

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Sochařská inspirace v tématu tělesnosti  
v performativní praxi**

**Sviatlana Silich**

Vedoucí práce : MgA. Jan Bažant Ph.D.

Oponent práce: MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby: Červen 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THE THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Scenography of alternative and puppet theatre

**MASTER'S THESIS**

**Sculptural inspiration on subject of body in  
performative practice**

**Sviatlana Silich**

Thesis supervisor: MgA. Jan Bažant Ph.D.

Reviewer: MgA. Robert Smolík

Defence date: July 2017

Academic degree: MgA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

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

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**

Hlavním obsahem mé diplomové práce je reflexe, zmapování příprav a realizaci projektu The Figs, založeného na tématu vnímání těla a tělesných strachů, a dalších uskutečněných projektů, které se tématu fyzičnosti tykaly. Pak také reflexe mých zkušeností spolupráce se studentkou ateliéru sochařství a práce s materiálem.

Paralelně se zmiňuji a rozebírám jednotlivá díla vybraných významných umělkyně, které pracovaly s performativními, časově závislými (time-based) uměleckými formami.

Zabývám se otázkou, jak vytvořené objekty následně zapojit do performance, a jakým způsobem potom objekty ovlivňují průběh performance.

Samostatnou kapitolu věnuji materiálu a jeho výběru, včetně práce s vejcem jako materiálem.

V textu reflektuji vlastní zkušenosti jako autora a performerera. Analyzuji vývoj tvůrčího procesu ve všech fázích, rozebírám jednotlivé scény a zdůvodňuji konečný výběr prvků.

## **Abstract**

The main body of my graduate thesis is based on reflection and mapping of The Figs project preparation and realization. The project itself is centered around the topics of bodily perception and bodily fears, and encompasses other works related to these topics. My graduate thesis includes some insights on my collaboration with the students from the sculpture studio and the handling of various materials. It contains the mentions and analysis of individual artists' artistic works, executed in time-based technique.

I'm primarily interested in how the created objects will be consecutively involved in the performance and the ways these objects might later influence the course of the performance. A separate chapter is dedicated to the choice of the material, and includes the use of eggs as a material. I reflect upon my personal experience as an author and a performance artist.

Towards the end you will find my research of the artistic process in all its phases. I analyze particular scenes and assess the final choice of the components.

## Obsah:

Abstrakt

Abstract

1. Úvod.....	9
2. Materiál a estetika objektů.....	10
3. Vaječná performance.....	12
3.1. Vznik objektů a děj.....	14
3.1.1. Chlupaté motory.....	19
3.1.2. Voskový kostým.....	20
3.2. Zvuk.....	21
3.3. Diváci.....	22
3.4. Kapitola o vejci.....	23
3.5. 'Semiotics of the Kitchen' („Sémiotika kuchyně“).....	31
4. Performance „Civilizace“.....	32
5. Riaba the Hen („Slepička Rjaba“).....	36
6. The Figs.....	39
6.1. Mezí objektem a loutkou.....	41
6.2. Prostor.....	43
6.3. Kuchyň. Performance.....	44
6.3.1. Těstoviny.....	46
6.3.2. Rostliny a tělo.....	49
6.4. Video. Ložnice.....	52
6.4.1. Objekt „Beruška 2“.....	53
6.4.2. Scéna plazících se orgánů a anatomie.....	54
6.4.3. Zobrazování těla v dílech Louise Bourgeois a performance "A Banquet" .....	57

6.4.4. Grapefruity.....	60
6.4.5. Použití šlupek z ovoce u Zoe Leonard.....	64
6.4.6. Objekt „Fík“ .....	65
6.4.7. Práce s punčocháči.....	67
6.4.8. Objekt dřevo s nádorem.....	68
6.4.9. The Figs - shrnutí.....	69
7. Závěr.....	71
8. Seznam zdrojů.....	73
Textová příloha 1.....	75



## 1. Úvod

Během magisterského studia jsem vytvořila několik výtvarných performancí a videí, které propojovala inspirace materiálem a objektem.

Za velmi významnou považuji spolupráci s Annou Ugoľkovou a ateliérem sochařství UMPRUM, zkušenosti s kterými ovlivňovaly moje vnímání scénografie a přinesly zajímavé pochopení své práce, obohatily znalosti o ženském a feministickém umění a některých dalších směrech umění.

Jelikož škála mých prací během studia byla dost různorodá, od knížky a výtvarných objektů přes performance do experimentů s natáčením videí - pokusím se to nějak shrnout, zmapovat a reflektovat.

Inspirace jsem většinou čerpala mimo divadelní rámec, propojovaly se různými způsoby a dostávaly nakonec život v časoprostoru.

Moje diplomová práce některým způsobem navazuje na moji bakalářskou práci, ve které jsem se také zabývala autorským projektem. Tady také nechybí prvky rituálnosti, akorát největší důraz je teď kladen na objekt samotný a jeho schopnost zapojit se do akce.

## 2. Materiál

Materiál pro mě hraje důležitou roli a výrazně ovlivňuje následující akci.

Začnu tím, že jsem sbírala materiály, které mě zajímaly a ze kterých jsem potom vytvářela objekty - byly to vosk, hlína, latex, lidské vlasy, molitany, dřevé silonové punčochy, vaječné skořápky a samotné omelety, pomerančová kůra. Fascinovaly mě různé vlastnosti materiálů - měkkost, křehkost, pórovitost, rychlost rozkladu. Za nějakou dobu jsem si uvědomila, že společné na těchto zdánlivě různorodých sbírkách v mých krabicích je to, že všechno připomínalo tělo, buď odstínem, nebo elasticností, povrchem atd. Začala jsem s tím pracovat více vědomě. Během zkoušení v prostoru ateliéru sochy na UMPRUM jsem často slyšela komentáře, že námi vytvořené objekty někomu připomínaly práce té nebo jiné umělkyně, a za krátkou dobu jsem se dozvěděla o řadě různých dalších umělkyní, které tyto materiály používaly. Začala jsem srovnávat metody a kontexty použití různých materiálů v uměleckých dílech Sary Lucas, Louise Bourgeois, Zoe Leonard, Any Mendiety, Marthy Rosler aj.

V této práci jsem chtěla zkusit pro mě nové materiály, silikon, latex, vosk, sbírat odpad, shromažďovat skořápky vajec, sbírat slupky od grepu, zapojovat neočekávané věci z prostoru kolem sebe, sušené včely, pytel sádrových zubů. První dadaistické

nahození a automatické propojení, a potom výběr, jak funguje navzájem dialog předmětu, který trochu režíruješ, a on režíruje tebe. Použít nejen čistý, naplánovaný a připravený materiál, ale i špinavý, smradlavý, hnusný na hmat, rozkládající se - takové uvědomění nejen svých dobrých stránek, ale i temných.

### 3. Vaječná performance

Téma performance hlavním způsobem vzniklo z důvodu, že v tu dobu jsme s Annou bydlely ve stejném bytě a trávily spoluvařením v kuchyni dost času. Byl tam i koutek, kde jsme dodělávaly nějaké věci do školy a často se vaření transformovalo do nějakých happeningů. A nakonec jsme přišly na to, že obraz kuchyně bude základem pro další tvorbu.

Při vzniku této výtvarné performance jsme neměly žádný scénář ani text, ale měly jsme inspiraci vytvořit nějaké objekty z materiálů, které nás zajímaly, zkusit s nimi a zjistit, jaké výtvarné a dramatické možnosti se v tom dají objevit. To byl výchozí bod pro další vývoj performance.

Je zajímavé, že přestože jsme vegetariánky, nevnímaly jsme sousedská vejce v kuchyni jako jídlo, ale jako inspirující objekty a materiál, který jsme začaly používat. Tímto intuitivním postupem jsme se dostaly ke zkoušení s vajíčky a ke kuchyňské atmosféře.

Při zamyšlení nad tím, co člověk dělá v kuchyni, je zřejmé, že hlavně vaří, krájí, peče, zdobí, a potom pije a jí vytvořené věci. Nemá to v sobě jen samotnou užitečnost, ale projevuje se zde i volná kreativita, v procesu může propadnout zpívání a tancování, bubnování na hrnci a uměleckému použití příborů.

Příčemž člověk je sám sobě herec a sám sobě divák, nebo jestli je v kuchyni více lidí, přehazují si role mezi sebou.

Objevují se různé zvláštní a charakteristické zvuky - lednička, bubláni, smažení, krájení, náhodný zvuk škrabání lžičkou po talíři, ozvěna z topení.

Další často ignorovaný prvek je vůně i smrad, kterému jsme se nevyhýbaly a záměrné zapojovaly do akce.

Prostředí kuchyně se dá spojit také s povinnostmi, které pohlcují člověka a jeho čas, které už dělá automaticky a bez chuti, které nemůže vynechat jen tak, ze kterých se snaží osvobodit. Nelze popřít, že prostor kuchyně je často zatížen sociálními konvencemi a různými stereotypy. Také ten prostor byl častým tématem komentářů ze strany feministických umělkyně.

Na začátku jsme uvažovaly, co by například dělala v kuchyni uvězněná žena. Jaké by mohla provádět akce a z čeho.

Všechny prvky se během zkoušení propojovaly ve výtvarně-dramatické motivy, které se dalo sestavit do určitého scénáře, nebo na sebe se navazujících kompozic z akcí v čase a prostoru.

Během zkoušení jsme se dostaly k vytváření svérázného kuchyňského feministického rituálu.



Fotografie z vaječné performance

V procesu tvorby bylo zajímavé sledovat, jak se práce a všednost navzájem ovlivňovaly: smažení vajíček se přesunulo do ateliéru, zatímco vosk jsme kvůli stěžování na smrad začaly tavit doma - stal se z toho takový všední rituál.

