

depresivního chudáka navíc hraje v jeho prospech, člověk by ho místy nejradši objal. To může být stejně tak důsledek odzbrojující autenticity a ochoty vydat se všanc jako jistého druhu snad i nevědomé manipulace. Problematická směs jímavé opravdovosti a nekompromisní tvrdohlavosti až tvrdosti, s níž si jde za svou výpovědí, mě nejvíce zasáhla v záběrech s jeho – věřme že skutečnými – rodiči. Krom zmíněného pokusu o incest s matkou totiž sledujeme i Nobleova umírajícího otce, a to včetně detailně nasnímaných posledních chvil. Noble se otci svěřuje s pokaženým vztahem s veverkou, a dokonce ho vezme i podívat se na strom, kde s ní žil – tedy virtuálně, na plazmové obrazovce, kterou umístí do lesa. Již sotva svéprávného křehkého staříka nechá zazpívat nepokrytý elegický doják skupiny Pink Floyd *Wish You Were Here*, a sám mu to na jeho přání oplácí u smrtelné postele. Jde o veskrze intimní okamžik naplněný skutečným citem. Vyržený na světlo, kam možná opět jen zdánlivě nepatří, vzbuzuje protichůdné emoce: pochopení, soucit i odpor vůči zneužití bezbrannosti. Aby nebylo paralel málo, Noble řečené záběry komentuje na jevišti s mrtvým liškem v náručí.

Bezdětný, svobodný ahasver se sociálním statutem uklízeč/ujetý performer (jak se tu mnohokrát naznačí, jeden „*rubbish*“⁵⁾ odklízí, druhý ho vyrábí) přichází s otcem i o jedno z posledních spojení s lidským světem. V druhé půli předsta-

⁵⁾ Anglické „*rubbish*“ znamená jak „odpad“ či „smětí“, tak v přeneseném významu „hovadiny“.

vení se příznačně pohybuje po jevišti s připevněným obřím veverčím ocasem a vše korunuje závěrečná dábelská „jízda“ nočním Londýnem. V sekvenci dynamicky se střídajících filmových záběrů po onom přelomovém sblížení s liškami ztrácí veškeré zábrany, vyžírá popelnice, močí na luxusní vozidla a nechává průchod šelmě v sobě.

Noble nenabízí žádné zkratky ani odpovědi. Maximálně napolo vážně míněné omluvy. Průběžně se omlouvá za to, co všechno nám ukazuje, za to, že není otec, a v závěru věnuje omluvu i larvě či okradeným jídelním řetězcům. V první epizodě svého podcastu, dokonce přímo nazvané *I Am So Sorry (Moc se omlouvám)*, volá na pofidérní inzerát nabízející rychlé duchovní probuzení s adekvátně naivně přímočarým požadavkem: „*Dobrý den, tady Kim Noble, rád bych se nechal zadarmo duchovně osvětit.*“ Navzdory ironii a vystavování se absurdním situacím, které zavánějí jasným nezdarem a zklamáním, mu člověk věří, že by si ze srdce přál, aby byl svět lepší, empatičtější, smysluplnější místo a aby zároveň udělal opravdu dobrý, úspěšný podcast. „*Jako každý jiný lúžr.*“

Kim Noble: Ukolébavka pro mrchožrouty, dramaturgie Pol Heyvaert, hudba DEEWEE, produkce CAMPO Ghent, koprodukce Schauspiel Leipzig, Kampnagel Internationales Sommerfestival Hamburg & Festival actoral (Marseille), premiéra 13. 8. 2021. Uvedeno 7. a 8. 10. v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu v Divadle Archa

