový odlitek konve nás na předměty upozorňují jejich absencí. Gumový model lžice na boty dává důraz na funkci reálné lžice na boty tím, že sám její primární funkci nesplňuje.

<sup>72</sup> Jiří Valoch, Untitled. [online]. 2013, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z < <http://www.meetfactory.cz> >

<sup>73</sup> UHLÍŘOVÁ, Katarína. Fotograf Festival. [online]. 2013, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z < <http://www.atelierjosefasudka.cz> >

<sup>74</sup> Jiří Valoch, Pouze tři slova. [online]. 2003, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z < <http://dumumenicb.cz> >

Rozfragmentování věcí, slov nebo akcí na své jednotlivé aspekty, ve kterých se nám jeví, vede tedy k negaci nebo k neúplnosti, které ale paradoxně mohou být dobrým nástrojem pro popsání těchto věcí, slov nebo akcí jako takových. Ján Mančuška v souvislosti s jedním z těchto postupů, a sice popisem věci skrze její absenci, píše: *Pokud se soustředíme na povahu věci ve významu chybějící, může to být nejpřesnější popis našeho bezprostředního okolí. Pojem chybění se odlišuje od slova prázdnota. Pokud je prostor prázdny, znamená to, že tam nic není. Pokud však někde určitý předmět chybí, odkazuje to k jeho neuskutečněné přítomnosti. Tedy k tomu, že by tam měl být. Pocit chybění je v tomto ohledu aktivním uvědoměním si obsahu skrze jeho absenci. Chybění je okolím obsahu.*<sup>75</sup>

### 4.3. Postava

Herci v představení *skončí to ústa* se svojí jevištní přítomností pokoušeli nevytvářet postavu. Mančuška ve svých divadelních představeních postavu rozrušuje. Pracuje sice s textovými předlohami, ve kterých je postava načrtnuta, ale posléze ji dekonstruuje hned v několika rovinách. Buď nemá jméno, nebo je jméno nahrazeno pouze zájmenem, anebo v zahraničních projektech záměrně používá těžce zapamatovatelná slovanská jména, což divákovi komplikuje vytváření si vztahu k dané postavě. Zároveň postavy v jeho hrách nemají fiktivní osobní historii a figurují v obecném, nespecifickém prostředí. *Zpochybňují ztotožnění fyzické postavy herce s jeho postavou. V performanci Neviditelná – Hraní v sekvencích byl hlavní hrdina hrán čtyřmi různými herci, ve filmu Odlsek se představitelka hlavní hrdinky na závěr vyměnila s jinou herečkou atd.*<sup>76</sup> V případě absence příběhu si divák vytváří vztah k hercům alespoň skrz jejich fyzické působení, které se často zploští na to, kdo měl jaký kostým. V představení jsme rozrušili i tento klíč, díky kterému herce alespoň rozlišujeme jeden od druhého, když si na krátký úsek Lumíra Přichystalová vymění kostým s Julií Šurkovou. Mančuška ve *Hře pozpátku* (2007) dále odděluje vypravěče od tanečníků na jevišti. Vypravěč mluví za tanečníky a je umístěn v hledišti. Tímto rozkládá postavu mezi dva lidi, kteří jsou navíc umístěni v pomyslně oddělených sférách prostoru, na jevišti a v hledišti.

### 4.4. Kolize příběhu a konceptu

<sup>75</sup> HAVRÁNEK, Vít (ed.), *Ján Mančuška: Chybění, tranzit*, Praha 2006.

