

**Anthony Howell**

**THE ANALYSIS OF PERFORMANCE  
ART**

**A guide to its theory and practice**

**OPA, 1999**

## **Předmluva (str. 0)**

Všiml jsem si společného termínu psychoanalýzy a mé vlastní teorie o umění performance, tím termínem je opakování. V umění performance jsem termín identifikoval jako základní prvek. (Podobně jako v malbě, primární barvy mohou být vytvořené směsí jiných prvků.) V analýze je opakování spojené s posedlostí. Jacques Lacan to označuje jako jeden ze základních pojmů oboru. Ve slavném „Fort-Da“, si Freud všiml, že dítě si během dne, jehož matka musela odejít, hrálo s objektem spojeným s nití. Dítě zvolalo „Fort!“ a hodilo objekt od těla, naopak „Da!“ znamenalo přitažení objektu k tělu. A hra byla znovu přehrána, což naznačilo úmyslné házení s objektem, který může ovládat. Toto pozorování vydláždilo Freudovu cestu představ o přenosu. Co je tedy pojem přenos výkonu na umění? Tady bych připomněl užitečný estetický princip, jenž má vliv na výkon: použijte něco, co jste už použili, ale jiným způsobem, než jste použili poprvé. Mohli bychom tento přenos nazvat „použití“. Příklad: V mé „Poctě Raymondou Rousselovi“, si dívka opakovaně sundává boty s cílem vyměnit si punčochy. Používá také kartáč a boty jako jakési lopatky a smetáku, díky kterým uklízí rýži. Nyní se zdá zajímavé zkoumat určité výkonnostní podmínky ve světle analýzy a zkoumat některé analytické podmínky ve světle výkonu. Například, co termíny jako "nesrovnalosti" nebo "nehybnosti" znamenají v psychoanalýze? Co výrazy jako "jednotky" a "nevědomí" naznačují ve výkonu? Nejprve je potřeba získat některé z principů výkonu rovně, protože dosud neexistuje gramatika pokrývající svou disciplínu, kázeň a která je však zřetelně odlišná od divadla. Zpočátku jsem vyrazil k nápravě této absence gramatiky a moje kniha je stejně pokus identifikovat součásti akčního umění jako je psychické objasnění tohoto umění. Vzal jsem si teorii barev jako model. Kromě černé a bílé, které jsou přísně tóny spíše než barvy, nátěry má tři nedělitelné primárky. Jejich míchání produkuje sekundární barvy. Podobně výkon má tři primární volby (přes jeden může být považován za společný důvod oběma ostatním), a ty mohou být smíchané do druhotné činnosti. Primární opatření jsou klid, opakování a nedůslednost.

Je zajímavé všimnout si, že i když je opakování termín velmi používán v psychoanalýze v nesouladu se nepoužívá tak často, nebo je to spíše zvýšená koncepce, jako je opakování. Gilles Deleuze používá termín "rozdíl" (a poučné postřehy ve své knize Rozdíl a Opakování). Ale není rozdíl rozpor? Je to spíš opakování, předmět se musí spoléhat, aby se opakoval. Více o tom co odlišuje nesoulad z rozdílu bude řečeno později, ale teď jsem chtěl prokázat, že jsou specifické projekty prozkoumány využitím performativních podmínek v psychoanalytickém kontextu a naopak. Můj odhad je, že některé překvapivé poznatky budou zřejmé, jak budeme zkoumat tyto disciplíny ve světle navzájem. Jak jsme tak učinili, uvedu příklady popisující představení, které jsem viděl, a některé, které jsem neviděl, ale četl o nich a některé, které znám jen z doslechu. Není tedy třeba, abych se omluvil historikům. Několik recenzentů bylo ochotno pokrýt výkon ve svých počátcích. A je to teprve nedávno, že živá práce těchto umělců se začala náležitě zaznamenávat a některé z nich unikají fotografické nebo videem nahrané dokumentaci. Je v povaze této přechodné formy, která často jako zpráva byla pouze vyprávěná z fonetického hlediska, přenášená z jednoho lékaře k druhému a je-li představitost, někdy dodává to, co paměti chybí. Je to tedy to, co převzalo jeho plášť legendy. Vzhledem k psycho / aktivnímu rozhraní, je kniha navržena tak, aby působila jako návod. Z toho vyplývá, že fáze kurzu jsem se učil několik let a ti, kteří cvičili toto umění, nedoporučují to probírat, ale chovat se metodicky, získat důvěru a kontrolu v každém aspektu předmětu před přechodem a tím, že pracují jako s cvičením, lze v každé kapitole na závěr výzkumu nalézt definici. V pozdější fázi, lze tato cvičení označovat pomocí indexu, pokud se chce umělec zeptat na nějaké konkrétní komponenty. Cvičení samy o sobě jsou pouze příklady možností uvedených v předcházejícím textu. Samozřejmě, že je možné je změnit, upravit, zjednodušit, udělat složitějšími a mnoho dalších cvičení inspirovaných kapitolou. Free Sessions - doby improvizace - by měly být vedeny nejméně jednou týdně, protože tak poskytují nejlepší způsob, jak vstřebat informace,

dotat a převést do performativního materiálu. Nosit oděvy, použité předměty, nábytek umístěný v prostoru, vše musí být považováno za a před volnou improvizací, spolu s osvětlením. Důraz by měl být kladen na vytvoření sóla, dua a tria a povolenou dobu na jejich přípravu. Jedna další pozornost. Psychoanalýza má mnoho táborů: Je tu klasická teorie, ego psychologie, Kleinianova analýza. Osobní a procesní teorie - abychom jmenovali jen několik rozkolů a vývoj. Teď, když mám značné zkušenosti v oblasti výkonu, můj zbytek zůstal v psychoanalýze, i když mám intenzivní zájem a přeji si, aby bylo jasné, že se mi jeho teoretizování stimuluje z uměleckého, spíše než z terapeutického bodu. Mám respekt k Lacanovým myšlenkám, který se však považuje za outsidera další ortodoxní větve hnutí. Postačí, když řeknu, že moje pochopení této disciplíny je nápadité, spíše než komplexní a že bych tvrdil, že hledání bylo kreativní psychoanalýzou, upravené pro využití, které jsem vložil do oblasti performance art. A tak často, jak tyto aspekty svého šetření použiji, týkají se působení jako výchozího bodu - vedou nás od analytika s gauči a místem nás v prostoru výkonu. Jsem stejně překvapený odlišností, která může být odhalena, protože paralely mezi dvěma póly, musí být často lehčí odlišit psychický koncept s jejich aplikací v aktivní oblasti. A že se uskutečňuje zhruba tolik, kolik je umělec na základě šetření do psychoanalýzy schopen vložit, protože je analýzou umění performance

## **1. Nehybnost (str. 1 – 6)**

U nehybnosti je obvykle pozorován Zenový obsah. Je to nehybnost jdoucí do sebe – meditativní mód. Ačkoliv existují i jiné cesty jak být nebo se stát nehybným. My si pojmenujeme tři stavy:

A. Nehybnost jako vězení

B. Nehybnost jako stav

C. Nehybnost jako vybočení či únik z nehybnosti

Zen nehybnosti se týká B – komponovaný stav, který je prohlubován, když je zaujata pozice, kterou je snadné udržet po dlouhou dobu. Zen přetrvává například od začátku až do konce kusu. Je také možnost, že začíná před začátkem a končí poté, kdy obecenstvo už odchází.

Dalším pojmem spojeným s nehybností je uvězněná nehybnost. Dochází k ní, když performer najednou ukončí performování, aby se mohl zabývat poslechem nebo sledováním. Zde se stává nehybnost svědkem.

Na jevišti, v konvenčním dramatu je obvyklé, že se jedna osoba pohybuje a mluví, zatímco ostatní sledují a poslouchají v pozici stagnace. Jejich činnost je uvězněna nebo přerušena.

Další formou je nehybnost jako smrt nebo kolaps. Často k ní dochází po vynaloženém úsilí. Při jednotvárné činnosti je to nejčastější a nejzřetelnější druh imobility. Aktér prostě lehne na zem. Ochablý performer může být odtažen do jiné pozice: představte si, jak může princ odvrátit sám sebe před tím, než políbí spící krasavici. Spánek simuluje smrt a nehybnost v uvolněné poloze se zavřenýma očima vždy evokuje snění nebo mdloby. Ale existuje také nehybnost ztuhlá, napjatá, statická křeč šílenství nebo smrtelná ztuhlost.

Nehybnost smrti je neZenová verze B (nehybnost jako stav). Ale smrt může naznačovat nebo vést ke znovuzrození. Dalším zásadním aspektem nehybnosti je C: únik z uzavřeného vejce Zenové vyrovnanosti nebo vzpomínání se a pozvednutí ze smrtelné nehybnosti nebo stavu vyčerpání.

Lacan hovoří o významu hranic – sex není ani tak nutkání dostat se dovnitř nebo touha po splnutí, jako přání pohybovat se na prahu vnitřního a vnějšího. Tedy jsou žádoucí vstupy do našich tělesných otvorů – rty, konečník, stydké pysky, skulina na špičce penisu, oční víčka a uši – ale ne například játra a plíce.

Zenová nehybnost je nepřetržité čerpání z nitra, zatímco uvězněná nehybnost a únik z nehybnosti jsou obě podmínky, které leží na prahu nehybnosti, únik z nehybnosti znamená znovuzrození.

Všimněte si taky rozdílu mezi nehybností a zaseknutím. K zaseknutí dochází v případě, že je uvěznění nucené a únik zdrženlivý. Zde je stav nehybnosti performerovi uložen zvnějšku – například pomocí lan, pout nebo působením fyzické síly jiných aktérů. Mohli bychom to nazvat omezující nehybností. Tento stav nehybnosti je snášen jako stav při zrození nebo když jsme hypnotizováni hadem. Je to nehybnost provázející paniku, forma ztuhlosti nebo napětí při pozastaveném úniku. Stav, ve kterém člověk nevidí ani neslyší, nebo spíše, v němž je oslněn či oslepen tím, co vidí; ohlušen nebo šokován tím, co slyší. Tento stav je podobný hypnóze – vidění ve zmrazeném stavu, kdy mohou být některé vnitřní vize vyvolány osobou zvnějšku nebo nějakou vnější silou.

Psychická ztuhlost nebo kázeň v performanci může být přečtena jako katatonický stav; subjekt často schovává ruce v podpaží nebo si na nich sedí (Breughel používá zobrazení této polohy pro stav šílenství). Taková forma je praktikována jako autozdrženlivost, což je rozumová část pokusu uvěznit nekonzistentní akci v šílenství. Jak ilustruje stavy pacientů psychiatrických léčeben Sander Gilman v „Seeing the Insane“, katatonický stav pacientů svazuje jejich těla do uzlů a prohýbá je do mezních poloh. Toto je nepohyblivost křeče. Kde se jeden sval staví proti druhému jako v performačním cvičení a proces svalových záškubů odkazuje na dynamické napětí. Tato nehybnost může dokonce vyústit ve vibrace (prvek opakování), což vede k prudkému sevření evokujícímu frustraci nebo hněv.

Když jsem byl velmi mladý, viděl jsem ve Francii, jak hypnotizér uvedl nějakého člověka do údajného tranzu. Působením hypnotizéra tento člověk napřed zvedl paže od těla, uvolnil je a pak jimi napjatě plácal. Poté mu hypnotizér psal tužkou na oční bulvy.

## **Historie nehybnosti**

Umění performance vzešlo z „happeningů“ šedesátých let 20. století. Nehybnost byla pokládána za klíčový faktor raných experimentů, protože mnoho z těchto událostí (eventů) bylo vytvořeno newyorskými vizuálními umělci, kteří za výchozí bod zvolili statický dvourozměrný obraz. Do oblasti happeningu byla začleněna i skulpturální póza Olympie Carolee Schneemannové a Roberta Morrise, která byla poprvé předvedena v roce 1965. V tomto kuse je nehybná póza z Manetova obrazu v kontrastu s aktivní manipulací s bílými panely, které ji obklopují.

Myšlenka stát se obrazem a být jeho ztělesněním byla inspirací pro mnoho živých obrazů už v dávné minulosti. Proto by živé obrazy měly být součástí historie performačního umění. V „The Paul Mellon Seminars 1996-7“ organizátorky Chloe Chardová a Helen Langdonová zdůraznily význam Emmy Hamiltonové při vývoji performačních póz populárních v 18. století.

Spřízněnost performačního umění s výtvarným, spíše než s divadlem, lze sledovat v tradici modelování života, v níž byla nehybnost vždy považována za dovednost. Chloe Chardová nás upozorňuje na Paolinu Borghesovou, Napoleonovu sestru, která na konci 18. století pózovala nahá jako model pro Canovovu sochu Venuše. Avšak její manžel nechal sochu uschovat pod zámek! Byla to Emma Hamiltonová, která v roce 1790 proměnila umění modelu v umění samo o sobě. V jejích živých obrazech měla nehybnost pouze krátké trvání. Její pozice byly pozoruhodné v přechodech nálad, kterých byla schopna dosáhnout. Chloe Chardová cituje Elisabeth Vigée-Lebrunovou:

*„Není nic tak zvláštního jako to, jak lady Hamiltonová dokázala nádherným způsobem ve svých rysech nabývat výrazu smutku nebo radosti, aby reprezentovala různé charaktery. Její oči zářily, vlasy měla rozházené kolem těla, dokázala předvést delikátní bakchantku a pak se najednou v její tváři objevil smutek. Poté jste uviděli obdivuhodnou kající se Magdalenu.“*

Vigée-Lebrunová popisuje tyto pozice jako „umění nového druhu“. Bylo to performační umění. Emma Hamiltonová používala to, co můžeme nazvat „záblesky nehybnosti“. Abychom pochopili tyto pozice podle popisu současných spisovatelů Chloe Chardová poznamenává:

*„Emma dramaticky upozorňuje na disjunkci nehybnosti, neměnnosti a odměřenosti spojenou se sochařstvím a animací života lidské bytosti“.*

V 70. letech byly oslavovány performance živých obrazů Roberta Wilsona právě pro jejich užívání nehybnosti a zpomalení. V knize „Conversations with Sheryl Sutton“, která je o Wilsonově divadle, autor Janos Pilinski píše o dramatu nehybnosti. V takovém dramatu má pozastavení akce větší účinnost než konvenční rozvíjení situace. Dále je v této knize rozšířena i otázka nehybnosti. Toto téma včetně Wilsonových živých obrazů bude dále rozvedeno až po přezkoumání strategie opakování a zpomalení.

Dvojice umělců Gilbert a George rozvinuli stav nehybnosti ve svém kuse „Underneath the Arches“. Jejich „Zpívající socha“, která byla klíčovým prvkem tohoto díla, byla poprvé předvedena v roce 1969 a pak znovu v roce 1991 v Sonnabend Gallery. Tento fakt potvrzuje skulpturální status díla. Umělci ztvárňovali běžné formální pózy, vyměňovali si rukavice a hůl, oblečení byli ve svých běžných oblecích. Pózování přerušovali sestupováním jednoho z nich ze stolu, na kterém se vše odehrávalo. Cílem bylo obrátit pozornost ke zvuku – což byla kazeta v malém rekordéru umístěném pod stolem. Hůl a rukavice byly vyměněny a nové pózy zaujaty jen když byla páska otočena. Délka pásky tak ovlivňovala délku pózy. Byl to určitý záhadný automat nehybnosti.

Sigmund Freud si všiml nejasností okolo německého slova „unheimlich“ nebo „unhomely“, které je obvyklé pro činnost překládanou jako „uncanny“, samotná běžnost může vykazovat nesnadné a podivné kvality – stejně jako je tomu, když mluvíme o čarodějnickém fetiši, který zná jen ona. Taková živá socha je obojí – všednost i nevšednost. To, co je nám známé, je pozorování lidí při běžných každodenních pózách. Co neznáme, je nehybnost. A to je to napětí způsobené rozpornými kvalitami, které vytváří onen tajuplný efekt.

Vidíme, že opakování má snahu zpochybnit plynutí času. Taková nekonzistence usiluje o průchodnost tím, že si vytváří své vlastní znaky. Nehybnost může naznačovat lhostejnost k času – jako pomník, který je lhostejný ke změnám počasí. Mike Kelly ve své eseji „The Uncanny“, kterou napsal jako doprovodný text k výstavě Sonsbeek 93 v Germente Museum Arnheim, poukazuje na kvality soch na hřbitovních památnících:



„*Stojí na hrobech a reprezentují smrt*“.

Když se objekty spojované se smrtí ukazují nemrtvým, naskakuje jim z toho husí kůže. Vezměme si například hlas sochy zavražděného velitele v Mozartově opeře Don Giovanni. Nebo naprosto realistické sochy vytvořené neo klasickým sochařem Berthem Thorvalsenem. Jsou umístěny v jeho mauzoleu, takže je pohřben v Kodani ve svém vlastním muzeu.

Tilda Swintonová strávila spící ve skleněné vitríně dobu delší než je trvání jedné audiokazety. Excentrický William Beckford (1760 – 1844) tvrdil, že spící sochy jsou mnohem věrohodnější. Spánek jim dává důvod k nehybnosti. Tanja Ostojičová stojí nehybně několik hodin uprostřed čtverce vytvořeného prachem z mramoru. Je úplně vyholená a zcela pokrytá mramorovým prachem. Skulptura je tak věrohodná, že pochybujeme, zda je tato bytost naživu. Je to, koneckonců, tuhá kvalita nehybnosti. O nehybné pozici mluvíme jako o zmrazení a opravdu je tam aspekt, který naznačuje chlad. A to nejen chlad kamene. Teplo urychluje molekuly, zatímco nehybnost odkazuje k netečnosti či setrvačnosti.

Je také třeba zmínit se o Chrisu Burdenovi. Zůstal v prostřední části uzamčené trojvrstvé skříně po dobu několika dnů. Horní část skříně obsahovala potravu a dolní část byla určena na exkrementy. Nebylo vidět nic, jenom skříně se třemi uzavřenými částmi. Občas byly slyšet zvuky tělesných funkcí, ale jinak byl tento kus zcela tichý. Člověk mohl jenom rozjímat nad uzamčenou skříní s vědomím, že je někdo uvnitř.

Tady je více nehybnosti než Zenové hloubky a fyzického nebo psychotického zachycení. Víc než uvěznění a úniku.

Výše uvedené příklady naznačují rozsah primární akce: nehybnost jako spánek nebo trans, jako malba v tělesné podobě, jako forma suspenze v divadelní konvenci dialogu a vývoje zápletky, jako indikace chladu, jako znak trvalé kvality sochy nebo tajuplnosti automatu – zejména při přerušení mechanického pohybu nebo jeho náhlý vstup do akce, nebo je-li nehybnost viděna jako manifestace naprosté fyzické odolnosti a výdrže.

### **Nehybnost jako základ (str. 6 – 10)**

Hovorí sa, že žijeme v časo-priestorovom kontinuu. V umení performance môžeme toto považovať ako kontinuum nehybnosti- prázdnoty. Uvažujme nehybnosť ako prázdny čas, do ktorého zasahuje performance. Rovnakým spôsobom, ako maliar začína s prázdny platnom a skladateľa vychádza z ticha. Jedná sa o dôvody, z ktorých nastane aktivita. Úseky prázdneho plátna môžu zostať,

pokiaľ sa tvorí obraz, rovnako ako ticho neustále prerušuje hudobné skladby. Podobným spôsobom, performance vyplýva z pokoja, úseky pokoja sa môžu v ňom vyskytnúť, a pokoj prerušuje činnosti. Koncepcia postupov umelca pred dielom je taká, umelec začína pred dielom s prázdny priestorom a dlhotrvajúcom množstve ticha, v ktorom akcie majú nastať. Tak ticho môže byť považované za pozadie, krajinu, ktorá pretrváva pod ďalšími dvomi primárnymi činnosťami: opakovania a nedôslednosti.

V priebehu kurzu budeme musieť preskúmať každú z týchto primárií(primaries) v psychoanalytických termínoch, pojatí. Najprv budeme riešiť problém vznesený v tejto predbežnej fáze. Má si performer vybrať rozvíjanie diela v oddelenom trvaní / spacialamount statických / prázdnoty jednoducho spojením viac a viac akcií, alebo si má performer stanoviť limit na čas a limit na priestor a vložiť akciu do tejto vymedzenej oblasti?

Všeobecne platí, že maliari zvyčajne maľujú svoj obraz na plátna už danej veľkosti, aj keď samozrejme existuje veľa výnimiek z pravidla. Sochári to často kompletujú. Vloženie je viac womblike metóda, pretože niektoré hranice sú už stanovené, zatiaľ čo montáž sa podobá tvorbe hromady kamienka – môže sa zväčšiť alebo zmenšiť produkt. U kompozície videokaziet, si môžeme uvedomiť rozdiel medzi montovaným, zostaveným a vloženým strihom. Vložená editácia zvyčajne zahŕňa separáciu zvuku a obrazu. Potom buď zvukové stopy alebo obrazové sekvencie slúžia ako chrbtica, ktorá je dotvorená v ďalšom prvku. Takáto chrbtica stanovuje dobu trvania videa alebo performácie, rovnako ako plátno definuje veľkosť obrazu. Naopak, strih často ponecháva synchronizovanú jednotu zvuku a obrazu.

Tu treba rozlišovať medzi časom a nehybnosťou. Čas je prirodzene trvácny, ticho z performatívneho hľadiska je v podstate fyzické. Pokoj, nehybnosť je performovaná všakako nepohyblivá. To je preto, že to môže byť považované nie ako zakotvenie v čase, ktorý predstavuje obdobie akcie, ale ako jeden z troch primárnych akcií ktoré môžu byť zmiešané so sebou a vytvoriť druhotné akcie. Pokoj, nehybnosť sa ťažko urobí v prípade, ak ide o viac ako nečinnú polohu. Naše telá sú ako plastelína – predstavuje našu tendenciu "vädnuť". Najjednoduchšie akcie sa môže stať, keď je napätie upokojujivé a trvalé. Každý model života vie - je to ďalší faktor, ktorý prispieva k tajomnému rozšíreniu zmrazenia.

Avšak, keď pokojná ľudská bytosť je líc ľudského automatu, potom Freud by si uvedomili, že ticho môže byť neskutočné, rovnako ako si všimol záhadný vplyv "ticha, tmy a samoty". Je tam niečo o pokoji, o ktorý spomína so spriaznenosťou strateného objektu a hovorí o Lacanovi, o ktorom si budeme hovoriť ďalej v kapitole "objekty" (viď str 45). Ticho, ako stratený objekt, môže byť tiež "nedostatok" - napríklad, keď medzera v rozhovore sa zdá čudný hovoríme o anjelovi prechádzajúcom naším hrobom. Tento pojem znovu potvrdzuje prípad pre posúdenie ticha ako krajiny, a možno stratený objekt je doslova krajina, pozadie: krajina, dieťa je stanovené dole, ktorá nie je matka, ale ktorá podporuje a stabilizuje ho materským spôsobom, čím sa stáva matkou - a tento dôvod je to, čo vzala od neho, keď sa snažil postaviť, trpí riskantnú stratu horizontálnej stability - stabilita opäť možno získaná keď sa vracia na zem v závere života.

## Poznámka k formovaniu projektu

Táto anketa bola najprv vyvinutá ako kurz workshopov, a počas prejavu, u ktorého došlo k určitým odklonom behom zasadania.. Problémy potrebujú byť zvýšené , a spočiatku povaha seminárov musela byť definovaná. V záujme zachovania celistvosti rozvinutia týchto myšlienok, mám pocit, že je najlepšie, aby tieto odklony boli prenosné, ako k nim došlo, tak, aby zostal pravdivé spôsobu rozvinutia kurz - ako keby to boli nejaký živý organizmus potrebujúci sa zbaviť otravovania napätím. To by malo zachovať svoju homeostázu. Takýto odklon dochádza v tomto bode.

V psychoanalýze, je analytik (ktorého Lacan označuje ako "Ten, ktorý má vedieť"), a je tam subjekt, a potom až je poradňa a gauč.

Pýtal som sa študentov, aby uvažovali o performanceart ako o predmete . Povedal som im, sme analytici. Naša téma je performance. A potom som si povedal, že som pripustil, že v rámci tohto metaforického stavu som bol "ten, kto má vedieť," (alebo "ten, kto má vedieť, väčšina"), prichádzal do priestoru výkonu s mojím vlastným silným projekciám na udalosť.

Kde sme v tomto priestore, pred našou performáciou? A kde sme, keď nie sme performovaní? Ak budeme sedieť, stáť, prikríčať sa spočiatku, a možno to je vec zvyku (ako keby navždy)? Ak sa skutočne budeme venovať tomu , aby sme zabudli byť tam ako analytici? Vzhľadom k tomu, že nie je iné publikum ako na tomto workshopu , a my sme tiež performer , sme z fylogenetického hľadiska v postavení zboru v starogréckej dráme. Sme aktívny svedkovia, performujúci naše zotknutie pokojom pred začatím udalosti, ktorú môžeme rozvinúť. Zatiaľ čo toto čítate, predstavte si, že pracujete pred vysokou bielou stenou s čiernou oponou, ktorá nás skrýva. Predpokladajme, že štúdio je väčšia plocha, než je koniec opony. Ste jedným z účinkujúcich. Predstavte si, že publikum bude tam, ak vypustíme spoza záclony, a že uvidí nás a súčasne budú sledovať performáciu.

V súčasnej dobe je tam len pozorovanie; sledovanie, čo máme robiť zo seba. Predmetom je tak performácia: analytici sú sami – umiestnení v pokoji , z ktorých každý je ako umelec a, ktorý sleduje z miesta , čo sa môže objaviť - kým sme sa my rozhodli o objavení. Spočiatku, definujeme priestor týmito závesy, a definujeme performáciu, kde sme sa pozerali na priestor od, času potrebného na to, ako dlho budeme musieť pozerať na to dnu. A ak tieto parametre sú definované, performácia bude vložená do nich.

Táto skutočnosť poukazuje k zrejmu problém. Maliari začali s plátnom, video-tvorca s kamerou. Performer často cíti, že on alebo ona začne s nedostatkom, absenciou toho, čo má nastať. Človek potrebuje mať na pamäti, že aj keď vlastné telo je nástrojom, a to že priestor a čas sú rovnako hmatateľné ako každé plátno.

Ako sa dostaneme na miesto, kde chceme performovať z nášho pozorovacieho miesta a ako sa dostať späť je opäť záležitosť úplaty. Ale naše pozorovanie je skutočne súčasťou predstavenia a neoddeliteľnou pri jeho vytváraní . Iste vyhodný bod maliara je rozhodne sledovať jeho obraz a ovplyvní výsledok. V našom prípade, našimi svedkami pozície je dôrazne "postoj", ktorý má vplyv na predmet, rovnako ako analytik je skutočne súčasťou analýzy. V performance, je umelec a predloha súčasne. Tak ako otázka "subjektu" a jeho identita sa skrýva nejasnosť.

Svedectvo je podmienkou ticha ako zadržanie (a iba jeden zo stavov pokoja). Navyše, je to stav, ktorý sa týka počúvania aj sledovanie. Čo potom, máme pozerat'? Čo keď, to znelo ako, v tomto predbežnom pokoji, v ktorom sa pozeráme, počúvame a zvažujeme náš vzhlad? V prázdnote predbežného pokoja nie je výkon okrem nás, v tomto je už plnosť.

### **The Reading of Stillness**

Pokoj umožňuje porozumenie performácie, ktorý je viac podobný spôsobu, akým čítame obraz, ako na spôsobu, akým čítame konvenčnú hru. Pri predložení stále živého obraz, publikum nemusí "nasledovať" akciu. Čítajú scénu svojím vlastným tempom, a oko cestuje v oboch smeroch hore, dolu. Na druhej strane, keď sledujeme drámu, je nám dané len málo času na rozvoj svojej vlastnej myšlienky. Miesto toho, sme prijímač diela. Naše myšlienky sa vyskytujú o ňom v jeho intervaloch alebo v konečnom znení opony. V hlavnej časti maľby, vyvíjame vlastné myšlienky, a to je aktívna forma kontemplácie, ktorá plátno stimuluje. Vyvíjame naše vlastné myšlienky aj keď sa pozrieme na sochy. Veľmi často, vdivákovi dôraz na ticho v performácii umožňuje to aby nastal tento aktívny proces. Ak by sme mali riešiť skrinky, s obsahom Chrisa Burdena budeme musieť trochu inak pracovať než je naše vlastné duševné pozorovanie. Vzhladom k tomu, divák nie je ako ryba na konci háku, performance art udrží príbuznosť s výtvarným umením, ktoré pôvodne živí jeho rozvoj. To zachováva túto spriaznenosť najviac špecificky snáď u sochárskeho umenia. To je dôvod, prečo aj najprogressívnejších divadelní kritici majú problémy s performáciou. Sú viac zvyknutí na nasledujúce hry, než na čítanie výkonu. Nehybnosť je pravdepodobne kľúčovým faktorom, ktorý priniesol rozdiel medzi performáciou a divadlom, medzi čítaním predložených textov a rozvojom mentálneho podtextu v priebehu akcie.

Pokoj umožňuje taktiež unášať myseľ po jeho povrchu. To otvára existenciu meditácie. Záverom mi dovoľte, nemali by sme podceňovať túto kvalitu ticha. Zen samozrejme bol spomenutý na začiatku, ale len krátko. Prečo práce bodu, teraz pokoja a lotus-position sa stali klišé? Avšak že je to klišé môže dekonštrukcia. Od nepamäti pokoj bol spôsob na dosiahnutie duchovné osvietenia. Nehybnosť je kontemplatívna bytosť v sebe Karl Jaspers, existenciálne, stáť proti tomu, že sú tu, arény vedy, ktorých opakované objavy neprinášajú jednotu alebo celistvosť, len väčšiu presnosť a viac detailov. Byť tam je únik, sám o seba prísť, iba bytie samotné. Mohlo dôjsť k spojeniu medzi nedôslednosti a bytia samotného?

Gilles Deleuze a Félix Guattari viac hovorí o telesnosti bez orgánov, idealizovanom stave rovnováhy uľavenia od tlaku strojového zariadenia súvisiaceho s výrobou a dopytom v Anti-Oidipovi: kapitalizmus a schizofrénie. Pokoj, je nakoniec to nakoniec, že telo bez orgánov, bez panciera korytnačky, je vozidlo, ktoré sa pohybuje. Ak chcete zadať svoju kosť, musí korytnačka vytiahnuť svoju hlavu, stiahnuť svoje nohy, navrátiť sa od sveta. Možno to je dôvod, prečo prvotné psychické represie sú ako rana na nose, násilné nekonzistencie, ako je blesk, ktorý zmenil Saul, Paula. Náhla katastrofa nás strhá zo všedný sveta do stavu šoku, zotrvačnosti alebo osvietenej meditácie. Zen ticha je navždy daná inou nehybnosťou, ktorá je smrť.

## Workshop nehybnosti (str. 11 – 12)

### 1. Primární nehybnost

Po tlesknutí je klid po dobu asi patnácti vteřin. Poté jeden z performerů vstoupí do prostoru a zatuhne v určitém pohybu. nehybnost se stále prohlubuje. Poté druhý performer vstoupí do prostoru a opět zaujme *štronzo* v libovolné pozici. A zase se nehybnost prohlubuje. Následující performer, v každém z prohlubujících se intervalů, zaujímá nehybnou pozici. Až do posledního účinkujícího, který po příchodu a ještě před zamrznutím ohlásí, že je poslední. Nehybnost se stále prohlubuje a v těchto intervalech postupně zase od prvního, performerů prostor opouští. Tak se děje až do posledního, který prostor ukončí.

### 2. Repetice nehybnosti

V základě stejné cvičení, jen v tomto případě každý následující performer má možnost opakovat již přijatou pozici, nebo adoptovat novou.

### 3. Skulptury a kotvy

Performeré přicházejí do prostoru jednou za čas. Každý z nich zaujme pozici, buďto jako sochařský objekt, nebo podpoří již předem vzniklý objekt. Tak účinkující přímou stabilní pozice, ostatní mohou využít či použít stabilní pozice, aby je tak doplnili. Poslední performer opět při vstupu nahlas sdělí, že je posledním. Nehybnost převládá do té doby než je narušena umělcem, který obchází hlasitě okolo sousoší, aby zvažil svoje další *štronzo*. Při znovu zmrazení pohybu, ať už jako soch či její podpora, dělá performer pravidelný zvuk, jeho ukončením uvolňuje dalšího účinkujícího. Vždy je to ovšem v jeden čas jen jeden účinkující, který vydává zvuk. Pokud se dva naráz vymaní z ticha, oba dva musí zase rychle zaujmout pozice a promarnili tím svoji šanci k pohybu.

### 4. Dynamická křeč

Po tlesknutí, každý z performerů uvrhne svoje tělo do předem neplánované pózy. Dynamické napětí, které napne různé skupiny svalů proti sobě, působí dokud celé tělo nezačne vibrovat napětím. Toto napětí se velmi zvolna uvolňuje a končí až když se umělec celým tělem dotkne podlahy, popřípadě dokud tělo nenajde možnou přirozenou pozici pro svoji relaxaci. Performer se poté snaží dostat do křeče ještě jednou a snaží se ji udržet po co nejdelší dobu, poté relaxuje a nehybnost se prohlubuje. Poté účinkující tiše vstane a opakuje celé cvičení znovu.

## 5. Zaseknutost

Vyberte největšího a nejsilnějšího člena skupiny a ostatní se mu budou snažit bránit v pohybu možnými prostředky, dokud jeho pohyby nebudou dostatečně utišeny.

## 6. Nehybnost volné relace

Improvizace využívající pouze příchody, štronza a odhchody, v tom všem můžou být přechody v zamrznutích, které již nelze udržet. Lze užívat i různé prostředky pro znehybnění jako provazy či pouta. Performer může zvážit různé varianty jako figurativní pózy, dynamické tvary, křeče, omezující prostředky. Repetice odpozorovaných póz a jejich opozice.

Nehybnost je třeba považovat za důvod pro jakoukoli volnou relaci. Často je dobré zahájit volnou relaci po minutě ticha a imobility.

(Str. 13 – 14 obrázek)

## **BÝTI ODĚVEM** (str. 15 - 19)

Oděv je pouze symbolický a může být identifikován jako uniforma. Části, ze kterých se skládá, mohou být v podstatě *imitacemi/mimikrami* – pomáhajíce vytvořit převlek přijatý objektem, na který se díváme.

Imitace/Mimikry může být:

Travesti – předstírání něčeho, co nejsme.

Maskování – schovávání uvnitř, co už tam je.

Zastrašování – účastnění se něčeho většího, než jsi ty sám.

Oděv může být vnímán jako přehlídka/předvádění se. Přehlídka/předvádění se může být v podobě *vábení* – zaujímání druhých. Může být v podobě *obran* – nošen za účelem ochrany těla. Helmy, prsní pancíře a štíty mohou být použity k dosažení tohoto cíle, rovněž slunečníky, plynové masky, včelařské čepice a termální spodní prádlo. V případě vyžadované ochrany dochází k vytvoření ochrany proti agresi, spíše než proti povětrnostním extrémům, věci nošené často vystupují/trčí směrem ven z těla. Je-li dáno, že nejlepší obranou je agresivní vzhled, defenzivní/obránné oblečení může tento agresivní vzhled vytvořit – jako Doc Martensky a motorkářská kožená bunda na malé ženě. Jelikož se agrese může jevit jako atraktivní, vztah mezi vábením a obranou je dvojsmyslný.

Ve francouzštině, sloveso *separovat* znamená oblékat se/odít se, ale také ozbrojit se (obléci se do bitvy). Obléci se znamená připravit se, obstarat sám sebe, z Lacanova pohledu, dát sám sobě život. Zakrývání zvětšuje to, co je zakryto, umožňuje určitým částem, aby byly nadsazovány/zvětšovány pro ochranné a sexuální důvody: zvážíme-li legrační části a Panurgeho důvody pro pokračování bez toho v Rabelaisově knize *Gargantua a Pantagruel*:

„ ... Hlava byla vytvořena pro Oči: Příroda by možná umístila naše Hlavy do našich Kolen nebo Loktů; ale mí-ti čelo určuje, že Oči by měly sloužit k objevování věcí z daleka, ona, pro lepší/snadnější umožnění/splnění svého Účelu, ke kterému byly stvořeny, jejich pevné umístění v hlavě (jakoby na vrcholu dlouhé tyče) na nejvýznamnější Části celého Těla: ne jinak, než my vidíme Dálky, nebo Vysoké Věže, vztyčené v Pusách Rájů, které navigují pravděpodobně dále, čehož si můžeme lehce všimnout díky Světlům večerních Ohňů a Luceren. A protože bych si rád, na nějakou krátkou dobu (nejméně na Rok), Odpočinul a užil si času k Dýchání od úmorné Práce Vojenské Profese, jenž je v podstatě forma manželství, upustil jsem od nošení jakýchkoli legračních věcí a zároveň jsem odložil stranou své jezdecké kalhoty. Co se týče Legračních kusů, základním a předním je Kus/Část Brnění, který nosí *doth*(?) Válečník; a proto udržuji dokonce Oheň (exkluzivně, abyste mi rozuměli), aby žádný Turek nemohl pořádně říct, že je Mužem armády, s ohledem na to, že Legrační kousky jsou Zákonem zakázány nosit.

Panurge se proslavil díky důvodům, proč jsou legrační kousky považovány za hlavní části brnění/zbroje mezi válečníky a v další kapitole, která se nachází na konci této knihy (*Appendix I*). V té tvrdí, že se příroda ohromně stará, aby ochránila orgány spojené s věčností žijících druhů – „*hath*(?) největší kuriozitou zůstává výzbroj a ochrana jejich pupenů, klíčků, výhonků a semínek, ve kterých spočívá výše zmíněná věčnost,“ – a že fíkový list byl prvním předmětem nošeným jako ochrana, protože zakrýval pohlavní orgány.

Panurge poznamenává, že „zkroucená silueta“ fíkového listu, ačkoliv přiznává, že u takovéto sexuální ochrany už existuje aspekt ukazování se. Legrační kousek byl určitě přetvářen do všech možných tvarů, než ve středověku dorostl do svého účelu. Oděv je *více než předurčený*. Nošení oděvů z jakéhokoli důvodu jde ruku v ruce s problémem, jak vyjádřit sama sebe a zároveň se ochránit. Mluvení a nošení oblečení vyjadřuje, co sluch a zrak interpretují.

Už i oděv přijal víceúčelovost používání: simulovat, maskovat nebo zastrašovat ve svém režimu imitace; lákat nebo chránit ve svém režimu ukazování se. Přestože mít vztyčené plátno nebo masku, ukazuje, jak doufá v to, že se ukáže/bude viděn, skrz to jak vypadá. Masky jsou naše pravé vzhledy. Jak to podává Deleuze:

„Za maskami...jsou další masky a dokonce ta nejvíce schovaná je pořád úkrytem a tak dále až k nekonečnosti. Jediná iluze je, že ta o odmaskování něčeho nebo někoho...“

(*Rozdíl a Opakování*, strana 106)

Zároveň existuje něco, co Lacan nazývá *anamorphosis* (perspektivní zkreslení) toho, jak nás vidí ostatní, např. všechny významy *ní* mohou přinést něco k tomu, jak *on* vypadá nebo *on* se může projektovat do toho, jak se *ona* jeví.

On považuje svou vestu za věc, která je *in*: ona si pamatuje, jak si její nadřazený strýc hrál prsty s knoflíky své vesty. Jeho asociace se liší od těch jejích.

Performance umělci nevidí sami sebe jako herce – nemusí se nutně stavět do rolí, které se liší od toho, jací doopravdy jsou. Ale i když si myslí, že jsou prostě „sami sebou“, každý z nich stejně vyobrazuje sám sebe, anebo personu/osobu skrz postoj/pózu, skrz řeč těla a skrz své oblečení. Hrají si sami na sebe, nebo jinými slovy, vytvářejí *sebe performance*. Sebe performance nevyobrazuje pouze vzhled, ale rovněž pohled a je také pohledem zvenčí/shora. V každodenním životě (jenž je performance), a v performance na nějakých specifických místech, místech se svědky, se pokoušíme *vidět sami sebe, jak se díváme* – představit si, jak vypadáme očima jiných. Komplexita našich sítí dívání se je dosti podivuhodná. Do minuty od vstupu do vlakové soupravy jsme schopni prozkoumat každého v daném vagónu, a to pouze přes rozpaky související s tím, že nás někdo může přistihnout, jak na něj zíráme. Zírání je všeobecně skrýváno: zahrnuje všechny, a přesto se jen zřídka zírající setkají pohledem.

Oblečení je hřištěm zírání.

V termínech performance je oděv často podřízen užití. Možná by mělo smysl předsevzít si *nosit pouze to, pro co máme užití*. Je vhodné přinést do prostoru performance čistě jen funkční objekty a tento důraz na specifickou funkci může být rovněž uplatněn na to, co se týče oblečení. Pokud je performance prováděna na základě nějakého konceptu, pouze jednotlivec do ní zve to, co je vhodné pro daný koncept, a také má na sobě pouze takové oblečení, které je rovněž vhodné.

Salome nosí sedm závojů/roušek: australští domorodí lovci nosí luky a šípy. A Bruce McLean mi jednou řekl o obleku pro cihly (brick suit). Jednalo se o oblek posetý kapsami, které byly všechny veliké natolik, abych se do nich vešla cihla. Pokud byly všechny kapsy naplněny, bylo nemožné se v tomto obleku pohnout, natož se postavit. Nyní vidíme, že oblečení může podléhat jak psychoanalytickým otázkám, tak i performativním otázkám.

Obyčejný šedý oblek má několik kapes. Psychoanalytický způsob se ptá: 'Co kapsy znamenají?'. Performativní způsob se ptá: 'Co se může dát s kapsami dělat?' Červené šaty nemají žádné kapsy. A co ta absence kapes znamená? Co se může dát dělat bez kapes? Odpovědi, které snad předkládáme poukazují na určité zvláštní zvraty sexuálních rolí: mužská věc/předmět pokrytý otvory, lákající vkládání; ženská věc/předmět jako pochva/pouzdro, do kterého může být vsunuto/vloženo tělo, za účelem možného pozdějšího svlečení, odhalující délku vzrušeného těla. A tak oblek propůjčuje (typické) ženské sexuální rysy mužskému pohlaví, zatímco šaty znemožňují ženě, aby si přisvojila (typické) mužské sexuální znaky.

Jazyk ve tváři možná odpovídá, ale poukazují na nějaký vyrovnávací/kompenzační faktor podobný/blízký 'agresi' defensivního/obraného oblékání. Možná jde o to, že touha dostat se pryč od/odtrhnout se od dvojsmyslnosti/nejednoznačnosti těchto stereotypních způsobů odívání se motivuje současný trend směrem k neutralitě: všudypřítomná 'uniforma' kalhot ve stylu atletů a svetrů – toto se počítá jako ideál *pohlavní androgenity*. Performeři se musí zeptat sami sebe, jestli chtějí, aby jejich performační já bylo stejně tak androgenní jako jejich já v běžném životě.

Dané dva způsoby otázek (významu a funkce) mohou být samozřejmě zaměřené na všechny možné druhy oblékání se, od formálního oblečení po funkční oblečení: smokiny a plesové šaty,



svatební šaty a hábity jeptišek, plavky a jezdecké kalhoty, všechny tyto věci mají určitý význam, který může být v neshodě s jejich funkcemi. Každá z nich je uniforma, která projektuje/vyjadřuje dvojsmyslné významy/smysly. Vousatí příslušníci San Franciské mysl znásilňující performance skupiny, „Andělé světla“, upřednostňují vousy a tetovani. Dvojsmyslnost může být způsobena anomální/nezvyklou podstatou těla v/uvnitř oblečení. Části oděvu související s povětrnostními podmínkami – pláštěnky nebo bikiny – rovněž nesou významy, jenž překračující hranice jejich funkcí.

