

JAK SE TĚLO ZRANĚNÉ DIVY STÁVÁ UMĚNÍM

Transformativní spektakl Florentiny Holzinger

ANDRIJANA TRPKOVIĆ

Abstrakt

Studie se zabývá transformativním vlivem Florentiny Holzinger na normativní pohledy na tělo a společenské tradice prostřednictvím její provokativní umělecké tvorby. Na základě analýzy několika stěžejních děl se studie zaměřuje především na proces přetváření těla jako veřejného objektu a na využívání tělesných modifikací a hranic bolesti jako prostředku rezistence, resilience a plného prožitku. Holzinger totiž ve své tvorbě zpochybňuje tradiční vnímání ženskosti a využívá tělo jako materiál – jako plátno i bitevné pole náraz. Její inscenace boří hranice mezi divákem a performerem a konfrontují publikum s vlastním nepohodlím ze sledování hraničních podob těla a jeho proměn jako veřejné podívané. Studie tak demonstrací konkrétních příkladů rovněž dokládá, jak zkoumání tělesných modifikací a extrémní tělesnosti v tvorbě Holzinger slouží jako radikální akt, který narušuje sociální kódy, a zároveň tak reflektuje hloubku lidské zkušenosti.

Klíčová slova

Florentina Holzinger, fenomenologie těla, radikální tělesnost, (de)konstrukce genderu, biopolitika, spektakl, feministická performance, intersekcionalita, choreografie odporu

How the Body of a Wounded Diva Becomes Art:
The Transformative Spectacle of Florentina
Holzinger

Abstract

This study explores the transformative impact of Florentina Holzinger on normative conceptions of the body and social traditions through her provocative artistic practice. Based on an analysis of several key works, the research focuses primarily on the process of reshaping the body as a public object and on the use of bodily modifications and the limits of pain as tools of resistance, resilience, and embodied experience. In her work, Holzinger consistently challenges traditional notions of femininity, using the body as both canvas and battleground. Her performances dismantle the boundaries between spectator and performer, confronting audiences with their own discomfort in witnessing the body's liminality and transformation as public spectacle. Through concrete examples, the study demonstrates how Holzinger's exploration of bodily modifications and extreme corporeality functions as a radical gesture that disrupts social codes while also reflecting the depth of human experience.

Keywords

Florentina Holzinger, body phenomenology, radical corporeality, gender (de)construction, biopolitics, spectacle, feminist performance art, intersectionality, choreography of resistance

„Tělo je nejnovějším produktem naší staré kultury – tím nejpropracovanějším, nejpečlivěji přefiltrovaným, rozebraným a znovu sestaveným.“¹
– Jean-Luc Nancy. *Corpus* (2008: 15)

Florentina Holzinger se v současném performativním umění profiluje jako ústřední osobnost, která redefinuje hranice politiky těla a nutí své diváctvo přehodnotit binární a morální kodexy. Po patnáctiletém působení v tanci se od března 2025 spolu s kapverdskou choreografkou Marlene Monteiro Freitas stává součástí poradního týmu nového intendanta berlínské Volksbühne Matthiase Lilienthala, což je v německojazyčném divadelním prostředí považováno de facto za vrchol kariéry. Její umělecká tvorba se pohybuje na pomezí radikálního fyzického divadla, tance a spektakulárních forem, přičemž se neustále vztahuje k otázkám tělesné autonomie, totožnosti a divácké percepcce. Tato studie zkoumá, jak choreografie Florentiny Holzinger přetvářejí normativní pohledy na tělo a jak v jejím pojetí tělo funguje jako reflektující veřejný objekt a nástroj manifestace.

Teoretický rámec studie čerpá ze současných a historických společenských a uměleckých vlivů. Opírá se o tematické odborné publikace, studie a recenze, přičemž argumentačně přímo navazuje na *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art* (2003) italské teoretičky F. A. Miglietti, která se zabývá modifikací a „mrzačením“ těla v umění, a na *Soziale Kreaturen – Wie Körper Kunst wird / Social Creatures – How Body becomes Art* (2004) německé kunsthistoričky Patricie Drück, analyzující tělo jako veřejný objekt a jeho reprezentaci v umění. Dále studie zasazuje tvorbu Holzinger do širšího politicko-sociálního, filozofického a kulturního kontextu, přičemž staví zvláště na konceptech vzešlých z oblasti gender studies (glitch feminismus, materialita těla a performativita genderového chování) a opět v návaznosti na Miglietti z filozofie zásadních myslitelů, jmenovitě Michela Foucaulta (seberegulace a utváření subjektivity), Maurice Merleau-Pontyho (vnímání těla) a Guye Deborda (estetika spektaklu). Tato interdisciplinární optika umožňuje pochopit, jak tvorba Holzinger nejen provokuje, ale také katalyzuje společenskou reflexi týkající se těla, identity, genderu a hranic uměleckého projevu. Vzhledem ke stále omezenému množství tuzemského odborného výzkumu věnovaného její tvorbě si tento text klade za cíl otevřít další debaty a analýzy. Reflektováním tvorby Holzinger a společenských reakcí na ni se zároveň pokusím poukázat na sílu performativního umění ve zpochybňování genderových konstrukcí a ve vyvolávání dialogu o politice (ženského) těla. Využitím multidisciplinárního přístupu přesahujícího rámec tance usiluji o to, propojit společensko-kulturní analýzu s kontextem performance, abych prozkoumala vliv umělecké praxe Florentiny Holzinger na práci s tělem jako uměleckým objektem. Abychom plně pochopili revoluční povahu její tvorby, je nezbytné zasadit ji nejen do kontinuity performativního umění, ale i jeho dlouhodobé angažovanosti v otázkách identity a rezistence. V době společenských otřesů a nejistot je totiž důležité se na body-based tvorbu Holzinger podívat rovněž z této širší perspektivy a vyzdvihnout úlohu umění – a tance zvláště – v politickém diskurzu coby nástroje subverze a kritické reflexe.

Kde končí řeč, začíná pohyb těla

Florentina Holzinger (*1986, Vídeň) je choreografka, režisérka a performerka, která se tanci věnuje profesionálně od šestnácti let. Studovala choreografii na *Academie voor*

1 Není-li uvedeno jinak, jsou do češtiny přeložené cizojazyčné citace pracovním překladem autorky této studie.

Theater en Dans v Amsterdamu (*School for New Dance Development*, zkráceně *SNDO*), kde se formoval její radikální postup propojující fyzické divadlo, extrémní tělesnost a interdisciplinární přístup. Její diplomová performance *Silk*, vytvořená v roce 2010, získala v roce 2012 prestižní ocenění *Prix Jardin d'Europe* na festivalu *ImPulsTanz* ve Vídni, čímž se Holzinger etablovala jako výrazná osobnost experimentálního tance. Dlouhodobě se zabývá tělesnou identitou, překračováním fyzických a genderových pomyslných hranic a reinterpretací tradičních uměleckých formátů. Vliv vídeňského akcionismu, body artu, kulturistiky, klasického baletu, kabaretu a cirkusu je v její tvorbě explicitní a Holzinger je systematicky využívá k redefinici (regulatorních ideálů) ženského těla v performanci.

V rané fázi své kariéry spolupracovala Holzinger s holandským choreografem Vincentem Riebeekem, se kterým vytvořila trilogii *Kein Applaus für Scheiße* (2011), *Spirit* (2012) a *Wellness* (2013, Forum Freies Theater in Düsseldorf), uváděnou na mnoha mezinárodních scénách. Jejich první společné dílo *Kein Applaus für Scheiße* kombinovalo kýč, odkazy na performativní umění 70. let a estetiku pop-trash kultury s akrobacií, nahotou a tělními tekutinami, což se posléze stalo charakteristickým znakem její estetiky. V roce 2015 dvojice představila *Schönheitsabend – Tänze des Lasters, des Grauens und der Extase*, po němž se Holzinger rozhodla pracovat výhradně s ženskými kolektivy a ještě důrazněji akcentovat feministickou a tělesně-politickou dimenzi své tvorby. Po této změně umělecké strategie její díla čím dál více odkazují na estetiku *spektáklu* (Debord 2007), v níž vizuální opulenci a hyperstylizovanost propojuje s kritikou komodifikace těla. Debord ve své teorii definuje *spektákl* jako strukturu, v níž obraz a podívaná nahrazují autentickou zkušenost (Debord 2007: 7). Holzinger tuto dynamiku převrací – využívá efektní vizuální strategie, ale současně odhaluje umělost reprezentace a zkoumá materialitu těla jako prostor odporu vůči spektakulárnímu konzumu.