### **3. 1. Vznik objektů a děj**

Jednou nám naše řecká kamarádka přinesla krásný černý kufřík, polepený uvnitř červenou látkou, od neznámého hudebního nástroje. Celý jsme ho zaplnily bílými vajíčky a s jeho estetickými kvalitami jsme byly spokojeny.

Následovaly experimenty a inspirace materiálem - začaly jsme různě osahávat vajíčka, kutálet, zavěšovat a rozbíjet je, hledaly jsme základní obrazy a situace pro performance.



Fotografie z vaječné performance. *Skořápková maska*



Fotografie z vaječné performance. *Vaječný limec. Zkouška*

Ze skořápek byla dále vytvořena maska - zalily jsme ji silikonem, vytvořily se skořápkové puchýře, maska neměla žádné průřezy pro vidění. Odstraňování křehkého materiálu kolem očí zhoršovalo vzhled masky, a omezily jsme se dírami na dýchání. Nedalo se přes ni vidět, ale zrovna tato vlastnost masky velmi

pomohla nalezení performerského pohybu a ovlivnila další děj, kdy Anna naslepo vybírala a rozvěšovala průhledné pytlíčky s vejci pomocí kolíků. Vznikla neosobní zobecněná postava oběti kuchyně, která naslepo ohmatává věci kolem sebe.

V rámci pokračování práce s materiálem jsme se rozhodly ušít vaječné šaty. Bohužel z toho důvodu, že realizace tohoto nápadu by potřebovala nepoměrných nákladů, jsme se omezily pouze na vaječný límec. Následovalo dlouhé vypočítání správného času smažení a technologie nalepení a přišívání na látku. Nejlepší odstín měl límec v trošku pokročilé fázi rozkladu, a často zatuchl v naší ledničce.

Čichové dojmy jsou také nezbytnou částí kuchyňské atmosféry, objevují se vůně čerstvě uvařeného jídla, ale pod dřezem v koši se schovávají rudy vůně - odpad a rozklad, který se nedal nevnímat při práci s daným tématem.

Také jsme začaly používat objekty, které doma jsou, a které se pořád ve vědomí spojují s "ženskou prací"- lžičky, pánev, peřinu, jehly.

Nevytvářely jsme konkrétní příběh, spíš to byly kompozičně navazující se akce v čase a prostoru.

Prostor se logicky a scénograficky rozdělil do dvou částí: „kuchyně“ a „ložnice“.



V kuchyni stál stůl, kolem kterého začínal děj - na začátku jsem dělala chlebiček a Anna si čistila zuby. Na talíři ležely sádrové zuby. Potom se na Anně objevil vaječný límec, a ona ho rychle roztrhávala na kousky. Tyto vaječné kousky jsem pouštěla po klouzačce z plechu dolů. Padaly do kruhu světla na podlaze. Tímto se běžné akce dostaly na úroveň absurdity.

Dál jsem položila vlasy na stůl, Anna z nich udělala hnízdo a položila tam vajíčka. Já jsem ležela a navlékala si na ruce silonky. Anna už mezitím přišla v masce ze skořápek, otevřela kufr a rozvěsila naslepo vajíčka na provaz.

Potom jsem vycházela jako postava s deformovanými rukama - oběť vaření a nošení punčoch. Skořápková Maska do silonek na mých rukou stále zastrkávala naslepo lžice. Postava rozbíjela obsah visících pytlíků. Trefování nakřivo zastrčenými lžicemi nebyl jednoduchý úkol, vyžadovalo to soustředění, což výrazně zlepšovalo můj neherecký projev.

Vazká tekutina bílků a žloutků z rozbitých vajec nechutně protékala na podlahu a vyvolávala nepříjemné asociace. Tato scéna zahrnula výrazné falické symboly.

Mezitím se objevila předem přehřátá pánev, na kterou jsem cedila pytlíky. Přišel smrad smažených vajec a také abstraktní malba omelety na pánvi.



Fotografie z vaječné performance



Fotografie z vaječné performance, scéna s peřinou.

Dále následovala část „ložnice“ - nasvítila se tam umístěná peřina a závěs.

Na peřinu jsme našly koláže ze zbytků obarveného silikonu - chtěly jsme zachytit propojení s tělem, které pracuje i když člověk spí, ale snažily jsme se vyhnout zobrazování konkrétních orgánů. Daly jsme tam

nerovnoměrně probarvené růžové polokoule a také zmuchlané zbytky látek, které tvořily krásnou strukturu. Během zkoušení jsme se soustředily na všechny části koláže v oblasti trupu. Anna ležela pod peřinou a prosvětlovala ji baterkou - také byla postavou dosti neosobní: leží, sní, buď tráví večeri, nebo je po operaci, možná dokonce po operaci pro zvětšení prsou.

Následovala scéna, kde na scénu lezly chlupaté motory.

### **3.1.1 Chlupaté motory**

Pro začátek jsme shromáždily dostatečné množství vlasů - ty nás fascinovaly a nabízely nám různé asociace. Srazilily jsme je do různě kulatých forem.

Kopy ostříhaných vlasů v takovém množství se mnohým zdály dost nechutné. Ta část, která se během umístění na hlavě počítá za krásnou a zkrášlující, získá po odstranění jakoby svůj život a s tím získá i morbidní charakter.



Objekty z vlasů

Připomínalo to také nějaká chlupatá zvířata nejistého druhu z nočních můr, ze kterých se nám vytvořilo celé zoo, a kopy prachu, hypertroficky zvětšené. Přemýšlely jsme, v jakém stavu to zařadit do děje, a pokusily jsme se přidat objektům z vlasů nějaký pohyb. Zastrčily jsme tam „Lasičku na kočky“ na baterky - taková nejrozšířenější hračka, která se dá sehnat na vietnamské tržnici. Díky cyklickému opakovanému pohybu vypadalo, že vlasy ožily a dýchaly. Potom jsme nalepily vlasy na dinosaura na baterky - vznikla nejasná, ale děsivá postava, která mířila přímo na diváka v polotmě.

Dál jsem sundala „závěs“, který se transformoval do voskového kostýmu.

### **3.1.2.Voskový kostým**

Vosk pro mě je svíčka, také mrtvola, i barva pleti. Tvoření voskového kostýmu se pro nás stalo malým tajemným rituálem pro zničení kuchyně. Byl udělán

kostým nějaké pra-ženy, a jeho průhlednost pro mě znamenala i jistou „rentgenovost“. Na začátku měl podobnou polohu a funkci jako závěs, potom se proměnil v závoj nevěsty, a dále pro mě jako pro účinkující v burku, která mě zahali od světa. Uvěznění v ženském těle.

Následovala závěrečná scéna s červenou konstrukcí a zrcadlem.



Fotografie z vaječné performance, voskový kostým



Fotografie z vaječné performance



Cinkám po zrcadle jehlami přivázanými na vlascích. Anna položí před zrcadlo smažené vejce. Cinkám a snažím se do něho jehlou trefit. Přes zrcadlo mám 4 ruce, vypadají jako odstřižené od těla. Potom ho na jehly napíchnu a zvedám, vejce visí a přijde vařený vosk - vejce tam ponořím, zazní strašné syčení a smrad.

Mezitím Anna je nesprávnou slepicí, a kamarád-asistent jí kutálí vajíčka zpoza rohu. Ona je uloví a „snese“ přes keramickou dutinu, všechny se rozbijí. Konec.

### 3. 2. Zvuk

Jako zvukovou složku pro podklad jsme použili abstraktní zvuk výbuchu atomové bomby - jsou to vlny, které postupně mění frekvenci. Potom jsme měli za rohem kamaráda, který odtud citlivě brnkal a cinkal

lžičkami a dalšími příbory, škrábal pánvi, občas něco hlasitě spadlo. Jinak jsme používali přirozené pro domácí atmosféru zvuky prskání vajec na pánvi, pak cinkání jehel a zvuk rozbitých vajec.

### **3. 3. Diváky**

Při této akci jsme pořád řešili, jak nechat diváka pozorovat detaily. Některé scény se nám zdaly obzvláště působivé z nějakého konkrétního úhlu. Myslím, že to byl první náznak následujících experimentů s natáčením. Nakonec jsme se rozhodli umístit diváky co nejbliž, a nenechat je vyhnout se i nepříjemným čichovým zážitkům. Řešili jsme také, co se stane, když vejce zasáhne diváka, pro mne jako pro performerku to byl napínavý moment. Diváci v případě nebezpečí vždy šťastně uhnuli.

### **3. 4. Kapitola o vejci**

Vejce se pro mne stalo objektem posedlosti na dlouhou dobu. Vejce se proměňovalo v objekty, masky a kostýmy, smažilo a vařilo.

Má spoustu symboliky, která se dále liší od stavu vejce, jestli je celé nebo rozbité, nebo smažené, nebo barvené.

Má skořápky, žlutek a bílek, a velice výrazné barevné spojení žlutá-bílá.

Je velice pevné - nejde rozmáčknout v pěsti, ale jednoduše se rozbije natuknutím.

Zajímaly mě fyzické vlastnosti vejce jako materiálu a objektu.

Všimly jsme si toho čistě národního malého rozdílu ve vnímání, když v běloruském prostředí klasické a nejvíc rozšířené vejce je bílé, ale v České republice jsou rozšířená vejce různých odstínů tělové barvy. Takže pro performance jsme se snažily najít bílá vajíčka, na které jsme si zvykly. Když nikde nebyly, tak jsme hledaly nejsvětější, až jsme si uvědomily naše rasistické vnímání odstínu vajíček, jako barvu pleti, což byl další odkaz na propojení s tělem.

Tady bych zmínila o vaječných performancích Sarah Lucas, které jsme pro sebe objevily několik měsíců po premiéře, když jsme navštívily Bienále v Benátkách.

V katalogu výstavy je dokumentace performancí od Sarah Lucas s použitím vajec, těsně propojených s každodenním životem umělkyně.