<sup>76</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0, s. 258

Nejzřetelnější oblast, ve které Mančuška pracuje s dekonstrukcí, je způsob, jakým pracuje s příběhem. Mančušku příběh zajímá jako fenomén a *předhistorický, nebo spíš (...) předkulturní charakter narace*<sup>77</sup>. Zajímá ho rekonfigurace narativů a tříštění perspektiv. Píše, že pracuje ze dvou směrů. Na jedné straně je koncept, na druhé příběh a na místě, kde se tyto protichůdné směry potkávají, nastává kolize.<sup>78</sup> Mančušku zajímá konfrontace diváka s touto kolizí. Příběh je pro něj opět spíš prostředkem k vyplnění konceptu. *Ale ve svém zájmu o příběh stejně podrobuji narativní formu konceptuálním kritériím. Takže už v důvodu, proč používám ve svých věcech příběh, je přítomná určitá dekonstrukce.*<sup>79</sup> Až roku 2006, kdy vznikl jeho první film na poli fikce, *Vrah bez příčiny*, se umělec programově vyhýbal fikci. Do té doby používal příběhy ze svého bezprostředního okolí, jakési *ready made příběhy*<sup>80</sup>, u nichž pro něj bylo zásadní, že se skutečně odehrály. Dekonstruované příběhy jsou zároveň často silně emočně zbarveny, ať už jde o rasistický podtext, znásilnění anebo sebevraždu.

V díle *Skutečný příběh / příběh Jany* (2005) Mančuška napnul ve výšce očí tři ocelová lanka a na každém z nich byla jedna linka textu. Každá z nich vyprávěla situaci z jiného úhlu pohledu a z jiného časového odstupu od momentu, kdy situace proběhla. Linky se v prostoru kříží a v místech překřížení je možné přestoupit z jedné linky na druhou a pokračovat v textu tak, aby text dějově i graficky navazoval. Mění se ale interpretace situace se změnou úhlu pohledu a s časovým odstupem. Díky různým variacím čtení příběhu se psychologie postav, jejich zainteresovanost v ději a časový sled příběhu zdají méně naléhavé. Vzniká jakási obecnost, neosobnost. Příběh a možnost identifikace s postavami jsou dekonstruovány. Mančušku zajímá moment, kdy je s dekonstrukcí konfrontován divák. *Jde vlastně o modelovou situaci, kdy je na nějaké existenciální východisko aplikovaný princip dekonstrukce a publikum je přítomné momentu kolize, který v té chvíli vzniká. Je to pro mne možnost konfrontovat diváka s aplikací dekonstrukce a tím ji ještě více exponovat.*<sup>81</sup>

#### 4.5. Slovo jako objekt

<sup>77</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0, s. 324

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 260

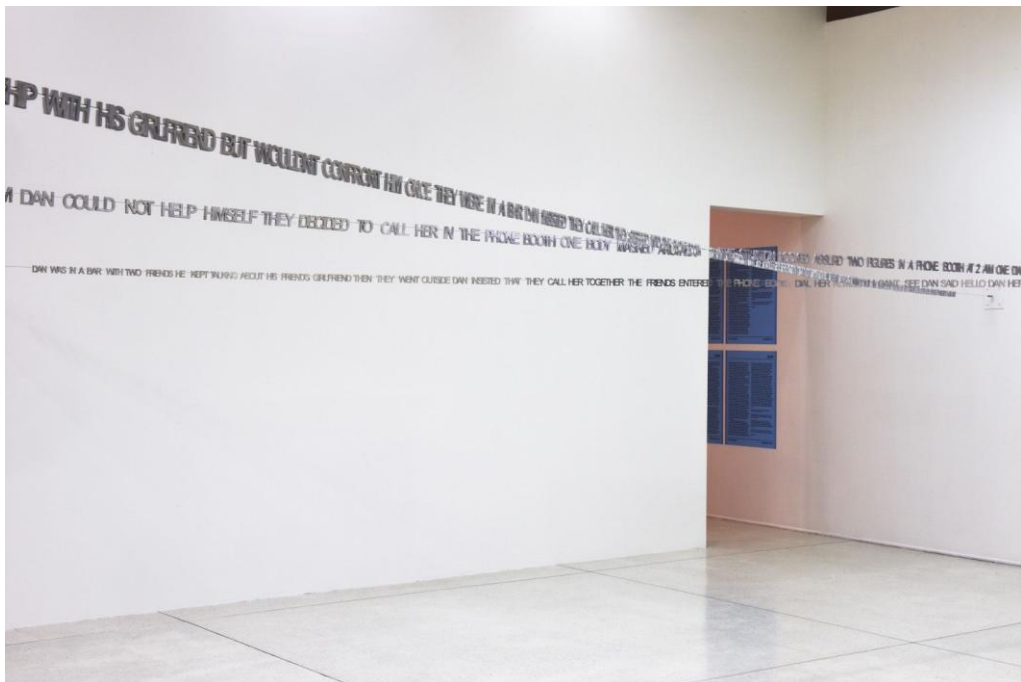
<sup>79</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0, s. 324