redakce Barbora Sedláková

TEREZA TEERINK TURZÍKOVÁ

NAHOTA JAKO POLITICKÉ GESTO

O PERFORMANCÍCH NA FESTIVALU NAHÝCH FOREM

Osmý ročník Festivalu nahých forem uvítal řadu zahraničních i domácích performerů a performerek, v jejichž tvorbě figuruje nahota jako politické gesto. Festival se konal od 9. do 11. září ve spolupráci se SPA (studio performance art) Studia Alta na pražské Invalidovně, kde proběhlo i zahájení včetně úvodní performance zakladatelky a hlavní dramaturgyně festivalu Lenky Klodové. Zbývající dva dny byly situovány do Holešovic, na vyřazenou nákladní loď pojmenovanou Altenburg 1964, která funguje jako hudební klub, místo pro kulturní události a bar. Umístění festivalu tak vytvářelo dojem site-specific atmosféry díky neobvyklému prostoru lodi, jejímu post-industriálnímu okolí i přítomnosti řeky, která se stala důležitou spoluaktérkou několika performancí. V třídení programu se představilo přes dvacet performerů a performerek, mezi nimiž byli i umělci z Polska, Francie, Maďarska, Ukrajiny a Turecka. Cílem festivalu bylo vytvořit bezpečný prostor pro zpracovávání současných politických událostí lokálních i globálních rozměrů a společné hledání možností, jak se lze uměleckými prostředky podílet na změnách společnosti i politické situace. Mezi zpracovávanými tématy se například objevily otázky genderové



rovnosti, romantického partnerství a sexuality i osobních traumat z válečných konfliktů. Většina vystupujících přitom vycházela ze své osobní zkušenosti a zakoušení reality, které propojovali s velkými politicko-ideologickými narativy. Málodky přitom šlo o explicitní kritiku či komentář konkrétních problémů, ale spíše o umělecké zpracovávání strachů, emocí a myšlenek skrze vlastní tělesnost, potažmo nahotu ve veřejném (ač bezpečném) prostoru. Na příkladu čtyř různých performancí se pokusím ukázat, jak současné umělkyně užívají vlastní, specificky ženské tělesnosti.

tělo umělkyně jako zbraň Festival zahájila performance Lenky Klodové v zahradě Studia Alta v areálu Invalidovny, jejíž oprýskané zdi po setmění tvořily tajemnou atmosféru. Klodová, která se ve své tvorbě často věnuje feministickým tématům a osvobození tělesnosti, začínala svou akci oděná do šatů se slovanskými folklorními vzory. Procházela se po areálu a z telefonu pouštěla večerní zprávy, v nichž se mluvilo o výsledcích fotbalových zápasů, ale také o postupu ruských vojsk při invazi na Ukrajinu. Jakmile se kolem ní shromáždilo publikum, zastavila se a servala ze sebe šaty, načež si za hlasitého vzdychání potřela

Edwig Mandrou s dcerou

FOTO KAROLINA KOHOUTKOVÁ

obličej i tělo červenou rtěnkou a blátem. Dva asistenti ji potom zavázali do plastového bílého pytle a na záda jí nasprejovali nápis „*Weapons for Ukraine*“. Klodová spadla na zem a začala se pomalíčku sunout k východu z areálu. Šlo jí to velice ztěžka, náročnost pohybu dokreslovalo její hlasité funění a naříkání, zatímco se bílý pytel špinil blátem. Když se konečně dostala za bránu vedoucí do přilehlého parku, prorvala se z pytle ven a celou performance zakončila přátelským pozváním návštěvníků festivalu na víno a občerstvení. Její vesele pronesené pozvání přitom ostře kontrastovalo s hutnou, vážnou atmosférou předchozího jednání. Performance nesla silné pacifistické poselství spojené s vědomím vlastní bezmocnosti ovlivnit konflikt odehrávající se několik set kilometrů od místa konání festivalu. Klodová záměrně omezila svůj pohyb a nechala tělo, aby se postupně unavilo a uspinilo. Tento přístup tak mohl připomenout pozorujícím, jak křehké a bezmocné může být lidské tělo při konfrontaci – být spíše nepřímé – s ozbrojeným konfliktem. Z pozice umělkyně nabídla jako symbolickou zbraň proti válečnému násilí vlastní tělo, jež však zůstalo závislé na materiálních omezeních: je zranitelné a ukotvené v čase a prostoru. Klodové se podařilo do performance s takto vážným politickým tématem vměstnat smysl pro humor a nadřazenost skrze groteskní fyzický výraz, který měla, zatímco se plazila po zemi. Zázitek byl proto značně ambivalentní a mohl v divákůch vyvolávat rozpaky plynoucí z dilematu: je vhodné smát se