Zvláště sympatické v těch pracích pro mě je, že jsou to akce v domácnosti, zaměřené na zábavu kamarádů, ne pro veřejnost. Přítomnost dalších osob by nejspíš narušovalo atmosféru spontánnosti, vedenou materiálem a proudem svobodných asociací. Fascinuje mě vnitřní poetičnost těchto akcí.



Fotodokumentace je doprovázena texty z každodenní existence umělkyně, kamarádství a vztahů, které určily její život.

Přemýšlivě, komicky a upřímně bloudí mezi subjekty jejich uměleckých vlivů, kreativních procesů a každodenních aktivit. Je to na pomezí deníku, memoárů, katalogu výstavy a kuchařských návodů.

Skrze prolínání anekdot a pozorování okolí se opakuje motiv vejce jako suroviny denní existence a zároveň materiálu pro umění: jídlo, barva a v některých situacích dokonce i balistická střela. Od sběru vajíček v Suffoklu, kde Sarah bydlí, do více tajemných a záhadných rituálů, jako například performance "egg dance"- vaječný tanec s kamarády. Tam zúčastnění napodobují tradiční velikonoční hru s vejci, která spočívá v tom, že vajíčka leží na zemi nebo na podlaze, a cílem je tancovat mezi nimi a poškodit co nejmenší množství. Vejce sloužilo v pohanství jako symbol znovuzrození země během jarních oslav, který byl adoptován křesťanstvím pro symbolizování znovuzrození člověka na Velikonoce.

Mezi vaječnými tanci Sarah bombarduje vejci gigantickou betonovou tykev na své zahrádce. Při tom na fotce je v paruce, což přidává akci obzvláštní divadelnost.



*Egg dance, (Vaječný tanec). Fotografie z katalogu Sarah Lucas "I Scream Daddio"*

Další performance je házení vajíčky po starém pařezu, poukazuje na vnímání umělkyně podobnosti daného materiálu s lidským tělem. Popis pod fotkou:

"What shall we throw eggs at?"

"That old nobby stump - look it's got a cunt too!"<sup>1</sup>

"Kam máme házet vajíčka?"

"Do toho starého čuráckého pařezu - koukej, taky má píču!"

---

<sup>1</sup>Lucas, Sarah- Lawrence, D. H.- Simmons, Julian. *Sarah Lucas: I Scream Daddio... Str. 47*



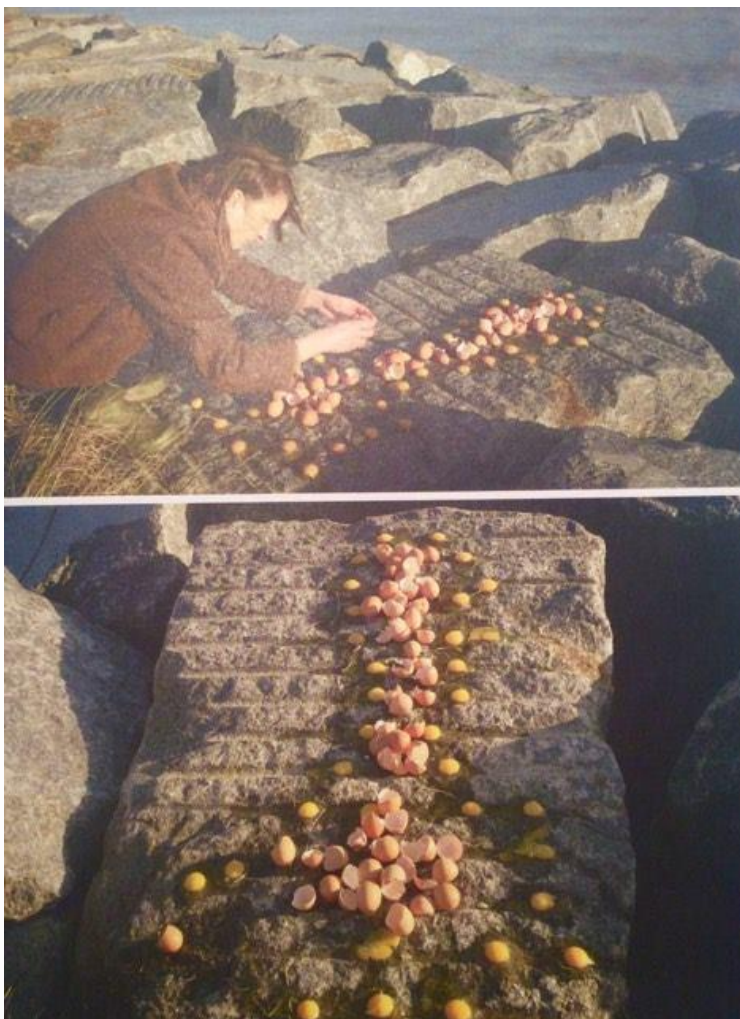
*Eggy nobby quarry, (Vaječný palicový lom). Fotografie z katalogu Sarah Lucas "I Scream Daddio"*

Akce Nob on the Rock - "kreslení" vajíčky na skálu. Umělkyně sestavuje konturu pohlavního orgánu z rozbitých vajíček a při tom v poznámkách píše, že ten obrys je mapou Británie, čím jednoduše propojuje tělo a krajinu.

A "nude massage"- nahá masáž po večeři, kde vejce shrne proměnu mezi životem a prací.



*Egg massage a Banana dream (Vaječná masáž a Banánový sen). Fotografie z katalogu Sarah Lucas "I Scream Daddio"*



*"Nob on the rocks", ("Palice na skalach").* Fotografie z katalogu Sarah Lucas *"I Scream Daddio"*

V textu "Floated Island" se propojují prvky vzpomínek, domácnosti a geografie v práci Sary Lucas. Její kamarád Fergus Henderson ušlehá vejce, aby udělal "Floating island" - plovoucí ostrov v míse žlutého krému na anglický způsob. V promíchaných odstínech dezertního žlutého a bílého zahlédneme barvy výstavy na plovoucím ostrově, kterým jsou Benátky, kde postavy "Muses" ze sádky vypadají jako sníh z bílků na pozadí zdi odstínu vaječného krému. Stránky katalogu chromaticky také připomínají vaječný chlebiček: žloutkové žluté stránky, uprostřed jsou básně D.H. Lawrence ze sbírky "Birds, Beasts and Flowers", napsané v době jeho cestování po

Evropě ve 20. letech 20. století. Vítězství přírody a proniknutí do starých pohanských příběhů - tyto básně jsou poetickou podobou průzkumu Sary Lucas venkovských krajin, tajemných rituálů a sexuality.

V textu Lucas poukazuje na podobnost šlehání vajec a šlehání sádry - materiálu, z kterého její "Muses" budou vytvořeny.

Zapojují se do procesu tvorby slovní hříčky jako "Alley-valley/ úzká ulička- údolí, děsivé místo", "dessert-desert/ poušť-dezert".

Práce s jídlem je celkově typická pro Saru Lucas, zmíním ještě jedno z jejích nejpozoruhodnějších děl *Two Fried Eggs & a Kebab*, kde jsou použity výše pojmenované jídelní položky, nainstalované na dřevěném stole - socha, reprezentující ženu jako objekt.

Ve své tvorbě se Sarah Lucas obrátí k fyzičnosti, proměňující všední objekty jako ovoce, zelenina, smažená vajíčka, cigarety, fluorescenční lampy, nylon, ošoupané židle v umělecká díla, které vizuálně komentují sex, smrt, nebo oboje.



*Two Fried Eggs & a Kebab. Sarah Lucas, 1992*

Celkově mi její práce připadají dosti scénografickými z hlediska, že objekty - i když lidsky vypadají jen z částí - jsou v neustálé komunikaci. Jsou to části těla, která se smějí navzájem a vysmívají se i lidskému světu.



Vlevo: Zoe Leonard, series *Analogue* 1998–2009



Vpravo: Anna Ugolkova, fotka z trhu Privoz, Odessa

Na fotce Zoe Leonard ze sbírky „Analogue“ plata vajíček vytvářejí celek, který lze vnímat jako

nainstalovaná „socha“. Podobný způsob vnímání jsem zaznamenala na fotce, která zachycuje vaječné pyramidy, udělané Annou na trhu Privoz v Odesse.

### **3.5. 'Semiotics of the Kitchen' („Sémiotika kuchyně“)**

Performance Marthy Rosler 'Semiotics of the Kitchen' („Sémiotika kuchyně“) z roku 1974 odkazuje k sociální roli ženy, přidělené jí společností, kterou je možné a je nutné měnit.

*„V „Sémiotice kuchyně“ Martha Rosler začíná demonstraci kuchyňských nástrojů podle abecedy (od "apron" ("zástěra") po "tenderizer" ("palička na maso")) ve stylu, připomínajícím televizní pořad. V její decentně anarchické a komické prezentaci nástrojů Rosler posílá neoddělitelně spjatou s „ženou v kuchyni“ agresi, která je přítomná vevnitř a zvenčí. Probodává vzduch vidličkou (ve směru diváka) a vyhazuje virtuální obsah naběračky do prostoru za sebou. V demonstraci ženské nápomocné pozice, Rosler, podle logiky jejího abecedního pořadí, se konečně sama obrátí v nástroj. Již nezosobňuje další nástroje, ale samostatná písmena: U, V, W, X, Y, Z napsané jejím tělem, což na střídačku znamená, že její tělo se řídí podlé nich. (...) Taky ukzuje, že struktury vlády, dominantního postavení a podřízení a jejich ideologické následky musejí být objevované nejen v ekonomických, sociálních a politických*

*sférách, ale také v systémech jazyka a v znacích samých o sobě, co znamená systému Symbolického")<sup>2</sup>*

#### **4. Performance „Civilizace“**

Další propojení tématu tělesnosti a "vaječnosti".