Oblečení může byt totemické, anebo fetišistické, jako s gumou, latexem nebo dětská plínka. Kůže sama o sobě může znamenat/představovat oděv, stejně jako pěkný filigrán obleku pro tělo vytetovaný do torza a končetin.

Některé metody oblékání jsou velice/silně funkční – azbestové obleky pro chození ohněm, potápěčské obleky pro sestupování do hloubky. Nicméně i toto oblečení může být dvojsmyslné, pokud prostředí, ve kterém mají fungovat, je vyměněno za jiné. Uvažuj o významech, jenž mohou být vybudovány/vykonstruovány kolem nošení azbestového obleku v budoáru.

Vracejíc se zpět k těmto počátečním/výchozím způsobům oblékání: *travesti/travestie* může odkazovat k mnohem více věcem, než k imitování opačného pohlaví: je v ní také obsažen zvrát – stávání se něčím, čím nejsme. A tak se kdokoli může obléci jako zvíře – Marcus McLaughlin, například, může zahrát „April Mule“ (dubnového paličáka/mulu) – nebo můžete předpokládat, že vaše horní část je vaší spodní částí a naopak. Mikhail Bakhtin říká o středověkých „Svátcích bláznů/šašků“:

„Od nošení oblečení převráceného naruby a kalhot sklouznutých přes hlavu k volbám směšných králů a papežů, vždy je použila stejná typografická logika: posun/pohyb od shora dolů, obsazování vysokého a starého, skončeného a dokončeného, směrem k materiální/hmotné tělesné nižší vrstvě pro/kvůli smrti a znovuzrození.“

Toto se dotýká tématu dovnitř-ven, a nitra/vnitřky, které se začínají projevovat – jako v sochařských projektech Rachel Whiteread. V termínech performance, úplně převrátit něčí oblečení naruby a nosit ho s vnějšími částmi oděvu pod těmi vnitřními (třeba stojíce hlavou na zemi) může ovlivnit přechod k nahotě – ale nahota možná není to hlavní. Samozřejmě může *být* tím hlavním, a kdosi může usilovat o odvedení pozornosti směrem od ní – aby tu pozornost něčím nahradil/vytlačil, jestli chcete.

*Maskování/Kamufláž* se může také týkat určité části. Australský umělec Mike Parr nosí umělou paži na místo své amputované ruky a předstírá, že jeho druhá ruka je ta amputovaná – a poté si uřízne tu umělou ruku! (viz. str. 91) Ve filmu Valerian Borowczyk s názvem *La Bete*, vytvořeném v roce 1975 ve Francii, je syn, který se chystá na svou svatbu a svou pravou ruku má v sádře, tvrdí, že se zranil při jízdě. Jako diváci jsme přesvědčeni, že ji má v sádře proto, protože se mu z ruky stala hrozná/příšerná tlapa/packa!

*Zastrašování* je pro performery zajímavé z důvodu možností zvětšení/zesílení, které obsahuje – mít na sobě něco, co je větší, než my samotní, jako kdybychom byli v kostýmu během karnevalu. *Zvětšený* kostým může být jednoduše součástí něčeho ještě většího – např. předvádění/bytí enormního chodidla/nohy. A opět, někdo se může umístit do nějakého většího objektu, který pak používá jako svou „ulitu“ – a nachází se uvnitř skříně, rakve nebo piana. Takovéto ulity se v podstatě rovnají 'matčiným objektům'. Viděl jsem Stevena Taylora Woodrowa uvnitř stolu přehozeného ubrusem nebo pouze jeho oči vykukující z polštáře na perfektně upravené nemocniční posteli – jeho

tělo bylo skryto v matraci. Ve filmu *Table Movie 2* jsem hrál pod skříň, která spadla na podlahu s otevřenými dveřmi, ta pak se pohybovala po prostoru, jakoby sama od sebe.

Škála možností se v podstatě rovná performativní paletě, a tak je možné zaměřovat významy a efekty/účinky, nosit potápěčský úbor a šedý oblek, červené šaty a chůdy, smoking a síťové punčocháče. Jedna uniforma může být nošena pod jinou – stejně jako ruské panenky, které se postupně rozebírají, aby odhalily menší panenku uvnitř: tóga přes šedý oblek přes pyžamo, pláštěnka přes svatební šaty přes plavky – maska pod maskou pod (další) maskou. Normální oblečení má stejnou konstrukci podobnou té, jenž má ruská panenka – (tzn.) skládá se z vnitřních a vnějších vrstev. Ty mohou být nošeny konvenčním/obvyklým způsobem nebo naruby, nebo se člověk může pokusit nosit to, co se normálně nosí na horní části na té spodní a naopak. Takovéto převrácení/výměny a odkrývání/odhalování můžeme chápat jako odpor/vzdor proti konvenci/společenským pravidlům nebo jako šílenství – stejně jako svlékání oblečení jiné osobě může znamenat sexuální dostupnost nebo může být chápáno jako metafora pro upřímnost.

Protože mnoho šatů/částí oděvů omezuje pohyb nebo diktuje funkci nebo v sobě nese silné významy, otázka toho, co nosit není sekundárním/druhotným aspektem performance. Někdo by mohl říct, že každý začíná s neutralitou, než přijde na koncept performance. Ale neutrální oblékání bezprostředně/okamžitě dává najevo neutralitu, a proto už samo o sobě ovlivňuje výsledek. Ať už si člověk zvolí neutralitu, anebo oděv, který vyjadřuje silné charakteristické rysy, co nosit je otázkou, která vyžaduje pečlivé zamýšlení se na začátku procesu vytváření performance.

#### **Nahota:** (Str. 19-24 + 26)

Nahé tělo je také druhem kostýmu. A stejně jako u vypuknutí klidu, může nahota znamenat znovuzrození. Může to být nějaká závěrečná redukce (dokud nenajdu nějaký oděv s funkcí, kterou mohu využít, nebudu nosit nic). Tato redukce se podobá filozofickému aktu osvojenému Descartesem; nutné odstranění předsudků a pre -předpokladů jako pokusy o vytvoření základů bytí. Nahota může být použita k identifikaci těla jako návny. Zranitelnost, dostupnost, nedostatek důstojnosti nebo oplzlost, to vše se z těla dá vyčíst a bude to záviset na řeči těla performerera. Může se stát, že obscénní čtení bude vyžadovat oddělení oblečení, aby mohl být vystaven určitý orgán. Všimněte si, že zakrytí pouze části bude čteno jako skromnost nebo prudérnost, nebo dokonce tajemství - ale tady, jako obvykle, se odehrávají nejednoznačné hry, umělec nahý od krku dolů, který má pásku přes oči nebo performer odmítne umožnit další letmý pohled na jeho velký palec.

Samozřejmě je možná zakrytí části těla jinými částmi, což může být čteno jako stud, nebo odhalit část těla odtažením od dalších částí - což může být čteno jako zácpa nebo bolest zubů. Nahota umožňuje téměř tolik způsobů čtení jako být oblečení (mít na sobě oblečení). Stejně jako nehybnost může být konstruována jako základ pro dvojí pól akce (opakování a nekonzistentnost), tak může nahota představovat základní půdu pro oblékání a svlékání. Netvrdím, že nahota musí být stálá, ale být nahý je jako být stále: základní úroveň bytí.

Podívejte se na následující tabulku:

Nahota	KLID, NEHYBNOST
A: od oblečení k nahotě	klid jako zadržetí

B: kontinuální nahota

nehybnost jako stav

c: od nahoty k oblečení

vypadnutí z nehybnosti

Být násilně zadržen a svléknut jiným můžeme číst jako znásilnění: odeznění nehybnosti a následné oblékání může naznačovat ranní vstávání. Naše analytická performativní osa nás nyní může dovést ke zvážení toho, jak se může dítě cítit šikanováno, když ho rozzlobený rodič násilně svlékne a uloží do postele - dost běžný domácí útok. Žádá si o to dítě upozorňováním na sebe? Samozřejmě, být násilně oblékán může vyvolat stejný pocit jako útok za šedého rána. A být oblečený a svlečený má geriatrickou asociaci stejně jako dětskou.

Lacanova představa o touze být propojen s křížením a recrossing okrajů a hran, spíše než na celek bytí uvnitř někým nebo mít někoho uvnitř, byla projednávána ve vztahu k nehybnosti. To se vztahuje k rovnosti nahoty. Touha je vyvolána v okamžiku odhalení, nebo před ním, nebo to, co bylo odhaleno, je vyrváno a znovu skryto z dohledu. Naše pozornost je vzbuzena z napětí těchto prahových zkušeností více než celkovým stavem nahoty.

Pocit podivného může být spojen s nahotou, stejně jako se stillness. Exhibicionista je zahalen podivným. Představte si muže svlékajícího se na nástupišti. Jeho nahota je známá, ale je rámována neznámým prostředím. Freudovská představa, kdy se známé stává podivné, se zde uvádí do provozu. Odhalení jednotlivce fyzicky na veřejném místě možná v někom vyvolá pozornost k vnitřnímu tajemství a neodkryje vnitřní stud. A možná je to stíněný odkaz na to, že to, co zůstává nepřiznáno, vzbuzuje v divácích rozpaky.

Podivného v nahotě lze dosáhnout i jinými způsoby. Například odstraněním všech genderových charakteristik. Vezměme si fotografii Delly Grace - The Three Graces. Tři nahé ženy, které na sobě mají pouze impozantní boty. Všechny jsou kompletně oholené - holé hlavy, holá pubická oblast. Prostřední postava zírá na diváka, konfrontující jeho pohled s jejím tvrdým pohledem. Ženské hlavy se staly kulovité a jako takové falické. Parveen Adamsová se ve své knize o psychoanalýze a sexuálních rozdílech domnívá, že tyto ženy jsou od sebe k nerozeznání. Pro to je v prostoru poznání, že reprezentace žen se odehrává. Z postavení žen vidíme vyjadřuje antiestetické kvality. Tvar ženského těla často symbolizuje estetický ideál, ale zde jsou paže nevkusně zahaleny rytmickým střídáním pasu a ramen. Takže je zde rozpoznatelná věc, která je nyní k nepoznání, věc, která hledí, spíše než aby pohled cirkuloval v rámci jeho vlastních forem a tím udržoval percepci k sobě samému. Ale kolik z toho platí pro Tanju Ostojič - která zůstane nehybně ve stejné pozici za stejných podmínek, ale přesto budí intenzivní ženskost prostřednictvím svého obrazu?

Zejména u žen, odstranění oděvu vede v konečném důsledku ke klišé striptýzu, zatímco odstranění všeho, kromě spodního prádla nebo cache-sexe můžeme číst jako cop-out - a ne pouze v očích mužů. Začít se svlékat, ale nedokončit tento akt, můžeme číst jako cudnost nebo i prudérii. V takovém bodě se jedna z mých studentek zahalila do cigaretového popela a vína a nakonec se schovala pod své již svlečené šaty. Bylo to, jako by se styděla za svou hanbu, zahanbena tím, že není možné odstranit poslední roušku - která by odhalila skutečnost, že její genitálie nebyly nakonec zahalený objekt. Skrytí něčeho pohlaví tvrdí, že pohlaví jako konečný zdroj neposkrvněné nevinnosti a odhalení, že nevinnost je odhalena jako podvod, jako fikce - to je to, co skromný performer nechce odhalit. Nicněmě

obnažování může snadno klesnout do konvenční zábavy. Zajímavější než nahota by bylo oblékání se nebo oblékat někoho jiného.

Orlan, francouzská performerka, přenáší odstranění závoje, *the peeling away of masks a stage further than the strip by submitting to the scalpel*. Na jejím těle jsou nejdříve udělány značky, kudy povedou řezy, potom se odloupne kůže, tvar těla je sevřen, změněn, zatímco ona se snaží vytvarovat se v souladu s modely vybranými z dějin umění nebo za účelem dosažení některých inovativních výsledků například příliš zvednutým obočím. Takto zpochybňuje celistvost nahého těla jako základního objektu za všemi vrstvami a závoji - ptá se, zda naše nahota je opravdu náš pravý obraz a poukazuje na to, že i tato pravda může být změněna, upravena, zlepšena nebo zgroteskněna. Její práce vrhá pochybnosti na představu, že naše nahé tělo je náš syrový stav, zatímco oblečené tělo je uvařený stav - metafora nevinnosti versus zkušenosti, která z toho vyplývá, je teda dekonstruována a neplatná. Současně, plastická chirurgie nám umožňuje kontrolovat náš vzhled a vést jej ve směru některých zničujících možností.

## ZÁVĚR

Pokud je tyč falický objekt, tkanina je vaginální věc. Balení a balení toho, co už bylo zabaleno, naznačuje kondenzaci myšlenek a emocí na úvodní objekt. Silvie Fleurie prezentuje své zabalené nákupy, plody jejích nákupních expedic, například umělecké objekty. Balení těchto nákupů se stává něčím v sobě. Jsou to objekty prezentované jako nákupy - jejich rozbalení zničí jejich prezentabilitu. Holčičky, které se objevují v dětských soutěžích krásy, prezentují podobnou prezentabilitu - jako kdyby zevnějšek byl ideální konečný produkt - šaty s volány, upravený vzhled - a jakoby objekt existence měl být jako panenka. Je zde silný prvek podivného, tak jako v performancích vytvořených Vanessou Beecroft - která plní galerie mladými ženami oblečenými do spodního prádla a s blond parukami. Zde performerka napodobuje ideální předmět spotřebitele: jednoduše stojí nebo sedí v prostoru a čekají, až budou zakoupeni nebo ovládnuti. Libovolné, obligátní paruky aplikují do této akce cynismus - tyto skutečné mladé ženy nejsou skutečné Barbie - pro její platinové vlasy, které roustou přímo z její plastové hlavy. Jejich tváře jsou netečné a atmosféra "charged vacancy (platná nabídka)" převažuje.

Konečně, mějte na paměti, že oblečení není jen obal. Zakrývání může být viskózní. Indičtí fakíři se pokrývají hnojem. A existují pornografické časopisy, kde se příznivci exkrementální erotiky pokrývají lidskými výkaly. André Stitt se sám potírá celou řadou lepkavých kapalin - majonézou, swarfega (řada čistících produktů), kečupem. Zde je kondenzace o performerovi spojena s pojmy pokání, snímání hříchů z lidstva of being covered in excrescences, waste products (zahlceného enormním množstvím odpadních produktů). Pak jiní umělci se vzpínají v (razí si cestu, obtížně se dostávají) lázních z hlíny nebo plavou v lázních z mléka, nebo jako Herman Nietsch leží pod hromadou vnitřností. Pomazávají se sazemí nebo barvou jako Stuart Brisley. Nylonové tašky mohou připomínat membránu, obvazy zase mumifikaci. Tak to není jen případ ptát se sám sebe, co si obléknout. Otázka je mnohem složitější, argument, proč nosit co a případ toho, co dělat s tím, co někdo nosí.

26

Oblékač workshop

1. Travestie, maskování, zastrašování

Zhruba den před Oblézacím workshopem jsou performeři požádáni, aby začali sbírat/ připravovat si oblečení, o němž uvažují, že by ho během svého performance využili. V den workshopu se do tohoto oblečení obléknou. Tři z nich jsou vyzváni, aby využili své oblečení a oblečení ostatních za účelem travestie. Když je tohoto dosaženo, další tři performeři mají za úkol využít vlastní, i ostatních oblečení za účelem kamufláže. Když je dosaženo tohoto, další tři performeři mají za úkol využít oblečení za účelem zastrašování.

Charakteristika prostoru může být zapojena do hry v průběhu maskování. Ostatní účinkující mohou být využiti k posílení zastrašování.

## 2. Funkční oblékání

Každý performer začíná tím, že si oblékne, cokoli si přeje. Pak je požádán, aby využil každý jednotlivý kus oblečení nějakým funkčním způsobem a během tohoto procesu by měl zapojit tolik nehybnosti, jako akce. Nakonec by se měl každý performer vrátit do šatů, ve kterých začínal.

## 3. Nude Free Session

Performeři nějakých 40 minut improvizují, nazí. Žádné předměty v této fázi nemohou být využity. Tato free session může být vyzkoušena později, se začleněním objektů.

Účast na takovém nahém shromáždění by měla být vždy dobrovolná. Všimněte si, že cvičení 3 ve Stillness Workshop (strana 11) - Sculptures and Armatures - je vizuálně velmi efektní, když se provádí bez oděvu.

## 4. Zakrývání, ne Oblékání

Zhruba den před workshopem jsou performeři požádáni, aby si pro sebe navrhli nějaký obal, který nebude žádným způsobem sestávat z běžného oblečení. V den workshopu se performeři zakryjí tím, co si za této podmínky připravili. Je nejlepší, pokud tento obal není vytvořen dlouho před konáním workshopu. Připravený obal, vylití něčeho přes sebe nebo jiná akce si vyžaduje svolení takového zakrytí, které by mělo být co nejvíce součástí workshopu jako konečného samotného obrazu.

(27 – 28 obrázek)

## **Mimikry (napodobování) a opakování (s. 29 - 33)**

citace Gilles Deleuze - Diference a opakování, str. 1: „Opakovat znamená chovat se určitým způsobem, ale ve vztahu k něčemu jedinečnému či výjimečnému, co nemá konkurenci ani ekvivalent. A možná toto opakování na úrovni vnějšího řízení vytváří ozvěnu, pro část sebe sama - čím tajemnější vibrace, která to oživuje, tím silnější vnitřní opakování v rámci těch jednotlivostí. To je zjevný paradox svátků: opakují „neopakovatelné“. Nepřidávají podruhé a potřetí k poprvé, ale přenáší poprvé do síly x-té. S respektem k této moci, opakování internalizuje, a tím také mění samo sebe: jak říká Péguy, není to Svátek

federace, který připomíná nebo reprezentuje pád Bastily, ale je to pád Bastily, který oslavuje a předem opakuje všechny Svátky federace. Nebo je to například Monetův první leknín, který opakuje všechny další.“

Psychoanalýza odlišuje tři typy mimiker (napodobování) - travesty - parodie/karikatura, camouflage - maskování a repetition - opakování. Povšimněte si, že dva první termíny byly také zkoumány na začátku předchozí kapitoly (na oblečení) - naše vrstvy oblečení také opakují nás samotné, zrovna jako nás mění, maskují, rozšiřují.

Všechno, co se naučíme, přichází z vnějšku. Učíme se opakováním, napodobováním. Abychom se něco naučili zpaměti, opakujeme to, dokud si to neosvojíme. Můžeme také něco opakovat, dokud to správně nepochopíme.

Mimikry (napodobování) v podstatě mohou vyjít na stejno s dramatem „kuchyňského dřezu“, když se pokouší zobrazit, co se stalo ve „skutečném“ životě - což je ústřední pilíř konvenčních her. Nicméně, performer může upustit od toho, co Janos Pilinsky umožňuje Sheryl Sutton (performerka s Robertem Wilsonem) nazývat divadlem mimker-napodobování v jejich imaginárních konverzích. (viz příloha č. 2)

citace z Conversations with Sheryl Sutton, str. 26: „Je to v tom, v čem Robert Wilson překonává všechny své předchůdce dvacátého století. Zřejmě jen několikerým zpomalením pohybu jeho postav. Nebyla to ani pantomima ani film zpomalených záběrů. Řekl bych, že to bylo upřímné přiznání neobratnosti, vůbec všech forem lidské neohrabanosti. Pětkrát zpomalený krok je krásnější, ale mnohem více neohrabaný a pomíjivější než ten normální. Ačkoliv v tom kouzlo zpomaleného pohybu netkví, tkví v převratné revalvací času, normálního času. Úmyslně či podvědomě demonstroval pravý opak pro normální hry. V obvyklé rychlosti pohybu je příběh celého života stlačen do tří hodin. Wilson dokázal, že s pomocí pětkrát zpomaleného pohybu, by mohl představit mnohem více zhuštěný celek než jak je to obvykle. A jak a proč? Protože čas kvality se fundamentálně odlišuje od toho na budíku.

Holderlin převyprávěl celý svůj život ve čtyřech řádcích - a měl na to dostatek času. V takzvaném dramatu mimiker (napodobování) telefon zvoní, lidé klepají, sedají si či zapalují cigarety přesně tak dlouho jako ve skutečnosti. Taky na to mají čas. Pro zhuštění běžných všedních jevů jsou i dvě hodiny vsutku znehodnocená věčnost. Ačkoliv Wilsonova pomalá hra začala jako proces valící se tak, jak to dokázaly jen řecké tragédie s jejich dikcí zpomalenou na maximální možnou míru a jejich otevřeností, která už od počátku naprosto zničila akci.

Ale mimikry (napodobování) má širší využití než realistické divadlo. Můžeme se učit význam slov napodobováním projevů v dané chvíli. A samozřejmě repetition - opakování je samo o sobě víc než mimikry - napodobování. Můžeme vzít něco neznámého a opakováním si to osvojit. Ale opakování je více než proces osvojování. Opakování nás vede k pokračování - například skrze naše dýchání či tlukot srdce. A opakování může posílit či zeslabit naši motivaci. Můžeme opakovaně chodit na čas nebo znovu a znovu chodit pozdě.

V analýze opakování odlišuje sublimaci či přenášení něčích pocitů z jednoho objektu na druhý. V takovém případě to bývá spojené s posedlostí. Posedlost je metoda

zachraňování útěchy z bolestné situace, stejně jako je tomu ve „fort-da“. Posedlost můžeme identifikovat, když subjekt ukládá několik schémat na chaotické nepředvídatelné množství: řekněme oddělením něčích čipů do skupin po čtyřech. To je opakující se akce využívající nekonzistentní situace.

Oproti tomu to je právě střídající se opakování (pravá, levá, ruka, noha), díky němuž se učíme koordinaci. Někteří nemocní maniodepresí se možná nenaučí koordinovat dostatečně důkladně, a tak to, co je považováno za podmíněný reflex - například chození - zůstane jakousi částí mozku, která může smysluplně napodobovat: a to klade velké požadavky na mozek a může také vést k pravidelným kolapsům. Pro náš mozek se to může stát vyčerpávající stejně tak i pro naše svaly. Terapie lezením může posílit tento reflex.

Opakování jako napodobování jenom neimituje, ale také znásobuje originál. Může to pozměnit objekt, stejně jako vystřihnutí jednoduchého tvaru na několikrát přehnutý kus papíru může vytvořit stínítko lampy. A zatímco můžete napodobovat osobu či její gesta, můžete také napodobovat objekt postupným maskováním sebe sama. Pak, se zastrašováním, můžete napodobovat věc daleko větší než vy, tvoříc její hrozby svou vlastní formou ochrany. Související tendence zveličovat může ale zradit naše maskování: ve skutečnosti travesty - parodie je často identifikována gesty a svérázným projevem, které jsou silnější než ty toho samotného objektu. Dragqueen se stává určitým druhem super-ženy - zveličované, můžeme říci, že její hojné hrozby se stávají formou vlastní ochrany. Dokáže tak popřít svou skutečnou mužnost - nebo nás na to upozorňuje záměrným přehráváním všech pohybů a gest?

Tak či tak, travesty - parodie/karikatura zesiluje zpodobnění. Ale pojďme nehlédnout ještě dále na rozdíly mezi representation – zpodobněním a repetition - opakováním. Zpodobnění je vědomé opakování motivované touhou (tj. chceme vykonat toto opakování). Je to uskutečněné s vědomým záměrem: možná proto, aby to zamaskovalo nás samotné jako naše nepřátele, možná proto, aby to znázornilo něco, co si přejeme zapamatovat a prozkoumat. Reprezentační divadlo je divadlo vědomé mysli: používá napodobování, aby reflektovalo společenskou vůli. Opakování je, na druhou stranu, často nevědomé, motivované možná tím, co může být uvedené jako instinkt smrti. Vzpomeňme si na řetězovou reakci oscilující okolo rušivého podnětu, dokud nedozní – a voda se nevrátí do stavu, v jakém byla předtím, než ono vyrušení nastalo. Opakování odkazuje zpět k něčemu bolestivému - ale už jako úleva.

A tak potlačujeme důvod, proč opakujeme - nebo to tak alespoň vypadá. Ve svém nerealistickém opakujícím se stylu je performance art umění nevědomí. Když André Stitt metodicky a opakovaně podrýval smalt z vany, přistihli jsme se, že jsem svědky akce, která ani nevyjadřuje vědomé sdělení, ani stručně nepopisuje sociální metaforu. Je těžké říci, co ta akce vlastně je. Nic to nezobrazuje. Je to pouze vizuálně silné a agresivně hlučné opakování. Deleuze považuje opakování za nevědomé zpodobnění. Mluví o „inverzním vztahu mezi opakováním a vědomím, opakováním a pamatováním, opakováním a rozpoznáváním...“ Čím míň si člověk pamatuje svou minulost, tím více jí opakuje.

Opakování v performance:

Opakování zrcadlí své vlastní jednání. Chození opakovaně napodobuje počáteční krok. Pojdme uvažovat o opakování v terminologii performance.

1. I v nehybnosti jsou opakování. Naše existence si je žádá. Meditace může být popsána jako naslouchání našim vnitřním opakováním.

2. Vezměme v úvahu další přirozené opakování způsobů držení těla (metody pohybu): lezení, chození, běhání atd.

Navíc jsou zde opakování očištění, vyprazdňovací či obnovující. Znovu a znovu pijeme, jíme, močíme, vyměšujeme, spíme.

3. Potom tu jsou kulturní opakování provázející opakování, které na nás uvalila příroda: spletnosti oblékání a svlékání, pravidla pro zvedání sedadla, tahání za řetěz atd.

4. Na poli performance můžeme mluvit o jednoduchých opakováních – řekněme např. o sérii nůžkových skoků nebo klepání o podlahu nebo na dveře - jako o protikladu vůči komplexním opakováním, tj. řada původně proměnlivých akcí, které se opakují v jejich celistvosti.

5. Do rámce opakování spadá také napodobování a zrcadlení. Stejně tak můžeme napodobovat pozici nehybnosti někoho jiného nebo zrcadlit jeho jednání. V jednom cvičení performeři stojí vedle sebe a otáčejí hlavy tak, že jeden je v přímé viditelnosti dalšího. Pohybujíc se tak pomalu, že nikdo nemůže spatřit pohyb, performer, který nemůže vidět dalšího performeru, se ujímá vedení a jediný, kdo může vidět toho lídra, zrcadlí následující pomalé jednání. Vedení může být přeneseno tím, jak lídr obrací hlavu, dokud nemá dalšího performeru v přímé viditelnosti, zatímco ten následující, který nyní nemůže vidět nikoho před sebou, pokračuje tak, že odvrátí hlavu od dalšího, a tak se stává lídrem.

Napodobování probíhá později, tj. potom, co jeden performer uvidí performeru, jak dělá tu akci. Tuto metodu si často užívají dospělí stejně tak i děti. Opakování je základ bezpočtu her. Tím režimem napodobování je to pro nás uklidňujícím způsobem dobře známé. Umožňuje nám to zbavit se sama autonomních motivací a vytváří to základy našich identifikací. Pokud vyčerpáme činy ke kopírování (máme dokončeno naše opakování všech akcí, které jsme na začátku viděli), pak následuje zástava: nehybnost vyžadující více pozorování a naslouchání.

Prostá myšlenka formovala základy Going performované Theatre of Mistakes na pařížském Biennale v roce 1977. Propracovaná struktura, která vycházela z ohromujících pasáží opakování a intervalů pozastavení, dala vzniknout formě skladby, které bylo velmi podobné tomu fugy. A tak kontrapunktní hudební forma má svůj původ v tomto jednoduchém procesu napodobování. Strukturu Going můžete nalézt v příloze č. 3.



6. A nakonec je tu otrávenost z opakování. Büchner nechal svého hrdinu Dantona říct (citace z Dantonovy smrti):

„Je to tak ubíjející. Nejprve si obléknete košili, potom kalhoty. Vlečete sami sebe večer do postele a ráno zase z ní, a pořád kladete jednu nohu přes druhou. Je tu malá naděje, že se to někdy změní. Miliony lidí to tak vždy dělaly a miliony lidí po nás to budou dělat stejně. Co víc - od té doby, co jsme stvořeni ze dvou polovin, přičemž obě mají dělat to samé, všechno se musí udělat dvakrát. Všechno je to velmi nudné a velmi, velmi smutné.“

### **Opakování v psychoanalýze (str. 33 – 37)**

Teď přichází na řadu emocionální aspekt. Lacan zvažuje vztah mezi pohledem a závistí (gaze and invidia). Já ti závidím pohled, který vidíš. Pro to, abych ho mohl získat bych se musel stát tebou. Opakování musí být rozděleno do na sobě závislých opakování a na těch ostatních. Často je fenomén týkající se přenosu sublimace oboje když je opakování závislé na jiném a je transformované do sebe opakování. Sublimace je ve hře když opakující bolest nebo opakování které způsobuje bolest je nahrazeno opakování které nezpůsobuje bolest.

Pak je tu další fenomén „screen memory“ (obrazová paměť) toto je obraz který můžeme odvolat (a to umožňuje znovu objevení), které zastává místo, nebo zastává místo před něčím, bolestivý obraz, který jsme potlačily (zakazující jeho opakované objevení) – promítání zákazu. Když my uplatníme své performativní termíny do těchto podmínek pozorovaných analýzou, začneme být schopní interpretovat abstraktní podmínky akce způsobem který má nějaký vztah k našemu emočnímu životu. Pro příklad, opakování do kterého přidáme ticho může přimět opakování zpomalit, buď únavou nebo nehybností, nehybnost vzrůstající k odporu, tak jako pomalá chůze může být viděna jako nechuť – jako s Shakespearův školák- stejně jako rychlá chůze může evokovat naštvání (agresi). Tady pozorujeme jak množství ticha přidává do hry neverbální roli a „kvalifikuje“ chůzi. My si nepřejeme kopírovat neo se učit kopírováním – a toto zpomalí tempo našeho opakování. Opakování s redukováným tichem může zapříčinit akceleraci, zapříčiňuje spěch a netrpělivost.

V dětství, může kopírovat činnost více než jedné osoby – když se koukáme na naši matku neb sestru, nebo když pozorujeme otce nebo našeho učitele. Performativní cvičení může být reflexí tohoto. Můžeme poslouchat jazyk jedné osoby, když se koukáme na akci druhé osoby, a pak zkusit udělat fúzi akce a přednesu v naší další vlastní performance. Toto cvičení představuje model performance nazvané asimilace.

34

V návaznosti na Lacana, tělo je souhrn efektů závislých na akci subjektu, na úrovni kdy subjekt představuje jeho nebo jí samotnou z efektů pohybu. Pohyb může být „oproti jedné“ jako když lovcí zvíře imituje ztrnulost kořisti.

Pozitivní a negativní zvraty:

Reverze je obrácené opakování. Posoudme některé z základních faktorů akce: nádech výdech, zavírání a otevírání očí a pusy. Ostatní opakování zahrnují alternace, jako u chození, běhání atd, toto jsou přirozené změny opakování, které nám umožňují se pohybovat. Většina našich základních repetitivních ukazuje pozitivní a negativní reverze stejně jako u mnoha dalších repetitivních. Nemůžete si opakovaně oblékat šaty přes hlavu, pokud nenosíte více než jedny šaty a nebo pokud si je znovu nesundáte před tím než tuto akci zopakujete. Všimněte si též, sezení a stání,

otevření a zavření rukou, skákání nahoru a dolů. Mnoho běžných objektů využívaných lidmi je nevyhnutelně tvarované k přizpůsobení se reverzi, nebo spíše mají reverzibilitu jako charakteristiku jejich použití. Herkules zemřel, když si oblékl otrávenou bundu, kterou nemohl sundat.

Je zajímavé ke zvážení jak chůze vytváří kontinuální progres pouze tím, že objetuje přesnost opakování, pohyb pravé nohy je přenesen do levé a toto umožňuje pokrok. Pokud by se toto nestalo opakování by obsahovalo tu reverzi ale tato akce nás nikam nedostala. Jednoduše by se pravá noha hýbala dopředu a dozadu.

Jediná kontinuální repetice je cyklická např. míchání. Tto nepotřebuje ani reverzi ani alternaci. V jejích článku "Gesture and Psychoanalysis" Lucy Irigaray tvrdí, že cyklické opakování je spíše pro dívky a dopředu a dozadu (penisový) pohyby „fort da“ (původně) sledované bylo prováděné chlapci. Vidící se jako zmenšený obraz své matky, dívka by svou matku nikdy nespojovala se špulkou nití. Tudiš, pokud není dívka traumatizovaná absencí matky do lhostejnosti, pak se ztrátou bude bojovat tím, že si vytvoří točením sférický pohodný porostor kolem sebe. Cyklické opakování je nabito muzikálností: hudebnost cválajících koní, rytmus kol jedujícího vlaku. Tanec často obsahuje piruety dokola a dokola. Většin dětí je posedlá točením se. Takové to opakování je obrácené na sebe. V klasickém zobrazení ruce a třech Graců vytváří kontinuálně uzavřený kruh – tento kruh je narušený anti – grace fotografií Delly Grace a dvouh jejích společníků. Kontinuální točení z tebe dělá střed vesmíru, protože vesmír se točí s tebou, zároveň však musí vyvolat zavrať a nakonec i kolaps.

35

Komplexní sekvence nestejnorodých akcí mohou být změněná do opakujících cyklů jenom když: a) nezahrnují žádnou akci potřebující reverzi před repeticí b) zahrnuje reverzi těchto akcí v sekvencích nebo c) zahrnuje reverzi těch akcí do alternativ těch sekvencí. Analytickými termíny, jako sekvence, vyžadující konstantní reverze nebo alternoování reverzí může obsahovat nerozhodnost nebo frustraci.

Ambivalence může být též vyjádřena skrz tyto tendence v repetici požaduje reverze aby mohla pokračovat. Tady vstupujeme do světa obsese. Posouzení „kdysařovi“ obsesí s kamenitou cestou., že jeho slečna by mohla později stoupnou na kámen, až pujde cestou. Dal kámen pryč z cesty. Pak když ušel kousek cesty si uvědomil jak je jeho chování absurdní a spěchal zpět ke kameni, zvedl ho a vrátil zpět na místo kde na něho šlápl.

Freud tvrdí, že toto chování není absurdní, to co mu připomíná odstranit kámen z cesty je jeho rozpolcenost ke slečně, v jednom momentu je ochranný, ve druhém ji chce nechat zranit. Subjekt pouze odstanil kámen z cesty, opakování lze jednoduše číst jako tendenci přehnaně ochraňovat milovanou osobu. Teď můžeme jednoduše vidět psychický rozdíl mezi pokračujícím opakováním a reverzním opakováním – ale co jeden srk kávy z dvaceti hrnků? Odchylka, která je v tomto případě záleží spíše na odchylce od normy než na jakém koli opakování.

Přemístění kamene uprostřed cesty je jasně opakování reverzního charakteru, a váhání může být čteno jako reverzní jako jaká koliv jiná akce jako tato. Připomeň me si Penelope, která vycházela ven a slibovala tkalcům, že si jednoho z nich vezme až dokončí tapisérii ale přála si být věrná Odyseovi.

Předvádění chůze jen s pravou nohou, nás vede ke stejnému místu, bude to naprosto zbytečné. Ale podívejme se na Sisyfa. Je nespočet příkladů opakování obsahující reverzi, který nás nikam nedovede – ale většina z těch co obsahují alternace. Když se nám povedlo zvládnout chůzi, tak může následovat vůdce a nebo se toulat samostatně. Může jít něčemu nebo od něčeho. Psi následování může být identifikováno jako fixace.

I dýchání je opakování, které může být změněno do způsobu, který může být neurotický důsledek. Freudův „vlčí muž“ musel dýchat hlasitě, když viděl lidi, kterých mu

bylo líto, z důvodu jejich neschopnosti, aby na tom nebyl jako oni. A pod jistými podmínkami musel dýchat velmi rázně „drinking it“ atraktivní pohled skrz jeho nos. Toto je opakování je narušeno subjekt je pod tlakem z rozporuplnosti: přírodní rytmus dýchání je přerušen emocionálními požadavky. Pro další myšlenky přeskočte na stranu 135- 148.

36

Opakování a čas:

Repetice se může zdát, že obrací posun času konstantně zpět ke scénám našich předchozích zkušeností, jako jedna voda v řece života. V novele od Itala Svega, hlavní postavánky nezávazně udržet jeho rozhodnutí přestat kouřit. Ohledně dělání rozhodnutí on poznamenává:

„ Ty zastáváš vznešené chování a řekneš „Nikdy víc“. Ale co se stane s tímto chováním aby si dodržel sovo? Jediné co můžeš je ho zachovat tím, že ho budeš obnovovat tvoje rozhodnutí. A Čas , pro mne, není nepředstavitelná věc, která se nikdy nezastaví. Pro mě, ale jen pro mě, to přijde znovu.“

Anthony Wilden věnuje celou esej komentováním této novely. Tato novela je pojmenována „Smrt, žádost a opakování“. Wilden popisuje dvojitou vazbu kterou jsou vysílení alkoholicí:

„Přestal pít. Ale jeho střízlivost nutně a nevyhnutelně zničí samotnou možnost, která vytváří jeho postavení k střízlivosti na prvním místě. Nemá žádnou možnost v pokračování dokázání jemu samotnému jako výzvu ze toho že přestal pít je pryč. Jak Bateson to říká: Kontextuální struktura střízlivosti se mění s úspěchem (můj důraz). Hrdost v chování PROTI další osobní reprezentaci s lahví může být teď úspěšná pouze s tím, že si nalijí jen jeden malý panák, pro symetrickou snahu vyžaduje kontinuální opozici od oponenta.

Toto nasvědčuje, že je druhy mentální „reverzní“ služby v opakování – např. Zasazené hmatatelnou vratností z mnoha našich opakujících se činností. Zrcadlo našeho dvojčete našeho rivala. Lacial komentuje zásadní nezbytnost na příkladu „zrcadlo – stage“ v naší předchozím hledání identity. Pochopit to, když jedna zkušenost z pocit hýbání jedné ruky, jedna ruka se opravdu hýbe, učí jednu vzít iniciativu a koncentrovat se na její vlastní pohyb. Od té doby, jedna může identifikovat se subjektem, který ji vede k tomu aby dřela. Jakkoliv můžeme si představit vzpurný obraz, který udělal opak toho , na co jsme se ptali. Obraz v zrcadle je potom v reverzní.

Wilden cituje Kierkegaard:

Dialektika opakování je jednoduchá... **DOPLNIT!!!**

(Str. 37 – 40)

Avšak ne všechny obsese jsou škodlivé. A opakování může mít svůj význam, což lze odůvodnit tvrzením, že některý konkrétní čin je tak vznešený, že si zaslouží být opakován. Vezměte si např. zátiší Giorgio Morandiho, který stále používal tytéž lahve, plechovky a

krabice. Kenneth Baker uvádí ve své eseji o Morandim - malování skrze opakování (malování opakovaním):

„Morandiho umění je důkazem, že člověk věnoval malování čas. V jeho tvorbě se opakují stejná témata. Věnuje se umění jako disciplíně, aby vyplnil své dny.“

Opakování může poskytnout motiv pro performanci. Například mé přestavování stolů – opakované posunování nábytku o 90° znamená, že mám nějakou činnost, což je důležitý činitel v *nereprezentační* tvorbě. Ale možná bychom měli prozkoumat motiv pro opakování hlouběji. Jak již bylo uvedeno, souvisí to s *instinktem smrti*. Proč?

Freud, nespokojený s negativní představou, že k opakování dochází kvůli potlačování pocitů, ukázal v principu *Beyond the Pleasure* (za radostí, slastí), že instinkt smrti, psychický ekvivalent síly gravitace je spojen úzce s fenoménem opakování. Jak to vyjádřil Deleuze: Kupodivu instinkt smrti slouží jako pozitivní princip opakování, zatímco princip radosti je jen psychologický. Proto je to tichý princip, zatímco princip radosti je „hlučný“.

### Rozdílnost a opakování

Tou hlučností myslel Deleuze podle mého názoru to, že princip radosti, který se snaží obnovit duševní rovnováhu tím, že se organismus zbaví přemíry stresu, způsobuje, že si neustále uvědomujeme jeho přítomnost, pociťujeme ji - jako cítíme potřebu močit, abychom ulevili napětí v močovém měchýři.

Na druhé straně instinkt smrti je více skryt. Je v postatě regresivní, ale může se jevit jako impulz k disintegraci, směřování k apatii – jako by gravitace vyvolávala touhu spadnout dolů jako jablko, které se houpe na větvi. Možná, že v kompostu, ve který se proměníme, je začátek nového růstu a cyklus se opakuje. Ale jestliže je opakování motivováno tímto instinktem, potom je veškeré opakování je spirála, která směřuje směrem dolů, nebo je to urychlení, které vede pouze k explozi a rozptýlení. Ať už je to tak či onak, ve freudovském smyslu, s čímž možná současná teorie nesouhlasí, umírání se jeví jako důvod bytí, a to opakovaně, a tím motivuje opakování.

Kvůli tomuto temnému, skrytému motivu můžeme cítit potřebu opakování nějak zakrývat. Freud si toho byl vědom, když hledal nějaký hlubší důvod než potlačování, i když uvažoval o instinktu smrti jako určitého potlačování – primární potlačování. Deleuze to výstižně shrnuje: Neopakujeme (se), protože potlačujeme (svoje pocity), potlačujeme, protože opakujeme.

### Odlišnost jako součást opakování

Opakování je často zastřeno (zamaskováno). Předpokládejme, že protože jsem kradl z matčiny kabelky (abych mohl nakupovat), nyní podléhám obsesi nakupování. Proč jsem ale kradl? Možná proto, že jsem měl pocit, že ukradla mou příkrývku (vyrobenou ze směsice materiálů, které svou vůní připomínaly ji i mě) a nahradila ji obyčejnou králíčí kožešinou, koupenou v obchodě. Chodím na nákupy, ale ukradený předmět nemohu nahradit. Nakupuji,

abych zopakoval pocit viny z toho, že jsem kradl z její kabelky (pocit viny, který potlačuji). Témata nakupování a krádeže se opakují v nejrůznějších podobách (ve kterých se je snažíme zastírat, zamaskovat).

Rozdílnota je obsažena v opakování. Bez rozdílnoty bychom nebyli schopni rozlišovat mezi A a jeho opakováním. Mezera mezi opakováními utváří rozdílnota. Noc rozděljuje den do opakování, den dělá totéž pro noc. Bez rozdílnoty není cyklu.

Tam, kde je rozdílnota maskována, maska je opakovaně slupována, aby se objevila další maska, jako v nádherném filmu Michaela Powella „Hoffmanniovy povídky“. Naopak Gary Stevens a jeho spoluhráč si oblékali další a další vrstvy oblečení a tím opakovaně zakrývali masku maskou. Stejně tak činy mohou zakrývat jiné činy – rozčilím se na počítač, abych zakryl to, že mě rozčililo mé dítě, ale možná se vlastně zlobím na dítě, protože se na mě rozzlobil šéf. Opakovaný hněv se projevuje v různých podobách. Dokonce je možné jej obrátit naruby a přeměnit v přehnanou lásku, aby byl zamaskován hněv, který ve skutečnosti cítíme.

Rozdílnota je součástí opakování i v jiných ohledech. Nepřirozenost, která je někdy spojována s dvojčaty a trojčaty, může být připisována našim znalostem o jejich odlišnosti a jak je tato maskována jako opakování. Naše těla jsou symetrická, a přece levá strana je podstatně jiná, než pravá strana. Stejně rámce komické kresby, které se opakují, mohou být vyplněny různými obrázky. Opakování může být uniformní obálkou, která obsahuje rozdílnota. Ve své „Zpívající soše“ audiokazeta Gilberta a George obsahuje opakované pauzy, zatímco výměna rukavice a hole navodí rozdílnota v jejich postojích. Wedekind ve své hře Probuzení jara používá řadu stejně krátkých scén k rozvíjení děje, stejně jako sled diapozitivů při promítání, kdy každý z nich se jeví v proudu světla stejně, i když každý diapozitiv ukazuje něco jiného. Zde se rozdílnota v opakování může podobat důsledné nedůslednosti. O tom bude pojednáno dále.

