

Adrian Piper

O procházení a neprocházení

Bylo přivítání nových studentů v mé třídě, první společenská událost mého prvního semestru v oddělení pro nejlepší absolventy v mém oboru v zemi. Byla jsem plná sám sebe, my všichni jsme byli, plni pýchy po zvládnutí posledního zářezu. (...) Měla jsem trochu zpoždění, a všimla jsem si že mnozí se otáčeli aby se na mne podívali - bez zkoumání - když jsem vstoupila do místnosti. Pogratalovala jsem sama sobě, že jsem si zvolila černý sametový oblek do zvonu(ano takhle dávno to bylo) s hedvábnou blůzou a sytě červenou vestu. (...) Nejznámější a nejrespektovanější člen fakulty si mne prohlížel a pak přišel blíž. Bez úvodu nebo předmluvy rovnou s triumfálním uculením povídá: "Slečno Piperová, vy jste tak podobně černá jako jsem já."

Jedna z výhod společenského autopilota ve společenských situacích je, že urážkám trvá déle než o sobě dají vědět. (...) Co jsem cítila byla nejdříve ochromenost, poté jsem byla šokována a vyděšená, disorientovaná ačkoli jsem byla probuzena ze sladkého snu bezvýhradného pocitu podpory a uznání a zatažena do noční můry posměšného opovržení. Nakonec zde byla bezdůvodný stud za to že něco dělám špatně. Vše co potřebujete je starat se o to, jaký si o vás ostatní udělají obrázek a selhávat ve svých činech aby se posílil jejich dobrý pocit ze sebe. Jejich zesměšňování a obviňování pak fungovalo zároveň ke zřeknutí se a podřízení se jejich statusu, jako ten, který nedělá nic špatného, ale i tak je špatný. (...)

Tak jsem zažila (tenkrát a také jindy) že ten stejný bezdůvodný stud, nejen v reakci na ty, kteří mě vinili z příslušnosti k černým ale také v reakci na nařknutí mé příslušnosti k bílým. Byl stud způsobený lidmi, kteří mi tvrdili že jsem nečestná nebo manipulativní, snažím se něco schovat, předstírám něco co nejsem tím, že říkám že jsem černá, jako umělecká kritika na začátku sedmdesátých let, která se mnou jednala se stejným respektem který se dával bílým ženám na začátku druhé vlny feminismu, než se moje práce uchýlila k problémům rasové identity; pak mi volali, aby ověřili, že jsem černá, vytýkali mi že jsem to neřekla hned a nakonec zmizeli z mého profesního života úplně. (...)

Zjistila jsem ale, že není žádná "správná" cesta řešení problému mé rasové identity, není možné aby to nikoho neuráželo nebo neznepřátelilo, protože sama moje vymezená rasová identita odhaluje základní koncept rasové klasifikace jako ofenzivní a iracionální nástroj rasismu. Vidíme to v historii klasifikačních termínů různě používaných k označení těch, kteří byli jako otroci přivezeni do této země a jejich potomstvo: nejdříve "černoši", potom "tmavoši", pak "negři" posléze "barevní lidé", poté znovu "černoši", pak "Afro-Američané", potom "lidé barvy" a nyní "Afričtí Američané". Proč to ale neumíme dát do pořádku jednou pro vždy? Myslím, že důvod je, že opravdu nesejde na tom, jaký termín použijeme pro rozlišení těch, kteří mají podřadný a znevýhodněný status, protože ať použijeme jakýkoliv termín, může se z něj stát termín výsměchu a znevažování na základě jeho odkazování k těm, kteří jsou vysmíváni a znevažováni, a tak tento termín byde muset být vyřazen pro nějaký neposkvrněný.