Dostaly jsme pozvání udělat performance na vernisáži umělce Alekseya Gubareva v Dark Matter gallery.

Jako fotografii prací jsem dostala tyto předlohy a doprovodný text o významu a roli černé hmoty ve vědě.



*Nothingness Does Matter (Nic má smysl). Fragment vystavy*

Hlavním nápadem umělce byla vizualizace ekvalizéru zvukové složky, k objektem byla přiložena sluchátka.

Ale první pohled na tvar uměleckých objektů vyvolal ve mně humorné freudovské asociace.

Mezitím jsme s Annou měly docela velkou sbírku vaječných skořápek, pečlivě odložených pro nás kamarády, a abychom ušetřily místo a také nerozbily materiál, sestavovaly jsme skořápky jedna na jednu jako mističky. Když jsme je obrátily vzhůru nohama -

---

<sup>2</sup>Eiblmayr, Silvia: *Semiotics of the Kitchen*, 1982

<http://www.macba.cat/en/semiotics-of-the-kitchen-2821>



vytvořily se skořápkové věžky, které se také daly interpretovat dost freudovsky.

Po domluvě s autorem jsme začaly stavět pyramidy z vaječných skořápek. Na začátku performance na podlaze byly chaoticky rozloženy skořápky, které jsme v průběhu skládaly jednu na druhou. Pro mě to dostávalo měřítko nějakého města, které se staví a rozvíjí, aby jednou tu temnou hmotu objevilo.

Jelikož zákon gravitace a možnosti balancování omezovaly výšku pyramid, vznikla na podlaze nějaká "vaječná" civilizace, která tu temnou hmotu zaregistrovala, ale nedosáhla na ni. Performance pro mě také obsahovala binární opozici jako mužské - ženské.

Po performanci diváci zmiňovali své asociace, že to bylo stavění města, industrializace, erekce, rakety, růst hub a podobně.



*Performance Civilizace, Dark matter gallery*

Ohledně diváckého vnímání bych tady zmínila článek  
feministické historičky výtvarného umění Anny C.Chave

"Minimalism and Rhetoric of Power" o zobrazování tělesných tvarů v duchu minimalismu, která analyzuje fyzikálnost práce Dana Flavina "The Diagonal" takovým způsobem:

*Typ moci, zapojený tady, je zaprvé skutečná elektrická energie(...), ale tvrdá skleněná trubka je také jasně falická. To je doslovně rozpálený prut, i Flavin odkazuje na specifický úhel umístění příslušenství jako "Diagonála osobní extáze".<sup>3</sup>*

*Ještě víc doslovné vyhlazení tvarů těl je nabídnuto v soše Roberta Morrisa Untitled (Cock/Cunt) z roku 1962. Objekt ukazuje, jak některé tvary jsou vnímané jako mužské nebo ženské. Zde obarvená dřevěná plocha s napsaným slovem "cunt" slouží oporou pro druhý obdélníkový dřevěný tvar, popsány slovem "cock". Amplifikace této asambláže je že "cock" stojí nebo sedí na "cunt".*

*Otázka jak se dá číst význam uměleckého díla, a obzvláště ho posuzovat jako genderové, je kontroverzní, protože odpověď nezbytně záleží na diváckých podmínkách.<sup>4</sup>*

---

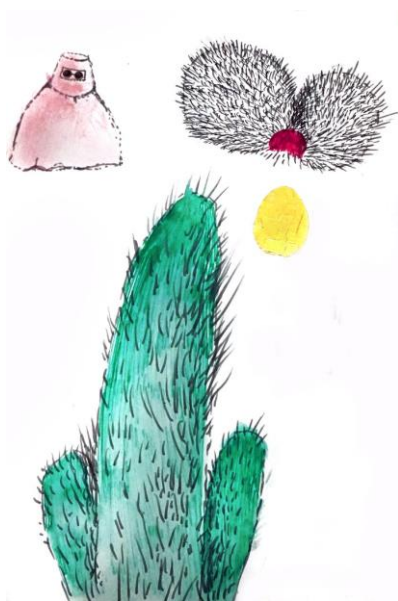
<sup>3</sup>Edited by Francis Francina and Jonathan Harris: *Art in modern culture: an anthology of critical texts. Chave's analysis of Dan Flavin's The Diagonal of May 25, 1963... Str.267*

<sup>4</sup>Malik, Amna. *Sarah Lucas- Au Naturel... Str.20*

## 5. Riaba The Hen

Slepička Riaba je performance, vytvořená během výměnného pobytu v rámci Erasmus programu v Portugalsku. Performance podle ruské folklorní pohádky „Slepička Rjaba“. Příběh vejce, ženy, muže, rostlin a chaosu, odehrávající se na zahrádce, s rozbíjením a jinými pohyby rukou, nohou a rtů, během kterého zazní gangsta-rap kapely „Krovostok“.

Nikdy jsme nepracovaly s žádným textem, a rozhodly jsme se zkusit, jak by to šlo. Hledaly jsme nějaký absurdní text, a vzaly jsme si Slepičku Rjabu - asi první pohádku, kterou nám četli v dětství, a zároveň jednu z nejvíc paradoxních. V pohádce o slepičce Rjabě jde o vejce - což se perfektně hodilo k našim zájmům, je tam pouze několik vět, navíc je to absolutně známý syžet.



Skica k plakátu

S textem jsme pracovaly jako s materiálem, hledaly jsme, jaké může mít významy v propojení s dalšími složkami performance.

Téma ruské lidové pohádky se sloučilo s kompozicí velice specifické ruské gangsta-rapové kapely „Krovostok“, jejichž text popisuje rozpadání se a přicházení k úpadku. Děj performance taky zobrazoval katastrofické následky genderové nerovnoprávnosti.

Zajímavé je, že i při tom, že jsme žádná slova nepoužívaly, performance se nedá zařadit do „jazykově bezbarierové“, jelikož část smyslu nese přímo specifický text použité hudby.

Speciální pozornost jsme věnovaly syrovosti vytvořených objektů. Objekty a masky byly vytvořeny z věcí nalezených v okolí a na smetištích.



Fotografie z performance "Riaba the Hen"

Performanci jsme natočily a sestřihaly a na klauzurách UMPRUM prezentovaly formou videa.



Fotografie z performance "Riaba the Hen"



Fotografie z performance "Riaba the Hen"

## 6. The Figs

Tento projekt prošel procesem mnohých zkoušek a změn - snažily jsme srovnávat možnosti různých výrazových prostředků a nechávaly konečný tvar otevřený.

Na začátku jsme neměly propracovanou koncepci projektu a ujasňovaly všechno během tvorby.

Počátečním bodem bylo téma tělesných strachů, nepříjemných citů a uvědomění hmotných vlastností svého těla.

Nejdřív byl vytvořen seznam vlastních tělesných strachů, pak jsme se ptaly také kamarádů na přítomnost těch jejich. Byly mezi nimi například strach se přeměnit v rostlinu, ochlupatět, strach jíst cokoli v tvaru živočichů, strach z oslepnutí a vypadání zubů, pocity, že vnitřní orgány se randomně přemísťují po těle apod.

V procesu jsme si ale uvědomily, že zjevně konstatovat nějaký svůj konkrétní strach jako fobii nemůžeme, a snažit se nechat diváka uhodnout nějaký zvláštní nepříjemný pocit, nebo vytvářet atmosféru hororovosti všeobecných strachů nemáme za cíl.

V tomto projektu jsme chtěly pracovat s fyzičností a hmotností objektů, s tím, jak skutečně vypadají, jak šustí, jak leží na svých místech, jak jejich hmotnost je nerozdělitelně propojena s hmotností lidského těla.

Proces tvorby lze rozdělit na dvě části: práci na performanci v bytě a videoperformanci, která ze zkoušek následně vyplynula.

Nejdůležitější v této práci pro mne byl detail. Vzhledem k tomu jsme našly dvě metody pro sdílení svého vnímání s divákem: buď performance měla probíhat v malém stísněném prostoru, kde divák nebude mít šanci distancovat se, nebo video, kde přímo můžeme nastavit detailnost záberů. V procesu tvorby jsme neustále váhaly a rozhodovaly se mezi těmito dvěma možnostmi.

Video umožňuje nahlížení do menších vizuálních detailů, najednou se ale ztrácí rozdíl mezi jevištěm a hledištěm, divák zůstane sám se sebou a přijde o možnost přepínání své pozornosti v prostoru.

Zde popíšu vývoj obou směrů, v čem je podobnost a v čem jsou rozdíly.

Byla vytvořena sada objektů, se kterými jsme chtěly pracovat a nechat je jako základ pro performanci. Od zkoumání jejich hmotných a vizuálních vlastností by se měl odvíjet děj. Záměrem bylo, aby od začátku vizuálně vypadaly zajímavě a daly se nainstalovat samostatně.



Během tvoření objektů se diskutovalo, jestli se dají nebo nedají zařadit do pojmu loutky.

### **6.1. Mezi objektem a loutkou**

Objekty vnímám spíš ve smyslu fenomenu hmoty. *Objekt v dějinách divadla v podstatě souvisí s rituálními kořeny divadla, respektive divadla v jeho kultovní paradivadelní formě, objekt v kultovním obřadu, který přes svou nekinetičnost, přes svou výtvarnou neopracovanost (často ve svém původním přírodním tvaru) nabývá nových významů a funkcí pouze vztahem přítomných jednajících (často ani nejednajících, ale jen zírajících, křepčících či kroužících) subjektů k tomuto zdánlivě neproměnnému objektu, jehož "oživení" (subjektivizace) neprobíhá v něm samotném, ale mimo něj. Objekt nechce strašit, slibovat, není tím, čím není, ale pouze tím, čím je. Neparticipuje na falešné "subjektivizaci" (antropomorfizaci) mimo podstatnost (objektovost) objektu.*<sup>5</sup>

V některých scénách se snažím objekt nahradit nějakou částí svého těla nebo fungovat s objektem jako celek. Snažily jsme se zacházet s předměty jako s objekty, které jsou spíš nehybné, ale mají potenciál minimalistického pohybu, který může ovlivnit děj, než cíleně je animovat, přizpůsobovat určenému podle scénáře pohybu. Situaci, do které se objekty

---

<sup>5</sup>Makonj, Karel.: *Od loutky k objektu...* Str. 161

dostávají, bych nejspíš definovala jako pohyb objektů v prostoru.