## Mimikry a opakování

Deleuze nám říká:

„ Prvky asymetrie slouží jednak jako genetický princip, jednak jako odraz symetrických postav. Opakování je pravidelné dělení času, časově rozložené opakování stejných prvků. Doba však existuje jenom potud, pokud je určena povzbuzujícím akcentem, řízeným intenzitou. Nicméně mýlili bychom se, pokud jde o úlohu akcentů, kdybychom tvrdili, že jsou reprodukovány ve stejných intervalech. Naopak, hodnoty povzbuzení a intenzity působí tím, že vytváří nerovnosti a rozdíly mezi metricky shodnými časovými úseky a prostory.

Hegel však tvrdil, že rozdílnota je implicitně protimluv, že co začíná jako modifikace, to je antiteze nějaké konkrétní teze, musí nakonec odporovat té tezi, než je dosaženo syntézy: „ Teprve když rozmanité podmínky byly přivedeny do bodu rozporu, začnou na sebe aktivně vzájemně působit.“. Toto tvrzení lze vystopovat v performanci Opposite Exercise:

Jeden umělec předvede děj a pak další umělec „protiřečí“ tomu ději tím, že se pokouší vytvořit opak. Poté ten druhý umělec iniciuje děj, na který ten první reaguje dějem, který je opakem tohoto nového děje.

Rozvíjí se sled A, anti-A, B, anti-B, C, anti-C, ale cvičení se stěží vyhne opakování, neboť každá dvojice aktivit je přiřazena do téže skupiny. Definice toho, co je opakem čeho, je čistě subjektivní a výsledkem je opakuující se sled dvou dějů, přičemž děje v rámci dvojice se navzájem podobají více, než dvojice předvedených dějů. To by potvrdovalo názor, že jen to, co je stejné, se liší (můžeme říci, že rozeznáme od sebe dvojčata, jen díky tomu, že to jsou dvojčata).

Opozice (odpor) může zahrnovat rozhořčení nebo to může být prostě záležitost geometrie. V „Prvcích umění performance“ protiklad v rámci opakování je dobře vyjádřen v performanci „First Conversation Piece“ (První rozhovor, vytvořené „Divadlem chyb“).

*„Každý umělec si vybere jedno sloveso.*

*Tvořte věty, ve kterých použijete sloveso, které jste si vybrali, eventuálně slovesa vybraná jinými umělci, a připojte zájmena a pomocná slovesa.*

Věty mohou být např. :

Rozkaz  
Oznamovací věta  
Otázka  
Záporný rozkaz  
Záporná oznamovací věta  
Záporná otázka

Můžete také použít fráze nebo jednotlivá slova (tj. fragmentované formy shora uvedeného). Kromě vybraného slovesa, pomocných sloves a zájmen můžete použít jakýkoliv jiný slovní druh kromě podstatných jmen, přídavných jmen a příslovcí.

Je docela běžné, že umělci mají na začátku tohoto cvičení stejné hlavní sloveso, a také pomocná slovesa a zájmena, a tak reagují jeden na druhého v oznamovacích větách, záporných větách, rozkazech a otázkách. To samozřejmě vede k prudkým projevům vyjadřujícím odlišnost. „Ty jsi jí volal.“ „Ne, já jsem jí nevolal.“ „Ano, volal!“ „Ne, nevolal!“ „Proč jsi jí volal?“ atd. Ale tyto vyjádřené protiklady jsou stále podmíněny určitou podobností frází, kdy umělci mají všichni to stejné sloveso.

Protože opakování se vzájemně od sebe liší, můžeme poukázat na to, že jakási trojná potřeba ovládá opakování v konstruování zápletky, a rovněž tak ji můžeme najít ve stavbě sérií performancí. Je tam začátek, potom opakování určitých prvků tohoto začátku v prostřední části, a další rozvíjení těchto prvků na konci kusu. Je tam jedna událost, její ozvěna (připomínka) a opakovaný úder na bicí, který je dozníváním oné ozvěny. Tuto stavbu

vidíme v Hamletovi. Událost, parodie, tragédie, nebo událost, tragédie, fraška: obě možnosti ukazují, jak je opakování „překrouceno“ odlišností a pak znovu „překrouceno“ (zkresleno).

Ale rozdílnost se liší od proměnlivosti díky své normalitě, nutnosti. Neboť bez toho aby odlišnost byla součástí opakování, nelze opakování vymezit. Proměnlivé řady se mohou podobat rozdílnosti v opakování; avšak ve své nejpropracovanější formě, proměnlivost se vyskytuje vzácněji. Je to vlastně ona událost sama, skutečná smrt otce (aspoň v případě Hamleta). Katastrofa je víc než rozdílnost. Neboť jestliže se odlišnost střídá s opakováním jako den a noc, pak rozdílnost a opakování jsou vzájemným symetrickým odrazem, protože opakování a zvrát (obrat) jsou nezvratně vzájemně spojeny – zvrát je koneckonců rozdílnost. Proměnlivost, na druhé straně, je narušením opakování na nějaké jiné oběžné dráze, dráze, která není v pravidelném programu, která narušuje, více či méně drasticky, předvídatelnost tohoto programu. Rozdílnost je erotická, a jestliže se anuluje sloučením, výsledkem je apatie, stejně jako by vznikla stejnoměrná šed', kdyby měla noc splynout se dnem. Na druhé straně cesta proměnlivosti je v podstatě spíše nevypočitatelná než erotická. (v angličtině to zní - erratic a erotic). Blížící se proměnlivost je osud.

**CHYBÍ STR. 41 – 42!!!!**

**White Wall**

---

**language (*o*)**

**language (*o*)P (*o*)**

**P (*o*)**

**object (*o*)**

**P/W (*o*)**

**P/W (*o*)**

---

**Curtain**

----- **Audience (O) Other** -----

**Language (O) Other**

Figure 2: The Large Other and the local other (object)



## The Other and the other (str. 45 – 49)

Pozn.: V tomto textu se manipuluje s pojmy Other a other (důležitá je rozdílnost v malém a velkém písmenu), myslím, že v kontextu tohoto textu se tato slova špatně překládají, takže jsem je nechala v angličtině. Doufám, že bude překlad dost srozumitelný.

Na obrázku (výše) je diagram prostoru, v němž se nacházíme, ukrytý za oponou. Slouží jako model pro psychoanalytický rozdíl mezi Other, psáno s velkým O a other psáno s malým o, které by Lacan mohl nazvat jako „objet petit a (autre).“ Velké other vyjadřuje hlavní jinakost, představu „společnosti“ nebo řeči jako celku. Malé other představuje detail objektů přímo v místě, kde se nachází subjekt, tedy performer. Budeme tedy označovat velké Other s velkým počátečním písmenem O, malé s malým počátečním písmenem o.

Uvnitř prostoru uzavřeném oponou můžeme být svědkové stejně dobře jako performeré. Mimo tuto oponu je Neznámo: neznámo, které stojí mimo náš specifický referenční rámec. V další fázi můžeme nakreslit oponu a objevit publikum vně tohoto prostoru – v konglomerátu bytí a řeči, kde existujeme jako obojí, jako svědci performance a zároveň jako performeré. Naše role na pozici svědka je podobná sboru v antickém dramatu. Tato představa přítomnosti vně opony může být považována za Other. Naše mediovaná role performerera či svědka dovoluje Other k zakoušení performance skrz naše oči, tedy oči svědka, který se stal spoluúčastníkem s danou události – tak jako v klasické tragédii.

Other by mohlo být Bůh (který nás může pravděpodobně vidět, i když je opona zavřená). Toto Other je svobodná kultura, řeč ve své celistvosti – v plné účasti, která udává kontext a vyvíjí na nás nátlak. Large Other nás motivuje k děláni toho, co od nás očekává nebo toho, jak co cítíme. Možná nás dokonce tlačí k vzepření se jemu, tedy pokud si myslíme, že od nás Other očekává, že ho zničíme. Měli bychom toto Other vychvalovat, nebo ho zneužít? Náš ambivalentní vztah vůči němu pramení částečně z faktu, že nevíme, kdo the Other je. Rabelais použil groteskní jazyk, který adresoval směrem do budoucnosti i do minulosti.

„V uzavřeném okruhu je tato osoba mnoha tváří davem, který obklopuje stánek vyvolávajícího prodejce, ale také je čtenářem s mnoha tváří. Velebení a zneužívání jsou předváděny na tomto člověku, někteří z publika mohou být představitelem starého, umírajícího světa a ideologie - minulého věku, lidmi, kteří neví, jak se smát, pokrytce, pomlouvače, kteří žijí v temnotě. Jiní jsou představitelem nového světa, světa světla, smíchu a pravdy. Dohromady formují jednu společnost, která umírá a obnovuje se.“

(Rabelais a jeho svět, str. 165)

*obrázek: Bobby Baker balancuje na míse od dorty, je ozdobena upomínkovými předměty z předešlých akcí z Kitchen Show, Londýn, 1991*

Tolik o Other vně našeho performativního světa. Uvnitř našeho světa skrytém oponou existuje ovšem také other. To je v prvním případě něco odděleného od performerera, který je subjektem. Může být součástí vybavení, rekvizit nebo výrokem, zvukem, kouskem řeči použité v performativním světě. Může to být také cokoli, co je považováno za oddělené (část těla, koncept). Toto other může být samozřejmě také jiný performer. Bráno více do hloubky, je zjevné, že other může být dokonce performerem, který je subjektem. Subjekt se může vidět jako objekt oddělený od sebe samého. Jak říká Rimbaud: "I is another."

Performer, který je subjektem, může být svědkem performance jiných. V tom případě je celá performance o - other - a dokonce, jestliže svědek začne performovat, všechno v prostoru performance stále zůstává other: objekty, performeři, akce, její svědkové, (pro které je performer - subjekt other) a všechno, co je v prostoru performance řečeno. A pak, tak jak říká Rimbaud, subjekt může sám sebe vnímat jako objekt (o), ono, nebo část sebe jako ono, nebo to, co říká, jako ono - vidící nebo slyšící sebe samého jako vidící, konající nebo mluvící.

Melanie Klein vysvětlila pojem "part objects" (částečné objekty): části, ne vždy oddělené od matky nebo otce, kteří vzbuzují v dítěti privilegovaný zájem - ňadro, penis, ústa, výkaly. Performance má své vlastní "part objects" částečné objekty. V roce 1976 Julia Heyward oddělila svou paži a popsala její biografii jako oddělené části jí samé. Paže se stala "tím", částečným objektem v podstatě přemístěným z ní samé (viz Rosalee Goldberg: Performance, str. 112 - 113). Gary Stevens "objektizoval" svou tvář, její projevy a části. Jednou ukázal svému publiku, jak by mohl protlačit své uši skr imaginární zeď.

Částečné objekty, v performativním smyslu, mohou být také identifikovány svou pasivností. Bylo běžné u hysteriků aby končetina vypadala úmyslně neaktivní - jako by paralyzovaná. Fyzická neschopnost znemožňující masturbovat by mohla být důvodem nemožnosti používat ruku. Pokud tato zábrana byla vybrána z podvědomí, subjekt mohl znovu získat kontrolu nad vzdorovitými končetinami. Performeři experimentovali s přivozováním omezení svých pohybů. Neschopnost používat ruku může způsobit, že se někdo pokusí dělat každodenní úkony svými zuby.

Psychoanalýza tvrdí, že subjekt je sumou efektů všech akcí vůči sobě - jak velkým Other tak lokálním other - avšak mnoho toho, co nakonec získáte o abstraktním Other "vně opony" je naučeno skrz objekty po ruce. Lacan definoval objet petit jako ztracený objekt. Tento objekt je pozůstatkem po neverbálních potřebách. Možná to byla uspokojující děloha, nebo uspokojující bradavky. Je to `pozůstatek` ve smyslu, že nyní, když nejsme bez jazyka, ten objekt, který jako první vzruší náš pocit nedostatku svým odstraněním, ponechá potřebu, kterou nedokáže nic uspokojit, ani původní zdroj uspokojení. Náš pocit nedostatku se vyvinul, vzrostl přes původ, vzrostl mimo proporci ke své příčině. Tento ztracený objekt je příčinou, nikoliv naší touhou. Nechává nás v pozici stvoření s dírou ve své existenci. Objekty dokážou zabrat kanál naší touhy, zaplnit tuto prázdnotu objekty fetiše. Dočasně a trvale můžeme toužit po věci - ale nedostatek sám o sobě jde vždy za objekt, který ho schovává.

Objekt je tedy jako propustný špunt - naše touhy jím protékají.

Co znamená tento ztracený objekt v performativní terminologii? Možná je to určitá prázdnota významu. V *Going* pět performerů Divadla chyb (to je název divadla - pozn.) se dokola loučí jeden s druhým. Způsob jakým se loučí se opakuje z performerera na performerera. Nikdo neříká kde je, nikdo neříká kam jde. Dílo bylo vytvořeno na principu bytí jeden druhým, kopírováním akcí jednoho druhým - jako v sedmém aktu *Repetition Workshop*. Okolo se vytvořily akce, které se ukázaly jako nevhodnější ke kopírování. Tak jako s *Čekáním na Godota* od Samuela Jacksona, nebo *L'Anné Dernière á Marienbad* od Alaina Robbe-Grilleta, zde není jisté nic okolo performance. Prázdnota. Podívejte se také na moje poznámky o André Stittovově *bath-chipping* performanci v Cardiff Art in Time (strana 31).

Dříve jsme poznamenali že stálost jako ztracený objekt, může také být `nedostatek`. Může zde být mezera mezi akcemi, která může být prodloužena nebo zkrácena, stejně tak jako když řečník, kterého posloucháme, ztichne. Toto můžeme cítit jako mezeru ve vlastní kontinuitě. Tato mezera může být

zaplněna třeba vrtěním, ale uvnitř je to prázdnota, která snad tvoří základ akce. Sám základ z ní je také. V performativní terminologii stát v klidu nebo ležet na zemi je jakési podlehnutí síle prázdnoty, negativní energie která může stáhnout pozornost publika tak, jako se příroda snaží zaplnit vakuum. Stálost je tedy objektem a ve spánku se stáváme naším vlastním ztraceným objektem. Ačkoli nakonec pohnutí něčí končetinou prostorem může naznačovat manipulaci s něčí ztrátou.

Jsou zde také virtuální objekty, objekty které nejsou reálně hmatatelné. To mohou být pojmové, imaginární, projekce, které dáváme na naše fetiše. Fetiš, z kterých máme pocit jako z částí spíše než z celých objektů, protože to jsou náhrady za naše ztráty a pocit prázdnoty nebo něco, co chybí a je k nim stále připojeno. Avšak některé z těchto objektů jsou dost reálné na jejich virtuálnost. Pohled performerů je takovýmto objektem, a stejně tak poslech. Vskutku všechny smysly, nebo spíše jejich specifický rozsah vnímání, jsou objekty které mohou být využity performery. Performer s páskou přes oči může začít šeptat v momentě kdy ucítí jiného performerera. Ten, který vidí, může přestat mluvit v momentě kdy neuvidí jiného performerera, nebo zůstane nemobilním, když ztratil kontakt s objektem, například se stolem. Evidentně hlas je více virtuální, i když je neviditelný, protože vytváří skutečný zvuk. Použití vjemových pocitů jako spouštěče bude více diskutováno detailněji, až se dostaneme k rozebírání cathexie.

Ve Freudově terminologii existují dobré a špatné objekty. Dobrý objekt je objekt, který subjekt miluje. Špatný objekt je objekt, kterého se subjekt bojí nebo ho nenávidí. Takový objekt může být vnitřní nebo vnější. Zajímavé je, že dobrý nebo špatný objekt má jiný význam v performativní terminologii. Dobrým objektem může být robustní stůl nebo něco s rozmanitostí použití. Špatným objektem může být třeba víčko od košíčku s mandarinkami - křehké a omezené použití pro performery. Poznamenejme že Melanie Klein zdůrazňuje nevyhraněnost těchto pojmů - ňadro může být dobré, pokud je dostupné a špatné, pokud k němu nemáme přístup (více v "*Psychogeneze manio-depresivních stavů*" v *The Selected Melanie Klaine*).

Poznamenejme také nevyhraněnost základu spodní části našeho diagramu. Je to oboje Other a other, protože je to běžné oběma oblastem. Základ spodní části je všudypřítomný a nemyšlený. Zopakoval bych, že by to mohl být také ztracený objekt, ztracený ve smyslu přehlídnutý. Vyvýšené jeviště by vytvářelo rozdíl mezi jevištní scénou a hledištěm – zdůrazňující, že Other a other obydíjí rozdílné světy.

Opona je speciálním případem, jelikož nám ukazuje jednu stranu a druhou Velkému Other. Má podobnou funkci jako ikonostas ortodoxních kostelů - clona postavená mezi kostel a oltář aby zachovala tajemnost, svátost oltáře. Používáme oponu pro dílenské účely, ale ve skutečnosti je opona jen málokdy použita v představení jelikož umělec se často snaží vytvořit dění více srozumitelné popřením divadelní "rozdílnosti". Někteří výtvařejí rozdílnost jinými způsoby. Například Gilbert a George. Na jejich stole jako by bylo zvýšené pódium, stávají se zvětšenými perspektivou použitou Mantegnem v jeho portrétu Gonzagaha rodiny. Jsou velmi přítomní publiku ale zároveň jsou pozvednuti nad publikum, stojící na stole/oltáři jako sochy na podstavci. Toto přispívá k jejich všeobecné nadpřirozenosti jejich vzhledu a oddělení od života. Další poznámky týkající se objektu mohou být nalezeny v *Drives and Primaries* (strana 99 - 116).

(Str. 50 – 51 obrázky)

## **Odlíšnost: Objekty a oddělování (str. 52 – 57)**

Objektivizace závisí na oddělování. K pochopení objektů musíme nejdříve pochopit části, které rozbíjí naši původní celistvost.

Všechny jazyky (včetně řeči těla) jsou získány z vnějšku nás samotných. Přicházíme na svět neschopni chodit, kdybychom vyrůstali mezi vlky, naučili bychom se chodit po čtyřech. Učení se chodit, nás učí, jak se učit. Protože chůze nás naučila, jak se učit (imitací), o to rychleji pak získáváme schopnost mluvit. Naše dovednosti vychází z naší přirozenosti být bezmocný. Je to lidský stav, že se narodíme nazí, neschopni chodit, ani mluvit a naše přežití závisí na učení se, jak nejlépe zvládnout naše nedostatky, zatímco takové hříbě se narodí s hezkým kabátkem a dokáže se kolísavě postavit na své nohy a cválat okolo výběhu během pár minut. Nicméně, hříbě nemá potřebu se učit, proto jsme taky nikdy neviděli mluvícího koně.

Nahota, neschopnost chodit, ani mluvit symbolizuje naše bytí. Přicházíme na svět ve stavu své čisté podstaty bytí. Čím více jazyků (významů) si vezmeme z vnějšku, tím více původních smyslů uvadá. Lidé, kteří berou heroin, popisují svou zkušenost jako dětinskou bezradnost, droga navozuje stav naprostého blaha: návrat do primitivního stavu, zažívajícího ve své plné intenzitě.

Pochopení je vadnutí bytí. Je to dilema učení se. Učení Tě mění a změna je umírání, stejně jako „charakter“ umře, když herec změní roli. První věc, kterou jsme se naučili je odtržení, ke kterému dochází v momentě našeho narození. Stavíme štíty před naše bytí. Vzdorujeme proti pojmenování ostatními (o). Pro vědomosti existuje NE – omezení zavedené vůči našemu primárnímu volnému bytí, hranice daná k tomu, co je bez hranic. Neexistuje žádné NE v nevědomí. Všechna omezení jsou dána ostatními. „Nedělej to“ je břemeno nebo refrén vědění.

Z našeho konceptu pak dochází k sérii oddělení. Za prvé, jsme spojeni s Matkou (není žádné jiné); pak se narodíme, a pak se učíme vnímat sami sebe odděleně od matky. Později se stále učíme odlišit matku od jiných objektů, a zároveň rozlišit naše oddělení od jiných skutečností. Každé toto oddělení vyvolává pocit odtržení od našeho bytí. Každé odtržení je katastrofická událost ve variaci našeho předešlého bytí od jeho srovnávací jistoty. Od pocitu, že jste jedním spojeným s celým světem – Matkou se přesouváme k pocitu malosti a oddělení od Velkého jiného v jeho celistvosti i v lokálním měřítku. Náš proces od jednotného Velkého jiného na pouhý objekt ve světě objektů je vytvořen v osobní historické rovině sérií devastujících rozporů, které jsou odtrženími a bolestnými rozchody, které musíme přetpět, abychom se učili a našli naši identitu.

K překonání těchto bolestivých rozchodů využíváme „přemístění“: opakování, jako „fort da“, což nás fiktivně obnovuje do komfortní zóny, jíž jsme byli zbaveni v nedávném oddělení – oddělení rezonuje se všemi předešlými prožitými utrpeními. Přemístění je uzákonění reality nevědomí. Náš fetiš jsou jeho objekty.

Jako nenarozené bytosti existujeme v lůně ve stavu sublimovaného uspokojení. Když voda praskne, a my ztrácíme svou zónu bezpečí v lůně, je zapotřebí narození. Každé oddělení vytváří nedostatek, nedostatek předchází jednoty, a každý nedostatek je potřeba zaplnit. Potřeba je touha – to je nakonec vyjádřeno skrze naši sexualitu. Opakující se a fetišistické, sexualita je realita nevědomí. *Desidero* je freudovský *Cogito* (podle Lacana) – potřebuju, tedy jsem.

Protože Velké jiné je původně Matka – první zdroj uspokojení naší touhy – silně si přejeme zavázat se k Velkému jinému skrze jeho soustředěné formy v závislosti na tom, jak mají být naše touhy naplněny.

Ty jsi tedy – *to, co ostatní chtějí, abys byl*. A když pochybuješ, o něčem sám v sobě, utvrzuješ to (se v tom) přesvědčováním druhých. To vede k hysterii konverzace, která jistě signalizuje pochybnou víru; díky tomu, konec konců, jestliže jsi o něčem přesvědčen, máš určitou potřebu o tom, přesvědčit i další.

### **Objekty v Performativních pojmech:**

Velké ostatní (O) se schovává za oponou, která může být stržena. Mezitím, objekt při ruce je lokální ostatní (o), je jedno, jestli je to objekt osoba, věc nebo fráze. Nejdříve ale uvažujme o Velkém jiném (O).

Ve *voyeurismu* je to, na co se jeden dívá, skryto pro ostatní. Když jsem byl mladší, představoval jsem si dívku, kterou jsem miloval, jak poslouchá nahrávky sama doma ve svém pokoji. To je perfektní objekt pro voyeur. Pro voyeur může být pozorování to, co někdo jiný dělá, když je sám – protikladný termín. Proto je voyeurova touha nemožná, možná to je onen Lacanův ztracený objekt. V našem diagramu, Ostatní za oponou jsou s to, stát se našimi voyeury a mohou dosáhnout nemožné a vidět skrze oponu, čímž vidí, co je pro ostatní skryto – na rozdíl od performerů jako svědků, kteří mohou být vidět a jsou objektem (o) pro performery. Zvykem tradičního divadla je neviditelné publikum, které nemá být viděno.

To otevírá debatu, kterou jsme vedli u opony – stejně jako stůl využitý Gilbertem a Georgem. To soustřeďuje oddělení od našich diváků.

Je pojem neviditelné publikum jenom atribut divadla – nebo se dá aplikovat i na performance? V divadle se počítá s efektem „dům pro panenky“, kde je jedna stěna odstraněna z bydlíště postav. Performativní umělci, jakkoli na sebe mohou vzít „upřímnost“ neupřímné reality – rozpoznáním, že publikum je tady a ten zvuk vichřice přichází z nahrávacího zařízení. Jsou povinni reagovat na toto publikum?

Uvažujme o příkladu kruhového objezdu. Kde získáme představu, že publikum je *viditelné* pro performery? Z cirkusu možná, z varieté (estrády) nebo koncertu. Ale v současné době medium nejčastěji využívající představu viditelného publika je to medium, pro které je publikum ve skutečnosti úplně neviditelné (s výjimkou hodnocení a korespondence). Televize vytváří fetiš účasti se. Konferenciérky a hlasatelé nás adresují jako bychom tam byli. Představa viditelného publika může být iluze, stejně jako neviditelné publikum.

Rose English adresuje své publikum. Nicméně, pokud toto publikum není kompletně sestaveno jejími známými, nemůže znát ztělesnění Ostatních, kteří přišli pozorovat její performance. Její intimita s publikem je více fikce neuvědomění si publika, než fikce herců v „domě pro panenky“.

Nehybné objekty umění – obrazy, sochy, básně, skladby – nemají žádné uvědomění si, proto nemohou vnímat publikum. Těžkosti nastávají v umění performance, protože objekt umění cítí přítomnost. Když je publikum považováno za viditelné, je zde vytvářen tlak na performeru přiznat si to; ale uznání publika může zásadně zasahovat do základní (esenciální) homeostázy uměleckého díla.

Publikum dává nesrovnatelnou realitu pro performeru – forma nereality, přestože je to jenom konvence. Uznání publika ničí performeru, poněvadž to rozpouští rozdíl mezi nimi. Jak říká Wittgenstein na konci svého traktátu: „O čem nemůžeme mluvit, musíme přejít v tichosti“. Mluví o nesrovnatelném uvažování. Je bezpředmětné spekulovat o „bytí“ mimo náš svět (nebo naši zkušenost), protože nemůžeme dokázat, co leží za hranicí naší zkušenosti. Tradiční fikce o divadle je,

že publikum přestavuje takové „bytí“ a že existuje právě tohle „za hranicí“. Ale co je „základní (esencionální) homeostáza uměleckého díla“? Co je to homeostáza?

*Homeostáza*: údržba metabolické rovnováhy v organismu díky tendenci kompenzovat rušivé změny.

*Homeostáza*: univerzální tendence v živé hmotě k údržbě stálosti tváří tvář vnitřním a vnějším tlakům.

Umění se věnuje vytváření, přivádění něčeho k životu. Jako takové jsou směřovány k růstu než ke komunikaci. Zázrak je, že nehybné a neživé se může podobat organismu. Proto „integrita“ uměleckých děl, včetně performance, naznačuje tyto podmínky homeostáze, kterou Freud identifikuje v živých bytostech.

Deleuze to udržuje v přidání „estetiky“ k „analytickému“. Nyní analytické zkoumá „integritu“ díla – jako celek, jako solidnost – spíše než jeho krásu, která se týká jeho estetiky, díky čemuž se můžeme domnívat, že současná estetika je analytická (jak tvrdí Wittgenstein, že „etické je estetické“).

Jestliže je to i tento případ, představa homeostáze je nahrazena představou krásy, nebo můžeme říct, že ideál homeostázy díla představuje jeho krásu. V umění tedy homeostáza, nebo cokoli podobné homeostáze organismu, je dosaženo vytvořením situace, kdy každý prvek nebo akce je pod napětím, stejně jako každá další součást, kde žádný prvek nebo akce není prospěšná jiné, nebo slouží pouze k její podpoře, a každá část je esence celku. Umělecké dílo „drží pohromadě samo o sobě“.

Joel Fisher je sochař, který si svou inspiraci kreslí z vláken objevených na papír, který si sám vytváří. Papír si vyrábí vyzvedáním vláken buničiny z vody, kde plavou v rozptylu, využitím jemného filtru je pak uloží na základ, kde vlákna uschnou. Fisher vyzoroval, že „tenké celulózní vlákna se proplétají, vlákno po vlákně, každá je uchycena na svém místě a otočena tak, aby držela ostatní. Není zde potřebné žádné lepidlo; struktura udržuje samu sebe“.

Uznání publika / Ostatního zasahuje do umělecké sebe-strukturovací schopnosti udržovat samo sebe. Místo toho se stává strukturovaným skrze publikum a může pouze udržet samo sebe v přítomnosti publika. Uznáním publika, se performance stává parazitem. Naopak, to může být argumentem pro to, že organismus si sám sebe užívá v intimním vztahu se svým místečkem v prostředí, a toto prostředí podmiňuje jeho homeostázi. Tak je integrita místně uzpůsobených soch ovlivněna přirozeností místa, zatímco performance je ovlivněno přirozeností publika a tím, jak je situováno.

Klíč je rovnováha. Jestli performer mluví příliš potichu, nebude slyšet, jestli jeho akce jsou ucpané, jednota publika může být narušena, a může být fragmentována do výsledku rozpačitosti ostatních; nebo jestli je publikum pobízeno k spoluúčasti jako skupina, může se změnit ve stádo oslů hýkajících na performeru.

Ve více tradičních pojmech souvisejících s divadlem, uznání publika může být přestupek – dítě to zná v pantomimě. To přináší znehodnocení pravidel hraní – což ve většině případů vede k oslabení zábavy podbízením se publiku (pop-music, game shows, stand-up komedie s catch-fráze místo vtipů); umělci performance, kteří užívají své publikum úspěšně, tak často dělají díky kompenzaci uměleckých přestupků záměrným porušováním nepsaných pravidel určující, jak se má s publikem jednat. André Stitt házel na publikum pomeranče a žabky, a těmito násilnými akty odmítá uznání publika, takové jaké je (disidentsky inklinující ke studentským pracím): projektuje do publika představu, že jsou brigáda policejních koní.

Homeostáze volá po úlevě od napětí (bolesti), když je abnormální tlak vyvíjen na jakoukoli část povrchu. Na příklad, podráždění (napětí) je produkováno tlakem na měchýř působící bolest a je ukončeno vyprázdněním měchýře.

Velké ostatní vykonává celkový tlak na performance. Performer je oběť amfiteátru upřeného pohledu diváků. Jestli je toto pochopeno, pak mohou být přestupky způsobem, jak si vyměnit role – takže performer přestane být obětí a stává se agresorem; jeho či její obětí je pak publikum.

Velmi přirozené akty se stávají přestupky tím, že jsou performovány před průměrným publikem: nahota, čůrání, masturbace, kakání, šukání atd., když k takovým přestupkům dochází, publikum, které je nezbytně přítomno, je nicméně zadržováno do role (skrytého) voyeura, protože je zavázáno sledováním „něčeho, co by nemělo (nesmí), být viděno“.

V současnosti je zabíjení zvířat, i to simulované zabíjení, považováno za přestupek většiny publika. Nicméně, v *The Joyful Wisdom*, Friedrich Nietzsche předkládá Freuda, když mluví o Richardu Wagnerovi:

Pokus Wagnera vykládat Křesťanství jako sémě vytržené z Buddhismu, a jeho snaha iniciovat budhistickou éru v Evropě, podle současného sblížování katolicko-křesťanských vzorců a pocitů, jsou obojí Schopenhauerské. Wagnerovo kázání upřednostňuje lítost nad Schopenhauerským jednáním se zvířaty; Schopenhauerův předchůdce, jak je dobře známo, Voltaire, který již možná, jako jeho nástupci, *věděl jak zamaskovat svou nenávisť vůči určitým mužům a věcem jako je lítost ke zvířatům..*“ (*The Joyful Wisdom, Kniha II, strana 136.*)

Tato sentimentalita se maskuje za osvícení. Antikové nebyli takto patetičtí. Finální scéna z řecké tragédie, *Ajax* od Socrata, ukazuje holocaust zvířecího obětování.

Neškodné akty se mohou změnit v přestupek opakováním, od té doby co je publikum shromažďováno v hledištích nebo sledovacích prostorech, proto aby něco sledovali, a důsledkem je to, že ono něco nebude běžné. Toto vleklé opakování může vytvořit něco ojedinělého, což nemusí uklidnit jejich zlomyslnost k dílu.

Uvažujíc o Velkém ostatním, uvažujme o lokálních ostatních: ty, kteří bydlí v prostoru.

## **1. Jiný jako osoba** (str. 57 – 62)

Chráníte svoje oči před tímhle JINÝM - k potvrzení začlenění ochrany.

Ignorovat přítomnost JINÉHO je fikce, třebaže ho preferují různí umělci. Většinou ho nebo ji nezpustíte z očí, JINÉ vás může zastrašit a vy si můžete přát napodobit JINÉ nebo být maskován osobou která je JINÁ - nebo můžete JINÉHO zastrašit a tak JINÝ pravděpodobně - TAKES ON YOUR COLOURS???

Tenhle JINÝ vás může ochránit nebo znásilnit, vy ho můžete ochránit nebo znásilnit, může vás lákat nebo vy můžete lákat HO. Uvědomuje si svůj názor na to, co vy vykreslujete jako svou identitu, názor

ovlivněný JEHO promítnutím na vás. Ale vaše promítnutí může být ovlivněno JEHO oblečením a to, co vy máte na sobě může být použito proti vám. Vlastně je to použito proti vám.

Tyhle pojmy by ožily, kdybychom změnili zájmena. Já můžu napodobovat vás, vy můžete napodobovat mě, on může napodobovat ji. Vy mě můžete zastrašovat, já vás můžu ochránit. Ona může lákat vás, já můžu lákat jeho, on může lákat je. Místní JINÝ není jen nějaké TO, TO může být jakékoliv zájmeno. A zatímco ignorování toho JINÉHO je fikce, taková fikce často obsahuje dynamickou podstatu performance. O tomhle úmyslném nedostatku přiznání si povíme později.

Samozřejmě, náš vztah k JINÉMU může být aktivní nebo pasivní. A naše vnímání je samozřejmě ovlivněno virtuálními objekty - našemi smysly. Představte si, že vidíte rozmazanou (chlupatou) osobu. Věřili byste svým očím?

## 2. Jiný jako fráze/výraz:

Velký koncept Jazyka samotného tkví v publiku, za oponou. Uvnitř našeho prostoru jsou slova vytržena z kontextu, výrazy, které můžeme opakovat, popírat nebo nahrazovat, tak jako v Prvním Díle Rozpravy (viz str. 39), věty, které můžeme spojit dohromady nebo odstranit. Když můžeme přemýšlet o slovech, frázích nebo větách jako o objektech, pak do nich můžeme kopat stejně jako do nábytku!

Dialogy podobné těm v "Uzlech" od R.D. Lainga mohou být konstruovány podobnými principy jako v Prvním Díle Rozpravy. Můžeme k frázím OSTATNÍCH přistupovat jako k věci k transformaci, můžeme si s ní hrát, popírat ji nebo ji zpochybňovat. Můžeme opakovat, co JINÝ říká do omrzení nebo to proměnit v blafy.

Stejně můžeme proměnit naše vlastní fráze v objekty a nechat je projít podobnou transformací, nebo se můžeme učit mluvit nazpaměť, a taková mluva se pak stane objektivním subjektem našich interpretací jejího významu.

Magnetofony mohou být použity, aby zapletly naše slova s jazykem předtím nahraným nebo aby nahrály to, co říkáme a přehrály to pozpátku nebo aby opatřily podtón zvuků. Tady si opět musíme být vědomi toho, že nahrávka může překážet s tím, jak performance přirozeně roste v hromadících se momentech její vlastní přítomnosti. Spontánnost může být zrušena a určité nepřipravené eventy se už nemusí udát, vzhledem k tomu, že performance se nemůže vyvíjet jakýmkoliv směrem, který se zdá zrovna nejvíce úspěšný. Nahrávka je podobná divadelnímu horizontu ve smyslu, že její dřívější



existence může inklinovat performance směrem ke statickému, teatrálnímu opakování nacvičené látky. Taková tendence je méně evidentní když je nahrávací přístroj viditelný v prostoru a jednoduše použit performerem jako jeden z dalších objektů.

### 3. JINÝ jako fyzický objekt

V podmínkách performance se objekty v prostoru berou v úvahu podle své funkční hodnoty: na židle se lze posadit, mohou být robité, stohované nebo vyrovnané do řad. Noviny mohou být přeloženy, otevřeny, dají se z nich vyrobit klobouky nebo je lze roztrhat na kousky. Střídavě v psychoanalytických podmínkách, objekty mohou být považovány za symbolické nástroje: židle, když na ní někdo sedí, může reprezentovat vítězství nad starší sestrou, když jsou rozbity, destrukci režimu, když jsou stohovány, reprezentují číslo orgasmů dosažených za jednu noc, když jsou vyskládané do řady, mohou reprezentovat naše děti. Noviny mohou symbolizovat ženu - někoho, koho můžeme složit nebo otevřít, vystavit nebo zahodit.

Jak funkční vlastnost objektu, tak jeho symbolická implikace se bude měnit s jeho stavem samozřejmě. Akce možné s ledem samozřejmě nebudou proveditelné, když led roztaje a v analytických podmínkách se význam objektu změní a význam slova "roztát" bude taktéž muset být brán v úvahu. Sloučení tekutin a jejich beztvorost mohou připomínat nevyvinutý stav dětství.

Jasný tvar cihly může připomínat zformovaný naturel dospělosti.

Vnitřní svět je konec konců podmíněn materiálem, vzhledem k tomu, že ten zůstává tím jediným světem, který známe. Znovu a znovu uvidíme, že fyzické akce mají svůj odezvu v psychických procesech. Pravděpodobně z tohoto důvodu umělci performance tak často zůstávají u funkčních aspektů setu objektů když tvoří souvislosti. Psychologické implikace souvislostí podle toho budou vypadat.

Ale je tahle performance sólo nebo zahrnuje další performery? Otázka vyžaduje, aby performer rozhodnul o místním JINÉM.

Pojďme zvážit duety a sóla.

Když je performance duet, potom druhý performer je ten JINÝ (ať už to přizná nebo ne), spolu s objekty, použitým jazykem a oblečením, co má na sobě subjekt a ten JINÝ. Teď se stává otázka přiznání urgentní. Gilbert a George se vzájemně málokdy přiznali, jsou zkrátka oba v práci, stejně jako

by bohové Gog a Magog stáli na obou stranách mapy Londýna nebo kdyby lev a jednorožec drželi heraldický štít Británie.

V jiném scénáři, jeden performer může uznat a druhý ignorovat přítomnost toho druhého.

Oba performeři bezstarostně uznávající jeden druhého přispívá ke klišé, které Pilinského Sheryl Sutton indentifikuje jako "divadlo mimika". "Divadlo mimika" se jednoduše pokouší žít život tak, jak se k žití jeví. Je horizontální.

?Naznačující prst? jeho reprezentace se pohybuje podél hranic reality. Jeho jazyk se také pohybuje horizontálně, od úst k uchu, a vyvolává horizontální odpověď. Umění přetváření každodenního života se stalo prvořadým. Odstraněním nesmyslnosti se stává jeho fikce přesvědčivou, ale protože skutečnost takto popsaná je nakonec tak normální až je nudná, nikdy není brána v úvahu. Dilemata "divadla mimiky" jsou opravdu příliš obyčejné, aby přitáhly pozornost kohokoliv jiného než těch nejistých svou vlastní realitou tak, že vyžadují stabilní stravu pozemšťanů, aby byli přesvědčení o tom, že jim to nabízí přesnou reflexi jich samotných.

Odmítnutí přiznání je také forma přiznání. To ale znemožňuje náhodám utvářet vztahy, ruší předvídatelnost, dovoluje zevnějšku, aby se stal sochařským. Dva performeři, kteří přijdou do kontaktu ne protože se poznali, ale protože jeden hraje na slepou bábu zatímco ten druhý počítá do sta se zavřenýma očima - to je kvalitativně odlišný kontakt od toho, když ? si jeden performer bere chipsy, protože mu to ten druhý nabídl.

Ať už jeden druhého bere na vědomí nebo ne, nakonec se subjekt a to ostatní/JINÉ se stává lokálním JINÝM, tím dílem - spolu s jazykem, oblečením a výbavou potřebnou k předvedení. Pro performerera musí nakonec být možné přemýšlet o tomto duetu jako o objektu, doufejme, prodchnutého homeostázou, udrženou rovnováhou pod jak vnějšími, tak vnitřními tlaky, kde žádný element nebo akce není předmětem napětí víc než některý jiný, tj. kde napětí je rozloženo a zachováno nad celou strukturou.

Když je performance sólo, pak lokální JINÝ je cesta časem popsána sólistovými akcemi, stejně jako tělem, které vykonává ty akce - bráno jako celek nebo jeho části - spolu s použitým nebo oblečeným oblečením, použitým nábytkem , předměty a jazykem. Nakonec bude performer potřebovat dát performance včetně své role mimo sebe, aby ji mohl vnímat jako samostatně sestavený systém.

V sólo je performer jediným motivátorem, zásobujícím dynamiku díla, a to i v případě, kdy performance umístí motivátora do pasivní polohy, jako je to v díle Claire Pritchard, která se snaží

přivázat sama sebe tak, aby se nemohla rozvázat, nebo se zavěsit do řetězů do polohy, ze které se nemůže vyprostit. Chris Burden je v jedné ze svých performance postřelen, aby spěchal na jednotku intenzivní péče. Všechno se stane jemu a přesto zůstává motivátorem díla, sám sebe vidí jako ostatní/JINÉ: jako nějaký pasivní objekt, kterému se ty věci přihodily. Performer je tedy primární iniciátor, nebo Bůh v mikrokosmu, kterým je ta performance, ale v této performance se Burden stává Bohem obětujícím se pro svůj svět.

Ironická povaha moderního umění vyžaduje rozpor takového zvratu. Bůh přesto často zmizí ve svém výtvoru, ztrácí se vytvářením. Na počátku 80. let jsem performoval sérii pohybů stolů, ve které jsem opakovaně posouval nábytek po 90 stupních, takový performance kubismus. Pro tyto kousky bylo nezbytné, aby podstoupily nějakou změnu a v druhé polovině pohybu stolu číslo 2, jsem se začal skrývat za nábytkem, během toho, co jsem jím pohyboval. Takže na konci byl vidět pouze pohybující se nábytek.

Uvědomění si bytí objektem

Proces vymyšlení díla vyžaduje, aby člověk pracoval na uvedení performance mimo sebe - aby se považoval za samostatně-postavený systém zachovávající sebe sama (homeostatický celek), ať už je v něm nebo ne a bez ohledu na to, jestli je to performováno. Člověk dokončuje svou performance a během toho, ji udělá JINOU, místní celek přikládá své ingredience, a tak po dokončení může její stvořitel přemýšlet o tom díle jakoby on nebo ona byli VELKÉ JINÉ za oponou.

Často je sólo zejména velice častá manifestace toho, co nemá být viděno, stimulování zvýšeného vnímání voyeura. Často může být směšné a hrozně trapné to nacvičovat, především pokud po vás při tom pokukují lidi.

To je protože jsou svědky toho, kdy vy děláte něco, co by mělo být děláno osamotě - jako močení za keřem nebo masturbování - když vytváříte sólo, hrajete si sami se sebou. Mnoho spisovatelů nemůže psát, když se jim někdo dívá přes rameno. I skupina vyžaduje soukromí, když vytváří nějaký svůj kousek. To je to, proč je náš přítomný prostor oddělen.

Kryší muž (od Freuda) věří, že někdy mluví nahlas aniž by se slyšel.

Podobný zážitek je tvoření sóla. To proto, že před dokončením vypadnete mimo svoji práci, což je forma hry, do stavu, kdy se na sebe díváte pohledem VELKÉHO JINÉHO, což je pohled publika a

pohled společnosti a cítíte, že se chováte způsobem, který napovídá, že jste pomatený nebo v nějakém neviditelném stavu zmatku, - jakoby ??? vám někdo vběhl na záchod předtím než jste hotoví. Je důležité smířit se s touthle pomateností - vzhledem k tomu, že fylogeneticky je to podobné zmatku, který souvisí s božským šílenstvím ve starověku, vytržení ze SKALD? nebo šamanem inspirovaným bohem.

