

## Visual Performance and Theatre

The study explores features that set the two artistic genres apart. The work's motivation is to enrich our theoretical conception of performance and contribute to interdisciplinary understanding and cooperation of theorists and practitioners alike. The author starts by pointing out that there is no reliable referential definition of either genre available – one that could work as a guideline for comparison – and pinpoints the general difficulties in the use of

the word “performance”. Then she summarises the partial conclusions brought by prominent studies; works whose domain lies within theatre studies and whose authors focus only generally on questions of performance. The author critically analyses the comparisons available and complements these by her own theoretical and empirical research. The author concludes that there are major differences between visual performance and theatre, brought together under the concept of *illusiveness*, whose application is proposed in the form of a graded scale.

The author also formulates general characteristics of visual performance as a genre. The study opens up a new field of potential research and broadens the possibilities of writing about performance and evaluating the genre on the basis of what is unique to it.

Keywords  
performance – performance art – theatre – performance studies

Klíčová slova  
performance – performance art – divadlo – teorie performance

Jana Orlová je básnířka a performerka, která se souběžně zabývá teorií performance. Publikovaná studie vychází z její díla zertační práce obhájené na Akademii výtvarných umění v Praze.

1janaorlova@gmail.com

Rozdíly mezi vizuální  
performancí a divadlem  
aneb co, kde a kdy je  
performance?

*Jana Orlová*

Otázka rozdílu mezi divadlem a performancí v kontextu výtvarného umění je málokdy přímo vyřčena, o to více však plodí rozporů. Ve světě výtvarného umění a divadla panují odlišné názory nejen na rozdíly mezi oběma žánry, ale i na to, co performance vlastně je. Jsem si vědoma toho, že se dostávám do složitého prostoru, který ještě nebyl dostatečně prozkoumán, věřím však, že moje snaha je příspěvkem do diskuze, kterou je třeba otevřít. Předkládaná studie se zaměřuje především na srovnání pozice performerů a herců s přihlédnutím též k rozdílné historii a institucionálnímu zázemí obou uměleckých druhů. Jde zároveň o pokus poukázat na určité vakuuum, které v oblasti vymezení performance artu existuje.

Takovéto zásadní a rozsáhlé téma není pochopitelně možné zcela popsat v prostoru, který je v rámci jedné studie k dispozici. Nejdůležitější východiska se proto pokusím vystihnout skrze tematické řazení, které považuji za podstatné, a vědomě nechávám stranou například spojitosti s literaturou (slam poetry aj.) či se skupinovou delegovanou performancí (tedy performancí, kterou vykonává někdo jiný než její autor; je na někoho tzv. delegována): ta se dle mého názoru pohybuje na téměř dokonalém rozhraní mezi performancí a divadlem. Stejně tak není na tomto místě možné vyčerpávajícím způsobem zohlednit všechny teoretické pohledy jak na performanci, tak na divadlo a konfrontovat je: můj pohled je proto výběrový, avšak selektivnost je cílená.<sup>(1)</sup> Ve studii vycházím z teorie výtvarného umění a primárně se zabývám performancí v jeho kontextu, z něžž je vyvozen také můj interpretační kód. Neinterpretuji tedy performanci skrze divadelní hlediska, ale skrze kód výtvarného umění. V důsledku toho například nekladu důraz na pozici diváka, která je pro divadlo klíčová, avšak pro výtvarnou performanci (jak nastíním dále) nikoli. Vycházím z předpokladu,

Rozdíly mezi vizuální  
performancí a divadlem

1 Zájemce o úplnou bibliografii, z níž jsem při formulování svých závěrů vycházela a pro jejíž publikování zde není prostor, odkazuji na svou dizertační práci: Jana ORLOVÁ, *Vizuální performance a divadlo*, dizertační práce, Praha: AVU 2021.

že performance (ve smyslu performance art) je součástí výtvarného umění, přičemž mým cílem není stanovit jasné definované hranice uměleckého druhu, ale navrhnout rozlišující princip, který by bylo možné uplatňovat jako škálu.

Ke svým závěrům jsem dospěla skrze studium primární a sekundární literatury, korektivní roli hrály rozhovory s umělci obou oborů a též divadelními teoretiky a kritiky, kteří mi byli ochotni věnovat svůj čas.<sup>(2)</sup> Mimo to jsou moje závěry ovlivněny také mou pozicí aktivní umělkyně, díky čemuž mám také možnost přímého srovnání s mezinárodní scénou. Tuto „dvojí pozici“ považuji za výhodu; jakkoli je možné o performanci psát i z čistě teoretického hlediska, jde o umělecký obor, který je založen na živé akci. Pro účely této studie jsem vyhledala i přímou zkušenost z divadelní strany: byla jsem přítomna zkouškám inscenace s prvky performance, krátce jsem si vyzkoušela roli herečky v experimentálním divadelním projektu či navštívila lekce dialogického jednání pro začátečníky i pokročilé.

V posledních letech jsou v našem prostředí oborové teoreticko-kritické úvahy až na výjimky psány samotnými performery, nebo jsou vyzněním laděné dle toho, zda je pisatel danému druhu vyjádření nakloněn, či ne; velmi málo se však dotýkají toho, jaká by performance mohla nebo měla být a v čem jsou její oborová specifika. Na druhou stranu existuje signifikantní množství divadelních úvah, které se zabývají performativitou a někdy též samotnou (výtvarnou či vizuální) performancí, přičemž v nich lze identifikovat dvě hlavní tendence. První tendencí těchto teatrologických úvah je zahrnovat do performance umělecká díla, která do ní nepatří, což je důsledek nejasného vymezení navenek (uvnitř výtvarné scény jistě funkční sdílené – avšak nevyslovené – předporozumění existuje), druhou je podřizovat reflexi performance čistě divadelním principům

2 Během přibližně pěti let jich bylo kolem třiceti. Za zastřešující metodologickou oporu ze strany výtvarné teorie a historie vdčím zejména vedoucí své dizertační práce (tato studie je shrnutím toho, k čemu jsem v ní dospěla) Pavlině Morganové a také Tomáši Pospiszylovi.

(tj. interpretovat performanci jako divadlo). Performance art se tak poměrně nešťastně dostal do defenzivy vůči všemu divadelnímu. Otevřít téma teorie performance, položit si otázku, co je pro vizuální performanci či performance art typické a v čem se od divadla liší, je proto dle mého názoru v mnoha ohledech potřebné.

Performance art je historicky svázán s konceptuálním výtvarným východiskem, přičemž souběžně expandoval směrem k dalším druhům umění, s nimiž se volně prolínal. V šedesátých letech byl performance art vnímán jako mezizánr, v němž docházelo k průnikům různých uměleckých oborů, přičemž společným jmenovatelem bylo, že se jednalo o živou akci tady a teď. Výraz performance art tedy sloužil jako deštníkový pojem pro nejrůznější živé umělecké výstupy. V současné době, kdy tento druh uměleckého vyjádření již dávno není okrajový (ba naopak), s čímž souvisí jeho výrazná diverzifikace, je však už tato koncepce neudržitelná, a proto používám v souladu s Claire Bishop termín *vizuální performance*, který se mi přes jisté výhrady jeví jako nejpresnější. V její definici je vizuální performance tvořena výtvarnými umělci, kteří nejsou školenými herci, hudebníky, tanečníky apod.<sup>(3)</sup> V textu dále používám výraz performance art pro performance přibližně do devadesátých let dvacátého století, tedy jako označení období před jeho výrazným rozšířením. Píšu-li o performanci bez příznaku, mám tím vždy na mysli umění performance ve výtvarném kontextu, tedy performanci vizuální.

Jakkoli je definovat divadlo jako umělecký druh nelehkým úkolem, existuje vcelku jasné všeobecné (divácké) povědomí, jak vypadá „tradiční“, „typické“, či prostě konvenční divadlo. To je s veškerým zjednodušením možné identifikovat s činohrou; přinejmenším v českém kontextu

3 Claire BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, *TDR: The Drama Review*, roč. 62, 2018, č. 2, s. 24.

platí, že jít do divadla znamená jít na činohru.<sup>(4)</sup> „Činohru lze stručně charakterizovat jako divadlo převážně dramatického typu, jehož herecký komponent je vytvářen pouze psychosomatickou tonalitou člověka a při němž v akustických složkách hercovy hry zřetelně dominuje mluvené slovo.“<sup>(5)</sup> Mimo to pochopitelně existuje množství divadelních žánrů a postupů, které se z této stereotypní představy vymaňují. Ty jsou v této studii brány v potaz stejnou měrou: vše, co budu dále tvrdit o divadle, lze vztáhnout jak na loutkové divadlo, balet či operu, tak na divadlo „alternativní“, které má k performanci nejbližší.

V případě performance zjednodušující (vše)obecné povědomí, analogické ke ztotožnění divadla s činohrou, neexistuje. Dokonce i historikové umění se dosud spokojili s tvrzeními, jako je například „nedefinovatelná povaha“<sup>(6)</sup> performance, v čemž údajně tkví její síla.<sup>(7)</sup> Mentorka performance artu RoseLee Goldberg tvrdí, že: „svou přirozeností se performance přičí přesné a jednoduché definici, která by byla něčím víc než pouze konstatováním, že se jedná o živé umění prováděné umělci. Jakákoli přesnější formulace by popřela možnost samotné performance.“<sup>(8)</sup>

To dle mého názoru mohlo platit do doby, kdy byla performance okrajovým žánrem a zabývalo se jí velmi málo umělců. Přibližně od začátku nového tisíciletí jsme svědky narůstající expanze a masové popularizace performance, s níž souvisí také její institucionalizace a komercializace. Na Marinu Abramović se odvolává například Lady Gaga,

4 Viz např. Vít Neznal v diskuzi o alternativním divadle – komentář z 9. 2. 2019 k on-line článku Jan ŠOTKOVSKÝ, „Jít odněkud někam“, *Divadelní noviny*, 9. prosince 2018, <https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam#comment-195779> (cit. 30. 7. 2019).

