

“The Choreographic Moment: Memory and Modernity”

Abstract

Recent years have witnessed a growing interest of visual artists in using dance and choreography in their work. As opposed to the “conceptual” current in contemporary dance in the 1990s, this trend does not transform the practice of dance itself; rather, it introduces dance and choreographic aspects into gallery art. The trend has attracted deserved attention in the global artworld and has been the subject of several large curatorial projects. This article is intended as an introduction to the topic in the form of case studies of several international artists. The term “choreographic moment” is meant to address what the author of the article takes to be central to the phenomenon: the application of choreography as a way of controlling body movement against the background of social and cultural memory.

Klíčová slova

současný tanec – choreografie – Sharon Lockhart – Kelly Nipper – modernismus – archivní impuls

Keywords

contemporary dance – choreography – Sharon Lockhart – Kelly Nipper – modernism – archival impulse

Autor je nezávislý kurátor a kritik.
vikcech@gmail.com

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

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

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

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

CHOREOGRAFICKÝ MOMENT, ARCHIV A MODERNA VIKTOR ČECH

1. Tanec v poli vizuálního umění

V posledních letech lze ve světovém uměleckém kontextu sledovat zájem nezanedbatelného počtu vizuálních umělců o využití tance či choreografie v jejich tvorbě. Tento fenomén se objevuje jak v zapojení explicitně formulovaného tanečního projevu do daných prací, tak také ve využití choreografie ve smyslu systematicky řízeného lidského pohybu obecně. Pokud s sebou rozvoj „konceptuálního“ proudu současného tance v devadesátých letech **1** přinesl přiblížení se pozicím soudobého vizuálního umění přímo v oblasti tance, současný trend jde opačným směrem a zapojuje taneční a choreografické momenty do kontextu galerijního umění. V mezinárodním uměleckém kontextu již tento jev vzbudil zaslouženou pozornost a zmapovalo jej i několik rozsáhlých kurátorských přehlídek, **2** v českém prostředí naopak zůstával až donedávna spíše okrajovým tématem. **3** V posledních letech se mu ale i zde přiblížilo několik tvůrců, jako příklad stačí zmínit práce Aleše Čermáka či Evy Kořátkové. **4** Danou problematiku nicméně dále prezentují jako případovou studii na tvorbě několika zahraničních umělců, jelikož tento text chápu i jako úvod do daného tématu, a jejich příklad mi umožňuje ve větší komplexitě poukázat k řadě aspektů s dotyčnou problematikou spojených.

Zmíněného jevu si již roku 2003 všiml francouzský choreograf Boris Charmatz. Upozornil na zřejmou blízkost postupů přítomných v oblasti současného tance a ve vizuálním umění posledních desetiletí a poukázal přitom na přehlížení toho, že řada aspektů objevujících se především v uměleckých performancích a videu má své starší kořeny v moderním tanci.**5** V tomto s ním souhlasí i André Lepecki, asi nejvýraznější teoretik zabývající se v posledních letech vztahem současného tance a současného vizuálního umění, ve svém úvodu k antologii *Dance*, kde synteticky shrnuje své dosavadní názory.**6** Argumentuje přitom mimo jiné i zapojením tance do tvorby takových umělců, jako je Vito Acconci, Marina Abramović, Mike Kelley, Paul McCarthy či Matthew Barney a Kelly Nipper. Tento vliv zde chápe jakožto homogenní element, specifickými kvalitami přispívající k tvorbě výše zmíněných. Za jeho základní rysy označuje pomíjivost, tělesnost, nestálost, práci podle osnovy a performativitu.**7** Všechny tyto jevy pokládá současně Lepecki za konstitutivní složky tance jako takového.**8** Pro něj jako pro teoretika zaměřeného primárně na soudobý tanec je tedy výskyt výše zmíněného především důkazem o průniku dvou uměleckých světů, kde současný tanec a jeho základní charakteristiky vstupují do proudu současného umění a zásadně ho ovlivňují. I když moje uvažování bude v tomto textu dále směřovat k poněkud odlišným závěrům, nezbuďte mi než se k zásadním Lepeckioho úvahám týkajícím se tématu tohoto textu několikrát na dalších stránkách vrátit. Dané problematiky bych se chtěl dotknout na základě rozebrání několika konkrétních příkladů ze současné světové tvorby a pokusit se o preciznější diferenciaci a vymezení pojmů *tance*, *choreografie* a nakonec *choreografického momentu* v oblasti současného vizuálního umění.

5 Boris CHARMATZ – Isabelle LAUNAY, *Entretien. À propos d'une danse contemporaine, Parcours d'artistes*, Dijon: Les Presses du réel 2003, s. 163.

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

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

8 *Ibid.*, s. 15.

2. Nová divadelnost

Většina prací, které dále zmiňuji, má jeden společný rys, který překračuje rámec tématu mého příspěvku, ale přitom s ním úzce souvisí. Je jím zjevný posun od neopakovatelné performativní události směrem k scénické prezentaci, ať již se odehrává v galerijním prostoru, obrazovém poli videa, či v přímém přesahu k divadlu, na divadelní scéně. Jedním z důvodů směřování k této „nové divadelnosti“, či jak bychom ji také mohli označit, „scéničnosti“, by mohla být i tendence k strukturálnímu podchycení toho, co u „autentické“ performance muselo vždy zůstat právě v zájmu dojmu z jedinečnosti její realizace skryto – tedy oněch s divadlem souvisejících aspektů produkční přípravy, inscenování a reprizovatelnosti.⁹ Z tohoto úhlu pohledu lze opuštění konvencí vyžadované žánrové čistoty a jedinečnosti performačního aktu vnímat i jako zbavení se zátěže maskování produkce.