Během, před a po umění performance

(str 158)

Pieprovy kousky jsou uměním performance, "chytající baťoh" /grab-bag/ kategorie prací které se nehodí dostatečně příhodně ani do divadla, tance, hudby nebo vizuálního umění (viz Bretano box). Praxe umění performance a teorie performativity jsou blízce spřízněny. Mnoho umělců performance pracuje sólově, spojují umělce a umělecké dílo. Solové performance jsou a jednotou umělce - někdy obnažen jak obrazně, tak doslova - je to zároveň tvůrce i vytvářený objekt (viz Schneider box). Jedno z opakujících se témat/akcí v umění performance je konstrukce identity. Otázka kterou umění performance často pokládá, někdy zodpovězenou, někdy jen visící ve vzduchu, je "Kdo je ta osoba dělající tyto věci?". To je zcela jiná otázka, než kterou si pokládá divadlo - "Kdo je ta postava dělající tyto věci?" Bazírování na tom, že diváci neuvažují postavu, ale konkrétní danou osobu, (dokonce i když umělec zdobí tuto osobu jako například Spalding Gray) zpřítomňuje slogan, že "osobní je politické". Nebo jakokoliv jinou podobnost že že "osobní je ... " Důraz je na slovo OSOBNÍ - umělec / osoba se prezentuje performující rovnou do tváře.

"Osobní je politické" je ústřední titul eseje feministky Carol Hanishové z roku 1969. Hanischová byla jednou z vyvolávaček slavného spalování podprsenek roku 1968 - protest proti soutěži krásy Miss Amerika v Atlantic City (viz Hanish box). V její eseji a jiných textech Hanischvá prosazuje, že i v nejosobnějších situacích, pokud jsou plně pochopeny a analyzovány ukazují, jak je společnost organizována ve způsobech které oslabují ženy. Zdůrazňuje že skupinky "rostoucího uvědomění", které byly podle některých feministek ztráta času vlastně nejen odhalovaly problémy důležité pro ženská práva, ale také vedly k úspěšným strategiím ke zlepšení situace. Hanischové linie argumentací ukázaly, že "osobní" otevřelo mnoho fundamentálních politických otázek. Ženy navrhovaly cesty jak zacházet politicky uvnitř i mimo domácí sféru. Tato sféra sestává z problémů sexuality, pocitů a kontroly nad jejich vlastními těly (posílení

zákonů o znásilnění, potratech) stejně jako ortodoxní politické otázky, které měly po desetiletí pro ženy důležitost od možnosti volit, po rovnost na pracovišti. Fráze "osobní je politické" se začala stávat známým sloganem v aktivistických a uměleckých kruzích. Mnoho feministických performancí z let 1960-70 bylo zároveň osobní, politické i sexuální (viz Roth box). V těchto pracích měly feministky obavy o mnoho společných situací, kterým se věnovali francouzští poststrukturalisté. Nevím zda tyto feministické umělkyně měly povědomí o poststrukturalistech; nebo zda francouzští teoretici věděli co probíhalo v Los Angeles v ženském domě, nebo dokonce v New Yorku, kde Adrian Piper, **Martha Wilson**, a ostatní byli zaměstnáni průkopnictvím umění performance. Ať je to jak chce, feministická praxe a poststrukturalistická teorie jdou dobře dohromady. Pouze rozeznání, že identita je konstruována, nikoli dána, vysoutěžena, ani usazena, je historicky a politicky vyvíjena, není fixována v "přirozenosti", může osobní umění posunout na politické. Mezi mnoha příklady kde "osobní je politické" umění té doby, Carolee Schneemannové Interior Scroll z roku 1975 vybočuje. Nahatá, stojící nohy, ruce v bok, Schneemannová dosáhla své vulvy a vytáhla dlouhý svitek ze kterého četla slova strukturalistického filmaře, který se odmítal jen podívat na její filmy:

(...) jsou jisté filmy
na které se nemůžeme dívat
osobní binec
trvalost pocitů
dotyková citlivost

deníčková slabost
malířský nepořádek
hustý osobnost
primitivní techniky

Robyn Brentano

Umění performance

Termín umění performance se objevil kolem roku 1970 aby popsal efemérní, na čas založenou a procesově orientovanou práci konceptuálních (body art) a feministických umělců kteří v té době začínali objevovat. Termín se aplikoval také zpětně na happeningy, události Fluxu a jiné intermediaální akce ze šedesátých let. Během minulých třiceti pěti let se vyvinulo stylů a módů performancí, od soukromých, niterných rozborů a pátrání, k běžným rutinám každodenního života, katarzních rituálů a zkoušky odolnosti, site-specific transformace prostředí, technicky sofistikované multimedialní produkce, autobiografické performance v kabaretním stylu, rozsáhlé komunitně založené projekty které měly sloužit jako zdroj společenského a politického zplnomocnění. (...) To co bylo pojmenovááno uměním performance zabíralo nesčetně forem a mělo výsledky interdisciplinárního charakteru (kreslení, malba, sochařství, tanec, divadlo, hudba, poezie, kinematografie a video) a různorodých vlivů, včetně (...) futurismu, dadaismu, konstruktivismu, surrealismu, abstraktního expresionismu, performačních a umělecké tradice původních Američanů a neevropských kultur, feminismu, nových komunikačních technologií a populárních forem jako kabaret, vareté, estráda, cirkus, atletické události, loutkohra, přehlídka a veřejná podívaná.