někomu, kdo se plazí v pytli, pokud je tématem performance aktuální válečný konflikt? Díky této subverzi se celá akce stala zamyšlením nad rolí současné umělkyně, která málokdy může reálně ovlivnit politické dění, ale přesto má touhu jej ve své tvorbě reflektovat.

nelidskost dětské hry Vystoupení, v němž se snoubila osobní výpověď s filozofickými otázkami, předvedla během druhého festivalového dne Edwige Mandrou, francouzská performerka a vizuální umělkyně, která pracuje s tělesností a nahotou a prozkoumává skrze ně témata identity, sexuality a zvířecosti. Její dcera je častou součástí jejích performancí jako aktérka i zdroj inspirace a projekt pro Festival nahých forem vytvořily spolu. Konal se v interiéru klubu Altenburg 1964 a performerky jej započaly sedíce v červených mikínách s kapucí na lehátkách a hledíce si navzájem do očí. Mandrou požádala diváky o nasvícení akce svými mobilními telefony, jelikož uvnitř lodi byla poměrně tma. Hned na začátku je tedy aktivizovala jednoduchou činností, díky níž se někteří z nich stali symbolickými spoluaktéry. Mandrou s dcerou si pak vzájemně namalovaly černé kruhy kolem očí, přičemž celé jejich jednání mělo až ceremoniální charakter, pomyslně oddělující přípravnou fázi události od jejího počátku. Napříč celou performancí Mandrou s dcerou soutěžily ve hře velice podobné našemu „kámen, nůžky, papír“, pouze šlo o její mírně odlišnou francouzskou verzi. V tomto případě však ten, kdo prohrál, musel z plastové nádoby vzít velkou žvýkačku a vložit si ji do úst. Žvýkání potom demonstroval ve stoje před publikem. Každá



Anka Lesniak

FOTO KAROLINA KOHOUTKOVÁ

prohrála několikrát, tudíž se jim žvýkáci hmota v ústech neustále zvětšovala a žvýkání bylo čím dál obtížnější a nepříjemnější. Navíc jim deformovalo mimiku a výraz v obličeji a na obou bylo vidět, že po několika minutách začalo být bolestivé. Ze hry se tedy stal mechanismus, který způsoboval fyzické trápení a nepohodlí.

V průběhu této hry performerky vytáhly balíček karet *Cards Against Humanity*¹⁾ a rozprostřely je kolem sebe na zem. Později několik z nich otočily, ale více se s nimi nepracovalo. Karetní hra založená na černém humoru kontrastovala a zároveň se doplňovala s nahrávkami rozhovorů, jež Mandrou dále pouštěla z mobilu. V den zahájení obcházela účastníky festivalu, umělce i diváky, a kladla jim jednoduchou otázku: „*What are your wishes for humanity?*“ („*Jaká jsou vaše přání pro lidstvo/lidskost?*“) Mezi odpověďmi se pak vyskytovala upřímná přání týkající se vzájemného pochopení a empatie, zlepšení ekonomické a environmentální situace, ale i cynismus a černý humor: jeden z účastníků totiž lidstvu popřál, aby konečně přijalo fakt, že brzy vyhyne. V jiné nahrávce byl slyšet i začátek performance Lenky Klodové, čímž se obě akce vzájemně doplnily a vytvořily tak zpětnovazební smyčku. Obě se zabývaly (ne)lidskostí v dnešním světě a díky (pravděpodobně náhodnému) spojení skrze audio záznam se tak dostaly do dialogu.