U tohoto posunu, který je sám o sobě velice komplexním jevem, zahrnujícím celé široké spektrum otázek týkajících se současného umění, jako jsou otázky intermediality, performativity či trvání uměleckého díla, se zde soustředím na tvorbu, v níž hraje zásadní roli práce s řízeným pohybem lidského těla. Zde bychom za často se vyskytující a nejzřejmější aspekt zmíněného posunu – od klasicky chápané „autentické“ performance, jak ji známe dobře v českém prostředí, kde si umění akce dlouho drželo vůči scénickým formám svoji distanci,¹⁰ směrem ke „scéničnosti“ – mohli považovat přesun pozice umělce z role nositele výrazu, performerera, směrem k režisérovi, či zde přesněji choreografovi dané realizace. Pokud přihlídneme například k tvorbě Tina Sehgal, Pabla Bronsteina či Kelly Nipper, tak právě tato pozice autora je pro ně příznačná.

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

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

3. Tanec

I když zde tento scénický či „divadelní“ aspekt hraje zásadní roli, je důležité zdůraznit i ontologický rozdíl mezi tancem a divadlem, jak již byl mnohokrát rozebrán. Z estetického hlediska ho naposledy asi nejvýstižněji shrnul Alain Badiou ve svém krátkém textu „Tanec jako metafora myšlení“.¹¹ Na základě myšlenek Nietzscheho a Mallarméa definuje Badiou mimo jiné i elementární protikladnost divadla a tance jako bezprostředního tělesného projevu, odehrávajícího se ve skutečném prostoru a navazujícího s divákem vazbu, v níž se přítomnost lidského těla v pohybu stává zásadním okamžikem. Tak jak vidí Mallarmé na příkladu klasického tance tanečnicka jako metaforu, zbařenou v okamžiku tance jeho osobnosti,¹² můžeme chápat tanec jako zpřítomnění či zhmotnění myšleného pohybu. Je to velký rozdíl oproti „divadlu“, jak ho definuje rovněž Badiou, kde tělo vystupuje v roli, která je součástí širší asambláže vyjadřovacích prostředků, směřujících k vyjádření divadla jakožto ideje.¹³ Podobně i proti těžko vymežitelnému intermediálnímu poli akčního umění zde lze nalézt zásadní rozdíl v důrazu na samotné ztělesnění pohybu, zbařeného konceptuálních a kontextuálních aspektů.¹⁴ Od tohoto chápání tance jako čistě pohybové aktivity již není daleko k myšlení o choreografii, tu ovšem musíme chápat nejen jako metodu popisu a realizace tance, ale také jako proces samotného zaznamenání přítomnosti pohybu.

4. Choreografie

Mezi pojmy choreografie a tanec ale nemůžeme zcela jednoduše klást rovnítko. Jak naznačil slavný současný choreograf William Forsythe v jedné své

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

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

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

¹⁴ Viz také BADIOU, „Dance“, s. 64.

stati,**15** choreografií bychom jako systém mohli přenést i mimo rámec lidských těl a chápat ji v rámci „choreografie objektů“. Choreografie objektů je něco, čeho se dotkli nejen vizionáři typu Oskara Schlemmera, ale co se může vázat přímo k tomu, jak s artefakty operují jako se sestavou objektů v daném prostoru i někteří současnější umělci.**16** Sám Forsythe řeší otázku, jestli choreograf ke své práci nutně potřebuje právě lidské tělo. Sice se přiklání k tomu, že tělo jako fyzická přítomnost je stále potřeba, přesto však nelze necítit, jaký rozdíl je mezi tímto chápáním choreografie jako operace s prostorovými vztahy a tancem jako tělesným výrazem spojeným s přítomností tanečnicka.

Je příznačné, že sám Forsythe ve své tvorbě často pracuje i s objektovými instalacemi, stojícími na hranici výtvarné tvorby. Například jeho realizace *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No. 2* (2013),**17** je tvořena čtyřmi sty závaží, rozkmitanými na ocelových lankách. Jejich naprogramovaný variabilní rytmus určuje pohyb návštěvníka, který mezi nimi musí „protančit“. Jedná se tedy vlastně o environment, kde choreografii určují a ztělesňují mechanismy i bez přítomnosti tanečnicka, nicméně lidské tělo je zde v důsledku stále nezbytné, a na místo tanečnicka nastupuje sám divák, kterého vnější fyzické podněty usměřňují k do určité míry řízenému pohybu.

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

15 William FORSYTHE, „Choreographic Objects“, in: LEPECKI, *Dance*, s. 201–203.

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

17 Realizováno ve Folkwang Museum Essen. Ve své první verzi z roku 2005 ovšem byla tato práce v komornějším měřítku čtyřiceti závaží součástí tanečního představení. I zde však přes přítomnost profesionálních tanečnicků choreografický princip stále určovaly okolnosti pohybu závaží.