Na podzim 2015 Holzinger uvedla experimentální sólo *Recovery*, které tematizuje proces rekonvalescence po vážném pracovním úrazu. Toto dílo, inspirované bojovým uměním, zkoumá variabilitu ženské reprezentace a fyzickou sílu jako politickou kategorii. Od této chvíle Holzinger rovněž systematicky rozvíjí své koncepty extrémní tělesnosti a fyzického přepětí, což se odráží v jejích dalších projektech jako *Apollon* (2017) či *TANZ. Eine sylphidische Träumerei in Stunts* (2019), které redefinují klasický baletní kánon a vyzdvihují ženské tělo jako místo kontroly i rizika.

Holzinger se svou tvorbou etablovala i v rámci prestižních divadelních institucí a festivalů. *TANZ* byl vybrán na Theatertreffen 2020, získal titul *Inscenace roku* časopisu *Theater heute* a cenu *NESTROY* za nejlepší režii. *Étude for an Emergency* (2020, Münchner Kammerspiele) tematizuje disciplinaci ženského těla skrze akrobatické praktiky a rituály odolnosti. Monumentální *A Divine Comedy* (2021, Ruhrtriennale) Holzinger definitivně vynesla na mezinárodní scénu. Její zatím předposlední inscenace *Ophelia's Got Talent* (2022, Volksbühne Berlin) byla oceněna jako *Inscenace roku* časopisu *Theater heute* a získala dvě ceny *NESTROY* a cenu *FAUST* za nejlepší taneční inscenaci. Nově se Holzinger uplatňuje také jako filmová herečka, kde v rakouském filmu *Mond* (2024) ztvárňuje roli trenérky.

Její tělesná estetika, která propojuje fyzický extrém s ironií a dekonstrukcí spektaklu, je přímým důsledkem jejího tanečního vzdělání a umělecké výchovy. Sama tvrdí: „Když trénuji své tělo, aby se na pokyn vymočilo, pak nad ním vykonávám kontrolu. Dalo by se to považovat za formu taneční techniky, i když to není *grand jeté* nebo *tendu*“ (Rogers 2022). Režisérka Barbara Frey, bývalá umělecká ředitelka multidisciplinárního festivalu Ruhrtriennale (oblast Porúří), označuje její tvorbu za „novou formu performance, která propojuje tanec, groteskní humor, extrémní něhu a gladiátorskou arénu“ (Rogers 2022). Její inscenace se tak pohybují na pomezí spektaklu a subverze, přičemž neustále otevírají otázky, co znamená tělo v současném umění i společnosti.

Spekulování o spektaklu

Zobrazování lidského těla v umění reflektovalo v průběhu dějin nejen vývoj vnímání sebe sama, ale i významné kulturní a společenské změny. V posledních desetiletích 20. století a směrem do současnosti se pod vlivem poststrukturalistických a feministických teorií stalo zobrazování těla fundamentálním tématem uměleckých diskurzů, otevírajícím debaty o identitě, tělesnosti a politice reprezentace. Současný tanec jako forma kulturní reflexe umožňuje dynamický interdisciplinární dialog mezi uměleckou praxí a teorií. Radikální performativní přístupy, jako je feministická performance, přetvářejí tradiční narativy a kriticky reflektují mocenské struktury a sociální nerovnosti. Reartikulace násilí ve feministické performanci se tak stává výzvou ke konfrontaci se zakořeněnými hierarchiemi – inscenace nepohodlí či šoku fungují jako protiargument k misogynním tendencím ve společnosti. Intersekcionalní přístup propojující gender, rasu a třídu narušuje monolitické narativy a ukazuje, že tělo v performanci je nejen estetickým objektem, ale i politickým médiem formovaným mocenskými dynamikami.

Od hnutí body art 60. let 20. století až po současnost využívají umělci tělo – krev, pot a kůži – jako viscerální médium komunikace a k provokaci myšlenek týkajících se identity a společenských struktur. Pojem „mokré médium“ (Drück 2004: 19) označuje tělo jako dynamický a tekutý výrazový prostředek, který se odlišuje od tradičních „suchých“ médií, jako je dřevo nebo plátno. Tento koncept rezonuje s queer a feministickými performativními přístupy, které komunikují nejen gesty a pohybem, ale také svou viscerální přítomností a materiálními procesy, čímž narušují tradiční hierarchie mezi „vysokým uměním“ a tělesností. Posthumánní vnímání performance a instalace těla, jak je popisuje Patricia Drück (2004: 19 a 25), chápe tělo jako „hardware i software“, čímž otevírá diskurz o jeho povaze a autenticitě v digitálním věku. V tomto kontextu se tělo stává místem transformace a reflektuje proměnlivou sociální realitu.

Tělesnost není pevně daná, ale utváří se dynamicky skrze naše interakce se světem, což bylo ústředním tématem fenomenologie Maurice Merleau-Pontyho (*Phénoménologie de la perception*, 1945). Merleau-Ponty odmítá dualistické dělení těla a myslí a zdůrazňuje tělesnost jako základní způsob vztahování se ke světu. Vědomí podle něj neoddelitelně souvisí s tělesnou zkušeností, která formuje kognitivní schopnosti: „Vědomí se promítá do fyzického světa a do těla stejně jako do kulturního světa a návyků“ (Merleau-Ponty 1978: 151–152). Merleau-Ponty ve svém konceptu „chiasmu“ vyjadřuje, že lidské tělo není odděleným subjektem nebo objektem, ale tvoří místo průniku mezi vnímáním a býtím vnímaným. Tělo samo je současně tím, co se dívá a co je viděno, tím, co se dotýká a je dotýkáno. V tomto smyslu funguje jako most mezi vnější realitou a vnitřním prožíváním – místo, kde se svět a vědomí vzájemně protínají a ovlivňují (Merleau-Ponty 2004: 137–148). Fyzické divadlo, které zdůrazňuje tělo jako nástroj vyprávění a zprostředkování emocí, odpovídá Merleau-Pontyho pojetí fenomenologie vnímání, kde tělo funguje jako klíčový prostředek poznání. Vztah mezi divákem a nahým tělem na scéně vytváří aktivní dynamiku, v níž percepce není pasivní, ale interpretační. Tento reciproční vztah nutí diváky ke konfrontaci s vlastními předsudky a kulturními konstrukty spojenými s tělesností.

Zobrazení lidského těla v umění operuje na více úrovních – od mimetické exprese po sebereflexivní hru s médii. Zatímco první aspekt determinuje pohyb a jeho věrnost realitě, druhý problematizuje samotnou reprezentaci a odhaluje tělo jako (de)konstruovaný obraz. Pozorovatel osciluje mezi fyzickou přítomností a symbolickou rovinou vnímání, což vede k neustálému přerámování tělesnosti v kulturním kontextu. Tato interakce mezi vizualitou a percepcí vytváří prostor intermediálního napětí, v němž se fyzická realita střetává s jejím estetickým přepisem. Holzinger tento

princip radikalizuje – její choreografie posouvají tělesnost za hranice konvenční estetiky, přičemž narušují dichotomie mezi krásou a grotesknem, zranitelností a silou, subjektem a objektem. Práce s tělesnou formou prostřednictvím proměny, zranění nebo segmentace rozkládá binární kategorie a přetváří ženské tělo v arénu redefinovaných významů. Pokud je tělo základním prostředkem kognitivní zkušenosti, pak Holzinger nabádá k revizi způsobu, jakým nahé tělo nejen pozorujeme, ale i jak je ve společenském a estetickém rámci interpretujeme. Opuštění stereotypních paradigmat umožňuje hlubší analýzu témat sebeuvědomění, zranitelnosti a kontroly.

