

Akademie múzických umění v Praze

Hudební fakulta

Taneční umění

Nonverbální divadlo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tělo a objekt

Matylda Habartová

Vedoucí práce: MgA. Hana Polanská

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Dance
Nonverbal theatre

BACHELOR'S THESIS

The Body and Object

Matylda Habartová

Thesis supervisor: MgA. Hana Polanská
Awarded academic title: BcA.

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Tělo a objekt

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Matylda Habartová

Poděkování

Poděkování patří všem, kdo byli ochotni mě poslouchat, když jsem potřebovala mluvit o své práci. Za podporu a konzultace děkuji zejména vedoucí práce Haně Polanské, své rodině a Jáchymovi.

Abstrakt

Bakalářská práce je zaměřena na srovnání přístupu dvou současných umělců ke kontaktu těla s objektem. Jedním z nich je francouzský cirkusový umělec Camille Boitel, druhá je vizuální umělkyně Pavla Sceranková. Hlavní částí práce je srovnání tvorby Scerankové a Boitela. Srovnání se soustřeďuje především na materiály, které umělci používají, na možnosti kontaktu mezi divákem a objektem a na to, jakým způsobem objekt ovlivňuje pohyb lidského těla. Práce rovněž stručně shrnuje hlavní momenty vývoje a využití objektů v cirkuse a ve výtvarném performanci 20. století, a také prolínání a setkávání těchto dvou disciplín.

Klíčová slova: Camille Boitel, Pavla Sceranková, pohyb, tělo, objekt, výtvarné umění, cirkus

Abstract

The bachelor thesis focuses on the comparison of the approach of two contemporary artists to the contact of the body with the object. One of them is the French circus artist Camille Boitel, the other is the visual artist Pavla Sceranková. The main part of the thesis is a comparison of Sceranková and Boitel's work. The comparison focuses mainly on the materials the artists use, the possibilities of contact between the viewer and the object, and the way the object affects the movement of the human body. The thesis also briefly summarizes the main moments of the development and use of objects in circus and 20th century visual art performance, as well as the intersection and meeting of the two disciplines.

Keywords: Camille Boitel, Pavla Sceranková, movement, body, object, visual arts, circus

Obsah

Úvod	8
1 Historický kontext.....	10
1.1 Obrysy historického vývoje <i>starého cirkusu</i>	10
1.2 Nové styly v divadle 20. století.....	10
1.3 Oskar Schlemmer – průkopník objektového kostýmu	11
1.4 Poválečné změny	12
1.5 Momenty z vývoje objektu ve výtvarné performanci 20. století.....	13
1.6 Pokus o vymezení <i>nového cirkusu</i>	15
1.7 <i>Nový cirkus</i>	16
2 Pavla Sceranková.....	18
2.1 Předměty a materiály.....	18
2.2 Paměť a vnímání	19
2.3 Socha a divák	20
2.4 Pohyb a tělo.....	21
3 Camille Boitel.....	22
3.1 Životy věcí	22
3.2 Skupina L'Immédiat.....	23
3.3 Muž z Úsu	24
3.4 Představení L'Immédiat.....	24
4 Srovnání použití objektů Pavly Scerankové a Camilla Boitela.....	27
4.1 Kozy, schody a očekávání	27
4.2 Pohyb	28
4.3 Divák	29
4.4 Individualita.....	31
Závěr	32
Seznam použitých zdrojů.....	33

Seznam obrazových příloh

- Fotografie kostýmů baletu *Parade*
- Fotografie kostýmů Oskara Schlemmera
- Dokumentace vybraných děl Pavly Scerankové
- Dokumentace představení Camilla Boitela

Úvod

V rámci své vlastní tvorby na Katedře nonverbálního divadla HAMU často narážím na to, že je pro mě těžké používat pouze své tělo. Mnohem snazší je pro mne cítit v rukou nějaký předmět, materiál, svým způsobem „partnera“, ke kterému se mohu fyzicky vztáhnout. Z tohoto důvodu, i proto, že mě zajímá rozhraní a propojení výtvarného umění a cirkusu, jsem se rozhodla ve své bakalářské práci pokusit zjistit, jak k objektu přistupuje výtvarník a jak cirkusový umělec.

V průběhu mapování práce s objektem v cirkusovém i výtvarném kontextu jsem narazila na tvorbu vizuální umělkyně Pavly Scerankové a cirkusového umělce Camilla Boitela. Zjistila jsem, že používají objekty, které na první pohled působí velmi podobně: nábytek, který se při dotyku rozpadá, obrovská pohyblivá „voztka“ a pohyblivé dřevěné stroje. Když jsem tvorbu obou těchto tvůrců studovala detailněji, ukázalo se, že k ve výsledku podobným předmětům dospěli zcela odlišným způsobem a z odlišných pohnutek. Také jejich komunikace (i zamýšlená komunikace objektu) s divákem se liší. Zatímco Boitel vystupuje na jevištích divadel, případně na open-airových pouličních festivalech s větším či menším odstupem od diváka, objekty Pavly Scerankové jsou určeny k fyzické interakci s návštěvníkem galerie.

Na příkladech těchto dvou umělců se snažím pojmenovat rozdílný přístup výtvarníka a divadelníka, což, jak věřím, bude přínosné pro mou budoucí tvorbu a snad i pro rozvoj Katedry nonverbálního divadla. Mým osobním cílem je zjistit, jaké možnosti kontakt těla a objektu nabízí, a poznat do hloubky způsoby tvorby dvou lidí, jejichž dílo obdivuji.

Vedlejším cílem této práce je stručně nastínit vývoj a kontext světové cirkusové a výtvarné scény v souvislosti s použitím objektů, které ovlivňují fyzický pohyb performerů nebo diváka. Snažím se alespoň částečně pojmenovat principy práce s tělem a objektem, které podle mne souvisí se základní podstatou cirkusu. Dalším cílem je seznámit čtenáře alespoň se základními aspekty tvorby výše zmiňovaných umělců, a následně porovnat a zasadit do širšího kontextu možné přístupy ke kontaktu lidského těla se specifickým objektem. V závěrečném srovnání zmiňuji inspirační zdroje obou umělců, procesy jejich práce a cestu k výslednému tvaru. Dále se zaměřuji na materiály, které umělci používají, na pohyblivost objektů a na to, jaký typ prožitku a jakým způsobem je divákovi předáván.

V této práci používám velmi často slova „objekt“ a „předmět“. V daném kontextu je jim třeba rozumět tak, že „objektem“ je míněna socha, plastika či jiné hmotné umělecké dílo, které se může (ale také nemusí) skládat z více „předmětů“ – tedy prvků, které by mohly fungovat i samostatně a mají svou běžnou funkci, k jejímuž plnění byly vyrobeny, která nemusí mít s uměním žádnou souvislost.

Ani jeden z umělců není na scéně ještě dost dlouho na to, aby byl zařazen do historických knih a učebnic. Proto jsem čerpala především z katalogů a textů k výstavám Pavly Scerankové,

zejména z katalogu s texty Jana Zálešáka¹. Dále vycházím z recenzí na představení a webových stránek Camilla Boitela, z nichž asi nejpřínosnější byl web *Dance Tabs*². Nový cirkus je poměrně mladý a rozmanitý žánr a u nás se jím teoreticky zabývá především Ondřej Cihlář v knize *Nový cirkus*³. Také jsem čerpala z disertační práce Veroniky Štefanové⁴, která se pokouší definovat novou českou cirkusovou terminologii. Významným zdrojem byla rovněž kniha *Move: Choreographing you*⁵ o setkáních výtvarného umění a tance ve druhé polovině 20. století.

¹ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf

² GALLAGHER, Lauren. Camille Boitel – L'Immédiat – New York. In: *DanceTabs*. [online]. 14. 3. 2016. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://dancetabs.com/2016/03/camille-boitel-limmediat-new-york/>

³ CIHÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006.

⁴ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D.

⁵ RICHARDS, Mary (art publisher). *Move: Choreographing You*. Hayward publishing, 2010.

1 Historický kontext

1.1 Obrysy historického vývoje *starého cirkusu*

Cesta cirkusu je dlouhá a poněkud těžko uchopitelná. Některé „cirkusové“ disciplíny, jako například tanec na laně, žonglování, nebo jezdeckví jsou staré tisíce let.⁶ Potulní kejklíři a šarlatáni, akrobaté a klauni byli tradičně přítomni zejména na trzích a lidových akcích. Některá období pro ně byla příznivá více, jiná méně, například ve středověké křesťanské Evropě byli povětšinou považováni za kacířské živly. Z renesančního umění je možné připomenout Commedii dell'arte, která výrazně ovlivnila pozdější rozvoj pantomimy a klaunerie.

Starý cirkus (podle Ondřeje Cihláře „ten v kruhové manéži, s klasickou cirkusovou estetikou prodchnutou výrazně červenou barvou, hvězdami a flitry“⁷) má své kořeny v roce 1767, kdy Philip Astley založil první jezdecký cirkus a jeho model se po Evropě rychle rozšířil. Vzniká také cirkus Médrano, z něhož později vzejdou tři významní klauni, bratři Fratellini. Představení se v 18. století skládala především z jezdeckých čísel a přehlídek, které velmi rychle začaly být prokládány klaunskými výstupy. V této době cirkusy sídlily v kamenných budovách, do klasických stanů a ke kočovnému životu cirkusové společnosti přešly až v 19. století.

Ve druhé polovině 19. století přichází zlatý věk *starého cirkusu*. Představení se rozrůstají o skupinové pantomimické výstupy, drezuru divokých zvířat a postupně i akrobacii, ekvilibristiku a další obory. Cirkusové pomůcky se přitom od začátku vývoje „cirkusových umění“ příliš neměnily. Konstrukce na upevnění lana pro provazochodce, žonglovací míčky a talíře, i jezdecké postroje procházely maximálně estetickými úpravami. Podle dobových ilustrací⁸ se vyskytovaly především rozsáhlé konstrukce, na nichž bylo možno předvádět akrobatické výstupy, a také různé ozdobné předměty podporující specifickou cirkusovou atmosféru.

1.2 Nové styly v divadle 20. století

Zatímco *starý cirkus* zůstával více méně neměnný, svět avantgardního umění se od desátých let 20. století rozvíjel závratnou rychlostí. *Starý cirkus* se stal inspirací pro více různých modernistických směrů, z nichž každý přejal do své tvorby určitou část původní cirkusové praxe. Někteří se zajímali spíše o výraz lidského těla a dokonalou kontrolu nad ním. Například ruský divadelní režisér a herec V. E. Mejerchold přišel se svou metodou nazvanou „biomechanika“, jež vnímá lidské tělo jako stroj, který je třeba dokonale ovládnout, stejně jako to dělají cirkusoví artisté. Francouzský režisér, herec a dramatik Jacques Copeau ve svém ateliéru *Starý holubník* položil základy pro rozvoj moderní pantomimy. Naproti tomu klauni jako

⁶ Nejstarší zmínka o provazochodcích pochází z Řecka z roku 1340 před našim letopočtem.

⁷ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006.