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

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

V textech Andrého Lepeckího hraje pojem choreografie zásadní roli právě v kontextu jeho chápání uměleckého tance jakožto politického projektu. Stává se z ní aparát zachycení a ovládní.²⁰ Někteří choreografové posledních desetiletí (stačí zmínit výrazné příklady Jérôma Bela či Xaviera Le Roye), jejichž tvorba bývá někdy označována za „konceptuální“, si za terč svých dekonstruktivních strategií vzali právě choreografii chápanou jako systém mocenské kontroly nad lidským tělem. Tělo tanečníka je v klasickém i modernistickém tanci podřízeno jasným představám choreografa. Zvlášť v klasickém baletu tanečník nevstupuje do pouhé role jako v divadle, ale ztělesňuje tělesný nástroj v rukou autora, podřízený disciplíně, podobně jako je ve Foucaultově pojetí tělo podřízeno politické moci. V tvorbě zmíněných autorů pak dochází k narušení tradičního chápání choreografického řádu jako systému ovládajícího podřízená těla. Často zrelativizováním nebo posunem pozic samotného autora či interpretů. Ve směru tohoto foucaultovského diskurzu se pohybuje i chápání současné role choreografie v Lepeckího úvahách.²¹

5. Choreografizovaný pohyb

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

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

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

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

Americká umělkyně a dokumentaristka Sharon Lockhart v roce 1997 vytvořila do šesti desetiminutových částí rozložený hodinový film, nazvaný dle místa natáčení, japonské střední školy, *Goshogaoka*. Snímek zaznamenává ze statické pozice kamery výhled do tělocvičny, jejíž zadní část uzavřená oponou svědčí o jejím příležitostném využití jako divadelního sálu. Na tuto přesně vymezenou scénu vstupuje jednotně oděná skupina japonských středoškolaček, členek basketbalového týmu. Začínají rozběhem a pokračují řadou protahovacích úkonů a pohybových her. Tyto aktivity dívky provádějí v jednotném synchronizovaném rytmu. Ten dává celému výjevu, spolu s jeho zarámováním záběrem kamery, až scénický charakter. Sledujeme zde jednotným pohybovým řádem řízenou aktivitu, u níž by jistě šlo mluvit o choreografii. Délka snímku i jeho filmový formát by mohly odkazovat spíše k dokumentární tvorbě, ale staticčnost záběru mu dává podobu živého obrazu, jímž divák nahlíží do místa dění, což z něj dělá formát zapadající více do galerijního prostředí.

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

²³ LEPECKI, *Exhausting Dance*, s. 22–33. Bruce Nauman ve svých videoperformancích realizovaných v ateliéru na konci šedesátých let pracoval s pohybovými aktivitami zasazenými do smyčky opakování. Ty byly využitím každodenních pohybů předvedených do pohybového systému blízkého soudobé tvorbě autorů amerického postmoderního tance. Viz především jeho dále zmíněné dílo *Walking in an Exaggerated Manner around Perimeter of a Square* (1967–1968).

Synchronizované provedení činností cvičenek sice může připomenout tanec, ale některé části cvičení jsou autentickým tréninkem, zatímco další jsou již choreografizovanými variantami složenými z daných pohybů. Jisté aspekty „divadelnosti“ bychom mohli hledat i u barev oblečení, které se v jednotlivých částech proměňují. Kombinatorika těchto složek vytváří vlastně řadu scén, které by šlo přirovnat k abstraktní pohybové kompozici, jakou je například *Quad* (1981) Samuela Becketta.²⁴ Pohybové aktivity, které dívky vykonávají, jsou však ve skutečnosti naprosto konkrétní, od počátečního rozcvičení přes rozehrávání se až po kolektivní masáž a finální rozpuštění pohybové jednoty kolektivu do bezcílné chůze. Použité pohyby zůstávají spjaté se svým původním sportovním smyslem. Jejich zasazení do choreografického systému z nich stále nečiní tanec. Autorka zde vstoupila na pole choreografie z jiného směru: v tomto filmu dochází k estetizaci všední aktivity na hranici mezi dokumentární a performativní formou.

Sharon Lockhart ve své tvorbě, často balancující mezi formátem pohyblivého filmového a statického fotografického obrazu, ale také mezi filmovou dokumentaristikou a galerijním uměním, vícekrát projevila zájem o proces všedních aktivit a práce. Nalezneme zde i reference k jejich sociálnímu kontextu, ty jsou nicméně v jejím podání reprezentovány především samotnou přítomností či nepřítomností činnosti a atmosférou záběrů.²⁵ Častá státnost, či alespoň pevná osa záběru kamery, se pro autorku vlastně stává aktivním nástrojem, kdy pohybové elementy vstupující do záběru, tedy především lidští aktéři, vytvářejí svým vztahem k danému rámci vlastní choreografický prostor vzájemných pohybových relací. Ty může generovat všední,

²⁴ Viz Graley HERREN, „Samuel Beckett's *Quad*. Pacing to Byzantium“, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, roč. 15, 2000, č. 1, s. 43–59.

²⁵ Viz její práce *Lunch Break* (2008), zachycující v dlouhém koridoru odpočívající dělníky při polední pauze. Pracovní činnost zde ustala a aktivitu zde přebírá kamera, jakoby donekonečna se pomalu sunoucí vpřed, viz Michael Ned HOLTE, „A Few Questions About Place and Time. Sharon Lockhart and Michael Ned Holte in Conversation“, *Jan Mot*, srpen 2010, s. 1–5.

pracovní či sportovní pohyb, ale jak uvidíme dále, do zvláštního vztahu s filmovým či video formátem zde může vstoupit i samotný tanec.