Tělo je místem, kde se zkušenost neustále aktualizuje. Holzinger tuto myšlenku rozvíjí prostřednictvím neidealizovaného těla, jehož fyzická přítomnost je akcentována jako autentický zážitek. Syntézou pohybu, zvuku, prostoru a vizuální reprezentace vytváří performativní situace, které aktivně zapojují diváky a narušují tradiční pasivní roli recipienta. Tento přístup generuje živoucí intermediaální prostor mezi pozorovatelem a performujícím subjektem. V kontextu fenomenologie tak Holzinger nejen narušuje fixní představy o tělesnosti, ale rovněž tematizuje samotný proces percepce. Radikální tělesná exprese – akrobacie, bizarní excesy a konfrontace s nahotou a bolestí – je v jejím pojetí doplněna komplexní kostýmní složkou, tedy líčením, maskami, látkami či rekvizitami. Tyto vizuální prvky nejen modifikují tělesnost, ale zároveň ji zasazují do pole diskurzivní hry s identitou a její proměnlivostí. Holzinger tělo vnímá nejen jako fyzickou entitu, ale i jako znak performativní transgrese, čímž potvrzuje jeho zásadní roli v procesu poznávání a interpretace světa.

Společnost okázalosti aneb velmi klasická démonizace ženské sexuality

Historicky byly ženy, které narušovaly společenské normy, často podrobovány tvrdým represím. Johanka z Arku byla upálena jako kacířka, Františka Plamínková popravena za boj za ženská práva, Judita Šalgo perzekvována za feministickou literární tvorbu. Jejich a mnoho dalších osudů ukazují, že kontrola nad ženským tělem byla vždy součástí patriarchálních mocenských struktur. Dnes, v roce 2025, sledujeme nový vzestup autoritářských tendencí. V USA byl zvolen prezident s misogynní a neofašistickou rétorikou, což posiluje hnutí mladých mužů prosazujících kontrolu nad ženskými těly. V Evropě čelí umělkyně, jako slovenská choreografka Soňa Ferienčíková nebo česká novinářka Linda Bartošová, ostré kritice za „dekadenci“ a financování své práce z veřejných zdrojů. V Íránu se ztrácí studentka Ahoo Daryaei, která se otevřeně postavila proti přísným pravidlům odívání. Tyto příklady ukazují, že boj za tělesnou autonomii zůstává i dnes výsostně aktuální – a právě performativní umění, jako například tvorba Florentiny Holzinger, se stává silným nástrojem rezistence.

Holzinger a její tým čelí od premiéry opery *SANCTA* (2024, Mecklenburské státní divadlo) výhrůžkám násilím a nenávislným reakcím. *SANCTA*, vůbec první operní inscenace této rakouské tvůrkyně, tematizuje potlačování ženského chtíce a propojuje taneční „divokou mši“ s krátkým libretem Paula Hindemitha *Sancta Susanna*. Ačkoliv Holzinger pracuje s novým formátem, zachovává charakteristické prvky svého fyzického divadla – nahotu, náznaky sexuálních praktik, masochismus a tělesné modifikace. Po slavnostním uvedení opery ve Staatsoper Stuttgart na podzim téhož roku tato instituce dokonce přijala bezpečnostní opatření k ochraně účinkujících: „Jednali jsme o krocích, které mají zajistit bezpečnost umělců a umožnit jim odehrát nadcházející představení *SANCTA*,“ uvedla mluvčí opery (Krefeld 2024). Operní dům najal bezpečnostní personál, neboť opakovaně čelil četným demonstracím fundamentalistických

křesťanských skupin, jako jsou Katholische Antworten. Podobné protesty probíhaly později i během prvního berlínského uvedení této inscenace ve Volksbühne.

Kontroverze spjaté s uváděním této inscenace dosáhly vrcholu poté, co během představení ve Stuttgartu došlo k údajně osmnácti kolapsům diváků a musela zasahovat záchranná služba. K situaci se vyjádřil i děkan stuttgartské katolické církve Christian Hermes, který performerku ocenil za „úctu k uměleckému radikalismu“ a konstatoval, že „neúnavně klade prst do rány patriarchální a klerikálně-náboženské vládě.“ Zároveň však kritizoval, že „zaměstnanci a návštěvníci jsou brutálně vedeni až na hranice estetiky a psychologicky únosného“ a že „s duševním zdravím lidí si zahrává záměrně“ (*Stadtanzeiger* 2024). Tyto reakce lze chápat jako symptom širšího společenského odporu vůči feministickému diskurzu, potvrzující, že umění stále dokáže vyvolat radikální kritickou reflexi a silné emocionální odezvy. Jednou z nejběžnějších otázek, které se kolem této inscenace objevují, totiž je: „Musí být nahota a zranění přítomné na jevišti?“ Stuttgartská opera ve svém oficiálním vyjádření konstatuje, že „když se lidé na operním jevišti milují, trpí a umírají, jde především pouze o hru“ (Bogen 2024). V performativním umění je však situace jiná. Již několik desetiletí se přímá tělesná exprese stala jeho integrální součástí a v dílech Holzinger se přirozená nahota širokého spektra těl stává ústředním výrazovým prostředkem. Holzinger prostřednictvím syrové prezentace vlastního těla i těl členek svého týmu nejen zviditelňuje diverzitu ženské tělesnosti, ale také artikuluje postoje a zkušenosti žen v publiku, které často nemají možnost veřejně vyjádřit svůj hlas. Jak sama říká: „Myslím, že je v podstatě dobrým znamením, když se lidé kriticky vyjadřují k patriarchátu a ten se ozve a dostane strach. To, co odsuzujeme na církvi, je především tento extrémní systém a většina nepřátelských reakcí pochází od mužů. Když se patriarchát cítí ohrožen, nemá jiný reflex než vykreslit emancipované ženy jako čarodějnice“ (Trebing 2024).

Skandál jako umělecká strategie

Skandál² v oblasti scénického umění představuje fenomén, který reflektuje nejen historické a sociálně-politické souvislosti, ale především dynamiku střetu mezi uměleckou transgresí a společenskými normami. Historie divadla je plna momentů, kdy umělecká tvorba vyvolala odpor, protože narušila dominantní ideologické struktury nebo zasáhla citlivé kulturní hodnoty určité komunity. Divadelní skandály tak fungují jako indikátory napětí mezi hegemonními systémy a jejich možnými narušeními – někdy vedou k estetické asimilaci kontroverzních prvků do kulturního mainstreamu, jindy urychlují procesy hlubší společenské proměny. Skandál může být vědomě inscenován umělci, publikem či médií, ale často vzniká spontánně jako důsledek narušení statu quo. Jak konstatují Cremona, Eversmann, Rowen, Saro a Schoenmakers (2020: 9–17 a 54–61), skandál odhaluje skryté mocenské struktury kulturních institucí a zároveň otevírá prostor pro jejich redefinici.

- 2 Skandál ve scénickém umění lze chápat jako symptom kulturního konfliktu, v němž se střetává umělecká transgrese s normativními strukturami společnosti. Erika Fischer-Lichte zdůrazňuje, že performance má potenciál destabilizovat řád tím, že „inscenuje krizi identity a zpochybňuje dominantní diskurzy“ (Fischer-Lichte 2011: 37). Skandál pak nefunguje jen jako narušení, ale i jako spouštěč transformačního procesu: buď je rušivý element začleněn do estetického kánonu, nebo zůstává na okraji a slouží jako opozice vůči hegemonii. V tomto smyslu připomíná Turnerův koncept liminálního momentu v rituálu, kdy jsou normy pozastaveny a může dojít ke kulturnímu přechodu (Turner 2004: 41–44). Skandál v divadle se tedy neomezuje na moment šoku, ale otevírá prostor, v němž může být kulturní realita znovu artikulována.

Francesca Alfano Miglietti³ (FAM), profesorka Akademie výtvarných umění v Miláně, která se ve své teoretické práci zaměřuje na mutace ve vizuální kultuře, identifikuje radikální reprezentaci těla jako mechanismus schopný vyvolat společenský otřes. Ve své studii *Extreme Bodies* (2003: 11) uvádí: „Rány, kříže, mučení, krev, proměny, stejně jako svatí, hrdinové, princové a králové, jako referenční symboly pro existenci, nás provázejí od nepaměti. Umění penetrující realitu se stává viditelným prostřednictvím skandálu – téměř vždy skandálu, který souvisí s morálkou, sexualitou, normativitou, tabuizací a formou reprezentace.“ Tento koncept odkazuje k ideji, že tělo jako médium je nejen vizuálním objektem, ale také místem politického vyjednávání. Holzinger ve svých choreografiích nastoluje podobné otázky, když tematizuje optimalizaci a modifikaci těla jako prostředek umělecké artikulace. Prvky jako krev, nahota a fyzická extenze v jejím díle odpovídají konceptu skandální viditelnosti a schopnosti umění destabilizovat ustálené hodnotové systémy. Zranění, transformace a fyzické překračování limitů v performancích Holzinger aktivují archetypální i mytologické obrazy spjaté s lidskou zkušeností – právě tyto vizuální strategie potvrzují tezi, že tělesnost jako výrazové médium má potenciál vyvolat jak fascinaci, tak odpor. Miglietti tvrdí, že skandál je nejen reakcí na porušení normativních hranic, ale zároveň mechanismem, skrze nějž se umění stává nositelem institucionální proměny (Miglietti 2003: 11).