Rebecca Schneider

Vzestup sólového performačního umění

Zvykli jsme si pokládat vznik (sólového) performačního umění za přímý důsledek pozdního kapitalismu a slavnou ztrátu aury objektu. Když se aura odděleného uměleckého objektu rozptýlila pod zvykem a tlakem bezhlavé reprodukce, aura byla přesunuta na umělce samého - postavu údajně neurčenou k duplikaci - to znamená, že byl pouze jeden Jackson Pollock (...). A tak, jak se teorie otáčí v reakci na komodifikaci umění a ztrátu předmětu s aurou, zdůraznění je přeřazeno na (jednotlivého) umělce vytvářející tento objekt. S přemětem v krizi ho umělci opouští, jako sami umístovaní a sbíraní pod zastřešením performance. Pod tímto zastřešením se dějiště dané práce změnilo na prostor mezi objektem a jeho tvůrcem, objektem a pozorovatelem, objektem a jakýmkoliv daným kontextem (...). Tento prostor mezi pozorovatelem a pozorovaným byl blízce spojován s tancem a divadlem, kde je jakýkoli produkt více v samotném procesu tvorby, v akci jako takové, výměně názorů, než v jakémkoli samostatném objektu. Sám umělec vytvářející umění se sám stává předmětem s aurou. Umělec vkročil (nebo vtančil) na místo, které zaujímal objekt a zachránil původ, originalitu a autenticitu ve velmi neopakovatelné a nepřístupné povaze jeho přesného a lidského gesta - jeho sólového činu.

Carol Hanisch

Demolování nástrojů k týrání žen

Sedmého září 1968 Ženské osvobozenécké hnutí protestovalo proti soutěži krásy Miss Amerika v Atlantic City. To bylo, vzhledem k načasování, troufalý čin vzdoru proti všemu co se od žen očekávalo. (...) Soutěž Miss America říkala ženám jak mají vypadat, co mají nosit a jak, jak chodit, jak mluvit a co říkat (a co neříkat), aby byly považovány za atraktivní. Zkráceně: vypadejte krásně (nehleďte kolik to stojí času a peněz), usmívejte se (nehleďte na to jak se cítíte), a nehoupejte lodí. (...)

Udělalí jsme nějaké pouliční divadlo: korunovaly jsme živou ovci jako Miss Amerika, zatímco sebe jsme spotaly k velké červenomodrobílé figuríně Miss Amerika, abychom ukázaly jak jsou ženy zotročovány standardy krásy, a vyhodily (jak jsme tom říkaly) "nástroje k ženskému útlaku" do odpadkového koše svobody. Byl to ten samý koš který jsme nazývaly přezdívkou "Spalovač podprsenek". Ne, že bychom neměly v plánu pálit podprsenky - to měly - ale společně s dalšími nástroji ženského útlaku - včetně vysokých podpatků, nylonových punčoch, podvazkových pásů, pásků, natáček, falešných řas, make-upu a časopisů Playboy a Dobrá Hospodyně. (...)

Jedna z našich členek pracovala pro svatební magazín a byla schopna zajistit blok šestnácti vstupenek, takže jsme mohly pokračovat v protestu uvnitř kongresového sálu. Abychom nevyvolaly podezření, obuly jsme vysoké podpatky a oblékly šaty a nalíčily se. Propašovaly jsme velký transparent ve velké kabelce a zaujaly jsme místa na balkóně blízko pódia a nejenže jsme měly dobrý výhled na dění, ale bylo tam i několik urostlých policistů - těžkooděnců.