Kelly Nipper, další americká umělkyně, ve své práci z roku 1999, nazvané *Norma – Practice for Sucking Face*, také využila jako svůj tvůrčí materiál všední lidský pohyb a úkony. Pět angažovaných tanečníků v rámci desetidenního procesu vytvořilo devadesátiminutový akt, v němž pracovali především s „úkolově“²⁶ pojatou chůzí, spojenou s využitím několika pomocných předmětů a sady šedých polštářů. Toto dílo v práci s procesem chůze a „pracovními“ úkony s minimalizovanými zástupnými předměty v mnohém připomíná analogicky pojatou činnost v postmoderním tanci šedesátých let. Stejně jako v dílech Yvonne Rainer, i zde dochází k práci s pohybem analogickým k tomu všednímu, ovšem zbaveným přímého účelu. Samotný choreografický aspekt pohybu jakožto strukturovaného rytmu a fyzických vztahů zde získává navrch. V podobně střízlivém duchu přistupuje k pohybu autorka i u svých intimněji pojatých prací *Interval* (2000) a *Circle, Circle* (2007), kde je opakující se jednoduchá struktura pohybů tanečnice v prvním případě konfrontována se scénickým prvkem, v druhém pak se samotným formátem oříznutého záběru videa. Choreografie se zde stává nástrojem zachycení těla v interakci s rámuující jej kompoziční situací.

Obdobně jako u výše zmíněné práce Sharon Lockhart, i zde je výsledkem choreografická struktura. Ačkoliv je tentokrát realizována profesionálními tanečníky a je zde přítomen zřejmý vliv postmoderního tance, o samotném tanci zde stále nelze mluvit. V případě své práce *Norma. Practice for Sucking Face* umělkyně přebírá hraniční experimentální formu tanečního umění, aniž by spolu s ní plně přejala i její zakotvení,

²⁶ V anglickém originálu pojem „task oriented“, který vychází z časté praxe postmoderního tance, spočívající v pohybu definovaném spíše určenými úkoly než přesně danou choreografií. Viz BANES, *Terpsichore in Sneakers*, s. 43.

kteřé jí v dílech tvůrců postmoderního tance se samotným tancem spojovalo. V jejích dalších dvou zmíněných dílech pak zjednodušení převzatých tanečních pohybů a jejich fragmentarizace rovněž anulují prožitek dané aktivity jakožto tance. Zájem o estetiku pohybu na rovině jedince i kolektivu se zde spíše dostává do pozice analogické k té, již zastupuje Sharon Lockhart. Přes tuto distanci – vůči chápání daného jakožto tance – nelze tento vliv experimentálních pozic novodobého tance zcela podcenit, a jak záhy uvidíme, v následující tvorbě obou autorek tento trend brzy získává nové kvality, mnohem těsněji jej propojující se samotným fenoménem tanečního umění.

6. Archiv pohybu

Vybral jsem tvorbu zmíněných dvou amerických autorek i proto, že na jejich novějších pracích lze dobře sledovat vztah fenoménu *choreografizace* k dalším dvěma v nedávné umělecké tvorbě zásadním fenoménům. Jsou jimi tzv. *archivní impuls* a práce s dědictvím klasické moderny a avantgardy.

Zmíněná Kelly Nipper začala v řadě svých dalších performancí, instalací a videí, minimálně od dlouhodobě rozvíjeného projektu *Floyd on the Floor* (od roku 2005) **27**, intenzivněji využívat spolupráce s tanečníky a choreografy v nové rovině. Jejím východiskem se stalo především zapojení choreografických postupů a teoretických modelů pohybové analýzy Rudolfa von Labana.**28** Jeho modely tělesného vztahování se k prostoru a vizuálních systémů záznamu pohybu od té doby tvoří významnou složku jejích děl. Z vizuality modernistického tance druhého desetiletí až třicátých let dvacátého století převzala i další aspekt: jsou jím kostýmy, v nichž jí angažovaní tanečníci vystupují. Neustále se zde opakuje především

27 Viz RoseLee GOLDBERG, „Floyd on the Floor“, in: *Everywhere at Once. An Anthology of Writings on Performance 7*, Curych: JPR Ringier 2009, s. 82–91.

28 Viz Vera MALETIC, *Body, Space, Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: de Gruyter 1987.

moment masky a zakrytí tváře, tedy jev známý především z expresionistického tance stejného období a z tvorby jeho výrazné postavy a Labanovy žákyně Mary Wigman.

Zmíněný *Floyd on the Floor* je především performativní událostí, vycházející z Labanových choreografických principů spojených s anonymizujícími abstraktními kostýmy a vizuálním doprovodem odvozeným od rovněž Labanova systému tanečního zápisu, tzv. *labanotace*. Tento výrazový aparát autorka pojí se zdánlivě nesourodým tématem počasí. Název *Floyd* je inspirován stejnojmenným hurikánem, jenž se jako podobenství mění v pohyb dvojic tanečníků po podlaze. Entropický řád počasí je zde zastoupen výrazovými možnostmi lidského těla, řízenými pravidly choreografického systému. Antropomorfizace přírodních jevů má jistě své archaické rysy a animistické souvislosti. Autorka zde spojuje aplikaci racionálního Labanova systému choreografické práce s tělem a rituální aspekty spjaté v dobové expresionistické praxi s uměním „přírodních národů“. Ostatně slavný *Hexentanz* (1914) Mary Wigman, v němž tanečnice vystoupila v masce jako čarodějka či šamanka provádějící rituál,²⁹ se stal východiskem pro další výstup tohoto projektu, černobílé video *Weather Center* (2009). To je z vizuálního hlediska autenticky působící rekonstrukcí původní choreografie, obohacenou několika pohybovými variacemi. Zásadní postřehnutelnou změnou je ale zvuková stopa, obsahující stejně jako u předchozí performance vypravěčův hlas s autorčinými asociativními komentáři. Chybí tu tedy hudební aspekt, s tancem silně svázaný, byť ne nepostradatelný doprovod. Absence hudební složky zde diváka odvádí od pokušení vnímat pohyb tanečníka jako pouhou subjektivně reflektovanou dekorativní