⁸ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006, str. 49

Charlie Chaplin a Buster Keaton se chytají nových příležitostí v podobě němé filmové grotesky a klaunské situace přesouvají do civilního prostředí a k běžným předmětům. V českém kontextu šlo o okruh umělců kolem skupiny Devětsil, zejména o Osvobozené divadlo Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jiřího Frejky, kteří významně posunuli divadelní verbální klaunerii. Cirkusovou estetikou byli hluboce fascinováni rovněž členové hnutí dada a surrealisté. Činnost české avantgardy se kolem poloviny 20. let 20. století zapojila do dynamického dění na světové scéně, kde se první experimenty objevují už o desetiletí dříve. Jednou z nejznámějších osobností, která v baletních inscenacích pracovala s výraznými objektovými kostýmy byl Sergej Ďagilev. Roku 1917 uvedl v Paříži balet *Parade* (viz obrazová příloha č. 1) na hudbu Erika Satieho a s kubisticky laděnými kostýmy Pabla Picassa.⁹ Tanečníci byli v masce téměř celí skrytí a působili jako pohyblivé sochy. Syntetizující choreografie byla inspirována i cirkusovým prostředím, pod jehož vlivem se zapojovalo množství akrobatických prvků.

1.3 Oskar Schlemmer – průkopník objektového kostýmu

Malíř a sochař, později divadelní režisér a tanečník Oskar Schlemmer (1888–1943) studoval na Akademii výtvarných umění ve Stuttgartu a od dvacátých let 20. století následně pedagogicky působil na škole designu Bauhaus ve Výmaru, kde se setkal s dalšími významnými umělci své doby, jako byl Paul Klee, Vasilij Kandinskij a László Moholy-Nagy. Pro spojení divadla s výtvarným uměním, a obzvláště pro posun v chápání a pojetí těla v prostoru má jeho tvorba v rámci Bauhausu nezastupitelnou roli. Schlemmer zde nejprve vedl dílny zaměřené na práci se dřevem, kamenem a kovem, a také školní divadelní scénu, pro níž měl Bauhaus k dispozici nejmodernější dobové technologie včetně variabilních světel, projekce, rozhlasu a posuvných jevišť. Později se stále více zabýval divadlem samotným, stal se také režisérem a tanečníkem. Spolu se svými žáky a kolegy se zaměřoval na koncept *totálního divadla*, tedy ideálního sloučení všech uměleckých složek tak, aby plně sloužily celku. Hledali rovněž ideální rozvržení divadelního prostoru, přičemž se jim podařilo zkombinovat cirkusovou manéž, řecký amfiteátr a klasické kukátkové jeviště. Stejně podstatné jsou i jeho snahy o narušení pasivity diváka.

Ve svých eseích a úvahách Schlemmer mimo jiné napsal:

„Dějiny divadla jsou dějinami proměn lidské postavy: člověk je tu interpretem tělesných a duševních hnutí, v nichž se střídá naivita s reflexí, přirozenost se strojeností. Formy a barvy, prostředků, s nimiž pracuje malíř i sochař, se využívá i při proměňování postav, odehrávajícím

⁹ GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. from Futurism to the Present*. Thames and Hudson. Třetí vydání. Londýn, 2011. str. 76–78

*se na jevišti, což je prostorová a architektonická konstrukce, dílo stavitele. – Tím je stanovena úloha výtvarného umělce, syntetika uvedených prvků, v oboru divadelnictví.*¹⁰

Schlemmer byl umělecky aktivní v době nástupu avantgardy, kdy mnozí umělci cítili, že dochází k historickým zvrátům, a hledali nové způsoby vyjádření prostřednictvím experimentů, pohybujících se často napříč více disciplínami. Jeho osudovým dílem, kterému se vedle mnoha dalších činností věnoval průběžně téměř po celý život, byla hra *Triadický balet* (poprvé uveden roku 1912 ve Stuttgartu). V souvislosti s ním se Oskar Schlemmer zaměřil na matematické pojetí lidského těla a jeho vztahu k prostoru. Tanečnicka vnímal skrze planimetrii a stereometrii. „*Matematika prostoru odpovídá matematickým poměrům lidského těla.*“¹¹ Na matematice byly založeny i jeho choreografie a kostýmy (viz obr. č. 3). Pohyby tanečnicků v *Triadickém baletu* byly popisovány jako biologicko-organické a technicko-mechanické¹². „*Proměna lidského těla je umožněna kostýmem a maskou. Jejich pomocí se člověk přizpůsobuje abstraktnímu prostoru jeviště.*“¹³ Jeho autorské kostýmy mají výrazná prostorová řešení a často radikálně determinují a limitují tanečnicka v pohybu. V přímé souvislosti s výtvarnou tvorbou modernistických směrů, především kubismu, futurismu a konstruktivismu, používá geometrické tvary, a také výrazné barvy, jejichž výběr má své mystické, ale i fyzikální opodstatnění.¹⁴ Při tvorbě kostýmů využíval různé materiály jako vatová látka, papírovinu, gumu, hliník, celuloid či kov. Jeho experimenty vyústily do představení postavených právě především na materiálu, jako například *kovový* nebo *skleněný tanec*¹⁵. Zanechal po sobě mnoho nákrešů svých interpretací lidské figury. Jeho odkaz byl dlouho podceňován, avšak dnes vidíme, jak významně posunul výtvarné i divadelní umění v teorii i v praxi.

1.4 Poválečné změny

Výše popsany vývoj má pro divadlo i cirkus velký význam, jednak z toho důvodu, že experimenty první poloviny 20. století mají zásadní vliv na chápání těla v *novém cirkuse*, a za druhé proto, že *starý cirkus* se těchto změn neúčastní. To má jistě vliv i na pozdější ztrátu diváckého zájmu. V důsledku světových válek cirkus zasahují další dvě rány: všeobecně zlá ekonomická situace, kdy si velké cirkusové společnosti nemohou dovolit žít desítky či stovky divokých zvířat, a ve východní Evropě přichází další rána v podobě znárodnění. Obojí společně vede v podstatě k zániku rodinných cirkusových podniků, v nichž se různá cirkusová umění předávala z generace na generaci.

¹⁰ SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. Vydání první. Praha: Arbor vitae, 2000. str. 15, 16

¹¹ ZÁVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno, 2011. str. 209

¹² Tamtéž, str. 212

¹³ Tamtéž, str. 209

¹⁴ Kol. autorů. *Fenomén Bauhaus, příběh jedné školy*. Grada publishing. Praha, 2019. str. 12

¹⁵ ZÁVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno, 2011. str. 213

V šedesátých letech se navíc stále zrychluje komunikace, lidé jsou mobilnější a nejsou závislí na kočovných představeních, která navštěvují diváky. V reakci na rádiové vysílání, film a televizi vzniká druhá divadelní reforma, která se zaměřuje na skutečného člověka. Divadlo krutosti Antonina Artauda, Laboratorium Jerzy Grotowského a také Peter Brook akcentují upřímné mezilidské vztahy, kontakt mezi divákem a účinkujícím a nalézají rovněž inspiraci v původních rituálech. Divadlo hledá nové formy, které následně ovlivní i vývoj *nového cirkusu*. Erika Fischer Lichte shrnuje ve svém díle *Estetika performativity*¹⁶ proměnu vztahu herců a diváků od počátku 20. století, a kdy cílem společenství diváků a herců bylo při divadelní události cítit společné vytržení a masové sdílení emocí. Po druhé světové válce se od této myšlenky na čas upouští a znovu se objevuje v 60. letech, kdy je ale spoluúčast podmíněna dobrovolným vstupem diváka do společné „hry“.

Principům performance, sdílení a komunikace performerů s divákem (někdy prostřednictvím objektu, jindy přímo skrze vlastní těla) se v šedesátých letech začíná významně věnovat také výtvarné umění.

1.5 Momenty z vývoje objektu ve výtvarné performanci 20. století

Podobně jako jsem se v předchozích kapitolách věnovala vybraným momentům ze širšího kontextu práce s objektem v cirkusové tvorbě, považuji za užitečné pokusit se o podobné shrnutí také ze strany výtvarného umění.

Rozhodující proměna vnímání objektu ve výtvarném umění, nastala s Marcelem Duchampem a nástupem *readymade* objektů¹⁷ na začátku 20. století. Velký zvrát nepochybně nastal ve vnímání výtvarného díla jako prostředku vyjádření myšlenky a ne „primárně“ jako estetického objektu. Tento *konceptuální* přístup k estetice umění se zhruba od poloviny 20. století více rozvíjel ve Spojených státech, kde Robert Rauschenberg, a posléze i mnozí další, začali vystavovat díla složená z odpadních materiálů a předmětů nalezených na ulicích a v odpadkových koších. Umělecký směr pop-art, kam lze Rauschenberga a další zařadit, byl založen na výrazných politických a sociálních myšlenkách, přičemž jejich objekty kriticky odkazovaly ke konzumnímu systému americké kultury. Umělci používali také nové materiály, jako například umělé hmoty a také nové technologie. V rámci hnutí Fluxus, jež se ze Spojených států od konce 50. let rozšířilo po celém světě, vznikaly absurdní teatrální instalace částečně přenesené z ulic do galerií. Příkladem může být instalace Claese Oldenberga *Judson Gallery*

¹⁶ FISHER – LICHTER, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři. Mníšek pod Brdy: 2011., str. 71 – 75

¹⁷ Pojmem *readymade* se označuje běžný užitkový předmět, z něžž umělecké dílo dělá až jeho použití v určitém kontextu. Za objevitele tohoto principu bývá označován francouzský umělec Marcel Duchamp, který roku 1917 vystavil porcelánový pisoár pod názvem *Fontána*.

RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKE, Christian, HONNEF, Klaus. *Umění 20. století (II. díl)*. Taschen, 2011. str. 457

v New Yorku v roce 1960.¹⁸ Dalším z protagonistů hnutí byl již zmíněný Robert Rauschenberg, jehož performance zahrnovaly například jízdu/malbu automobilem, jehož pneumatiky zanechávaly stopu na plátně (*Automobile Tire Print*, 1953). Tanečník Merce Cunningham spolupracoval na svých představeních s Rauschenbergem pravidelně už od roku 1952, mimo jiné i na představení *Antic Meet* (1958), kde výtvarník pro tanečníka navrhl kostým s připevněnou židlí.

V šedesátých letech někteří umělci začali zpochybňovat svébytný objekt a čím dál více se soustředili na vnímání vlastního těla. Brazílská umělkyně Lygia Clark vytvářela síťované oděvy s všitými kameny s názvem *The House is the Body*¹⁹, které měly pomoci tomu, kdo si oděv oblékl, cítit váhu kamenů na svém těle a lépe ho tak vnímat. Performer Bruce Nauman zase zkoumal své tělo prostřednictvím repetitivního pohybu po bílé čáře ve tvaru čtverce nakresleného na zemi. Pohyb opakoval, dokud necítil vyčerpání, z čehož vzniklo video *Dance or Excercise on a Perimeter of a Square*. Stejně tak experimentoval Robert Morris, který například několik minut sledoval kámen, pokoušel se do něj vcítit, aby se na základě svého pocitu z kamene stal svou vlastní kamennou sochou.²⁰ Bruce Nauman, Robert Morris a další se inspirovali tancem a vědomou přítomností tanečníka na jevišti. Soustředili se na moment bytí tady a teď, který poznali v divadelních představeních. Postupně začínaly vznikat objekty vybízející návštěvníky galerie k fyzickému kontaktu, protože zkušenost s vlastním tělem nelze předat jiným způsobem než reálným prožitkem.