¹⁾ Česky *Karty proti lidskosti*. Jedná se o karetní hru pro dospělé, jejíž náplní je doplňování dopředu připravených otázek či nedokončených frází pomocí výrazů, které hráč vybírá z vylosovaných karet. Cílem je vytvořit co možná nejvtipnější a politicky nekorektní kombinace.



Darina Alster, Jane Scalbroni a Marie Schormová

FOTO KAROLINA KOHOUTKOVÁ

Mandrou se v průběhu performance začala postupně svlékat. Pod vrstvami každodenního oblečení měla několik overalů, na nichž byly natištěné anatomicky realistické složky lidského těla: nejdříve svalstvo, potom cévy a žíly, a nakonec kostra. Poslední vrstvou před úplným svlečením bylo spodní prádlo potištěné obrázky bradavek a rozkroku. Před reálným obnažením tedy umělkyně prošla několika fázemi, jež sloužily pouze jako nápodoba

nahoty dovedená ad absurdum. Když nakonec odhalila své skutečné nahé tělo, jeho přítomnost bylo snadné vnímat v plné intenzitě, protože kontrastovalo s předchozími pouhými imitacemi nahoty. Mandrou se tak skrze hru a bolestné žvýkání postupně proměnila v obnaženou bytost, která před publikem prezentovala jednoduché sdělení. V závěru totiž nechala z nahrávky zaznít vlastní odpověď na otázku, co přát do budoucna lidstvu.

Zpochybnila v ní možnost radikálně změnit budoucnost současnými činy, ale konstatovala, že i přesto věří, že je pro záchranu planety nutné dělat všechno, čeho je člověk schopen.

zrození Venuše jako akt zmocnění Otevření feministickou hostkou festivalu byla polská umělkyně a výzkumnice Anka Lesniak, která tvoří instalace, videoinstalace a site-specific projekty a věnuje se performancím a akční malbě. Kromě toho vyučuje na Akademii výtvarných umění v Gdaňsku a organizuje feministické diskusní panely pod hlavičkou Seminarium Feministyczne. Prozkoumává otázky genderu a těla, ženské historie a paměti. Její vystoupení v rámci festivalu se odehrávalo na břehu Vltavy a jeho kulisy tvořily bouřkové mraky. Performerka oděná do elegantních červených šatů a bot na podpatku obcházela diváky a z mušlovitého růžového plastového pískoviště jim nabízela růžová a bílá mýdélka ve tvaru škeblí a lastur. Ve druhém kole je potom vybavila podomácku vyrobenými malými bublifuky. Svůj výstup otevřela četbou prohlášení, v němž oznámila, že bude provádět rekonstrukci obrazu *Zrození Venuše* od Sandra Botticelliho, v němž Venuše zastupuje idealizovanou podobu ženy a ženského těla. Umělkyně se poté svlékla, postavila se do růžového pískoviště naplněného vodou a potřela se po celém těle třpytkami. Po několika momentech, kdy pouze stála nehnutě před diváky, se první z nich osmělili a přišli její tělo omývat roztanými mýdly. Další diváci pak foukali bubliny z bublifuků směrem k performerce a simulovali tak mořskou pěnu,

z níž měla být Venuše podle mýtu zrozena. Po několika minutách Lesniak vylila obsah vaničky do řeky a prohlásila, že příběh Venuše má i svou temnější verzi, s níž obvykle nebyváme seznámeni. Následně postříkala své nahé tělo falešnou krví a rukama si ji rozetřela po kůži. Performanci zakončila odchodem zpět na loď, během něhož mlátila oběma kusy růžového pískoviště o sebe, zatímco jí po stehnech stékala krev. Zvuky, které bouchání plastu vydávalo, mohly připomínat vojenské bubnování nebo zvuk gongu.