Když Miss Amerika, které končilo funkční období, přistoupila k mikrofonu, aby dala svou rozlučkovou řeč, to byl signál pro čtyři naše dobrovolnice, které vyvěsily transparent s nápisem "osvobození žen". Rychle jsme ho spustily přes zábradlí a přivázaly co nejpevněji a začaly křičet "osvobození ženám", "žádná další Miss Amerika", "svobodu ženám" (...) Policie přišla a zablokovala schodiště, sundala náš transparent a strkala nás ven ze sálu, ale nezatkli nás. Vrátily jsme se na Boardwalk za ostatními protestujícími a triumfálně vyhodily svoje podpatky do odpadkového koše svobody.

Když jsme ráno četly noviny, věděly jsme, že náš okamžitý cíl byl splněn: podél titulku s novou korunovací Miss Amerika byly zprávy, že ženské osvobozenécké hnutí bylo v celé zemi na nohou a že požadovalo více než "stejný plat za stejnou práci". Byly jsme zaplaveny dopisy více, než by naše malá skupina mohla vůbec zvládnout odpovědět, z nichž mnoho říkalo: "Čekala jsem celý život až něco takového přijde!" Dovedení ženského osvobozenéckého hnutí do obecného povědomí postrčilo některé ženy k založení svých vlastních skupin. Už se necítily tak samy a izolované. (...)

Při ohlédnutí zpět si nemyslím že jsme úplně rozuměly hloubce protestu na Miss Amerika nebo čemu jsme říkaly "záležitost objevení se". Mluvili jsme o tom jako o záležitosti komfortu, diktátu módy, jak soutěže v kráse rozdělují ženy. Důležitější bylo, že jsme ukazovaly a zpochybňovaly (ať už záměrně či nevědomky) uniformu ženské podřízenosti jako třídní status. Nakonec co opravdu stojí za touto akcí je mužská privilegovanost a vláda. Není to jen o sexuální přitažlivosti proti pohodlí, je to hlavně o moci. (...)

Jak jsem napsala v roce 1996, mnoho z toho pro co jsme začaly před třiceti lety bojovat se dnes zdá mimo dosah. Dnes je ženské osvobozené hnutí - a svět měnící naděje, pravda a energie tenkrát rozdmýchána a vedena - z velké míry nahrazeno individuální formou boje, který může přinést jen symbolický úspěch několika ženám, pokud vůbec. Je zásadní, že ženy jsou si vědomy, že síla žen byla organizována ve skupinách pracovala v ženském osvobozeném hnutí, které udělalo naše životy lepšími.

Moira Roth

Ženské umění performance

Umění performance se začalo objevovat v pozdních šedesátých letech - ve stejném období jako ženské hnutí. V obecném kontextu vysoce napjatého a teatrálního desetiletí, radikální feministky používaly divadlo na takových událostech jako bylo narušení soutěže Miss Amerika v Atlantic City roku 1968 a celonárodní WITCH (zkratka ženského mezinárodního teroristického spiknutí z pekla) z toho období. Ve feministických uměleckých kruzích teatralita znamená syrová vejce a hygienické ubrousky znečišťující neposkvrněné prostory muzeí - byla použita k protestu malé části žen na bienále v newyorském Whitneyho muzeu. (...)

Ve stejný čas kdy se ženy vrhaly do veřejných bitev, braly na sebe také svoje osobní, vnitřní. Prostřednictvím skupin zvedající povědomí, výrazných feministických manifestů, poetických vyvolání v literatuře a odborných studiích, ženy, včetně mnoha raných performerek, individuálně prozkoumávaly a kolektivně prokazovaly důležitost jejich životů. Znovu prověřovaly a redefinovaly modely, na kterých založily jejich sebehodnocení. Jak čerstvé feministky rozpoznávaly že co bylo původně prohlašováno (a tudíž často nebráno v úvahu) jako pouze individuální zkušenost, bylo ve skutečnosti zkušeností sdílenou s mnoha dalšími, vyvinuly koncept že "osobní je politické". To bylo to svěží a vášnivé poznávání sebe sama a ze zototožnění s jinými ženami, což přineslo vroucí, podporující alianci mezi prvními ženami performerkami a jejich publikem. To bylo to sbližující s často čitstě ženským publikem, stejně jako nový osobní obsah v umění, který se počítal jako síla k prvním pracem.