Všechno nové umění je vůči tomu zranitelné. Je otevřené tomu kritizovat přesně, protože se rozhodlo vzdát se starodávného klišé stavění.

Mnoho dobrého umění vypadá směšně, když se prvně objeví - Picassovy kubistické ženy, cihly Carla Andrého, žití se šakalem Josepha Beuyse nebo performance Annie Sprinkle. Když budujete performance samostatně, nemáte potřebu vyhýbat se akci, protože se jeví směšná. To je pravděpodobně znak toho, že pracujete nějakým originálním způsobem.

Pokud vás vaše práce uvádí do rozpaků do té míry, že cítíte nutkání přestat pracovat, uvažujte nad Lacanovou radu mluvit á la Cantonade - jako děti, které mluví aniž by mluvili k někomu konkrétnímu. Tady se jazyk zvedá vertikálně, místo toho, aby se pohyboval horizontálně napříč k JINÉMU (což je klišé dialogu v horizontálním MIMIKA divadle). Sheryl v Polinského Konverzacích připomíná, že řeč v divadle Roberta Wilsona je většinou jako mluvení k sobě samému. A stejně jako člověk může mluvit á la Cantonade nebo sám k sobě, stejně se může i pohybovat, performovat nebo hrát jen pro sebe.

Některé z nejlepších skupinových performance jsou sólově předvedeny subjekty v souboru podmínek. Každý předvádí své sólo sám sobě, ale za přítomnosti ostatních. Při skupinové performance není potřeba brát na vědomí ostatní, někdy si publikum všimne důležitosti v souvislosti se sólo akcemi, což nebyl záměr performerů. Což ale není chyba, ale výhoda.

Aby byla vytvořena performance, performer se musí rozhodnout kde bude, zatímco neperformuje a odkud bude sledovat ten prostor a musí se ptát: Co bych si měl obléct a proč?

Potom by měl performer vzít VELKÉ JINÉ mimo sféru uvažování a identifikovat místní JINÉ - objekty (ostatní performery, pokud tam jsou), části těla a jazyk, které používá a smysly, na které se spoléhá.

Potom by měl začít performer hravě pracovat, brát na vědomí a očekávat, že vlastnosti nebo objekty původně vybrané se mohou změnit jak se performance posouvá směrem k homeostáze a proto body, které používají nějaký určitý druh nebo privilegovaný tlak na jen jedné části z celé struktury, tedy vytváří napětí, které nemůže být rozptýleno naskrz dílem.

## **Objekty a transporty (str. 62 – 66)**

Jeden faktor, který je rozhodující ke zvážení je ten, kde se objekty týkají úsilí potřebného pro jejich vnitřní transport/přesun. Zrcadlo zde není zrcadlem tam. Možná si přejete pracovat s generovaným obrazem objektu – v konceptuální termínech – a riskovat povinnost užití toho, co se stane když zjistíme, že jsme dorazili do cizího města bez svého vlastního zrcadla. Nicméně zde mohou být velice specifické výhody plynoucí z užívání konkrétního zrcadla, s kterým jste pracovali na zkoušce nebo i při používání přesné židle/ sedadla. Takovéto výhody mohou znepokojoovat několik specifických akcí pouze v možnostech zrcadla nebo židle – v tomto smyslu se pro vás stávají vhodnými předměty. Možná se to týká představ o přinášení „exotického“ do cizích částí. Tradice performance je svázána s těmi poutníky, exotikou, dopravou toho, co je možno číst jako exotické mimo jeho přirozené místo výskytu. Když byl Raymond Roussel požádán svou matkou, aby ji poslal něco exotického z Austrálie poslal ji topítka – které se mu zdálo exotické pro vnitrozemí. Tento jednoduchý přenos objektu může požadovat nejvyšší snahu – nebo také tu nejmenší. Náklady na přemísťování rekvizit, zařízení atd. z jedné země do jiné může způsobit pokles veškerého podnikání. Společnost může být šťastná pokud může poskytnout zůstatek bydliště jako performanční prostor. Kněží okupují tuto situaci v kostelech či chrámech, tyto procesy spodobnění okolo komunitních hranic jsou společné pro mnoho náboženství.

Vynaložení takového úsilí na požadovaný přesun jednoho objektu do vzdáleného místa se dotýká jiné interpretace Lacanovského objektu. Zde onen ztracený objekt, jak (Lacan) popisuje, je konstruován jako objekt, co řídí a virtuální objekt, který představuje cíl. Tento cíl vyžaduje přesun všech jeho vnitřních částí jakožto perspektivního úběžníku, v němž objekt s námi hýbá.

## **Objekty a podpory**

V divadle je tradiční rozdíl mezi „rekvizity“ a „kulisy“. Tedy volně stojící stůl může být pouze částí kulisy, do té doby dokud nebude zapojen do herecké akce. Umělci performance jsou odpovědní za otázku tohoto vymezení mezi využívaným objektem a objektem v pozadí. Sochařská tradice performance může požadovat, že každý objekt v prostoru je přiřazen specifické funkci v rozvoji akce: je zvykem neposkytovat nějaké adjektivní komentáře k jednotlivým kusům. A tak je častým příkladem, že pokud performeři používají židli, tak tato židle bude manipulována, bude stát, možná bude zlomena během průběhu oné performance.

Stále jsou zde časy kdy objekt bude užíván jako podpora – kdy je židle užívána pro sezení, ale už nemá žádnou jinou větší roli. Stůl může být chápán jako pódium – jak tomu bylo časté v pouličních

představení v Benátkách v 18. století, jak je viditelné na obrazech Pietra Longhiho. Performance se odehrávaly i v lázních nebo v šatny.

Podpůrné objekty představují domov. Ten může být chápán jako „mateřský-objekt“.

Mateřský objekt může zrodit další objekty. Jeden za připomenutí Breughelův dřevoryt velké ryby, která při natočení má plná ústa malých rybiček. Stuart Sherman se možná stará o všechny objekty, které potřebuje pro své performance v prostoru kufru – performance může začít přemísťováním zhrouceného kempového stolečku (kempové tabulky) (vytvořeného) z kufru a jeho vztyčením. Následující objekty, jež jsou vytažené z kufru, jsou umělcem manipulovány na povrchu tohoto stolku.

### **Poznámky k interakci**

V dnešní době mnoho performerů zachází s představou interaktivního umění. V technologických termínech se jedná o umění, které přivolává otázku předpokladu, že neživé objekty nemají vědomí a tedy si nemohou být vědomé svého publika. Ať už se jedná o „uvědomění“ nebo ne – video kamery instalované uvnitř uměleckých děl mohou zaznamenávat přítomnost diváka a spouští reakce na samotné umělecké dílo. Elektronické kabelové tlakové polštářky mohou reagovat na kroky, protože ty způsobují nastalé zvuky, záblesky světla atd. Participativní element často deprimuje divákovu vnímání. Tato pozvánka donucuje (diváka) k uzákonění poslušnosti. Místo aktivního přemýšlení o tom, co se děje (např. vytváření podtextu akce), divák pasivně performuje akci tak, jako klikání myši nebo akceptací sladkostí, jednoduše proto, protože jsou požadovány aparátem/strojem nebo performerem. Nebezpečím pak je jistá živost, již se tituluje toto umělecké dílo, divák je totiž redukován na automat.

Ale interakce nepotřebuje být banální. Stejně tak jako dotazování požadavků, o tom že umělecké dílo zůstává statické ve svém objektovosti, také to vyvolává otázku předpokladů o přirozenosti vztahu publika a performerera. Současně s tím přichází rovněž otázka na vztah mezi subjektem a Velké Jiné, ta může zahodit obavy jednoty Velké Jiné – které jsou pouze fikčními konvencemi způsobené zachováním. Dnes Velké Jiné bývá zlomeno kulturní rozmanitostí. Obecnost zahrnuje pluralitu pohledů. Analyzovaný předmět (předmět analýzy, zkoumání) leží na pohovce obklopené množstvím analytiků. Když zbytek publika tleská je zde krátké zdání jednoty, ale záměr interaktivního performerera může být rozpuštěn v každé takové jednotě. Tak jako jednota může být viděna jako vynucena, znamenající vložené zájmy předešlých kulturních identit.

Takto interaktivní performer může zpochybňovat konvenční sezení performancí. Proč by se měly performance vyskytovat na podiu před řadami sklopených sedadel? Ty od Blaire Hayes se

vyskytovaly na eskalátorech v nákupních centrech. Hodiny cestovala nahoru a dolů, obvykle navrhnutou a opakovanou cestou okolo nákupního centra, která zahrnovala několik eskalátorových letů. Předností této performance bylo, že ona (autorka) bylo manikúrovaná, nalíčená a měnila sestřih vlasů podle obchodů pronajmutých v prostoru nákupního centra.

Performance umělkyně **Blaire Shillito** byla preformována v hotelové ložnici. Členové jejího publika byli jmenováni k tomu, aby ji mohli vidět a vcházeli do místnosti jeden po druhém. Každé osobě, která vešla do místnosti, vyzula boty a pak tuto osobu pozvala k sobě do postele. Ve tmě vedle jejího publika performovala intimní akci nebo takovou, která by mohla být považována za intimní. Následně se naklonila přes těla diváků, aby vytáhla krabičku zápalek zpod matrace. Překvapivými zápalkami pod povlečením a zapálení pouze jedné z nich následně vyzvala publikum, aby ji řekli o sobě něco intimního nebo osobně nepříjemného. Zpověď publika byla ukončena jakmile zápalka dohořela. Shillito se rychle zvedla z postele a řekla svému publiku příkrým hlasem, aby si vzali svoje věci. Pak ukázala, že jakmile publikum vešlo do její koupelny tak zde byl odhalen předchozí člověk z publika, který pravděpodobně přeslechnul vše, co se odehrálo během performance. V tomto momentu, konstrukce tohoto kusu odhaluje sama sebe jako stezku se smyčkou.

Podobně zasmyčkové cesty byly rozpoznány i v dalších interaktivních kusech – **You: The City** od **Fiony Temleton**. V tomto díle, performeři brali členy z publika v jednom čase napříč městem, přecházením jednoho člena z publika k novému performerovi až na konec jednotlivých pasáží tohoto díla. Dvě třetiny cesty skrze performance jsou členové diváku vedeni zpátky k předešle navštíveným společnostem předchozího performerera a tak jsou svědky velice podobných scén jaké byly i jejich vlastní interakcí s předchozím performerem, ještě před tím než zjistili, že byli rovněž sledováni nějakým členem z diváků a jiným performerem.

V takovýchto performacích je problém uvědomění opět stěžejní. V tomto čase není otázkou performerovo uvědomění performerera, ale dotazování performerera uvedením každého jednoho člena publika. Jakkoliv je pravděpodobně důležité, že uvedení by mělo zůstat jako maska. Problémem se stává kontrola, která informuje o experimentu. Když se Shillitové diváci později dohromady shromáždili, aby si porovnali poznámky ironické sjednocení převrátilo jejich oddělenost. Tak jak jen byla schopna, Shillito opakovala samasebe. Performance jednoho člena diváku je identická k performance dalšího člena diváku a jeho zkušenostem – kromě jednoho respektu: mezi jednotlivými performancemi v sérii zvláštního hotelového pokoje si vždy měnila oblečení – šlo slyšet, dokonce i vidět dokud nezanedbala zavřít dveře do koupelny po odchodu předchozího diváka, pouze předchozí zavření připustilo novému členovi diváku počkat uvnitř hotelového pokoje. Kromě této

změny oblečení (doopravdy střídala jen dva oděvy) akce převlékání jejího oblečení zůstala opakovanou částí každé performance.

V tomto smyslu je důležité, že mohla měnit provedení jako automat, okouzující jeden ten který vybízí k intimitě; automat maskovaný v uznání/potvrzení. Pouze takto mohla zajistit, že každá performance zůstala identický k té předcházející a následující. Každá performance je stejná pro všechny členy obecnstva, tak daleko až je její akce znepokojující, přispíváním značně k lákavosti tohoto interaktivního díla. Bez takové disciplíny k opakování by zde nebyl žádný diskurz. Je to také o tom, že udržuje esenciální homeostázi celého díla.

### **Workshop s objekty/předměty (str. 67 – 68)**

#### **1. Cvičení s dobrým a špatným objektem**

Před workshopem, performancí mají účastníci za úkol přinést objekt, který považují za dobrý a objekt, který považují za špatný. Takto získané objekty tvoří soubor, který může být použit pro různá objektově-orientovaná cvičení. Nejprve je každý umělec vyzván, aby předložil dobrý objekt, který si přinesl a potom špatný objekt. Všichni jsou požádáni, aby řekli, co je na jejich objektu dobrého - a zda je to dobré z hlediska psychického, nebo performativního, potom jsou požádáni, aby vysvětlili, co je špatného na jejich špatném objektu - a z jakého hlediska ho chápou jako špatný.

#### **2. Výměna objektů**

Každý performer pracuje s jedním objektem, snaží se pro něj najít funkční využití a akumuluje činnosti běžně spojené s tímto objektem. Poté si performeři objekty vymění a pokusí se nový objekt používat jako ten původní, dělat s ním věci, které dělali s jejich původním objektem.

#### **3. Zklidnění / zopakování objektů**

Do prostoru vstoupí vždy jeden umělec a buď se zmrazí, nebo začne opakovat nějaký pohyb s objektem. Později může používat triggery (viz Cathexes a chaos), může přecházet z opakování ke zklidnění nebo ze zklidnění k opakování.

#### **4. Cvičení s částí objektu.**

Každý performer by měl brát jednu část svého těla jako privilegovaný objekt při posuzování ostatních pohybů jeho těla jako pozadí pohybu privilegované části. Touto privilegovanou částí se mohou stát oni sami. Mohou brát jako privilegovaný objekt i část těla jiného performerera a komunikovat s ní nebo navázat kontakt.

#### **5. Cvičení se zvětšováním objektu**

Jeden performer přinese do prostoru malý objekt, pak existuje. Druhý performer přinese do prostoru větší objekt, pak existuje. Přítomnost těchto dvou objektů umožňuje prohloubení. Potom první performer, nebo třetí performer, nahradí první objekt objektem větším, než je druhý objekt. Přítomnost těchto dvou objektů umožňuje prohloubení. Potom druhý performer, nebo čtvrtý performer, nahradí druhý objekt a to objektem větším než je třetí



objekt. Tento postup se opakuje do chvíle, kdy budou objekty tak velké, že bude jejich zvednutí vyžadovat více než jednu osobu.

Dalším způsobem, jak provést toto cvičení, je začít stejně, jako je popsáno výše - ale kdykoliv může performer nebo pár performerů, kteří nejsou zapojeni do výměny objektů. Zakřičet „Stop!“ Tento performer nebo pár performerů vstoupí do prostoru performance a pracují se dvěma objekty a zabírají prostor.

6. Interaktivní performance  
Performeré navrhnu publiku interaktivní sóla, duety nebo tria.
7. Utajení dalších cvičení  
Každý performer vymyslí performanci, která vyžaduje skrytou pomoc ostatních, tedy performanci, kterou nemůže vykonat jeden člověk sám, která nějakým způsobem vyžaduje pomocníka.
8. Cvičení s objektem jako pódium  
Každý performer pracuje s objektem, nebo několika objekty, zatímco využívá jiného objektu jako pódia nebo prostoru performance.
9. Performance jinde  
Navrhuje se performerům, aby nejméně třikrát za rok udělali performance na jiných místech, než je jejich pravidelný prostor performování, aby zvládali zajistit si místo i problematiku dopravy, která vzniká performováním někde jinde.

(Str. 69 – 70 obrázky)

## **Nestálost, katastrofa a překvapení (str. 71 - 76)**

Freud chápe repetici jako známku přenosu- tedy jako kompenzaci spojenou s nějakým traumatem daného člověka a dosud jsme v této práci chápali mimikry a repetici jako určité rozpolčení. V případě notoricky opakované činnosti se jedná o kolísání mezi kladnými a negativními akcemi stejně jako oboustrannými. Ovšem co se stane, když přestaneme opakovat. popř. ani nemůžeme?

V psychiatrické léčebně autor navštívil dříve vynikajícího básníka, nyní trpícího psychickým blokem. Nemohl nadále tvořit, protože věřil, že vše již bylo někdy napsáno. Ve své touze po originální tvorbě a vyhnutí se cliché tak netvořil vůbec.

V jistém smyslu opravdu bylo vše již někdy napsáno nebo řečeno. Všechny slova jakožto konkrétně uspořádaná písmena již byla použita, a tak každé slovo lze považovat za cliché. Takový předpoklad v životě může vést až k osobnímu odloučení od veškeré komunikace až apatie, do stavu zvaného katatonie. Jedná se o extrémní verzi schizofrenie. Někteří schizofrenici odmítají používat například slovo „stůl“. Přesněji řečeno nevěří v generický obraz, který tento pojem evokuje. Stůl je

obrovské množství, tvarem ,barvou, velikostí až po detaily v podobě škrábance na povrchu – jak by tedy slovo „stůl“ mohlo sloužit k označení tak četného spektra objektů?

Subjekt odmítající použít slovo „stůl“ kvůli předchozím zdůvodnění neoriginality pojmu tak manifestuje svou hypersenzitivitu k rozdílům. Ovšem v dřívějších kapitolách jsme viděli, že rozdílnost je normální, bez ní by nebylo možné opakování. Dotaženo do extrému se rozdílnost v tomto případě stává abnormální, mění se v onu nestálost, tedy jeden ze tří základů akce. Protože v autorově teorii performance art akce vyvstává z nečinnosti, ať už repetitivním či nestálým způsobem.

Samozřejmě v každé nahodilé akci lze najít anomálie a lze prohlásit, že stoprocentní nestálost není možná. Na druhou stranu žádná reprodukce není dokonalou kopií svého předobrazu. I když se jako lidé chováme relativně nahodile, stále opakovaně dýcháme, repetitivně nám tluče srdce. A přesto je každý nádech i úder určitým způsobem nahodilý a originální. Repetice tvoří základ naší nahodilosti.

Sebevražda může být příkladem pohrdání tímto opakováním každodenního koloběhu života. Nahodilost je tak vlastně ojedinělou událostí s nejistým výsledkem – překvapením či katastrofou.

Nestálost a nahodilost je problematická v případě performance. I když se zpočátku může nějaká akce započít bez cíle a struktury, brzy jí dojde inspirace a nápady. Proto existuje několik strategií v tvorbě užívající náhodu:

Strategie využívající sugesci:

1. strategie spočívá ve výběru například písmen vlastního jména a předvedení akcí počínajících stejným písmenem.
2. Lze také improvizovat použitím písmen oblíbeného nebo naopak nezajímavého slova a tvořit věty z jednotlivých písmen.
3. Ve třetí strategii se vybírá objekt a hledají se slovesa spojená s touto věcí. Následně jsou dané akce popsané slovesy prováděny. Nemusí se nutně jednat o činnost spojenou s daným objektem, jeho místo může nahradit úplně jiná pomůcka.

Strategie užívající generovanou náhodu při činnosti:

1. Mnoho každodenních činností dává prostor k nestálosti a náhodě i když mají stejný cíl – uvařit oběd, vykoupat se atp. V každé z činností se taktéž skrývá i repetitivní činnost – krájení, chůze od koupelny atp. průběh i závěr takovýchto činností lze jednoduše ovlivnit hned prvotní činností nebo premisou, že cíl dané praktiky nebude splněn. Vanu tak odšpuntujeme hned na začátku místo na konci a celý průběh akce se již odvíjí jinak.
2. V dalším případě lze využít spojení na první pohled nesourodých věcí a materiálů. Například plechovku barvy, hrnek čaje, tužku, papír a kýbl písku v jednom představení. Několik performance od Stuarta Shermana mělo podobný základ i když některé z jím používaných objektů byly vybrány s trochu jasnějším autorským záměrem. Ve svých představeních uspořádával objekty do zdánlivě logického řádu obdobně jako slova ve větě, v jeho práci se často opakuje motiv rozdílných významů jednoho slova.
- 3.

Tyto jmenované performance strategie sice podporují náhodu, ovšem jejich základem je stále řád spojený s opakováním a lze těmito postupy dojít k formě jakési pravidelné nahodilosti. Z pohledu performerů všechny zmíněné praktiky dávají kvalitní podklad ke vzniku provokativních událostí. Jsou základem akce stejně jako různé sekundární přídatky, odebírání, zrychlování či zpomalování děje.

Pravidelné nahodilosti jsou užívány mnohými performance umělci. Například Sherman využívá symboly portrétů míst a lidí a nazývá je Spektákly. Pravidelnost jeho náhodných performance se odvíjí od činnosti, kterou zrovna užívá. Například jeho *Portraits of places* z roku 1972, prezentována v centru čtvrti SoHo v New Yorku. Tato performance se skládala z mnoha nahodilých objektů rozložených v prostoru. Plastové růže, zbytky umělé trávy, několik karet atp. Poté na podium přišel muž, pravděpodobně Sherman a vzal několik objektů. Rozložil si je na stůl, dotkl se jedné věci, dva objekty podržel před svým obličejem, složil svůj stůl a následoval prezentací symboliky dalšího místa – rozevřel deštník, skrze něj dírou protáhl plastovou růži, odpověděl na telefon, odhodil telefon i růži, roztočil jiný objekt, nafoukl další atd. Na konci performance je dle autora divák zanechal zmaten a nejistý, co si o tolika akcích v tak krátkém časovém úseku myslet. Performance na něj měla takový vliv, že si byl vědom svých každodenních činností. Autor se následně zabývá myšlenkou, jestli je fakt, že šel k baru, objednal si pití, to odložil, protože mu zazvonil telefon a po jeho vyřízení dopil drink a zapnul si bundu taktéž určitou symbolikou New Yorku?

Nepatrné rozdíly určují pravidelnou nahodilost od náhodného reprodukování: například opakované dotýkání performerů, ale nikdy na stejném místě versus konstantní užívání stejného objektu, ale pokaždé jiným způsobem.

S tím je spojené tzv. ohýbání cílů. Vychází ze zmiňovaných strategií kontrolovaných náhod, ale stěžejní myšlenkou je změna cílu v průběhu akce či v důsledku změn činnosti. Umělec se třeba v procesu vaření čaje rozhodne, že místo k pití jej využije k malování a dodáním mléka tak mění barvu místo chuti. Tuto myšlenku adoptoval například Chaplin nebo House Opera – v příkladu groteskní výhrůžné scény, kdy se osoba chystá někoho udeřit zezadu pěstí a v poslední moment odhalení záměru se ruka stočí za týl a dotýčný se podrbne na hlavě.

Stále zde však existuje čitelný vzor akce a reakce, takže jak tvrdí autor ještě nebyla identifikována čistá forma nahodilosti. Třeba společenská hra šarády funguje jako forma generující náhodné události, i přesto je v nich však patrná organizace a pravidelnost.

### **Rozporuplnost v psychoanalýze (str. 76 – 77)**

Rozporuplnost (nedůslednost, protikladnost) není termín vztahující se k nějakému vysokému stupni v psychoanalýze, ale to z čeho jsme se naučily o opakování, co můžeme říct o axiomatickém opaku? Pokud je opakování komfortní, rozporuplnost není. Je to spíše vytlačení do neznáma. Kde opakování popírá plynutí času věčným vracením se k tomu samému, nedůslednost vytváří událost, přerušování času, ve smyslu, že vytváří čas tím, že zapamatovatelné události. Kolem nedůslednosti je určitá osamělost. Je spojena s hříšnou pýchou: deziluzí vznešenosti nebo geniálnosti. „Nejsem jako ostatní. Nejsem klonem.“ Nekonzistentnost pozdvihuje jedinečnost.

Máme zmíněnou schizofrenní neochotu přijmout generický obraz pro věc (žádné dva stoly nejsou stejné tak proč bychom je měly nazývat stejně?). Tento pojem vystihuje Magritův obraz, *La Trahison des images*. Na obraze je velice jemný obrázek obyčejné dýmky, která nemá žádnou specifickou

charakteristiku. Pod ní je napsáno: „Ceci n'est pas une pipe. Řada komentátorů, používá Foucaultovy teorie týkající se této práce. Spíš si myslím, že to představuje kresbu generického obrázu než dýmku. Byl zřejmě nakreslen v roce 1926. Pozdější verzí, Les Deux Mysterés, nakreslenou v roce 1966, líčí tuto kresbu a ještě více jemnou a obecnější kresbu jako její předlohu. V *An experiment with Time*, poprvé publikovaném v roce 1927, J. W. Dunne tohle řekl o „generických obrazech“ (generic images).

„Když počet částečně jednoduchých zobrazení je přítomen v různých časech, je pozorovatelná, kromě vzpomínkových obrazů týkajících se těchto několika zobrazení, vágní (nejasná), obecná image, nezahrnující nic kromě několika klíčových elementů, které jsou důležité pro všechny tyto jednotlivé obrazy. Například stovky tabákových fajek, které jsem viděl, kouřil a držel, tak všechny obsahují běžné elementy, které se mi nyní zdají jako nemocně definované obrázky obecné fajky. To prezentuje všechny základní charakteristiky, které slouží k odlišení dýmky od jiného předmětu, jako je například deštník. Takovými charakteristikami jsou: dutá koule, trubkovitá stopka (stonek) – v krátkosti je to vzhledově pomůcka sloužící ke kouření. Ale tento nedefinovaný obrázek nemá představovat žádné specifické barvy nebo precizní tvar. Nicméně se zdá, že je jádrem veškerých definovaných obrázků, které můžu najít v mojí mentální výbavě. Tyto vágní, víceméně bezforemní obecné obrázky jsou nazývány „generické obrazy“ a objevují se jako analogie k hlavnímu uzlu, který specificky definuje obrazy vztahující se k radiating threads.“

Je těžké uvěřit, že Magritte nečetl tuto definici „generického obrázu“ před tím než vytvořil jeho obraz, proto je jeho dýmka vybrána jako příklad a koncept tak silného vyjádření se skrze ni. Všechny Magrittovy obrazy jsou zobecněny – všechny jsou generické obrazy – což znamená, že muž dívající se do zrcadla kde vidí zadní část své vlastní hlavy, jež je další Magrittovou prací, už již více není člověkem, než dýmka je dýmku na diskutovaném obrázku. Co je generickým obrazem malby? V těchto dnech idealistické abstrakce, se zdálo, že obrazná malba má moc být generickým obrazem na modernu – obrazy jako všechny jiné předtím, které nikdo nedělal. Důsledkem toho je, že *La Trahison des Images* není malbou, ale pouze generickým obrazem toho, čím by malba měla být – něčím obdélníkovým, popisujícím něco jako dýmku. Jenom fráze pod ní je nekonzistentní s generickým obrazem toho, čím by malba měla být, nebo podle modernistů, čím by neměla být. Vykládejme si to takto, nápisy, jež jsou součástí malby, jsou jako satira na modernisty zjednodušená kritiky obrazových snímků.

**Is the verbal statement...**

**CHYBÍ SKORO CELÁ STR. 77 a str. 78 (79 obrázky) a 80!!!**

**Vracení se k nesrovnalostem v Performancích (str. 80 – 84)**

Nesoulad může být nyní identifikován jako překvapení: to je klíčová složka, která zvedá performance z předvídatelného do nepředvídatelného. Tam, kde je opakování a klid, ovšem chybí prvek překvapení, můžeme jen hrát roli performance – ve smyslu všudypřítomné události, s důrazem na rozvoj nebo mimořádnost události. Dvou-dimenzionální umění abstraktního malířského expresionismu používal pojem "jednoduchost malby", která vytvářela meditativní plochy, jež se

dochovaly jako událost, a přestože obrazy Jacksona Pollocka jsou plné incidentu, nejsou plné nesrovnalostí, neboť v jeho případě hráli incidenty roli.

Jednoduchost malby obsahuje několik překvapení, ale vytvořit prvek překvapení vyžaduje určité předvídatelnosti, které jsou použity opakovaně, čímž získává předvídatelnost opodstatnění. Překvapení je porážkou našeho očekávání, spíše než události v chaotickém světě. V chaosu nic neočekáváme, a z toho důvodu může obsahovat několik překvapení. Překvapení znamená rozkol – znamená to konec jedné části a ohlašuje novou etapu vývoje. Překvapení jsou často jedinečné události nebo diody (druhé bytí jedinečné události s prakticky okamžitými následky). Je třeba si více říci o předvídatelnosti a vytváření očekávání před překvapením. Když se zabýváme směsí a sloučeninou našich základních principů, naše primárnost a zvažování dělají dvě věci najednou.

Už jsme konstatovali, že řetězec nesrovnalostí musí vykazovat určitý opakující se prvek rozporu (jeden je opakovaně v rozporu), a to může snížit nesoulad s pouhým rozdílem. Mějme na paměti, že řada velkých rozporů je často používána v komedii nebo ve frašce. Groteskní humor je pravidelně vytvářen pomocí generování řetězce katastrof (Buster Keaton byl hlavní zastávce tohoto druhu řetězce) Dalším příkladem je scéna z filmu Foul Play, kde je Goldie Hawn vyděšená z trpaslíka držící bibli, který jí bere pro ranaře. Vyhazuje jej přes okno z třetího podlaží. Trpaslík dopadne do popelnice, která se začne valit dolů z kopce, přes řadu překážek. Když se trpaslík zastaví, propadne se skrz otvor do šachty. Posílení překvapení je zde dáno tím, že určité to co bylo, vidělo jen pár lidí pracujících kolem šachty z nic neříkajícího předchozího záběru.

Zde berme na vědomí, rovnováhu, která musí být vždy nastolena mezi předvídatelností a překvapením v umění – jako v tomto případě u otvoru šachty. Ve skutečné performance je překvapení vždy možnost, že se bude dát tušit, co se stane.

Rozporuplnost, stejně jako nehody jsou samozřejmě pro humor zásadní. To také hraje velkou roli v povaze grotesknosti. Tato chiméra je v rozporu s přirozeností. Bachtin ukázal, jak středověký karneval, který byl živěn groteskností, obrátil svět vzhůru nohama, když toto dal za příklad obratu a proměnlivosti v prezentaci establishmentu církve a státu. Římský mim byl umělec, kterému bylo dáno svolení, aby používal obscénní gesta ku prospěchu vládnoucího režimu, a potlačil ostatní. Jeho role se vyvinula do blázna středověku. Tento znak ztělesňuje oprávnění - nebo daný nesoulad - na dvoře panovníka. Blázen prováděl psychickou úlohu tím, že vyjadřoval to, co Bachtin nazývá jazykem spodní vrstvy těla - formulování dvojitého-entendres a "freudovských" vad je nevyhnutelně doprovázeno na pietním vyhlášení a četbě závažných dokumentů. Nedávné vystoupení André Stitta vzdala hold bláznům, znak jedněch obyčejných irských veletrhů. Blázek bude performovat v díře vykopané v zemi - a tam bude provádět neuvěřitelně nekonzistentní akty rozhořčení a zneužívání. Navíc pod zemí je

děbel sám postavou v rozporu s božím záměrem. Ale i když ďábel může být na dně všeho zla, může "svatý blázen" umožnit výstup pro potlačeného napodobovaného Satana a formulovat jeho vnímání lidstva nesrovnalostmi – výsledky chimérického rozporu mezi horní a dolní části těla -tím blázen provádí cenný akt homeostázy pro společnost.

Rozpor v řetězci jazyka může vytvořit tajný jazyk (užívání "slova", které nebylo nikdy slyšeno-což naznačuje rozvětvení, jejichž označováním se k němu přiřazují). Ve formálních, více analytických podmínkách, je jazyk ve svém běžném výskytu, zřejmě v rozporu s řetězcem, stejně jako každodenní úkoly jsou často v rozporu s řetězcem, protože slova nejsou formulovány v opakovaných vzorcích, snad s výjimkou poezie nebo zpěvu. Každý opakující se aspekt, který může plynout do jazyka, se musí nacházet v jeho strukturální konzistenci více, než v povaze konkrétní promluvy. Proto, když mluvíme o použití nesouladu v jazyce vytvářením překvapení nebo vytvořením nějakého výrazu z rozporu s důsledným narativním využitím, navrhuje metody rozporu, kde se využití přeneso na základní rozpor kteréhokoliv běžného řetězce slov, tj. formou vměšování, jako je tajný jazyk uvedený výše.

Alternativně může být odstavec textu postaven "atomicky" - způsobem používaným pro básnickou "řeč". Potom neexistuje kontinuita, která by věty svázala dohromady, každý by mohl být dostačující sám o sobě, zatímco by byly stanoveny pouze nejasná spojení s větami sousedící s ní. Texty použité Fionou Templeton často vykazují takovéto atomové nezávislosti mezi sebou - viz Ron Silliman *The New Sentence*.

Další metodou by mohlo být vytvoření transgressionálního jazyka - například řetězec využívajících podmínek bez odpovídajícího vztahu k sobě, nebo by byl jazyk řečí symbolů a akcí, šaráda, ve které se bude, hláskoval z urážky nebo oplzlosti. Obscennosti lze považovat za součást temna transgressionálního jazyka, ale mohou být také použity odlišně, s oblibou – důkazy spolupůsobení a oddaných intimností. Rabelais pochopil oba tyto aspekty řeči transgressionálního jazyka. Vlastní použití "Billingsgate" - jazyka komické nadsázky, slangu a zneužívání - je bohatým zdrojem inspirace pro alžbětinské divadlo - zejména v díle Johna Marstona - jehož ďábelské, pikareskní znaky, Cocolledemoy, mají krásné linie sprostosti a fekálnosti:

*"Liška tloustne, když je postižená. Ještě vás jemně oholím. Hovno na kamenné dlaždice. Moje rty mají v tomto jakési slzy! S tímto vinařem budu nenasytný, a když s ním skoncuju, vyplivnu ho, jako žralok Svědomí není prodejná děvka. Kdybych kousnul čestného pána, špatného grogarianského básníka, nebo nuzného pastora, který měl, ale deset prasečích ocásků za dvanáct měsíců, a chtěl se učít, ale měl jednou za čtrnáct dní dobrou stolicí, byl bych v práci zpropadený namyšlenec "*

(Dutch Kurtizána)

Znovu bychom měli zvážit osoby trpící Touretovým syndromem, kteří jsou předmětem nekontrolovatelných výbuchů oplzlosti. Tyto výbuchy jejich projevu v překvapujícím způsobu, jsou ale samozřejmostí, v případě, že syndrom byl identifikován jako jejich utrpení, předpověditelné.

Přesto, nejlepší překvapení, jak jsme poznamenali, jsou předvídatelné výbuchy, stejně jako jsou naše nejhorší traumata způsobená známým předvídatelným chováním. Vztah mezi predikcí a překvapením dobře vyjádřil Baltasar Gracián, což byl v sedmnáctém století jezuita a filozof z Huesca ve Španělsku, který je obdivován Lacanem. Svět opakování znamená, že denním rutina, se skládá z nutkavých zvyků a povinných přírodních funkcí. Můžeme věřit jeho předvídatelnosti.

Gracián pochopil, že rozpor zrady byl dovednost, jenž byla u dvořana vyžadována – v diplomatických hrátkách. V odstavci. 13 jeho manuálu, říká:

*„Chovejte se někdy neupřímně, někdy s upřímností. Život člověka je manévr proti zlobě lidí, lstivost je zbraň chytrých. Lstivý člověk se nikdy nechová tak, jak vnější okolnosti naznačují: to vyžaduje jeho účel, opravdu, aby obratně vymyslel, jak vyprovokoval zmatek. Aby skryl své neurčité hrozby a nepředvídatelné vytáčky, záměr vždy skryje. To poskytuje pohled na jeho účel tak, aby byla zajištěna pozornost soupeře, a pak nastane pravý opak a triumf prostřednictvím nečekaného. Ale zájem inteligence chytře předpokládá a spočívá v promyšlené záloze. Přestože rozpor má cíl dosáhnout jednoho, zároveň uznává pokus o podvod, protože někdy ignoruje první a jasný cíl a vytváří druhý nebo i třetí. Přetvářky jsou intenzivnější, když byly zjištěny a pak se snaží oklamat protivníka pomocí samotné pravdy. Lze změnit hru novou fíntou, například zapracování jednoduchosti do lsti, nebo své chytrosti na přehlídce extrémní upřímnosti. Bystrost, která dokáže vidět přes trik, demaskuje vlka v rouše beránčím a odhaluje účel a jednotlivosti, které se zdají jednodušší. Tímto způsobem mazaný Python bojuje proti otevřenosti pod Apollónovými paprsky.“ (Oracle, strana 59)*

Nesoulad může ve skutečnosti stanovit situaci plnou intrik. V běžných situacích je to spíše opakování, které toto vytváří, než rozpor, který může být jediná událost, která narušuje nebo může zásadně změnit celou situaci. Stejně jako kapka chemikálie padající do částečně nasyceného roztoku a okamžitě krystalizující kapalinu. Provokativní teorie o tom, co by se dalo nazvat třením mezi opakováními, prosazoval Norman Walter v pohlavním cyklu lidského konfliktu, jenž publikoval v roce 1950. Na nejjednodušší buněčné úrovni, může opakující se dělení, které vytváří dceřiné buňky z jednoho originálu, dodržovat "nejednotného" nástupce sexuální fáze - pokud dceřiné buňky vyžadují partnery z jiných rodinných buněk.

V buněčném celku, kde buňky zůstávají spojeny, to bude mít za následek narušení a rozptýlení celku, jakési sexuální prasknutí. V mužském těle množství ejakulace je v rozporu s vytrysknutím spermií - vyhnání stejně jako ejakulace. Na rodinné úrovni, může oidipovský komplex donutit syna, který je stále více narušován opakujícím se homeostatickým stavem rodičů, aby utekl z domova. Společnosti, jsou ohrožené stálým opakováním pozastaveným nejednotným "řešením" války, kdy neukáznění synové jsou pouhé nosiče našich genetických informací, jsou ejakulováni z národa jako vydědění, a zemřou pohodlně na bitevním poli nebo ženy z rozpadlého celku, které následně vytváří nový celek, který může nakonec prasknout nebo explodovat, pokud tedy neejakuluje vlastní mladé muže, aby znovu získali svou homeostázu.

Rozkol v rozporu událostí je zásadní pro výstavbu tragédie: Oidipus zjistí, dvě nesrovnalosti - zaprvé, že zavraždil svého otce, zadruhé, že si vzal svou vlastní matku. To je důvod třetí rozporuplné události, když to vidí na vlastní oči. Paradoxně, tyto tři nesrovnalosti, trojnásobně zopakované jsme již pozorovali ve výkrese Hamleta. Ze strukturalistického hlediska Claude Lévi-Strausse, to je konec mýtu převrácený zpět do středu mýtu a znovu přehnut na začátek mýtu. Protiklady jsou ve velkém množství vzorů podobné. Pro Oidipa je smrt zločin, pak je láska zločin - a on si vypichuje oči - být slepý znamená skutkovou okolnost stejně jako v obou případech. Zde je nesoulad katastrofa, absolutní rozkol hrdinova očekávání, stejně jako ukončení jeho vizí vlastní historie. V tragédii Herkules Furens od Euripidese je rozpor ještě větší tragédií. V této skvělé hře, se Hercules vrací z podsvětí, aby zachránil svou ženu a děti z područí krutovládce. Nicméně, dříve než se mu podaří zabít tyrana, je oblouzněn bohyní Herou, aby sám zavraždil svou ženu a své děti. Tato akce je tak rozporuplná, až se skoro dá číst jako chyba v homeostázi hry. Nicméně, nic nedokáže lépe vyjádřit nepředvídatelnost událostí a akcí.

Jak jsme viděli, v rozporu událostí je rovněž zásadní, aby zde byl prvek překvapení a humor. Ukazuje záležitosti vzhůru nohama, zavádí chaos do situace a způsobuje zděšení s následným uvolněním napětí, kterým je smích. Ve svém vážnějším tónu, podobné osvobození představuje očistu tragédie. Jak ve frašce, tak i tragédií, je rozpor, který se spouští, aby vypustil toto zvláštní uvolnění napětí, přináší homeostázu dramatu. Je to oboje katastrofa a katarze. Může to představovat rostoucí okamžik ve hře, stejně jako *deus ex machina*, která zajišťuje, že konec hry bude srozumitelný. Nesrovnalost by byla považována za dramatickou antitezi opakující nevědomí performance. Ale stejně jako bylo drama hodně ovlivněno touto



současnou uměleckou formou, je vliv celistvostí akcí opakovaných pro jejich vlastní příčinu, akce, které se mohou stranit a mají ukázkový význam. Tvrdím, že z performance máme být poučeni tak, aby byla začleněna rozporuplnost do jejich opakování, nicméně i dramatičnost jejich významu. Jinak by Thanatos mohl triumfovat, alespoň v podobě svého bratra Somnuse, a umělec by zjistil, že jeho pozorovatelé již usnuli. Nesoulad bude nepochybně vzhůru, aby narušoval čas, vytvářel kapitoly a konce, a často přinášel při četbě šok.

## **CHYBÍ STR. 85 – 86 (87 - 88 obrázek)**

### **CATHEXES AND CHAOS**

#### **(KONCENTRACE EMOČNÍ ENERGIE NA OBJEKT ČI IDEU A CHAOZ, str. 89 – 93)**

Po důkladném prozkoumání tří základních prvků akce, nehybnosti, reprodukce (opakování) a nestálosti (nekonzistenčnost), se budeme dále věnovat metodám manipulace mezi těmito základními prvky. Freudův termín, cathexis, zde můžeme zavést. Cathexis je analogický k elektrickému náboji či vypínači: naznačující volbu či přisvojení. (Hovoříme o) Objekt-cathexis-objekt volby vyskytující se v raném stadiu dětského vývoje, a následně ego-cathexis- kde volbu provádíme třemi stupni rozhodnutí subjektem v pozdějším stadiu vývoje. Také známe anti-cathexis který odkazuje k potlačení volby.

Současnéworkshopy se zaměřují na nestálost, objevuje se zde tendence performance rozkládat se do chaozu. Chaoz může být zajímavým průběhem, ačkoliv, v performance, trvá často dlouho, (rozplývající se do normality): každodenní život bývá sám o sobě mírně chaotický-situace(záležitost) volně nedůsledných (nekonzistečních) vláken a nehod.

Pokud zábava (pobavení) Large Orther (Velký jiný), mimo konec(oponu), neusiluje o hlavní téma problém (vydání,otázka), pak chaotický workshop performance může pomoc vlastním účastníkům ztratit jejich zábrany, „let go“ (nechat jít) za staženou oponou, bez obav zda někdo bude někdy sledovat co se přihodí. To může umožnit performerům odhlalit (objevit) akce, které nemusí mít (obsahovat)extremní situace dosažitelné během výkonů dožadující se nějakých stupňů kontroly. Samozřejmě se tyto extrémní situace mohou projevit před publikem. To byl osvobozující aspekt chaozu, který podnítil (inspiroval) raná díla Caroleen Scheemann v USA v 60.letech. Účastníci v Meat Joy(masová radost) a Water Needle(vodní jehla):

*„...neovlivňují tolik jak se zapletly sami navzájem v jistých jiných tělech, stavající se částí kolektivní aktivity ve které se dotýkají nebo jinak protínají hranice fyzického odstupu, která byla rozhodující k průběhu komunikace. V tomto světle vidíme, že jedna z těchto unikátních vlastností tohoto stádia děl Scheemannové je rozsah, který jí performance umožnil vyhodit do povětrí předchozí intimní estetiku veřejného rozsahu.“*

Ale změna mezi základními stádii akce nemusí být chaotická. Zkušené performeři budou mít vyvinutou schopnost zapnout (pustit) a vypnout takové extrémní aktivity ?vůli?- od „stisknutí tlačítka“ jednoho stavu ke stavům diametrálně odlišným tomu prvnímu. Tyto stavy mohou být vyvolány skrze behaviorální změny zatímco se zdá že představuje emocionální obsah. Ted musíme prozkoumat cathexes která umožňuje subjektu přepínat z jednoho takového stavu do druhého.