5 Jaroslav ETLÍK, „Činohra“, *Divadelní revue*, 1, 2001, s. 61. Slovo činohra je ovšem používáno také v přeneseném smyslu: „[V] tomto významu se činohrou míní soubor nebo budova divadla, v níž jsou provozována převážně (případně v jeho tvorbě převažují) činoherní představení.“ (*Ibid.*, s. 62.)

6 Amy DEMPSEYOVÁ, *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slovart 2002, s. 222.

7 *Ibid.*

8 RoseLee GOLDBERG, *Performance art: from futurism to the present*, New York: Thames & Hudson 2001, s. 9.

a Donatien Grau v té souvislosti hovoří o fenoménu „pop performance“.<sup>(9)</sup> Pozice performance se tedy oproti minulosti razantně mění, avšak dosud jsou k dispozici spíše jen publikace dokumentující historii performance / performance artu, a jen velmi málo teoretických textů, což má za následek řadu nejasností ohledně toho, co performance vlastně je. Z toho zároveň plynou i potíže s její evaluací. Není-li jasné, jaké znaky jsou pro umělecký druh či žánr typické, jsou k dispozici jen velmi omezené možnosti, jak o performanci psát a hodnotit ji.

Ve své studii se zabývám performancí a divadlem, protože jde o žánry, které se sice významně liší, ale současně některé podstatné rysy sdílejí. Studie si klade za cíl nalézt široce aplikovatelný diferencující znak a s jeho pomocí popsat performanci tak, aby byla jednak snadno rozlišitelná od jiných druhů umění, a jednak aby bylo na základě tohoto znaku možné o performanci lépe psát, ať už v kontextu výtvarné teorie, historie, či umělecké kritiky.

V českém prostředí (a totéž platí dle mého výzkumu víceméně pro všechna prostředí, v nichž není angličtina mateřským jazykem) je výraz performance používán poměrně široce a mnohdy nejasně či nepřesně. Slovo *performance* v anglickém jazyce znamená jakýkoli akt, čin nebo výkon či vystoupení, a to jak v uměleckém, tak neuměleckém kontextu.<sup>(10)</sup> Už i v českém prostředí se hovoří o performanci automobilu či manažera ve smyslu jeho výkonu (jakkoli zatím spíše jen v oblasti reklamy a managementu), v širším smyslu slova je performancí také třeba přednáška na

Rozdíl mezi vizuální  
performancí a divadlem

9 Donatien GRAU, „Lady Gaga“, <https://flash---art.com/article/lady-gaga/#> (cit 1. 3. 2021).  
10 Richard Schechner, jeden ze zakladatelů performance studies (která vznikla v sedmdesátých letech v New Yorku), performanci definuje jako otevřenou strukturu, jejímž základem je událostní, akční nebo činnostní charakter. Viz Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge 2002, s. 41. Performance se v pojetí performance studies stává metaforou akční struktury světa: obor performance studies interpretuje jevy napříč různými obory skrze jejich akční, performativní dimenzi. Takto je koncipována také antologie *Terény performance*, v níž lze nalézt mj. text o performativité politiky či text s názvem „Performativita coby nástroj pro zkoumání středověku“. Viz Alice KOUBOVÁ – Eliška KUBARTOVÁ (eds.), *Terény performance*, Praha: Nakladatelství AMU 2021.

vysoké škole nebo demonstrace. K tomu je ještě důležité brát v potaz, že jiný význam má slovo performance v teorii řečových aktů a ve filozofii,<sup>(11)</sup> a jiný v souvislosti s uměním (výtvarným uměním, hudbou či divadlem). V této studii se soustředím výhradně na umělecké prostředí. V něm jsou výrazem performance označovány různé druhy uměleckých aktivit, jejichž společným rysem je živé vystoupení, ať už se jedná o autorské čtení (to lze, pro účely této úvahy, nazvat „literární performancí“), koncert (dle stejného klíče „hudební performance“), divadlo („divadelní performance“), nebo performance v kontextu výtvarného umění, tj. vizuální performance. Hudba a divadlo jsou vždy performativní (akční), zatímco literatura a výtvarné umění nikoli, i když se performativními (akčními) za určitých okolností mohou stát. Za performativní je možné označit proces vzniku např. básně či obrazu, deklamaci textu nebo instalaci vybízející k přímé interakci, ale text na papíře či dokončený obraz sám o sobě (bez příspěvu lidského elementu) performancí není. Specifické postavení má v rámci výtvarného umění vizuální performance, v případě literatury je to pak slam poetry.

V českém divadelním okruhu je jako performance označováno převážně netradiční divadlo, divadlo „alternativní“ či autorské.<sup>(12)</sup> Slovo performance je pro diváka signálem, že

11 V českém kontextu viz Alice KOUBOVÁ, *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*, Praha: Akademie múzických umění 2020. K performativitu a performativitě v analytické filozofii viz také Aleksandra JOVIČEVIĆ – Ana VUJANOVIĆ, *Úvod do performativních studií*, Bratislava: Divadelný ústav 2012, s. 75–88.  
12 Česká teatrologie, co se týče performance, vychází z teatrologie německé, zejména z textů Eriky Fischer-Lichte, která navazuje na myšlenky Maxe Herrmanna. Fischer-Lichte se odvolává na jeho koncepci teatrologie zaměřené nikoli na literární text, nýbrž na samotnou performanci, která je podle Herrmanna základem divadla; viz Erika FISCHER-LICHTE – Minou ARJOMAND – Ramona MOSSE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London – New York: Routledge 2014, s. 12. Dalším zdrojem pojetí performance v české teatrologii je práce Jany Pilátové zaměřená na postavu Jerzyho Grotowského a ritualismus v divadle. Pilátová s pojmem performance operuje poněkud zjednodušeně a neúplně, např. termín „performatika“, okrajově užívaný Tomaszem Kubikowskim, prezentuje jako oborově konstitutivní. Viz Jana PILÁTOVÁ, *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*, Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2009, s. 504. Více k problematice pojetí performance (artu) a používání slova performance v českém divadelním prostředí viz Jana ORLOVÁ, *Performance a divadlo*, s. 17–24.



má očekávat „něco jiného“ než to, co je možné – sic nedokonalé – nazvat tradiční divadelní formou, případně tradičním divadlem. Hovořit o divadle alternativním (jakkoli má toto pojmenování své odpůrce) jako o performativním je nicméně terminologicky nešťastné, protože jak jsem ukázala výše, performativní (akční) je principiálně každé divadlo (divadlo coby druh performance nemůže být „neperformativní“). Stejně jako hudební produkce, řečový výstup či demonstrace. Všechny druhy performancí (umělecké i neumělecké) mají společné to, že jsou živými akcemi v prostoru a čase, a jsou (tedy) performativní.

Jak se divadlo vztahuje k ostatním uměleckým performativním formám? Směr úvah teatrologů o podstatě divadelnosti je odvozen od příslušnosti divadla ke scénickým uměním (performing arts). Jako příklad zde uvádím formulaci divadelnosti od Petra Pavlovského v knize *Základní pojmy divadla*: „Zdivadelnit nějakou událost znamená interpretovat ji scénicky, vytvořit situaci s použitím scény a herců. Příznakem zdivadelnění je vizuální prvek scény a vytváření situací promluvy.“<sup>(13)</sup> Ačkoli scénu má například také koncert vážné hudby, těžko bychom hráče označili za herce anebo hledali mluvené slovo. A co autorské čtení? Je zde scéna, také promluva, ale chybí herec, autor čte text „po svém“, neprofesionálně. V případě, že by autor textu byl současně i herec, jeho autorské čtení bude mít divadelní kvality či rysy (bude teatralizované). Herec se od pouhého aktéra (jednajícího či konajícího člověka) liší ve své schopnosti, umu, hrát. Divadlo může existovat, i když je redukována či zcela zrušena scéna, i když absentuje vytváření situací promluvy. Ale bez herce (byť třeba schovaného v zákulisí) nikoli. Zdá se tedy, že klíčem by mohl být právě herec a hraní. Herectví je ve své podstatě vytváření (hercem i divákem rozlišené a akceptované) fikce či iluze, tj. herec hraje „někoho“ nebo „něco“. Toto vytváření iluze se jeví

13 Petr PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*, Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, s. 431.

jako možný leitmotiv, skrze který by bylo možné nazírat i další různice, které by nicméně samy o sobě k odlišení od jiných uměleckých druhů nestačily.

V následujícím textu se již zaměřím na konkrétní rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem, od těch ideových až po praktické a institucionální, a ověřím, nakolik je vytváření iluze aplikovatelné. Mým záměrem je upozornit na odlišnosti těchto dvou uměleckých druhů a skrze ně vyslovit hypotézu charakterizující vizuální performanci. Ta by umožnila vizuální performanci evaluovat a byla by užitečná jak pro teoretiky, kritiky či historiky umění, tak i pro pořadatele kulturních akcí a samotné umělce.