Další vznikající objekty měly navodit silné pocity vyvolané fyzickým nepohodlím. Například dílo *Green Light Corridor* Bruce Naumana²¹ se skládalo ze dvou stěn postavených tak blízko u sebe, že když mezi nimi chtěl návštěvník projít, jeho tělo se stěn dotýkalo. Umělci se snažili navodit až klaustrofobický pocit kontroly a omezení pohybu, což mělo zvýšit citlivost diváka vůči vlastnímu tělu.

Hranice mezi tělem a objektem se v této fázi vývoje smývá. Poté, co se socha změnila v nabídkou k vykonání určité akce, stala se z diváka součástí objektu nebo instalace. Nauman, Morris a další začali vnímat pohyb diváka jako choreografii. Mike Kelley²² vytvořil prostor posetý předměty výrazných barev, v němž byli buď tanečníci, kteří s objekty interagovali, anebo mohl do instalace vstoupit sám návštěvník. Autor zmíněného díla s názvem *Adaptation: Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses* (1999/2010) byl ovlivněn mimo jiné rozvíjející se behaviorální psychologií. Využil uživatele

¹⁸ RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKE, Christian, HONNEF, Klaus. *Umění 20. století (II. díl)*. Taschen, 2011. str. 511

¹⁹ RICHARDS, Mary (art publisher). *Move: Choreographing You*. Hayward publishing, 2010.

²⁰ Tamtéž, str. 13

²¹ Tamtéž

²² Tamtéž, str. 87

objektu jako jeho součást. Role diváka se mění z návštěvníka, který dostal možnost prozkoumat své tělo, na součást jakéhosi „sociálního experimentu“, kde autor zjišťuje, jak se v jeho instalaci divák zachová, a pokouší se tak odkrývat naučené vzorce chování.

S rolí diváka experimentovala i jugoslávská umělkyně Marina Abramovič, která publikum stavěla do morálně kontroverzních a velmi nepříjemných situací. Erika Fischer Lichte²³ popisuje, jak v performancích, v nichž do svého těla řezala a vystavovala ho dlouhodobému působení ledu, Abramovič sama ze sebe udělala vystavený objekt, v jehož vytváření pokračovala přímo před zraky diváků. Diváci, kteří již pohled na její sebetrýzeň nesnesli a zasáhli do performance, se tak stali aktéry, avšak zároveň její dílo rozbili.

V českém prostředí se na hranici využití lidského těla jako objektu ocitá současná umělkyně Eva Koťátková. Koťátková se dlouhodobě zabývá systémy v naší společnosti – nejprve se zaměřovala na školství (výstava *Cesta do školy* ve Špálově galerii v Praze, 2008), později na ženské tělo, porod a mateřství. Často pracuje s omezením těla pomocí kostýmu nebo vnější konstrukce tak, aby minimalizovala možnost pohybu. Její instalace sice připomínají klece, do kterých jedince uzavírá, avšak zároveň působí velmi křehkým dojmem, jako by je uvězněný člověk mohl snadno zničit a uniknout, ale zabraňoval mu v tom nějaký vnitřní důvod. Na svazující školský systém upozorňovala kresbami i videem, na němž sedí děti ve školní lavici upevněné v konstrukcích z dřevěných latí, které žáky udržují v poloze „vhodné“ pro výuku.²⁴

1.6 Pokus o vymezení *nového cirkusu*

Nový cirkus je poměrně mladý umělecký směr, který se velmi rychle vyvíjí. S mladistvou houževnatostí do sebe vstřebává vlivy *starého cirkusu*, divadla i výtvarného umění. Kouzlo *nového cirkusu* tkví mimo jiné v tom, že je jeho vývoj velmi dynamický a těžko uchopitelný – jako by se bránil jakýmkoli vědeckým kategoriím a tím pádem je i jeho terminologie poměrně kontroverzní. V českém teatrologickém prostředí se vedou spory o zařazení *nového cirkusu* k divadlu. Veronika Štefanová, která ve své disertační práci²⁵ vychází ze zahraničních zdrojů, a snaží se definovat aktuální pojetí cirkusu v českém kontextu, jej zařazuje do obecné množiny dramatického umění. U nás se *novým cirkusem* dlouhodobě zabývá Ondřej Cihlář, který v knize *Nový cirkus*²⁶ používá kategorie *starý* a *nový cirkus* jako rozlišení modelu cirkusu vyvinutého od 18. století, který je živý dodnes, a nového modelu cirkusu živého od 70. let minulého století. Cílem *starého cirkusu* je podle něj především zábava, představení se skládají

²³ FISHER – LICHTÉ, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři. Mníšek pod Brdy: 2011. str. 11–13

²⁴ Eva Koťátková. In: *Artlist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/prostory/eva-kotatkova-cesta-do-skoly-703-video/>

²⁵ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D. str. 9–10

²⁶ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006. str. 81–82

z dokonale artisticky provedených čísel volně seskládaných za sebe. Naproti tomu *nový cirkus* má dle Cihláře blíže k divadlu a do řady artistických čísel přidává některé divadelní principy (ačkoli i toto vymezení je jistě rozporuplné). Existuje několik podkategorií *nového cirkusu* včetně *tradičního*, *dnešního* a *současného*, nebo také *nostalgického* a *novátorského*. Toto dělení vychází z prací francouzského etnologa Sylvestra Barrého, který cirkus rozlišuje podle různého stupně tradičnosti, avšak nikoli historicky, nýbrž jako estetické kategorie.²⁷ Já se zde budu zabývat vývojem a podobou *nového cirkusu* obecně, tedy modelu, který využívá „cirkusová umění“ (akrobacii, žonglování, ekvilibristiku atd.) k vytvoření celistvého scénického tvaru, a to pro uvedení tvorby Camilla Boitela.

1.7 Nový cirkus

Na začátku 70. let 20. století, ředitelé *tradičních* cirkusů začínají provoz svých podniků v důsledku nedostatku financí, malého diváckého zájmu či upadajícího nadšení potomků cirkusových rodin, kteří radši odcházejí „za lepším“ vidět jako neudržitelny. Tradiční cirkusové rodiny nemají ve svém středu nástupce, kterým by své umění předaly, a rozhodnou se proto založit cirkusové školy otevřené mladým zájemcům „zvenčí“.

První západoevropská vysoká cirkusová škola vzniká roku 1974 ve Francii pod vedením Pierra Etaix a Annie Fratellini.²⁸ V této škole se vyučovala tvorba soudržného svébytného představení za využití nejen cirkusových umění, ale i jejich kombinace s výtvarným uměním, tancem a hudbou. Koncem 70. let začínají vznikat cirkusové festivaly, a později i různé další instituce zaměřené na rozvoj a mapování cirkusu. Ve Francii vzniká také první jednotná státní cirkusová politika. Za celosvětové centrum rozvoje *nového cirkusu* je považována právě Francie, ale významný je i rozvoj cirkusu v Kanadě a Skandinávii.

V době vzniku *nového cirkusu* existovalo mnoho „rebelských“ skupin, které byly postaveny na ideovém základě, hledaly svůj způsob vyjádření a prolínaly se. Byly fascinovány komunitním životem a nespoutanou svobodou i možnostmi cirkusu a pouličního divadla. Postupně se proměňoval i divadelní prostor: zatímco někteří zůstávají u kruhové manéže, jiní se kloní k frontálnímu uspořádání. Docházelo také k většímu kontaktu s diváky. Některé skupiny naopak tíhly k nostalgii a romantizaci nomádkého života a restaurování *starého cirkusu*. Tématem těchto představení se stává cirkus sám. Mimo jiné se stíráním rozdílů mezi uměleckými obory a osvobozováním umění od starých pořádků cirkus přidává k vlně postmoderny. Štefanová vývoj cirkusu shrnuje následovně:

²⁷ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D. str. 13

²⁸ Již ve 20. letech minulého století vznikla cirkusová škola v Rusku a ve 40. letech v Číně.

„V první etapě, počátkem sedmdesátých let dvacátého století ve Francii, to byli divadelníci, pouliční umělci a hudebníci, kteří do svých inscenací angažovali cirkusové artistry, a vytvořili tak místo pro cirkusové disciplíny. Později už to byli i cirkusoví artisté, školení profesionálové a absolventi cirkusových škol, kteří začali vzhlížet k divadlu, tanci a živé hudbě, aby ve své tvorbě byli s to obsáhnout princip divadelní i cirkusový.“²⁹

Představení prvních absolventů *novocirkusových* škol nejsou založena na úžasu, ale spíše na poetických obrazech. Nejsou politicky zbarvená a přiklání se k větší intimitě a k běžně dostupným předmětům. Jak píše Cihlář: „Cirkus tradičně zobrazuje tři emoce: strach, smích a úžas. Dnešní cirkusáci přidávají humor (který začíná už úsměvem) a poezii (která nemusí být jen jemná a kouzelná).“³⁰ Stále častěji dochází k odvržení konzumního systému, proto jsou ve velké míře využívány odložené nebo vyhozené předměty a kostýmy. Tvůrci se také nebrání textovým předlohám. Do této vlny cirkusových umělců by nejpravděpodobněji bylo možné zařadit Camilla Boitela.

Veronika Štefanová uvádí znaky, které podle mého názoru velmi přesně definují podstatu *nového cirkusu*:

„Materiálem k vytvoření takového estetického účinku cirkusových umění je artistické tělo, ve kterém je do značné míry rozpoznatelný artistův fyzický vklad, přičemž tuto všudypřítomnou fyzičnost můžeme nazývat fyzičností extrémní. Označením extrémní rozumíme podstatu fyzického pohybu artistry nebo artistky v cirkusovém/novocirkusovém představení, ve kterém je přirozenou součástí pohybu i riziko – hrozba zranění, nebo smrti. Risk můžeme v tomto případě chápat jako estetickou hodnotu cirkusové/novocirkusové inscenace“³¹

²⁹ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D. str. 195

³⁰ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006., str. 100

³¹ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D. str. 14

2 Pavla Sceranková

Pavla Sceranková je slovenská výtvarná umělkyně žijící v Praze. Narodila se roku 1980 v Košicích. Studovala na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru intermédií pod vedením Miloše Šejna a Milana Knížáka. Získala řadu stipendií a ocenění. Roku 2009 absolvovala rezidenci *Cooperative Méduse in Quebec* a o rok později *Visegrad Artist Residency Program* v Budapešti. Je nositelkou ceny Václava Chada z 5. Zlínského salonu mladých a ceny rektora AVU. Dále se stala finalistkou ceny Jindřicha Chalupického v letech 2007 a 2015. Je uznávanou umělkyní v České republice i v zahraničí, vystavuje v respektovaných institucích. Dnes je vedoucí ateliéru Intermédia 2 na Akademii výtvarných umění v Praze.³²

Následující podkapitoly jsou zaměřeny na různé aspekty její tvorby, které považuji za důležité pro následné srovnání s tvorbou Camilla Boitela. V příloze č. 3 je rovněž k dispozici dokumentace některých jejích objektů.