Tvorba Holzinger v tomto kontextu funguje jako metoda „hackování“ normativních struktur (Russell 2020: 20–23), kdy tělo slouží k destabilizaci sociálních dogmat a k vyvolání divácké reakce, jež nutí recipienty přehodnotit vlastní postoje k otázkám genderu, sexuality a estetiky. Tělesnost v jejím pojetí není pouhou reprezentací, nýbrž aktivním katalyzátorem diskuse: reakce publika oscilují mezi fascinací a znechucením, čímž potvrzují analýzu Miglietti, že veřejná reprezentace těla vždy vyvolává ambivalentní odezvu. Po uvedení opery *SANCTA* Holzinger sama reflektovala podstatu těchto reakcí: „V operním repertoáru se po staletí objevují nesčetná zobrazení války, znásilnění a násilí, zejména na ženách. Diváci jsou na to natolik zvyklí, že už to ani nevšímají. A pak přijdeme my – nahé ženy a nebinární osoby, děláme věci, které se mohou zdát brutální, ale jsou [předem nazkoušenou, pozn. aut.] součástí jasného umělecko-historického kontextu. Násilí v našich představeních není nikdy namířeno proti druhým – na rozdíl od toho, co je standardizováno v operních inscenacích“ (Trebing 2024).

Umění se tak stává nejen prostředkem estetické reprezentace, ale i nástrojem destabilizace kulturních vzorců. Jak naznačuje Miglietti, provokativní tělesná exprese nejen artikuluje existenciální zkušenost, ale funguje zároveň jako prostředek redefinice sociálních norem. Reakce na tvorbu Holzinger přesahují divadelní rámce a otevírají širší diskuzi nad postavením těla ve vizuální kultuře, masových médiích i na sociálních sítích, čímž její tvorba potvrzuje, že umění má schopnost nejen provokovat, ale i formovat vnímání reality. Tento proces shrnuje Miglietti postřehem, kdy „něco, co bylo ještě před chvílí nesnesitelné, se rychle stává vjemovým zvykem; ale umění dál vytváří – skandál“ (Miglietti 2003: 11).

Transgresivní tělesnost v současné performanci

Holzinger svou radikální práci s tělem vstupuje do dialogu s dalšími současnými transgresivními performery, jako jsou Peaches, Teresa Vittucci nebo Sorour Darabi. Peaches se pohybuje mezi hudbou, performancí a vizuálním uměním, přičemž její tvorba vyzdvihuje queer tělesnost a dekonstruuje genderové stereotypy skrze hyperfyzickou expresi

3 Francesca Alfano Miglietti publikuje pod zkratkou FAM, pro lepší orientaci však v této studii v kontextu citačního aparátu uvádím zaužívaně její příjmení.

a subverzivní sexualitu. Vittucci, jejíž tvorba osciluje na pomezí fyzického divadla a feministického aktivismu, podobně jako Holzinger využívá tělesnou extrémnost a excentrickou přehnanost k přehodnocení sociálních a kulturních konstrukcí ženství. Sorour Darabi přináší do této diskuse postkoloniální perspektivu a hybridizaci genderu, když jejich⁴ performativní strategie tělesné proměnlivosti a transformace redefinují limity binárního chápání identity (Trpković 2025). Společným jmenovatelem těchto umělců je práce s tělesností jako nástrojem dekonstrukce mocenských struktur, čímž tvorba Holzinger zapadá do širšího kontextu performativního umění, které propojuje provokativní strategie s etablovanými divadelními institucemi a posouvá hranice mezi experimentální a institucionální scénou.

Holzinger svým performančním uměním kritizuje eurocentrický koncept tance, přičemž z něj vzešlé kulturní narativy a zažitě představy se snaží narušit začleněním performerek různého původu, věkové kategorie a nezkrášenou prezentací traumat a zdravotních stavů. Tvůrkyňe zároveň přenáší prvky, které byly dlouho spojovány s experimentálním a hraničním performativním uměním, do velkých scénických produkcí a institucí, tradičně považovaných za reprezentanty vysoké kultury, jako jsou operní domy a prestižní taneční a divadelní festivaly. Tento transfer představuje zásadní narušení hierarchie v uměleckém světě, neboť prvky spojené s alternativními a subverzivními performancemi – syrová tělesnost, nahota, krev, inscenované násilí – byly donedávna v institucionálně rámovaném tanečním a operním kontextu vnímány jako nevhodné nebo příliš extrémní. Takový posun můžeme chápat jako rozšíření tendencí, které byly patrné již v experimentálním divadle a v avantgardních performancích minulého století, například v tvorbě vídeňských akcionistů nebo později v 80. letech skrze performance „club kids“ Leigh (a Nicolý) Boweryových, avšak Holzinger tento jazyk vtahuje do prostředí, kde se obvykle očekává stylizovaná elegance a přísná estetická disciplína. Tím zpochybňuje samotnou podstatu klasického tance, který byl historicky spjat s kontrolou těla, ideálem krásy a dokonalostí pohybu. Její choreografie se tak dostávají do dialogu nejen s vývojovými dispozitivní postmoderního tance, který už v 60. letech začal bourat klasické normy pohybu, ale také s tendencemi dekonstrukce v současném tanci, divadle i výtvarném umění. V této souvislosti lze vnímat její tvorbu jako přehodnocení otázky, co je považováno za „vhodné“ pro prestižní kulturní instituce a jak se mění jejich vztah k tělesnosti a fyzickému extrému.

Přenesením těchto prvků na „velká jeviště“ současně Holzinger podkopává jejich původní rozvratnou sílu – co se děje, když se okrajové umění stává mainstreamem? Do jaké míry může skutečně provokovat a vyvolávat kritický diskurz v kontextu institucí, které samy operují v rámci tradičních mocenských struktur? Její práce tak nevyvolává jen otázky týkající se genderu a tělesnosti, ale i samotné podstaty experimentálního nebo alternativního umění v době, kdy je provokace stále více institucionalizována. Tento posun od okraje k centru tedy nelze vnímat pouze jako triumf radikálního umění, ale i jako důležitý moment v debatě o hranicích experimentu a jeho asimilaci do dominantního uměleckého diskurzu. Holzinger tím otevírá nejen estetickou, ale i institucionální otázku: může být subverzivní umění skutečně subverzivní, pokud je legitimizováno prestižními scénami?

Mnoho povyku pro *Božskou komedii*

Zatímco dílo *TANZ* (2019) Holzinger etablovalo jako výraznou choreografku na mezinárodní scéně, experimentálně zaměřenou berlínskou kulturní obec, které dnes Holzinger vévodí, ale zaujala ponejvíce teprve inscenací *Etude für Disappearing. Komposition für*

4 Sorour Darabi se označuje za *trans artist* a používá zájmena they/them (oni/jim).

acht Körper, fünf Harfen und ein Auto (2022). Ta je situovaná na automobilové parkoviště a Holzinger v ní pracovala s kontrastem zranitelného těla a industriálního prostoru, čímž zesilovala svůj narativ destrukce a proměny. Roztříštění automobilu, exploze ohně a růžového dýmu, spolu s motivy nahoty a močení, posílily provokativní estetiku díla.