Čerpání témat ze starověku a mytologie není v tvorbě Lesniak ojedinělé a konkrétně k postavě Venuše se vrací již poněkolkáté. V českém kontextu lze například zmínit její výstavu s názvem *Venus Gravity* v ostravské Galerii Jáma 10 (září až říjen 2022). K výstavě se vztahovala i akce v rámci ostravského festivalu performance art Malamut (27. až 29. září 2022). Skrze svou tvorbu Lesniak nahlíží na Venuši jako na archetyp ženství, které však není společensky konformní a skrývá nebezpečný potenciál a subversivní sílu. Podvojná povaha Venuše a jejího vnímání přitom vychází z mýtu o jejím zrození, jenž je ve všeobecném povědomí ochuzen o svou pro Lesniak podstatnou vrstvu, kterou Botticelliho proslavený obraz opomíjí. Podle mýtu se Venuše zrodila jako dospělá žena poté, co Titán Kronos zradil na příkaz své matky Gaie otce Urana a odřízl mu genitálie, které potom hodil do moře. Venuše se tedy nezrodila pouze z mořské pěny, ale i z krve a genitálií muže.

V první části performance nám umělkyně představila idealizovaný mýtus. Podstatným momentem přitom je, že jí v rekonstrukci Botti-

cellioho obrazu pomáhali i diváci. Spoluutvářeli tím archetyp ženskosti: v dané situaci vynikala skutečnost, že takový archetyp je pouhým sociálním konstruktem. Tím, že performerka nechala diváky osahávat své nahé tělo, a navíc je k tomu přímo vybídla, otevřela téma konsentu, speciálně v umělecké praxi. Diváka postavila před dilema, zda participovat v její performanci a dopomoci tím k uskutečnění jedné vrstvy jejího uměleckého záměru (tedy rekonstrukce Botticelliho obrazu). Současně si však mohl uvědomovat, že možná překračuje hranici konsentu, protože se dotýká nahého těla druhého člověka, který souhlas explicitně nevyjádřil. Druhá možnost je tedy v performanci neparticipovat, a tím pádem připustit, že se deklarovaný záměr umělkyně nezdaří. Naopak v následující části performance, kdy se Lesniak potírá krví a vztahuje se tak k mýtu o zrození Venuše z uříznutých mužských genitálií, byla role diváka v performanci pasivnější. Již se umělkyně nedotýkal a stal se jen pozorovatelem jejího jednání. Lze to vnímat tak, že se tu Lesniak zbavila závislosti na publiku, potažmo na společnosti, v zájmu dosažení svého uměleckého cíle a vyjádření svých politických postojů.

kolektivní tělo a panna cotta Performerka, umělkyně a pedagožka Akademie výtvarných umění v Praze Darina Alster připravila svou akci ve spolupráci s Jane Scalabroni a Marií Schor-movou. Diváci vcházeli do potemnělého sálu, v němž za svitu svíček seděly tři ženy – jedna z nich nahá, druhé dvě ve spodním prádle tělové barvy. Sále se rozléhala výrazná vůně a kouř,

pozorovatel si mohl připadat jako v podvečer v hlubokém lese. Ženy měly obličeje pomalované černou barvou a byly obklopené různými předměty, přírodninami i něčím, co vypadalo jako kusy kostí a obratlů. Divákům nabídly čaj a vyzvaly je, aby se libovolně pohybovali po prostoru (jejich nabídky ovšem nikdo nevyužil). Z reproduktoru potom zněla nahrávka se sérií rozhovorů, které Alster vedla s různými lidmi na téma vnímání vlastní smrtelnosti a tělesnosti ve vztahu k druhým. Konkrétně od zpovídaných požadovala, aby si představili, že jsou na rozptylové loučce a vdechují částechy těl mrtvých lidí, a přirovnávala to ke skutečnosti, že na našich tělech v každodenním životě ulpívají odumřelé buňky, vlasy a prach z ostatních těl. Alster, která se ve své tvorbě dlouhodobě zabývá konceptem kolektivního těla, se tak snažila tematizovat propojení mezi všemi bytostmi skrze jejich smrtelnost. V této představě smrtelnost funguje jako princip znovuzrození, kdy se z mrtvých těl vyživují a rodí těla nová, a v cykličnosti zaniká pojem člověka jako individua, jedince odděleného od ostatních. Individuální těla se tak poddávají, ač ne v negativním smyslu, celkové mase těla kolektivního, které podle teoretičky Zdenky Badovinac „*existuje ve věčném stavu vynoření a transformace*“ a „*jeho rozpad a nové vzkříšení jsou závislé na aktuálních společenských konfiguracích a našem vztahu k okolnímu světu*“.²⁾ V duchu této