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 325.

<sup>81</sup> MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0, s. 324

Mančuškovy práce nás kromě principu dekonstrukce inspirovaly z hlediska uchopení konkrétní poezie paradoxně více po stránce vnímání věci, slova, objektu a slova jako objektu, než po stránce jeho divadelních a filmových prací. Ján Mančuška pracuje s formou slov a jejich umístěním v prostoru, což má blízko k experimentální poezii, která slova často nahlíží z perspektivy jejich formy a pozice na stránce papíru. Mančuška ve svých textových pracích zpracovává mimo jiné slovo jako objekt v prostoru. Kombinuje formu slova jakožto objektu, význam toho slova a umístění toho objektu v prostoru, čímž vznikají literárně-dynamické prostorové instalace. Příkladem takového objektu je například hliníková tyč s laserem vyřezanou větou, opřená o stěnu (*To, co se nachází blíže, se jeví jako bezprostředně nebezpečnější než to, co je vzdálenější*, 2004) anebo text visící v prostoru popisující průběh pádu v prostoru a čase, čímž tematizuje jak pohyb, tak trvání (*9 padal jsem 8 po zádech do prostoru 7 zkusil jsem otočit hlavu 6 abych viděl 5 pod sebe 4 a počítal 3 kolik sekund 2 mi zbývá 1 před dopadem*). Slovo se u Mančušky stává fyzickým materiálem.

Ján Mančuška ve své tvorbě posouvá, jak vnímáme věci a jejich význam. Dekonstruuje příběh, postavu, funkci, textualitu a média zobrazení. Používá slovo jako objekt, zhmotňuje ho, a tím mu přiřazuje nové významy. Mančuška dále pracuje s rozkládáním slova a objektu na pojem, fyzickou věc a představu, čímž je popisuje z různých úhlů pohledu. Zkoumá rovněž absenci jako nástroj pro popsání něčeho ve významu chybějící. Touto dekonstrukcí a novými způsoby, jak věci popsat, mění jejich hmotnou podstatu. V představení *skončí to ústa* oddělujeme slova od objektů tak, že obě složky vedle sebe existují autonomně. Objekty pak dále nahlížíme v různých rovinách – z pohledu jejich materiálu, funkce anebo jako estetický ready made. Ján Mančuška vystavuje diváka kolizi mezi příběhem a konceptem, podobně jako v představení *skončí to ústa* vystavujeme diváka paradoxu, kolizi mezi původní funkcí objektů a vykloubenou funkcí v představení.



27/ 28/ Ján Mančuška





29/ 30/ Ján Mančuška





31/ 32 /skončí to ústa

## 5 Závěr

V této práci jsme popsali, na základě jakých principů jsme se pokusili vytvořit scénografii jako autonomní vizuální složku v představení *skončí to ústa*. Do popředí se dostaly každodenní objekty, které využíváme na pomezí rekvizity a *ready made* díla. Do inscenace jsme dál integrovali postupy *installation art*. Jedná se o decentralizaci ve formě simultaneity činností a o práci s vnímáním a pozorností diváka. Herci se v určitých momentech dostávají do polohy, v níž nám objekty předvádějí tak, jako by si je člověk prohlížel sám. Inscenace je kompozicí v prostoru a čase, v níž existují tři samostatné složky – textová, herecká a vizuální. Tato autonomnost je samozřejmě omezená a složky se během představení potkávají a kříží.