*Performing arts  
(zkoušení a opakování)  
a vizuální performance  
(deskilling)*

Jana Orlová

Ačkoli to není na první pohled zcela zřejmé, ne všechny druhy uměleckých performancí patří do oblasti scénických umění. Do scénických umění (performing arts), vyznačujících se důrazem na profesionalitu a opakovatelnost,<sup>(14)</sup> se řadí divadlo, tanec, opera či koncert, ale už ne autorské čtení a vizuální performance. A to proto, že u těchto uměleckých vyjádření chybí profesionální řemeslná dovednost, která je pro scénická umění typická (tj. profesionální vzdělání ve zpěvu, tanci, herectví atd.). Umělci, kteří se vizuální performancí zabývají, dokonce historicky na akcentovaném (a záměrném) deskillingu (chybějících dovednostech) v oblasti scénických umění stavěli.<sup>(15)</sup> Tato „dequalifikace“ je spojena také s demokratizací umění.

14 Viz například Baz KERSHAW – Helen NICHOLSON, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburg University Press 2011, s. 12.

15 O takto definovaném deskillingu jako rozdílu mezi vizuální performancí a performing arts se krátce zmiňuje Claire Bishop. Viz BISHOP, „Black Box“, s. 24, nebo Claire BISHOP, „Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity“, in: Cosmin COSTINAS – Ana JANEVSKI (eds.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin: Sternberg Press 2015, s. 40.

Přestože se jedná o historický rozdíl, má určitou platnost i dnes, avšak nelze se jím řídit bezvýhradně. Znamenalo by to, že někdo, kdo je například schopen na profesionální úrovni tančit, nemůže vytvářet vizuální performance; s přesunem vizuální performance z okraje do velkých institucí byl tento předpoklad zpochybněn. Stále však platí, že by vizuální performance takovou úroveň dovedností prezentovat neměla, v případě delegované taneční performance<sup>(16)</sup> kupříkladu dochází k tomu, že je od tanečníků vyžadován deskilling uměle.<sup>(17)</sup> Na druhou stranu to ale neznamená, že vizuální performance je špatné divadlo nebo taneční představení – každý z žánrů má jiné cíle a východiska.

Místo postupů typických pro scénická umění staví vizuální performance na odlišných principech tvorby (k nimž se vrátím za chvíli), proto ji není možné hodnotit dle stejného klíče jako scénická umění. Historicky je performance, resp. performance art, spojen s touhou avantgardního hnutí šedesátých let eliminovat umění jako produkt: performance je efemérní, imateriální.<sup>(18)</sup> Zatímco na Západě šlo o reakci na komodifikaci umění skrze narůstající umělecký trh, na Východě byl performance art imateriální reakcí na omezenou svobodu a možnosti uměleckého vyjadřování. Performance byla v té době opozičně vymezena jako nemateriální, pomíjivý a v podstatě neopakovatelný akt, ať už kritický k systému a soudobé morálce, oproštěně meditativní, či hravý. Performance se měla blížit každodennímu životu, neopakovatelný jednorázový akt se odlišoval od opakujících se divadelních, hudebních či tanečních představení.

Na rozdíl od performing arts (tj. mj. divadla) performer nezkouší předem svou akci dle daného scénáře. Konkrétní

Rozdíl mezi vizuální performance a divadlem

přístupy se liší, obecně však lze říct, že performer má jen přibližný plán či záměr akce a zažívá podobnou nejistotu jako třeba v běžném životě před důležitou schůzkou. Mnoho věcí mohou na místě rozhodnout detaily, s nimiž nelze dopředu počítat (chci přerušit provaz: jak dlouho mi to mým nožem bude trvat? Půjde to vůbec?). Během performance vzniká velký prostor pro „fragmentární autenticitu“, tedy prchavou autenticitu, která vzniká ve chvílích překvapení, když se děje něco nečekaného. V případě performance jde obvykle o ideově předpřipravenou akci, nikoli o inscenovaný a dopředu zkoušený děj, který je určený k opakování. Míra připravenosti je u každé performance variabilní. Připravené mohou být jednotlivosti, například zda performer unese větev, na kterou si chce během akce sednout, nebo je připraveno celkové vyznění a jednotlivosti jsou ponechány náhodě. Připravenost se pohybuje na škále od téměř žádné přípravy po přípravu precizní. Z výše uvedeného vyvozují, že čím více je umělecká akce v detailech i celkovém vyznění připravena, tím více se blíží scénickým uměním. Aplikováno na performance a divadlo: čím více je performance v detailech i celkovém vyznění připravena, tím více se blíží divadlu.

Bazálním rozdílem je odlišný typ vzdělání herců a performerů: druh školení zásadně ovlivňuje umělcovy vyjadřovací prostředky a jeho další směřování. Herci se učí pracovat s hlasem (jevištní mluva, zpěv), tělem (pohybové dovednosti, tanec) a textem (interpretace textu, tvorba vlastního scénáře a postav), tj. formují své herecké vyjádření a studují dějiny a teorii divadla. Performeré jsou školeni v kresbě, práci s videem (video art) a zvukem (sound art), v dějinách a teorii výtvarného umění. V případě performerů formální vzdělání není rozhodující, deskilling je stále obrově žádoucí. Určitý deskilling je klíčový také pro poetiku ochotnického divadla či kamarádkých kapel (amatérská, hobby úroveň). U performance však jde o specifický rys i na úrovni profesionální. Situace je značně rozdílná i po dokončení studia: herec se snaží (resp. může) získat angažmá v divadle. Performer žádné srovnatelné „angažmá“ získat

16 Claire BISHOP, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, CUNY Academic Works 2012, [https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop\\_Claire\\_2012\\_Delegated\\_Performance\\_Outsourcing\\_Authenticity.pdf](https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop_Claire_2012_Delegated_Performance_Outsourcing_Authenticity.pdf) (cit. 31. 3. 2021).

17 BISHOP, „Performance Art vs. Dance, s. 41.

18 Viz např. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, Berkeley: University of California Press 1973.

nemůže. Také tvůrčí a životní mód je jiný. Herec v ideálním případě tráví většinu času zkouškami jednotlivých představení a jejich reprízami. Performer se oborově může potenciálně uplatnit jako pedagog, své performance v průběhu času promýšlí a realizuje je příležitostně, obvykle jednorázově, opět mimo rytmus zkoušek, opakování či divadelní sezóny svého hereckého kolegy (ať už fungujícího na úrovni profesionální, nebo ochotnické). Z uvedeného nástinu je zřetelné, že performeři a herci vycházejí z odlišných praktických i institucionálních prostředí, která zásadně formují jejich tvůrčí vyjádření.

### *Divadlo, herectví a iluzivnost*

Jak jsem již nastínila v předchozí části, na základě provedeného výzkumu považuji za bazální předpoklad divadla herce a herectví. Divadlo má samozřejmě mnohé další úrovně, nicméně bez herce (ať už působícího na scéně, či skrytého v pozadí) by nemohlo být realizováno. Proto se v dalších úvahách budu věnovat zejména rozdílům mezi hercem a performerem, který je pro „výkon“ performance (alespoň v základním slova smyslu) podobně nepostradatelný jako herec pro divadlo. Kdo je tedy tímto hercem a jak se od performerů liší? Michael Kirby, který se zabývá různými úrovněmi herectví, tvrdí, že podstata herectví spočívá v předstírání, simulaci, zosobnění,<sup>(19)</sup> a že hraní je přítomné i v té nejmenší a nejjednodušší akci, která zahrnuje předstírání.<sup>(20)</sup> Co z toho vyplývá? Pro vysvětlení použiji příklad fyzické bolesti v divadle a performanci, přičemž specificky pojatá práce s tělem – bolest, mezní situace apod. – je označována jako body art. Mezi vizuální performancí a body artem nicméně není rovnítko, body art je pouze jednou

19 Michael KIRBY, „On Acting and Non-acting“, in: Gregory BATTCOCK – Robert NICKAS (eds.), *The Art of performance. A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton 1984, [https://monoskop.org/File:Battcock\\_Nickas\\_eds\\_The\\_Art\\_of\\_Performance\\_A\\_Critical\\_Anthology\\_1984.pdf](https://monoskop.org/File:Battcock_Nickas_eds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf) (cit. 18. 1. 2020), s. 56.

20 *Ibid.*, s. 59.

z možných poloh performance a naopak. Extrémní fyzická angažovanost není podmínkou performance, v následujícím odstavci mi však poslouží jako vhodný prostředník mých myšlenek.

Když se performer bodne do ruky, jde o reálnou skutečnost a zkušenost, pokud se bodne herec, platí sdílené očekávání, že je to „jen jako“. Nastávají dvě zcela odlišné konstelace. Sledovat zblízka silný tělesný reálný prožitek je psychicky náročné, dostáváme se blízko ke skutečnému člověku, reálné situaci. Bolest je opravdová, a byť plánována, performer pouze tuší, jak na ni bude reagovat, pokaždé riskuje nejistý výsledek. U přihlížejícího se objevuje pokušení i obava se k němu voyersky přiblížit, zpřítomňují se zasuté vzpomínky, čas performance se může zdát bolestivě nekonečný; i pro diváka to může být lidsky mezní zážitek. Sledovat herce je oproti tomu „bezpečné“, protože herec se pohybuje v konvenci „jen jako“. Divadelní divák „... vidí utrpení druhých a cítí potěšení, že je to někdo jiný, kdo trpí, a také, že to není pravda“.<sup>(21)</sup> Divadelní divák předpokládá, že bolest viděná v divadle je iluze, a podle toho k ní také přistupuje. Performer je sice na daný akt předem mentálně připraven a má s největší pravděpodobností stanoveny jisté vnitřní hranice, což ale nezaručuje, že se akce bude podle jeho předpokladů skutečně odvíjet, tj. určité reálné riziko (díky absenci zkoušení a opakování) zde skutečně je.