2.1 Předměty a materiály

Tvorba Pavly Scerankové se nachází na pomezí sochařství, performance a videoartu. Přičemž při prezentaci jednoho díla většinou kombinuje všechny tyto disciplíny. Základ jejích prací povětšinou tvoří objekt, často kinetický a interaktivní. Sceranková se v první dekádě nového tisíciletí klonila k levným dostupným materiálům, jako jsou například dřevěné desky, překližka, sololit, provázky, svařované kovové konstrukce, polystyrén atd., což Jan Zálešák v katalogu *Kunsthalle Bratislava* nazývá „kutilskou estetikou“.³³ Protože jsou objekty Pavly Scerankové často určeny k interakci s divákem, mohou tyto materiály podpořit návštěvníkovu odvahu vstoupit do kontaktu s vystaveným dílem. I přes subtilní provizornost a estetickou střídmost materiálů si objekty uchovávají křehkou eleganci. Skládají se z přímých linií a přesných geometrických tvarů. V kontrastu s technicky jednoduchou konstrukcí se zde vyskytují například porcelánové čajové servisy, nábytek, nebo jiné předměty z běžného života, jejichž využití je ovšem vzdálené praktickému účelu, k němuž byly předměty původně určeny. Sceranková ve svých instalacích často využívá readymade objekty, které zasazuje do jemných konceptuálních situací. Jak kutilské materiály, tak předměty denní potřeby poukazují i

³² Pavla Sceranková. In: *Artist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artist.cz/pavla-scerankova-3796/>

Společnost Jindřicha Chalupického. *Pavla Sceranková*. In: *Společnost Jindřicha Chalupického*. 2015. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/pavla-scerankova/>

³³ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 8. Dostupné z: http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf

k demokratičnosti jejího díla. Postupem času se Sceranková odklání od výše zmiňovaných prostředků a stále více tíhne k nalezeným předmětům odkazujícím ke konkrétním momentům autorčina dětství. Jak materiály, tak témata se Sceranková řadí k vlně umělců, jako jsou Ján Mančuška, Eva Koťátková, Dominik Lang, nebo Dušan Záhoranský.³⁴ Její tvorba by se rovněž dala zařadit ke směrům jako je *postminimalismus* nebo *arte povera*.³⁵

2.2 Paměť a vnímání

Jedním z témat, která se v díle Pavly Scerankové objevují, je intimita domácího prostředí. Podobně jako jiná česká umělkyně Kateřina Šedá³⁶, i Sceranková často odkazuje na osobní zkušenost se svou rodinou, například využívá předměty po své babičce, a pracuje tak s tématem paměti. Ke svému diplomovému projektu s názvem *Vzpomínka jako nová realita* (2006) píše:

„V diplomové práci se vztahuji ke vzpomínce jako k události. Soustředuji se na to, jak prožitek mění její fyzickou podobu vzhledem k objektivnímu popisu situace. Tvar vzpomínky je modulován tím, jak byla prožívána. Způsob prožívání vytváří paralelní novou realitu. Vznikl cyklus objektů, performancí a videí. Rekonstrukcí se vzpomínky z dětství ukázaly jako specifický případ vnímání.“³⁷

Právě téma vnímání je u autorky poměrně frekventované. Zaměřuje se na člověka jako měřítko, k němuž vztahuje různé jevy, objekty, děje. Lidská bytost se ocitá mezi něčím velkým a těžko představitelným, a malými běžnými momenty všedního života. Společnost Jindřicha Chaloupeckého pojmenovává tento aspekt tvorby Pavly Scerankové následovně:

³⁴ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 8. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf

³⁵ VRBANOVÁ, Nina. *Dve metafory vesmíru/alebo/ Jako vidí hlava* [online]. Kunsthalle Bratislava, 2015. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://kunsthallebratislava.sk/program/zrazka-galaxii/>

³⁶ Kateřina Šedá v projektu „*Je to jedno*“ se svou babičkou kreslila inventář železářství, v němž babička dříve pracovala. Šedá ve svých projektech podobně jako Sceranková zpracovává témata vnímání, vztahu ke konkrétnímu místu a (osobní) paměti.

Statutární město Brno. Kateřina Šedá. *Brno*. [online]. Tiskové oddělení Moravské galerie v Brně. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.brno.cz/w/katerina-seda>

³⁷ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 28. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf, str. 28

„Zde se objevuje její zájem o strukturu a systém, který je přirozeným můstkem ke zkoumání lidské pozice v mnohem širším celku: v kontextu vesmírných konstelací, které jsou ale v pojetí Scerankové člověku na dosah ruky“.³⁸

V rozhovoru pro Artyčok sama umělkyně zmiňuje, že je podle ní umění vymezeno tím, kam nedosáhne věda. Věda totiž nedisponuje dostatečně exaktními postupy ke zprostředkování subjektivní zkušenosti, zatímco umění ano.³⁹

2.3 Socha a divák

Pro zprostředkování zážitku, jak se zde říká „na dosah ruky“, umělkyně vyvinula postup, který uplatňuje u několika svých děl (například u *Nastěhování – vystěhování* (2007), nebo *Jdi pryč. Vrať se*, 2009 (obrázky č. 9 a 5), a který Zálešák označuje slovem „videosochy“⁴⁰. Jde o vedení návštěvníka nebo uživatele tak, aby nejprve přišel do fyzické konfrontace s objektem a prožil jeho působení „na vlastní kůži“. Následně má shlédnout videozáznam z performance, kde Sceranková používá objekt stejným způsobem. Návštěvník tak může porovnat svůj osobní fyzický prožitek s videem, které mu tentýž prožitek zprostředkovává audiovizuální cestou.

Jan Zálešák s lehkou nadsázkou používá termín „telekineze“, tedy schopnost ovládání okolí pouze za užití mysli. Zálešák však význam tohoto slova převrací naruby, když telepatickou moc nad okolím (návštěvníkem) přisoudil sochám Pavly Scerankové.

„Čím déle nad tím přemýšlím, tím víc se mi zdá, že to jsou především samotná díla Pavly Scerankové, která jsou nadána telekinezí. Nějakou záhadnou silou k sobě přitahují těla. Pohybují s nimi tak, aby odkryla svůj jednoduchý mechanický program.“⁴¹

Výše zmíněný princip ovšem neplatí pro všechna její kinetická interaktivní díla. Některá poskytují pouze záznam z performance, tedy pouze zprostředkovaný prožitek, jako je tomu například u *Sáčkování*, 2004 (obr. 7). Jiné objekty se obejdou bez videa, jako například instalace *Zrážka galaxií* v bratislavské *Kunsthalle* z let 2015/16.⁴²

³⁸ *Cena Jindřicha Chalupického: Finále 2015*. [online]. Společnost Jindřicha Chalupického, 2015. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/cena-jindricha-chalupeckeho-finale-2015/>

³⁹ JIŘIČKA, Eva. *Pavla Sceranková*. [video]. Artlist (Artyčok.tv) 2014. 16 – 18 min. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavla-scerankova-254-video/>

⁴⁰ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 6. Dostupné z: http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf, str 6

⁴¹ Tamtéž, str. 6

⁴² VRBANOVÁ, Nina. *Dve metafory vesíru/alebo/ Jako vidí hlava* [online]. Kunsthalle Bratislava, 2015. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://kunsthallebratislava.sk/program/zrazka-galaxii/>

2.4 Pohyb a tělo

Pohyblivost objektů Pavly Scerankové je přímo spjatá s tělem. Mají v sobě jakési vnitřní pnutí založené na emoci, vzpomínce, mezilidských vztazích, které diváka nutí uskutečnit pohyb skrytý v soše. Zálešák popisuje dvě možnosti animace (rozpohybování) předmětu: oživení mrtvé hmoty tak, aby nebylo vidět, co její pohyb vede (např. u *Sáčkování*). Druhá možnost je, že si návštěvník pohyb pouze představuje, jako je tomu u díla *Dvě fáze klepadla* (2006), složeného ze dvou objektů v různých fázích pohybu. V průvodním textu je animace definována jako vyplňování prázdných mezer mezi (filmovými) políčky (fázemi pohybu).⁴³

Další možností je, že dílo uvádí do pohybu tělo samotného diváka, jak již bylo popsáno výše. Tento princip je znatelný například u *Hlavo Lamu* (2009), jakési skládačky, která do sebe zapadá jen z určitého úhlu pohledu a určité vzdálenosti návštěvníka od objektu. Aby v zorném poli účastníka skládačka zapadla, musí své tělo přesunout do odpovídající polohy. V případě instalace s názvem *Jdu* (prezentováno na výstavě v brněnské galerii G99 roku 2009⁴⁴, obr. 4) musel návštěvník projít asi třímetrovou rotující „špulkou“, kterou nejprve musel vlastní vahou rozpohybovat, aby se mohl následně dostat do prostoru galerie. V následující místnosti byla promítnuta projekce s názvem *Modelová situace*, kde byl rotující pohyb zachycen z vnějšku. Návštěvník tak znovu viděl to, co těsně předtím prožil.⁴⁵

Nina Vrbatová shrnuje: „*Centrálnou tézou autorky a jej tvorby sa stáva priestor ako analógia človeka, jeho videnia, vnímania a cítenia.*“⁴⁶

⁴³ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. str. 6 – 8. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdfstr_6

⁴⁴ *Projed'te se výstavou*. In: *Artalk.cz*. [online]. 4. 10. 2009. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2009/10/04/projedte-se-vystavou/>

⁴⁵ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 8. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf_str_8

⁴⁶ VRBANOVA, Nina. *Dve metafory vesíru/alebo/ Jako vidí hlava* [online]. Kunsthalle Bratislava, 2015. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://kunsthallebratislava.sk/program/zrazka-galaxii/>

3 Camille Boitel

Camille Boitel je francouzský cirkusový umělec, performer, tanečník, mim a hudebník. Jeho tvorba se projevuje specifickým stylem, který se rozvíjí v rámci dlouholetých na sebe navazujících projektů. Obrazovou dokumentaci jeho tvorby naleznete v příloze 4.