Často animujeme objekt jen pošoucháváním. Toto gesto pro mne je obzvlášť zajímavé, zpochybňujeme jím živost objektu, ale zároveň jím tímto živost přidáváme.

Při rozboru definice loutky, podle které *"Loutka je nositel znaků dramatické postavy. Loutka je jakýkoli neživý hmotný znak, zastupující v procesu divadelního zobrazení světa vizuálně člověka či jinou jednající bytost schopností navazovat s okolím v čase a prostoru se proměňující vztahy"*<sup>6</sup> - tak v The Figs nějaký druh jednání předmětů v čase a prostoru rozhodně probíhá, některé dokonce nějaké lidské části vizuálně připomínají. Zrovna ty, které nejvíc lidskému měřítku a tvaru těla odpovídaly, se dostávaly při větším pohybu do situací uvažování o nich jako o loutkách, i když záměrně loutka vytvořena nebyla. Zrovna proto některé z nich z konečné varianty byly odstraněny, jelikož dělaly vjem příliš velkého stupně oživení.

Z těchto úvah vyloučena scéna, kde odkazují na marionetové nitě manipulovanými špagetami, nalepenými na prsty.

---

<sup>6</sup> Richter, L.: *50 loutkářských Chrudimí*, 1985... Str. 51

Nepřesné tvary objektů balancují na pomezí předmětu každodennosti, loutky a občas i kostýmu, takže jakákoliv definice je nejspíš otázkou přístupu.

## **6.2. Prostor**

Gaston Bachelard v *Poetics of Space*, (1958) píše o kulturním propojení domu a těla, vztazích mezi myšlením a obytným prostorem a cestách, kterými můžeme pozorovat uspořádání myšlení, jako analogii uspořádání domu. Prostor domu a interiér osobnosti se prolínají, a dá se provést topoanalýza - výzkum psychologického stavu přes fenomenologické zkušenosti prostoru.

Během natáčení jsme pečovaly o detaily a snažily jsme se záběr vyčistit od matoucích předmětů. Tímto ale vizuálně kontext natáčení obytného prostoru zeslabil a centrum soustředění se ocitl u objektů samotných.

Myslím, že ale pro nás jako pro autorky nacházení se v bytě bylo nezbytným, jelikož prostor pomohl uvědomit propojení některých nápadů, ovlivnil vývoj myšlenky, výběr materiálů a situací.

Odhalování intimního prostoru vlastního bytu se propojilo s tématem intimity těla, strachů a nepříjemných pocitů.

V kuchyni do performance bylo zapojeno všechno, co bylo kolem: jídlo, kuchyňské nářadí, domácí rostliny, které se spojovaly do zajímavých situací.

### **6.3. Kuchyň**

Performance se dělí na dvě části, které se uskutečňují v kuchyni a ložnici v bytě Anny. V těchto dvou prostorech pracuji s vnímáním těla, které vychází z každodennosti, každodenních rituálů, otázky sebepoznání a sebereflexe v intimním obytném prostoru. "Každý pokoj se stává kokonem, objevení sebe v pokoji používám jako projekci sebe, pozitivní a negativní." -Sue Madden.<sup>7</sup>

V procesu tvoření performance začínám pracovat s obrazem ještě před prací s konečnou koncepcí. Pak spojuji obraz s myšlenkou, pohybem. Začínám obrazem, abych byla jista, že má vlastní sílu, že může existovat sám o sobě i bez dodatečného materiálu, vysvětlení. Myslím si, že obraz má mít svůj vlastní rytmus a strukturu. Své tělo vnímám jako jedinou kombinaci s mou prací jako integrální materiál, další dimenze celkové konstrukce. Takovým způsobem se tělo stává svérázným "vizuálním teritoriem".

---

<sup>7</sup> *Edited by Jens Hoffmann: Documents of Contemporary Art: The Studio...* Str. 199

Proces tvorby se obrátil na zvláštní rituál, v němž terapeutický, v neposlední řadě sebereflektivní. Naše sebereflexe obsahuje značný podíl humoru. O své práci přemýšlím jako o jedinečném vizuálním prvku, o budování vizuálního jazyka, své vlastní strukturované poezii.

Snažily jsme se předat tu atmosféru spontánnosti vzniku a odstranit nepřírozenost. Pár pokusů nějak nasvítit scény nám přišly zbytečnými, prostor bytu nabízel použití jen přirozeného osvětlení, které v bytě už je.

Zkoušení v obvyklé atmosféře ale přivedlo k následnému uvolnění, tak se začal ztrácet bod, zda diváci nejsou jen na návštěvě a můžeme s nimi povídat. Todle už cílem nebylo, musely jsme zůstat performerkami. Pro získání odstupu v akci pomáhají masky, při některých činnostech jsme si je nasazovaly, ale v ostatní dobu bylo těžké udržet koncentraci.

Nejvíce pomohla náhodná poznámka Lenky Hulakové, že je možné dělat masky z vaječného bílku. Taková kosmetická receptura dala nám zajímavý výsledek - průhledný bílek skoro nebyl vidět na obličeji, divácké oko zaznamenávalo maximálně nepatrný lesk, ale pro nositele pocit stáhnuté kůže byl dost výrazný, což udržovalo od projevu různorodých emocí - například, smíchu.

Nositel oné masky dokázal potlačit svou osobnost a vcítit se do vaječné šloupky. V divadelním kontextu to maskou ani nebylo, nebylo to "něco, co se místo něčeho někam pokládá, co něco za něco jiné znamená"<sup>8</sup>, při funkci "maskování" emoce splnovalo.

Navíc po delší době nošení maska stahovala kůži tak, že přinášela další nepříjemnost - pocit stárnutí a vrásek, který jsme také chtěly zmínit ve své práci.



### 6.3.1. Těstoviny

Těstoviny jsou asi v každé kuchyni, nabízejí se k vyzkoušení, a zkoušky v kuchyni k tomu nevratně vedou.

---

<sup>8</sup>Makonj, Karel.: *Od loutky k objektu...*Str. 75

Těstoviny mi přišly skvělým materiálem podle hodně parametrů: barvou, jako barva pleti, existují různé odstíny, potom křehkost v suché variantě, a délka špaget, připomínajících vlasy, odtud různé druhy těstovin jako vizualizace účesů. Potom uvařená stadia, kdy jsou lepkavou, měkkou hmotou, a rozpor stavů - uvařena špageta už se nestane tak perfektně rovnou jako neuvařena, to je neobratný proces, při usychání bude jen stará špageta, ale má zase další možnosti.

Ze špaget jsme udělaly masku, ve které materiál se chová různě podle zacházení s ním. Pokud ho Anna hladí, projevuje se spíš jako vlasy, potom to láme přímo o sebe, což vypadá jako kosti. Mezery ve špagetové masce po odstranění několika jednotlivých špaget fungují i jako mezery v zubech nedefinovaného živočicha.

Anna v masce ze špaget dělala pohyby rukami jako by hladila vlasy, a já jsem vyhodila na stůl celý hrnec špaget a dala jsem tam ruce. Ohmatávám syrové špagety - jaké mají vlastnosti na rozdíl od uvařených. Po prohrabávání dávám jednotlivé špagety na prsty a manipuluji s nimi - hýbám prsty, špagety se houpou. Odkazují tímto k nitím marionet - jsou to samotné nitě, animující prázdný vzduch, jsou zdůrazněním neschopnosti kontroly nad vegetativní soustavou svého organismu.

Prostřednictvím těstovin vedeme „dialog“- porovnáváme různé stavy materiálu. Nejsilnější scénou se nakonec pro mne stalo házení špaget na zeď za sebou.

Jako performerka zažívám neuvěřitelné uvolnění během házení špaget na stěnu, doporučila bych to jako herecké cvičení. Děj se odehrává za zády a nerozhodí rovnováhu účinkujícího, pro diváka nese estetickou zvědavost na automatické písmo, přičemž vypadá jako něco na pomezí arabského písma a linie z obrazů Joana Miro.

Příprava špaget pro performanci ale potřebovala dodržování kuchařského kodexu, jelikož se nesprávně uvařené vůbec nelepily na stěnu, a chvílku to trvalo vypracovat správnou recepturu.

Jako protipól pohyblivým tvarům vařených špaget Anna vytahovala jednotlivé syrové špagety z masky a lámala o sebe. Odhaloval se tím nedostatek ideální narovnanosti - křehkost.

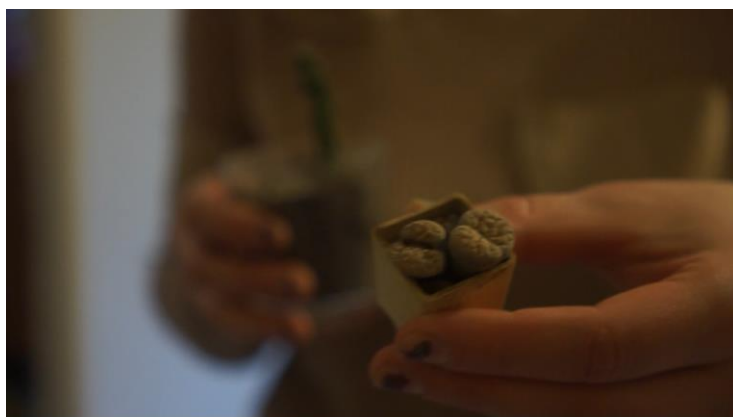
Abychom dostaly nějaký odstup od vnímání špaget jako jídla a prostoru kolem stola jako prostoru pro přijímání jídla a trochu přepnuly na abstraktnější asociativní řadu vnímání tělesnosti, prostřely jsme na stůl místo ubrusa kus latexu. Byl tělesného odstínu, připomínal kůži a k tomu barevně sjednocoval i další ležející na něm objekty.