Iluzivní jsou v divadle často také prostředí a předměty, které obklopují herce. Scéna je místem, kde je možné se přenést do jiného prostoru a času, na jiný kontinent, do jiného století. Divák chápe a přijímá jako konvenci, že to, co je na scéně, je fikce. Jan Císař v textu o loutkovém divadle popisuje fungování divadelní fikce výstižně: „Mastičkář nemůže prodávat, musí pouze představovat, že prodává. Tržiště pro něj nemůže být prostorem naprosto reálným, musí pro něho

21 Anne UBERSFELD, „The pleasure of the spectator“, in: Philip AUSLANDER (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. 2*. London: Routledge 2003, s. 245.

být prostorem, v němž může předvádět – tedy prostorem pro smyšlenku, pro proměněnou skutečnost.<sup>(22)</sup> Stejně tak předměty, které jsou v divadle používány, mohou představovat něco zcela jiného, než čím jsou ve skutečnosti. Ze stolu se může stát jeskyně, z obyčejných šatů šaty kouzelné atd.

Pro performanci platí jiné konvence: prostor, v němž se performer pohybuje, je vždy tímž místem, které vidíme před sebou. Existuje jedna realita tady a teď, a to jak prostorová, tak časová a aktová. Také předměty jsou ve většině případů používány neiluzivně. Pokud jsou používány iluzivně, je to znak divadelnosti. Je otázkou, zda využívat v případě performance termín rekvizita, který je těsně spjat s divadelním prostředím. Přikláním se spíše k neutrálnímu označení (věc, předmět), protože rekvizita implikuje iluzivnost a divadelnost.

Společným znakem obou žánrů je nicméně využívání specifického oblečení a doplňků. V divadle se používá označení kostým a stejně jako u slova rekvizita mám za to, že mluvíme-li o vizuální performanci, je vhodnější neutrální termín. Výrazy rekvizita a kostým jsou však opodstatněné v případě, že se jedná o divadelní způsob užití předmětů, ať už v divadle, či mimo něj. To znamená, že performer může oděv používat divadelním či nedivadelním způsobem. Nedivadelní užití oděvu spočívá v tom, že performer nosí určité, třeba i výrazné oblečení, a zůstává přitom sám sebou (výrazné oblečení může být součástí jeho osobního stylu a nosí jej běžně, každodenně), zatímco při divadelním užití se skrze oblečení a doplňky „stává někým jiným“.

Performance se obvykle provádí jen jednou. I když je teoreticky možné ji opakovat, není to primárním záměrem tvůrců.<sup>(23)</sup> K reperformanci je většinou nějaký zvláštní důvod, ať už jde o znovupravení akce známého umělce, nebo

zopakování vlastní performance po mnoha letech. Naproti tomu divadelní inscenace vzniká proto, aby byla opakována, a její úspěšnost je vyčíslitelná počtem repríz. I v případě, že se divadelní představení odehraje jen jednou, na rozdíl od performance je toto představení výsledkem množství zkoušek a dalších příprav. Na druhou stranu, pokud je tatáž performance prováděna opakovaně, dochází dle mého názoru k jejímu (byť třeba nezáměrnému) zdivadelnění.

Se zkoušením a opakováním souvisí otázka improvizace. Catherine Wood tvrdí, že „u performance existuje kvalita nepředvídatelnosti vývoje a výsledku, a tím se odlišuje od divadla, které je předpokládaným výsledkem opakování scénáře skrze zkoušky“.<sup>(24)</sup> Její tvrzení se však nedá vztáhnout na divadelní improvizaci. Je tedy improvizace totožná s vizuální performancí? Ano i ne. Je totiž potřeba rozlišovat mezi improvizací v obecném slova smyslu a improvizací divadelní. Je-li položena otázka, zda je vizuální performance improvizací, odpověď zní ano, není však improvizací divadelní. U improvizace<sup>(25)</sup> platí, že čím častěji se člověk do improvizovaných situací dostává, tím lépe je schopen je zvládnout, a to v běžném životě stejně jako v umění. Jde tedy sice o akt bez přípravy, ale je formován předchozí zkušeností s improvizací; čím více takové zkušenosti člověk má, tím mu improvizace jde lépe. V divadelním kontextu se herci učí improvizovat a svou schopnost v rámci divadelního úzu co nejvíce zdokonalují. Taková improvizace na jevišti je ostatně také samostatnou disciplínou. Improvizace v kontextu vizuální performance se více blíží běžnému životu, v tom smyslu, že umělec svou akcí naplňuje určitou myšlenku či koncept, a neopírá se přitom o iluzivnost, ani nevyužívá postupy vlastní divadlu a divadelní improvizaci.

22 Jan ČISAŘ, *Teorie loutkového herectví*. Praha: SPN 1985, s. 14. Míni se zde představovat ve smyslu předstírat.

23 Jinak je tomu u žánru skupinové delegované performance, která se nachází na hraně mezi vizuální performancí a divadlem/tancem, ta je často k opakovanému provedení určena, například u performance Alexandry Pirici nebo Anne Imhof.

24 Viz <http://intermsperformance.site/keywords/live/catherine-wood> (cit. 17. 1. 2020).  
25 Improvizací pojmám jako „projev, výkon, zvl. umělecký, (u)tvořený bez přípravy, spatra, výtvar připravovaný narychlo bez náležitých prostředků“. Viz Jiří KRAUS a kol., *Nový akademický slovník cizích slov A–Ž*, Praha: Academia 2005, s. 341.



[Divadelní improvizaci] lze stručně a obecně charakterizovat jako takový způsob herectví, který se vyznačuje různě odstupňovanou snahou omezit apriorní, předem daný projekt, program a představu role: redukovat rozsah předem fixovaného textu dramatické osoby, zrovna tak ovšem omezovat apriorní představu herecké postavy a jejího jednání. (...) Herectví založené na improvizaci počítá stále s možností změn vývoje pojetí i realizace role, je otevřeno náhodě, okamžité situační inspiraci – z komunikace s partnery, s diváky a s atmosférou představení.<sup>(26)</sup>

Přestože jsou předem daný projekt, dramatický text, role a scénář omezeny, nemizí. Stále se jedná o ztvárnění určité postavy, vytváření fiktivních příběhů a dějů. Divadelní improvizace se jistě v některých chvílích, v případě velkého potlačení divadelních konsenzů, může s performancí prolínat. Během performance aktér nepředstavuje roli, a tak není třeba omezovat rozsah fixovaného textu dramatické osoby a ani postavy herecké, performer nehraje a nevytváří iluzivní situace – koná a improvizuje podobně jako v každodenním životě.

Michael Kirby identifikoval pět typů herectví ve škále od „neherectví“ po „komplexní herectví“. Neherectví v jeho typologii znamená, že nejde o ztvárnění rolí. V druhém stupni nazvaném „symbolické herectví“ diváci rozpoznávají v jevištním jednání postavu, i když se herec/performer chová, jako by o postavu nešlo.<sup>(27)</sup> Pokud bychom na vizuální performanci aplikovali tyto kategorie, pak ve většině případů spadá do neherectví, o symbolické herectví jde například u Jiřího Surůvky, který na sebe během performance bere identitu „Anti-Batmana“, nebo u Dariny Alster,

26 Jan ROUBAL – Josef KOVALČUK – Jan MOTAL (eds.), *Divadlo jako neodhozený žebřík: texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2015, s. 73.

27 BATTCOCK – NICKAS, *The Art of performance*, s. 57–61.

kteřá zosobňuje některý z ženských archetypů nebo božstev. Klíčem pro rozlišení jednotlivých typů herectví je pro Kirbyho míra předstírání, které se v dané akci objevuje.

Kirby v souvislosti s performancí zmiňuje nekódovanou reprezentaci či symbolizaci.<sup>(28)</sup> Tato nekódovaná reprezentace má podobu sebestylizace, která se v posledních letech stala normou díky sociálním médiím. Performeré ji však využívali dávno před masovým rozšířením internetu. Uživatelé sociálních sítí mohou konstruovat recepci vlastní osoby (skrže fotografie, videa a textové výstupy) tak, jak se jim to právě hodí. Stejný princip využívali a využívají i performeré, ovšem v uměleckém kontextu. U performerů nejde o předstírání či o vytváření iluzivních identit, ale spíše o vědomé akcentování jistých prvků či možností (aspektů) sebe sama, ať už se to týká vzhledu a tělesnosti, sociální identity, nebo politického já.

Pro sebestylizaci je někdy v divadelním kontextu používán výraz sebescénování.<sup>(29)</sup> Sebescénování implikuje představu scény a „performance pro někoho“, s čímž souvisí fakt, že divadlo patří na rozdíl od performance do scénických umění. Pro divadlo je velmi důležitá osoba diváka a také představa, že se něco na scéně odehrává speciálně pro něj.