²⁹ Viz Melisa RAGONA, „Ecstasy, Primitivism, Modernity. Isadora Duncan and Mary Wigman“, *American Studies*, roč. 35, 1994, č. 1, s. 54–57.

formu, a akcentuje pohyb v rovině soustředěněji empiricky vnímané struktury. I v dalších pracích umělkyně, jež jsou založené na analogickém modelu, je forma modernistického tance svázána s osobními asociacemi autorky a prezentována jako jejich metaforické ztvárnění. Použitá scénická a choreografická forma je ovšem natolik dominantní, že při recepci díla tyto autorčiny osobní „příběhy“ až zakrývá. Výtvarná složka jejich performancí a instalací je často tvořena zmíněnými formami Labanových vizuálních pomůcek pro choreografickou práci a znaky labanotace. Tento svět abstrahovaných znaků a prostorových konstrukcí se sám o sobě vztahuje nejen k choreografizovaným pohybům tanečnicků, ale také obecněji k modernistickým vizuálním formám jako takovým.

Také v souboru prací Sharon Lockhart z roku 2011, spojených s tvorbou izraelské pozdně modernistické choreografky a výtvarnice Noy Eshkol,³⁰ vstupuje do galerijně prezentovaného projektu umělecký tanec jako již autorsky definovaná choreografická forma. Dokumentaristická východiska autorčiny práce jsou zde patrná v jejím vstupu do prostředí žáků a pamětníků zmiňované choreografky, kteří i přes svůj často pokročilý věk stále praktikují její taneční techniku. Noa Eshkol byla žákyní Rudolfa Labana a její činnost v oblasti choreografické tvorby, teorie tance i taneční pedagogiky byla doprovázena činností výtvarnou, zastoupenou osobitými velkoformátovými textilními kolážemi. Její taneční systém prezentovaný v abstrahované podobě pomocí vizuálních pomůcek a systém tzv. Eshkol-Wachmanovy taneční notace, na jehož vzniku se podílela, v sobě nesou dědictví zmíněného Labanova přístupu k reprezentaci tanečních forem. Sharon Lockhart dané téma uchopuje v jeho tematické komplexnosti jako souhrn dokumentací zachycených ve formátu

³⁰ Celek byl několikrát vystaven, většinou pod názvem *Noa Eshkol*. Více jsou v souboru prezentována jako *Five Dances and Nine Wall Carpets by Noa Eshkol*, 2011, pětikanálové video, smyčka.

videa a fotografie. V sestavě pěti videí nám i zde prezentuje statickou kamerou vymezené scény, tentokrát z čistého prostředí tanečního sálu, v němž staří žáci choreografky, v kombinaci s mladými tanečníky, synchronizovaně realizují její taneční cvičení. Pozadí jim tvoří v prostoru na panelech rozmístěné textilní koláže izraelské autorky. Tato videa doplňují fotografie ukazující různé varianty nastavení kovových sférických pomůcek, jimiž si Noa Eshkol pomáhala při výkladu svého pojetí pohybového prostoru tanečníka. Podobně jako u *Goshogaoka*, i u těchto videí vytváří kolektivní cvičení jakousi formu sociálního ornamentu, zachycující struktury pohybu spojující danou sociální skupinu dohromady.

Tato novější tvorba Kelly Nipper a Sharon Lockhart nám může poskytnout vhled do tvůrčí situace, kde se ona dnes již v oblasti výtvarného umění akademizovaná a vlastně klasická vlna „archivního impulsu“ posouvá do jiného kontextu. Původní chápání archivu jako logocentrického systému slov a znaků se zde změnilo. Na rozdíl od okruhu tvorby, vymezeného a interpretovaného Halem Fosterem v rámci pojmu „archivní impuls“, **31** zde není hlavním objektem výzkumu umělců jím zmiňovaná trojice obraz, objekt a text, **32** tedy tradičními archivními metodami katalogizovatelné položky, z nichž umělci budují své idiosynkratické kombinace v podobě výstavních „rešerší“. Hlavním materiálem se zde stalo samotné lidské tělo, přesněji: jeho pohyb. Znovu zpřítomněná paměť pohybu těla, jak se s ní setkáváme v pracích Sharon Lockhart a Kelly Nipper, se váže především na nejkompexnější možnost, jak toto uchopit, tedy choreografii a s ní svázané choreografické systémy popisu a řízení pohybu.

Tanec se zde, jako v některých pracích Kelly Nipper, může stát reprezentací a znovuoživením archivu kultury tělesného pohybu

31 Viz Hal FOSTER, „Archival Impulse“, *October*, 2004, č. 110, s. 3–22.

32 *Ibid.*, s. 4.

pomocí aplikace historického choreografického systému a s ním spojené vizuální řeči, přičemž je ale archiv zbaven své hodnoty indexu a stává se symbolickou formou, reflektující autorčiny ideje v podobě scénické realizace v galerijním prostoru. Nicméně v jiných případech, jako je i projekt o Noe Eshkol od Sharon Lockhart, je samotné živoucí tělo zdrojem archivního bádání, v němž autorka za pomoci pamětníků pohybů a choreografických historických artefaktů oživuje modernistickou formu ve vší její historičnosti, což ústí do formátu stojícího na hranici dokumentu.