### 6.3.2. Rostliny a tělo

Hrajeme s možným asociativním propojením těla a okolního prostředí. Divákům se ukazují falické a vaginální podoby kaktusů, porovnávají se navzájem chlupatost kaktusu a oholenost okurky. Nebo z ledničky vypadají okurka a rajčata - díky dvojsmslnosti odkazující k pohlavním orgánům vzniká metonymie - přenos označení na jiný objekt na základě vnitřní podobnosti.

Také manipulujeme se zdvojenou okurkou ready-madem, jako s něčím se odkazujícím ke strachu mrzačstva - zde při zařadění objektu do uměleckého kontextu se jeho status jako objektu každodenního použití ztrácí. V této situaci rostliny fungovaly jako samostatní objekty, případně části těla, ale nezávístle na celku.



Fotografie z performance *The Figs*, kaktusy a okurky

Dál se některým způsobem snažíme rostliny napodobit sebou, propojit se a stát se součástí symbiotického systému. Provádím toto propojení vytvářením bizarní hybridy kaktusu a člověka. Pro odstranění hlavního rysu tváře - proměnlivosti- zabalím hlavu do alobalu. Udělám jen dírky na dýchání a hmatem umístím na hlavu do předem připravených kapes kaktusy, snažím se držet balanci a nebodnout se. Stejný princip je ve scéně, kde ležící na podlaze performerka má na břichu uschlou domácí rostlinu - její hlava je schovaná za židličkou, „odcizená“ od těla, a druhou její neviditelnou hlavu zalévají ve snaze oživit rostlinu. Vede to k vnímání těla a rostliny jako celku.

Použití materiálu z domácnosti, objektů měřítka částí těla a lidských proporcí, přirozených tvarů nabízí smyslový prožitek, ale také vyvoláva pocit rozkladu, zahnivání.



Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976

Zajímavým způsobem se propojovala s přírodou Ana Mendieta ve svých Earth Body akcích inscenování smrti a rozpuštění, které znamenají znovuzrození přes reintegraci s mateřským tělem zemi.



*Ana Mendieta, Siluetas (Image from Yagul), 1973*

*„Moje umění je založeno na víře v Universální energii, která proudí přes všechno od hmyzu k člověku, od člověka k duchu, od duchu k rostlině, od rostliny k galaxii.“*

*- Ana Mendieta, Artist's statement, 1988<sup>9</sup>*

*Pracující se svou siluetou umělkyně kamufluje sebe mezi přírodu. Tak že je zároveň přítomná a nepřítomná. Splyvá se s přírodním okolím, čím uvazuje jakým nepatrným může být rozdíl mezi organismy.*

---

<sup>9</sup> Edited by Helena Reckitt- Peggy Phelan: Art and Feminism... Str 98

Před přesunem z kuchyně do ložnice Anna nastříká na rozehřáté plotynky sporáku šlehačku - udělá se kouř a smrad, který usnadní přesun diváků do dalšího pokoje.

Bylo zajímavé sledovat různé reakce diváků na překročení určitých konvencí chování v bytě a zacházení s kuchyňským vybavením. I když jsme neměly cíl dosáhnout intenzity vídeňského akcionismu, pro některé vidět performerku hodit špagety z hrnce rovnou na stůl nebylo příjemné, stejně jako svérázný strach zašpinění se objevoval při pozorování špaget nalepených na zeď. Kouř, který v divadelním prostoru nevyvolává znepokojení, v bytě zapíná instinkty sebezachrany.

#### **6.4. Video. Ložnice**

Začátkem videa byly videozáznamy, abychom se podívaly jak to vypadá ze strany, získaly odstup a také pro snadnost konzultování.

Během natáčení jsme začaly vybírat úhly pohledu a kompozici záběrů. Střihy řešily problémy přechodů mezi scénami, které nebyly domyšleny, a také dávaly možnost víc hravého zacházení s časem. Střihy ale nutili k jinému zacházení s dějem, zajímavé scény performance ve variantě videodokumentace se zdávaly dlouhými a nestravitelnými. Video potřebovalo zcela jiný přístup ke kompozici v prostoru a času a také jiný rytmus. Delší záběry s pohybem jsme ředili

statickými vizualními kompozicemi, které působily asociativně a nepotřebovaly další dramatický vývoj.

Zkusily jsme do titulků k videu přidat odstavec z básně „Figs“ Davida Herberta Lawrence<sup>10</sup>, kde popisuje, jak jí fík, přemýšlí jestli to je ženský nebo mužský symbol a zmiňuje o neodvratném rozkladu. Slova ale stahovaly na sebe hodně pozornosti, dělaly obrazovku ne takovou plastickou a některým záběrům nechávaly jednoznačná přečtení.

Zkoušení v ložnici už probíhalo s jasnou představou, že kompozice je zaměřena na video.

#### **6.4.1 Objekt „Beruška 2“**

Menší a interiérová varianta podobného objektů z natáčení v přírodě. Při umístění na posteli na začátku vypadala jako polštář, při dalším jednoduchém animování se obracela na živočich nejasného původu, na ztvarnění části těla, obrovské mimino, kraví vemeno, chobotnici nebo nepovedenou variantu kafkovského brouka.

---

<sup>10</sup> Viz. Textová příloha 1



Fotografie z performance *The Figs*, objekt *Berushka II*

Objekt poukazuje na speciální propojení s konceptem domu, ale snaží se zničit pocit útulnosti domova. Neohrabané pohyby objektu-loutky vytvářely dramatické situace neschopnosti kontroly koordinace. Dál Anna připínala objekt k sobě, čím se proměňoval v podobu kostýmu a protézy.

#### **6.4.2. Scéna plazejících orgánů a anatomie**

Orgány, vždy uvězněné v těle, skryté od pohledů, jako by vycházely ven prostřednictvím nahrazených materiálů a pokoušely o komunikaci. Jestli jen slouží lidem nebo žijí svůj tajemný život? Najednou ovládají situaci a obrací ji naopak.

Mezi ležícími v prostoru nalezenými a vytvořenými předměty se naznačují nějaké vztahy - jako by čekaly na další animaci. K nalezeným předmětům se přidávají další, které vytvářejí společnost a naznačují možné vztahy. Já při tom můžu být jen „operator“ nebo „nosič“ pro obyvatelstvo toho světa, a děj má smysl jen pro svět objektů.

Tvary, struktury a textury objektů mohou připomínat části těla, na základě této podobnosti může probíhat naše komunikace.

Při přidání pohybu se objekt dostává do roviny uvažování o něm jako o loutce.

Ve videu, kde objekty-orgány plazí po zádech, chtěly jsme docílit pocitu, že tyto objekty jsou živé, a člověk, který je vlastní je nehybný a pokouší si zařadit do neživé přírody. Performující objekty se rozhlížejí kolem sebe nebo propadají svéráznému tanci. Měřítka částí těla a přítomnost výstupků a dutin je antropomorfizuje.

Scéna vyplynula z dřívějšího videa, natočeného před rokem v parku Petřiny. Kompozice záběru je stějná - pouze natočeno v interiéru a barevné oblečení je vyměněno za oblečení tělesných odstínů. Objekty-orgány se plazejí po mých zádech, přivedené do pohybu provázky zepředu. Posun proběhl v tom, že abych snadně a nenápadně animovala provázky přitlačují ruce

k sobě, a také nakláním hlavu dopředu - pozice mého těla připomíná jejich tvar a vytvářím s objekty celek. Přicházím k situaci, kdy ne objekt se snaží napodobit člověka, ale člověk se snaží přizpůsobit se objektu a napodobit ho, probíhá splynutí s objektným světem, simbióza, kde se ovlivňujeme navzájem na rovnocenné úrovni.



Fotografie z performance *the Figs*

Dalšími příklady je scéna v kuchyni, kde uschlá domácí rostlina bez květináče stojí na břichu performerky a je animována jejím dýcháním, následně ve snaze zalít rostlinu zalévám vodou performerku, čímž poukazují na jejich propojení. A také scéna s rozloženou na hrudníku grepovou kůrou.

Má to společné rysy s pojmem „action sculpture“, který přehodnocuje vztahy mezi akcí a sochou. Tělo definuje práci - předpokládá sochařsky-prostorovou



situaci, ke které tělo vztahuje. Dílo je umístěno v prostoru tak, že tělo musí být vnímáno v souvislosti s ním (blízkost/vzdalenost/úhel pohledu).

*Otázka, jestli práce může existovat, jestli není definována tělem, zůstává bez odpovědi. V těchto pracích tělo samo o sobě nemůže být dílo, ale může se stát jeho součástí.<sup>11</sup>*

Fyzická gesta jsou sochařskými manifestacemi, nejsou to divadelní gesta, nezastupují nic kromě sebe sama.

#### **6.4.3. Zobrazení těla v dílech Louise Bourgeois a performance "A Banquet"**

S růstem zájmu o feminismus v 70. letech Louise Bourgeois začala dělat performance, mezi kterými je "A Banquet", vytvořený pro zahájení její instalaci "Confrontation" v galerii Hamilton v New Yorku v 1978.