Marie Adamová v práci věnované herectví vyjádřila poměr mezi performerovým sebescénováním a hereckým výkonem následovně:

U sebescénování si nikdy není potenciální divák jistý, zdali je to „jen jako“, nebo „doopravdy“ (například při výtvarných performancích)... To, co odlišuje aktivitu performerů a sebescénování od herce a jeho tvorby, je u herce nejen nutnost spolupráce s ostatními komponenty dramatického díla (zejména konstitutivní spolupráce

28 *Ibid.*

29 Například Miroslav VOJTĚCHOVSKÝ – Jaroslav VOSTRÝ, *Obraz a příběh: scénická tvorba ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: KANT pro AMU 2008, s. 5–18.

s diváckým komponentem), ale také záměr (vědomá i nevědomá zpětnovazebná komunikace s divákem).<sup>(30)</sup>

*Performance, konání  
a individualismus*

U performerů lze coby vyjadřovací prostředek pozorovat modus konání, který má mnoho společného s každodenností. Výstižně ho popisuje Erika Fischer Lichte:

Když Marina Abramovičová rozdrtila v ruce sklenici a začala krváčet, znamenalo to, že došlo k rozdrčení sklenice a následnému krvácení. Její jednání utvářelo skutečnost rozbitého skla a krvácející ruky. V tomto ohledu nebyl při představení rozdíl mezi uměním a skutečností. Vše, co bylo konáno a předváděno, znamenalo přesně to, co bylo vykonáno a ukazováno, a tím vytvářelo odpovídající skutečnost.<sup>(31)</sup>

Je pravda, že konání znamená přesně to, co bylo vykonáno, ale nejen to. Performerovo konání je zároveň symbolické a stává se, ať už chtěně, či mimovolně, také znakem, metaforou, či, slovy Jüliuse Gajdoše, obrazem.<sup>(32)</sup>

Konání není předstírané ani iluzivní, sklenice je sklenicí, krvácení krvácením. To, že konání zároveň není utilitární, tj. nemá žádný praktický význam, jej vyděluje

Rozdíly mezi vizuální  
performancí a divadlem

30 Marie ADAMOVIČOVÁ, *Terra histrionis: Zkoumání hereckého umění*, diplomová práce, Praha: AMU 2016, s. 20. Tzv. zpětnovazebná smyčka znamená oboustrannou komunikaci mezi hercem a divákem.

31 Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, Mnišek pod Brdy: Na konání 2011, s. 245.

32 Jülius GAJDOŠ, *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT 2010, s. 89.

z každodennosti a přesouvá do sféry umění. Obyčejná snídaneň či jiné konání se tedy na první pohled od toho uměleckého neliší. Dá se říci, že performance je v jistém smyslu metaforickým ekvivalentem Duchampových readymades. Konání je v tomto případě uměním, je-li jako umění označeno a jako umění uměleckým provozem akceptováno. Je dokonce možné tvrdit, že performance je spíše o ne/konání než o konání, protože konání je cílem, a nikoli prostředkem. Performance je zaměřená na proces, ať už vnější, či vnitřní.

Konání je současně symbolické (případně rituální, o čemž budu psát dále) a znakové, jakkoli mnohdy nevíme, co přesně symbolizuje. Konkrétní významy si divák/ pozorovatel dosazuje na základě svého předporozumění a aktuálního vnitřního nastavení. Je tedy možné říci, že performance je formou umění vyžadující vnitřně aktivní spolupráci pozorovatele na vytváření významů.<sup>(33)</sup>

Specifická pozice performerů je oproti herectví dána také tím, že performer volně přeskakuje z pozice subjektu do pozice objektu, z označovaného se stává označujícím, a zase zpět. Přitom je znakem i něčeho jiného než sama sebe, přestože svým konáním nevytváří hereckou postavu (ani fiktivní postavu sebe sama).

To, co vytváří, je identita *hic et nunc* konajícího, a na tuto identitu se projektují významy, které jsou do značné míry odvislé od imaginativní schopnosti diváka. Cokoli, co performer udělá, cokoli má na sobě, s jakýmkoli předmětem pracuje atd., může být posuzováno jako znak či symbol. To klade na recipienta velké nároky; kódy, které performance

33 Divák dílo ve své mysli dotváří, což je typické pro konceptuální umění a v literární teorii má svůj ekvivalent ve škole recepční estetiky, která vznikla v šedesátých letech v Západním Německu, souběžně se vznikem žánru performance. Pojetí čtenáře se, podle zakladatele recepční estetiky Wolfganga Isera, v mnohém shoduje s postavením recipienta performance. Na čtenáři je „dokončení“ díla, „dourčení“ významu, přičemž význam je vždy subjektivní, závislý na čtenářově imaginaci a předchozích recipientkých zkušenostech. Dílo nemá pouze jeden „správný“ a rigidně fixovaný význam. Wolfgang ISER, *Teorie literatury: Aktuální perspektiva*, Praha, Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2004.

používá (jakkoli se v průběhu času „konvencionalizují“), vyžadují při každé jednotlivé akci revizi.

U performance lze identifikovat tendenci k sebeobjektifikaci. Performer sebe a své tělo vnímá a chová se k němu jako k prostředku či uměleckému objektu, jeho osobnost a tělo jsou veřejné i osobní zároveň. Je prostředník a nositel významů. Je možné tvrdit, že se svým tělem někdy pracuje podobným způsobem jako malíř s barvami či sochař s hmotou; zkoumá je, manipuluje jím, pomalovává je, zakrývá/odkrývá je, mrazí, řeže, izoluje jej a staví se k němu, jako by to byl objekt. V takovém chování je obsažena distance a blízkost, subjektivnost i objektovost zároveň. Výše uvedené však, dle mého názoru, neustí ve smrt subjektu, jak tvrdí Féral,<sup>(34)</sup> objekt i subjekt spolu koexistují.

Pokud konání konfrontují s divadelní terminologií, pak konání není jednáním dramatickým. Vyjdu-li z jednoduché definice dramatického jednání jako akce osoby, která působí na jinou osobu tak, že „každá akce je způsobena předešlou a děje se tak zpravidla proto, aby vyvolala akci následující“<sup>(35)</sup> vyplývá z toho, že v základu dramatického jednání stojí kauzalita. Konání je naproti tomu nekauzální, někdy přímo mimo kauzalitu. Přitom je však dějové a vzniká situace: ta je spíše statická než dramatická, přibližuje se obrazu.

Performer prostřednictvím konání odhaluje a osamostatňuje určitý aspekt své osobnosti a přijímá po dobu akce identitu (performera) konajícího tady a teď. Je to podobné, jako když během fotbalového utkání divák přijme identitu fanouška. Performerovo konání ale na rozdíl od fotbalového fanouška není utilitární. Lze říci, že divadlo lidské konání napodobuje,<sup>(36)</sup> zatímco vizuální performance je formou lidského konání zasazená do uměleckého kontextu.

34 Josette FÉRAL, „Performance and Theatricality: The Subject Demystified“, in: Philip AUSLANDER (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 2., London: Routledge 2003, s. 209.

35 Jan ČISAŘ, *Člověk v situaci*, Praha: ISV 2000, s. 30.

36 Hans Thies LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, Bratislava: Divadelný ústav 2007, s. 40.

Bez diváka by divadlo nebylo divadlem, divák je pro divadlo prvořadý. Divadlo na diváka myslí, pracuje s tím, jak pro něj bude představení fungovat, má záměr na diváka konkrétně působit, vyvolat v něm určité emoce apod. Divadlo potřebuje pozorovatele, je třeba hrát pro někoho. Vít Neznal vymezuje vztah divadla a diváka následovně: „Jiná média (film, výtvarné umění, hudba, literatura ad.) sice nemusejí mít bez diváka smysl, ale nejsou jím podmíněna v tom smyslu, že by bez něj nemohla vzniknout.“<sup>(37)</sup>

Pro performanci přítomnost diváka není určující, přestože si je performer existence diváka vědom, přítomnost diváka během akce přímo nepotřebuje. Martin Zet dokonce vytvořil soubor děl s názvem *Performance pro sebe*,<sup>(38)</sup> tedy performancí, které proběhly bez diváků a existují pouze ve formě fotografické dokumentace. František Kowolowski se k problematice vyjádřil rezolutně: „Performer diváka zásadně nepotřebuje.“<sup>(39)</sup> Divadlo je na přítomnosti diváka v čase představení přímo závislé,<sup>(40)</sup> což dokládá také velké množství teatrologických textů, které se problematice diváka a jeho vnímání věnují. Dá se říci, že na rozdíl od performance divadlo usiluje o předem daný emoční účinek na diváka, cíleně vyvolané a regulované emoce jsou součástí režijně-dramaturgického záměru.

Pokud to prostor dovoluje, divák se během performance řídí podobným územ jako návštěvník v galerii. Volně kolem performerů prochází, je možné se zastavit a zůstat

37 Vít NEZNAL, *Co je to divadlo? „Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*, (dizertační práce), Praha: DAMU 2017, s. 50.

38 Martin ZET, *Performance pro sebe*, Brno: Galerie ESKORT 2006.

39 František KOWOLOWSKI, „Elementarista performance art v současných společenských podmínkách“, in: Vladimír HAVLÍK (ed.), *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc: Univerzita Palackého 2015, s. 163.

40 Srov.: „... divadelní akt nemůže bez diváka vůbec vzniknout“, a „performance nepotřebuje diváka k tomu, aby se uskutečnila“. NEZNAL, *Co je to divadlo?*, s. 49, 69.

děle, nebo se jen zběžně podívat a jít dál, dívat se zblízka, zdálky, odejít, vrátit se.<sup>(41)</sup> Projevuje se zde vazba ke konceptuálnímu výtvarnému umění, důraz je kladen na vizualitu. Jednou z forem performance je například sebeinstalace, tj. umístění vlastního těla a myslí do prostoru, do (ne)obvyklých podmínek a prostředí, podobně, jako by se jednalo o umělecký objekt.