Narodil se roku 1982 jako třetí ze čtyř dětí. Otec brzy zemřel a děti vydělávaly peníze pouličním divadlem, hraním na hudební nástroje a předváděním cirkusových disciplín. Posléze Camille a jeho mladší sestra Raphaëlle vystudovali cirkusovou školu *École Nationale des Arts du Cirque Fratellini* v Paříži. Rodina začala spolupracovat s potomkem Charlieho Chaplina Jamesem Thierréem, třináctiletá Raphaëlle Boitel například působila ve známém představení *La symphonie du hanneton* jako hadí žena. Později založila vlastní soubor *L'Oublié(e)*, kde se stala nejen účinkující, ale i režisérkou, choreografkou a známou autorkou nejen cirkusových představení.⁴⁷ Matka Lilou a sestra Alice se zapojily také jako herečky a scénografky, zatímco bratr Silvére zajišťoval hudební složku.⁴⁸

3.1 Životy věcí

Camille Boitel se nikdy zcela nevzdal formátu pouličního divadla, ačkoli vytvořil i mnoho projektů určených pro klasický divadelní prostor. V jeho práci je patrný vliv tradičního kočovného cirkusu, který má k pouličnímu divadlu zejména historicky blízko.⁴⁹ Boitel například často využívá objekty, jež najde v ulicích, nebo které dostane od místních obyvatel. Jeho performance jsou tímto způsobem spjaty a specifikovány konkrétními místy konání. Vnímá je jako samostatné entity, mající vlastní životní dráhu.⁵⁰ Doslova říká:

⁴⁷ BOISSIEAU, Rosita. Reprise: la famille Boitel au festival Les Multipistes. In: *Le Monde*. [online]. 4. 7. 2014. 2. 12. 2015. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/07/04/la-famille-boitel-a-la-piste-dans-la-peau_4451163_3246.html

BOITEL, Raphaëlle. Company L'Oublié(e) – Raphaëlle Boitel. In: *Cie L'Oublié(e) Raphaëlle Boitel*. [online]. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.cieloubliee.com/en/company/>

BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

⁴⁸ BOISSIEAU, Rosita. Reprise: la famille Boitel au festival Les Multipistes. In: *Le Monde*. [online]. 4. 7. 2014. 2. 12. 2015. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/07/04/la-famille-boitel-a-la-piste-dans-la-peau_4451163_3246.html

⁴⁹ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D. str. 42

⁵⁰ BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

„Všechny tyto objekty mají svůj minulý život, nesou stopy každodenního života cizích lidí, jichž byly součástí. Mají svou vlastní existenci.“⁵¹

Jednou z Boitelových performancí (obr. 13 a 14) je dvojice mužů, z nichž jeden napodobuje operní zpěv, zatímco druhý vši silou na předpřipraveném dřevěném trámu různými druhy kladiv a palic rytmicky rozbíjí nádoby.⁵²

3.2 Skupina L'Immédiat

Camille Boitel založil vlastní skupinu s názvem *Laméreboitel*, kterou záhy přejmenoval na *L'Immédiat* (v překladu „přítomný“, „náhlý“ nebo „bezprostřední“). Jeho prvním představením se stal projekt *L'Homme de Hus* (obr. 10 a 11), za nějž v roce 2002 získal cenu *Jeunes talents du cirque* – cenu pro mladé cirkusové umělce. Později získal také ocenění *Mimos festivalu Mime de Périgueux 2010*.⁵³

Po dvou sólových projektech (*L'Homme de Hus* a *Variations Comiques*, oba 2003) Boitel se svou skupinou *L'Immédiat* začal hlouběji rozpracovávat hru s objekty. Během pěti let vzniklo stejnojmenné představení *L'Immédiat* (obr. 12) postavené na komplikované scénografii složené z rozpadajícího se nábytku.⁵⁴ S dalšími projekty se Boitel postupně přesunul od těžkých dřevěných materiálů a nábytku k předmětům vyvrženým mořem na pláž (střepům, deštníkům a podobně) v představení *Par ailleurs*, 2014, a k obrovské nádobě plné vody s PET lahvemi naplněnými vzduchem v *Les poids de l'air*, 2014.⁵⁵ Tematicky se od nerovnováhy a nejisté budoucnosti přesouvá k pádu, letu, levitaci, avšak stále se zde objevuje téma přítomného okamžiku, bytí „tady a teď“ spojeného se ztrátou kontroly. Boitel je fascinován lidmi, kteří skutečně žijí v přítomném okamžiku bez jasně naplánované budoucnosti. Jednotlivé projekty založené na náhodě a okamžicích překvapení na sebe navazují. Skupina *L'Immédiat* při zkoušení pracuje s časem podobně volně jako s materiály. Boitel popisuje, že

⁵¹ Vlastní překlad.

BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

⁵² *Théâtre d'objets*, Tracks *ARTE*. [you tube video]. Tracks, Le magazin des cultures émergentes. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=d8DzmV3UIPs&ab_channel=TRACKS-ARTE

⁵³ La Cie L'Immédiat/Camille Boitel au Festival de cirque du Brésil. In: *Conslant général de France á Recife*. [online]. 28. 3. 2014. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://recife.consulfrance.org/La-Cie-francaise-L-Immediat>

⁵⁴ BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

⁵⁵ L'Immédiat. [online]. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://limmediat.com/>

se zbavuje mýtu času a klasického vnímání trvání.⁵⁶ „Myslím, že naše ochota ztratit pojem o čase učinila naši tvorbu tak radostnou.“⁵⁷

Žánrově se ocitá na hranici objektového a fyzického divadla, *nového cirkusu* a performance. Boitel sice využívá prvky komiky inspirované němým filmem, konkrétně němou groteskou Charlieho Chaplina a Bustera Keatona, zároveň však zdůrazňuje prvky tragiky, které pochytil mimo jiné při spolupráci s Chaplinovými potomky.⁵⁸

3.3 Muž z Úsu

L'Homme de Hus je představení pro jednoho herce a 140 dřevěných pracovních koz, které byly používány pouličními cirkusovými umělci ke stavbě provizorního jeviště. Materiály žijí vlastním životem, zatímco muž se pouze marně snaží prostředí stabilizovat. Pracovní kozy se shlukují do stád jako zvířata nebo utváří pohyblivé stroje. Někdy mohou připomínat scénu ze středověké bitvy, jindy zajdou ještě dále do minulosti, když přetransformují svá těla do podoby připomínající obrovský dinosauří obratel.⁵⁹ Bezmocný muž na pokraji svých fyzických i psychických sil je inspirován biblickou postavou Joba – muže ze země Úsu, tedy francouzsky *L'Homme de Hus*.⁶⁰ V biblickém příběhu se Bůh vsadí s ďáblem o to, zda ďábel zbožného Joba dokáže v jeho víře zlomit. Ďábel zničí Jobovi celý jeho pozemský život: způsobí, že ho opustí rodina, že přijde o svůj majetek, že Joba provází kruté nemoci. Tento stav, kdy se okolní svět hroutí, člověk se nemůže o nic a o nikoho opřít a kdy vnější síly přebírají nadvládu nad lidským životem, inspiroval Camilla Boitela. Zobrazuje „*lidskou existenci plnou selhání, nehod a nerovnováhy. A právě to člověka zabíjí.*“⁶¹

3.4 Představení L'Immédiat

Princip využitý v představení *L'Homme de Hus* byl použit i v následujícím projektu. Skupina *L'Immédiat* jej tvořila pět let – nejprve se pokoušeli osvobodit tělo od jeho návyků, učili a

⁵⁶ BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

⁵⁷ Tamtéž

⁵⁸ L'homme de hus. Props take on tragic life of their own in PuSh Fest's L'Homme de Hus. In: *The Georgia straight*. [online]. 31. 1. 2019. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.straight.com/arts/1194511/props-take-tragic-life-their-own-push-fests-lhomme-de-hus>

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Tamtéž

⁶¹ Vlastní překlad.

GALLAGHER, Lauren. Camille Boitel – L'Immédiat – New York. In: *DanceTabs*. [online]. 14. 3. 2016. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://dancetabs.com/2016/03/camille-boitel-limmediat-new-york/>

odnaučovali se je. Představení L'Immédiat začíná příchodem ženy z práce domů. Prostor, do něhož vstupuje, působí jako umělecká instalace.⁶² Když chce žena začít běžným způsobem používat nábytek, začne se jí pod rukama rozpadat a skládat. To je doprovázeno živou hudbou a zvuky poničených či zaseklých CD nebo gramofonových desek. Performeři jsou téměř úplně němí. Stejně jako nábytek začínají postupně reagovat i jejich těla. Ocitáme se na pomezí tance a klaunského výstupu motivovaného prací s objektem. Příkladem dokonalého klaunského načasování je muž zacyklený ve smyčce: neustále mu padají klíče a když se pro ně shýbne, padá mu klobouk – shýbne se pro něj a znovu mu upadnou klíče.⁶³ Dalším pozoruhodným principem je hříčka gravitační síly nejprve v podobě copu a pak i zbytku těla ženy, jež se proti její vůli snaží vznést se ke stropu. Žena musí být doslova uzemněna a pohřbena pod těžkým nábytkem, což jí ovšem znemožní jakýkoli pohyb. Poté, co se celý prostor rozpadne, se začínají postavy se sisyfovským úsilím pokoušet o úklid a opětovné nastolení funkčního řádu.⁶⁴ Princip práce s objekty, které přebírají nadvládu nad člověkem, a hra s neposlušností končetin performerů je opakem a zároveň podstatou cirkusu. V cirkuse je tradičně cílem dokonalé zvládnutí fyzické hry s předmětem/cirkusovou pomůckou. V tomto představení se však využívá „nehody na jevišti“, což je veskrze klaunský přístup. Paradoxně je o to více potřebné vést pohyb dokonalou choreografií a velice precizními schopnostmi performerů.⁶⁵ Lauren Gallagher v recenzi pro web *DanceTabs* pokládá otázku „*Jak je možné pandemonium choreograficky ztvárnit tak precizně, že stále působí překérně a skutečně?*“⁶⁶ Dalším přítomným cirkusovým prvkem je risk spojený s přirozeným strachem diváků, kteří se vžívají

⁶² BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

TRIPNEY, Natasha. L'Immédiat. In: *Exeunt*. [online]. 21. 1. 2012. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://exeuntmagazine.com/reviews/limmediat/>

⁶³ ANDERSON, Zo. L'Immédiat, Barbican theatre, London. In: *Independent*. [online]. 19. 1. 2012. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/l-immediat-barbican-theatre-london-6291671.html>

⁶⁴ GALLAGHER, Lauren. Camille Boitel – L'Immédiat – New York. In: *DanceTabs*. [online]. 14. 3. 2016. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://dancetabs.com/2016/03/camille-boitel-limmediat-new-york/>

⁶⁵ La Cie L'Immédiat/Camille Boitel au Festival de cirque du Brésil. In: *Conslant général de France á Recife*. [online]. 28. 3. 2014. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://recife.consulfrance.org/La-Cie-francaise-L-Immédiat>

TRIPNEY, Natasha. L'Immédiat. In: *Exeunt*. [online]. 21. 1. 2012. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://exeuntmagazine.com/reviews/limmediat/>

⁶⁶ GALLAGHER, Lauren. Camille Boitel – L'Immédiat – New York. In: *DanceTabs*. [online]. 14. 3. 2016. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://dancetabs.com/2016/03/camille-boitel-limmediat-new-york/>

do role akrobata a pociťují obavy o jeho zdraví. Zároveň pociťují uspokojení, pokud se „trik“ podaří, nebo veselí (případně zděšení), pokud účinkující „neuspěje“.⁶⁷

Toto představení nemá narativ ani jednoznačný výklad. Na některé diváky působí až depresivně, jiní se dobře baví. Postapokalyptická atmosféra a téma rozpadu a ztráty kontroly bývá v některých zemích a ve světle aktuálních událostí interpretováno jako obraz přírodní katastrofy – například v Japonsku nebo na Haiti připomnělo divákům zemětřesení.⁶⁸

⁶⁷ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006. str. 14

⁶⁸ BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>

4 Srovnání použití objektů Pavly Scerankové a Camilla Boitela

V této kapitole se zaměřuji na fyzickou podobnost materiálů a objektů, které Boitel a Sceranková vytvářejí. Popisuji zde pohyblivost objektů a jejich působení na diváka/návštěvníka. V některých případech se také pokouším vztáhnout tyto body k širšímu kontextu výtvarné a cirkusové scény. Tato kapitola je shrnutím vlastních poznatků z předchozích rešerší.