Domnívám se, že inscenovat experimentální poezii má smysl. Ta spočívá ve své podstatě v inklinaci k mezioborovosti. Rozvětňuje soustředěnost na slovo z jeho čisté sémantické roviny do roviny vizuální, fónické nebo do roviny logického pravidla. Pracuje s ním jako s materiálem a využívá k tomu mimoliterární prostředky. Eva Krátká píše o *napětí mezi řečí a obrazem, mezi slyšeným a čteným, mezi projevem literárním a výtvarným či literárním a hudebním, jejich vzájemným prolínání a diferenciací*<sup>82</sup>. Nejde o syntézu, ale stírání hranic jednotlivých oborů, o jakousi literární formu intermediality. Rozkládá slovo na jednotlivé své jednotlivé podstaty, z nichž každá pochází z jiného oboru; z hudby, výtvarného umění nebo vědy. Souvisí to se soudobými tendencemi. Krátká cituje Josefa Hlaváčka, který píše, že v 60. letech *se obrazy hrály, partitury se obdivovaly jako výtvarná díla, a výtvarné umění přecházelo (v performancích či happeningu) až v divadelní projev*.<sup>83</sup> Tyto tendence mi připomínají básnickou sbírku *Abeceda* od Vítězslava Nezvala, který ji už v roce 1926 představil tanečními kompozicemi Milči Mayerové<sup>84</sup>. Experimentální poezie dále souvisí s pohyblivými jevy, jakými jsou proces, transformace, děj a vývoj, díky principům permutací, struktur a variování určitých principů. Uvažuje o slově jako o pohyblivé jednotce. Domnívám se, že tyto atributy ji otevírají divadlu a živému umění.

V představení jsme se pokusili o to, aby vizuální složka fungovala autonomně. Ráda bych toto východisko ale na základě této práce upřesnila. Scénografie je zde autonomní ve smyslu nepodřízenosti celku, svébytnosti a paralelnosti, nikoliv ve smyslu oddělenosti od

<sup>82</sup> KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: teoretické texty*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-736-2, s.10

<sup>83</sup> Tamtéž, s.13.

<sup>84</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hClmkZWxFJs>

celku. Divadelní syntéza ostatně neznamená podřízenost, ale abstrahování určitých postupů z jednotlivých oblastí umění a jejich kombinaci. Pavis cituje Edwarda Gordona Craiga, který to popisuje takto: *Divadelní umění není ani herectví, ani dramatický text, ani jevištní ztvárnění, ani tanec. (...) Je to soubor prvků, které tyto oblasti vytvářejí. Tvoří je pohyb, což je duch herectví, slovo, tvořící tělo hry, linie a barva, jež jsou duchem dekorace, a rytmus, které je podstatou tance.*<sup>85</sup> Domnívám se, že v představení *skončí to ústa* jsme abstrahovali něco z experimentální poezie, něco z výtvarného umění atd. Nevznikla přesto ani nová poezie, ani nové výtvarné dílo. Otisky těchto oborů se zhmotnily ve svébytně fungujících složkách představení (scénografie, text, herci), které teoreticky můžou existovat jedna bez druhé, ale jejich účín nebude tak intenzivní, jako když existují paralelně vedle sebe. Došli jsme tedy k částečné autonomnosti. Pokud mluvíme o principu dekonstrukce, jde o dekonstrukci neodmyslitelné provázanosti jednotlivých složek (např. herec nemůže jednat bez rekvizity), nikoli o dekonstrukci ve smyslu rozbití veškerých propojení mezi složkami divadelního představení. Složky se potkávají a zase opouštějí. Tento způsob uvažování o scénografii, rozkládání, přeskupování a svébytnost považuji za nesmírně cennou zkušenost pro budoucí studium.