Diváci (kteří jsou spíše přihlížejícími) svým chováním a svými reakcemi zároveň mohou performanci dotvářet. V mnoha ohledech není tak docela jasné, co všechno je součástí performance a co už ne, mnohdy není pevně dané, kdy a jak akce končí, jaká jsou „pravidla“, kdy se diváci mohou zapojit a kdy ne.<sup>(42)</sup> Performance nemá obvykle jasně odlišený začátek (může se volně prolínat s každodenním životem) ani konec, podobně nemusí mít ani předem danou fixní dobu trvání. Vrcholný moment akce může nastat kdykoli a pomyslných vrcholů může být několik, anebo také žádný. Divák je proto nucen význam a vnitřní vztahy hledat neustále. Performance často nejsou určeny ke kontinuálnímu sledování, předpokládá se, že divák uvidí pouze část. Každá performance je samozřejmě specifická, důležité je, že tímto znejistěním dochází k prolamování života do umění a naopak, ať už skrze náhodu, osobní vztahy, nebo prostým neočekávaným, neplánovaným průběhem; to vše generuje fragmentární autenticitu. Klíčovou roli proto hraje dokumentace a následná umělecká práce s ní.

Odlíšná práce se záznamem je historicky i funkčně pod-  
míněným rozdílem. Performance s foto a video dokumentací dále umělecky pracuje, záznam ve skutečnosti znovu

41 Podobný přístup má imerzivní divadlo, které je příkladem používání prvků performance a výtvarné instalace v rámci divadla.

42 Jinak je tomu v *Theatre of the Real* v pojetí Carola Martina. Zde je kladen důraz na diváka, který je z pozice svědka konfrontován s etickým dilematem, nicméně je zachováno divadelní rámování a iluzivnost. Viz Suzanne LITTLE, „The Witness Turn in the Performance of Violence, Trauma, and the Real“, in: Emer O'TOOLE – Andrea Pelegrí KRISTIĆ – Stuart YOUNG (eds.), *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*, Leiden – Boston: Brill – Rodopi 2017, s. 43–62.

vytváří<sup>(43)</sup> (či spoluvytváří) performanci, autor má možnost prezentovat to, co chce, aby bylo vnímáno a uchováno, využívá stříh a jiné postprodukční prostředky. Záznam je na bazální úrovni dokladem toho, že akce skutečně proběhla. Dokumentace tedy není podružným výstupem uměleckého aktu, ale konstituuje samotnou performanci a určuje její další recepci.<sup>(44)</sup> Je vystavována v galeriích ve stejném úzu jako jiné umělecké předměty. Toto je dle mého názoru jeden z velmi podstatných a hmatatelných rozdílů. Fotografie pořízené během divadelního představení mohou být vystaveny také, obvykle jako prezentace daného představení, nebo coby součást portfolia autora fotografií. Nikoliv však jako autonomní umělecké dílo, jehož autorem je herec.<sup>(45)</sup> Dokumentace performancí však takovým způsobem funguje. Není pouhým vedlejším produktem proběhlé akce, naopak tvoří integrální součást performerova uměleckého díla.

Nabízí se otázka, jaký je vztah mezi autorem dokumentace a performerem.<sup>(46)</sup> Dle mého názoru je performer auto-

43 „Akt dokumentování události jako performance je tím, co ji jako takovou konstituuje.“ Philip AUSLANDER, „The Performativity of Performance Documentation“, *A Journal of Performance and Art*, roč. XXVIII, 3/2006, s. 1–10.

44 Tématem dokumentace performance se podrobně zabývá Jana PÍSAŘÍKOVÁ. *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem*, dizertační práce, Brno: FaVU VUT 2016.

45 V případě video dokumentace se nabízí srovnání s divadelními interními dokumentárními záznamy, televizními záznamy divadelních představení a v neposlední řadě se streamem. U záznamů a streamů, které jsou určeny pro veřejnost, se jedná o specifický filmový žánr, který přepisuje divadelní jazyk do filmového. Řídí se vlastními specifickými zákonitostmi a výzvami (například ne každá inscenace je z hlediska technického či uměleckého pro takové zpracování vhodná, dbá se na to, aby nedošlo k posunutí významu, aby divadelní znakovost nepůsobila na obrazovce nepatřičně apod.). Viz Pavla BERGMANNOVÁ, „Divadlo online! Možné cesty divadla k divákovi v době covidové“, in: Monika HORSÁKOVÁ – Irena KOCÍ (eds.), *Proměny dramaturgie 5*, Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2021, s. 24–31.

46 K tématu viz například Jan KRTIČKA – Jan PROŠEK – Hana BUDDEUS (eds.), *Dokumentace umění*, Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně 2013; Jan MLČOCH, „Co je v české fotografii 20. století autorský originál? Odpověď: Je toho dost, ale...“, in: František ZACHOVAL (ed.), *Originál? Umění napodobit umění*, Hradec Králové: Galerie moderního umění 2021, s. 215–221; Amelia JONES, „Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal*, roč. 56, 1997, č. 4; nebo Hana BUDDEUS, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. Praha: UMPRUM 2017.



rem ideje či konceptu a z dostupné dokumentace si vybírá takové fotografie (a takové video záběry), které jeho koncept nejlépe vystihují. Tento selektivní výběr poté prezentuje jako dokumentaci dané performance. Autor fotografie či videa není autorem performance, pouze ji zaznamenává – pokud záznam nepořizuje sám autor performance.<sup>(47)</sup> Styl dokumentace může umělec ovlivnit už samotným výběrem fotografa: je otázkou osobních preferencí, zda preferuje „dokumentární“, mírně rozmazané fotky, či dává přednost větší stylizaci.

Důležitým znakem vizuální performance, který se zrcadlí také v otázce dokumentace, je individualismus. Performer plní několik funkcí, které by byly v divadle rozloženy mezi skupinu spolupracovníků (kostýmní výtvarník, dramatik, dramaturg, režisér, scénograf, herec), mezi nimiž probíhá intenzivní výměna názorů a široce pojatá vztahovost. Divadlo je dílo kolektivní, společné, a konečný tvar je vždy kompromisem nebo konsenzem. V případě performance je nejčastější (a také historicky zakotvenou) formou jeden performer, což je praktické z důvodu fragmentární připravenosti akce. Existují samozřejmě i autorské dvojice, ať už stálé, či dočasné, a také volné performanční kolektivy. Skupinové performance jsou dvojího druhu. Prvním jsou performance, během nichž souběžně performuje větší množství umělců, kteří však fungují v podobném módu jako individuální performeři. Stále se jedná o individuální nezávislé umělce, kteří v tomto případě pracují vedle sebe, reagují na sebe atd., a to bez dramaturgie, kterou bychom našli u divadla. Samozřejmě se přístupy jednotlivých performančních skupin, stejně jako jednotlivých umělců, liší, může existovat předem daný scénář, přičemž se taková performance přibližuje divadlu. Druhým typem je delegovaná skupinová performance, při níž „obyčejní“ lidé nebo umělci naplňují záměr jiného umělce. U této formy performance

47 Viz Jana ORLOVÁ, „Jak (ne)vystavovat performance art“, *Artalk.cz*, 23. března 2022, <https://artalk.cz/2022/03/23/jak-nevystavovat-performance-art/> (cit. 19. 4. 2022).

velice záleží na konkrétním přístupu, „umělec – autor performance“ může plnit buď roli koordinátora, který jen minimálně usměrňuje to, co se děje, nebo režiséra, který dává přesné pokyny, co mají aktéři dělat. Optikou této studie je v současné době velmi oblíbená skupinová delegovaná performance hraničním žánrem mezi performancí a divadlem. (Pro úplnost dodejme, že delegovaná může být i performance jednotlivce. V tomto případě provádí akci někdo jiný než autor konceptu, přičemž autor konceptu daného člověka o provedení akce požádal. Delegovat lze také reperformance; své starší akce s oblibou deleguje např. Marina Abramovič).

*Fragmentární autenticita,  
každodennost a iluze autenticity*

S leitmotivem iluze a iluzivnosti přímo souvisí téma autenticity, ve smyslu opravdovosti (lze také říci nepředstíranosti). V textech o performanci a divadle z perspektivy výtvarného umění bývá divadlo často označováno jako umělé a falešné – v protikladu ke skutečné či pravdivé, autentické performanci.<sup>(48)</sup> Tato zažitá představa je dle mého názoru nepřesná, existuje totiž také autenticita v rámci divadla, a to autenticita hereckého výkonu, tedy autenticita uvnitř daného fikčního světa. (Stejně jako u divadelní improvizace, která je také divadelním fikčním světem.) Podobně jako v případě improvizace je tedy možné hovořit o dvou druzích autenticity: první se váže ke „každodennímu já“ a druhá k „fiktivnímu já“.

48 Mýtovným diskurzem autenticity napříč historií performance (artu) se detailně zabývá Jessica Chalmers na případové studii proměn přístupů Mariny Abramovič. Viz Jessica CHALMERS, „Marina Abramović and the Reperformance of Authenticity“, [https://www.academia.edu/4313053/On\\_Marina\\_Abramovic\\_and\\_the\\_Reperformance\\_of\\_Authenticity](https://www.academia.edu/4313053/On_Marina_Abramovic_and_the_Reperformance_of_Authenticity) (cit. 10. 6. 2022).