Největší mediální ohlas však Holzinger zaznamenala s uvedením taneční inscenace *A Divine Comedy* (2021) na festivalu Ruhrtriennale, které se tehdy konalo v Duisburgu. Namísto přímé adaptace Dantova díla inscenace tematizuje smrt jako kulturotvorný a ontologický fenomén, přičemž využívá jeho trojčlennou strukturu pekla, očistce a ráje k naznačení, že tyto sféry nejsou oddělenými entitami, ale prolínajícími se aspekty lidské existence („co je peklím pro jednoho, může být rájem pro druhého“, Abbasi 2021). Představení otevírá scéna hypnózy, v níž neobvyklá postava v červené kápi uspává šest tanečnic a klade jim otázky o posmrtném životě. Následuje série vizuálně opulentních obrazů: tanečnice v červeném ztělesňují Danta v groteskním sólu doprovázeném zvukovými efekty tělesných plynů, na jevišti se objevují skeletální figury, zatímco performerky různých věkových kategorií procházejí sérií extrémních fyzických úkonů, oscilujících mezi sebetrýzněním a akrobatickými prvky sebeobran. Jak poznamenává německý kritik Andreas Wilink, „představení vrcholí přeměnou scény v techno klub, který se posléze stává arénou bodypaintingu a performativního rituálu“ (Wilink 2021). Po této euforické sekvenci se inscenace vrací ke svému úvodnímu motivu – Dante se probouzí do světa ironizovaného kýče, kde figurují plastové kostry a toaletní štětky jako žezla, jako rekvizity posledního soudu.

A Divine Comedy vyvolala polarizované reakce. Kritika jí vytýkala vysoký rozpočet, počet konzultantů (jedním z nich byl např. rakouský kulturolog a filozof Thomas Macho, mimo jiné autor studie z roku 1987 o *metaforách smrti*) a dramaturgickou neukotvenost: „Holzinger nenaplní své vlastní ambice vytvořit katarzní umělecké dílo. Stylizace postrádá přesvědčivou ostrost a dramaturgie nedosahuje kýžené preciznosti. Inscenace se mýlí s koncepcí středověkého *tance smrti*, kde smrt spojuje všechny bez rozdílu – zde funguje spíše jako pouhý slapstick“ (Wilink 2021). Takto pojatá kritika však zároveň otevírá otázku, zda negativní reakce nepramení spíše z hlubšího kulturního odporu k již užívaným metodám a strategiím. Je tvorba Holzinger skutečně povrchní nebo pouze nastavuje zrcadlo povrchnosti a kýčovitosti současné společnosti? Publikum na ni reaguje jednoznačně – představení jsou dlouho dopředu vyprodaná. Sama Holzinger v rozhovoru pro *DESINGEL* reflektuje svůj přístup, když podotýká: „Dante jako postava ani interpretace jeho díla nás primárně nezajímají. Chceme vytvořit *božskou komedii* – tedy scénické dílo, které využívá extrémní materiály, zkoumá život a smrt a zabývá se otázkou transcendence“ (Abbasi 2021).

V této inscenaci Holzinger mimo jiné rozvíjí svůj dlouhodobý zájem o dekonstrukci genderových stereotypů a institucionálních narativů v tanci a divadle. Pracuje s archetypem *femmes fatales* a *femmes fragiles*, avšak tyto koncepty narušuje a reinterpretuje skrze performerky různých věkových kategorií a fyzických dispozic. Překračuje tak hranice pouhé reprezentace a transformuje scénu v prostor existenciálního zkoumání. Využití Danteho struktury jí umožňuje ukázat, že peklo a ráj nejsou pevně oddělené, ale existují v neustálém dialogu. Jedná se tedy o perspektivu, která vybízí k přehodnocení binárních morálních schémat. Holzinger skrze osobní zkušenosti svých performerek otevírá otázky smrti, tělesnosti a sebeuvědomění, čímž se její tvorba stává nejen uměleckým dílem, ale i radikálním aktem redefinice způsobu, jakým vnímáme pomíjivost a tělesnou realitu.

Má Ofélie talent?

Florentina Holzinger v *Ophelia's Got Talent* přenáší svůj charakteristický spektakl na jeviště berlínské Volksbühne, kde kombinuje prvky castingové show, extrémní fyzické performance a kritiky stereotypů. Inscenaci, která měla premiéru v roce 2022, jsem zhlédla na podzim 2023 v rámci Choreographic Platform Austria ve Volkstheateru ve Vídni, odkud choreografka pochází. Kontrast mezi historicky zdobeným divadelním interiérem a „papundeklovou“ televizní estetikou kulis předznamenává klíčovou strategii Holzinger: narušování tradičních narativů a institucí prostřednictvím estetiky přepjatého kýče a dekonstrukce klasických vzorců podívané.

Struktura inscenace evokuje známý formát talentové soutěže – porota usazená na kraji jeviště řídí průběh audice pomocí ikonického červeného „bzučáku“. Již první vstup postavy „kapitánky Hook“ jako komentátorky večera, ztvárněné herečkou Anninou Machaz, však ukazuje, že zdejší pravidla se od mainstreamové show zásadně liší: polonahá performerka přelézá sedačky v hledišti, vystavuje své tělo divákům a přetváří prostor tradičního divadla na arénu tělesné provokace. Na scéně se střídají disciplinované akrobatické výkony s prvky freak⁵ show, kde jsou ženská těla prezentována jako subjekty – fyzicky zdatná, potetovaná, různorodá ve věku i tvaru, často nahá nebo oděná do minimálních kostýmů definujících námořnické uniformy. Namísto pasivního objektu podřízeného pohledu diváka Holzinger tato těla artikuluje jako autonomní performativní nástroje zpochybňující tradiční estetické standardy. Podsouvá nám či potvrzuje, že tělo již dávno není neměnné, bohem dané, ale je ryze v našich rukou, zda ho akceptujeme, nebo proměníme k obrazu svému (tedy modifikujeme, optimalizujeme, či dokonce znetvoříme). Tělo je tak v rukou Holzinger spíše volně využitelnou záležitostí.

Dlouhodobá spolupráce choreografky s performerkami z různých profesních i sociálních prostředí zahrnuje nejen tanečnice a akrobatky, ale i sexuální pracovnice, pouliční umělkyně či osobnosti mimo hlavní umělecký proud. Výrazným příkladem je rovněž 81letá bývalá sólistka hamburského baletu Trixie Cordua, známá svou spoluprací s Johnem Cagem, která trpí Parkinsonovou chorobou a na jevišti vystupuje na vozičku. Cordua popisuje Holzinger jako umělkyni, jež „spojuje věci, které by k sobě běžně nepatřily“ (Rogers 2022).⁶ Tím vytváří Holzinger nové konstelace, které narušují hranice mezi vysokým a nízkým uměním, mezi tělem jako objektem a tělem jako politickým činitelem.

Holzinger v inscenaci tematizuje mytologické a pohádkové ženské figury – sirény, meluzíny, Rusalky – které zároveň demaskuje jako kulturní konstrukty, když se performerky vzájemně oslovují civilními jmény a svým vzezřením a pohyby rozbíjejí narativ *male gaze*. Dějová linka se řídí spíše asociativní dramaturgií než lineárním vyprávěním; klíčovým pojítkem mezi scénami je především vodní živel a jeho symbolická vazba na ženské tělo. Intermezza, jako například námořnické tance v duchu *What Shall We Do with a Drunken Sailor* nebo citace Fassbinderova filmu *Querelle* (1982), přebírají stereotypní maskulinní pohybové vzorce a přetvářejí je do karikaturní podoby.

Fyzická exprese v představení překračuje hranici performativního a terapeutického aktu. Scény jako propichování tváře rybářskými háky, live tetování, gynekologické vyšetření interpretované jako rituální očista či gastroskopie v přímém přenosu propojují individuální tělesné příběhy s kolektivní zkušeností ženské tělesnosti jako

5 Zajímavé je, že výraz „freak“ zřejmě pochází ze staroanglického „frecian“ – tančit.

Zdroj: <https://www.etymonline.com/word/freak>

6 V tomto ohledu se nabízí poukázat zde analogicky na koncept tzv. Queer Use (Ahmed 2018). Definice „queer use“ označuje především užívání předmětů k jiným účelům, než ke kterým byly určeny. <https://feministkilljoys.com/2018/11/08/queer-use/>

prostoru zranitelnosti i moci. Performerka Xana Novais během vyšetření vypráví o svém traumatu ze znásilnění, zatímco jí z vagíny vytahují klíč, což lze považovat za gesto, které symbolizuje jak trauma, tak akt znovunabytí kontroly nad vlastním tělem. Jak již bylo řečeno výše, Holzinger explicitně a opakovaně pracuje s tělesnými tekutinami – vlastní krví i dalšími exkrementy – nejen jako provokativním prvkem, ale jako narušením hranice mezi vnitřním a vnějším, mezi soukromým a veřejným. Vypuzováním vlastních tekutin na „vnější fasádu“, na vnější aspekt věcí se rozhoduje ukázat intimnější a skrytější rozměr bytosti: vlastní nitro (Miglietti 2003: 30).