Cathexe, nebo její ekvivalent v performance, nás nechá použít termín performance „spoušt“. Performer si vybírá spoušt aby signalizoval (naznačil) kdy začne nebo kdy skončí akci nebo serií akcí. Spouště jsou popisovány ve větším měřítku na straně 37 v kapitole Prvky umění performance (také v dodatku 4). Začínající spouště jsou cathexemi, končící spouště jsou anti-cathexemi.

Spoušt může být vybrána pro situaci kdy dojde k vypuknutí nehybnosti v opakování: další může být vybrána pro situaci kdy dojde ke zastavení opakování akce nebo když dojde k vložení nějakých náhodných, nekonzistentních událostí do opakování. Zde se nachází, samozřejmě, velké množství rozmanitých možností, které by spouště mohly vyvolat. Začátkem od nehybnosti, jsou zde, pokud tihneme k základům, dvě volby, a, po volbě provedené mezi nimi, dvě další volby mohou být znovu spuštěny:

nehybnost

•R

- opakování – S- nehybnost  
- I- nestálost

•I

-nestálost - R- opakování  
S – nehybnost

Není třeba konečné spouště (anti-cathexis), protože každá zastávka je začátkem dalšího akčního základu. Možná veškeré potlačení volby je aktivováno změnou nové volby raději než záměrného zadržení předchozích způsobů (stylů) nebo chování. Tak, v akční předloze výše, pouze tři spouště jsou požadovány- R-spoušt, k aktivování opakování, I-spoušt, k aktivování nestálosti (nekonzistenčnosti), a S- spoušt k aktivování nehybnosti.

Jako předloha, toto pracuje velmi dostatečně pro souhry nehybnosti, opakování a nestálosti, ale nebere na zřetel žádné druhotné akce, a také může být chápán tak, že nestálost bude serií akcí. Pokud se snažíme blíže se posunout k esenciální přirozenosti základů, následující diagram může být lepším průvodcem:

I – nekonzistečnost

↓

nehybnost- R- opakování- S- nehybnost- R – opakování

Zde, jedinečný, překvapivý akt nekonzistečnosti se nyní vyskytuje, ale jednou, přerušování probíhající akce. Takové překvapení může také vyvolat změnu v základu, jako v následujícím diagramu:

nekonzičnost  
/  
nehybnost-R- opako vání (ve změněném způsobu)

Nebo to může vést ke změně základu, jako v:

/  
nehybnost- R – opako nemoc (vydešená v nehybnost)

Nekonzistence, která narušuje opakování, může být výstupem tření vznikající v opakování, v kterémžto případě nekonzistence je požitkem, orgasmem, uvolněním, která usnadňuje homeostázy. To je obrat z traumatického scénáře, ve kterém je nekonzistence, ve formě šoku, zapříčiněná kompulsivním opakováním nebo chorobou strnulé nehybnosti jako v diagramu výše. Lacan si všiml rozpolcenosti kolem důvodů traumatu a jejího efektu protože příčina může generovat (vytvářet) efekt více traumatický než výchozí incident- který by pak vedl k tomu, aby byl pak počáteční incident zapamatován s mnohem většími obavami než byl nejprve případ. Přirovnal toto trvalé posílení příčiny svým účinkem k Moebiusovu obratu, kde se zákruta zkrouceného pruhu papíru otáčí ze strany A na stranu B, nebo efekt příčiny, příčiny v efektu. Z absurdního hlediska, někdo může rozvíjet psychosomatické symptomy- brnění v palci, říct- a pak roste podrážděnost, že někdo usekne ten prst sekerou- úzkost okolo této ztráty pak způsobuje celou řadu brnění. Něco takového se děje v performanci Mike Parra, performované 1977 na Pařížském bienále. Nahradil svou chybějící končetinu umělou, zatímco skrývá svou stávající ruku, nadává svému otci v zaznamenaném interview- jako kdyby jeho otec zapříčinil jeho amputaci. Ale zdá se, že hromadí vinutím co dělá, protože nakonec si usekne umělou ruku, amputuje sám sebe- jakoby se tato událost odehrála podruhé.

### **Cathexis versus simplicity (cathexis vs jednoduchost)**

Systémy aktivující odpovědi a změny odpovědi mají zřejmé využití. Mohou být zroeny v mysli, ačkoli, tak že performer nepotřebuje reagovat- odpovídat. On nebo ona se mohou jednoduše podporovat. Tímto myslím že performáři mohou vybrat zůstat v osvojeném stavu, který zaujali na začátku performance, po celý průběh této akce. Skutečně efektivní nehybnost je často taková konstanta. Obrazy Elswortha Kellyho, Yvese Kleina a Ad Reinhardta nám ukázaly jako mocná a jedinečná může být v obraze základní barva. Nepřetržitě zmrazení, akce neustále opakovaná nebo nekončící řetězec nekonzistence může být právě tak efektivní v performance. Příliš velký spoleh na aktivaci může zrušit prvenství akcí uplatněných. Obrat kekrátkému opakování může způsobit, že opakování se bude jevit jen jako ilustrací opakování- zde je něco ilustrativního okolo akcí používaných jako příklady. Spouštěcí odpověď semůže podobat potvrzení- a tedy spolehnutím se na tyto horizonty performance, spojené velmi úzce s pohotově reagující reprezentací konvenčního divadla.

Vyjímkou je The Brig (Vezení, celá) performovaná Living Theatre i 60 letech. Vytvořená základě vzpomínek člověka uvězněného v cele vojenské věznice US na pobřeží Japonska. Dílo ukazuje každodenní rutinu, kterou byli vězni nuceni podstoupit: probudit se ještě před svítáním, následně okamžitý úklid cel, překročení jakékoli bílé čáry v každém koridoru bylo následováno výkřikem "povolení k překročení bílé čáry, pane" neschopnost křičet dost hlasitě znamenalo být zmlácen. Performované v šíleném tempu, toto použití spouští ustanovilo donucování prostředky. Opravdu výrazné užití prostrových pravidel, maskovacích pásek, překážek atd. spolu s vynuceným (prosezeným) cathexis musí vytvořit tyto podmínky režimu. Zde je odpovědí represe. Stejně jako psychotik musí reagovat na podmínky, které stimulují jeho psychozu, tak občan musí reagovat na mantinely psychotické vlády. Performance s mnoha pravidly dokáže zprostředkovat zdání omezení totalitou. Jsme uvězněni dožadováním, co odpovíme, jak reagujeme.

Normální reakce mohou být přehnané dokud je dosaženo stavu paranoi, nebo mohou být jednoduše odstraněny, což umožňuje další arena akcí objevení se, prapodivné možná, ceremonii, pokáním nebo meditací. Integrity nějakého základu, která ustanovuje toto bude vyžadovat co základu umožní prohloubení prostoru. Jiste, bez zasedání, silný důraz na nehybnost pomáhá ustanovit odlišnost času performance, čas pětikrát zpomalený který Pilinského Sheryl Suttonová popisuje ve své imaginární konverzaci s ní.

Stejně to je souvislá povaha opakování, která udělala z děl finského umělce Teema Maki tak děsivé, když svou oholenou hlavu opakovaně mlátí o kovovou skříňku, dokud se nesesune v

bezvědomí na ze ve své videonahrávce performance The Good Friday (dobrý pátek). A zase to je souvislá povaha nehybných akcí Stuarta Shermana ve kterých předvádí jak mohou být popisovány jako rozdílný druh věcí (krámu, blbostí), které mohl někdo dříve spatřit. Slyšel jsem o performerovi, který seděl pomocí drátěného kartáče na malé kostce mramoru. S tímto překonalů opakujícíse rytmus 8 nebo 9 hodin. Na konci performance byl malý sferický dolík na horní straně krychle.

**Chaos a d'alšie (iné) (a d'alšie (iné) predmety), (str. 93 – 97):**

V chaose nekonzistentnej dielne, možno predpokladať, že rozpor (nekonzistentnosť) udeľuje oprávnenie na porušovanie (prestúpenie, nadužívanie) predmetov (objektov) ostatných, a vnučovanie ich tiel. Rozruch môže zvíťaziť (prevládnuť), môže dôjsť k mnohým prejavom uznania (vd'ačnosti), často uznania (vd'ačnosti), ktoré je vynútené z umelcovej/ performerovej strany, ktorý sa na základe toho stáva vinníkom. Performeri / umelci si môžu navzájom kraďnúť predmety, aby ich mohli využiť pre svoje vlastné účely, ale následne na to ako performer / umelec / svedkovia, už nemôžu určiť, ktoré predmety sú (o) predmety ostatných, nemajú ani oprávnenie vlastniť ich vlastné predmety. Všetky rozdiely sú teraz zaplavené v anarchii uvedomujúc si oprávnenie nesúladu. To vedie k situácií podobnej celkovému miešaniu všetkých farieb. Nič nemôže byť rozlišiteľné / rozlišované. I keď deti niekedy predpokladajú, že čím viac sa miešajú farby, tým jasnejšie budú ich výsledky, toto dokazuje že to nie je tento prípad. Výsledok je neurčitá kaki – šedá.

Keď umelec / performer viny nerobiaci rozdiely a ukladá vinu (priestupok) bez rozdielu na všetkých ostatných performerov / umelcov v dielni, on alebo ona prestávajú oddeľovať Large Other (O) od local other (o). Všeobecne je zmätený konkrétnou, a vybranou skupinou špecifických subjektov, objektov alebo slov – čo je prakticky šírenie subjektu (veci, témy) – stáva sa ponoreným vo všeobecnej predstave o tom čo je mimo tento subjekt (môže sa prekladať aj ako téma). Inými slovami, ostatní performeri / umelci sa jednoducho stali istým druhom publika, naproti ktorému jeden prekročí / poruší, prestúpi (transgresses), demonštruje vzburu a tak ďalej. Ak sa všetci zaujímajú o podobnú vzburu, objavujú sa len veľmi málo odlišné identity. Performance sa rozpadá na hlučné / násilné avšak normálne trosky.

Možno jediný (slobodný) umelec / performer by si mohol vziať (privlastniť) takúto - transgresívnu úlohu. Zatiaľ čo ostatní sa pokúsili zvracať (to sick) na ich vlastné objekty (predmety). Ale to znamená, že niektoré dohody by mali byť dosiahnuté, a na prvý pohľad, sa to zdá byť úlohou (prípacom). Performeri musia identifikovať svoje vlastné konkrétne predmety (objekty), a zistiť či niektoré s týchto predmetov (objektov) nepredstavujú (constitute) predmety ďalších performerov / umelcov. Treba sa rozhodnúť čo je priestupok

a čo je ešte prístupný akt. Je potrebné, aby sa dohodli na tom, či niektoré kusy zariadenia , môžu byť presunuté ,alebo nie, či musia zostať, tam kde sú, a tiež dohodnúť sa kto môže pohybovať s čím. To je teda rozpor, ktorý nevyhnutne prináša legislatívu (právomoc/ zákony/ zákonodarstvo). Avšak legislatíva vytvára príliš rigidný systém zákazov: príliš veľa designu a smiechu nestačí (and not enough laughter). Prijatie pravidiel môže zmierniť výskyt najúčinnejších katastrof. Legislatívne rozhodnutia sa robia s vedomou myslou (pri zmysloch) – a takto vytvorené zákony môžu zabrániť materializácií udalostí význačných pre nevedomie.

Namiesto právnych predpisov (legislation) môžu mať performerí / umelci na pamäti, že v tradičnom divadle hovorí v tom istom čase iba jedna osoba. Takéto demokratizované pravidlo znamená, že performerova/ umelcova nadvláda akcie môže byť rozdelená podľa počtu performerov, to znamená, že každý z troch umelcov môže dominovať tretinu času akcie.

Celková nedôslednosť (protikladnosť, nezrovnateľnosť, rozpornosť / inconsistency), simultánna nedôslednosť, ničí napätie (očakávanie, neistotu / suspense). A pri príprave nejakého nedôsledného (neúplného) činu (aktu), si musíte vybrať ten správny moment (okamihu), ak si prajete maximalizovať váš efekt (vplyv).

Tam je latentná (skrytá, driemajúca), méchant (zlomyselný, náhodný) kvalita v každom z nás, ktorá môže veľmi dobre projektovať (zobrazovať) sadizmus, chtíč, závisť, lakomosť atď. do performance. To sú len vlastnosti (kvality), ktoré robia performance zaujímavejším (pri jeho sledovaní). Performance, po tom všetkom, musí súťažiť s násilím Sofokla a Shakespeara, s mentálnym týraním Ibsena a krvavým chtíčom Abela Ferrara. Avšak, ak sa chystáte (zle, skazene, hriješne) sabotovať inú performerovu akciu, počkajte kým sa táto akcia vyvinie natoľko, že spôsobí performerovi zlosť a sklamanie, keď bude rozbitá. Deti vedia, že je účinnejšie zničiť niekoho vežu z kociek tesne pred jej dokončením, skôr než bezprostredne po tom, čo je jedna tehla kladená na druhú.

Aby bolo zaistené napätie, alebo zachované predmetové (zámerové)-rozťahovanie druhých (ostatných), som zástancom, namiesto právnych predpisov (legislation) uprednostňovať počúvanie s tretím uchom, ako zdôraznil Freudov nasledovník Theodor Reik:

Mladý analytici by mali byť podporovaní, aby sa spoliehali na sériu najchúlostivejších komunikácií, keď zbierajú svoje dojmy, chopiť sa tajných správ, ktoré sa pohybujú od jedného nevedomého k druhému (nevedomia k druhému). Ak chcete dôverovať týmto

správam, musíte byť pripravený podieľať sa na všetkých linkách imaginácie, nebát sa o vlastnú citlivosť, je to nutné (nie len v začiatkoch analýzy), ale aj po celú jej dobu (naďalej potrebné po celú dobu priebehu). Otázkou analytika je skúmať a zaznamenávať do pamäte tisícky malých znakov a byť si vedomý ich delikátnych účinkov. Zdá sa mi, že v súčasnej fáze našej náuky, nie je tak dôležité, , varovať študenta pred nadhodnocovaním týchto nepatrných malých znakov (nebrať ich ako dôkaz). Tieto nevedomé tykadlá nie sú určené na to, aby problém potlačili, ale aby ho hľadali. Nie sú tam pre uchopenie (pochopenie, uchopenie), ale pre dotyk.

Nemusíme sa báť, že tento prístup povedie k neuváženým úsudkom. Najväčšie nebezpečenstvo (a zvýhodnenie nášho súčasného spôsobu vzdelávania študentov), je, že tieto zdanlivo bezvýznamné znamenia budú zanedbané a zmetené. Študent sa často učí pozorovať ostro a presne čo je prezentované v tomto vedomom vnímaní, ale vedomé vnímanie je príliš obmedzené a úzke. Študent často analyzuje materiál bez ohľadu na to, že je to oveľa bohatšie, jemnejšie, krajšie než to, čo môže byť chytené v sieti vedomého pozorovania. Malá ryba, ktorá uniká cez sieť je často tým cennejšia (najcennejšia). Príjem, nahrávanie a dekódovanie týchto „asides“ (bočných, vedľajších znakov), ktoré sú šepkané medzi vetami, sú skutočné , nie naučené (učenlivé). Sú však do istej miery preukázateľné. To môže byť preukázané (demonštrované) tak, že analytik, rovnako ako jeho pacient (patient), pozná (rozpoznáva) veci bez toho, aby vedel, že ich pozná. Hlas, ktorý s ním hovorí, hovorí potichu, ale ten, kto počúva s tretím uchom počuje aj to, čo je vyjadrené takmer nehlučne, čo sa hovorí pianissimo (veľmi ticho). Existujú prípady v psychoanalýze kde ostávajú veci, človek vedome nevypočuté analytikom, ale napriek tomu sú zrozumiteľné a interpretovateľné (There are instances in which things a person has said in psychoanalysis are consciously not even heard by the analyst, but none the less understood or interpreted). Existujú aj ďalšie, o ktorých možno povedať: jedným uchom dnu (in one ear), druhým von (out the other) a v treťom to ostáva (and in the third). Psychoanalytik, ktorý sa musí pozeráť na všetky veci okamžite, skúmať ich a podrobiť ich logickému vyšetreniu , často stráca psychologický moment pre získanie prchavého, nepolapiteľného materiálu.

(Listening with Third Ear, pages 144-5)

Podobne ako analýza, aj performance je prchavý, nepolapiteľný materiál. Robert Wilson sa zaoberá pokojom (tichom) a pomalosťou pomocou ktorej tvorí performancie, kde tretie ucho prevláda v úlohe architekta akcie a vnímavosť publika (toho čo sa deje) je skôr dojemná

(úchvatná, touching) než uchopujúca (chamtivá, grasping). Pamätajte si, že my, performer / svedkovia, sú analytici performance. My počúvame divákov, ktorí často sledujú bez priamej, či úmyselnej (uváženej) uznania (acknowledgement) ostatných, ktorí performujú (perform, hrajú) s nami a preto sa nemusia skúmať s naším pohľadom. Pozerať sa okolo seba. Je lepšie jednoducho veriť pocitu načasovania. Potom je tu šanca, ktorá pomôže navádzať niečie kroky, čo je príčinou úžasnej zhody (náhody) – jednoducho preto, že jeden verí náhode a cíti časť (performance) namiesto snahy o vedomé posudzovanie situácie nejakým skrytým pozorovaním (skúmaním) akcie. Neexistuje celkový pohľad zvnútra performance. Miesto nášho pohľadu, môžeme použiť tretie oko, rovnako ako tretie ucho – ako náš zmysel celej performance vo vnútra nás samých.

### **Kurz katexie (množstvo emocionálnej alebo mentálnej energie)**

#### 1. Zmyslové katexie

Uplatni spúšť (spínač) pre zmenu akcie. Spúšť môže byť: dotyk, zvuk, vôňa, chuť, pohľad.

#### 2. Cvičenia katexie pre prvotné akcie

Každý performer si vyberá spúšť pre nehybnosť, spúšť pre repetíciu a spúšť pre nedôslednosť (rozpornosť). Každý si určuje vlastný postoj, jednoduchú alebo komplexnú repetíciu a metódu nedôsledného (rozporuplného) prevedenia. Predvedú sa vo vybraných priestoroch, používajúc primárne akcie a spúšte ktoré si osvojili aby medzi nimi prepínali.

Problémy sú viazané na rozvoj. Niektorí performer si môžu vybrať spúšte ktoré sa im nepodarí dosiahnuť. Znamená to, alebo vstúpuje to performerovi tvar diktovaný náhodou? Bolo by rozumné považovať prijaté spúšte- po tom ako show začala- za spúšte založené na možnosti pozorovania (plnenia) ako náhle začali. Mohla by jedna spúšť robiť prácu za tri??

#### 3. Spúšťáč zmien

a, Jeden performer je vybraný vytvoriť jednu veľkú nedôslednosť (jeden veľký rozpor, rozporuplnosť) počas performance. Ostatní predstavujú pokoj alebo repetíciu, dovtedy čo sa vyskytuje nedôslednosť, potom zmenia pokoj na repetíciu alebo naopak.

b, opäť, jeden performer je vybraný aby robil jednu veľkú nedôslednosť počas performance. Ostatní striedajú pokoj s repetíciou, osvojujú si spínač ktorý oddeľuje tieto dve akcie. Keď dôjde nedôstojnosť nahrádzajú prvotnú akciu ktorú konali aby bolo performovaná namiesto zmeny pôvodnej akcie.

#### 4. Spínač možností

Performeri študujú cvičenie reprodukované v Appendix 4. Následne performujú ľubovoľné stretnutie ktoré skúma možnosti uvedené v cvičení.

#### 5. Trvalé Primárne (pôvodné) Akcie

Každý performer (umelec) je vyzvaný na vytvorenie performance na základe jediného stuhnutia (zmrazenia), alebo trvalého (neprešovaného) opakovania alebo kontinuálneho neúplného (nekonzistentného) reťazca. Nie sú tu žiadne spúšťače (spínače) a tiež žiadne zmeny.

Výber primárnej akcie trvá po celú dobu performance. Toto cvičenie môže byť vykonané (performed) ako skupinová udalosť (event), alebo ako niekoľko samostatných (solo) performancií (vystúpení). Performeri (účinkujúci) sú požiadaní, aby posúdili kvalitu a vplyv primárne zvolenej akcie. Ako dlho je možné vykonávať (performovať) adoptované (prijaté) zmrazenie (freeze adopted)? Čo to znamená, ak je opakovanie zaujímavé? Bude brániť rozpor vytrácania sa alebo sa zmení v repetíciu?

#### 6. Menenie objektu Katexie (uvoľnenie psychickej energie)

Performer si vyberajú objekt a spúšť (spínač). Všetci performer (účinkujúci) so svojimi predmetmi pracujú buď vo funkčnej (funkčnej) rovine alebo v emocionálnej rovine. Pri spustení dôjde k tomu, že tie , ktoré sú performované (predvádzané) s ich objektom vo funkčnej rovine sa začnú hrať (to perform) namiesto toho v emocionálnej rovine, zatiaľ čo tie, ktoré, ktoré túto činnosť (performing) so svojim objektom v emocionálnej rovine sa namiesto toho začnú performovať (hrať) vo funkčnej rovine. Pri opätovnom spustení, sa každý performer (umelec) vráti k svojej pôvodnej reakcii (odpovedi) ku svojmu objektu (zámeru, cieľu, úlohe).

Station House Opera, dva ciele v jednej akcii.



## 7 Drives and the Primaries (str. 99 – 103)

Lacan tvrdí, že celý tento diskurz má efekt jen skrze bezvědomí. Možná bychom si toto mohli zapamatovat ve chvílích, kdy se setkáváme s psychoanalytickými debatami na téma původu našich pudů a tužeb, co je odlišuje a jak fungují. Pudy, ve Freudovském smyslu, nejsou instinktem, ale chápeme-li je jako Lacan, jsou spíše impulsem. „Pudy tě nakopnou do zadku.“ Někde jinde tvrdí, že „pudy jsou příchodem označujícího“ - od prvního okamžiku, kdy máte pocit, máte nutkání popsat tento pocit. Na druhou stranu, slova mají tendenci existovat dlouho před tím, než je vyslovíme, slova jako láska, nenávisť, působí jako magnet, vytváří v nás představy, kdykoli se s nimi dostaneme do styku. Pudy „kreslí linie naší zkázy“. Jsou impulzem bez onoho „im“ - jsou námi, nemohou být obráceny proti nám.

Pudy mají svůj zdroj, cíl, objekt a impuls. Cílem nadšení je eliminovat zdroj (potěšení nebo podráždění), který jej vyvolá (naruší tak přirozenou homeostázu). Zdroj těchto pudů je vyřazen odstraněním tělesných potřeb, které je vyvolávají. Tato vrozená aktivita uvolňování napětí je známá jako princip potěšení (pleasure principle).

Objekt nadšení je prostředkem, pomocí jehož je dosaženo cíle, a impuls je mírou naléhavosti k cíli – dá se říct, že čím větší cítíme potřebu, tím větší bude impuls pudů. Mohli bychom namítnout, že pudový impuls může záviset více na přílišném omezení označujícího (signifier), který by měl reprezentovat objekt spíše než nějaký tlak od zdroje. Jíme jenom pokud jsme hladoví nebo existují i vedlejší důvody – potřeba vkládat si objekty do pusy, nebo přestat mluvit, zatímco žvýkáme? Lacan upřednostňuje vedlejší cíle před zdrojem.

Pudy jako obsah

Samozřejmě jsou v každém z nás jednak fyzické, tak i psychické impulzy. Ale v případě našeho pohledu zaměřeného na performance, měli bychom se zaměřit na přirozené impulzy, které zahrnují tělesné potřeby a jejich funkce. Naše primární pudy jsou ty, kterým se nedokážeme ubránit: jzení, spaní, močení a defekace. Zde bychom měli zahrnout i dýchání. Díky nim jsme zbavení bolesti a naše těla musí podrobit se gravitačním zákonům. Jsme nuceni vyčerpáním – nemůžeme dělat to, co není v mezích našich fyzických nebo psychických sil.

Pro mnoho umělců se staly pudy primární náplní. Bruce Gilchrist experimentoval s odkládáním spánku. Tilda Swinton spala v otvírací době výstavy, kterou pořádala s Cornelií Parker v Serpentine Gallery v Londýně v roce 1996. Bobby Baker umělkyně, která se zaměřuje na jídlo a ve známém díle nazvaném Kitchen Show předvedla ve své kuchyni některé úkony, které pak propojila se svým tělem jako memoriál každého z nich. Gilbert a George vytvořili rozsáhlé fotografické dílo zaměřené na exkrementy. Horlivě demystifikovali tělesné funkce, vědomi si toho, že jejich potlačování může dojít k šíření infekce. Spaní, jzení, defekace. Dnešní umělci berou pudy jako subjekt, ale nic z toho není novinka. Napříč věky, asketové experimentovali s vidinami vyvolanými hladem a nespavostí. Hadači zkoumali výkali vládců, aby dokončili své prognózy. Láska je taktéž naléhavým pudem, erotická touha a její proměnlivost se může stát kořenem všech tragédií. Již zmiňovaný Freud byl přesvědčený, že sexuální energie je kořenem všeho. Jsou tací, kteří to považují za při nejmenším diskutabilní. Je lžice zamotaná ve vlasech Bobby Baker nezbytně falickým symbolem? Musí být mávání zástěrou připevněnou k podpatkům vaginálním symbolem?

Může objekt vzdorovat freudovským nápisům? Může být láska bez touhy? V případě platonické lásky Lacan tvrdí, že žízeň po lásce není založena ani nevychází z žádné touhy. Možná tím chce naznačit, že můžeme se obejít bez sexu. Sexuální touha je pouhý konstrukt, pokud je na instinktivní bázi. Přesto, nemůžeme zabránit sami sobě, abychom necítili potřebu; můžeme žít bez ono aktu – každé zvíře může. Sexuální pud je touhou, více než impulzem jako je spánek nebo hlad. Stejně jako potřebujeme sex, ale můžeme bez něj být, toužíme mnohem více po světle než po temnotě. Taktéž se necítíme příjemně, pokud ztratíme schopnost slyšet.

V přídatku k zjevným impulzům, Freud mluví o mrtvém instinktu. Ať už je to cokoliv, je to diskutabilní. Samozřejmě, jsme předurčení k tomu, abychom umřeli. Stejně jako sex, patří k životu

smrt podobně jako láska je jen konstruktem. Zvířata se jí nebojí – tedy pokud nejsou zrovna lovena.

Jejich potřeba je jednoduše utéct. Jen mluvící zvířata mohou počítat se smrtí. Oboje – smrt i sex

mohou být instinktivní, ale stále jsou konstruktem s elementární volbou. Pokud se každým dnem

blížíme ke smrti, můžeme si vybrat to ignorovat v tom smyslu, že nemůžeme ignorovat naši potřebu

spánku, jídla, vzduchu nebo evakuace.

Někteří performeři si zahrávali se smrtí – Chris Burden se nechal postřelit, aby byl následně odvezen na jednotku intenzivní péče. Procházel se v blízkosti drátu s vysokým napětím s kbelíkem

vody. Stačila malá kaluž vody, do které by umělec šlápl, a elektrický proud mohl umělce zabít.

Franko B krvácel do té doby, než padl do bezvědomí.

Jiní umělci experimentovali s dýcháním. Performeři z Chicagského spolku Goat Island byli nuceni držet hlavy pod vodou, zatímco druzí předváděli dohodnuté úkoly, aby pak následně vytahovali hlavy svých kolegů po dokončení úkolu. Moje studentka, Heather Griffiths, předváděla

performance pod vodou v roce 1995, napřed se šnorchem, poté, co se vynořila, vyměnila jej za

dýchací přístroj, pak za igelitový sáček a nakonec dýchala skrz zesílenou harmoniku.

Jako dodatek k těmto pudům a podobně příkazujícím konstruktům, pociťujeme touhu, která je filogeneticky zakořeněná, přesto ji nikdy adekvátně nepochopíme. Je to impulz pečovat o sebe.

Pečování je stejně urgentní jako touha po sexu. Není doprovázeno takovým nutkáním jako pudy,

pečování je více než vzorec chování vynucovaný skrze podmiňování. Je to více než cokoli jiného

to, co nás odlišuje od zvířat. Pečování o sebe je tradičně spojeno s narcismem. Uklízení v bytě je jen

jeho pouhou extenzí. Je to jeden z nedostaků psychoanalýzy, která nikdy nezařadila pečování o sebe

mezi naléhavé instikty. Kopulzivní pečování je společná neuróza a může být známkou mentálního

narušení. „Zmiz, zmiz, hloupá skvrno!“ křičí lady Macbethová. Umělkyně se věnovaly intenzivně

uklízění a žehlení, česání vlasů, koupání a opakovanému mytí rukou. Obtěžující záchvaty pečování

jsou jako všudypřítomná performance, nutkání zrušit jej pro neelegantní výsledek a strašný nepořádek. Gilbert a Goerge vytvářeli atmosféru elegance i v případě, že ukazovali své exkrementy,

jež byly pečlivě vyfoceny. Můžete říct, že jejich výkaly jsou dobře zatočené, výborně tvarované –

není na nich nic nedbalého. Na druhou stranu – André Stittovy performance můžeme považovat za

akt pokání. Jedna z nich připomíná indiánského šamana, který pokrytý prachem a hnojem. Na konci

této performance bývá Stitt pomazaný majonézou, kečupem, oděný v peří, zatímco okolí připomíná

následky tornáda.

Když zvířata pečují o sebe, poznávají při tom vlastní tělo. Myslím si, že můžeme předpokládat, že při koupání se zvyšuje schopnost vnímání sebe sama. Jako děti jsme koupání rukou našich rodičů. Pokud odraz v zrcadle má pomáhat formovat spektakulární obraz nás samotných, vlastní koupání by mělo zmírnit náš infantilní smysl o nedostatku tvaru – učí nás kontuře bezprostřední cestou. Možná Lacan kladl moc velký důraz na vizuální stránku. Je to jako

bychom si uvědomovali svou identitu kombinací smyslů – očicháváním ostatních, ochutnáváním

vlastních exkrementů, cítěním vlastní fyzických možností, naši hlasitost, naši váhu vůči planetě

Zemi, a naslouchání vlastnímu hlasu jako odlišení od hlasu ostatních.

Potlačení

Pudy jsou fikcí, v kterou jsme donuceni věřit. Každý by měl směřovat k homeostatickému bodu, kdy dojde k uspokojení a uvolnění napětí. Jenže, v případě potřeb jako je sex, vzrůst napětí

může zvýšit pocit vybití.

Můžeme zde identifikovat energii vytvořenou popřením: čím delší je oddálení, tím silnější je pak uvolnění napětí a tím větší je i potěšení. Jako dítě jsem oddaloval močení, abych mohl močit

výš než ostatní. Moje řízení proudu moči napovídá, že impulz je dosažen pomocí potlačení. Podobně uspokojující je, pokud jezdec zpomalí koně tak, aby jej všechny ostatní předběhli a poté

mu pustí uzdu – kůň pak vystřelí dopředu jako raketa jen, aby je všechny zase dohnal.

Naše sociální postavení nám diktuje potlačovat všechny tyto pudy a většinu z těchto tužeb. V našich myslích, pudy a jejich potlačování jsou blízce propojeny. Je možné, že v případě umění je

potlačování stejně důležité jako výraz. Jakýkoli nárůst tlaku volá po ventilu a skrz tento ventil střílí

dále s intenzitou. Jenže tady není nutný ventil, tady není žádný nárůst tlaku. Můžeme říci, že bez cenzury by zde nebyla touha po imaginaci. Wittgensteinovo nabádání k tomu, abychom ji v tichosti

minuli, nemluvili o ní, vystupuje zde více než metafyzika: mlč o tom, o čem chceš mluvit, toto

poselství vysublimuje na povrch samo. To, co bylo dříve v imaginaci tabu, dnes je velmi

diskutované. Byla vyhlášena válka mezi fikčním a faktickým (ne-fikčním). Pokud se zaměříme na

to, co doopravdy jsme, co opravdu děláme, zdá se, že opravdovým příkladem je oprávněná

upřímnost, v tomto věku imuních nedostatků, upřímnost za odpouštění intrik vytvořených

potlačením intimních informací. Práce Annie Sprinkle se sanží rozptýlit tento vytvořený zmatek.

Odhaluje svou vagínu a publikum stojí frontu na to, aby viděli její děložní čípek. Jako vrchol její

show je pak její masturbace. Její dílo demystifikuje a oslavuje sexualitu. Nicméně, intriky jsou v

umění lákadlem. Intriky jsou tím, co udrží naši pozornost. Pokud stojíme ve frontě na nahlédnutí do

děložního hrdla, můžeme předpokládat, že samotná děloha se brzy stane předmětem rozhovoru.

V dnešní době můžeme otevřeně mluvit o naší sexualitě. Tak či tak, vagína už není záhadou.

O erekci můžeme rozjímat a tradice cache-sexe sloužící ke skrytí přirození se může zdát jako zbytečně pruderní. Tato upřímnost je přípustná ve dvacátém století a obcházet tyto záležitosti na

estetické půdě se zdá nesmyslné – uměle aplikovaná cenzura. Jenže móda upřímnosti může vézt k

plochému umění – přesto, že nepotřebuje žádný ventil, který by zprostředkoval obsah. Zamyslete

se – nová sexuální upřímnost je možná stále výsledkem potlačování, do teď jsme do nekonečna

mluvili o tom, co jsme nemohli dělat.

Protistátní názory, které měli některé osobnosti éry královny Alžběty jako měli venkovští

pastýři nebo potulní rytíři mohly vézt až ke katovu špalku. Dizidentské psaní ve Sovětském svazu

vzkvétalo dokud bylo oficiálně zakázáno. Podobně nepříznivá legislatura byla smetena ze stolu a

psaní nebo divadlo, jež bylo dříve ilegální je dnes podporováno státem. Nicméně právě psaní a

divadlo se stalo plochým. Dnes už není nutné mluvit v metaforách nebo hledat způsoby, jak říct

nevyslovitelné.

Je možné, že dizidence neustále přetváří sebe sama. V dnešní době je sociálně přípustné

mluvit o nedostatku bydlení, o mírnějších formách sexuálních úchylek a případech etnických

nerovností. Jenže tyto subjekty mohou být nyní nevhodné pro umění, od té doby, co nepotřebují

venkovské zprostředkování a nutnost používání metafor. Můžete namítnout, že umělec může vždy

hledat něco nevyslovitelného uvnitř společnosti, ve které žije, což je právě ten subjekt, který potřebuje být zprostředkován uměním a ventil vytvořená z naší intimity, sugesce, aluze a našimi

metaforami. Toto bude umění s největším kouzlem, dokud je potlačení přímých faktů stále obligátní

záležitostí. Klasická katarze může nastat, tam kde emoce rozvířeny zakázaným dramatem. To, co je

nevinné, jen stěží může být tabu – samozřejmě nejsme povinni být nevinní, pokud to spadá do sféry

„zábava“.

Vagina by mohla šokovat Ruskina, obzvlášť, pokud by trval na pubickém ochlupení (pokud

by bylo na naleštěné mramorové soše, bylo by to to, co by jej rušilo nejvíc). Ale dnes to není nic

výjimečného. Nicméně hra popisující šťastnou rodinu prznitelů dětí by pravděpodobně byla i dnes

cenzurována, jako byla každá hra v Rusku za vlády Stalina.

Umění performance je novým žánrem, které nabízí prezentaci tabu. Není to tradiční divadlo

– je to mnohem více o představení a mnohem méně se snaží reprezentovat. Je odkázána spíše na

realitu – sekvenci akcí než na iluzi události. Za sugestivní kvality imaginace může dosadit

inventivní kvality akrobacie nebo senzacechtivou bláznivou show. Když se nechal Stelarc zavěsit na

háky, nesnažil se o vytvoření iluze létání: prezentoval nás, konfrontoval nás s realitou jeho zavěšení.

Stelarc připouští, že mohlo být nebezpečné použít meditaci nebo léky k tomu, aby se zbavil bolesti

související s představením. V tomto případě nic není konfrontováno. Je nám pouze prezentována

performance, počín. Pokud je zde nějaké potlačení, zůstává pouze privátní záležitostí umělce.

### **Individuální pohony / úsilí (str. 104 – 108)**

Pro návrat k jednotkám: v každém z nás se nevyhnutelné protínají funkce v naléhavých konstrukcích. Současně se každý horlivě přizpůsobuje v závislosti na omezení vlastního konkrétního místa. Kromě jednoduchosti základních požadavků, které jsme nuceni poslouchat jsou individuální, psychické komponenty na to, co nás nabíjí a nevědomé předsudky, které určují, co potlačit. Nyní budeme zkoumat povahu pohonu v těchto více osobních vztazích. Díky tomu jsou tu silné znaky, které vyvolávají naše sexuální odpovědi-ať už se jedná o zálibu či averzi. Říká se, že úsilí má tendenci vracet se, vrátit organismu dřívější stav před napětím. V tomto smyslu jsou jednotky považovány za konzervativní. Drive účet pro naše každodenní opakované nutkání: to jsou zvyky, které řídí naše spaní, stravovací návyky stejně jako náš sexuální život. Spor zuří nad přesnou povahou původu našeho úsilí, neboť tady se snažíme identifikovat důležitou podstatu, naši životní sílu, což je problém, protože metafyzicky jde o lokalizaci duše. Předmětem úsilí (prostředky, které jsou jeho cílem nebo se zdá být dosažené) se podobá cibuli, když si klademe za cíl rozpoznat zdroj: odloupnout jednu slupku a narazíte na další. Nebo zdroj může být zanedbatelný - předmět fikce tak daleko, že objekt se týká úsilí úspěšného vybíjení cíle a pokud je fikcí pak je fikce rodinné drama, zahrnující rodiče a sourozence. Klasické freudovské drama, Oidipův komplex a základní "závist penisu" pro dívky "a kastrace komplexů" pro kluky. Ernest Jones, Freudův následovník, uklidnil feministky jiným scénářem, který je někdy zjednodušen "každému jeho vlastní" teorií dětské počáteční dynamiky. Podle něho, chlapci cítí probodnutí, holí, mečem a zbraní, zatímco holčičky mají zvonky, schránky, hnízda a tašky. Nikdo nemá potřebu závidět nebo si dělat starosti s tím něco uříznout. Freudovo drama bere jako výchozí bod častost matky. Kdo měl sex, má touhu stát se matkou, aby zajistil, že se dostane k sání. Tato touha matky se rovná penisu, pro to je to, co matka chce - svého otce. Pak holčičky zjistí, že jsou stejně jako jejich matka, zraněny odstraněním penisu a jsou odsouzené k touze po otci. Proč to bylo odstraněno? Možná jako

trest za jejich stávající touhu matky. Mezitím chlapci žijí v přáních matky. Jejich nevázanost se viditelně distancuje od jejich mateřské lásky. Tak holky snáší trest, zatímco chlapci žijí v ohrožení a to prostřednictvím toho, že holky jsou pouze z "roztomilé" věci, jako je cukr a koření, zatímco chlapci mají stále "nemravné" věci, jako jsou ocásky štěňat. veškerý život je motivace, být omezený tímto mateřským a otcovským divadlem je urážlivý předpoklad. Deleuze a Guattari do určité míry zmírnili jeho přilnavost k výkladu našich jednotek tím, že navrhli více produkce, jako je scénář ve svém Anti-Oidipovi. Veškerý produkt je nutný vytvořit touhu pro sebe, stejně jako jakákoliv touha nakonec musí vymyslet svůj objekt. Tak jsme toužícími motory, navždy v procesu výroby touhy a její objekty, neustále chrlící a zažívající spojení sami na život, dáváme systém pro odstranění odpadu. Tyto motory jsou využívány ve vozidlu nebo jako krunýř na "tělo bez orgánů", idealistickou představu o tom, že tělo je ve stavu homeostatické rovnováhy. Současně motory toužící stroje generují další energii, asexuální energie, nebo jazyk, energie, která řeší svět mimo sféru potřeby, popisování s potřebou a výrobních hodnocení. Je to model, který může být vhodně spojený s výkonem primárně: Stroje a nedůsledný, prvotní duchovní útlak, jako traumatický avatar. V nedávném vystoupení Stelarc přiložil dvě ruce ke své pravé paži. Ta je také spojena s robotickým okem, které je zase připojeno k televizním. Pohyby těchto rozšíření mohou být řízené up-linkem jeho svalů a jejich zkracování a tyto kontrakce mohou být nedobrovolně řízené elektrickými signály zaslané přes internet někde jinde. Tělo je pouze jedno zařízení připojeno ke skupině strojů, stejně jako zařízení generující přání nevyhnutelně se připojovat ke stroji, generovaného produktu. Orlan a Stelarc se vyslovují o zánik těla jako nějaký absolutní druh, protože tělo může být uměle rozšířené, změněné, připojené k širším komunikačním systémům. Lidé mohou být v budoucnu klonování - může tak být zabráněno traumatům z porodů a možná inovace nás osvobodí z domácích tragédií jako je Oidipus. Přesto Oidipus zůstává převládající teorií, psychický mýtus, který se snaží vysvětlit své napětí. Bylo nabídnuto i několik alternativních mýtů. Analytička Melanie Klein, původně stoupenec Freuda, navrhla změny k jeho scénáři, které mají zvláštní vliv na časném vývoji holčičky. Byly

založené na vlastním přímém pozorování chování dětí, spíše než na teoretických výpočtech. Podle Freuda je fáze mladé dívky vývoje ve chvíli, když se odvrátí od matky k otci. To připisuje své zjištění, že jí chybí penis. Klein ve svých fázích tvrdí v Oedipus Complex (1927), že při zbavení prsu a odvykání má dívka vrozené znalosti vagíny a proto nemusí zápasit s kastráčním komplexem, který způsobí, chlapci úzkost. Všechny stejné, holčičky se nejprve obrátí na otce /penis, aby kojil, když přišla o bradavky/ a když je tato touha otcem odmítnuta, její nenávisť k matce kvůli odmítnutí přejde v závist matky, která je schopna sát mužskou "bradavku" ve felaci. Tato nenávisť a závist vyústí v touhu zničit obsah v matčině těle, ale destruktivní touha způsobuje její úzkost zpětně, protože je bez penisu tak se identifikuje s matkou, a když chce poškodit matčiny vnitřnosti, v jejím podvědomí se bojí odvety proti její vlastní mateřské kapacitě. Tak si dívka dělá starosti o tom, zda bude moci mít děti, zatímco chlapec se obává o penis. Obecně platí, že muži analyticky od Freudovy generace vyvinuté teorie, které popisovaly "normální" ženu jako pasivní, submisivní typ, tlumený její smrtí, bez penisu, zatímco analýza ženy, s podporou Ernesta Jonese, vyvinula teorii, kterou popisovaly ženy, jejichž vztahy s muži byly podbarveny pomstě a zklamáním, nebo jako v teoriích Kleinové, vedené přes ambice sdružovat se s otcovským superegem a dosáhnout naplnění tím, že to zničí s kapacitou sebeobětování a intuitivní dary odvozené od matky. Komplex Oidipus v jeho interpretačních variantách, má přinést o soupeření v rámci rodiny, ovlivnění v našem počátečním sexuální úsilí před pubertou a náš sexuální život později. Strach popisuje, nějaké ztráty důležitých částí v kombinaci s naší první realizací z odloučení od matky (šok, zjištění jinakosti). Nicméně, to je zcela zjevná, konstrukce, ze které předvídá Lacan ztracený objekt. Rozmanité substitute tohoto ztraceného objektu pro falus zahrnují metafory, které vylučují stejně silný dvojrozměrný "obraz" vulvy. Vulva a penis je dán rovností svých nedostatků, pro penis dosáhne "falický" sochařský rozměr, ale jen občas se ukazuje jako nestabilní objekt, zatímco pochva je jen dvojrozměrná a proto se "malířsky" ponořuje do iluze. Nicméně, stejně jako u vchodu do jeskyně Aladdin, pochva vylučuje pochvy - což představuje celé úložiště ztracených předmětů. Lacan byl bojovník proti kastráční úzkosti, vnímal



jako štěrbinu řezu a důkazy o nedostatku falu. Nicméně vlastnil malbu, Stvoření od Gustava Courbета: velmi jemné ztvárnění pochvy! Samozřejmě bychom měli být podezřelí z biografických informací, pokud jsou používány jako intelektuální munice. Přesto jsem těžko odolal čerpání určitých závěrů ze skutečnosti, že Freud se narodil strýci. Dovedu si představit, že trpěl infantilním poznáním, že jeho synovec měl větší, než on! Jeho teorie jsou výrazně falocentrické. Nakonec umělci potřebují mýtus stejně jako jeho mýtus o holi (a jeho ztráty). Příběh Alcmena by byl vhodný. (řecká báj- nejkrásnější nejmoudřejší žena) Plautus vypráví ve své hře, Amhitryon. Alcmena byla manželka generála. Zatímco on byl pryč ve válkách, Zeus sestoupil z nebe a svedl ji v podobě jejího manžela pomáhal mu služebník Hermese. Amphitryon je, Sosia. Měla by znát podobu, labutě nebo sprchu mincí! O devět měsíců později leží v zápalu práce – rodí, porodní asistentkou je Hera, žárlivá manželka Zeuse. Tyto porodní asistentky svážou tělo do uzlů, čímž se zabrání příchodu dítěte na sedm dní a nocí. Nakonec služebnice Alcmena Galanthis zvedne závoj mezi porodními asistentkami z pochvy své paní a zakřičí - "Ach, podívej, je tam, dorazil, je jeho malá hlava." Užaslé, porodní asistentky zjistí, že jejich Alcmena porodí dítě o velikosti plně vzrostlého divočáka. Hra má dvojitý účinek, na začátku tohoto dramatu a používání závoje při svém rozhodování, archetyp vaginálního příběhů. Zdvojnásobení jako předehra vyvolá velké stydké pysky, a závoj navrhuje nahrazení panenské blány, která je pravděpodobně to u porodních asistentek. Jde o narození Herkula. On je samozřejmě dané dítě a syn Boha Otce. Samozřejmě, že jsem viděl věci z mužského pohledu, ale mnoho obav se spojuje s tím, jak žena přijde do hry. Je-li Bůh otcem, naznačuje to to, co si velmi mladé dívky mohou představit o jejich otcích a přemýšlejí: "Protože můj otec je větší než já, kdyby mi dal dítě (holčičky vědí o těchto věcech) může být "dospělý" dítě nepřiměřené vlastní velikostí, velikosti plně vzrostlé prase - dítě, které by mohly rozdělit mě od sebe". Tento strach se pak může provést v jednání holčičky, jako by byly menší, než jsou. Zdůrazní jejich táty, zatímco oni jsou velmi hezké ve všech ostatních ohledech, ale pouze miniaturní verzi svých matek. A nebylo by to do určité míry vysvětlení ženské tendence k sebe-ponižování? Umělá panenská blána, která znamená, závoj se zdá

celkem jasná, způsob, jak vyjádřit ženskou touhu být jako předtím než porodila - vyjádření přání získat těsné pochvy prováděné extrémní mírou zachovalosti. Freudovo Oidipovské fylogenetické interpretace našich podnětů, které z ní vhodněji přichází z rukou Carla Junga. Možná, že on to přijal jako obrazovku k pokrytí jeho ústupu od své starší teorie, která naznačovala, že děti byly zneužívány častěji než jeho současníci. To bylo výhodnější pro zobrazení pojmu takových zážitků jako pouhé fantazie dětí. Existuje zde nebezpečí, že se snaží vyměnit-pánev za oheň. Pokud pomineme fantazie dětí, není kouře bez ohně, můžeme se dostat k nespravedlivému odsouzení všech otců. To Freud byl docela ochotný uznat, že k zneužívání dochází, je to evidentní v příběhu z případu obsedantní neurózy. (citováno na str. 135 - 136). Oidipus a Alcmene jsou oba spíše Jungovy způsoby, jak vysvětlit svého nutkání. Všimněme si však, výkonu důsledku těchto mýtů. V první řadě, které vytvářejí komplexní symboliku našich objektů - (více o objektech v jiných a další - stránky 44 - 66). Je tam personál, který je třetí nohou Sfingy, hádanka, na kouzelnou hůlku, penis. Tybalt a Merkucio řinčí jejich meči, a zdá se, že umělci velmi často vykračují se svými náhradními penisy. Protože o kojení tam je mnoho, ale to nutkání je potlačené a musíme upozornit na jiné umělce a říct "bang" místo. Válka může začít jako hra. Ale jen dívky nosí své zbraně v taškách tak, jak vidíme v hollywoodských filmech. Všimněte si také, mezi dívkami nošení tašek na hlavě, nazývají se klobouky a hodně vkládají nohy do podobné skříň na boty. My kluci budeme nosit vlastní zbraně. Přesto je to zřejmě nekompromisní případ, ať už pistole nebo kufr, je to prostě mužství pochvy. Muži převzali ženské objekty tak, že je udělali těžšími.