²⁾ Citace pochází z textu *The Collective Body* publikovaného v červnu 2021 v časopise *e-flux Journal*. Lze ho dohledat na adrese <https://www.e-flux.com/journal/119/403341/editorial-the-collective-body/>.

logiky pak performerky nabízely svá těla sobě navzájem a kladly si na ně obličejové masky připomínající rituální masky přírodních kmenů nebo masky posmrtné. Důležitým elementem byla i lepkavá, rosolovitá hmota bílé barvy s červeným podkladem (vzdáleně připomínající například dezert panna cotta s malinovým džemem), kterou performerky postupně pojídaly, patlaly si ji na těla a následně ji ze sebe slízávaly. Jejich jednání nabývalo erotických a zároveň kanibalických významů, čímž se tělesnost a erotika propojily se smrtí – Eros a Thanatos jako dvě strany téže mince. Podle slov Alster v následné diskusi: nechat jiného člověka konzumovat své tělo znamená přijít o své ego, o tělesnou integritu individua. Performance tedy mohla sloužit jako prostor k simulaci takového rozplynutí ega umělkyní (a potažmo diváků), vedoucího k symbolickému splynutí v tělo kolektivní. Čím více jedlou hmotu ničily a rozmělněovaly, tím více připomínala hniající lidské maso, orgány a krev a její požívání mohlo u publika vyvolávat nevolnost. Ke konci performance jedna z žen zapálila předmět, z něž vyšlo velké množství kouře a zvláštní pach. Zahalená v dýmu potom jiná z nich přečetla z telefonu text v angličtině, nejspíš báseň. Významu slov nebylo příliš rozumět, ale zapojení technologie vyvolalo i jiný efekt, kterým bylo vytrhnutí z této mystické, rituální performance, jež silným způsobem vtahovala diváka. Akce Alster, Scalabroni a Schormové byla postavená na silném filozofickém konceptu, který považuji za velice relevantní v době (post)antropocénu³⁾.

S pomocí rituálu je možné alespoň na chvíli transformovat vnímání publika do jeho rozšířené dimenze stojící mimo každodenní prožívání reality. Takové vnímání přitom může napomáhat ke společnému zakoušení situace, vytvoření (dočasného) kolektivu a objevování nových možností empatie.

Zmíněné performance naplnily motto festivalu, v němž je nahota chápána jako politické gesto. Akční umění může tematizací aktivní a záměrné nahoty problematizovat chápání tělesnosti definované pomocí společenských norem a klíšé. Ve vystoupení Lenky Klodové se tělo umělkyně odhalilo jako omezené ve své individualitě a zranitelné, zatímco Darina Alster otevřela téma kolektivní tělesnosti jako filozofického konceptu uplatitelného v performance i každodenním životě. Politické otázky identity a genderu, k nimž odkazovala Anka Lesniak, byly nazírány skrze nahotu a tělesnost, přičemž jejich kolektivní zakoušení mohlo vést k odbourávání společenských tabu. Festival performance art tak může působit jako prostor pro z(a)koušení situací a modelů, které v každodenním světě ještě hledají své místo.

redakce Barbora Etlíková

³⁾ Pojem „antropocén“ se označuje geologická epocha Země, v níž je vliv lidstva na podobu planety srovnatelný s většinou přirozených činitelů. Výsledkem antropocénu je pak mimo jiné globální oteplování a environmentální krize. Podle některých teoretiků se již nacházíme v době postantropocénu, kdy podobu planety formuje umělá intelligence a technologie (Benjamin Bratton).