Použití důvěrně známých objektů každodenní potřeby považuji v tomto představení za výhodné. Vedle textů, k nimž divákovi neustále uniká klíč, poskytují předměty jakousi komfortní zónu. Všichni máme svoje banální mikropříběhy k všedním věcem. Je to něco, co známe a co možná rádi vidíme v souvislosti s uměním. Vzpomeňme si na Maurice Maura a jeho nahlížení muzea jako místa, kde jsou vystaveny věci jako věci, které sloužily určitým společnostem v určitých dobách, a kde absentují herci, kteří by je využívali jako rekvizity. Na tyto věci se také rádi díváme a srovnáváme je s naší dobou a zkušeností (je reálně možné, že IKEA váleček na oblečení bude jednou vystaven v muzeu) .

Akcentovali jsme, že objekty se dostávaly v určitých momentech na úroveň herců a herci na úroveň objektů. Co je ale rovněž důležité, mezi hercem a objektem funguje vzájemnost. Díky objektům vyznívaly jednoduché činnosti herců paradoxně nebo dynamicky. Díky hercům jsme si objekty mohli prohlížet jako na výstavě.

Důležitou zkušeností bylo nakonec zkoumání styčných ploch a rozdílů mezi divadlem a vizuálními prostředky, které jsme si propůjčili z oblasti výtvarného umění. V čem se tyto

---

<sup>85</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 99

přístupy potkávají je určité vystavování se, předvádění a předkládání „něčeho někomu“. Z představení *skončí to ústa* odchází každý divák s trochu jiným zážitkem. Každý si všimne jiné schované nebo méně nápadné akce; každý si zvolí k interpretaci a (ne)hledání významů jinou strategii. Ervin Wurm a Ján Mančuška, jejichž tvorba nás ve výsledku nejvíce ovlivnila, nepředstavují právě tradiční přístup k soše, instalaci nebo objektu, a proto nedokážu skrze tato média artikulovat nějaké paralely. Co bylo však pro nás inspirativní, je neuzavřenost jejich prací. Oba pracují s divákem, který dochází k momentu pochopení, dešifrování. Pracují s vývojem a časem. Jejich věci skýtají potenciál pro pohyb, akci.

Jak jsme několikrát zdůraznili, divadlo a výtvarné umění se liší v časoprostorovosti. Pomocí výtvarných prostředků (většinou) není možné diváka vést přesným, dramaturgickým způsobem odněkud někam. Divák je izolovanější, samostatnější, svobodnější a dílo se mu nabízí nenásilně. V galerii si lidi kolem sebe pokoušíme spíš odmyslet. Zážitek vzniká v každém z nich odděleně. Taková forma je křehká v tom, že díla riskují, že je divák přehlédne, opustí příliš brzy anebo pochopí opačně.

V divadle se díváme „na lidi s lidmi“. Jeho křehkost spočívá především v nepředvídatelnosti a neopakovatelnosti momentu sdílení s ostatními, které tolik formuje celkový zážitek. Je křehké dál kvůli své živosti, kvůli tomu, že je souborem několika zároveň fungujících složek. Stojí na křehké harmonii jednotlivých složek, jež se mají potkat v správný moment a na správném místě. V představení jsme si ale ověřili jednu silnou výhodu. Soustředěnost herce vede k zvýšené pozornosti diváka. A to je velmi důležitý nástroj.

Zmínili jsme neuzavřenost jednotlivých prací Wurma a Mančušky. Platí to myslím ale o jejich tvorbě celkově, potažmo o tom, jak vnímáme výtvarné umění obecně. Samozřejmě, že na nás působí v určitý moment jedno konkrétní dílo. Ihned poté nás ale zajímá celková linka přemýšlení Wurma nebo Mančušky nebo kohokoli jiného. Zajímá nás, jak se jejich tvorba vyvíjí, kudy povede. Teprve v celém kontextu tvorby dává určitá jednotlivost plný smysl. Nepřemýšlíme o jejich tvorbě jako o něčem schopném cíleného završení, konce. Divadlo je přecijen forma, která je ohraničena začátkem a koncem. To nevyhnutelně vyvolává (nepříjemné) očekávání, že to někam povede a v něco vyustí. Tomuto imperativu jsme se v představení nevyhli (ani jsme k tomu ale neměli důvod). Divadlo má v tomto smyslu „na svých bedrech“ větší zodpovědnost. Výtvarné umění necítí potřebu být dořešené. Není za ním konec a potlesk.