Závěrečná scéna, kdy na jeviště přichází skupina dívek v rozmezí pěti až deseti let (přesný věk dětských akterek není znám) a tančí v kontaminované vodě, uzavírá představení symbolickým gestem generačního přenosu. Holzinger je představuje jako reprezentantky budoucnosti – nejen v ekologickém kontextu, ale i v kontextu proměny tělesných a genderových paradigmat. Zatímco předchozí scény rušily estetické i morální normy, přítomnost dětí paradoxně vytváří prostor pro jejich definitivní rozklad: s nimi mizí předsudky, ostych i potřeba idealizace. Jak poznamenává jedna z recenzí: „Nakonec se na jevišti objeví skupina holčiček – a převezme vládu od vyčerpaných stařenek. Nová generace feministek přebírá otrávené dědictví lidstva. Tančí na *Bad Habits* Eda Sheerana, cákají se v krvi a plastovém odpadu, a vy se při pohledu na tuto koncentrovanou sílu přestanete bát o budoucnost světa“ (Weber 2022).

Holzinger přenáší radikální tělesnost z okraje performativního umění do institucí vysoké kultury a v rámci etablovaných scén narušuje zažitá konvence tělesného a genderového zobrazení. *Ophelia's Got Talent* není jen spektakl překračující hranice divadla, ale i podvrtná reflexe toho, jak vnímáme podívanou, tělo a společenský úzus. Jak ale koresponduje kritika společenského postoje k ekologické situaci s ekonomicky nákladnými a opulentními produkcemi Holzinger?

Divadlo znetvoření či osvobození?

Emocí, která by částečně mohla zodpovídat za impulsy výše uvedených typů, ať již v taneční tvorbě, nebo v umění všeobecně, jak popisuje Miglietti (2003: 21), je stud⁷: „Hanba je pocit původního pádu, ne kvůli tomu, že jsme se možná dopustili té či oné konkrétní chyby, ale jednoduše proto, že jsme ‚spadli‘ do světa uprostřed věcí a že potřebujeme zprostředkování toho Druhého, abychom byli tím, čím jsme. Proto je biblickým symbolem pádu po prvotním hříchu skutečnost, že Adam a Eva ‚vědí, že jsou nazí‘.“ Miglietti zde cituje Jean-Paula Sartra (*Bytí a nicota* 2007: 364) a dodává, že „nahota a zahalování, oblékání a svlékání se stávají záminkami k narození, umírání, smíchu, chvění a odhalení; stávají se metodou, intimní i politickou, pro pořádek nebo nepořádek v mezilidských vztazích i ve společenském kontextu, ve kterém byla těla vystavena nebo zakryta. A volba padá na ránu jako symbol nepořádku, narušení rovnováhy [...] Umění už nechce jen diváky, ale nyní si vybírá svědky [...] spolupachatele“ (Miglietti 2003: 21).

Tělo jako materiál a (manipulované) médium není v umění ani v politice nic nového, stejně jako práce s hranicemi únosnosti bolesti jako strategie ke ztrátě nebo modifikaci (společností dané) identity. Michel Foucault ve své analýze mechanismů, které formovaly moderní západní trestní systém, ve spise *Dohlížet a trestat* (*Surveiller et punir*, 1975) ukazuje, že veřejné projevy fyzického násilí – zejména popravy a mučení – sloužily

7 Napadá mě přitom jazyková problematika genderové neutrality i dalších tradic, které běžně nevnímáme, v této souvislosti se jedná o německé pojmenování ženských intimních partií, které tak okázale dává Holzinger běžně na odiv, „ohanbí“ a „stydké pysky“, což etymologicky vychází ze slova hanba, stud, německy „Scham“ – „Schamlippen“.

nejen jako nástroj spravedlnosti, ale především jako spektakulární demonstrace státní moci. Veřejné tresty byly performativními akty síly, jejichž cílem nebylo pouze potrestat provinilce, ale ukázat všem přihlížejícím hmatatelnou přítomnost a autoritu zákona. „Tělo zločince [...] bylo místem, na němž se demonstrovala moc trestat,“ poznamenává Foucault (1999: 38). Tato těla se však ve chvílích extrémního násilí mohla obrátit proti systému a z pasivních objektů trestu se stávat nositeli odporu – svým utrpením odhalovala asymetrii mezi autoritou a bezmocí a transformovala diváckou zkušenost ze sledování poslušnosti v reflexi moci samotné.

Foucault vnímá tělo jako objekt společenských modelů a jako cíl moci, což Florentina Holzinger svým uměním i „občanskou neposlušností“ aktivně zpochybňuje. Účastí performerek různého původu ve svých inscenacích rozvrací diktát institucí o tom, kdo a jaká těla smí tančit, a odráží tak Foucaultovo zkoumání *biomoci*⁸ (Foucault 2000: 117–118). Překračuje konvenční představy o ženskosti (i tanci) tím, že zkoumá potenciál těla mimo společenská omezení a popírá ustálené morální a kulturní konstrukty. Vycházejíc z metafor, jako jsou například Dantovy sféry bytí, Holzinger Foucaultovy koncepty zrcadlí, naznačuje proměnlivost společenských konstruktů a rozvíklává zakořeněnou binaritu. Její prezentace subjektivity a tělesnosti kladou důraz na transformaci a odpor a představují tělo nikoli jako pasivní entitu, ale jako aktivního činitele změny. Touto optikou Holzinger kritizuje a nově pojímá vztah mezi sebepojetím a mocí, což koresponduje s Foucaultovými poznatky o sociálním diskurzu. Foucault zdůrazňuje roli těla při utváření sebeobrazu prostřednictvím sociálního diskurzu – Holzinger se zamýšlí nad stárnutím, proměnlivostí tělesné zkušenosti a ženskosti a zkoumá, jak společenské změny ovlivňují osobní vztah k fyzické existenci. Díky integraci Foucaultových myšlenek lze uměleckou tvorbu, kterou Holzinger využívá k bádání a novému pojmání hranic subjektivity a moci, považovat za silný komentář k tomu, jak jsou těla sociálně formována a jak tomu aktivně vzdorují.

V kontextu dějin performančního umění a jeho vztahu ke krutosti jako estetickému a filozofickému východisku je zásadní v této studii již dříve zmiňovaný vídeňský akcionismus, který v 60. letech 20. století redefinoval hranice tělesného vyjádření. Jak popisuje Miglietti ve své studii o extrémních tělech, „vídeňští akcionisté ztělesňují maximální limity tělesných prožitků, provádějí akce s ostrým napětím vůči krutosti – fyzicky aplikované na vlastních tělech, psychologicky působící na jejich publikum. Jejich tvorba v sobě nesla dědictví rakouského expresionismu, neurotickou metaforu dekadence habsburské monarchie i vliv umělecké extremizace Egona Schieleho, filozofického napětí Ludwiga Wittgensteina a psychoanalytické revoluce Sigmunda Freuda“ (Miglietti 2003: 21).

Ačkoli vídeňský akcionismus neexistoval jako jednotné hnutí s manifestem či sdílenou poetikou, jeho protagonisty spojoval radikální přístup k tělesnosti, v němž se tělo stávalo médiem pro vyjádření existenciální úzkosti a společenské subverze. Jeho představitelé, podobně jako dříve Antonin Artaud, vnímali tělesnou expozici jako prostředek k dosažení hlubšího sebepoznání a narušení represivních struktur společnosti. Tělo, vystavené vnějším tlakům a normativním očekáváním, bylo podrobováno

8 Pojem biomoc (*biopouvoir*, anglicky *biopower*) se poprvé výrazně objevuje v díle *Dějiny sexuality I – Vůle k vědění* (*La volonté de savoir*, 1976), kde Foucault analyzuje proměny moci ve vztahu k tělu a populaci v moderní společnosti. V českém překladu *Dějiny sexuality I* se pojem biomoc explicitně objevuje např. v kapitole „Pravomoci života a smrti“. Zde Foucault rozlišuje mezi „mocí nad životem“ a „mocí trestat“, přičemž definuje biomoc jako formu moci, která se neorientuje na zabíjení, ale na správu, regulaci a optimalizaci života – tedy na populaci, tělo, zdraví, sexualitu.

extrémním zásahům – sebezpoškozování, ponížení či uměle inscenované násilí sloužilo k destrukci iluze morálně „čistého“ občana. „Tento pocit vede umělce k sérii skandálních a dráždivých akcí, které zinscenovali v ulicích Vídně – odhalující nejskrytější a nejtajnější tabu, zapojující veřejnost do netolerovatelné vizuální, mentální a tělesné dimenze. Tělo vídeňských akcionistů se stává orgánem, který musí projít umrtvením, ranami a sebevedavostí, než se definitivně zbaví kůže středostavovské morální neposkvrněnosti“ (Miglietti 2003: 21–25).