(Str. 109 – 112)

Feminizace penisu jej jako objekt změkčila: udělala z něj lano, hadici, spícího hada: a mnoho dalších objektů na hraní. Možná feminizace stále pokračuje znásobováním penisu: je ilustrován jako špagety, nebo prameny vlasů. Vak a závoj může ztělesňovat vaginu a vstup který zobrazuje. Jistě je závoj tkaniny brán jako silný symbol něčeho falického. Jako generický (druhový) obraz v sobě zahrnuje plášť tajemna, clonu neviditelnosti. Pojem zobrazení vydržel před tajemstvím ikonostasu ortodoxní církve.

Pokud je hůl falická, jaká je tedy tkanina (sukno-lepší). Tato bezejmennost je endemická vzhledem ke stavu naší sexuální politiky. Můžeme tkaninu nazvat hymenál-ní? V současnosti si falus žádá jeho

ženský protějšek. A tak mě napadá , že pochva (kunda) a vulva mají stejné právo na enunciaci jako penis a falus. Je tomu samozřejmě i naopak. Falus a vulva jsou označující termíny, ale jeden termín je odvěký a druhý spíše technický. Penis a pochva(kunda) jsou anatomicky deskriptivní pojmy, ale opět jeden termín je spíše technický a druhý odvěký.

Uvažujme tkaninu, která balí,obléká a ukrývá. Jako dítě, bych si balil svůj palec do deky nejen proto abych poznal uklidňující rozdíl, ale také abych zamaskoval svoji identifikaci s palcem. A nyní uvažujme vak. Možná, že malí chlapci zveličují a externalizují tašky, které mají za své imaginární vagíny – nošení tašky pouze na rameni může jednoduše udělat z každého kluka holku – a proto staví chlapci doupata, domky a přístřešky.

Pokud malí kluci zveličují a externalizují jejich imaginární vagíny, internalizují a krátí snad děvčata svoje imaginární falusy? Rtěnky, oční tužky a vatové tampóny, které mají místo v holčičích kabelkách, které zároveň představují jejich hnízda.

Bylo vypořádáno, že oba tyto atributy mají své chyby a je nutné přiznat že vagina je stejně jako penis proměnlivá entita. Kde penis je tvrdý či měkký, vagina je vlhká či suchá. U obou položek je určitý stupeň in-stability. Mužský penis je mimo muže, externalizuje svoji nestabilitu- v nutkavosti-

odrážející nestabilní externí objekt. Ženská vagina internalizuje svoji in-stabilitu – v hysterii- jako nestabilní objekt v ženě.

Oidipův komplex nebo Alkménin syndrom: tyto psychoanalytické užití mýtů neposkytují narativní odpovědi, ale spíše signifikantní kódy pro naše objekty. Rtěnky mají v tomto kódu svoje místo, stejně jako stínítko lampy, praktický celá škála objektů může být takto zahrnuta, nebo vymezena.

Je jedno jestli známeme Freuda či ne, naše povědomí o tom jak mohou být různé objekty čteny, jsou jím ovlivněné. / and we sense how russian doll within russian doll points not only to the regressive series but also to the labia/. Gary Stevens a jeho partnerka Carolina Wilkinsonová na sebe vrství přikrývky až skončí v lůně chlopní ? /the end up enwombed in their lapels /. Fellatio je pozoruhodnou pozicí, kde se dvě křesla spojí v jedno, tak že jedno je vzhůru nohama položené na druhém. Tuto pozici imitovaly dva mužstvííííí představitelé divadla The theater of mistakes, když se stávali nábytkem v *Homage to Morandi*.

Nyní naše diskuze o těchto symbolech lásky a sexuality nás dovedla k sousedství paláce exkrementu, jakým způsobem anální touhy a jejich potlačování ovlivňují performance. Močení se stalo jevištním klišé, ale některé slovní projevy ve smyslu rapsodické deklamace, mají také společný charakter s vylučováním – i když vychází z opačného konce – zatím co neschopnost vyjadřovat svoje pocity bývá spojována spíše se zácpou. Stejně tak můžeme mluvit o verbálním průjmu – hysterickém a nezastavitelném výlevu. Freud spojoval sny o hoření s pokusy o zabránění úniku moči v průběhu spánku- tudíž projekce mokra byla evokována plameny, naproti tomu uznává i pálivý pocit, který může tato močová nehoda způsobit.

Průjem hysterického projevu poukazuje na pojem podělat se strachy, ale fekálie mají stejně jako negativní i své pozitivní aspekty. První dar dítěte je hovno (turd). Dřep a vyprázdnění jsou spojovacími prvky se zemí. V období vrcholného středověku házeli kněží na lid trus, během svátku bláznů. Jako památka dobrého jídla, je dobré hovno darem plodnosti, sdílení, stavění mohyl, zanechávání znamení. V současnosti panuje nejednoznačnost kolem fekálie jako holdu /critical of evidence

european civilization has always shat out, preferring an invisible passage through time and space as exemplified by the Navajo/

Objekty vyvolávající naše produkty, nejsou stejné jako naše výrobní prostředky (tak jsem to pochopil) Produkujeme sliny, zvratky, moč a fekálie. Mohli bychom považovat pomerančový džus za moč pomerančovníku. Některé objekty – kvádry, kámen, balón- zahrnují ideální smysl pevnosti, naproti tomu hovno může být někdy falické, tvárné někdy i beztvaré. Naše ústa okusují svět a řiť ( zadek) jej zase na svět vrací. Jezení a sraní nás zapojuje do obřadu začlenění a vyloučení, plnění a vyprazdňování, oslovování a vyhýbání, fuze a separace.

Lacan tvrdí, že části které nás dráždí jsou symbolicky ta místa, která mohou být odříznuta – rty, stydké pysky, špička žaludu - a připomínají švy a stehy. Na těchto místech ranách po odtržení, sníme o znovu spojení. Takto na nás také působí video performance Orlan, zahrnující plastickou chirurgii, její tělo je rozřezáno na kusy a poté sešito.

Klíčovým objektem psychoanalýzy jsou symboly separace: pochva je znakem řezu, prsa jsou odtržena z úst, stolice se vysouvá z těla, penis je má své místo když je ztopořený, ale mizí (jako by byl uříznut) když ochabuje. Moč proudí pryč z těla. Všechny tyto věci mají svoji topologickou charakteristiku – alterality – která je a která může být pře hnětena do různorodých tvarů, které sice mají formu, ale které ji zároveň záhy můžou ztratit. Zejména produkty tělesného odpadu nemají spekulární obraz (termín Lacana) - rozpoznatelný tvar. Všimněte si jak termín odpadní produkt balancuje mezi svými pozitivními aspekty a jak hluboce je digestivní systém zakořeněn v jazyce. Lacan dále tvrdí, že pokud vidíme pouze samy ze sebe, tak také nemáme žádný spekulární obraz sebe sama. Jsme subjekty náchylné k alteralitě. Jsme zboží topologicky přeměnitelné. Jinými slovy we feel like shit-when we want to be erect phalluses (v cz to asi nefunguje jako fór)

such are the dramas which overdetermined the drives , causing wishes and desires which amount to mental inconsistencies which punctuate yet sustain unbreakable loyalties. Lacan konstatuje, že akt pozření se týká i jiných orgánů než pouze úst.

Pamatujme, že to nejsou pouze věci anatomie věcí, či částí , které provokují dramata. Tyto části se nedají separovat od svých názvů, a slova pro tyto části jsou s námi stále, jsou stále s námi a uvnitř nás a není lehké je identifikovat na svých tělech a ani na tělech druhých. Stejně jako názvy rodinných příslušníků, matka, otec, bratr, sestra se stávají mytologickými nad rámec osobní reality jedinců - stejně jako jejich osobní jména – v naší společnosti je důležité například jméno otce, když matka dává život, otec dává své jméno. A proto jsou naše pohnutky z kondenzovány kolem pokladu slov ověčeným hnízdem asps (nest of asps?) Jak říká Lacan :Síla těchto slov spočívá zároveň v jejich smrtícím a delikátním účinu.

Ale protože motivy, o kterých jsme se zde zmiňovali, které pravděpodobně řídí naše pohnutky, nás vracejí do bodu ještě před příchodem jazyka, tyto motivy samotné mi připadají mimo dosah jazyka.

Podobně jako otázky existence života po smrti, vzdušné zámky propracovaných odhadů, stejně tak motivy hypotézy o motivech prelingvistických dětí jsou dělány s gustem a více pro zábavu než pro konkrétní účely. Podle Wittgensteina : pokud filosofie opustí své metafyzické domněnky, bude nejlepším služebníkem představitosti. Někdo se může ptát na metafyzické otázky vesmíru kolem nás a rámec dalšího metafyzického pozérství hovořícím o vesmíru uvnitř nás. Důkaz je ale jiná věc.

Jedna věc je jasná. Dětský pláč je specifická řeč, dospělý člověk už nikdy nedokáže tak dobře specifikovat své potřeby. Lacan poznamenává : čím dále jsme od řeči tím víc mluvíme.

## 99 Pudy a počátky

Lacan tvrdí, že na každou diskusi má efekt nevědomí. Možná bychom to měli mít na paměti při psychoanalytických diskusích o povaze našich pudů a tužeb, o tom, co je odlišuje a jak fungují. Pudy, ve smyslu jakým je používal Freud, nejsou instinkty, podle Lacana jsou to „pulzy“. „ Pudy vás kopnou do zadku.“ Jinde říká, že „ pud je nástupem označujícího/signifikantu“ - nejdříve máte nějaký pocit, potom ho musíte formulovat. Na druhou stranu, protože slova mají tendenci existovat dříve než my, by mohla slova jako „láska“ nebo „nenávisť“, být považována za magnet, mohly by z nich být čerpány určité pocity. Pudy „sestavují linii našich osudů.“ Jedná se o nutkání bez „com“ - ony jsou my, nenutí nás.

Pudy mají zdroj, cíl, objekt/předmět a impulsy/podněty. Cílem pudů je odstranění zdroje (potěšení nebo podráždění), který je nejdříve pohání (znepokojující homeostáza). Zdroj tohoto napětí je eliminován odstraněním tělesných potřeb, které jsou jeho příčinou. Tato vrozená aktivita uvolňování napětí je známá jako „Princip potěšení.“

Objektem pudu je prostředek, kterým je tohoto cíle (úlevy) dosaženo a impuls je měřítkem naléhavosti v cíli - dalo by se tedy předpokládat, čím větší je potřeba, tím větší je impuls pudu. Dalo by se říct, že impuls pudu může záviset spíše na nějakém naddeterminovaném signifikantu reprezentujícím objekt, než na tlaku zdroje. Jíme pouze tehdy, když máme hlad, nebo se podřizujeme jiným cílům - třeba potřebě dostat nějaký objekt do úst, nebo přestat mluvit, zatímco žvýkáme? Lacan tyto podřizené cíle vyzdvihuje nad zdrojem.

### **Pudy v performance (str. 113 – 118)**

Viděli jsme, že základní pudy často poskytují látku/téma k performance. Tilda Swinton obrátila spací režim z noci na den. Bruce Gilchrist upadá do hlubokého spánku přes to, že je obklopen velmi hlasitým hlukem - poté, co úmyslně několik dní nespál. Z těchto experimentů se spánkem jsme se dozvěděli, že potlačení pudů způsobuje změny chování. Podle stroje, který překládal zadané zprávy na elektrické stimuly, se Gilchrist traumaticky probudil, když jeden člověk z publika stále opakoval Miluji tě, miluji tě, miluji tě. Moje studentka experimentovala s hladověním, nechala se krmit jiným performerem a strojem. Tato akce způsobila narušení přirozené homeostázy. Finská umělkyně Teemu Maki prováděla znepokojivé performance, při nichž se pomocí auto-masochismus přivedla k orgasmu. Ve všech těchto performancích se umělci zabývali pudy jako předměty zájmu, často v rozporu s donucovací silou: silou únavy, hladu, sexuálního nutkání nebo bolesti. Kromě biologických pudů bychom ale měli identifikovat také nutkání, která se týkají performance zvážít, zda se budeme řídit pudy v dynamických podmínkách. („being driven“/“být pudový“ v dynamických termínech/podmínkách)

Co tedy pohání performance? Mohla by to třeba na začátku být potřeba udělat ji a dokončit? „Začni na začátku, jdi na konec a tam zastav,“ tak to řekl Srdcový král bílému králíkovi. Určitě si začátky, středy a konce uvědomujeme v klasických dramatech a populárních filmech. Stejně jako je román opakem poezie, je možné je předvídat. Jsou koncentrované více na začátky než bytí. Nicméně nejvíce záleží na spektakulárním závěru; jak je příběh provázán, co se děje v několika posledních

okamžicích, jaké otázky se vyřeší před tím, než bude konec. Tak tyto formy usilují o konec. Poezie však může více spoléhat na bytí, může být jednoduše obrazotvorná nebo rytmická. Performance a avantgardní film mají více společného spíše s poezií, než s románem.

Zatímco akční poezie může sjednotit/unifikovat začátky, středy a konce do rozšířeného obrazu - stejně jako Collettiny „živoucí obrazy“ a „zpívající sochy“ Gilberta a George - občas je nedostatek dynamiky performance inspirované obrazem. Akce je otázkou sekvence, performance není jen obraz. Pokud je inspirací pro performance obraz, pak je vhodné zvážit, zda jednoduše prezentovat publiku daný obraz, můžete jim ho postavit přímo před oči. Díky tomu budete mít alespoň začátek, což může být dost. Pokud tomu tak není, tak může efektivní závěr poskytnout zničení nebo odstranění tohoto obrazu. Mějte na paměti, že pokud je demontáž obrazu jen převrácení jeho konstrukce, můžete ztratit pozornost publika. Z tohoto důvodu jsem The Tower postavil v Art Gallery of New South Wales v roce 1984, byla vyrobena ze stolů, musel jsem ji zničit jiným způsobem, než jakým jsem ji postavil. Byla to jednoduchá přímočará stavba, ale do demontáže bylo zapojeno ?přemet/hvězda/kutálení“cartwheeling“? propojení sady stolů mimo budovu a pak posouvání dalších stolů po rampě, po které se stoly kutálely až na podlahu.

Snaha může vzdorovat konci. Goat Island předváděli po dlouhou dobu náročnou performance. Jedním z hlavních důvodů jejího ukončení byla únava. Umělci musí bojovat proti vyčerpání. Publikum bylo napjaté, když pozorovalo, jak se performeři prochází s prsty a těly blízko u země, ale nedotýkají se jí. Intenzivní, dlouhá zkouška jim umožnila, aby šli dál, vymykali se běžným schopnostem. Podobným způsobem se snažil Seiji Shimoda z Japonska plazit pod stolem, zatímco na něm visel. Opět platí, že napětí roste, čím blíže jsou jeho prsty k podlaze. Víme, že když spadne, tak z jeho performance zmizí určitá magická energie. Někdy kombinace únavy a gravitace porazí i obrovské úsilí. Když věděl, že může selhat, musel zvýšit svůj výkon. To dokazuje, že tato akce není jen cirkusovým trikem.

Potřeba konce a zájem o hledání konců je dalším opakovaným nutkáním, jak se domnívá Freud, jde o vrácení se do stavu před tím, než jsme existovali. Srovnává období před existencí se smrtí, jedná se podle něj o jedno a to samé. Freud si myslí, že smrtelný instinkt přitahuje všechny organismy k jejich konci pomocí stresu jejich ústrojí/systémů způsobeným jejich opakováním. To nemusí být myšleno jako negativní síla. Shakespearovské tragédie se často týkají konců a toho, jak mít důstojný konec. Náboženství vidí konec jako začátek a mnoho dobrých performance v sobě má něco o koncích, což připomíná začátek daného kusu.

Smrt nám pořádně brání, lépe řečeno nám brání v tom, abychom vynalezli odklad. Představte si kuličkovou dráhu. Když jsem chodil do školy, tak byly populární. Člověk vloží kuličku do otvoru, ta se potom kutálí cestou vytvořenou z knih, pravítek a pouzder - čím je delší, tím lepší - a nakonec narazí do zvonku v dolním rohu stolu. Její dynamika závisí na gravitaci. Způsob, jakým je tu využita gravitační síla je dobrou analogií k Freudovu smrtelnému pudu a toho, jak jej můžeme využít.

The Tower také závisela na gravitaci - nejdříve se musela postavit a pak využít její síly. Gravitace je sama o sobě pudem, který ovlivňuje prostor. Jsme nuceni se jí řídit; ale je to pud, který můžeme využít. V díle A Waterfall vytvořeným pro Haywardovu galerii v létě roku 1977 vymyslelo The Theatre of Mistakes strukturu vyrobenou ze stolů a židlí naskládaných na sebe. Performeři nalévali hrnek vody do hrnku umělce stojícího výše, tímto způsobem vodu transportovali z kbelíku na úpatí až k vrcholu. Vyplnění horního kbelíku trvalo hodinu. Jakmile byl plný, tak si nejdříve stojící

umělec stoupl na židli a nalil veškerou vodu zpět do kbelíku níže. O několik let později Station House Opera navrhli strukturu stolů zavěšených nad jinými stoly. Performeři ve formálním oblečení seděli u stolů, jejich nohy se pohupovaly na zavěšených židlích, láhve s pitím byly posílány od stolu ke stolu pomocí kladek /pulleys. Stelarkův gravitační „vzdor“ už byl popsán. Jeho vzdor vytváří v divácích ohromující ticho, podobně jako anděl „nad hlavami“.

The Workshop of Drives

## Workshop pudů

### 1. *Deprivace / přebytek cvičení*

Performerům jsou dány tři dny na přípravu performance o deprivaci z něčeho nezbytného pro existenci nebo o přebytku něčeho nezbytného pro existenci; to je zbavení vzduchu, země (gravitace), jídla, spánku, fyzického pohodlí nebo možnosti močit a vylučovat, nebo vystavení přebytku vzduchu, gravitace (pohřeb), jídla, spánku, bolesti, močení a vylučování.

Performance se může týkat také péče nebo nedostatku péče, světla nebo zbavení světla, hluku nebo zvukovým výkyvům. Předmětem tohoto cvičení může být také zbavení života samotného, nebo něco, co by mohlo být vykládáno jako přemíra života. Stejně tak by se mohla zabývat zbavení pohlaví nebo nadměrné sexuální aktivity.

### 2. *Sublimace / potlačení cvičení*

Každý performer je požádán, aby vytvořil performance o něčem, o čem by on nebo ona raději nemluvil, nebo takovou performance, která skrývá svůj vlastní námět.

### 3. *Snadné tabu cvičení*

Každý performer je požádán, aby velmi pečlivě přemýšlel nad něčím, co on nebo ona považuje za poměrně snadné - ale ostatní to pravděpodobně bude šokovat nebo je to zanechá v úžasu. Poté jsou vyzváni k přípravě a provedení této činnosti.

### 4. *Symbolické předměty, symbolická akce*

Každý performer shromažďuje předměty, ty mohou být buď tvrdé a penetrující, nebo měkké a obklopující. Potom každý vymyslí tvrdý jazyk akcí, nebo měkký/lehký jazyk akcí, podle toho, který se hodí k vybraným objektům. Poté umělci začnou pracovat ve dvojicích, každá dvojice nejprve dá do kontrastu tvrdé akce a předměty s měkkými akcemi a předměty. Postupně umělci využívající tvrdé předměty musí najít měkký jazyk a zacházet s ním, zároveň umělec využívající měkké předměty musí najít tvrdý jazyk pro práci s nimi. Potom si umělci předměty vymění a cvičení se opakuje s dalšími předměty.

### 5. *Verbální vylučovací cvičení*

Performeři jsou požádáni, aby utvořili dvojice. Potom má jeden z nich slovní průjem, zatímco druhý po dobu trvání tohoto cvičení trpí slovní zácpou.

### 6. *Produkt spirála jedna*

Jeden umělec vytvoří produkt. Ten je předán dalšímu, který ho pozmění tak, že se z něj stane jiný produkt, tzn. jeden může napsat dopis, další by dopis mohl roztrhat na malé kousky. Nový produkt je předán třetímu umělci, který z něj opět udělá nový produkt.

Může se tato performance dělat do kruhu tak, aby se produkt nakonec dostane k tomu, který začínal a který by produkt mohl přivést do jeho původní podoby? Pokud to možné není, tak se jedná o „spirálu“ - produkt se mění s každým předáním. Ať už se jedná o kruh nebo o spirálu, může být zapojeno tolik produktů, aby byli neustále všichni zabaveni.

#### 7. *Cvičení rozhraní stroje*

Každý umělec demonstruje vzájemnou závislost mezi svým tělem a strojem nebo částí technologie. Dále jiný performer demonstruje spojení mezi sebou a tělem/strojem prvního umělce. Může být použit více než jeden stroj nebo část technologie.

#### 8. *Cvičení výkonu*

Každý performer se učí, jak udělat složitou věc s vybraným objektem.

Potom předvádí své pokusy o výkon mimo dosah svých možností.

(Str. 119 – 120 obrázek)

### **8 Transitions as Desires** (Str. 121 – 129)

Poté, co jsme dospěli k pochopení původu pudů, je na čase, abychom se zabývali otázkou našich tužeb. Z psychoanalytické terminologie je třeba rozlišovat mezi dvěma výrazy. Touha je mnohem více přání než nutkání. Touhy bychom si měli představovat jako vyvěrající potůček, oddělený od hlavního proudu jednoho pudu, tak aby se stal přítokem dalšího – sex vnímat jako krmení, například jak je popsán v *American Psycho* (Brett Easton Ellis), kde co začíná jako kousnutí lásky, může ve skutečnosti ukousnout bradavku. Vemte si například – primáti pojídají havěť, kterou najdou v kožichu svých partnerů. Tudiž přirozený amalgám jezení a sexu může být samotná péče o sebe, v žádném případě psychotický kanibalismus – ačkoli akt požíráání souvisí s jinými orgány více než s pusou a nástroji více než se zuby.

Mezi predátory, hlad vedoucí ke kousání může být zredukován do náznaku – když samice hravě kousne své mládě, ikdyž by jej mohla rozčukovat na malé kousky. Kousání se stává součástí

ustáleného jazyka, který odkazuje k násilí při lovu a soupeření, aniž by ve skutečnosti k nějakému

došlo. A tak touha by mohla modifikovat pud, být pro něj znamením, můžeme si přát být znamením



pro pudy někoho jiného, dá se říct, že touha může být touhou, jež by mohla být pudem – stejně jako

si přejeme být součástí matčiných sexuálních tužeb.

Stejně jako ptáci zpívají, když chtějí zaujmout partnera, mohou předstírat zpěvem, že mají zraněné křídlo, aby odvedli pozornost od svých mlád'at. To, co leží mezi našimi nutkáními a jejich

projevy, našimi touhami by mohlo demonstrovat prohnanost. Na druhou stranu, před tím než dojde

k propuknutí pudu, snaží se nás přesvědčit, že víme, co přesně chceme, ale tím nám zabraňují, abychom dostali to, co opravdu chceme.

Nebo se můžeme pozastavit nad syndromem, který popsal Brer Rabbit a briar patch, kde násilně

protestujeme proti tomu, „být vhození do houští“ našich ultimátních tužeb – v případě, že naše

sadistická známost nás do něj vhodí.

Když byl divadelník dramatik Jean Genet ještě dítě, byl neoprávněně obviněn z krádeže. Od toho okamžiku se rozhodl, že se jím stane – a následně strávil několik let ve vězení. Jinými slovy –

jsem tím, čím si přejí ostatní, abych byl. Jsem pouhou touhou vlastní matky. Jsem touhou po tom,

co se spojí s mou matkou – s tím Jiným Velkým.

Je dítětem, které krmeno s láskou, ale jídlo odmítá a hraje si se svým odmítnutím jako s

touhou. Nakrmené dítě rozeznává, díky matčině obavě z krmení, že je to obtížná činnost. A nemajíc

nic na práci, kromě toho, být nevyvinutou sračkou, bez vědomého obrazu sebe sama, nemá jinou

možnost než se nechat krmit od své matky, která jej poznává a pouze jej krmí.

Lacan zdůrazňuje sílu jazyka přetvářet touhy; pokyn pro přetváření od specifických matek k ostatním nebo představy společnosti. Jazyk nám umožňuje vytvořit skladbu touhy, přát si nemožné

věci – přání jsou vytvářena ze samotné skladby. Dítě, které odmítá jídlo, si chce představovat, že

chce jíst, nemůže být uklidněno tím, že se skutečně nají. Nechce nic, ale samotné nic je v jazyku

označujícím. Taktéž v případě osoby, které je splněn každý vrtoch, si stále může představovat nějaké přání, jehož očekáváním je naplňován smysl nenaplněné touhy. Při analyzování snu jedné

romanticky založené pacientky, Freud objevil to, po čem toužila nejvíc a nazval to právě

„nenaplněnou touhou“. Lacan si představuje člověka jako zvíře, jemuž bylo spaseno jazykem.

„Touha je způsobena existencí diskurzu – vytvoření potřeby skrz poskvrnění označujícího.“

nemluvící batole je kovbojem, jenž je zahnán do rodinné ohrady. K dosažení pastvin diskurzu musí

řídít své pudy skrz úzký kaňon jazyka, obrousí si rohy léčkami významů, zatímco jeho stádo je

neustále vyčerpáváno voli, kteří vedou stádo do vedlejších kaňonů jazykově vynucených aspirací.

Touha ve spojení s performance :

Koncept, já jsem touhou ostatních, měl dopad i na umělce zaměřené na performance. Z toho

vyplývá, že já jsem tím, čím se rozhodne jazyk (tedy v podstatě společnost), abych byl.

Jinými

slovy, jsem touhou ostatních za oponou. Jsem tím, po čem touží publikum. Jsem tím, po čem touží

bez ohledu na to, co si o tom sám myslím. A, zatímco můj neodvratný stav považovat diváky za

nadbytečné a může zkrátit samotné potěšení, nebo jej zredukovat na pouhou vědomou manifestaci touhy, spíše než silnou projekci z nevědomí.

Díky vrozené voyeuristické povaze publika, jsem více než to, po čem touží publikum, když můj pohled objímá mé objekty, pak můj pohled požaduje po publiku, aby sloužilo jako můj objekt.

Zmiňoval jsem opakované nutkání. Ty jsou stejně důležité pro děláni uměnístejně jako uspokojování našich potřeb. Zvyšují požadavky na provedení performance, například vzhledem ke

stavu pudu. Pamatujme, že pud je potřeba, která musí být uspokojena bez ohledu na podmínky, ve

kterých se nacházíme. Pokud se nám chce močit, pomočíme se do kalhot, pokud máme opravdu

hlad, sníme i boty, pokud musíme spát, usneme klidně i ve stoje.

Pokud nechcete udělat performance, nebo pokud cítíte potřebu udělat pouze jednu jedinou, k uspokojení akademických požadavků nebo poptávek vašich mecenášů, potom vaše touha může

rebelovat proti této pseudo-potřebě, kterou cítíme a vnucuje se vám.

Pud je něco, co musíte udělat, zatímco touha je něco, co chcete. Můžeme spekulovat a

zvažovat touhu být potůčkem, jenž teče kolem zablokovaného pudu, potůček, který se vylívá do

dalších kanálů. Zatímco potěšení je uvolnění naléhavé potřeby pudu. Což je rozdíl oproti touze.

Užívání si performance může být nápomocné při hraní, jenže při děláni performance je touha generována na pozadí potěšení z děláni této performance – pak naléhavost mění touhu na pud. Co

by jste rádi dělali? Může performance pomoci dělat to, co máte rádi?

Možná jsou touhy proměnlivé – nejsou v souladu se současnými pudy nebo nehrají s

momentálním opakovaným nutkáním – tj. Chtěli by jste milovat, zrovna když potřebujete spát, nebo

chcete jít spát, když máte potřebu se milovat, chtěli by jste se milovat, když musíte jíst, atd.

Pro

nahrazení potřeby, nevidíme touhu pouze jako jeden z pudů, ale podmaňujeme si projekci ostatních.

Ap ak můžete přidat pečování o sebe mezi tyto permutace a dostanete větu jako : Chce se mi spát,

když bych měl vstávat a čistí si zuby.

Zmínka by měla být vytvořena na základě zkušenosti a jejím nedostatku a pokud zkušenost

prožíváme : měli bychom se cítit jako zamilovaní když milujeme nebo se milujeme když se trpve

zamilováváme. Tato mezera vyplývající z povahy jazyka, zrozeny z dilemat otevřeny na základě

možnosti ve skladbě, dobře vysvětleny v R.D. Laingových Uzlech.

Touha předkládá posun z jednoho pudu na druhý – stejně jako změnu převodového stupně.

Tráva je vždy zelenější na druhé straně dráhy, dokud ji nepřekročíme. V případě performance

–

mluvíme o tzv. Crossing overu – z prvního na druhý. Touhy mohou být reakcí na pudy – jakkoli se

mi chce spát, můžu pociťovat touhu nespát. Podobně v přídatné větě můžeme vidět reakci na opakováním která posouvá objekt vstříc rozporuplnosti.

Základní barvy smíchané dohromady vytvoří sekundární barvu. Nicméně, zatímco

performance probíhá v jednom čase a prostoru, naše akce jsou povětšinou přesuny.

Samozřejmě,

stále můžeme provádět dvě činnosti zároveň – něco jako opakující pohyby nohou a trhané pohyby

hlavou, nebo nechat horní část bezhybnou, zatímco se hýbou neustále nohy. Spadají spíše do vrchní

vrstvy a zmíním se o nich později v této kapitole.

Určili jsme si primární akce : nehybnost, opakování a nestálost – nyní můžeme identifikovat

sekundární akce nebo změny : efekt snižování nebo zvyšování rychlosti, stejně jako přídatné akce a

akce podružné.

Ve chvíli, kdy pudy se přiblíží opakovaně k primárním akcím, naše touhy souvisejí s

přechodnými akcemi. V případě performance – touha je touhou po změně – vede k přechodným

aktivitám. Tudiž tyto sekundární akce představují překročení prahu : od pudu k jeho přesnému

opaku, ze snění k probuzení nebo naopak; od hladu k sytosti a zpět, nebo taktéž od známého k neznámému. Nebo naopak by mohlo docházet ke křížení hranic mezi jedním pudem a pudem druhým: mezi hladem a spánkem, nebo mezi spánkem a pečováním, nebo mezi pečováním a sexem,

nebo mezi sexem a vyprazdňováním. Více než nutkání, touhy jsou spíše konstrukcemi stojícími na

pudech, spolupracující s hledaným objektem, nebo jsou erozemi pudů, způsobené ochabováním pod

tlakem spánku nebo hladu.

Jsou dva druhy sekundárních a přechodných akcí. První zahrnuje rychlost – zpomalování

nebo zrychlování opakované akce nebo proměnlivého řetězce – to je, míchání nehybnosti s

opakováním nebo proměnou, nebo odebráním nehybnosti od opakování nebo proměnlivosti.

Druhý typ změn zahrnuje přidání proměnlivosti k opakování, čím se vytvoří nové opakování a k tomu se

přidá další proměnlivost – nebo převrácením tohoto procesu.

Nyní se podíváme na tyto akce více podrobně.

Sekundární akce (změny)

1) Efekt rychlosti

Zpomalení akce :

zahrnuje snížení hybnosti, evokuje spánek (snění je přechodný stav mezi akcí a spánkem),

může zahrnovat únavu nebo náměsíčnost, může být považováno za uspokojení nebo nedostatek

touhy a může tak vést k únavě nebo demonstraci neochoty. Může to být pokrok ku nepřírozenému

efektu nehybnosti.

Zrychlení akce:

pokrok vůči nehybnosti, naznačuje zvýšenou aktivitu, navýšení touhy, vědomí, energie, netrpělivost, můžeme jej označit jako stimulaci, inspiraci nebo vzrušení. Může taky naznačovat

vyvedení z rovnováhy, což může v konečném důsledku vézt až k vyčerpání.

Zpomalení

Jako se zmiňoval Pilinsky Sheryl Sutton : „Pěkrát zpomalený krok je mnohem krásnější, ale také mnohem neohrabanější a zkaženější než ten normální.“ Zpomalením akce ztrácíme esenciální

moment, který je součástí akce. Zkuste zpomalit sedání na židli : v určitý moment ztratíte rovnováhu. Spousta akcí má svoji ideální rychlost provádění. Nemůžete prásknout bičem pomalu. A

tak může častěji dojít k neohrabanému zabrzdění akce. Házení se stane nemožným.

Když se akce zpomalí, stanou se mnohem tiššími. Horizontální akce mohou být úspěšně zpomaleny. Například, zkuste chodit – tak, aby vám každý krok trval mnohem déle : první krok

bude trvat jako jeden normální, druhý jako dva, třetí jako tři a tak dále. Pokud zpomalíte akci, zjistíte, že mnohem snáze analyzujete – jak se noha posouvá kupředu, jak se přenáší váha na špičky,

pak na paty, pak jak se znovu zvedá a vytváří tak krok.

Zpomalením chůze se vzdalujeme od jednotvárného aspektu opakování, odstraníme tak jeho smysl, ztrácíme schopnost dostat se kamkoliv. Odebráním funkčnosti, pohyb se stane přemýšlivým... Zpomalením se dostáváte k Zenu nehybnosti. Hypnózou se zabýval blíže Robert

Wilson.

Zrychlení

Zrychlíme-li pohyb, dostáváme se od přemýšlivého, vycházíme z tranzu. Jednotvárná praktičnost se stane frenetickou. Akce se stane satirickou, komentářem naší společnosti. Tlak nedůslednosti, chaosu – chaos značí příliš akcí naráz, spoustu úkolů, ale málo času na všechny – se

nyní dostávají do hry.

Zpomalení může naznačovat nedostatek touhy pokřačovat, zrychlení zase zintenzivnění touhy. Akce se hůř analyzují. Stávají se rozmazanými. Skákat přes švihadlo se dá dělat jedině rychle

– rychlý švih neztratí svůj význam. Zrychlená akce je druhem slepé skvrny : protože je rozmazaná,

nedovolí pozorování.

Rozdílem mezi zrychlením opakováním a zrychlením nekonzistenci je, že opakování se může stát mnohem efektivnější ve vyšší rychlosti, rytmus se stane výraznějším, jakmile se stane

hlasitějším, může dojít ke zlepšení muzikálnosti – dokud se nezrachlí tak, že se dostane za hranice

umělce, kdy kvalita začne upadat. Zrychlená nekonzistence může být zničena, pokud zahrnuje



pouze jeden akt – záblesk, nebo závěrečné zřícení nahromaděných věcí. Nedůsledný řetězec akcí je

prakticky nemožné zrychlit, pokud není stanoven rytmus. Jediná možnost, jak zrychlit nedůsledný

řetězec je, nacvičit jej, čímž se z akce stává akce opakovaná.

Rychlost přináší znehodnocení prostoru – pohybujeme se příliš rychle na to, abychom

vnímali krajinu, kterou procházíme. Nevýhodou rychlosti je šok, který způsobí. Neškodná akce se

může stát nebezpečnou. Možná právě spalovací motor učinil společnost mnohem více násilnou, zatímco co zvýšil všeobecnou dostupnost. Více se rychlosti věnuje Paul Virilio ve svém díle Speed

and Politics.

Přidávání a ubírání

Přidávání progresivní pokrok

Tlak z opakování vůči nekonzistenci. Vzdání se pohodlí kvůli neznámému.

Přechod od krmení k souloži (jeden z nich musí být uspokojen, druhý zaujme jeho místo)

Formule :  $A, A+B, A+B+C, A+B+C+D$ .

Opakováním se rozšiřuje přijetí nekonzistence každé nové kolo.

Ubírání regresivní ústup

Tlak nekonzistence vůči opakování. Nutkání vrátit se od neznámého k známému.

Záměna soulože za krmení (přetížení ustupuje k pohodlí).

Formule :  $D+C+B+A$ ,  $C+B+A$ ,  $B+A$ ,  $A$ .

Nekonzistence se scvrkne hned po prvním opakování.

System přísad roste opakováním akce – přidáním nové nekonzistentní akce, opakováním první akce

a té nové, přidání třetí nekonzistentní akce, opakování první, druhé, třetí a tak dále. System náhrad

zkracuje řetězec akcí – odebráním jedné akce, potom druhé apod., dokud nezbude ani jedna.

Více o přidávání a ubírání

Přidávání a odebírání může být zdvojené, abychom zvýšili opakování před tím, než přidáme novou akci :

$A$ :

$A$ ,  $A+B$

$A$ ,  $A+B$ ,  $A+B+C$

nebo odebereme:

$A+B+C$ ,  $B+C$ ,  $C$ :

$B+C$ ,  $C$ :

$C$ :

Přirozeně, můžeme zrychlit nebo zpomalit přidanou nebo odebranou sekvenci, stejně jako zdvojit, případně zaměnit přechod s přechodem druhým. Samozřejmě, existuje nespočet variací, z

nichž každá mění násobek opakování k nekonzistenci. V And, jenž se odehrálo v The South London

Gallery v roce 1997, Gary Stevens a jeho tým performerů zvyšoval a snižoval počet gest nebo detailů

- podobně jako Martin Arnold na filmu s pomocí tiskárny v Passage a l'Acte - jenž zachytil krátkou

scénu na celuloid (z filmu To kill a mocking bird), opakoval ji, přidával a ubíral záběry současně.

Dojem přetáčení nebo nahrazování času je esenciálně filmová záležitost – můžeme to pozorovat,

když si pustíme nějaký film pozpátku a právě tento trik inspiroval několik umělců.

Přidávání je užitečné především v přípravné fázi, mají své místo u opakovaných metod

práce díky nekonzistentnímu řetězci akcí. Jestliže jsou akce vytvářeny sugestivní metodou, jak jsme

popasli v kapitole zabývající se nekonzistentností, každá část akce může být upravována umělcem,

pokaždé, když je opakována, s tím, že nově přidaná akce má přednost. Přidané akce mohou být

komponentem jedné koherentní akce – například zdravení někoho. Přidávání mi připomíná

Nietzscheho pojem „věčný návrat“, ve smyslu, že přidaná sekvence je rekonfigurací Nietzscheho

pojmu přesnost časového opakování. Tak či tak, každá nová část je zopakována, pokaždé, když je

přidána nová. Nekonzistence je navždy spojena s opakováním. V performancích Gary Stevense jsou

celé sekvence gest, útržků událostí a složitých pozdravů sestaveny s pomocí jeho týmu přidáváním

a ubíráním do cyklu, jenž vytváří dvacetiminutové performance, které jsou opakovány hned několikrát v průběhu šestihodinové performance. Jeden je to, sám opakuje, svět je tím, co opakuje, a

každé opakování samo o sobě, svět prožívá něco nového, nastávající změnu. Ale pak něco nového (změna) se zopakuje, v dalším cyklu opakování – jen aby se přidala další změna. Všechno se

opakuje, ale zároveň obnovuje – ve smyslu, že něco nového je přidáno jenom proto, aby se to zopakovalo. Dvojitě přidání přináší do tohoto procesu muzikálnost, zatímco se zvyšuje poměr opakování vůči nekozistentnosti ve vývojové sekvenci.