4.1 Kozy, schody a očekávání

Vnější podobnost objektů Pavly Scerankové a Camilla Boitela je založená na několika výrazných znacích. Prvním z nich je použitý materiál: oba pracují se dřevem, kovem a zmiňovanými „kutilskými“ neboli „hobby“ materiály. Použité předměty jsou často z „druhé ruky“, ovšem s tímto faktem už nakládá každý z umělců po svém. Sceranková některá svá díla zakládá na minulosti předmětů, například série *Únikový plán* (2012) je složena z předmětů, které umělkyně našla v bytě po své babičce a dala jim nový život⁶⁹. Boitel přejímá některé předměty i s jejich původní funkcí, anebo ji naopak téměř nebere na vědomí a použije objekt zcela netradičním způsobem jako například pracovní kozy v představení *L'Homme de Hus* nebo rozbíjené nádobí v pouliční performanci.

Dvě dvojice objektů, které mě ostatně k tématu této práce přivedly, mají obzvláště mnoho společného. První dvojici jsou již vícekrát zmiňované Boitelovy pracovní kozy a Scerankové „vozítko“ *Jdi pryč. Vrať se* (2009). Tyto dva objekty mají podobné vlastnosti: mají možnost se natáhnout a zase složit, takže se jejich velikost pohybuje mezi dvěma metry na výšku a mnoha (u Scerankové dvanácti) metry na délku. Oba umělci se svými pohyblivými „chodítky“ vyrážejí do ulic (Boitel pouze v upoutávce na představení v Tokiu, ale i to zcela zapadá do kontextu jeho tvorby) a „venčí“ je ve veřejném prostoru. Zde je třeba se opět vrátit k motivaci, s níž objekty vznikaly: *Jdi pryč. Vrať se* je pokusem o přenos vzpomínky na naprosto konkrétní situaci. Sceranková popisuje svůj zážitek z Kanady, kde přejížděla most postavený ze zvláštní konstrukce. Říká, že při přejíždění mostu měla pocit, jako by konstrukce přitáhla oba břehy řeky k sobě a umělkyni stačilo udělat jeden krok, aby řeku překročila. Poté od sebe most oba břehy odtlačil.⁷⁰ Tento prožitek se pokusila přenést na diváka prostřednictvím k tomu účelu vytvořeného objektu. Boitel naproti tomu při tvorbě svých konstrukcí z pracovních koz vychází

⁶⁹ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 94 – 95. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf

⁷⁰ Tamtéž, str. 62 – 63.

z pohybu těla v kontaktu s materiály a nalezenými objekty. Pracuje spíše spontánně a intuitivně, zatímco Sceranková k výsledku přichází naprosto konceptuální cestou.

Druhou dvojicí objektů postavenou na podobném principu je rozkládající se nábytek. Sceranková vytvořila dílo *Nastěhování. Vystěhování* (2007) v podobě židle, která se při manipulaci rozloží a je možné ji protáhnout úzkou škvírou ve dveřích. Podobně fungují tři speciálně zkonstruované stupně s názvem *Up!* (2007, obr. 6), které se složí do rovny plochy, jakmile na ně člověk vstoupí, a když sestoupí, vrátí se schody do původního tvaru. Působení těchto vratkých objektů na tělo je v podstatě nulový, protože objekt pod působením lidské váhy de facto zmizí. Zajímavé je však očekávání, s nímž osoba vstupuje na schody, které se skládají doslova jako domeček z karet. Na tomto principu očekávání a jeho následného nenaplnění je postaveno představení *L'Immédiat*, kde se performeři neustále spoléhají na pevný nábytek, který jejich očekávání nenaplnuje, a vznikají tak absurdní tragikomické situace.

4.2 Pohyb

Je samozřejmostí, že ve většině cirkusových představení je pohyb těla hlavním vyjadřovacím prostředkem. Mnohé cirkusové disciplíny (v podstatě všechny až na akrobacii) jsou založeny na cvičení těla s konkrétním předmětem. K vzdušné akrobacii je určena šála či hrazda, k balancování na laně máme uzpůsobenou konstrukci a k chození na kouli je speciálně vyrobený míč. K žonglování existuje množství pomůcek od desítek druhů míčků přes diablo až po různé předměty určené k balancování na těle. Zmíněné předměty i mnohé další jsou zpravidla vyvinuté přímo pro cirkusové umění a existuje také „slovník“ fyzických triků a dovedností, které mají více méně daný postup, vyučují se na cirkusových školách a kreativní práce cirkusových umělců často spočívá v inovativním a funkčním využití těchto prvků. Někteří umělci hledají (s rozvojem site specific⁷¹ představení a pod vlivem pouličního divadla) objekty které by se daly použít „cirkusovým“ způsobem, ale nejsou k tomu primárně určeny. To může vycházet z mnoha pohnutek, například z nedostatku prostředků na nákup specializovaných pomůcek nebo z (anti)ideologických či uměleckých příčin. Camille Boitel pracuje s nalezenými materiály zcela záměrně mimo jiné proto, že ho spojují s konkrétním místem a s lidmi, kteří předmět používali před ním. Různé *novocirkusové* skupiny v sedmdesátých letech zase tímto způsobem bojovaly proti konzumnímu systému a šlo tedy o politické gesto.

V představení *L'Immédiat* je specificky uzpůsobený nábytek základem choreografie. Pohyb performerů je do jisté míry určen vlastnostmi scénografie, v některých situacích dokonce tělo pouze napodobuje rozkladné pohyby nábytku bez přímého kontaktu s ním.

Naproti tomu, jak bylo zmíněno v kapitole *Pohyb a tělo*, Pavla Sceranková využívá několik metod zachycení pohybu. Některé přímo pracují s tělem návštěvníka (*Jdu*), jiné zdroj

⁷¹ Představení vytvořené pro konkrétní prostor, které z jeho specifičnosti vychází a je na ní závislé.

manipulace skrývají (*Sáčkování*), některé jsou dokonce statické a zachycují pouze různé fáze, takže se pohyb sám odehrává v divákově hlavě (*Dvě fáze klepadla* nebo *Sedm vteřin* – sedm modelů raketoplánu umístěných v polohách prvních sedmi vteřin po startu, obr. 8⁷²). Právě o těchto momentech píše Jan Zálešák jako o principu animace,⁷³ tedy o rozvržených „snímcích“, mezi kterými si musíme sami představit souvislý pohyb. Podobný proces se odehrává v hlavách diváků Boitelových klaunských scén, třeba v situaci, kdy muži upadnou klíče, a když se pro ně shýbne, upadne mu klobouk. „*Je to právě ticho mezi jedním a následujícím bouchnutím, co nás nutí se smát.*“⁷⁴ Divák si v animaci ve své mysli doplňuje významy, předvídá a čeká, zda se jeho očekávání naplní. Boitel musí fáze svého klaunského výstupu animovat se stejnou pečlivostí jako Sceranková pohyb raketoplánu. Divák potřebuje dokonale vyměřenou vzdálenost mezi pohyby, aby si chybějící prostor doplnil a došel ke kýžené katarzi. Fischer-Lichte píše⁷⁵: „Rytmus chápu (...) jako organizační princip, jemuž nejde o totální symetrii, ale o pravidelnost.“ Což dále rozvádí: „Rytmus tu byl odpovědný za tenzi mezi tělesností, prostorovostí a zvukovostí...“ To přesně vystihuje napjatý vztah v načasování každého aktu tak, aby se jednotlivé složky funkčně doplňovaly. A zatímco postavy v Boitelově představení se pokoušejí zacházet s nábytkem podle jeho klasického využití, předměty v instalacích Pavly Scerankové jsou jakékoli účelnosti velmi vzdáleny⁷⁶.

4.3 Divák

Jedním ze základních rozdílů mezi objekty, které tvoří Pavla Sceranková, a scénografií Camilla Boitela, je zapojení diváka. V divadelní scénografii (až na výjimky v podobě imerzivních nebo interaktivních představení) nedochází ke kontaktu diváka s jakýmkoli předměty na jevišti. Zkušenost s předměty prožívá pouze aktér (herec/performer atd.), který ji svým jednáním předává divákovi. Ten objekt vnímá vizuálně a intelektuálně, případně akusticky. K haptickému, chuťovému nebo čichovému vjemu dochází jen velmi zřídka právě v různých

⁷² Pavla Sceranková. In: *Artlist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavla-scerankova-3796/>

⁷³ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 6–8. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf

⁷⁴ GALLAGHER, Lauren. Camille Boitel – L'Immédiat – New York. In: *DanceTabs*. [online]. 14. 3. 2016. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://dancetabs.com/2016/03/camille-boitel-limmediat-new-york/>

⁷⁵ FISHER – LICHTER, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři. Mníšek pod Brdy: 2011. str. 192 a 194

⁷⁶ ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Str. 6. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf

druzích alternativních představení (některá cirkusová představení právě tuto zkušenost nabízejí – například Divadlo bratří Formanů, nebo cirkus Escarlata, kde performeři vařili divákům polévku). V cirkusovém prostředí je mnohdy žádoucí, aby se návštěvník nedostal do kontaktu se scénografií a neodhalil tak iluzi, nebo aby nebyl připraven o překvapivé zvraty (případně kvůli bezpečnosti).

Toto ovšem zcela neplatí u pouličních akcí, které kvůli otevřenému prostoru a volnému proudění publika musí být dostatečně výrazné, aby potenciální diváky zaujaly. V takovém případě Boitel kolemjdoucího téměř atakuje (například při rozbíjení nádobí) a to fyzicky i akusticky.⁷⁷ Akce i sochy Pavly Scerankové jsou naproti tomu navenek poměrně klidné a pokojné, čekají, až do nich divák sám vstoupí, ačkoli někdy mu nedávají jinou možnost – jako je to u rotujících „špulky“ s názvem *Jdu* v galerii G99.