---

<sup>11</sup>Erhard Walter, Franz. *The Body Defines the Work/ The Body Is Part of the Work*. *Pratiques. Refléxions sur l'art*, no.I, spring 1996, Str. 97



Fotografie z performance Louise Bourgeois *A Banquet*, 1978

Zorganizovala tam módní přehlídku, kde historiky umění a studenti byli zabaleni do napůl průhledných kostýmů z latexu s našitými všude anatomickými tvary, čím expandovali její trojrozměrnou instalaci do většího prostoru. Komentátor popisoval všechno velice přehnaným způsobem. Ale zároveň je to performance o zranitelnosti a odhalenosti, o tom, jak osobnost je konfrontována, když je pozorována ostatními.

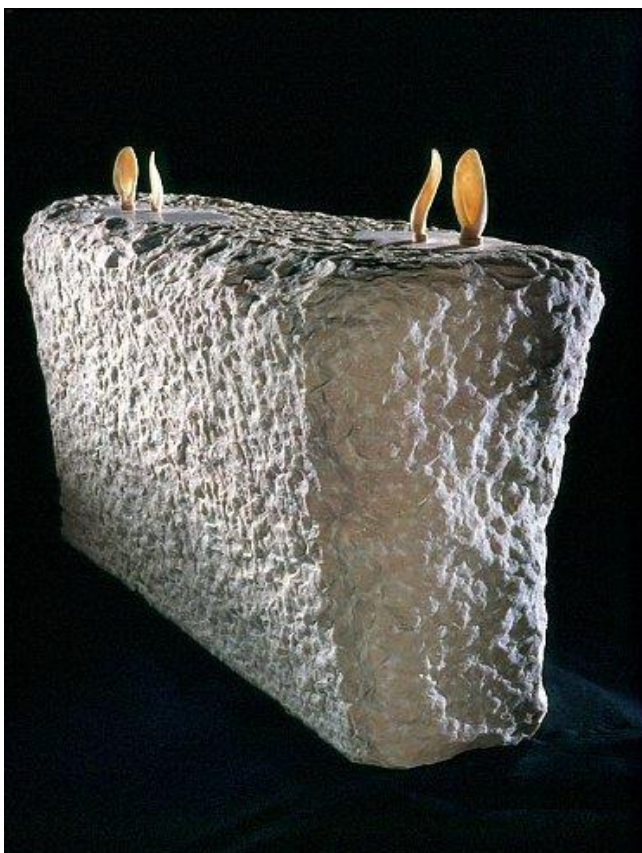
Bourgeois píše: "Naše vlastní tělo z topologického hlediska může být považováno za krajinu s pahorky, údolími, jeskyněmi a jámami. Pro mě to je zcela evidentně, že tvary našeho těla se objevují v přírodě."<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Louise Bourgeois. *Two Conversations with Deborah Wye*, 7 January 1979 and October 1981, Marie-Laure Bernadac and Hans-Ulrich Obrist (eds.), *Louise Bourgeois: Destruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, London, 1998... Str. 126

V 60. letech její sochy odkazují na tvarý a části těla, začínají víc připomínat organické látky a jsou výrazně odlišné od dřívějších soch tvarem a materiálem. Používá opakující kulaté tvary připomínající mužské a ženské genitálie a prsa.

Více explicitně spojuje to, co připomíná organickou hmotu a lidské části v Nature Study 1986. Malá bronzová socha bere tvar ruky, připomínající kořen malého stromu, která drží figurku malíkové nahé ženy. Tyto malé sošky jsou typické pro Bourgeois jako vyšetřování jejich komplexních emocionálních stavů přes zobrazování fragmentace těla nebo oddělených a vykloubaných končetin.



Marble sculptures „Nature Study „Ears““ 1988, pink marble



Louise Bourgeois, „Nature Study“,1986

#### **6.4.4. Grapefruity**

Další materiál, který se hodně podobá lidskému tělu. Porovitost a sklon k rychlému rozkladu připomíná kůži a sválství, materiál je zajímavý pro vizualizaci procesu stárnutí. Hnijící a uschlé ovoce celkově mohou vyvolávat pocit rozkladu, rozpadu a rozpuštění se.

Poprvé jsme si všimly tento materiál, když jsme objevily celý pytel uschlých grapefrutových slupek na sběrném dvoře. V takových množstvích slupky člověk normálně nevidí, a najednou vypadaly dost působivé. Grapefruty jsme rozřezávaly na dvě nebo čtyři části a slupkám přidávaly malé detaily, buď pomalovávaly, nebo neměnily nic a maliňko je poštouchávali tyčinkami. Nabývaly tím drobný pohyb, nebo se jen shromaždovaly na sebe. Pracovalo se také s tenkými slupkami pokrývajícími měsíčky. Slupkám jsme zkoušely přidat nějaké mechanické pohyby prostřednictvím motorků a provázků - to znamená zacházet s nimi víc

jako s loutkami nebo kinetickými objekty, a najít nějaké syžety vnitřních vztahů, ale tento přístup přidával pocit pohadkovosti a zeslaboval sílu obrazu.



Z *The Figs* performance



Z *The Figs* performance

Vyřešily jsme je spíš nechat v kontextu práce s tělem. Je několik záběrů, kde rozkládám na obličej ležící na podlaze Anně slupky. Tím vzniká nějaká

maska malomocné, ve které Anna kašle a kusy odpadávají. Nebo umístí objekt-slupku na její krk, pohyb se přidává polykáním, nebo obkládám slupkami hrudník, a hýbají se dycháním performerera. Tělo se stalo podobné krajině. *Takové „odcizení“ tváře člověku, lidskému tělu a vůbec jejímu vlastnímu účelu, je vlastně jejím zvěcněním. Porušení bezprostředního vztahu mezi tváří a psychofyzickými procesy subjektu vede k chápání tváře jako něčeho cizího, jako samostatné hmoty.*<sup>13</sup>

Tyto části působily podobně v performanci a ve videu, protože pracovaly s částí těla v kontextu celého těla.



Z *The Figs* performance

Odlišila se v tomto smyslu scéna s vymezením ucha prostřednictvím obkládání, kterým performerka hýbe a které v záběru funguje jako samostatní objekt. Při

---

<sup>13</sup>Makonj, Karel.: *Od loutky k objektu...*Str. 72

performanci nastal problém měřítka - divák každopádně nemohl nevnímat zbytek těla performerera. Nejlíp tyto scény fungovaly ve videu, kde je možnost oramovat velikost detailu a maximálně ho přiblížit divákovi.

Dále se pracovalo s různou mírou usychání a zahnívání, kdy jsme řadily slupky od nejčerstvější do nejzčernělejší.

Ve videu je záběr, kde mažeme zčernalou skvrnu na slupce tónovacím krémem. Ztělesňujeme tak pozorování stárnutí a snahu odstranit jeho náznaky.



Fotografie objektů ze zkoušky

#### 6.4.5. Použití slupek z ovocí Zoe Leonard

Zoe Leonard je umělkyně, která pracuje se sochou, fotografií a instalací. Zkoumá téma ztráty, smrtelnosti.

V práci *Strange fruit (For David)* (1997), věnované tragické smrti Davida Wojnarowicze, který zemřel na AIDS v 1992, používá sušené slupky ovoce, rozhozené zdánlivě randomně po podlaze galerie. Název práce odkazuje ke stejnojmenné ikonické písni Billie Holiday o rasizmu, a zobrazuje tohleto ovoce jako symbol pronásledování virem a společností, vzpomíná tak Wojnarowicze jako borce proti diskriminaci. Rozkládající se ovoce také odkazuje na tradici zátiší „vanitas“ z dějin umění. To je žánr malby, kde jsou



Zoe Leonard *Strange fruit (For David)*, 1997

znázorněny pomíjivé objekty jako květiny, blikající svíčky a lebky, symbolizující lidskou smrtelnost. Ale při bližším pozorování objevujeme, že slupky z ovoce jsou sešity jehlou a nitkami v pokusu uzdravit. To je výzkum procesu rozkladu a opravy.



#### 6.4.6. Objekt „Fík“



*The Figs performance*

Chtěly jsme vytvořit objekt, který by odkazoval na interiérový nábytek, sloužil na zavěšování, a který by zároveň obsahoval části těla, bez určení, jestli jsou naše nebo jeho vlastní.

Posloužil jim polštář s hromadkou hlíny jako zavěšený květináč, ale zároveň hrob: gesto vysazení vizuálně vypadá shodné s pohřbíváním. Nahoře visí „skořápková deka“ a „Fík“ z latexu. Kapkopodobná část obarvená na žlutou se asocijuje s fíkem, který se rozkládá, a také s močovým mechýřem a prsem. Na části záběrů byl na něm zavěšeny katétr, ze kterého kapala voda a zalévala vysazené pecky. Se skořápkami pracuji jako s materiálem, který tvoří vzorek latexní deky. Něco,

co by mělo byt utulným, je nahrazeno velice křehkým materiálem.



*The Figs performance*

#### 6.4.7. Práce z punčocháči

To je materiál hodně používány v umění a pořád hodně inspirativní. Vytvářely jsme z něho objekty a také zachazely s ním jako s materiálem: během experimentů se promenoval na kůži, nohy, pohlavní orgány a střeva.

Dlouho jsme pracovaly se sadou vycpaných nylonových klobásek, vevnitř kterých byly zašity magnety. Jednotlivé kusy jsme chytaly trubičkou také s magnetem na konci, a klobásky se slepovaly dohromady v podobě živočicha. Meřítko a pohyb ale byly příliš loutkovými, u mě jako u diváka se objevoval pocit trapné snahy oživení mrtvé hmoty, nic oživovat jsme ale nechtěly a scénu odstranily.



*The Figs performance*

Použily jsme záběr, kde Anna otevírá šuplík, naplněný punčocháči, zmačkanými tak, že připomínají vaginy. Takové zmačkání jsme si všimly už dávno při běžné zkušenosti s nošením tohoto oblečení. Když Anna vytáhne je z šuplíku, po vytahování se obrácejí na faly.