Oblast modernismu a konkrétně modernistického tance – jako je choreografická i vizuální tvorba Rudolfa Labana či expresionistický projev Mary Wigman a pozdně modernistický systém Noy Eshkol, ale také neoavantgardní (či „postmoderní“) aktivity šedesátých a sedmdesátých let, především práce tvůrců z okruhu Judson Dance Theater, jako je Yvonne Rainer – jsou tedy zdroji, z nichž autorky často čerpají svou inspiraci a leckdy i přímo tvůrčí materiál. V případě zmíněných prací si nelze nepovšimnout, že obě historické osobnosti modernistických choreografů, s nimiž autorky pracují, měly blízký vztah i k výtvarné tvorbě a obě jsou jak autory autonomních výtvarných děl, tak současně zapojili vizuální systémy reprezentace i do svých choreografických systémů. Značky labanotace a Labanův krystalický dvacetistěn³³ u Kelly Nipper, stejně jako sférické kovové pomůcky Eshkol-Wachmanovy notace u Sharon Lockhart, zastupují abstraktní estetiku modernismu v poloze v něčem blízké Neurathovu informačnímu systému Isotype,³⁴ který lze pokládat za vzor pro moderní informační a navigační vizuální systémy obecně, kdy abstrahované formy vstupují do role sociálního nástroje kontroly a řízení systému naplněného lidskými těly.

33 Tvar dvacetistěnu, tedy jednoho z pěti platónských těles, Labanovi posloužil jako základ pro jeho definování tanečnickova prostoru. Tato krystalicky vyhlížející forma se také stala v podobě konstrukce obklopující tělo praktickou pomůckou pro výuku tanečnicků v jeho pohybovém systému. Viz MALETIC, *Body, Space, Expression*, s. 58–62.

34 Otto NEURATH, *International Picture Language. The First Rules of Isotype*, Londýn: Kegan Paul 1936.

Vedle vztahu této tvorby ke zmíněnému „archivnímu impulsu“ tedy můžeme zdůraznit i další společný aspekt. Je jím vztah k modernistickým formám, tedy velké téma ve výtvarném umění několika posledních let, kdy dochází k využití forem a estetického dědictví modernismu a jejich prezentacím v novém či posunutém kontextu. Tento jev zde ovšem můžeme vidět v jiné podobě. Místo aktualizace historických forem v tom samém médiu, či alespoň v rámci výtvarného umění, zde nalézáme práci s historickým materiálem pocházejícím z jiné umělecké oblasti. Dochází tu k přenosu mezi formujícími se základy moderního uměleckého tance a aktuální situací vizuálního umění. Jistě, převzaté formy pocházejí z historických situací, v nichž došlo k největšímu novodobému průniku mezi taneční a výtvarnou tvorbou. Ohledávání modernistických paradigmat jako cesta k nové pozici aktuální umělecké tvorby zde tedy nemá ani tak váhu interního sebeověřování návratem k vlastní minulosti, ale je spíše transgresí, která je zdrojem inovace v odlišném uměleckém kontextu.

Takovýmto historickým zdrojem však nemusí být jen modernismus, ale, jak naznačuje další případ, i jiné klíčové období ve vývoji tanečního umění, jímž je doba vzniku tance jako samostatné umělecké formy, tedy baletu. V Londýně působící Argentinec Pablo Bronstein ve svých pracích několikrát využil profesionálních tanečnicků vedených důsledně artikulovanou choreografií k prezentaci řeči tělesných gest jako kulturního kódu. Někdy do těchto představení i sám vstupuje jako tanečník. Jeho série performativních přednášek a performancí, jako je třeba *Intermezzo* (2009–2011), jsou někdy realizovány v rámci instalace sestávající z architektonických kulis a obsahují i názorné pohybové rekonstrukce v renesanci vzniklé tzv. *sprezzatury*, umění dvorské řeči gest a pohybů.³⁵

³⁵ Viz Jennifer NEVILLE, „‘Certain Sweet Movements’. The Development of the Concept of Grace in 15th-Century Italian Dance and Painting“, *Dance Research Journal*, roč. 9, 1991, č. 1, s. 4, a Ita MAC CARTHY, „Grace and the ‚Reach of Art‘ in Castiglione and Raphael“, *Word & Image*, roč. 25, 2009, č. 1, s. 35–45.

Baldassarre Castiglione zavedl tento pojem ve své slavné knize *Dvořan* jako označení dovednosti, díky níž působí každé gesto či úkon s nonšalantní lehkostí a přirozeností, veškerý nacvičený um zůstává skryt. Tuto ctnost mohli již jeho současníci sledovat ve ztvárnění gest postav Castiglioneho portrétisty, mladého mistra Rafaela Santiho. Brzy se ovšem ve výtvarné tvorbě manýrismu i v dvorských rituálech panovnických dvorů přetavila ve vysoce uměleckou řeč gest a pohybů, přesahujících onu „přirozenost“ směrem k formě, kterou můžeme pokládat i za důležitou složku při vzniku dvorského baletu, historického základu současného uměleckého tance.³⁶ V Bronsteinově práci ušlechtilé držení těl tanečniců vstoupilo do scénického rastru na podlaze připravených linií, vyznačujících rozmístění a vztahy aktérů. Stali se figurkami ve hře svázané přesnými společenskými a pohybovými pravidly. Stejně tak jako ve svých kresbách a instalacích, ovlivněných především architekturou osmnáctého století, si i zde Bronstein pohrává se světem sociálních forem.³⁷

Architektura je obdobně jako zvyky a pravidla tělesného chování něčím, co přímo strukturuje vnější formu, do níž vstupují naše veřejná těla, a řídí naše pozice a pohyby. Historická předzvěst jedné typicky l'art-pour-l'artové umělecké formy, jíž je balet, která měla ale ve své době přímou společenskou a politickou roli, je vložena do nového kontextu. Ten sice zachovává její historičnost v podobě fragmentů kostýmů a scénické výpravy, nicméně za těmito kulisami podhaluje i kontury střídmějšího uchopení, které zbavuje výjevy scénické iluze a odhaluje například prostřednictvím na podlaze vyznačených linií aplikovaný systém a konceptuální aspekty umělcova uvažování. Posuny, kterým umělec historické formy vystavuje, tímto podhalením iluze vytvářejí aktuální civilní situaci. Původně silně ritualizovaná dvorská etiketa,

³⁶ NEVILLE, „Certain Sweet Movements“, s. 3.