Radikální přístupy vídeňských akcionistů zásadně změnily pojetí těla jako uměleckého média – nikoli pouze jako objektu reprezentace, ale jako aktivního pole narace, odporu a porušení normativních rámců. Ačkoli se Florentina Holzinger pohybuje v odlišném kulturně-performativním horizontu, její dílo na tuto linii navazuje prostřednictvím důsledného narušování genderových konstrukcí a estetických konvencí zakořeněných v institucionálním prostředí. Tato historická kontinuita transgresivního přístupu k tělu umožnila otevřít prostor pro současné performativní zkoumání subjektivních pozic, tělesné autonomie a dynamiky moci. Holzinger, jako součást tohoto širšího vývojového proudu, přetváří taneční diskurz, rehabilituje tělesnou reprezentaci a rozšiřuje výrazové možnosti a emancipační zkušenosti těla, které se jako společnost stále učíme přijímat.

Jak se tedy tělo stává uměním?

V publikaci *Soziale Kreaturen – Wie Körper Kunst wird / Social Creatures – How Body becomes Art* (2004) uvažuje Patricia Drück, mnichovská kunsthistorička a kurátorka stejnojmenné výstavy fotografií (2004, Sprengel Museum Hannover), prezentujících těla v sociálních prostorách, následovně: „V mnoha dnešních fyzických nebo digitálních uměleckých metamorfózách, kdy se biotechnologické změny v lidské bytosti staly skutečností, se odráží trvalá potřeba upozorňovat na roli, kterou stále hraje lidské tělo“ (Drück 2004: 19). Drück zde dále uvádí, že obrazy lidského těla se staly určitým „logem“ současné kultury, a ve svém eseji detailněji zkoumá transformační vliv fotografie na vnímání lidského těla. Tvrdí, že fotografie jako primární vizualizační médium zásadně změnila způsob, jakým si v době mechanické a digitální reprodukce představujeme tělo a jak s ním komunikujeme. Toto médium umožňuje detailní a často fragmentární zobrazení těla, rozkládá ho na izolované části, které lze vnímat potenciálně objektivizujícím nebo dokonce obscénním způsobem. Drück podobně jako Merleau-Ponty, na kterého navazuje, naznačuje, že skutečné lidské tělo vždy existovalo jako fyzicky přítomné a jako obraz v mysli diváka. S rozvojem fotografie a digitálního zobrazování však tato fragmentace zesílila. „Skutečné“ tělo se stává stále více zastřeným, zahaleným do vrstev obrazů, které komplikují jeho hodnověrné zobrazení. V důsledku toho se mění ve „fraktální subjekt“, roztržštěný do mnoha identit, z nichž každá je ovlivněna svými vlastními obrazy. V tomto kontextu se společenská funkce těla posouvá od soudržné entity k médiu, které funguje v rámci extrémů duality a fraktality, což, dle Drück, zdůrazňuje problémy autenticity a reprezentace v současné vizuální kultuře – i performančním umění (Drück 2004: 19–25).

Holzinger ve svých choreografiích záměrně destabilizuje binární kategorie těla, rodu a totožnosti, čímž otevírá prostor pro jejich performativní reinterpretaci. Ukazuje, že gender není pevně danou esencí, ale neustále konstruovaným a opakovaně inscenovaným aktem (Butler 1993: X–XI). Nahá a extrémně fyzická těla jejich performerek nejsou pasivními objekty pohledu, ale aktivně podvrcejí očekávání – odmítají normativní koncepty ženskosti a místo idealizované estetiky nabízejí tělesnost v celé její fragmentarosti, křehkosti i suverenitě. Holzinger tak narušuje tradiční dichotomii mezi tělem jako objektem a tělem jako aktérem a rozbíjí samotné předpoklady o tom, co

znamená „být ženou“ na scéně i mimo ni. Začleněním performerek různých věkových kategorií, tělesných dispozic a etnického původu Holzinger aktivně narušuje estetické a sociální hierarchie spojené s reprezentací těla, čímž transformuje jeviště v prostor radikální inkluze. Její inscenace dekonstruuji hegemonické standardy krásy a funkčnosti těla, přičemž přivlastňují groteskní, hyperfyzické a zranitelné aspekty tělesnosti jako zdroje síly a emancipace. Tento přístup nejen oslavuje tělesnou diverzitu v duchu *body positivity* a *body liberation*⁹ (Taylor 2018), ale zároveň prosazuje intersekcionalní perspektivu, která odhaluje souhru genderu, věku, schopností a rasového kódování v utváření společenských významů tělesnosti.

Její dílo současně vyvolává zásadní etické otázky: pokud je totiž tělo v inscenacích Holzinger vystaveno hraničním zkušenostem bolesti, vytrvalosti a fyzického sebepřekonání, kde leží hranice mezi posílením autonomie a její komodifikací? Přestože Holzinger usiluje o sebeurčující zacházení s tělem, její estetika osciluje mezi kritikou spektaklu a jeho plným přijetím. V kontextu teorie Guye Deborda lze tvorbu Florentiny Holzinger číst jako ambivalentní performativní gesto, které současně odhaluje a ztělesňuje mechanismy spektaklu. Debord (2007: 19) uvádí, že „skutečnost prožívání se ztrácí – tělo se stává médiem znaku“. Tím tematizuje proces, v němž je tělo samo sobě odcizeno a proměněno v reprezentaci, jež nahrazuje bezprostřední zkušenost. Tělo se tak stává nejen objektem, ale i nástrojem kulturní produkce – fragmentovaným obrazem v systému zbožněné vizuality. Holzinger tuto logiku nejen reprodukuje, ale i demaskuje: jejím prostřednictvím se performerčino tělo stává meta-performativním polem, které nejen vykonává určitou akci nebo sdělení, ale zároveň reflektuje, zpochybňuje či tematizuje samotné podmínky performativity – tedy to, že se o performance jedná, a souběžně na spektaklu přímo participuje a narušuje jeho strukturu.

Holzinger svým přístupem nejenže přetváří tělo v prostor performativní i politické artikulace, ale zároveň vybízí k překračování fyzických a percepčních limitů. V době, kdy jsou obrazy těla fragmentovány, performovány a manipulovány (digitálními médii), se její inscenace vracejí k přímé fyzické zkušenosti, která překračuje pasivní konzumaci vizuální kultury. Nabízí tak nejen kritiku systému, ale i alternativu – tělo jako místo prožitku, nikoli pouze jako spektakulární obraz. V tomto smyslu její tvorba nejen provokuje, ale především aktivně vyzývá k pohybu a redefinici ustálených kódů, což si naše doba žádá. Je-li dnes kontext odlišný od doby 60. let minulého století, je to díky rychlosti šíření informací a technologickému kapitalismu, který proniká do našich myslí a fyzické existence. Pozornost je měnou, o níž soupeří umění, média i jednotlivci, zatímco performativita se rozplývá mezi divákem, uživatelem a produktem. Umění se stává značkou, zbožím s požadavkem na autenticitu, která je často jen dalším konstruktem. Přesto, nebo právě proto, je dnes možná pravda zakódována v jediné hmatatelné jistotě: všichni máme ono smrtelné, limitující a zároveň tak svobodné – tělo.

9 Termín *body positivity* má své kořeny ve feministických hnutích 60. a 70. let, ale v současné podobě se odvozuje zejména z hnutí „Fat Acceptance“ (přijetí těla s nadváhou), které vzniklo v roce 1969 v USA jako reakce na diskriminaci lidí s nadváhou. Termín *body liberation* vznikl jako radikálnější alternativa k *body positivity*. Sonya Renee Taylor, autorka knihy *The Body Is Not an Apology* (2018), často používá termín *body liberation* v souvislosti s dekolonizací těla, intersekcionalitou a odmítáním všech forem tělesného útlaku.