„Každodenní“ autenticita je sociálně konstruovaný ideální stav,<sup>(49)</sup> kterého není snadné dosáhnout (pro tuto úvahu budeme předpokládat, že jej dosáhnout lze) a ještě těžší je ho udržet. Autenticky člověk reaguje na nečekané události, jako je překvapení, náhlá radost, úlek apod.<sup>(50)</sup> Tyto stavy trvají obvykle jen omezenou dobu, proto o autenticitě uvažují jako o fragmentární, roztržité, útržkovité. A právě takové stavy fragmentární autenticity se dějí během performance, která jim jde vstříc tím, že je v detailech i celku připravená jen do určité míry, a navíc nevyužívá herectví. V tomto smyslu je tedy autenticita, nebo přesněji autentická emoční reakce či autentické konání, něco navíc, něco, co se se může, ale nemusí objevit. Autentické je to, co nebylo připravené, s čím se nepočítalo a co performer více či méně vyvedlo z míry; například když se performance *The Artist is Present* [Umělec je přítomen] (MoMA, 2010) nečekaně zúčastnil i bývalý umělecký a životní partner Abramović Ulay a setkání po letech bylo pro oba velmi emotivní.<sup>(51)</sup>

Herectví oproti tomu vytváří iluzi „každodenní“ autenticity, a čím je iluze dokonalejší, tím lépe je hodnocen herecký výkon, respektive celé představení. Okamžiky fragmentární „každodenní“ autenticity se mohou vyskytnout i v divadle, jsou však, díky hereckému školení, zkoušení

49 Irene EYNAT-CONFINO, „Performance Space and Designed Authenticity: From a Non Sequitur to a Real Make-Believe?“, [https://www.academia.edu/24427386/Performance\\_Space\\_and\\_Designed\\_Authenticity\\_From\\_a\\_Non\\_Sequitur\\_to\\_a\\_Real\\_Make\\_Believe](https://www.academia.edu/24427386/Performance_Space_and_Designed_Authenticity_From_a_Non_Sequitur_to_a_Real_Make_Believe) (cit. 10. 6. 2022).

50 To, že ani každodennost není zcela autentická, dekodují knihy jako např. stále referenční *Všichni hrajeme divadlo* Ervinga Goffmana. V nich je ústřední otázkou, nakolik je v každodennosti přítomné herectví, jak moc v běžném životě předstíráme (děláme se lepšími, nebo prostě jinými, než ve skutečnosti jsme), či kolik nosíme sociálních masek, což implikuje téma sociálně konstruované reality. Viz Erving GOFFMAN, *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999. (Původní vydání: Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor 1959). Potíž je v tom, že není snadné (je-li to vůbec možné) identifikovat, co je nám inherentně vlastní a co jsme převzali od společnosti formou výchovy, sociálních korektivů apod. Tím se otázka možnosti autenticity dále problematizuje. I z toho důvodu aplikuji termín fragmentární autenticita ve spojení s reakcí na nečekané události.

51 Záznam z dokumentačních kamer je dostupný například zde: <https://youtu.be/OSOTg0ljCp4> (cit 18. 6. 2022).

a opakování, mnohem méně časté. V případě divadelní improvizace jsou nečekané situace fikčním formátem (herec se učí takové situace vytvářet a reagovat na ně dle určitého klíče), jedná se tedy také o autenticitu v rámci fikčního světa.

Lze tedy říct, že v rámci herectví je možné (a žádoucí) dosáhnout autenticity uvnitř daného fikčního světa, a že tato autenticita je zároveň iluzí „každodenní autenticity“. Performer nás staví před reálné (skutečné) konání, v němž se objevují střípky této „každodenní autenticity“. Vizuální performance je ukotvena v konání, které je neiluzivní a které má v rámci performance obvykle symbolický, angažovaný, rituální či spirituální přesah, v němž performer zastává pozici subjektu i objektu zároveň.

### *Performance a ritualismus*

Na závěr se budu věnovat aspektu performance, v němž je potlačena racionální a vědomá stránka osobnosti, totiž rituálu. Jakkoli bych mohla studii na tomto místě uzavřít, nebyla by ucelená, kdybych tuto otázku opomenula. Prvek rituálu je dle mého názoru obsažen v každé performanci, neumělecké i umělecké. Rituální horizont je tedy přítomný jak v divadle, tak ve vizuální performanci. V následující úvaze se budu věnovat čistě performanci, neboť tento její aspekt bývá v teorii i v praxi akcentován (a to ať pozitivně, či negativně).

Nejdříve ozřejmím, jak rituál pojmám. Původ rituálu je spjatý s oblastí magie a náboženství, nicméně metaforicky<sup>(52)</sup> lze jako (profánní) rituál označit třeba i ranní čištění zubů.<sup>(53)</sup> Obecně se jedná o úkon nebo soubor úkonů, jejichž psychicko-sakrální síla se zvyšuje s počtem provedení (opakování). Zároveň se jedná o konání, které má v sobě předobraz stejného či podobného konání dřívějšího, ať už

52 Viz George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host 2002.

53 Thomas Hylland Eriksen uvádí jako příklad moderního rituálu sport nebo rockový koncert. In: Thomas Hylland ERIKSEN, *Sociální a kulturní antropologie: přibuzenství, národnostní příslušnost, rituál*, Praha: Portál 2008, s. 273.

bylo takové konání prováděno toutéž osobou či skupinou osob, nebo jinou v jiném místě a čase. Richard Schechner tvrdí, že všechny performance jsou ve své podstatě opakovaním předchozích performancí (teorie tzv. *restored behaviour* [obnověného chování]).<sup>(54)</sup> Ať už se jedná téměř o cokoli, je velmi pravděpodobné, že takové konání už někdy v minulosti proběhlo, proto mám za to, že rituální aspekt mají všechny performance bez rozdílu, ať už je tento aspekt reflektován, nebo ne. Estetická dimenze rituálu je z hlediska jeho smyslu vedlejší, z hlediska účinnosti a fixace ale hraje důležitou roli. Rituál je způsob komunikace a formování vnějšího světa, aktér prožívá kontinuitu a souvztažnost s okolím a zároveň se skrže rituál na tvorbě oné souvztažnosti spolupodílí. V rozšířeném smyslu tímto způsobem participuje na utváření svého života, světa, v němž žije. Taková rituální tvorba světa, potažmo sebetvorba, je spojnici mezi světem magie a umění.

Rituál je symbolické jednání, předměty mají funkci znaku, jsou užívány metaforicky a analogicky. Jak si všímá Pavlovský,<sup>(55)</sup> čas rituálu je relativní, může se v průběhu jediné akce zpomalovat a zase zrychlovat v relaci k tomu, co se právě děje. Podobný fenomén zkresleného času nazval Thomas Hylland Eriksen „pomalý čas“.<sup>(56)</sup> Ten je podle něj „klidný, lineární, kumulativní, organický“<sup>(57)</sup> a je prostorem nejen pro uvolnění, ale také pro sebereflexi a možné

54 „Performance – umění, rituálů nebo běžného života – jsou ‚obnověné chování‘, ‚twice-behaved behaviour‘, činnosti, které lidé trénují a nacvičují... Ale každodenní život také zahrnuje roky tréninku a praxe, upravování a performování/vykonávání vlastních životních rolí ve vztahu k sociálním a osobním okolnostem.“ SCHECHNER, *Performance Studies*, s. 29.

55 PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla*, s. 242.

56 Thomas Hylland Eriksen v knize *Tyranie okamžiku* analyzuje zrychlující se tempo času, všímá si, že ačkoli jsme díky internetu a mobilním telefonům rychlejší a potenciálně pracovně efektivnější, času máme stále méně. Díky upřednostňování věcí, které se dají udělat rychle, ustupují do pozadí aktivity, k nimž je třeba „pomalý čas“ a vyžadují dlouhodobější soustředění (procházkou přírodou, četba beletrie). In: Thomas Hylland ERIKSEN, *Tyranie okamžiku: rychlý a pomalý čas v informačním věku*, Brno: Doplněk 2005.

57 *Ibid.*, 157.

přesáhnutí sebe sama, transgresi.<sup>(58)</sup> O performanci lze přemýšlet jako o neutilitárním konání neorientovaném na efektivitu, které v divácích vyvolává pocit tohoto zpomaleného, „natahovaného“ času. V první fázi se dostaví nuda, nervozita, případně potřeba vytáhnout mobilní telefon. Pro diváka i umělce je zde reálná možnost udělat krok za své každodenní já, k čemuž slouží právě neefektivita konání a subjektivní zpomalení času.

Ritualismus podle antropologů Caroline Humprey a Jamese Laidlaw spočívá ve vědomé změně směřování jednání „od utilitárního k bezesmyslnému“.<sup>(59)</sup> Při performanci, stejně jako při rituálu, ustupuje dosažení určitého výsledku do pozadí, důležité je čisté konání, čistá aktivita. Hanna Hessemans ve studii *Why we should not try to understand performance art* [Proč bychom se neměli snažit porozumět performance artu] aplikuje toto porozumění rituálu pocházející od Fritse Staala<sup>(60)</sup> na vizuální performanci, jejíž smysl se podle ní kryje se smyslem, resp. ne-smyslem rituálu, jehož funkcí je transformace profánního v posvátné. Performance v jejím pojetí není o smyslu, ale o emočním účinku, který v nás vyvolává.<sup>(61)</sup> Na rozdíl od divadla však tento účinek není „kalkulovaný“ a je těžší, pokud vůbec, opakovatelný.

Jakkoli jsou projevy vizuální performance rozmanité, je možné je s trochou nadsázky vnímat jako eklektickou formu rituálu, ať už se jedná o ritualismus akcentovaný, či více skrytý v civilnosti provedení akce. V tomto aspektu se vizuální performance podobá divadlu a tanci. Záleží na

58 K pojmu transgrese srov. Georges BATAILLE, *Erotismus*, Praha: Herrmann a synové 2001.

59 Caroline HUMPREY – James LAIDLAW, *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford: Clarendon Press 1994, s. 260.