Některé objekty Pavly Scerankové mají také přinést novou zkušenost s vlastním tělem (*Jdu*). Na podobném principu fungují instalace Williama Forsytha, amerického tanečníka a choreografa. Příkladem jeho díla je mnoho desítek gymnastických kruhů zavěšených od stropu galerie, které má návštěvník prolézt. Cílem je poskytnout netrénovanému tělu možnost zakusit zcela nezvyklý způsob pohybu, což v současném společenském uspořádání není většině lidí umožněno. Forsythe tyto předměty nazývá „*choreographing objects*“ („choreografické objekty“) a přistupuje k nim z hlediska tanečníka. Ve svém eseji píše:

„Objekty podněcují procesy v těle, které instrumentalizují připravenost těla poskytovat vstupní informace pro naše heuristicky řízené, prediktivní schopnosti, které nepřetržitě pracují na tom, aby nám zajistily vyšší pravděpodobnost preferovaných fyzických a mentálních výsledků. Hlavním rysem choreografického objektu je to, že preferovaný výsledek je pro toho, kdo se s ním setkává, formou produkce vědomostí, která vyvolává ostré uvědomění si sebe sama v rámci specifických schémat jednání.“⁷⁸

Podle něj je jakýkoli pohyb, který je určen hrou těla a gravitace, tancem, a tak své objekty vnímá jako prostředek k vytváření choreografie. Podobný proces se objevuje u umělce jménem Tino Sehgal, který naopak použil choreografii jako proces vytváření sochy v díle s názvem *Instead of Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things*⁷⁹. Když těla tanečníků dělala dané pohyby, dílo se tvořilo, a když opustili

⁷⁷ *Théâtre d'objects*, Tracks ARTE. [you tube video]. Tracks, Le magazin des cultures émergentes. 0 – 1 min. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=d8DzmV3UIPs&ab_channel=TRACKS-ARTE

⁷⁸ Vlastní překlad

FORSYTHE, William. *Choreographic Objects by William Forsythe*. [online]. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>

⁷⁹ RICHARDS, Mary (art publisher). *Move: Choreographing You*. Hayward publishing, 2010. str. 20

prostor, socha zanikla. Byl kladen důraz i na kontakt tanečníka–objektu s divákem.⁸⁰ Sceranková nepoužívá své objekty pro vytvoření sochy z člověka, jejím cílem je výše zmíněný přenos zkušenosti nebo také zachycení pohybu.

V obou případech by manipulace s předmětem měla mít za výsledek mentální proces v mozku diváka/návštěvníka.

4.4 Individualita

Jeden z aspektů divadla, který je v dnešní (postcovidové) době velmi vyzdvihován, je společný prožitek a společné vnímání divadelního představení. Divadlo je ze své podstaty společenská událost. Erika Fischer Lichte shrnuje v kapitole Společenství své studie *Estetika Performativity*⁸¹ proměnu vztahu herců a diváků od počátku 20. století, kdy byl definován pojem zpětnovazební smyčky⁸², a kdy cílem společenství diváků a herců bylo při divadelní události cítit společné vytržení a masové sdílení emocí. Po druhé světové válce se od této myšlenky upouští a znovu se objevuje v 60. letech, kdy je ale spoluúčast podmíněna dobrovolným vstupem diváka do společné „hry“.

Sdílení emocí a společné energie plného hlediště je stejně zásadní jako výměna energie herců a publika. Princip sdílení a sledování se objevuje i u Scerankové v podobě videí, případně pokud se diváci v galerii setkají a mají možnost vidět kontakt s objektem zvenčí. S tím pracuje i Forsythe, který počítá s aspektem vzájemného učení a sdílení strategií při prolézání výše zmíněných kruhů.⁸³ Vidím však velký rozdíl v tom, že díla Pavly Scerankové jsou mnohem intimnější a individuálnější a tím pádem vyžadují větší aktivitu konkrétního návštěvníka než divadelní představení, kde divák „jen“ sedí a dívá se. V obou případech je divák nezbytnou složkou pro vytvoření díla, protože právě tím, že dílo vnímá a ve větší nebo menší míře na něj reaguje, se stává jeho součástí.

⁸⁰ Tamtéž, str. 19 – 20

⁸¹ FISHER – LICHTER, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři. Mníšek pod Brdy: 2011., str. 71–75

⁸² Vzájemné komunikace a ovlivňování jeviště a hlediště a naopak.

⁸³ Tamtéž, str. 105

Závěr

V tomto textu jsem se pokusila představit tvorbu dvou umělců, kteří se věnují dvěma poměrně rozdílným oborům, a i přes to jsou si některé objekty, které vytvářejí, velmi podobné. Tyto obory (obzvláště umění cirkusu) jsem se snažila stručně popsat z hlediska historického a tematického. Tvorbu Camilla Boitela a Pavly Scerankové jsem následně podrobila vzájemnému srovnání, což mi pomohlo vystihnout některé důležité aspekty jejich díla a zároveň shrnout několik podstatných momentů týkajících se cirkusu i výtvarného umění obecně.

Jedním z nejdůležitějších bodů, jímž jsem se zabývala jsou materiály. Zjistila jsem, že jak mezi cirkusovými, tak mezi výtvarnými umělci byly na přelomu milénia oblíbené „kutilské“ materiály, tedy dřevo, překližka, polystyren a další. Také se často využívaly nalezené předměty, ať už jim byla dána zcela nová funkce anebo byly použity ke svému původnímu účelu.

Dalším tématem mé práce byla fyzická zkušenost diváka i performerera s objektem. Pavla Sceranková své sochy používá pro zprostředkování osobní zkušenosti tím, že vytvoří objekt, s nímž nechá diváka interagovat. Je více zaměřena na detail, na osobní prožitek, který je možné intimně sdílet. Boitel se naproti tomu drží rámce divadla a zkušenost s objekty, kterou prožívá na vlastním těle, předává divákovi pouze na dálku. V divadle obecně je důležitý společný prožitek všech zúčastněných – herců, ale především diváků. Sdílení emocí aktivně přítomného publika je oproti setkání návštěvníků s objekty Pavly Scerankové zážitkem téměř masovým. To se odráží i na procesu tvorby obou těchto umělců: Sceranková k tvorbě přistupuje velmi konceptuálně, zatímco Boitel postupuje spíše intuitivně skrze své tělo.

Velký význam pro oba tvůrce hraje očekávání a čas (načasování). Srovnala jsem scénografii k cirkusovému představení *L'Immédiat* (složenou z rozpadajícího se nábytku) a objekt *Up!* (tři schody, které se složí, když na ně člověk vstoupí). Jak Boitel, tak Sceranková popírají smysl objektů tím, že nechávají stabilní kusy nábytku zklamat lidskou důvěru, když se pod umělcovou vahou skládají k zemi. Také čas autoři využívají v jemné manipulaci s očekáváním diváků. Oba velmi pečlivě pracují s principem animace, tedy vynechaných „okének“ nebo „volných míst“ mezi akcemi, které si divák doplní v hlavě. Sceranková tak činí například když zachycuje sedm fází prvních sedmi vteřin startu raketoplánu (objekt *Sedm vteřin*) a Boitel takřka při kterékoli klaunské scéně, kdy napíná divákovo očekávání právě tak dlouho, aby výsledek akce plně zapůsobil. Navazují tak subtilní interaktivní vztah, skrze který vedou divákovu mysl.

Tato témata by si jistě zasloužila důkladnější zkoumání využití objektů v cirkusových představeních. V budoucnu bych se ráda věnovala dalším cirkusovým umělcům, kteří se ocitají na pomezí sochařství, jako je například Johann le Guillerm. Myslím, že jistý směr *nového cirkusu* se stále více přibližuje výtvarnému umění, a ráda bych tento prostor zkoumala teoreticky i prakticky.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ANDERSON, Zo. L'Immediat, Barbican theatre, London. In: *Independent*. [online]. 19. 1. 2012. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/l-immediat-barbican-theatre-london-6291671.html>
- BIRDMANN BLOOM, Nicole. Interview with performance artist Camille Boitel. In: *The theatre times*. [online]. Francie. 15. 1. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/performance-artist-camille-boitel/>
- BOISSIEAU, Rosita. Reprise: la famille Boitel au festival Les Multipistes. In: *Le Monde*. [online]. 4. 7. 2014. 2. 12. 2015. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/07/04/la-famille-boitel-a-la-piste-dans-la-peau_4451163_3246.html
- BOITEL, Raphaëlle. Company L'Oublié(e) – Raphaëlle Boitel. In: *Cie L'Oublié(e) Raphaëlle Boitel*. [online]. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.cieloubliee.com/en/company/>
- CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006.
- *Eva Kotátková*. In: *Artlist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/prostory/eva-kotatkova-cesta-do-skoly-703-video/>
- FISHER – LICHTÉ, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři. Mníšek pod Brdy: 2011.
- FORSYTHE, William. *Choreographic Objects by William Forsythe*. [online]. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>
- GALLAGHER, Lauren. Camille Boitel – L'Immédiat – New York. In: *DanceTabs*. [online]. 14. 3. 2016. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://dancetabs.com/2016/03/camille-boitel-limmediat-new-york/>
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. from Futurism to the Present*. Thames and Hudson. Třetí vydání. Londýn, 2011.
- JIŘIČKA, Eva. *Pavla Sceranková*. [video]. Artlist (Artyčok.tv) 2014. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavla-scerankova-254-video/>
- Kol. autorů. *Fenomén Bauhaus, příběh jedné školy*. Grada publishing. Praha, 2019.
- La Cie L'Immédiat/Camille Boitel au Festival de cirque du Brésil. In: *Conslant général de France á Recife*. [online]. 28. 3. 2014. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://recife.consulfrance.org/La-Cie-francaise-L-Immediat>
- L'homme de hus. Props take on tragic life of their own in PuSh Fest's L'Homme de Hus. In: *The Georgia straight*. [online]. 31. 1. 2019. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z:

- <https://www.straight.com/arts/1194511/props-take-tragic-life-their-own-push-fests-lhomme-de-hus>
- L'Immédiat. [online]. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://limmediat.com/>
 - Pavla Sceranková. In: *Artlist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavla-scerankova-3796/>
 - *Projed'te se výstavou*. In: *Artalk.cz*. [online]. 4. 10. 2009. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2009/10/04/projedte-se-vystavou/>
 - RICHARDS, Mary (art publisher). *Move: Choreographing You*. Hayward publishing, 2010.
 - RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKE, Christian, HONNEF, Klaus. *Umění 20. století (II. díl)*. Taschen, 2011.
 - SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. Vydání první. Praha: Arbor vitae, 2000.
 - Společnost Jindřicha Chalupického. *Pavla Sceranková*. In: *Společnost Jindřicha Chalupického*. 2015. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/pavla-scerankova/>
 - Společnost Jindřicha Chalupického. *Cena Jindřicha Chalupického: Finále 2015*. [online]. Společnost Jindřicha Chalupického, 2015. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.sjch.cz/cena-jindricha-chalupickeho-finale-2015/>
 - Statutární město Brno. Kateřina Šedá. *Brno*. [online]. Tiskové oddělení Moravské galerie v Brně. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.brno.cz/w/katerina-seda>
 - ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus*. Praha, 2015. Disertační práce. Universita Karlova, filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D.
 - *Théâtre d'objects*, Tracks ARTE. [you tube video]. Tracks, Le magazin des cultures émergentes. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=d8DzmV3UIPs&ab_channel=TRACKS-ARTE
 - TRIPNEY, Natasha. L'Immédiat. In: *Exeunt*. [online]. 21. 1. 2012. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://exeuntmagazine.com/reviews/limmediat/>
 - VRBANOVÁ, Nina. *Dve metaforý vesíru/alebo/ Jako vidí hlava* [online]. Kunsthalle Bratislava, 2015. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://kunsthallebratislava.sk/program/zrazka-galaxii/>
 - ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf
 - ZÁVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno, 2011.