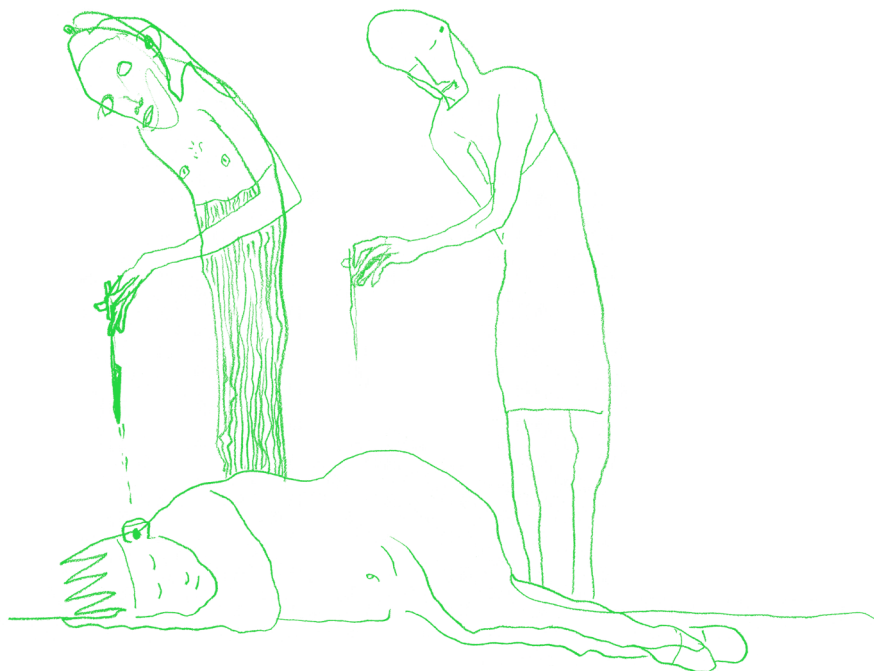
Bibliografie

- ABASI, Sara. 2021. *E caddi come corpo morto cade – I fell like a dead body falls* (online). URL: <https://archiv.ruhrtriennale.de/2021/en/magazine/e-caddi-come-corpo-morto-cade-i-fell-like-a-dead-body-falls/40.html> (cit. 8. 11. 2024).
- A *Divine Comedy – Ruhrtriennale 2021* (online). URL: <https://archiv.ruhrtriennale.de/2021/de/programm/a-divine-comedy/4.html> (cit. 25. 11. 2024).
- BOGEN, Uwe. 2024. *Das Sweatshirt zu „Sancta“: „In der Oper gewesen, gekotzt“* (online). URL: <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.Opernperformance-in-stuttgart-das-sweatshirt-zu-sancta-in-der-oper-gewesen-gekotzt.13604b3c-155e-4aa8-b2e5-e7b934c4c177.html> (cit. 15. 1. 2024).
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- CREMONA, Vicki Ann – EVERSMAHN, Peter – ROWEN, Bess – SARO, Anneli – SCHOENMAKERS, Henri. 2020. *Theatre Scandals: Social Dynamics of Turbulent Theatrical Events*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2020.
- DEBORD, Guy. 2007 *Společnost spektaklu*. Přel. Josef Fulka – Pavel Siostrzonek. Praha: Intu, 2007.
- DRÜCK, Patricia. 2004. Dem Körper auf den Leib Rücken. In: Táž. *Soziale Kreaturen – Wie Körper Kunst wird / Social Creatures – How Body Becomes Art, Body and Tackle – The Body and Politics*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, s. 19–25.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2011. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011.
- Florentina Holzinger – *Festwochen* (online). URL: <https://www.festwochen.at/florentina-holzinger> (cit. 9. 2. 2024).
- FOUCAULT, Michel. 1999. *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Přel. Pavel Siostrzonek – Josef Fulka. Praha: Dauphin, 1999.
- FOUCAULT, Michel. 2000. *Dějiny sexuality I: Vůle k vědě*. Přel. Pavel Kouba. Praha: Hermann & synové, 2000.
- HEGEMANN, Helene. 2024. Die fünfte Wand. *Monopol: Magazin für Kunst und Leben* 20, 2024, č. 2, s. 19–41.
- KASCH, Georg. 2024. *Das ist ihr Leib* (online). URL: <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/mecklenburg-vorpommern/schwerin/mecklenburgisches-staatstheater-schwerin/sancta-mecklenburgisches-staatstheater-schwerin-florentina-holzinger-goes-musiktheater> (cit. 25. 11. 2024).
- KRAFFELD, Merle. 2024. *Übel* (online). URL: <https://van-magazin.de/mag/sancta-berichterstattung-hassnachrichten-shitstorm/> (cit. 25. 11. 2024).
- Mbo. 2024. *Katholische Kirche kritisiert Stuttgarter Extrem-Oper „Sancta“* (online). URL: https://www.spiegel.de/kultur/sancta-katholische-kirche-kritisiert-stuttgarter-extrem-oper-a-bd4c9729-7032-4f02-8545-5057d0db61e1?sara_ref=re-so-app-sh (cit. 25. 11. 2024).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1978. *Fenomenologija percepcije*. Přel. Anđelko Habazin. Sarajevo: IRO Veselin Masleša, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2004. *Viditelné a neviditelné*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Oikymenh, 2004.
- MIGLIETTI, Francesca Alfano. 2003. *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*. Milan: Skira, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. 2008. *Corpus*. New York: Fordham University Press, 2008.
- ROGERS, Thomas. 2022. *Interview: Florentina Holzinger makes everyone Uncomfortable* (online). URL: <https://www.nytimes.com/2022/09/14/arts/dance/florentina-holzinger-ophelia.html> (cit. 10. 2. 2024).
- RUSSELL, Legacy. 2020. *Glitch Feminism – A Manifesto*. London: Verso, 2020.
- SARTRE, Jean-Paul. 2007. *Bytí a nicota: Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přel. Petr Horák. Praha: Oikymenh, 2007.
- Stadtdekan Christian Hermes – *Theater trägt Verantwortung für die mentale Gesundheit des Publikums* (online). URL: <https://www.staatsanzeiger.de/nachrichten/kultur/stadtdekan-christian-hermes-theater-traegt-verantwortung-fuer-die-mentale-gesundheit-des-publikums/> (cit. 5. 6. 2024).
- TAYLOR, Sonya Renee. 2018. *The Body Is Not an Apology: The Power of Radical Self-Love*. Oakland: Berrett-Koehler Publishers, 2018.
- TREBING, Saskia. 2024. *Eine sehr klassische Verteufelung von weiblicher Sexualität*. (online). URL: <https://www.monopol-magazin.de/interview-florentina-holzinger-sancta-stuttgart> (cit. 8. 11. 2024).
- TRPKOVIĆ, Andrijana. 2025 v tisku. Zranitelnost vs. odolnost. *Přírodní drama: Rytmus jinakosti v díle Sorour Darabi*. *Dance Context Journal* 2, 2025.
- TURNER, Victor. 2004. *Od rituálu k divadlu: Lidská vážnost hry*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- WEBER, Liza. 2022. *Blut, Schweiß & Talent* (online). URL: <https://tanzschreiber.de/blut-schweiss-talent/> (cit. 10. 2. 2024).

WILINK, Andre. 2021. *Die Hölle auf kleiner Flamme* (online). URL: <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/nordrhein-westfalen/ruhrtriennale/a-divine-comedy-ruhrtriennale-florentina-holzinger-und-ihre-performerinnen-tanzen-dantes-goettliche-komoedie-in-der-kraftzentrale-in-duisburg> (cit. 8. 11. 2024).

MgA. Andrijana Trpković
Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy
andrijanka1@gmail.com

Andrijana Trpković je divadelní tvůrkyně a výzkumnice působící mezi českým, srbským a německojazyčným prostorem. Vystudovala scénografii a kostýmní výtvarnictví na DAMU (MgA. 2014). V rámci svého doktorského studia na Katedře divadelní vědy FF UK se věnuje výzkumu performativity těla v souvislosti s virtuálními prostory, zejména v kontextu avatarů a postdigitální identity. Je rovněž spolutvůrkyní interdisciplinárních výzkumných seminářů, například *Tělesnost v digitální kultuře – vrstvy reality* (CED Observer, Brno) a *Scenic Action Now* (FF UK s podporou MeetFactory). Ve své profesní činnosti propojuje teorii a performativní praxi s důrazem na participaci a kritickou reflexi. V současnosti umělecky spolupracuje především s německým kolektivem Farn a českou Kolonií.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.