

Cunninghamovy série¹

José Gil

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA
de Lisboa
josengil@sapo.pt

Abstract:

Cunningham's Series

An essay by the contemporary Portuguese philosopher José Gil addresses the prominent American choreographer and dancer Merce Cunningham's conception of dance. Gil emphasizes that Cunningham approaches dance in a way that is fundamentally different from the traditional mimetic and expressive paradigm. With the help of Giles Deleuze's observations, Gil proves that even in the case of dance shorn of the faculty to represent and express emotional contents, we can talk about units of dance, about their meaning and unity, and thus about the language of dance. Gil spells out this idea by showing a parallel between dance, in Cunningham's conception of it, and modern painting.

Keywords: body, philosophy of dance, gesture, plane of immanence, metalanguage, Merce Cunningham, Giles Deleuze

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2022.1r.175>

Když porovnáme obrat k abstraktnímu významu, jež nabízí moderní tanec, s odpovídajícím procesem v malířství dvacátého století, zaujmou nás dva aspekty, kterými se tanec a malířství liší. První abstraktní formy u Kandinského, Maleviče a Mondriana pocházejí z desátých let, zatímco Cunninghamovy neexpresionistické choreografie se objevují až o čtyřicet let později. Choreograf nebyl nikdy postaven před možnost „konce tance“, na rozdíl od malířů, kteří žili v úzkosti z náhlého zhroucení celé mimetické reprezentace, jež se dělo před jejich zraky, přičemž hrozilo, že toto zhroucení zachvátí celé malířství.

1 Přeloženo z portugalského originálu: Gil, J., *As séries de Cunningham*. In: týž, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa, Relógio d'Água 2001, s. 31–55. © José Gil. Transl. © M. Ševčík – N. Hlaváčková. Pozn. red.

Citace byly převzaty z originálního textu a uzpůsobeny citačním pravidlům *Filosofického časopisu*. Při překladu pasáží textů, které José Gil cituje, překladatelé přihlíželi k originálnímu znění těchto textů. Překlad vznikl za podpory Grantového systému Západočeské univerzity v Plzni v rámci projektu č. SGS-2018-013. Pozn. překladatelů.

Všimněme si prozatím pouze druhého aspektu.

Jak se Cunninghamovi podařilo přejít, takřkajíc bez jakékoliv krize, z expresionistických forem (zděděných po Marthě Grahamové) k vyprázdněným formám, které zjevně postrádají jakýkoliv expresivní, nebo dokonce „významový“ obsah? Takto položená otázka přináší řadu nedorozumění a domněnek vznikajících kolem pojmů „abstraktní pohyb“ a „signifikantní forma“. Má však tu výhodu, že nás vede k jádru problému, jímž je vznik Cunninghamových choreografických forem. Jak mohl Cunningham tak důrazně popírat mimetické formy, bez toho, že by odmítal jakékoliv formy pohybu? A bez toho, že by nerozvrhoval pohyb mimo pole umění – tedy nikoli jako Malevič, který se tomu nevyhnul, ale spíš jako Duchamp² – a otevřel ho průzkumu nových pohybů... Jak tedy?

Všichni jsou obeznámeni s obecnými charakteristikami choreografie Merce Cunninghama, s jeho odmítnutím expresivní konvence, s decentralizovaným scénickým prostorem, s autonomií hudby a pohybu, se začleněním náhody do choreografické metody atd. Všechny tyto rysy jsou podřízeny ucelené logice, jejímž principem je umožňovat pohyb sám o sobě, bez odkazů k něčemu vnějšmu. Cunninghamovým cílem bylo zbavit se mimesis v tančenských gestech: mimesis v „postavách“, mimesis ve scénickém prostoru, který dosud reprodukoval nebo symbolizoval vnější prostor, a dokonce i jistého druhu „vnitřního mimetismu“, jelikož tělo bylo považováno za něco, co vyjadřuje emoce určitého subjektu nebo určité skupiny.