Přílohy

Sergej Ďagilev

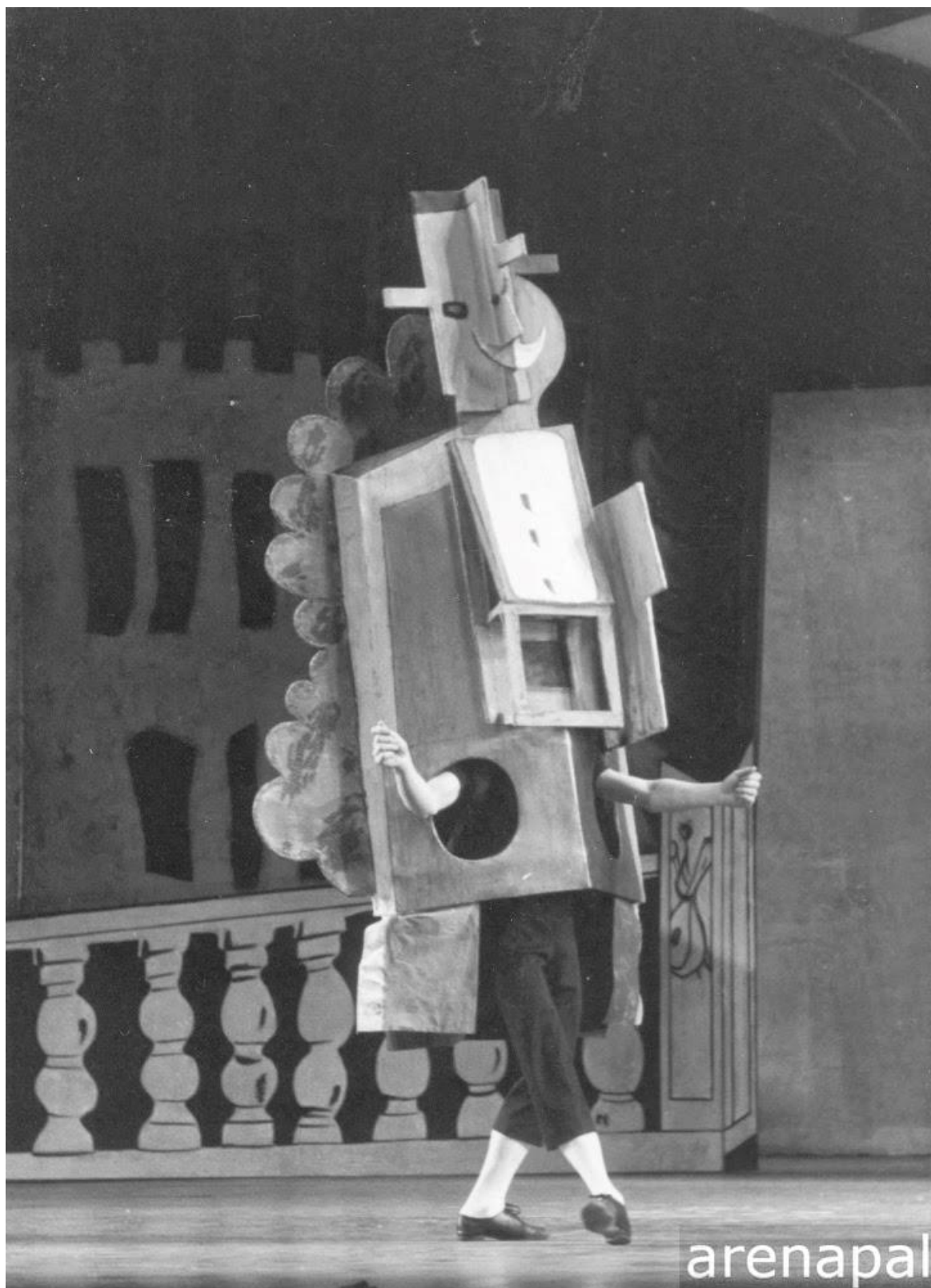
Balet *Parade*, 1917

Obr. 1



Zdroj: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1154961/parade-diaghilev-ballets-russes-1917-photographic-plate-lachmann-harry-b/>

Obr. 2



Zdroj: [http://4.bp.blogspot.com/--](http://4.bp.blogspot.com/--x34aBiGxbg/VONYrcTbxmI/AAAAAAAAACfU/7VWFHjnY6_U/s1600/arp1333474_PREVIEW_ArenaPAL.jpg)

[x34aBiGxbg/VONYrcTbxmI/AAAAAAAAACfU/7VWFHjnY6_U/s1600/arp1333474_PREVIEW_ArenaPAL.jpg](http://4.bp.blogspot.com/--x34aBiGxbg/VONYrcTbxmI/AAAAAAAAACfU/7VWFHjnY6_U/s1600/arp1333474_PREVIEW_ArenaPAL.jpg)

Kostýmy Oskara Schlemmera

Obr. 3



Zdroj: <https://4.bp.blogspot.com/-V10MFmJcmdg/WLCXuXdfC8I/AAAAAAAAACIIA/yxBiVoWrwhIrkPg1kml5QDCvuPvcdj0FwCLcB/s1600/bauhaus-costumes-1920s-13.jpg>

Pavla Sceranková

Jdu, 2009

Obr. 4

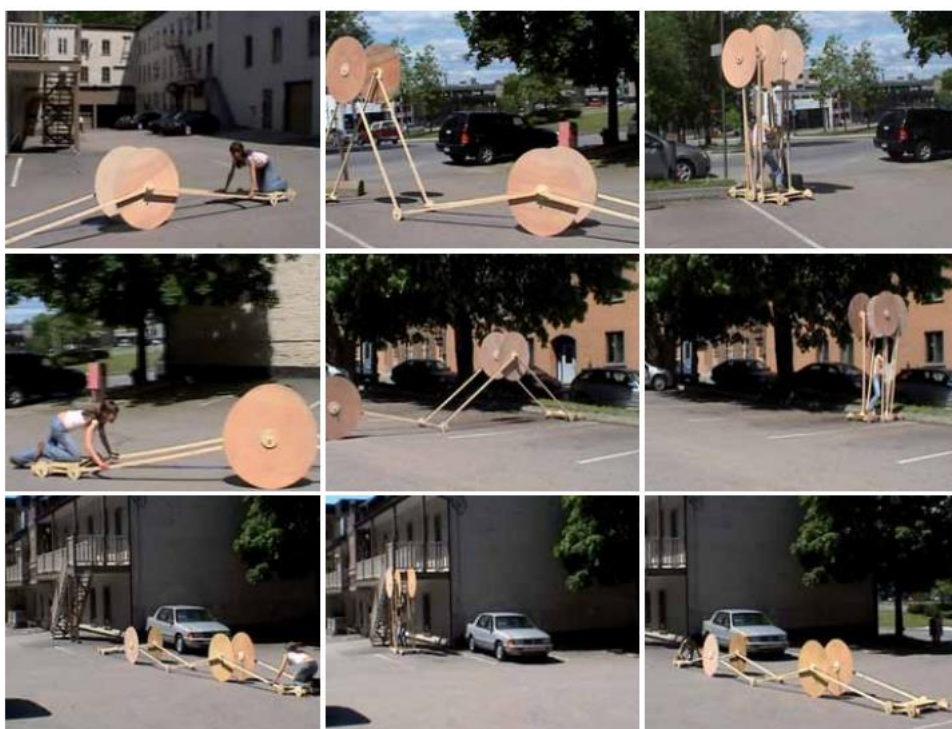


Zdroj: ZÁLEŠÁK, Jan, SCERANKOVÁ, Pavla. *Pavla Sceranková* [online]. Dexon art, galerie Off/Format, Brno 2012. ISBN 978-80-904271-4-3. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z:

http://artbase.kunsthallebratislava.sk/media/2/5ce5189e8063c_katalog-pavla_scerankova.pdf, str. 66

Jdi pryč. Vrať se, 2009

Obr. 5



Zdroj: tamtéž, str. 62

Up!, 2007

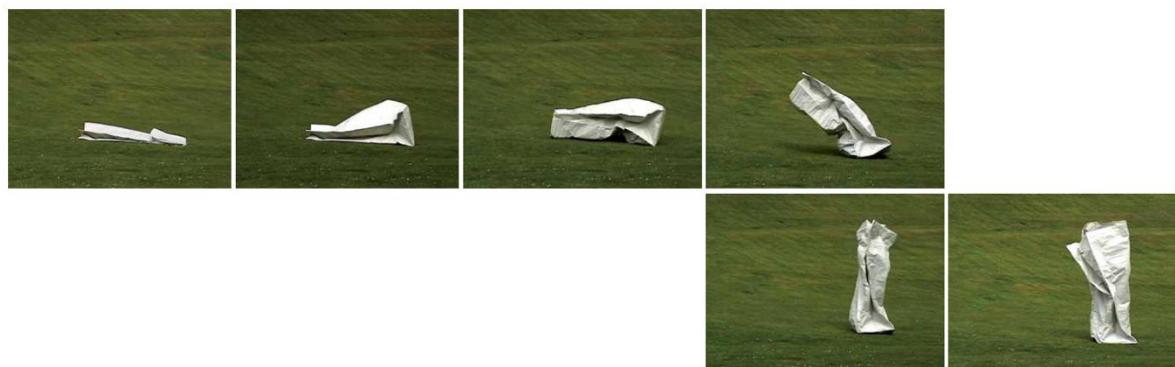
Obr. 6



Zdroj: tamtéž, str. 52

Sáčkování, 2004

Obr. 7



Zdroj: tamtéž, str. 24

Sedm vteřin, 2013

Obr. 8



Zdroj: Pavla Sceranková. In: *Artlist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavla-scerankova-3796/>

Nastěhování – vystěhování, 2007

Obr. 9



Zdroj: *Pavla Sceranková*. In: *Artlist*. [online]. [cit. 8. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/pavla-scerankova-3796/>

Camille Boitel

Představení *L'Homme de Hus*

Obr. 10



© Olivier Chambrial

Zdroj: L'Immédiat. [online]. 2018. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z: <https://limmediat.com/>

Obr. 11



© Olivier Chambrial

Zdroj: tamtéž

Představení *L'Immédiat*

Obr. 12



Zdroj: tamtéž

Performance

Obr. 13



Zdroj: *Théâtre d'objets*, Tracks ARTE. [you tube video]. Tracks, Le magasin des cultures émergentes. [cit. 13. 6. 2023]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=d8DzmV3UIPs&ab_channel=TRACKS-ARTE

Obr. 14



Zdroj: tamtéž