Na druhou stranu ubírání je ve skutečnosti editační proces. Je možné odebrat části akce ve stejném pořadí, jak byly přidány – co byly přidány první, budou první odebrány – vytvoří se tak

vyvážená struktura. Myslím, že je užitečné vyzkoušet následující :

Vytvoř shled akcí přidáváním. Jakmile je těchto akcí 8, přestaň přidávat další akce a zopakuj tuto sadu akcí 8x. Pak začni akce odebírat, po jednom, ale ne v pořadí, ve kterém byly přidávány. První tu, kterou považujeme za nejslabší. Po několika kolech budeme provádět jednu akci, tu, kterou považujeme za nejzásadnější z celé sekvence. Tu zopakujeme 8x.

Zatímco odebírání stanoví přechodný proces vedoucí od nekozistence k opakování, můžeme si všimnout, že celé to vede k nehybnosti.

Hybnost

Ustanovením opakování, umělec může přidat hybnost tak, že akci zrychlí. Pokud to dělá

přidáváním, povede opakování ke spirále – rozšíří ji začleněním dalších akcí. Nutkání nacvičovat

opakování může přinést do performance hybnost – pokud uvažujeme nad každým opakováním jako

nad výstupem na horu, pak opakujeme neustále jednu a tu samou akci, ale nikdy se nevracíme do

stejného místa – každým opakováním jsme blíže k vrcholu.

Portréty lidí nebo míst Stuarta Shermana byly podívanou, která zahrnovala dvacet vinět –

každá byla (opakovaně) portrétem, ale jiného místa, jenž byl předmětem hlavního výjevu, podobně i

portrétů lidí – člověk byl zobrazen pomocí jiných portrétů. Taková struktura zahrnuje rozdíl uvnitř

opakování spíše než nekonzistenci, jak jsem psal dříve. I tak, hybnost je výsledkem obojího –

opakování a změny. Při stěhování stolu, můžu hýbat s nábytkem o devadesát stupňů znovu a znovu,

a každé kolo si obléct nebo vysvléct oblečení tak, aby to vypadalo zcela odlišně než na začátku.

Julian Maynard Smith chtěl zeptat jednoho umělce v Station House Opera, jak hodnotí akce

ostatních. Osoba, jejíž akce byla popisována, se pokusila o mimický popis. Zde je patrný přechod

od akce k jeho označujícímu a od něj zpět k akci : klasický feedback model. Vytváří hybnost

zatímco mluvený popis vede k přehánění, což má za následek zveličení mluvených instrukcí

odvozených od popisu. Zkreslení pak vytváří růst.

Překrytí

Je rozdíl mezi jednou věcí klesající, zatímco druhá rozšiřuje a další je překrývá. Musíme tedy zvážit sloučení primárních akcí, což znamená pracovat se dvěma akcemi zároveň. Výkon 2. v

Stillness Workshop (strana 11) - „Nehybnost opakování“ - je vytvořeno z položení opakované akce

přes nehybný výkon, a Výkon 3. v Repetition Workshop (strana 41) - „Opakující se opakování“ - je

založeno na položení opakující se akce přes opakující se výkon.

Překrytí by mohlo být srovnáváno s psychoanalytickým nutkáním přerážovat. „Vysněný

obraz, nebo nějaký jiný předmět zájmu může být přerážen, pokud má více než jeden význam nebo

vyjadřuje pudy a konflikty odvozené od více než jedné úrovně nebo aspektu osobnosti“ (více na

straně 123 Kritického slovníku psychoanalýzy od Charlese Rycrofta).

Často mají naše objekty nebo naše akce více než jeden smysl. Příběh může být vytvořen

přidáváním sekvencí vět, ale udržení opakující se podobnosti subjektu během celé sekvence.

Zde je impuls vzdálen opakování a vůči nekonzistenci je kvalifikován překrytím opakování tak,

jako zúčastněný subjekt.

Corps-de-ballet efekt může být dosažen skupinou umělců, kteří předvádí tu samou

nehybnost nebo opakování (překrytou přiměřeným množstvím opakování), nebo předvádějící

nekonzistenci (ve které je opakování maskováno za nekonzistenci – což bylo nacvičeno – a překryto

adekvátním množstvím opakování). Chóry mohou být vytvořeny kýmkoli, tak, že bude zpívat skladbu nebo sekvenci opakováním nebo přidáváním částí – samozřejmě, chór může být zredukován na sólo.

Rycroft o přeřazování říká :

„zprostředkovává konečnou společnou pěšinu pro spoustu rozdílných tendencí. Zatímco psychoanalýza předpokládá přítomnost zbytku přání z minulosti a různé fáze vývoje navrstvené jedna na druhé ve vrstvách, všechno chování je považováno jako přeřezující ve smyslu, že je možné interpretovat jej jako výsledek simultánních aktivit na několika úrovních.“

(Critical dictionary of Psychoanalysis, strana 123)

(Str. 130 – 131)

Často více než jeden smysl kondenzuje na našich objektech nebo vlivech našich akcí. Hlediska výkonnosti například, může být vytvořen příběh konstrukce sekvence vět aditivně při současném zachování opakující podobnost předmětu v celé sekvenci. Zde impuls od opakování a k nesouladu je kvalifikováno prostřednictvím opakování vrstvení, pokud se týká předmětu. Corps-de-Ballett účinky mohou být dosaženy skupinou umělců všech provedení stejné ticho nebo opakování (tedy vrstvení, se stejným množstvím opakování) nebo vše provádí stejná inkontinence, která je opakováním přestrojená za rozpor, protože to bylo nacvičené a pak vrstvení stejně opakuje). Sbory mohou opakovat stejnou píseň či větu opakovaně nebo aditivně a samozřejmě mohou být tyto sbory rovněž jednohlasné. Rycroft pokračuje o vrstvení tak, že: „poskytuje“ závěrečnou společnou cestu k určitému počtu konvergentních tendencí. Vzhledem k tomu, že psychoanalýza předpokládá přítomnost zbytků přání datovat se od minulosti a že různé stupně vývoje se přesouvají na sebe ve vrstvách, je veškeré chování

považováno za nadměrné stanovení v tom smyslu, aby byl interpret jako výsledek současné aktivity na různých úrovních. Ukazuje se, aby to byla pravda našich výkonnostních primárách. Vezměte Cvičení 1 z ticha Workshop - "Primární klid" na straně 11, kde jeden umělec vstupuje do prostoru a zmrazí se v libovolné poloze. Ticho je povolené pouze k prohloubení. Pak vstupuje do prostoru druhý umělec a zmrazí se v libovolné poloze. Zde skutečnost, že se mohou umělci zmrazit sami, přináší vrstvení v libovolné poloze nekonzistence do tohoto skupinového cvičení v klidu. Souběžné akce mohou být vtipné. Julian Maynard Smith kombinuje nalévání sklenky vína s pohledem na hodinky. Briony Watson se snaží skočit, zatímco pije. I vymyslet kam skrýt a přesunout nábytek.

### **Omezení a ohodnocení:**

Práce na vytvoření výkonu vám musí nutně popřít uspokojení jiných tužeb v rozporu s praxí (to je opakování nátlaku), který jste si nastavili. Po stanovení harmonogramu pro tvořivost, je důležité, abyste jej udržovali, též relace dokazuje produktivitu. Stejně tak je důležité, že neděláte nic jiného, děláte svůj výkon. Nicméně, nastavení limitů na každý den může být pro vás důležité, kreativní opakování vaší praxe a pak nějak odměňte své nutkání. Odměnil jsem sám sebe tím, že jsem vzal psa na procházku, když jsem každý den dvě hodiny psal. Odměnou motivační potřeby bylo, že jsem popřel sám námět. Nejdůležitější ze všeho je výkon, který vyžaduje motiv. V běžné praxi je často zaměřován s předmětem nebo s nějakou morální "motivací". Z vlastní zkušenosti vím, že nejsilnější motiv pro výkon je motivem vlastních podmínek. Jen zřídka jsem motivován ilustraci toho, co to může být. A je to často více patrné na publiku. Mnohem důležitější je motiv pro stěhování, motiv pro použití. Motivem pro použití předmětů nebo dalších je dodání motivu pro přesun. Bez motivu pro pohyb, umělec nemá důvod k pohybu. Jaký byl můj motiv pro použití velkých kusů nábytku? Použil jsem tyto položky s cílem otočit je o devadesát stupňů. Jaký byl můj motiv pro otečení o devadesát stupňů? Tvrdil jsem, že jsem se obrátil přes devadesát stupňů, aby bylo možné dělat



něco sám. Něco jsem udělal, předmět plnění je jako něco malovat, předmětem malby. Proto se umělec musí ptát, jak se objekty nebo něco jiného rozhodlo dát mi něco? Nebo, jak se to co jsem dělal sám, změnilo objekty nebo jsem si vybral jinak? Motiv, co-vy-se-vzhledem-si-to-do, se mohou vyvinout v trvalou obavu. Tato obava postupuje přes vyřešení obav, nebo ve velkolepější hlediska a to prostřednictvím řešení kritických problémů. Například, hlavní motiv pro můj výkon Pocta Rousselovi bylo: Jak přesunout objekty přes devadesát stupňů bez použití maskovací pásky-orientovat se sám v prostoru. Jen nejhrošivější teoretik umění performance by měl být schopen identifikovat tuto touhu z následku.

### **The Workshop on Transitions (132 – 133)**

#### 1) Zpomalené chůze, zrychlené chůze

Každý performer chodí po diagonále po prostoru, který je určen pro performance, počítajíc

„jedna“ po každém kroku. On nebo ona kráčí zpět po diagonále, počítají „jedna, dva“ po každém

kroku. S každou absolvovanou diagonálou zvyšují počet čísel na krok, dokud se při jednom kroku

nepočítá až do šesti. Pak se s každou započatou diagonálou počty na krok snižují, dokud se nevrátí

zpět k jedničce. Potom umělec zvýší rychlost, počítajíc „jedna“ na dva kroky, potom na tři a

nakonec chodí jak nejrchleji dokáže.

V průběhu tohoto cvičení může kdokoli a kdykoli zakřičet „stop!“. Na tento povel se musí

všichni performeři zastavit – tak, aby měli váhu na obou nohou. Po míň než 15 sekundách by měl

někdo zakřičet „pokračovat“ a chůze může pokračovat.

## 2) Zpomalené objekty/akce – Zrychlené objekty/akce

Každý performer opakuje jednoduchou akci, používá u toho jakýkoli objekt nebo část oblečení.

Tato akce je postupně zpomalována, dokud nikdo nemůže vidět, že se umělec hýbe. Po krátké době

absolutního klidu začne performer opět s akcí s objektem nebo částí oblečení, zrychluje ji, dokud se

nedostane do fáze, že už dále nejde provádět.

## 3) Zpomalené / zrychlené proměnlivé řetězce

Každý performer si vybere poměrně dlouhý sugestivní řetězec – řekněme, že větu – a použije každé

písmeno tohoto řetězce jako sugesci pro akci. Tento proces může být postupně zpomal

## 4) Občasná rychlost

Každý umělec si vybere opakování nebo řetězec nesrovnalostí. Každému pak nárazově upravuje

rychlost, občas jej zpomalí, občas zrychlí – tak, aby změna rychlosti nebyla jasně čitelná.

## 5) Cvičení „Do klidu“ / „Z klidu“

Každý performer si nachystá opakování cca pěti akcí. Na začátku cvičení každý z nich vstoupí na

scénu a zaujme klidovou pozici. Tento klid by měl trvat minimálně po dobu, než každý napočítá do

třiceti. Každý performer následně experimentuje se změnou klidového stavu, buď postupně nebo

naráz provádí opakované akce – rychle nebo pomalu, měníc jejich rychlost, poté se vrací, buď

pomalou nebo naráz do klidu. Poté, co každý umělec vystoupí a vystoupí do klidu dvakrát, měli by se

vrátit do stejné pozice, v jaké byli na začátku. Poslední klidový stav by měl opět vydržet okolo 30

vteřin. Poté všichni performeři opustí scénu.

#### 6) „Přidávací“ / „Odebírací“ cvičení

a) Předved'te sekvenci akcí, s tím, že se akce přidávají, pak tyto akce odebírejte tak, že první

odeberete akci, se kterou jste začínali a naposled akci, kterou jste přidali jako poslední.

b) Ve sboru zazpívejte píseň tak, že přidáváte slovo po slově, pak slova odebírejte od začátku –

napřed slovo, které jste zpívali jako první a končete slovem, které jste zpívali jako poslední. Nyní se rozdělte na dvě skupiny. První skupina by měla zpívat první řádek textu tak, aby slova přidávala,

zatímco druhá skupina by měla píseň zpívat tak, aby slova odebírala. Obě skupiny by měly přestat

zpívat ve stejnou dobu.

c) Předved'te sekvenci cca 8 akcí – tak, že akce postupně přidáváte. Poté opakujte celou sekvenci

8x. Nakonec začněte akce odebírat, a to tak, že v každém „kole“ vybere umělec tu nejslabší akci. Až

zbude jedna nejsilnější akce, která by měla být 8x zopakována.

d) Předved'te sekvenci akcí, tak, že akce se přidávají po dvou, poté i po dvou odebírají. Jako první

odeberte první akci a naposled poslední akci. Nyní zkuste stejné cvičení, jenom použijte slova

namísto akcí.

### 7) Vyprávěcí cvičení

Každý performer by měl vytvořit slovní řetězec, každé slovo nebo sekvence by se měla týkat toho

samého subjektu.

### 8) Cvičení na „překrývání“

Umělci by měli experimentovat s překrýváním, vynalézáním svých vlastních akcí a jejich

překrývajícími se omezeními. Například: předvézt přerušovaný řetězec používající pouze obličej,

předvézt komplex opakování použitím jenom nohy (šlapky), paralelně předvádět aditivní akci pro

ruce, opakování 8 akcí, žádná z nich nezaměstnává tu stejnou část těla, recitovat opakující se frázi

zatímco předvádí přerušovaný řetězec akcí nebo předvézt přerušovaný řetězec akcí, s horní částí

těla, zatímco zbytek je přeskakován.

## Přenos, substitute a zvrát (str. 135 – 148)

V analýze je termín “přenos” používán k popsání přeměrování postojů a emocí vůči náhradníkovi. K přenosu dochází, když subjekt (analyzovaný) během terapie přeměruje svoje city k někomu blízkému (například k rodiči) na svého analytika. Pamatujme, že my, představitelé a svědci za oponou, jsme v tomto případě právě analytici: našim subjektem je performační umění.

Přitažlivost k objektu může být převedena na objekt jiný. Freudovský systém myšlení dal vzniknout množství dnes běžně užívaných termínů k popsání daného procesu převodu. Existují *náhrady energií*, kupříkladu když Wolf-man truchlí nad hrobem oslavovaného básníka, kterého obdivovala jeho sestra namísto truchlení nad smrtí sestry, jejíž hrob je jen několik mil od básníkova. Existují *substitute předmětu* jako je tomu u fort-da. A někdy je předmět **over-determined**, to je, když se kolem něj sdruží několik sil a tužeb. Je zde i možnost *dislokace* emocí. Freud takovýto stav popisuje následovně:

“nezřídka se stává že obsedantní neurotici, kteří se trápí výčitkami, avšak příkládají jejich stav nesprávným příčinám, také řeknou svému lékaři ty pravé příčiny bez jakéhokoli podezření, že jejich výčitky se jednoduše oddělily od příčin. Při uvedení těchto souvislostí obsedantní neurotik někdy dodá s údivem a nebo i s výrazem hrdoosti: ‘To si ale nemyslím.’ To se stalo u prvního případu obsedantní neurózy, která mi před mnoha lety pomohla porozumět povaze poruchy. Onen pacient, který byl vládním úředníkem, měl problém s nespočetnými zábrany... Ohromil mne fakt, že florinské bankovky, kterými platil za konzultace byly stále čisté a hladké. (To bylo ještě před zavedením stříbrných mincí v Rakousku.) Jednou jsem se zmínil, že člověk hned pozná vládního úředníka podle úplně nových florinů vybraných ze státní pokladny, a on mne pak poučil, že jeho floriny nebyly v žádném případě nové, ale si je nechal předtím doma vyžehlít. U něj to byl případ svědomí, vysvětlil, že nemohl nikomu dát jedinou špinavou florinovou bankovku; a to proto, že na nich bylo množství nebezpečných bakterií, které by mohly ublížit jejich příjemci. V tu dobu už jsem měl neurčité podezření o spojitosti mezi neurózami a sexuálním životem, proto příjímé příležitosti, jsem se onoho pacienta troufl zeptat, jak na tom v tomto ohledu je. ‘No, to je docela v pořádku,’ odpověděl bezstarostně, ‘Nejsem na tom vůbec špatně, co se toho týče. V mnoha vážených rodinách hrají roli milého strýčka a z času na čas využiji této pozice a pozvu některé děvče, aby se mnou vyjelo na jednodenní výlet na venkov. Pak to zařídím tak, abychom nestihli vlak domů a byli tak nuceni přenocovat mimo město. Vždycky zamluvím dva pokoje – dělávám všechno co nejvíc štedře; pak ale, když jde děvče spát, vejdu k ní a udělám jí to prsty.’ – ‘Ale nemáte strach, že jí můžete nějak ublížit, když si tak pohráváte s jejími genitáliemi vaší špinavou rukou?’ – V tom vybuchnul: ‘Ublížit? Proč, jak by jí to mohlo ublížit? Ani jedné z nich to zatím neublížilo a všechny do jedné si to užily. Některé z nich jsou teď už vdané a nezpůsobilo jim to vůbec žádnou ujmu.’ – Vzal mou

námítku velice špatně a už se nikdy neukázal. Já jsem tak mohl vysvětlit protiklad mezi přepečlivostí s papírovými floriny a jeho bezohledností při zneužívání dívek jemu svěřených jen tím, že jsem předpokládal, že u něj došlo k dislokaci jeho poruchy sebevyčítavosti. Cíl této dislokace byl zjevný: jestliže by jeho sebevyčítky byly zůstaly tam kde náležely, byl by býval nucen vzdát se způsobu sexuálního uspokojení, ke kterému byl pravděpodobně puzen nějakými dětskými determinanty. Dislokace mu proto zajistila dosažení značné výhody při jeho poruše.”

*(A Case of obsessional Neurosis, Complete works, číslo X, strana 99)*

Z pohledu interpretace, je akt žehlení bankovek fascinující. To že se takový akt pojí s takovým příběhem naznačuje, že rezonance se vyskytují v obzvláště velkém množství, když se objekty a akce kombinují způsobem, který se zdá být nesouvisějící. Jakkoli však tělesné naše jednání je, vždy v našem publiku vyvolá nějakou citovou odezvu.

Klíč k jakékoli substituci bude podobnost mezi originálem a náhradním objektem – což se může jevit jako nejasné, pokud dřívější substituce byly zakázány. Zde duše pracuje metaforickým způsobem. Ústa jsou přitahována objekty, které vykazují znaky podobné těm, které má prsní bradavka. Sublimace a kompenzace je velké množství. Dynamické napětí v potlačování hněvu může vést k artritidě. Úzkost může vést k astmatu, protože oboje je spojeno s mělkým dýcháním. Snad se jedná o smyšlenou představu – ale vybavuji si studentský pár: ona v obavách, neustále v obraně. On se jevil jako flegmatik – ale trpěl astmatem. Dostal astma z její úzkostlivosti?

Potlačované nepřátelství vůči jednomu z rodičů, řekněme, může vést k projekcím, kde subjekt prohlašuje, že opak je pravdou: že rodič je nepřátelský. Stejně tak, přespříliš úzkostlivá láska k potomkovi může být zástěrkou skryté zášti. Zde jsme zaplaveni klišé. ‘Nenávidím tě’ může být vyjádřeno jako ‘Ty nenávidíš mě.’ ‘On mě trestá’ může znamenat ‘Trestám sám sebe’.

Psychoanalytici hovoří o reakční formaci, kde láska maskuje nenávisť. Avšak reakční láska protestuje příliš. Může být odhalena nějakým okázalostí či přeháněním. Aby zakryl nelibost, musí být subjekt vidět, jak ukazuje lásku. Potom, ve fobii, kde se vyhýváme a nesouhlasíme, nemůžeme mít strach z objektu, pouze strach z touhy po objektu. Takovéto reakční formace mohou zakrývat fascinaci sexem pod pózou cudnosti. Altruismus může maskovat sobectví. Zbožnost může být zástěrkou pro hříšnost (což může být cokoli). Je to vždy přehánění, kterým se vše prozradí. Také Hamletovo předstírané šílenství je přehnané. I přespříliš rozumné chování naznačuje, že něco je v nepořádku. Další přehnané reakční formace mohou zahrnovat vyslovení lesbictví za účelem odklonění pozornosti od femininity nebo intenzivní posilování k zakrytí ‘mírné’ homosexuality.

Posledním klišé na seznamu běžného žargonu Freudovských termínů je regrese – zakrnělý vývoj ze strachu z budoucích rizik. Namísto toho tedy opakujeme minulé. Proto je regrese fixačním ekvivalentem ke strachu z nestálého (neznámého). Opustíme teď toto “přeorané pole” a místo toho

přejdeme k interpretaci. Přenesení může být tělesné namísto psychického, ač samozřejmě jakákoli činnost musí mít svou obslužnou psychickou implikaci. Tedy, jakým způsobem používá umělec tento pojem?

Přenos na interpretaci:

1. Objekty mohou být užívány více způsoby. Posuďte prvně jednoduchý *přenos akce* popsané ve cvičení Výměna objektu (strana 67). Posuďte pak jak může být kravata utažena kolem krku, použita jako opasek nebo jako nástroj k uškrcení. Kartáč na vlasy může být použit v kombinaci s dámskou botou jako popelnice a smeták. Zde se jedná o přenos použití. Já využívám většinu přenosných akcí uvedených výše v mém představení *Homage to Roussel*. Využití přenosu použití je znakem kutila; invenční přenos byl dán do vínku takovému **bricoleur** jako Marcel Duchamp, prvnímu umělci, který nám představil 'nalezený' objekt.
2. *Přenos z rozsahu* je jako další. Zápalka může škrtnout o krabičku, a pak kufr může být **struck by a riding-crop**. Zde běžná akce vyvolává neobvyklou, avšak logika spojující obě akce je jasná.
3. *Přenos vedení*: pohybující se tak pomalu, že nikdo nemůže vidět jejich pohyb, dva herci se mohou zdát, že zrcadlí jeden druhého. Jeden však je v zorném úhlu toho druhého. Ten, co je vidět 'vede'. Pro přenesení hlavní role na druhého aktéra, musí hlavní herec pomalu otočit hlavu, zároveň s tím je akce zrcadlena druhým aktérem. Když už tento herec dále nemůže vidět předchozího lídra, můžeme předpokládat, že dřívější následovatel je nyní v zorném úhlu pohledu toho druhého, a tak je vedení přeneseno.

Podobné cvičení umožňuje dvěma hercům vytvořit dojem jakoby hovořili zároveň. Ve skutečnosti jeden mluví pomalu a druhý opakuje, co je řečeno. Vhodný spouštěcí moment pro přenos může být ten, kdy lídr zmíní jméno následujícího, jehož vedení je přenášeno.

Podobně, tyto dva poslední typy přenosu mohou být vyjádřeny jako: když tě ztratím z dohledu, vedu, a ty můžeš vést do té doby, dokud mi dávaš mé jméno.

Jsou věci, které se nejlépe provádí v páru. Můžete vytvořit corps-de-ballet z následovníků zatímco to vypadá, že vedete, avšak jen dva herci na každém konci řady mohou ovládat děje v oné řadě. Ti uvnitř řady jsou pouhými pěšáky ve hře hrané dvěma hráči, kteří si vyměňují vedoucí roli.

U primátů jsou péče a odvíšivování nejlépe proveditelné ve dvojicích. Jestliže je jeden pasivní subjekt odvíšivován více než jedním, vznikají spory o to, kdo bude při odvíšivování na řadě jako další. To naznačuje, že láska je **over-determined**. Péče je v jádru lásky na zcela stejné úrovni jako sex.

Vezměte frázi, “Poškrábej mi záda, já poškrábu tvoje.” Jedná se o nabídku výměny vedoucí role. Péče představuje pobídku stejně tak silnou jako přání. Můžeme si z toho vydedukovat, že skrze péči láska přesahuje banální pobízení od přírody. Nicméně je společné většině zvířat. Sofistikované odšívování může vyžadovat vyšší úroveň digitální organizace, která je umožněna také dalším savcům, byť koně používají své zuby k odšívování zad.

Buckminster Fuller prohlašoval, že všechny etické kodexy mají svůj základ v našich sanitárních návycích. Týkají se hygieny. Sex a pozornost věnovaná hygieně vytváří lásku. Tedy láska je fúzí sexu, pohonu a sofistikovanějšího digitálního / sluchového instinktu, který přenáší vedení od pasivního odšívování někým k aktivnímu odšívování někoho. To nazpět vytvořilo výměny dominance a pasivity. Přenášení vedení je daleko lepší v párech a páry pro to nepotřebují pomoc z vnější. V *Civilization and its Discontents* Freud vysledoval, že na vrcholu milostného vztahu “je pár milenců soběstačný, nepotřebuje dítě, které spolu mají, aby byli šťastni.”

Když mluvíme o *aphanisis*, ubývání významu subjektu, Lacan trvá na dyádě, to je páru označujících: “Jakmile jsou zde tři, klouzání je kruhové. Od druhého ke třetímu, vracíme se zpět k prvnímu, ale ne od druhého.” (*The Field of the Other*). Takováto cirkularita soustřeďuje nukleární rodinu okolo sebe zatímco je pouze jedno dítě. Jakmile už jsou děti dvě, mnohé opoziční napětí může znovu nastat. Podobné kruhové klouzání se objevuje ve Philoctetovi, hře od Sophocla, která má pouze hlavní postavy, z nichž dvě se stále párují, i když v různých vztazích. Proto nikdo nikdy nemůže zcela vyhrát a hra může být vyřešena pouze deus ex machina.

Přenos vůdčí role vytváří dvojitý přepínač do aktivity z pasivity nebo do viditelnosti z neviditelnosti.

Přenosem je manifestace toho jak ten druhý touží, aby jste byli. Vy jste to co ostatní chtějí, aby jste byli. V zrcadlení je hlavní ego násobeno dvěma, následovatel je neviditelný (vybledlý): pak jsou vedoucí vypínače a viditelnost předány na následovatele. Přesvědčíte ostatní o tom, čím si nejste sami jisti.

Básnický řečeno, vlévám do jejího ucha svůj hlas, který pak proudí skrze ni a ven (do „Large Other“), zatímco ona vlévá do mého zraku svůj vzhled, který pak prochází skrze mne a ven (do „Large Other“), a tak jsme vnímáni jako „pár“. Tak tomu je tehdy, když vůdce pohledu je zároveň následníkem hlasu (a naopak) – čehož je obtížné dosáhnout, zato se však jedná o vyvolání vzájemné lásky (viz též strana 32).

4. Obrat od aktivity k pasivitě – který výměna péče o druhého nenuceně vytváří (narozdíl od násilného protikladu útočníka a oběti) – umožňuje hrové aktivitě nahradit aktivitu vyúsťující v násilí díky více naléhavé realitě.



Stejně tak, když si dospělá zvířata hrají se svými potomky, kousnutí je pouze štípnutí, hravý náznak kousnutí a jeho bezpečné schválení. Jedná se o *Přenos akce v náznak*, který se vztahuje k původu jazyka. Podobně se tvar písmene vé přenesl z nebe na zem, když byl do písku nakreslen klackem na znamení, že jeřábi létají. Tak jako se hlas vlévá do ozyvatele, tak se jeřábi vlili do znaku, byli do něj přeneseni – a tak začalo písmo. Tento přenos může být samozřejmě obrácen, jako například když během živého vysílání televizní show asistenti drží znamení pro publikum, dávající tím pokyn kdy mají diváci tleskat.

Přenos z akce do znaku by pravděpodobně měla zahrnovat přenos z akce do obrazu této akce. Kevin Atherton vytvořil performance, ve které byl oblečen do boxerského tílka a šortek. Stál blízko 8mm filmu sebe sama oblečeného do identického výstroje. Jeho obraz procházel skrz pohyby boxování a on boxoval zpět – údery nakonec vyhnal obraz ze záběru.

8mm film je analogický přenos od pohybující se postavy do obrazu této postavy, založené na světle vycházející z kamery přes její čočky, stejně jako V na obloze se stává V v písku je příkladem analogického vztahu obrazu a jazyka. Avšak přenos z děje ve znak je často vykonáván digitálně. Při digitálním přenosu, popisující už není sledováním popisovaného, je spíše překladem, překladem do jazyka složeného z měřitelných jednotek. To je případ video obrazu, který musí být přeložen do elektrického signálu vytvořeného v binárním jazyce sestávajícího ze sekvencí 0 a 1. Bylo by ale mylné se domnívat, že digitální přenos je zcela technický fenomén týkající se pouze naší doby. Na rozdíl od egyptských hieroglyfů, které sestávají z reprezentujících ideogramů, klínové písmo starověkého Uru v Mezopotámii je tvořeno znaky klínového tvaru závisujícími na možnostech psacího nástroje. Tedy dokonce 3000 let př.n.l. bylo nutné překládat systém zřejmý v realitě do systému vytvořeného pro jílové tabulky spíše než jednoduše se pokusit imitovat jej nebo obkreslit na rovný povrch.

To může být pravdou pro znaky stvořené v naší mysli. Vnitřní systém bude vytvořený dle jeho vlastních předpokladů – pro něj natolik nezbytný jako bylo rydlo pro klínové písmo. Proto je možné, že falus mohl být přeložen jako matematický vzorec, místo označení jako nějaký lehce pochopitelný symbol. Skvělý titul Anthony Wildena *System and Structure* zachází velmi hluboko do rozdílů mezi analogem a digitálním užitím.

5. Existuje také *Přenesení od akce k jazyku*, které je tak konkrétní modifikací přenesení od akce ke znaku, že si zaslouží vlastní nadpis. Takové přenesení může být jednoduše vzhah k události v minulosti – “Včera jsem spadl a udeřil se do hlavy.” Může to být také obrácený *Přenos z jazyka do akce* – “Zítřej přijedu a vyzvednu tě.” Mohou však být i jiné výrazy tohoto přenosu, jako když ve své poslední zmiňované formě, dívka přestane mluvit o lásce a místo toho políbí chlapce (či naopak), nebo jako když voják cvičí na vojně a pak mluví o tom, co bude dělat na bojišti! Proto performer může provést veškeré předběžné věci k zakázané akci – a pak mluvit

o tom, jak by tyto úkony dotáhl ještě dál, kdyby to bylo dovoleno. Kdo to však je, kdo zakazuje tu akci? Nějaké **Large Other**? Nebo performer sám – či sama?

6. Existují také *Přenesení místa*, jako v mém vlastním “stůl se hýbe”, kde jsem hýbal kusy nábytku v úhlu devadesát stupňů v prostoru performance. To bylo odvozeno z kubismu. Umožnilo to divákům “vidět” pokoj, který jsem vytvořil z více než jednoho úhlu. Ten pokoj byl definován nábytkem samotným. Performance také udělila objem nábytku tím, že jej ukázala z více než jedné strany. Přenosy místa vytváří kvality podobné sochám a rozbíjejí dvojrozměrnou iluzi. Hra s iluzí se lépe hraje, když objekty zůstávají na stejném místě nebo jsou viděny z jednoho bodu. V tomto smyslu, Giorgio Morandi, který namaloval mnoho zátiší bez temperování zřejmě s **picture plane**, je příkladem “druhé strany mince” kubismu. V jeho práce objekty mohou vzájemně zastírat své tvary a my si nemůžeme být jisti jejich objemem.

K přenosu místa dochází tehdy, když je celý prostor performance posunutý zároveň se svým publikem. Louise Maunder, která studovala v Cardiffu před několika lety, vyložila řadu věcí z její kabelky. Za každým rohem schovala další kabelku. Publikum sledovalo její stezku. Jak zahrula za každý roh (a sešla z jejich zraku) schovala vyprázdňovanou kabelku a sebrala tu dříve schovanou, která byla ovšem plná dalších objektů: to jí umožnilo vytvořit iluzi, že její kabelka obsahovala nekonečné množství věcí, jak pokračovala ve své stezce chodbou a dolů po schodech a nakonec ven z budovy.

Fiona Templeton využila přenosu místa do velké míry ve své performance *You: The City*. Jeden po druhém, lidé z publika byli konfrontováni performerkou ve specifickém místě (kanceláři). V tomto prvním místě se konalo interview naoko, kde interviewer mluvil po celou dobu. Když opouštěl kancelář, potkal onen člen publika dalším performerem, který s ním šel dál po ulici, mluvil neustále, pak jej představil jinému performerovi na jiném místě ve městě. Později byl ten člen publika uveden do taxi a řidič, který byl další performer, mluvil zatímco řídil vůz do dalšího místa, kde čekal další performer. V jeden moment se trasa vrátila nazpátek a člověk viděl, kterak performer mluví k dalšímu členovi publika v opuštěné **bomb-site**, scéna vlastního setkání s tím performerem z před dvaceti minut.

7. Přenesení dimenzí je možné, jako v „Anti-Gravity“ cvičení, kde performeři používají zdi nebo strop jako zem. To může být podobné létajícím snům.
8. Přenesení elementu zahrnuje performance v plaveckých bazénech nebo zavěšení ve vzduchu nebo v centrech ohňů
9. K čemu také může dojít je humanizace objektu – s performerem zastupujícím objekt – například, v *Homage to Morandi* od The Theatre of Mistakes, dlouhý performer v hnědém pracovním kabátě se stává skříní zatímco ostatní představují židle a kufrý. Pravděpodobně je toto správněji nazývat objektifikace performerů? Tak jak tak, objekt může získat lidské vlastnosti. Stuart Sherman nazouvá boty na konce nohou židle (v *London: Portraits Of*

*Places*), nebo vázanka může být uvázána kolem hrdla džbánu. Performer pak může oslovit ten džbán – „Tak a teď vypadáš o moc líp!“

10. Přenesení váhy hrají hlavní roli při tanci a důležitou roli v mnoha performancích. Přenesení váhy nastává při chůzi. Kontaktní improvizace využívá tento koncept ve velké míře. K přenosu váhy rovněž dochází když je tekutina nalita z jedné nádoby do druhé. Když Theatre of Mistakes předváděl *A Waterfall* v Haywardově galerii v roce 1977, voda byla přelita z bělíku na spodu věže poztavené ze stolů a židlí, zkrze kelímky v ruce performerů, dokud nenaplňli kbelík po okraj. Pak byla voda vlévána přímo zpět do kbelíku na zemi. Většina tekutých objektů může být vléváno z jedné nádoby do druhé. Performer může být přesunut ze zad osoby na vršek stolu a odtud sklouznout zpět na zem. Přesun váhy je podobný přenosu místa a většina různých vnesení a vyndání může být chápána ve světle tohoto přesunu – zamyslete se nad Eyeore dárky k narozeninám.
11. Nakonec jsou tu *Přenesení vypětí*: střídání opakovaných módů chování k nepravidelným módům chování, například, nebo od klidu k nějaké jiné formě jednání (pamatujme si, že v performance je i klid jednání jako takové). Cathexis bude využita ke spuštění těchto změn od jedné aktivity k druhé.

Co se týče prvního přenesení na tomto seznamu (přenesení užití), ceněné estetické pravidlo se objevilo u performance, která konkrétně hájí toto přenesení, a to proto, že umožňuje používat předmět více než jedním způsobem, nebo pro více než jeden účel. Použití věci více než jedním způsobem podporuje omezení (učí vás to udělat více s méně), a vyúsťuje v homeostasis – více množství je rozprostřeno systémem. Existují tu analytické dopady? Zpět k mému astmatikému studentovi a jeho úzkostlivé přítelkyni, rozprostírali snad jen množství?

Mohly by tak být přenesení váhy ve fobiích? Se vši pravděpodobností byl můj student astmatik předtím než se seznámil se svou přítelkyní. Nicméně, její úzkostlivost ho motivovali k hraní uklidňující role, zjemňující zároveň svůj vlastní stav; zatímco astma jí dalo něco konkrétního, oč se bát, a zmírnit některé její více nesmyslné obavy – tedy stav homeostáze vyústil v sdílený organismus, který tvořil jejich vztah.

## **Obraty / Zvraty**

Jak už jsme viděli při posuzování pozitivního / negativního, dávání / sundávání aspektu opakování (strany 34-35), obrat hraje svou roli v performance stejně jako v psychoanalýze. Nebo vezměme otázku kamufláže: opravdu chce performer oblečený v černém, který stojí proti černé oponě být mimo dav? Role může být obrážena z kamufláže na ukázkou pohybem od černého závěsu proti bílé zdi. Zde můžeme mluvit o přenesení k obratu, protože performer obrací svou roli přenesením místa.

Pak bychom se měli ptát, co by bylo opakem našeho oblečení – nechceme tajně nosit jeho opak – výstřední, hippísácký úbor místo šedého obleku? Je oblečení nošeno k zakrytí našeho přání? Reprezentuje přenesení na to, co je opakem našeho přání? Můžeme vytvořit citové obraty: líbání něčích bot, řekněme, ale později podupání jejich klobouku.

Říká se, že když je jazyk zablokovaný, nahradí ho chování, a také že co nemůže být zapamatováno je opakováno v chování. Zakázané připomínky mohou být převedeny zcela v konání – a to se může druh **transgression** šarád rozvinout – vyslovování vět, která jsou tabu potají. Ale zatímco se toto odehrává, subjekt může slovně artikulovat zdvořilostní každodenní fráze – obrací tím význam těchto úkonů. Šaráda se tak stává nestálým jazykem, nebo alespoň řečí těla v rozporu s tím, co je řečeno.

Enuréza (pomočování) může být doprovázena opačnými sny (ohně / hoření), avšak tajemství tohoto opaku se neskrývá v subjektu ale naopak. Člověk se stává masochistou, aby někoho svedl, tak že si ten hrubý užívá bití. U pomočování může někdo vyhledávat následek – trest, který je pro druhého příjemný. Stejný způsob obratu se objevuje u sadismu: člověk je sadista protože ho mlácení duhého ‚vyrajcuje‘. U performance může být sadistická hra nahrazena substitucí – a proto i přenesena kamkoli: jeden performer může opakovaně mlátit bičíkem o vypolstrovanou židli zatímco v jiné části performačního prostoru bude obtloustlý performer ukazovat své pozadí publiku a křičet: „Silněji! Silněji!“

Fekálie jsou prvním darem dítěte. Povšimněte si vlastní náhrady v *Grumus Merdae* – výkal, který za sebou zanechá zloděj. Lup úspěšně uložený do tašky přináší uvolnění napětí v konečníku. Zároveň exkrementy takto uložené jsou ‚poplatkem‘ za ukradené.

Averze může metaforicky transponovat slabý zrak za špatný čich (přenos vnímání) – proto někdo kdo vidí ošklivě znetvořenou osobu, může vypustit vzduch jakovy cítí smrad, zatímco pohled na překrásnou osobu může osobu přimět k hlubokému dýchání. To můžeme považovat za přenos podle smyslu.

Existují také důležité obraty spojené s travestií (viz též strana 18). Bylo povšimnuto, že termín může referovat k více než k napodobování opačného pohlaví. Oblékání si spodního dílu oblečení na vrchní část nebo spodní prádlo přes oblek může symbolizovat nadvládu tělesných pudů nad společenskými povinnostmi. Jako přenos k zvratu můžeme také považovat pojem „svět vzhůru nohama“. Dřevoryty zobrazující toto téma byly oblíbené od středověku. Původně jejich funkce byla vzdělávací, ukazovaly jaký svět není, aby se děti naučily, jaký je: muž táhnoucí vůz bičovaný koněm, manželka jdoucí na lov zatímco manžel sedí doma a přede, prasata porážející statkáře. Tyto ilustrace byly vždy spojovány s rozpustilým duchem masopustu a s převratem. Domácí převrat může být

vyjádřen nahnutými skříněmi a stoly balancujícími na nahnutých židlích a pokrytých koberci rubem vzhůru. Více toto téma rozpracovává Mikhail Bakhtin v *Rabelais and his world*.

Regrese:

O člověku, který jde spát s šátkem, aby si cucal palec, můžeme říct, že je regresivní. Regrese je zpětné cestování v čase. Denní snění je cestování v čase do budoucnosti.

Freud uvádí tři časová období jako důležitá pro denní snění: *nyní* (obvykle nezdár), který vyvolal ono snění: *předtím*, konkrétní zážitek v minulosti, kdy subjekt překonal podobný nezdár nebo incident: *to co bude*, které umožňuje danému úspěchu z minulosti překonat současné neštěstí. Tato představa vyznívá jako ta trojího nutkání opakování, kterou najdeme v interpretaci děje: událost, její ozvěna a odezva této ozvěny.

Všimněme si, že časové rozpětí performance je zmenšeným modelem života. Dětství, dospělost a smrt nachází své ekvivalenty v začátku, prostředku a konci performance. Tedy ‚Vraťmě se na začátek‘ můžeme chápat jako návrat k dětství nebo to může naznačovat, že čas se může vracet, že můžeme začít znovu a tentokrát vše udělat správně. Tyto ekvivalence se však stávají méně zajímavé, jestliže je zobecníme metaforou pro historii: pravěk jako dětství, renesance jako nejlepší část života, dvacáté století jako senilita. Dle mého názoru jeskynní malby, renesanční malby a abstraktní expresionistické malby jsou stejně sofistikované. Vždy jsme vše udělali nejlépe, jak nám bylo umožněno nástroji, které nám byly k dispozici. Stále, návrat k počátku nám brání v nutkání či vyjádření se stalo klišé – návrat k přírodě, návrat ke kořenům, návrat k národní identitě. V tomto světle je věčný návrat zároveň věčnou regresí, regresí končící v temně, prvotní nicotě plné nových začátků, které Freud chápe jako cíl instinktu smrti. Série může opakovat do nekonečna: malíř malující obraz malíře malujícího obraz malíře, který maluje obraz atd. Stajně tak performer může napodobovat performer napodobujícího performerera, který napodobuje jiného performerera. Toto byl koncept za *Going* divadla Theatre of Mistakes.

Na začátku performance, konec zasahuje do budoucnosti. Při vstupu do této budoucnosti, se performer může ‚vracet‘ k tématu prvně manifestovaném při dětství (začátku) performance. Proto se v oblasti performance může návrat rovnat *reduplikaci začátku*.

Přenos z vnitřní formulace

Jako performeři hledáte ‚jazyk konání‘: takový, kterým můžete spontánně ‚mluvit‘. Tím myslím, že musíte být schopni myslet svým jazykem konání – stejně jako můžete říct, že ovládáte francouzštinu až poté, co přestanete překládat vaši větu z angličtiny předtím než ji vyslovíte. Dobrým v tvůrčím psaní se stáváte poté, co přestanete zastavovat a přeformulovávat každou větu ve své hlavě předtím

než ji napíšete. Psaní by měla odvádět ruka, ne hlava. Tedy musíte *myslet performováním* místo abyste se snažili své myšlení mít připravené *předem* před představením. Vaše duševní aktivita musí být přenesena do příslušné akce. Musíte myslet ve francouzštině nebo skrz ruku nebo skrz konání performance. Performování není překlad z jiného jazyka. Tak jako v psaní, kde ruka představuje věty, vaše akce musí představovat performance.