Tyto tři aspekty podmiňovaly jiné aspekty, například otevření prostoru. Řečeno Cunninghamovými slovy: „Tím, že udržuje obraz odpovídající renesanční perspektivě v jevištním myšlení, uchovává klasický *balet* lineární formu prostoru. Moderní americký tanec, který vychází z německého expresionismu a osobních pocitů různých amerických průkopníků, proměnil prostor na řadu boulí nebo často jen statických kopců na jevišti bez jakéhokoliv vztahu k širšímu prostoru jeviště, prostě jen na formy, které svým spojením v čase vytvořily tvar. Některá pojetí prostoru, jež vycházejí z německého tance, prostor otevřela a umožnila momentální pocit spojení s ním, ale příliš často nebyl tento prostor dostatečně viditelný, protože fyzická akce byla veskrze lehkostí, jako vzduch bez země nebo nebe bez pekla.“³

Společné rysy *baletu* a moderního tance (Loïe Fullerové, Isadory Duncanové a Marthy Grahamové), od kterých se Cunningham pokouší odpoutat, lze

2 To, že byl Cunningham Duchampovým dílem přitahován, je známé. Zkomponoval *Walkaround Time* s kulisou *La Grande Verre*. O konvergencích a divergencích mezi Cunninghamem a Duchampem srov. Banes, S. – Carroll, N., Cunningham and Duchamp. In: Banes, S., *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. London – Hanover, NH, Wesleyan University Press 1994, s. 109–118.

3 Cunningham, M., *Space, Time and Dance*. In: Kostelanetz, R. (ed.), *Merce Cunningham, Dancing in Space and Time*. Pennington, A Capella Books 1992, s. 37.

seskupit do tří principů: principu exprese, který požaduje, aby pohyb vyjadřoval emoce, principu vznešenosti, který – přestože nemusí vždy znamenat přímý pohyb vzhůru, protože požaduje, aby byl zdůrazněn vztah mezi tělem a zemí (jako je tomu v případě Marthy Grahamové) – potvrzuje přednost nebe a inteligibilního před smyslovým, a principu organizace, který z těla tanečníka nebo ze skupiny tanečníků vytváří organický celek, jehož pohyby směřují k jednomu cíli.

Tyto tři principy jsou vzájemně propojené. V *Embattled Garden*, choreografii z roku 1958, se Martha Grahamová snažila o to, aby tančené pohyby reprodukovaly „propojení (těchto) emocí (sexualita, úzkost, napětí, intenzita emocionální zkušenosti) pomocí vymezení vztahu mezi centrem těla a jeho periferií – mezi pánví a zbytkem trupu“.⁴ Organické tělo zde slouží k vyjádření pocitů, jejichž kvalita a vznešenost jsou příčinou směřování gest vzhůru k čisté obloze. Reprezentace vnějšího světa navíc odkazuje k situacím a způsobům chování, do nichž je zapojeno tělo, jež je často popsáno pomocí narativní konstrukce.

Cunningham bojuje proti těmto třem principům, řekněme tak, že používá dvě hlavní zbraně: začlenění náhody do choreografické metody a rozkládání „organických“ sekvencí pohybu multiplikací tradičních artikulací.

Přijetí náhodnosti jako choreografické metody má dalekosáhlé důsledky: jakmile se pohyb stane neukončeným, nevychází již z jakéhosi centra záměrů, tedy ze subjektu, který má osobní pocity a který si přeje tyto pocity určitým způsobem vyjádřit. Samotná představa subjektu (nebo „těla-subjektu“) má de facto tendenci zmizet.

Druhý důsledek se projevuje ve vztahu mezi hudbou a choreografií. Náhoda rozbíjí vazbu mezi těmito dvěma tradičně spojenými oblastmi. Hudba již neposkytuje „záchytné body“, kterými se tanečníci nechávají vést proměnami prostoru, rytmu nebo v sepětí s pohyby jiných tanečníků. Protože od této chvíle řídí změny v tančených sekvencích náhoda, vztah s hudbou už neexistuje. Cunningham přikládal náhodě takový význam, že tanečníci až do dne premiéry neznali partituru příslušného díla. Výsledek není těžké uhádnout: hudba a tanec se stávají dvěma odlišnými sériemi, které se protínají jen v určitých „strukturálních bodech“, přičemž mezi nimi neexistuje žádný vztah. Cunningham k tomu poznamenává, že „je to v podstatě ne-vztah [*a non-relationship*]“.⁵ S ohledem na tento deleuzeovský termín vidíme, jak je Cunninghamova choreografie blízká Deleuzeově teorii série.⁶

4 Foster, S. L., *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles, University of California Press 1986, s. 73.

5 Cunningham, M., *Choreography and the Dance*. In: Sorrel, W. (ed.), *The Dance Has Many Faces*. New York, World Publishing 1951, s. 52.