60 Fritz STAAL, „The meaninglessness of ritual“, *Numen*, roč. 26, 1979, č. 1, s. 2–22.

61 Hanna HESEMANS, „Why we should not try to understand performance art. About the ritualistic aspects of performance art: meaninglessness and rules“, referát přednesený na University College Maastricht 11. června 2017, [https://www.academia.edu/33662364/Why\\_we\\_should\\_not\\_try\\_to\\_understand\\_performance\\_art\\_-\\_About\\_the\\_ritualistic\\_aspects\\_of\\_performance\\_art\\_meaninglessness\\_and\\_rules](https://www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art_-_About_the_ritualistic_aspects_of_performance_art_meaninglessness_and_rules) (cit. 13. 11. 2019).

záměru umělce a také na vnitřním nastavení diváka, zda v performanci dokáže rituální dimenzi rozklíčovat.

### Závěr

V této studii jsem poukázala na rozdíly mezi vizuálními performancí a divadlem, výchozím bodem pro mě bylo srovnání herce a performerů. Během svého výzkumu jsem přečetla množství literatury obou oborů a zjistila jsem, že definovat oba žánry je podobně obtížné jako nalézt mezi nimi rozdíly. O to se v náznavu pokusilo několik teatrologů, nicméně pouze s minimálním povědomím o vizuální performanci; na studii, která by se tématem zabývala komplexně, jsem nenarazila. V dostupné literatuře jsem tedy hledala argumentační zlomky a předpokládala jsem, že najdu spojitost, jež mě dovede ke sjednocujícímu principu, který umožní v praxi snadno performanci a divadlo rozlišit.

Při zahrnutí historických a institucionálních rozdílů jsem dospěla k závěru, že klíčovým rozdílem, který je možné snadno použít *in situ*, je iluzivnost. Předstírání je dle teorie Michaela Kirbyho základním předpokladem herectví – a hraní či herectví považují za fundamentální znak divadla, za něco, co je odlišuje od ostatních uměleckých performancí. Pro divadlo je tedy typická iluzivnost, přičemž lze identifikovat různé úrovně iluze, z nichž každá zároveň funguje jako škála. Dle mého názoru zde platí přímá úměrnost: že čím více iluze, tím více se performance blíží k divadlu.

Iluze může být 1) iluzí identity, to znamená, že umělec předstírá, že je někým nebo něčím jiným (osobou, předmětem, přírodním elementem apod.), než čím ve skutečnosti je, 2) iluzí emocí (předstírání pocitů, citů, emočního prožívání), 3) iluzí předmětnou, např. kus dřeva se stává stolem nebo princeznou, a 4) iluzí prostředí, kdy se roztažená deka v interiéru stává pláží, atd. U oděvů a předmětů je důležité rozlišit, zda umělec nosí kostým a předstírá, že je někým jiným, anebo si navzdory excentrickému oděvu (který může

být také jeho každodenním „civilním oděním“) ponechává vlastní identitu.

Iluzivnost je zásadním způsobem spojena se zkoušením a opakováním. Opět platí, že čím více je akce připravena (ať už v detailech, či v celkovém vyznění), tím více se blíží divadlu. Každé zkoušení, které má za úkol fixovat umělecký tvar směrem k opakovatelnosti, odkazuje ke scénickým uměním (performing arts), tedy i k divadlu.

Pro scénická umění je kromě zkoušení a opakování typická oborová profesionalita, pro vizuální performanci „deskillung“. Scénická umění jsou postavena na školenosti umělců v dané oblasti, u vizuální performance je z historického hlediska důležitá a typická neškolenost umělců v oblasti scénických umění. Herci procházejí specifickým tréninkem, který jim dává schopnost hereckého projevu, a to jak hlasového, tak pohybového. Performeréři mohou mít výtvarné či jakékoli jiné vzdělání, které nicméně není pro realizaci performance nezbytné. Pro performanci je případný herecký um dokonce až překážkou, protože cílem není hrát, ale *konat*.

Lze říci, že vizuální performance je formou lidského konání v uměleckém kontextu, zatímco divadlo obecně lidské konání (nebo projevy zvířecí, živlové atd.) napodobuje. Stejně jako pro lidské konání je pro performanci typická tzv. fragmentární autenticita, která se objevuje v případech, kdy člověk jedná bez předchozího scénáře, mimo rutinu, a je konfrontován s nečekanými okolnostmi či událostmi. Fragmentární autenticita tedy vychází z míry připravenosti akce, a to v nepřímé úměrnosti. Divadelní improvizace je na rozdíl od improvizace v každodenním životě divadelní tvar. V každodenním životě se fragmentární autenticita objevuje v mnohem větší míře než v divadle, v němž je díky zkoušení a opakování eliminována. Divadelní improvizace v sobě na jednu stranu zahrnuje rutinu, zkoušení a opakování, „nečekané“ události jsou tedy víceméně čekané (jsou součástí fikčního světa), na stranu druhou však mohou nastat i ty skutečně nečekané – a to mnohem spíše než v dokonale naskoušené inscenaci.



Dalším rozdílem mezi oběma žánry je role a pozice diváka. Divadlo by bez diváka nemohlo existovat: cílové působení na diváka je součástí režijně dramaturgického záměru a je dopředu důkladně promyšleno. U performance není divák nutně potřebný, performer dále totiž umělecky pracuje se záznamem, který je nedílnou součástí performance, a dokonce ji jistým způsobem spoluutváří. Performance může být coby autonomní umělecké dílo skrze autorem selektovanou foto či video dokumentaci posléze prezentována v galerijním prostředí.

Díky tomu, že performance je neiluzivní konání s omezenou přípravou, je mnohem komplikovanější provádět ji ve více lidech. Performer obvykle pracuje jako individuální umělec, zatímco divadlo je nejčastěji kolektivní konsenzus. Skupinová delegovaná performance, v poslední době velmi oblíbená, je hraničním útvarem mezi vizuální performancí a divadlem, v němž záleží mimo jiné na míře toho, nakolik autor/umělec režisérsky zasahuje do průběhu akce, nakolik je akce zkoušená. Vizuální performance není určena pro kontinuální sledování, divák může volně přicházet a zase odcházet. Komplexní dílo je zprostředkováváno skrze dokumentaci.

Všechny performance, ať už neumělecké, či umělecké, mají dle mého názoru rituální aspekt. Rituál, stejně jako vizuální performance, je možné charakterizovat jako neutilitární, ba přímo ne-smyslné konání, které má vnitřní význam v transformaci aktérů i přihlížejících. S tím souvisí fenomén pomalého, zkresleného času, který umožňuje ponor do sebe a vykročení z každodennosti. Jakkoli jsou projevy vizuální performance rozmanité, je možné je s trochou nadsázky vnímat jako eklektickou formu rituálu, ať už se jedná o ritualismus akcentovaný, či více skrytý v civilnosti provedení akce.

Odlišit vizuální performanci od divadla je poměrně obtížné, protože popsané rozdíly (v přístupu, přípravě, školenosti apod.) nejsou často na první pohled viditelné. Jakkoli je pro teoretické uchopení problematiky důležité mít na zřeteli všechny aspekty, kterým jsem se ve studii

věnovala, pro rychlé rozlišení dle mého názoru postačí držet se iluzivnosti. Míru iluzivnosti totiž na první pohled identifikovat lze, stejně jako lze rozlišit herectví (spojené se školeným hlasovým či tělesným projevem) od konání, které se blíží módu každodennosti. Při divácké recepci hraje také svou roli kontext: zatímco divadelní divák předpokládá, že to, co vidí v divadle, je iluze (například, že krev na scéně není opravdová), divák performance očekává, že to, co vidí, je reálné.

Ve světle toho, co bylo vysloveno, navrhuji charakterizovat a posuzovat vizuální performanci jako konání v uměleckém kontextu, jako konání neutilitární a neiluzivní. Současně je třeba přihlédnout k institucionálním a historickým souvislostem, zejména ke kontextu konceptuálního výtvarného umění. Je tedy možné říct, že vizuální performance je neiluzivní a neutilitární (lidské) konání, realizované v kontextu konceptuálního umění.

Je zřejmé, že oba umělecké druhy vycházejí z jiných kontextů ideových, praktických, historických i institucionálních, přičemž oba mají ve světě umění své nezastupitelné místo. Divadlo umožňuje divákům přenést se do „jiných světů“, nechat se unášet známými i neznámými příběhy, vytříbeným hlasovým a pohybovým projevem herců, mnohdy také skvělou výpravou, světly či kostýmy. Divadlo je velký kolos s obrovskou historií a nuancemi vyjádření, od opery, baletu, loutkoherectví přes činohru až po méně tradiční „alternativní“ divadlo, které se v některých ohledech může s performancí prolínat. (Imerzivní divadlo například používá prvky performance a výtvarné instalace.) Performance, která byla dlouho okrajovým žánrem, nabízí více konceptuální zážitek, je nepředvídatelnější a složitěji čitelná. Ať už je kontemplativní, civilní, extravagantní, či rituální, uplatňuje se v ní ve zvýšené míře fragmentární autenticita, která je typická pro každodenní život.

To, co jsem napsala o rozdílech mezi oběma uměleckými druhy v této studii, neplatí absolutně. Performanci a divadlo pojmám jako obory otevřené, nikoli fixně definované. Je možné hovořit o prvcích performance v divadle

a divadelních v performanci: proto navrhuji aplikovat iluzivnost jako škálu. Přirozeně se najdou projekty, které oscilují někde na hraně (například zmíněná skupinová delegovaná performance), žánrové hranice jsou vždy rozostřené, a právě to umožňuje další umělecký vývoj. Na druhou stranu, vývoj podporuje také snaha jevy pojmenovat, uchopit je.

Věřím, že předložená studie otevře tolik potřebnou diskusi a hlavně podnítí další bádání.

Rozdíly mezi vizuální  
performancí a divadlem