Na základě těchto zjištění pro mne do budoucna vyplývá, že uvažování o vizuální složce divadla jako o svébytném prvku vede k abstrahování postupů, se kterými pracuje výtvarné umění. Tato autonomie scénografie je ale pouze částečná a naráží na limity, kterými jsou rozdílnosti mezi divadlem a vnímáním výtvarného umění. Zajímá mě hledání formy, která by vyváženě kombinovala principy těchto dvou oblastí umění, čímž může být například inscenovaná výstava. Během procesu vzniku představení *skončí to ústa* mě zaujal inscenační prostředek kompozice textů, objektů a činností, a ráda bych tento postup dál zkoumala. Souvisí to s rozlišováním jemných nuancí, které výrazně ovlivňují celek, uvědomování si toho, jak velkou roli sehrává změna drobného detailu. Spolupráce s Jiřím Adámkem, Klárou Hutečkovou a Natálií Rajnišovou mě rovněž obohatila o jakousi víru v intuici a sílu času, během kterého se určitá řešení ukážou sama.



33 / Vítězslav Nezval a Milča Mayerová

## 6 Seznam použité literatury

- BISHOP, Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1854375180
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0
- ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0, s. 109
- MAURE, Maurice. The Exhibiton As Theatre: On Staging Of Museum Objects. *Journals* [online]. 2005, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<https://www.journals.uio.no>>.
- LIESSMANN, Konrad Paul. *Universum věcí: k estetice každodennosti*. Praha: Academia, 2012. XXI. století. ISBN 978-80-200-2060-4.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997.
- HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0
- HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ, ed. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967. Odeon.
- KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: teoretické texty*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-736-2.
- R. Krauss, R. Deutsche, M.Kwon. *Sochy v ulicích: Sculptures in the streets : Brno Art Open ..* Brno: Dům umění města Brna, 2008-.
- MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0.
- JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s.r.o., 2015. ISBN 978-80-260-8639-0
- POSPISZYL, Tomáš. *Informační ready mades a jejich etika*. Umělec č. 3, 2006. Praha : Divus, 2006

## 7 Internetové zdroje

- KUBEŇSKÝ, Petr. O vizuální poezii konkrétně. [online]. 2014, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.vaseliteratura.cz/odborna-literatura/3923-ceska-vizualni-poezie>>
- 'Every Man an Artist: Talks at Documenta 5, (1972), Joseph Beuys. Frankfurt, Ullstein: I. B. Tauris & Co. Ltd, 2007.
- WURM, Ervin. Instructions for Idleness. [online]. 2001, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.erwinwurm.at>>.
- BUSH, Kate. Ervin Wurm. . [online]. 2001, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://tallisphotography.weebly.com>>.
- Pretty cool interviews: Ervin Wurm. 2008, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<https://www.youtube.com>>.

KOTTOVÁ, Karina. Opak je pravdou. [online]. 2012, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.meetfactory.cz>>.

UHLÍŘOVÁ, Katarína. Fotograf Festival. [online]. 2013, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.atelierjosefasudka.cz> >

Jiří Valoch, Pouze tři slova. [online]. 2003, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://dumumenicb.cz>>

Jiří Valoch, Untitled. [online]. 2013, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupný z <<http://www.meetfactory.cz> >

[http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/fiches\\_expo/erwin\\_wurm.pdf](http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/fiches_expo/erwin_wurm.pdf)

<http://www.lehmanmaupin.com/artists/erwin-wurm/press/872>

<http://makcenter.org/programming/erwin-wurm-one-minute-sculptures/>

<https://www.boumbang.com/erwin-wurm/>

<http://www.xavierhufkens.com/exhibitions/2005-03-erwin-wurm>

<http://www.itsnicethat.com/articles/erwin-wurm-1>