6 Poznámka překladatelů: Gil tu odkazuje na pojetí „heterogenních sérií“ u Gilese Deleuze. Srov. Deleuze, G., *Logika smyslu*. Přel. M. Petříček. Praha, Karolinum 2013.

Třetí důsledek začlenění náhody do tance je zvláště zajímavý: přerušení, které působí v tradičním rámci (nebo kódu) možností těla, tedy otevřenost dosud neprobádaným pohybům. To znamená ještě další přerušení, přerušení tradičních „šablon“, které řídí koordinaci pohybů. Tyto modely (používané v *baletu* i ve škole Doris Humphreyové) vždy předpokládaly organickou představu těla jako uzavřeného celku. „Jistě to byl jeden z důvodů, proč jsem začal používat metody náhody v choreografii, abych jimi rozbíjel osobní modely [*patterns*] zapamatovaných fyzických koordinantů,“⁷ říká Cunningham.

Tento poslední aspekt je spojený s dalším postupem, který Cunningham systematicky používá k rozbití organičnosti těla: multiplikace pohybových artikulací, jejichž sekvence již nejsou navzájem organicky koordinovány, získává určitý stupeň autonomie, který vyplývá z autonomie vlastní jednotlivým „částem těla“. Takto je narušen vztah celku k jeho částem.

Cunninghamova technika dává částem těla maximum autonomie a zároveň tak umožňuje, aby se v těle uvolnily a rozvíjely série navzájem nespojitých pohybů. Cunningham píše: „To zahrnuje problém rovnováhy těla a držení jedné části oproti části jiné. Jestliže jako centrum rovnováhy a jako vertikální osu použijeme pouze trup, pak se problém rovnováhy vždy vztahuje k této centrální části, přičemž paže a nohy se vzájemně vyvažují po obou jejích stranách, různými způsoby a různými pohyby proti sobě. Jestliže však trup použijeme jako samotnou pohyblivou sílu a páteři umožníme, aby byla hybnou silou ve vizuální transformaci rovnováhy, problém je pocítit, jak daleko může jít posun rovnováhy nějakým směrem a v některém časovém řádu a jak se pak ihned pohybovat nějakým jiným směrem a v nějakém jiném časovém řádu, aniž bychom museli přerušit pohyb postihováním tíže, ať již skutečnou proměnou pohybu, nebo zastavením v čase, nebo nějakým jiným způsobem.“⁸

Teprve když centrem rovnováhy už není trup či páteř jakožto statická vertikální osa, ale páteř v autonomním pohybu, je možné pohyby navzájem nerozlišovat, a to proto, že se už nemusí vztahovat k nepohyblivé části těla, ale vztahují se k té části, která je pohyblivá sama o sobě. Protože pohyby byly rozloženy do multiplicit, musí končetiny proto, aby byla dosažena rovnováha, zaujímat svou polohu ve vztahu k multiplicitě částí těla, a nikoli jen ve vztahu k jediné části těla a k její jediné poloze. Od této chvíle se musí části těla vztahovat k množství pohyblivých a ohebných os: pohyby rukou a nohou předvídají rovnováhu, která má nastat, a zároveň uvádějí tělo do rovnováhy v přítomném okamžiku. Je to rovnováha paradoxní,⁹ jelikož předpokládá napětí a pohyb a především jistý způsob dekompozice celého těla na jeho části.

7 Cunningham, M., *Choreography and the Dance*, c.d., s. 59.

8 Cunningham, M., *The Function of the Technique for Dance*. In: Sorrel, W. (ed.), *The Dance Has Many Faces*, c.d., s. 253.