³⁷ Stephanie ROSENTHAL (ed.), *Move. Choreographing You* (kat. výst.), Londýn: Hayward 2010, s. 111.

vyjadřovaná pevně definovanou řečí pohybů a póz, se v jeho interpretaci stává distorzním zrcadlem našeho běžného společenského postoje, gest a společenských performativů vůbec.

7. Re-enactment

Lepecki upozornil na analogický trend v současném tanci, spočívající v rekonstrukčních návratech k ikonickým pracím taneční moderny i nové avantgardy šedesátých let v podobě scénických *re-enactmentů*.³⁸ V *de facto* divadelním prostředí by nás opakované inscenování choreografické tvorby vlastně nemělo nijak překvapit a šlo by pokládat za samozřejmé, nicméně několik faktorů zde naznačuje odlišnou situaci. Jednalo se většinou o představení realizovaná v rámci současné taneční tvorby, s níž jsou přímo poměřována, a netvoří repertoár tradičního tanečního divadla. I když bychom tedy tato představení mohli chápat jako pouhé sentimentální oživení historických forem, Lepecki naopak tuto zdánlivou nevinnost popírá a zdůrazňuje pozici tanečnickova těla jako politika, jako oživeného archivu, jenž podobně, jako je tomu u výše zmiňovaného „archivního impulsu“ definovaného Halem Fosterem, oživením historie generuje nové významy. Často se dokonce jedná o práci s tvorbou stejných choreografů a tanečníků, jako je tomu třeba u Kelly Nipper.³⁹

Nejcitovanějším příkladem je nejspíše práce Fabiána Barby, který ve svém projektu *A Mary Wigman Dance Evening* (2009)⁴⁰ vystoupil jako alter ego Mary Wigman. Jednalo se o scénickou rekonstrukci jejích sedmi sólových kusů, vzniklých v letech 1929–1930 a souhrnně nazvaných *Schwingende Landschaft*, v němž stylizování i kostým postavily tanečnicka do ženské role. To vytvořilo jisté napětí mezi polohou historické rekonstrukce

³⁸ André LEPECKI, „The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances“, *Dance Research Journal*, roč. 42, 2010, č. 2, s. 28–48.

³⁹ *Ibid.*, s. 29.

⁴⁰ Christel STALPAERT, „Reenacting Modernity. Fabian Barba's *Mary Wigman Dance Evening* (2009)“, *Dance Research Journal*, roč. 43, 2011, č. 1, s. 90–95.

a nádechem znejistění genderových stereotypů spojených s modernistickým tancem.⁴¹ Spolu s dalšími aspekty představení, převzatými z dějin, zde vzniklo i celkové napětí mezi legendami ověřeným tanečním kusem a procesem jeho re-enactmentu tanečníkem, který nepopírá individualitu svého vlastního tělesného archivu,⁴² zakotveného mimo jiné v aktuálním tanečním kontextu.

Také tvorba autorů amerického postmoderního tance šedesátých let, úzce svázaného s oblastí vizuálního umění, začala od konce devadesátých let získávat novou pozornost a přivedla řadu z nich zpět k realizaci jejich starších prací. Trisha Brown se svojí Dance Company zrealizovala rekonstrukci řady svých prací ze sedmdesátých let, často původně provedených v mimodivadelním, nebo přímo v galerijním kontextu. Jednou z nich byla její práce *Line Up* (1976) – spočívající v koordinované souhře tanečniců držících dlouhé latě a vytvářejících z nich proměňující se, ale přitom neustále soudržnou linii – realizovaná jako elegantní hra tanečniců v bílých trikotech. Starší tvorba autorky je zde znovu inscenována v rovině opakovaného nastudování obvyklého na divadle. Jinak ovšem tu samou práci uchopil americký umělec Brody Condon, jehož performativní re-inscenace, nazvaná *Line up (After Trisha)* (2011), se vlastně nesla v duchu apropriace a recyklace. Autor uchopil pro něj již historizovanou kapitolu z dějin tance a nechal ji znovu provést v prostředí galerie současného umění jakožto své dílo, posunutě podivnými pytlými kostýmy do polohy vyvolávající loutkovitý dojem. Poněkud sofistikovaneji si pohráł Condon s dalším dílem Trishy Brown, slavným *Accumulation* (1971), jež reinscenoval v podobě videa *Saks* (2010), v němž civilně odění tanečnici v prostředí luxusního obchodu s oděvy předvádějí danou choreografii

⁴¹ Zvlášt pokud přihlédneme k specifické pozici, kterou v kánonu modernistického tance získaly jeho sólově vystupující hrdinky, jako byla Isadora Duncan, právě Mary Wigman nebo později Martha Graham. Tento genderový aspekt souvisí i s postojem Isadory Duncanové, která moderní obrodu tance spojila ve svém textu „The Dance of the Future“ s novou sebedefinicí moderní ženy. Viz Elizabeth FRANCIS, „From Event to Monument. Modernism, Feminism and Isadora Duncan“, *American Studies*, roč. 35, 1994, č. 1, s. 33.