Zde bychom se měli vrátit k našemu řídicímu pojmu; že my, performeři-svědci, jsme analytici a že performance art je náš předmět zájmu. Transference musí být ovlivněna směrem od předmětu zájmu k analytikovi. To je stěžejní fáze v psychoanalýze. V našich podmínkách to vyžaduje, aby se performance úspěšně přenesla na performery. Proto se performeři stávají performancí – vezměme Gilberta a George. Říkají mi, že nikdy nepoužívali termín performance k popisu toho, co dělají. Zdůrazňují, že jsou Žijící socha, Zpívající socha, Žijící dílo nebo Pózující dílo. Jako takoví, nejsou ani oddělené bytosti. Dokonce i když jdou někam do malé kavárny ve východním Londýně na snídani, zůstávají oblečení jako žijící sochy: oni *jsou* žijící sochou, kterou prohlašují být, stejně jako jsou žijící sochou při *vernisáži*. Tím, že byli Gilbertem a Georgem od začátku jejich spolupráce, zůstávají ve svých oblecích nebo se svlékají ze svých obleků zpět do svého spodního prádla nebo do úplné nahoty (ačkoli jsem jsem si povšiml, že do svého šatníku přidali skvělý pár plédových přehozů). Jejich ‚skulpturální‘ identita je nyní tak integrována s jejich osobností, že není nutné vytvářet konkrétní představení v konkrétní dobu – kromě možná pro důvody – z nostalgie, jako když znovu vytvořili jejich dílo z roku 1974, *Underneath the Arches*, v New Yorku v roce 1994. Když jsou vidět spolu, jsou Gilbert a George, a být Gilbert a George je věčně představení, zahrnující jejich tělesné funkce, které se vpracovaly do jejich uměleckých prezentací, a tato vystavování budou trvat tak dlouho dokud jejich těla udrží to napětí být sochou...

## **Workshop transference**

### 1. Cvičení v transferenci

Performeři by měli pracovat v průběhu performačních transferencí stanovených v předcházející kapitole – strany 137 – 144. Měli by stanovit:

- transferenci použití
- transferenci rozsahu
- transferenci vedení,
- transferenci od akce ke znaku,
- transferenci od akce k jazyku,
- transferenci místa,
- transferenci dimenzí,
- transferenci elementu,
- transferenci vypětí,
- humanizace objektu,

transferenci přenesení váhy,  
a přenesení k obratu

## 2. Transference při volné session

Performeré improvizují ve volné session po dobu nějakých dvaceti minut v soukromí performačního prostoru. Poté se posunou do jiného prostoru, ideálně veřejného – vstupního foyer nebo do kantýny, například, a opakují předchozí volnou session tak přesně, jak mohou.

## 3. Substituční cvičení

Performeré se rozdělí do dvojic. Poté se jeden performer chová extrémně násilně k druhému performerovi, ale vyvíjí to násilí na objekt spíše než na druhého performerera – zatím druhý performer reaguje jako by byl násilí opravdu zažíval. Poté se druhý performer chová extrémně láskyplně k prvnímu performerovi, ale vyvíjí tu vášen vůči objektu spíše než vůči druhému performerovi – a zatím ten druhý performer reaguje jakoby tu erotickou vášeň zažíval. Cvičení se pak opakuje s druhým performerem v původní první roli a naopak.

## 4. Dramatizace projekce rolí

Ve volné session každý performer jeden druhého identifikuje jako člena své rodiny – matku, otce, dceru, syna, bratra nebo sestru – a reaguje na performerera tím způsobem. Může takto být identifikován i více než jeden performer – člověk může být matka zatímco jiný může být otec, bratr nebo sestra. Postupně by se během session všichni performeré měli pokusit vrátit a skončit jako děti bez schopnosti mluvit.

## **(str. 149 – 150 obrázky)**

### **Jazyk (str. 151-160)**

**„I když nesdělují nic, diskurs reprezentuje existenci komunikace. I když popírá důkazy, potvrzuje, že řeč představuje pravdu. I když zamýšlí klamat, tak počítá s vírou v pravdu. Navíc jsou to psychoanalytici, kteří vědí lépe než ostatní, že pravým úkolem je rozpoznat, která část rozmluvy nese důležité sdělení. Ideální postup vypadá následovně: popis každodenních bajek adresovaný všem, kteří jsou schopni poslouchat, dlouhé polemiky o každém citoslovci, anebo zase na druhé straně zjednodušení velice komplexních prohlášení. Někdy dokonce může (Lacan, „Function and Field of Speech and být celý vývoj nahrazen chvilkovým okamžikem ticha.“**

Jestliže analyzujeme, můžeme být dohnáni k zjednodušení na úroveň dětského žvatlání a přesto používání pouhých zvuků, nesmyslných slov vyjadřující náklonnost či odpor může stále poukazovat na prostor k vysvětlení. Někdy může naše pocity znázorňovat i příběh chundelatého pejska a posluchač může naslouchat našemu vyprávění a odhalovat minulost, ve které se sami ani nemusíme poznat. Minulost vyjádřená řečí se stává svou vlastní skutečností. Realitou, která není ani pravdivá, ani lživá. Když mluvíme o své minulosti, odhalujeme více naše současné myšlenky, než ty opravdu

minulé. Stejně tak události popsaný ve svatých knihách nám nechávají nahlédnout více do dob, kdy byly psány, než o dobách o kterých vyprávějí.

Freud měří pokrok v léčbě stupněm continuity paměti. Prázdná místa jsou zaplňována a vymyšlené náhražky jsou detekovány během analýzy. V bezvědomí se projevuje historie zkoumaného subjektu. Co je zapomenuto, se projevuje v chování.

Psychoanalytické metody předložené Freudem usilují o odhalení minulých tajemství skrývajících se za příběhy. V těchto příbězích je symbolismus striktně v opozici s analytickým myšlením. Analýzy dle Junga dává větší váhu analogii. Příběh jako celek je srovnáván s bájemi, lidovými bříchy či náboženskými texty z kulturního prostředí subjektu. Freudova analýza rozkládá příběh na části a ty pak porovnává a interpretuje v návaznosti na sny. Sny mají strukturu vět či hádanek a ego může rozlišovat spletence slov a ty pak mohou navrhovat vlastní odpověď každému subjektu. Zde musím znovu zmínit dílo Stuarta Shermana s názvem „Portraits of People“. Každý medailónek je výstižný, a připomíná hádanku. Může být podán všemi směry. Tato puzzle, velice přesná a popisná v maličkostech, může ukázat cestu k charakteru přítele.

My performeři sami analyzujeme naše médium. Naše publikum bude analyzovat naše vystoupení. U Freuda je každé zaškobrtnutí odhalením, každý neúspěch (ať už jazykový či v chování) je úspěšným projevem našeho nevědomí. Projevy jsou srozumitelné stejně jako jazyk. Každý divák si přeloží naše vystoupení do svého vlastního jazyka. V některých vzácných okamžicích nám může kritický pohled publika ukázat náhled na naše vystoupení, o kterém jsme doposud neměli ani zdání. Samotné slovo je vyjádřením nedostatku. Když něco neexistuje, máme pro to výraz. Ale to neznamena, klesající důležitost věcí, které známe. Přesněji řečeno je to je to svět slov který tvoří svět nedostatků, svět samotných věcí. Jak řekl Lacan „ člověk mluví, protože symboly z něho dělají člověka“.

Freudova metapsychologie odmítá tvrzení, že jméno po otci dává synovi identitu, zákony a jazyk. Metapsychologie je část psychoanalýzy, která se věnuje filozofickými otázkami, které sahají za hranice studování specifických oborů. Autoři Anti-Oidipismu se budou zpochybňovat tuto dominanci otce. Budou poukazovat na to, že produkce a pojmenování jsou simultánní aktivity. Zmínka vzniká ve stejnou dobu jako věc. My jsme si vymysleli výraz pro naše experimenty jednoduše, protože jsme je vyrobili a ne proto, že nám rodiče řekli, jak se to nazývá.

Hamleta poznáme podle lebky, kterou drží ve svých rukou. Ale uvažuje doopravdy nad Yorickovou lebku, nebo nad vlastní smrtelností? A když už jsou jeho otec i Yorick mrtvi a lebka představuje smrt, dědí svůj smysl pro smrt stejně silně po svém otci, jako po odrytých vzpomínkách ( k čemuž by se klonilo Freudisté)? Pro performery je důležitější, zda držení lebky slouží Hamletovským hercům jako mnemotechnická pomůcka? Když Hamlet předstírá šílenství, dovoluje mu to vyřknout zakázané věci. Stejně jako Yorickovo šaškovství mu dovolovalo říkat vše a skrývat to za žert. Lacan se odkazuje na hinduistickou tradici zvanou dlani. Stres může být vyjádřen, aniž by byl vlastně vyřčen. Lacan to ukazuje na příkladu z jedné povídky: „Na začátku čeká dívka na svého milého na břehu potoka, když vidí brahmána přicházejícího k ní. Běží k němu a co nejněžnějším hláskem mu říká: Dnes je pro tebe přešťastný den! Pes, který tě pokaždé tak děsil svým štekotem, se už tady neobjeví. Byl sežrán lvem, který tady občas přijde...“

(Lacan, „Function and Field of Speech and Language“-Écrits, a selection, page 82)

Podle Lacana, existuje zásadní rozdíl mezi jazykem a znamením. Pro znamení je jasná určitá informace, představte si například dopravní značku. Ale jazyk je otevřený k interpretaci.



Když řeknu: „Ty jsi má žena“, říkám tím něco o sobě. Řeč se takto vždy subjektivně vztahuje. Ale když se jazyk blíží k symbolům, stává se funkčnější a méně vhodný pro řeč. Řeč není pouze suché sdělení jako značka. Stává se příliš určitá každému individuálně. Je plná soukromých vtípků, osobního slangu a ztrácí svoji funkčnost jako jazyk. Toto je problém soudobé jazykové poezie. Je strašně neprůhledná a tím vlastně ztrácí význam pro všechny kromě svých vlastních autorů. Každý znás používá určité jazykové styly při řeči a při psaném slovu. Je to osobní vtisk do jazyka, stejně unikátní jako otisky prstů. Když se takový styl stane příliš specifický, může vyústit až v autismus. Ten se pak projevuje jako neschopnost se učit nebo absence rozpoznatelné mluvy. Autisté někdy projevují pozoruhodné sklony v jiných oblastech. Ukazují záhadné schopnosti s čísly, či schopnost dopodrobna nakreslit krajinu viděnou jen pár sekund. Mezi takové „hloupé učence“ můžeme zařadit Christophera Knowlese, který jako mladý chlapec inspiroval Roberta Wilsona. Christopher byl expert v opakování. Dokázal replikovat přesné fráze hodiny od slyšení. Byl motivací pro Wilsonova dlouho trvající představení.

Řeč prochází nevědomím, zatímco veškeré vyjadřování se projevuje skrz nevědomí. Často může naše řeč spustit nějaké náhodné efekty. Můžeme dávat skrytá jména pro identifikování nás samých, našich pokladů a bohů. Ale kdo může vědět, zda někdo jiný nevědomky použije takové námi vytvořené jméno?

Mezitím televize a konvenční divadla trvají na bezvýrazném předstírání „normálního“ života. Veškerá řeč je očesána do podobny 100% funkčního dialogu. Údajně vyvolávají očekávané, společensky přijatelné odpovědi. Například když se žena přizná k nějakému drobnému hříšku, tak manžel vypění. Pilkinski vyvolává Sheryl Sutton aby mluvila o nevýhodách tohoto předstíraného divadla, kde drama je zredukováno na pouhou otrockou imitaci běžného života.

Není tam žádný opravdový jazyk v předstíraném divadle, pouze kodifikace reality. Symbol reality je hyper realita, jak to popsal Baudrillard. Fotografie, videa věci jsou podstatou známého světa. Trvalá charakteristika této produkce je dutost. Je to prázdnota, která nezní. Čím více je drama „pravdivější“, tím méně z něho máma užitek. Je to tahle posedlost po napodobování každodenního divadla, která brání divadlu, aby získalo svou roli životaschopné kulturní formy. Nutno dodat, že někdy si divadlo uvědomuje toto nebezpečí a přiklání se k symbolismu a písniím. Příliš často tím dosahuje 3 věcí. A) úmyslnost- která dělá povinným zprostředkovat nějakou zprávu symbolickým popisem svým názorným zacházením s jazykem a vírou, že postavy se přesto k sobě hodí. C) normálnosti času – přestože akce je přerušovaná „smysluplným“ tancem a písničkami.

Přes vyhýbání se realitě vyprávěním symbolické divadlo zůstává daleko od performance artu. Aristoteles věřil, že umění aspiruje na možnosti divadla, přestože divadlo bylo místem, kde se vše smíchalo dohromady. Naopak americký abstraktní malíř Ad Reinhardt byl toho názoru, že umění usiluje o vzájemnou svobodu. Performance art se klaní více k pohledu Reinhardta než Aristotela.

## ***Řeč v Performance artu***

Řeč kazí akci.

V běžném divadle založeném na textu, tvoří akce (ať už je ztvárněná sebelépe) spíše doprovod. Řeč ničí akci tím, že ji normalizuje. Je vcelku přirozené pro muže a ženy mluvit, a když se tak děje, všechny jejich činy a chování začnou být obyčejné a běžné. Ovšem konvence divadla požaduje přehrávání a zveličování gest.

Přehrávání ve filmech podkopává absolutní realismus, který kinematografie tolik propaguje. Naše smysly jsou natolik ovlivněné obrazovkou, že ať chceme či ne, musíme kritizovat umělost divadla.

Řeč podkopává akci buď přehnanou popisností, nebo naprostým klidem. Ticho ovlivňuje naši pozornost, když se věnujeme mluvčímu a také umocňuje očekávanou pasivitu posluchačů. Řeč pak tím nejhorším způsobem tlumí akčnost jazyka.

Experimentální divadlo se snaží napodobovat akční jazyk performance artu, zatímco zachovává napsaný text. Toto může překonat problém v situaci, kdy je akce podřízená textu. Ale kdybychom sledovali dvě vystoupení najednou, riskujeme ztrátu koncentrace úplně. A divák se nesoustředí na žádné z vystoupení.

Performance se projevilo jako samostatný styl umění v druhé polovině dvacátého století. Předtím se futuristé a dadaisté stále zabývali tvorbou her či baletů. Jako samostatná umělecká tvorba zabránil performance ztlumení akce:

Řečí	-v dramatu
Hudbou	-u tance
Popisem	-v pantomimě
Efekty	-v kouzelnických vystoupeních
Důvodem	-ve sportu

Všechny výše zmíněné jsou buď smíšená média, nebo slouží dvěma důvodům. Bylo nutné, aby se performance stalo jedinečným, jednotným médiem. Aby dokázalo ovlivňovat a rezonovat v lidech. Aby se stalo jazykem.

Performance se tudíž může stát jazykem pouze tehdy, když je samotný jazyk potlačen. Čím více člověk používá opravdovou řeč, tím více riskuje, že jeho vlastní vystoupení se stane pouze jakýmsi doplňkem řeči. Když lidé mluví příliš o činech druhých, tím se tyto činy stávají obyčejnějšími.

Performance unikl řeči tím, že se drží svého jazyka skládajícího se z tichosti a opakování. Jazyka plného očekávání a nekonzistence. Jeho jednoduchost má povzbudit vnitřní komentáře publika. Samotné publikum musí analyzovat show, a proto by umělec neměl popisovat své vystoupení.

Přesto řeč zůstává akční, ale může být použita pouze jako akce:

1. Slova mohou být zvolena jako spouštěče. Takové, které dokáží měnit akci v jinou, nebo ukázat změnu.
2. Věty mohou být brány jako objekty a jako takové použity v ději (stejně jako v „First Conversation Piece“). V tomto případě mohou být věty bez podstatných jmen změněny jejich zájmeny. Také samotná struktura věta může být proměněna v hádanku či rozkaz. „Rozhodl si se pro něho?“ „Já jsem se pro něho nerozhodl.“ „To ty si se pro něho rozhodl.“ Já jsem se rozhodl pro ni.“ „A jak si se pro ni rozhodl?“ „Rozhodl jsem se, že ty by ses měl rozhodnout pro ni.“ „Já se pro ni nerozhodnu!“ „Proč se nerozhodnout pro ni?“ „Ty ses pro ni rozhodl“ „Já jsem se nerozhodl. Proč bych se pro ni rozhodoval?“

Toto dohadování se můžeme zjednodušit na příkladu, kdy děti odpovídají jednoduchým opakováním. „Tys to vzal.“ „Tys to vzal.“ „Tys to vzal!“ „Tys to vzal!“

3. Pilinského Sheryl Sutton doporučuje „mluvit si pro sebe“ jako strategii pro řeč performance. V tomto případě může jazyk vstoupat vzhůru jako dým a nepohybovat se horizontálně od úst

k uším. Podobným fenoménem je řeč tymu á la Cantonade , při které si dítě hovoří vesele jakoby k nikomu.

4. Výbuch urážek (běžný pro Tourettův syndrom) může být považován za fyzickou aktivitu. Ale pouze černoši se mohou navzájem nazývat negry. Tenhle zákaz posiluje diskriminaci místo boje s ní. Osvícená „korektnost“ se nikdy neslučovala se základní rozpolceností jazyka.
5. Můžeme brát v potaz i řeč okořeněnou o zvuky, či jinak pozměněnou. Příkladem může být grammatot- pojem, který se používá k popisu nesmyslným zvuků prokládaných občasným smysluplným slovem. Další možností je písnička, nebo nahrazování slova jiným, které se s původním slovem rýmuje.

Písnička je obzvláště zajímavá, když je vytržená z kontextu. Novinové články mohou být zpívány nahlas místo čtení. Opera, kterou složil Michael Nyman (*The Man who Mistook, his Wife for a Hat*) překládá každodenní konverzaci do písní. Náhlý záchvat písní může šokovat stejně jako Tourettův syndrom. Umělec si může hrát s tempem a upravovat si frázování dle libosti.

6. Řeč se může přizpůsobit rytmu nebo času. Běžné pauzy mohou nabývat stále většího prostoru a tím gradovat neintegritu sledovaného tématu. Nakonec umělec pouze přohlašuje jednotná slova ve stále se stupňujícím intervalu.
7. Vypravěč se může věnovat i nevypravěčským věcem. Může poskakovat a křičet „Dostali mě. Ah, jsem raněn! Dostali mě...“. Vypravěč nesmí ovšem zmást publikum. Jeho fráze musí být opakována pořád dokolečka.

Musíme zdůraznit, že pokud se chcete vyhnout klišé horizontálního dialogu, musíte oprostít jazyk z okovů prohlášení a odpovědí. Jazyk by neměl být používán k odpovídání, či dokonce sdělování čehokoliv divákům. Výjimkou potvrzující pravidlo může být situace, kdy umělec chce použít momentu překvapení. Pokud však se z vaší výjimky stane pravidlo, pak vaše představení poklesne na úroveň normálního horizontálního divadla.

Jazyk by neměl být použit jako doplněk vyprávění. Zde ovšem můžeme nalézt výjimku ve formě satiry- „Teď se škrábe na hlavě, teď smrká“ – zatímco ona tyto věci opravdu dělá.

Performance může být spojeno s jazykem i způsobem, který obrací průvodní faktory. Jinak řečeno, slova doprovázejí akci více než akce slovo. Kvůli tomu vznikly jednotky slovo/akce ve kterých je slovo (nebo fráze) podstatou určitého gesta či akce.

Podívejte se také na mé poznámky o neslučitelnosti určitého sledu slov použitých normálním a abnormálním způsobem (*Inconsistency, Catastrophe and Surprise*, strana 81). Dále věnujte pozornost mým postřehům o vztahu mezi mluvením a vylučováním (*Drives and the Primaries*, strana 111).

### ***Hlas***

Není to pouze otázka jazyka, ale také hlasu. Ten by měl být zvážen zvláště. Zrak, sluch a hlas jsou 3 důležité funkce našeho těla- proto jsou nezbytné pro performance. Pamatujme, že přijímače mohou být zkreslené.

Můžeme být viděni, jak pozorujeme. Nemůžeme být slyšeni, jak se na něco koukáme, ale můžeme být slyšeni při hledání po něčem.

Můžeme být viděni při poslouchání. Nemůžeme být slyšeni když posloucháme, ale může se přijít na to, že posloucháme, když jsme potichu.

Můžeme být viděni, jak vydáváme zvuky. Můžeme u toho být i slyšeni. Ale našim hlasem nemůžeme slyšet, ani vidět.

Takové velryby pravděpodobně „vidí“ svým hlasem. Přírodní ozvěny mohou být považovány za odpovědi prostředí získané hlasem. Kdyby nám někdo zavázal oči, mohli bychom hádat rozměry prostoru za použití našeho hlasu.

Hlas má mnoho podob: hlasitý/ tichý, vysoký/ nízký, hrdelní/ falset atd. Zvuk můžeme vydávat rychle, nebo pomalu. Hlas může být plný emocí i neutrální. Pokud ho osvobodíme od jazyka, můžeme zpěvem a zvuky vyrobit vlastní jazyk. Když se odprostíme od komunikace, můžou hlasy fungovat paralelně jako chorál, nebo znít jako dvě úplně rozdílné písničky zpívané ve stejný čas.

Básníci performance, jako Cris Cheek a Aaron Williamson založili vlastní oblast, kde zvuky si hrají s verbální artikulací. Vzniká takový stínový svět, nebo spíše země nikoho mezi řečí a zvukem. Williamson je hluhý a přispěl výraznou měrou do jazyka semináře performance poezie v Dartingtonu v roce 1996. Williamson sledoval debatu, která mu byla přepisována dvěma písaři. Nelíbilo se mu to, protože jeho schopnost mluvit pro něho znamenala pramálo po tom, co uchopil jazyk skrz psaná slova. Pro něho je tudíž tělesný jazyk primární. Po jeho zkušenostech s nedostatkem, text je jazyk, který se mu jeví. Z těchto důvodů má jeho představení „hmatově“ slyšitelnou kvalitu. Člověk může cítit nápoly hrdla a tlaky mezi souhláskami a samohláskami.

O hlase můžeme uvažovat i jako o vnitřním těle performerera. V zahřívacích cvicích je důležité aktivovat vnitřní i vnější tělo. Pro tyto důvody je píseň možná užitečnější než řeč. Ale ani ostatní cvičení, jako třeba jazykolamy, by neměly být opomíjeny. Hlas může být posílen i v chórech. Huutajat – nebo také The Screaming Men – jsou umělci z Finska. Třicet mužů z jedné malé vesnice, kteří všichni nosí černé obleky, bílé košile a černé pryžové kravaty. Jsou sestavení do jasné formace a vykřikují repertoár složený z písní pracujících, národních hymen a frází z finských zákonů.

**CHYBÍ str. 161 – 162!!! (Str. 163 – 164 obrázky)**

**Time and space** (str. 165 – 172)

Čas je v analýze rozdělen na části. Normální čas začátku akce je udržitelný, a délka akce odpovídající, pravidelnost akce má být vystavena na opakovaném nátlaku a problematika nedochvilnosti, přesnosti nebo příjezdem před akcí může být importovaná do analýzy. Čas akce je diktován hodinami.

Lacan, označuje, že „hodiny“ jsou nevolnost našeho století. Tak jako že není „NE“, není koncept času v bezvědomí. Dosud jsou výstupy analýzy přesné a také v jejich digitalizování, rozdělují celou analýzu na oddělené části se stejnou délkou. Zatímco analogie analýzy by mohla v klidu pokračovat, až do doby, než by jí něco vstoupilo do cesty. Očividně současná předloha moderního života dělá druhou z metod prakticky nemožnou. Zatímco by současné hluboké analýzy, které by měli být aplikovány na skupinové terapie konající o víkendech v útulcích.

Jakéliv nejasné období může být upřesněno libovolným intervalem. Tyto intervaly operují v časovém úseku, ale nejsou součástí. Performance může pokračovat dál a dál dokud

někdo neřekne stop. Jestliže někdo mimo performance udělí tento pokyn jednoduše kouknutím se na hodinky, pak toto ovládnutí zkracuje performance – pak performance nemusí dosáhnout konce. Vskutku performance může jít dál a dál. Annie Sprinkle vzdává hold Lindě Montago:

„Linda je jedna z nejlepších umělkyní naší doby, odstranila bariéry mezi „umění“ a životem, tím že performovala svůj strach, fantazie a tabu užitím zvuků, deprivací a humoru od roku 1969. V jejím nechvalně známém projektu one year art/ living performance, ve kterém žila celý rok jejího života připoutaná k dalšímu umělci, Tching Hsieh, na osmy stopách dlouhém provazu a nikdy se ho nedotkla...“

(Láska a pusinky od Anie Springle vol. 1)

Lacan říká „ Možná můžeme získat lepší pohled na čas porovnáním ho s vytvářením symbolického objektu, s momentem nepozornosti se může celý rozpadnout.“ Tady máme opakující se nebo přidaný proces, zničení jedinou neslučitelnou náhodou (nehodou).

Je řečeno, že nevědomí (bezvědomí, podvědomí) potřebuje čas na odhalení. Něco blízkého nevědomí ve skupině může odhalit samu sebe v čase, kdy se odehrává dlouhá free session. Toto není „kolektivní nevědomí“. Tento mýtický fenomén povýšen Jungem, není nutně běžný pro pocity všech performerů. Je to jednoduše nevědomí každého performerera, stávající se manifestem, smíchané s nevědomími ostatních.

Malba též potřebuje čas na to, aby se odhalila. Velkoformátové plátna od Roberta Wilsona vytvořeny na začátku 70 tých let jako jsou Deaf Men Glance a The life and times of Sigmund Freud presentoval performance panorama, které byly statické nebo pomalu se hýbající, a které byly přerušované náhlými akcemi nebo vstupy, které fungovaly spíš jako cákání barev přidané na již plné plátno.

Když jsme v publiku performance jsme provedeni skrz sérii přechodů: je tu dosah ze začátku, který je následován analytickou částí, kde popisujeme, čeho jsme svědky. Toto je následováno očekáváním, že my máme předpoklad, že některé neslučitelnosti nebo překvapení nahradí náš předchozí dojem. Výskyt tohoto prvního překvapujícího vývoje nebo zjevení (odhalení) v dramatu je znám jako „probuzený moment“. Pokud toto očekávání není naplněno, potom se drama může stát nudným. Znalec performance jako je Robert Wilson může nabídnout toto očekávání po několik hodin a nakonec ji vyřešit meditací. Hedal východisko v „cákancích barvy“, které toto očekávání podněcují. Jakmile je naše očekávání uspokojené, začneme být zaujetí, a nakonec, v klasickém dramatu, se vyskytuje „katarze“, definováno jako očista emocí zastoupena zkušeností. Jinak řečeno, akce, tvořená ostatními v nás vyvolává emoce, které jsou utimátně očištěné výsledkem práce.

Pokud se performance stane pokračující aktivitou, procesem bez konce, podobnému disciplíně u zenových mnichů, nebo jako stále pokračující „životní styl“, než nějaký přesný časový interval, který může být jediná možnost, jak rozdělit zkušenost. Takovéto konce s jejich hlídanými začátky nemusí být potřebné. Joseph Beuys ztrávil týden v kleci s šakalem. Některé z performance Alastaire McLennan trvaly přes 14 dní. Priorita performance s názvem „Sedm let žijícího umění“ Linda Montano popsala jako „více úrovně osobní experiment vyžadující pozornost a trvající 7 let. Budu nosit jen jednu barvu oblečení, každý rok jinou barvu, poslouchat jednu notu sedm hodin denně, budu trávit tři hodiny denně v jednobarevném prostoru, a budu mluvit jiným přízvukem každý rok.“

Gilber a George jsou Gilber a George na celý život. Ale i Gilber a Gerorge jsou subjekty na určitý interval. Gilbert je zaměstnaný být Gilbertem a občas musí usnout, a pak když se probudí, tak se probudí jako Gilbert, ale jak si může být jistý, že byl Gilbertem před tím než šel spát? Tohle je komplikace se kterou se musí vypořádat a George. Descartes chápal naše přesvědčení, že jsme souvisle a konstantně tázání ve spaní, když propadneme mimo

vědomí. Možná se probudíme každé ráno úplně nový. Tady spánek působí jako klid, který jedná jako nedůslednost přerušující kontinuum existence.

V rituálu, obřad trvá stejně jako akce, jako si žádá její ceremoniál – když rozsáhlá časová příprava může být, též součástí rituálu. Pro sólo performerera, který pro sebe připravil přesný úkol, čas, který je potřeba ke splnění úkolu může postačit. Čas na hodinách může být dán do seznamu nebo (být odložený) ve skupině performerů, ve které nebyly žádné akce nacvičené. V těchto volných sesion každý může jít za svým vlastním úkolem, problém tedy je, jak zjistit, kdy performance skončila, a kdyby se někdo snažil minimalizoval nerovnováhu z důvodu integrity (homeostatického) celku, jak skončit v podobném čase.

Opustit čas, jak skončit v čas spojuje performerary. Standartní forma v jazzové improvizaci je hrát tón jednohlasně, pak hraje každý svoje sólo, improvizuje na ten tón – když ostatní dělají riff nebo sbor. Když hráč dohraje svoje sólo, zopakuje se tón jako předtím a tím je sólo u končeno.

Společné performance, již identifikovalo svoji formu, skrz názor volné sesion má určité rozšíření, a samozřejmě je postavené na volné improvizaci. Myslím si, že improvizace hraje klíčovou roli ve vývoji performance, protože dovoluje podvědomí skupiny se ukázat pro publikum. Toto podvědomí je jasně považováno za obsah performance.

Jeden z úkolů setu může být postaven na metodě „time keeping“, v případě, že každý skončí ve stejný čas:

- Může být použita metoda timekeeping střídavě: když pět performerů vytvoří úlohu ve stejné časové délce, pak mohou ostatní improvizovat, každý performer vybuduje svojí vlastní úkol v pořadí, aby dodržel čas. Když všech pět performerů dokončí svůj úkol je performance u konce
- Mohou zde být společné úkoly. V tomto případě budou performeři potřebovat nějaké zkoušky.

Oba nad systémem potřebují doznání, tudíž představení podvědomí do performance. Na začátek, první performer musí oznámit ostatní (jí, jemu), že jeho práce skončila, nebo to musí sami rozpoznat a také musí být vytvořen rozpis pro Time keeping. Pro druhou možnost, zkouška vše připraví. Ale větší nutnost je potřeba přidělit strukturu, je více komplikované pro performerera improvizovat volně a ztratit vědomí ostatních, **což je prerekvizita pro každého performerera když se ukáže rozdílné nevědomí**, které se musí sloučit s ostatními (Já tomu říkám diverzita vyvarovat se jakým koliv zmatení s kolektivním vědomím).

Samozřejmě si performeři mohou zvolit jednoho, který jim bude dělat metronom nebo time keeper předváděním určité úlohy, která ukončuje performance dohotovením. Tento metronomní performer je vždy zvláštní osoba mimo a je postavena do vedlejší role a musí zasahovat homeostaticky.

Performance může být časovaná vnějším faktorem, a některé z nich se mohou zdát sympatičtější než hodiny. U performance lze využít posun slunce k západu nebo dinner bell. Více integrovaná metoda, která potřebuje minimum přípravy. Je odvozena od klasické praxe, od šokujícího začátku až do okamžiku konce, když bylo vše předvedeno:

- Jeden performer začne, jen jeden, a po chvíli začne další: následně, ten co performance předváděl, ten který ji začal, odchází a další v tuto chvíli performuje, a po čase každý z nich odchází. Takže ten co přišel na scénu první, první i odchází, a ten co přišel poslední, poslední také odchází. Toto může být popsáno jako „akumulativní“ nebo „klesající“ metoda konstrukce.

Toto je metoda, kdy je performance u konce progresivní absencí zbylých performerů. To je jediné, co potřebuješ vědět, a to je jediná příprava kterou potřebuješ, což je očividně poměrně málo přípravy. V performance workshopech, kdy je použita tato struktura, já zdůrazňuji důraz na umožnění performance „prohloubit“ se před každým novým vstupem.

Nejdříve máme sólo. Nechme „prohloubit“ sólo, ještě před tím než se připojí další performer a tím se ze sólo stane due. Toto aplikujeme i v případě, že se z dua stává trio. Podobná náhrada by měla překvapit odchod k závěru – neurychluj odchod, jen protože někdo další odešel ze scény.

Termínem „prohloubit“ myslím „registrace, zápis“, když čekáš na příchod, první registrace je, co je sólo. Ticho? Možná opakování? A duet- díváme se zrovna na rozporuplnost repetice postavení vedle sebe nebo dvě různé opakování. Zapisování je přirozené pro performance a pokud chceš do performance vstupit, pomůže ti to. Toto je druhá metoda:

- Kosočtvercová struktura, která je výše zmíněná, může invertovat. Všichni začnou najednou, zůstanou nebo odejdou, v jednu chvíli, dokud každý je pořád nebo nikdo není přítomen, pak jeden v době kdy se jeden znovu objeví, poznat že performance by měla přestat když se všichni znovu obeví na scéně. Jakkoliv, tato struktura nastolí antihomeostatickou situaci, kdy se performeři objevují na scéně po různé dlouhou dobu. Vyrovnání délky jejich performance vytváří tuto strukturu. Toto může být pospáno jako „převrácená“ metoda konstrukce.

Tento převrácený kosočtverec má určité nevyvážení a může potřebovat více přípravy od performerů. Otočením této struktury, čas, kdy všichni performeři jsou na scéně dohromady, může být přesunut ze začátku na konec, vytvoření většího vrcholu na konci, než byl na začátku.

„Akumulativní“ a „snížená“ metoda dává na začátek sólo, staví vrchol pěti performerů na začátek, a upadá až do závěrečného sólo. „převrácená“ metoda dává vrchol na začátek, přestávku uprostřed, a další vrchol na konci, který může být menší nebo větší než ten, co byl na začátku.

Fráze „ukončení spolu“ má sexuální konotaci stejně jako má fráze „vyvrcholení ve stejný okamžik“. V kosočtverci performeři přicházejí spolu, v převráceném kosočtverci „vrcholí“ spolu na začátku a skoro končí spolu, nebo skoro začínají spolu a „vrcholí“ spolu na konci. Někdo může mluvit a „vrcholové“ krizi, která upadla, oproti vlnící se krizi, která upadá pouze ve vrcholu později, pouze více nebo méně než na začátku. Toto je lákavé pro objevování mužské a ženské tendence z těchto vzorů, nakonec možná spíše než „vrcholit“ ve stejný čas spojující mužský a ženský sexuální svět, je spíše, že je možné v sexu přivodit vrchol muže uprostřed, zatímco ženy jich mohou mít více, chodí ve vlnách.

Další metoda na strukturování času s minimem doznání může být odvozený ze seriálové hudby:

Každý performer pracuje skrz nejdříve neslučitelné vodítka akcí odsouhlasených čísel času, které může rozšířit nebo změnit na jakýkoliv útvar akce v tomto vodítku. Přirozeně tato neslučitelná linka opakování jednou opakované, ačkoliv rozšířená repetice a v tomto případě, repetice s různými v čase jejich částech. Někdo by mohl souhlasit s počtem celků samostatných linek stejně jako s počtem opakování v nich – ale potom je doznání nedůležité.

Toto může být nazýváno jako seriálová struktura.

Akumulativní, převrácené a seriálové struktury nevyžadují nácvik. Nacvičené performance přirozeně dovolují vytvářet komplikovanější struktury. Fugues (čas zaostávající repetice) sdílí vzory, pohledy, předběžně domluvené medailoneky,...

Hudebníci na poli improvizace hrají, tak jako kytarista Derek Bailey a ti muzikanti, které posbíral aby s ním hrály, že se zdá, že vůbec nespolehají na předem domluvené struktury. Volná improvizace je probírána v délce dohromady se zkouškou improvizčních technik v tradiční formě jako je Barokní hudba, Indická hudba, Flamenco a Jazz. V knize Dereka Baileyho Improvizace: podstata a cvičení v hudbě. Tady se objevuje přirozený konec, který jednoduše stane všem improvizujícím umělcům, kteří jsou dostatečně umědomnělí takže i bez struktury je jejich zakončení prakticky simultánní. Aby toho dosáhly musí se opírat

o percepci každého z nich, což Theodor Reik popsal jako „poslouhání třetím uchem“, které je dále rozváděno v kapitole 6.

A co katarze: „očistění od emocí zástupnou zkušeností“? Na místo toho performance předpokládá identifikaci s nevědomím generovaným skupinou. Tato identifikace může mít očistný efekt stejně jako katarze, ale může to publiku zapůsobit individuálně spíše než v celku. V srpnu roku 1978 ve článku pojmenovaném „subjektivní rozuzlení“, jsem napsal o Robertu Wilsonovi, když jsem četl jeho článek „seděl jsem na své terase, když se objevil chlápek já jsem si myslel že mám halucinaci“, který perormoval s Lucindou Childs v Royal Court divadle:

„Moje realizace jsou subjektivní. Pamatuji si moment upostřed představení Stalin (život a čas Josefa Stalina, další Wilsonova performance), když jsem skočil na nohy a řval bravo, tak jsem si všiml, že někdo jiný z publika plakal a jiný rachotili smíchem. Wilson zaměstnává jednotné pohledy ironicky, aby dosáhnul rozporuplných efektů. Každý z jeho publika zažije jeho realizace jejich vlastním způsobem, s veškerou intenzitou osobního odhalení. Jeho práce jsou lehké jako dech. Dřívější umělci, na všech polích, se zabávali jejich vlastním podvědomím, teď ať už podvědomí znamená cokoli, není to středem zájmu, nemusí to být zrovna vědomí moment, je prostě málo navštěvovaný.

Často se dnešní umělci nezabývají jen jejich podvědomím, ale také podvědomím jejich publika, to které dostávají.“

Dneska použiji termín „nevědomí“, ale jako dojem individuální, subjektivní reakce stále aplikuje a operuje podobným směrem jako skupina „katarze“.

Dříve jsem sedoval, že repetice suspenduje čas tím že anuluje proces, když neslučitelnost vytváří čas tím, že to poskytuje s minulostí důležitých událostí. Čas vypadá že je schopen srážet i zvětšovat. Lidé říkají, že těsně před katastrofou, a při ní, čas vypadá, že se pohybuje pomalu. Pamatujeme si každý okamžik při autonehodě – doprovázený tím, že si vlastně nepamatuje vůbec nic. Neslučitelnost incidentu může velice dobře zvětšit čas. Probouzí se překvapení. Dostaneme dávku adrenalinu a ten nám dá pocit zvětšení času. Obráceně, repetice nás může uspat, ale nejsem si jistý, že nevyhnutelně zapříčinuje zmenšení. Můžeme přemýlet nad repeticí i horkou i studenou. Horká repetice je např. v jazzovém klubu může být příjemná – příjemné momenty nevydrží dlouho. Studená repetice je denní dřina, nebo nekonečná opakování, ale mdlá performance může zařít to, že se čas pohybuje extrémně pomalu. Tato alterace ve velikosti okamžiku, jak ubíhá, může být použita efektivně. Monotonost může být využita pro překvapení, od rozsahu času když už se nudíš, to je čas na smyk nebo na to být hnán – vykloubený od události a to umožňuje spojit naše sny s tím, co vidí oči. A být uklidněn do netrpělivé situace, trochu neklidný, s ztrátou koncentrace, vylepšuje překvapení, které následuje – je prudce vytržen ze snění, a ta dávka adrenalinu je větší než by byla, kdyby byl subjekt plně koncentrovaný již předtím.

V „Beyond the pleasure principle“ Freud uvažuje nad nátlakem opakování a rozdílu z principu potěšení, které hledá způsob vyhnat nedůležité pnutí a obnovit homeostitiku. On chápe nehomeostický zisk v repetitivních snech u těch, kteří absolvovali válku. Ještě, než může být zkušenost identifikována jako potěšující nebo nepotěšující, musí být nejdřív asimilován a rozdělena cathexisem – cathexis je zařazený do formy pro mentální stravování, který přisvojuje syrovou zkušenost, připravuje pro užitečnost nebo vyhoštění. Když je subjekt ohromně pře-stimulovaný zkušeností – např. když nepřipravený subjekt zažije neočekávanou hrůzu – tato zkušenost, brutálně nekorespondující se subjektivním očekáváním, míra neočekávaného zranění bez jakého koliv psychického projevu, který by to doprovázel (pro psychický projev, jako je amputace může se soustředit na trauma a vlastně to může vyléčit). Snění, které performáři zažívají tím, že čelí této zkušeností (cathexis) přinutí opakování v



mnoha různých příležitostech pokusit se rozdělit velkou dávku přebytku simulace, který nejprve zaplaví systém.

Tady je zkouška, jejíž důležité podmínky pro obnovení organismu jsou, aby šokovali. Ukazuje to přirozenou elasticitu organismu, který namáhá systém k tomu asi se vrátit tam, kde byl před psychickým ublížením: toto může být interpretováno jako nutkání vrátit se k tomu, jak to bylo předtím, určitá pravěká setrvačnost. Freud kontrastuje tento instinkt smrti se sexuálním libidem a oba nazývá životní instinkt, který zdánlivě bojuje proti instinktu smrti, on ale detekuje pokus o obnovení předchozího stádia i v sexualitě vysavěné na hypotéze, že životní substance v tom čase, kdy přichází k životu by byl roztrhán na malé části, snažil se smířit s sexuální konjunkcí. Tak i principy potěšení mají instinkty smrti pod tím a pro Freuda „ cílem veškerého života je smrt“ . Freud odpovídá, že se tato jednotka vrátí do předchozího stádia, vede k našemu konečnému stavu, od doby, co vše umírá pro vnitřní význam. Tady v tom případě jsou argumenty nakřivo. Náš jazyk možná nevidí rozdíly mezi ante- life a after-life, nicméně ten rozdíl je evidentní. Je pravda, že repetitivní ozvěna může zatřást mechanismus a tím ho rozdělit, stejně jako most může být zborcen torzí silného větru, a v tomto smyslu my můžeme být eventuálně zničeni opotřebením naší vlastní repeticce. I tak nutkání návratu do předchozího stádia věci je poměrně rozdílný od naléhání rozpadnutí, a my víme z teorie „o sobeckých genech“, kterou vytvořili John Maynard Smith a Richard Dawkins, že i vetchá kobyla se obětuje pro dobro celého stáda před smečkou vlků. Genetika staví druh nad jedince. Tedy princip potěšení může být potlačený genetikou více než, instinktem smrti. Stejně jako u lumíků, kteří se hojně obětují, aby zbytek skupiny měl dostatek obživy na přežití. Ikdyž současné výzvy uvádějí, že „sebevraždy“ lumíku jsou pouze mýtus.

Freud má pravdu, ačkoliv naléhat na existenci síly na znovuoobnovení věci do předchozího stádia, charakterizované nutkáním opakovat. Možná by to mělo být pojmenované jako „back“ instinkt, spíše než smrtelný instinkt. Můžeme použít termíny, jaké se využívají u mechanických vozidel, a pak jsme schopni mluvit o pohonech vpřed a v zad spíše než živí instinkt a smrtelný instinkt.

Můžeme chápat „jízdu zpátky“ u obou „aditivní i subtraktivní“ struktury performance, když se vracíme zpátky k výchozí akci, zatímco ostatní se vrací ke konečné. Patrně je tam troufalost v aditivu, od doby co je přispíváno více a více akcí. Může závazek subtraktikce přispíváním méně a méně být jakým koliv způsobem vratný? Navzdory zjevení oba jsou protlačeni časem.

**CHYBÍ STR. 173 – 187!!!**

**Str. 188 – 208 v PDF, nelze adekvátně zkopírovat do wordu!!!**

**CHYBÍ STR. 209 – 243!!!**