V dalším záběru dělám typický pohyb při oblékání punčocháčů, ale natáhnu je na jednu ruku a začínám natírat vlasy. Ruka se stává chlupatou, držím ji odstrčenou a nehýbám s ní, další stříh zobrazuje ruku spíš jako objekt, který mně nepatří.



*The Figs performance*

#### **6.4.8. Dřevo s nadorem**

Zde je objekt, který jsme pojmenovaly "dřevo s nádorem", opřen o rameno Anny a vytváří nějakou končetinu, která je rukou a nohou dohromady. Anna stojí na jedné noze a malinko pohybuje touto "končetinou", čímž vytváří dojem nemoci. Ale přitom dřevo není vizuálně odporové, a dohromady s nehybnou postavou tvoří symbiotický celek, kdy se nedá říct kdo je doplňkový - postava nebo rostlina.

Tato scéna je obzvlášť vhodná pro video zprostředkování, protože dřevo vypadá jako celek s tělem jen z určitého úhlu pohledu, v performanci, i

když postava byla umístěna v rohu pokoje, se nedalo nechat stejný úhel pro každého diváka.

Záběr také obsahoval mne s trubičkou na kabely - houpala jsem ji ve vzduchu, ale po určité míře rozhoupávání se vždy zlomila. Dohromady s „končetinou“ tvořily pocit zlomeniny.



*The Figs performance*

#### **6.4.9. The Figs - shrnutí**

Návaznost děje se při postupné editaci videa, složeného z performativních momentů, ztrácí, ale zároveň začínají projevovat ukázky z života objektů samotných a naše s nimi interakce, která ale je jen pokusem pochopit objektovou řeč. Inspirovala mě mysl z teorie spekulativního realismu o tom, že forma toho, jak se na ni díváme je vždy omezena našim poznáním, ale svět věcí existuje mimo nás a naše

vědomí. Ve své práci i když vytvářím nebo skládám objekty sama, stejně se snažím nechat jim svůj prostor pro děj a pozorovat, kam mě mohou dovést.

V této práci mi přirozeně jde o opakované přechody mezi přitažlivým a odporným, přijde mi to jedním z nejdůležitějších témat. Pak určitý důraz kladu na hmatatelnost objektů, na to, jak se mění samy o sobě a jak se mění jejich role prostřednictvím různých udělaných námi manipulací. Používám taktéž různé nepříjemné na hmat, rozkládající se materiály, odpad, slupky, pozůstatky rozkládajících se ovocí, z toho všeho se pro mě stává svérázný výzkum procesu rozkladu, rozpuštění a splynutí s okolím.

Aby reálná hmotná přitažlivost vytvořených objektů se neztratila, udělaly jsme kolem prezentovaného videa instalaci z objektů, které jsme používaly při natáčení a vytvořily během zkoušení.

## 7. Závěr

Ve své práci se už dlouhou dobu zabývám tématem objektu a těla a jejich vzájemným propojením ve výtvarné performanci. Zajímá mě zkoumání toho, zda mohou objekty performovat a jak se proměňuje moje uvažování o nich, když jsem osobně jejich strukturní součástí.

Objekty buď vytvořené mnou, nebo syrové (ready-made), které následně při performanci používám, jsou tvořené podvědomým vedením materiálu a vlastní vnitřní poezií.

Vzniklé ve výsledku objekty se objevují jako symboly transformace, pomocí nich se ve své práci přirozeně obrácím k otázkám feminismu a genderové problematice. Objekty se proměňují, vztahují se k otázkám tělesnosti a spojení s přírodou, pokouší se vizualizovat nepříjemné pocity těla, strach z deformace, stáří a nemoci. Důležitá je křehkost objektů, jejich vzájemné vztahy, odkaz k lidské sexualitě a rituálům.

Ne v poslední řadě je výběr materiálů, se kterým pracuju.

Pro *The Figs* série objektů je vytvořena různými technikami z organických a neorganických materiálů.

Objekty se vztahují k otázkám tělesnosti a spojení s přírodou.

Inspirovala jsem se poetikou a původem materiálů, které používám a napětím, které mezi sebou materiály vytvářejí. Při práci hledám propojení objektů mezi sebou, opírám se přitom také o symboly, které v nich vidím, a o odkázy na tělesné podoby, které v sobě nesou.



## 8. Seznam zdrojů

Makonj, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86102-60-3

ARTIST ROOMS Louise Bourgeois learning resource - Tate

<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/37633>

Lucas, Sarah- Lawrence, D. H.- Simmons, Julian. *Sarah Lucas: I Scream Daddio*. Publisher: British Council Global English, 2015. ISBN-10: 0863557708  
ISBN-13: 978-0863557705

Edited by Hoffman, Jens. *Documents of Contemporary Art: The Studio*. United Kingdom: Whitechapel Gallery, 2012. ISBN 978-085488-197-0

Filipovic, Elena. *Franz Erhard Walther: „The Body Decides“*. Köln: WIELS-CAPC, 2014. ISBN 978-3-86335-513-5

Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, Reprint edition, 1994. ISBN-10: 0807064734

Lawrence, D.H. *Birds, Beasts and Flowers*. United Kingdom: Shearsman Books Ltd, 2011. ISBN 978-1-84861-157-3

Malik, Amna. *Sarah Lucas- Au Naturel*. London: MIT Press, 2009. ISBN 13: 9781846380549

Janoščík, Václav. *Objekt*. Praha: Nakladatel Kvalitář s.r.o., 2015. ISBN 978-80-260-8639-0

<http://www.macba.cat/en/semiotics-of-the-kitchen-2821>

Edited by Francis Francina and Jonathan Harris. *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1994. ISBN-10: 0714828408

Edited by Reckitt, Helena - Phelan, Peggy. *Art and Feminism*. London: Phaidon Press, 2012.  
ISBN: 9780714863917

Louise Bourgeois. *Two Conversations with Deborah Wye, 7 January 1979 and October 1981*, Marie-Laure Bernadac and Hans-Ulrich Obrist (eds.), *Louise Bourgeois: Destruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, London, 1998

.

## Textová příloha 1

FIGS

The proper way to eat a fig, in society,  
Is to split it in four, holding it by the stump.  
And open it, so that it is a glittering, rosy, moist,  
honied, heavy-  
petalled four-petalled flower.

Then you throw away the skin  
Which is just like a four-sepalled calyx,  
After you have taken off the blossom with your lips.

But the vulgar way  
Is just to put your mouth to the crack, and take out  
the flesh  
in one bite.

Every fruit has its secret.

The fig is a very secretive fruit.  
As you see it standing growing, you feel at once it is  
symbolic:  
And it seems male.  
But when you come to know it better, you agree with  
the  
Romans, it is female.

The Italians vulgarly say, it stands for the female  
part; the  
fig-fruit:  
The fissure, the yoni,  
The wonderful moist conductivity towards the centre.

Involved,  
Inturned,  
The flowering all inward and womb-fibrilled;  
And but one orifice.

The fig, the horse-shoe, the squash-blossom.  
Symbols.

There was a flower that flowered inward, womb-ward;  
Now there is a fruit like a ripe womb.

It was always a secret.  
That's how it should be, the female should always be  
secret.

There never was any standing aloft and unfolded on a  
bough  
Like other flowers, in a revelation of petals;  
Silver-pink peach, Venetian green glass of medlars and  
sorb-apples,  
Shallow wine-cups on short, bulging stems  
Openly pledging heaven:  
Here's to the thorn in flower! Here is to Utterance!  
The brave, adventurous rosaceae.

Folded upon itself, and secret unutterable,  
And milky-sapped, sap that curdles milk and makes  
ricotta,  
Sap that smells strange on your fingers, that even  
goats won't  
taste it;  
Folded upon itself, enclosed like any Mohammedan  
woman,  
Its nakedness all within-walls, its flowering forever  
unseen,  
One small way of access only, and this close-curtained  
from  
the light;  
Fig, fruit of the female mystery, covert and inward,  
Mediterranean fruit, with your covert nakedness,  
Where everything happens invisible, flowering and  
fertilisation,  
and fruiting  
In the inwardness of your you, that eye will never see  
Till it's finished, and you're over-ripe, and you burst  
to give  
up your ghost.

Till the drop of ripeness exudes,  
And the year is over.

And then the fig has kept her secret long enough.  
So it explodes, and you see through the fissure-the  
scarlet.  
And the fig is finished, the year is over.

That's how the fig dies, showing her crimson through  
the

purple slit

Like a wound, the exposure of her secret, on the open day.

Like a prostitute, the bursten fig, making a show of her secret.

That's how women die too.

The year is fallen over-ripe,

The year of our women.

The year of our women is fallen over-ripe.

The secret is laid bare.

And rottenness soon sets in.

The year of our women is fallen over-ripe.

When Eve once knew in her mind that she was naked  
She quickly sewed fig-leaves, and sewed the same for  
the man.

She'd been naked all her days before.

But till then, till that apple of knowledge, she hadn't  
had the

fact on her mind.

She got the fact on her mind, and quickly sewed fig-  
leaves.

And women have been sewing ever since.

But now they stitch to adorn the bursten fig, not to  
cover it.

They have their nakedness more than ever on their  
mind.

And they won't let us forget it.

Now, the secret

Becomes an affirmation through moist, scarlet lips

That laugh at the Lord's indignation.

What then, good Lord! cry the women.

We have kept our secret long enough.

We are a ripe fig.

Let us burst into affirmation.

They forget, ripe figs won't keep.

Ripe figs won't keep.

Honey-white figs of the north, black figs with scarlet  
inside, of

the south.

Ripe figs won't keep, won't keep in any clime.

What then, when women the world over have all bursten  
into  
self-assertion ?  
And bursten figs won't keep ?

by D.H. Lawrence