⁴² STALPAERT, „Reenacting Modernity“, s. 8.

vleže, tedy posunutou o devadesát stupňů. Výsledná podoba díla má v leccems blíže spíše ke kategorii prací zabývajících se mechanismem pohybu „bezprostředně“, jak se o ní zmiňují například u starších videí Sharon Lockhart. Původní abstrahovaný fyzický akt díla Trishy Brown se zde stává bizarní situací v kulisách reality.

8. Choreografický moment

V našem náhledu do dané umělecké situace jsme se tedy setkali hned s několika klíčovými jevy: vstupem choreografie jakožto nástroje strukturování pohybů lidského těla do tvůrčího diskurzu současného umění; přímou prací s tancem jako výsostně estetickou formou choreografie, a s otázkou archivu. Ta je oproti široce rozšířenému modelu „archivního impulsu“ postavena poněkud odlišně. Archiv zde lze chápat jako pole tělesné paměti, zahrnující nejen osobní a neopakovatelný pohybový slovník jedince, ale – jak to můžeme vidět v dílech Sharon Lockhart – i tělesnou paměť sociální skupiny. Zde se znovu ke slovu hlásí choreografie, kterou lze chápat jako strukturu umožňující podchycení tohoto jevu. Choreografie má zásadní roli i v druhé možné pozici archivu. Tu můžeme vidět v tvorbě Kelly Nipper a Pabla Bronsteina, kde je archivním materiálem samotný choreografický záznam pohybu. Analogické chápání těla jako archivu pohybů lze nalézt jak ve zde probírané tvorbě z oblasti vizuálního umění, tak u tvorby z oblasti současného tance. Spektrum těchto přesahů mezi oběma oblastmi jde ostatně daleko za zde zmíněnou oblast tvorby, jako další příklad stačí zmínit výraznou tvorbu Tina Sehgal.⁴³

Vraťme se však ke konstatování Borise Charmatze, ke kterému se přihlásil i Lepecki, jehož myšlenky nám zde leckde posloužily jako opěrné body. Je onen jimi proklamovaný vliv tance na

⁴³ Projekty Tina Sehgal, často založené na práci s bezpředmětnou zkušeností v galerijním prostoru, jsou spojeny s využitím aktérů sdělujících autorův záměr právě především pomocí choreografizovaných aktivit. Tino Sehgal ostatně svým vzděláním vyšel z tanečního prostředí, vystupoval pod vedením Jérôma Bela a Xaviera Le Roye, a jeho zájem o choreografii v leccems rozvíjí jejich práci. Viz Claire BISHOP, „No Pictures Please. Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal“, *Artforum International*, květen 2005, č. 9, s. 215–217, a Elizabeth CARPENTER, „Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's *This Objective of That Object*“, in: Andrew BLAUVELT (ed.), *Living Collections Catalogue*, sv. 1, *On Performativity*, Minneapolis: Walker Art Center 2014, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work> (cit. 26. 9. 2015).

tvorbu z oblasti vizuálního umění skutečně přímým vlivem tance a tanečního divadla, nebo se jedná spíše o sdílené pole, na kterém obě umění našla společnou řeč? Pokud si zopakujeme Lepeckim vyjmenované základní aspekty definující daný vliv, tedy pomíjivost, tělesnost, nestálost, práci podle osnovy, a performativitu, většinu těchto aspektů bychom mohli vztáhnout na velkou část vizuální umělecké tvorby druhé poloviny dvacátého století, a díky tomu je toto vymezení moc obecné. Pokud zde budeme hledat rys typický jen pro výše rozebraná umělecká díla, mohli bychom ho hledat v oné „práci dle osnovy“. Tento jev úzce souvisí s výše zmíněnou zásadní rolí choreografie v těchto dílech. Strukturované uchopení fyzických aktivit je bodem, kde je skutečně spojení mezi oběma uměleckými oblastmi zřejmé. Jak jsme ale mohli vidět na probraných příkladech děl Kelly Nipper a Sharon Lockhart, ve výtvarné oblasti je zájem o tento jev u řady prací nejen spojen s tancem, jenž zde není východiskem, ale je spíše i dalším možným způsobem uchopení daného problému. Zde bychom si mohli připomenout, že otázka uchopení lidského těla, znázornění jeho pohybu a slovníku tělesných výrazů, je vlastně klasickou oblastí působnosti vizuálního umění. Stačí si vzpomenout na rytmičnost figurativních sestav renesančního a barokního umění, či na práci s rozfázováním pohybu u futurismu a kubofuturismu. Rozdíl mezi metaforickou přítomností Mallarméova tanečníka a vizuální reprezentací pohybu, již svou činností ztělesňuje Bruce Nauman ve videu *Walking in an Exaggerated Manner around Perimeter of a Square* (1967–1968),⁴⁴ může být dělicí linií i průnikem obou uměleckých světů. Připomeňme si ostatně také, že zmíněné návraty k historickým formám moderny, umění šedesátých let i baroka jsou současně odkazy na období, kdy došlo v minulosti k nejintenzivnější

⁴⁴ LEPECKI, *Exhausting Dance*, s. 22–30.

spolupráci mezi oblastmi tance a výtvarného umění. Za centrální aspekt tohoto současného momentu průniku bychom pak možná mohli označit v názvu textu zmíněný termín *choreografický moment*, který by šlo vymezit hranicemi výskytu aplikací choreografie jako řízeného pohybu těla, s jeho vztahem k sociální a kulturní paměti.