9 Neboli metastabilní rovnováha, jak by tomu po vzoru Simondona říkal Deleuze.

Tím, že jsou konfigurace rukou a nohou na obou stranách těla rozbity, stávají se pohyby končetin – z důvodu hledání pohyblivé, nikoli statické rovnováhy, jež na sebe v jediném okamžiku navrství multiplicitu poloh v prostoru – nesouvislémi. Protože se musí proměňovat neorganicky, dosahují tyto pohyby vrcholu deformací a asymetrií, jako kdyby v jediném těle společně existovalo mnoho těl.

Právě tato multiplikace artikulací dovoluje, aby simultánně vystaly divergentní série pohybů: série gest nesouvisejících s jinými gesty v témž těle, série, kterou vytváří tělo každého tanečníka ve vztahu k jinému tělu, hudební série a série tančených gest, ať už individuálních, nebo skupinových.

Vzhledem k tomu, že Cunningham odmítl všechny referenty, což znamená, že odmítl jakoukoli jinou motivaci pohybů (ať už emocionální, nebo vázanou na reprezentaci) než tu, kterou jsou pohyby samotné, zůstává otázkou, co spouští série gest. Jak může pohyb sám o sobě vyvolat pohyb?

Největší Cunninghamova potíž může být popsána následovně: jak mohl být schopen – při provádění radikální kritiky tradičních choreografických jazyků a při odmítnutí jakéhokoli vnějšího referentu mimo pohyb samotného – přeměnit to, co *zbylo* na rovině pohybu po jeho kritice, na jednotky nového jazyka?

Sama představa kritiky uplatňované v této oblasti dává podnět k dalšímu rozboru. Jelikož se všechno odehrává na úrovni provádění tančených gest, nemohou existovat žádné pohyby, které znamenají negaci (jiných pohybů). Neexistují žádné „negativní pohyby“, můžeme tedy říci, že vše je afirmativní a pozitivní v plné přítomnosti tančeného pohybu. Jak tedy *odmítat*, *popírat* tradiční choreografické jazyky? Dokonce i když někdo vytvoří parodické nebo satirické sekvence (například ve vztahu ke klasickému baletu, jak je tomu u mnoha současných choreografů), působí pohyb jako „negace“, jen když se stává znakem, když se zdvojuje, aby vstoupil na sémiotickou úroveň. To se může stát, jedině když se jazyk používá jako nástroj zprostředkování rozvoje (gesto-znak zastupuje jazykový znak, který zastupuje gesto). Sám o sobě, ve svém kinetickém a svalovém rozvoji (který je také rozvojem smyslu), je pohyb čistě afirmativní. Negativní a negující pohyb by byl takový, který by sám sebe paralyzoval.

Proč je však nutné popírat tradiční choreografické jazyky? Proč se jich prostě jen *nezbavíme*? Není to ve skutečnosti to, co Cunningham dělá?

Problém je následující. Jestliže Cunningham vynalézá nový jazyk bez referentu, může takový jazyk vzniknout jedině z jazyků s referentem neboli pomocí negace vztahu těchto jazyků a jejich referentu. Jedná se tedy o operaci, která se neomezuje na rovinu kinetickou a *zůstává na rovině estetické*. Dokážeme si představit čistý pohyb bez jakéhokoli významu (referentu) jako

akrobacii nebo gymnastiku (tento pohyb má jen takový význam, který je určen cílem tohoto pohybu). Obtížnější je však uznat čistý pohyb, který by byl zároveň estetický, to znamená pohyb, který není podmíněn žádnými vnějšími prvky a který splňuje množství požadavků, jako je sémantická saturace, nekonečnost nebo jedinečnost, jež z něj činí objekt takřikajíc „estetický“.

Vzhledem k tomu, co Cunningham v rámci *moderního tance vynalezl*, musíme skutečně připustit, že pouze tento rámec nabízí možnost negace tradičních jazyků a že tato negace byla součástí procesu, který mu umožnil vytvořit a afirmovat jiný estetický jazyk. Stručně řečeno, pokud se týká toho, co neguje, má negace platnost v určitém rámci. A to až do té doby, než nový jazyk sám o sobě prosadí jiný estetický rámec. Funkcí takového rámce je tu zaručit estetický charakter celého procesu destrukce a konstrukce, tedy zabránit tomu, aby kriticky zaměřené operace, které Cunningham provádí, nechaly pohyby vyklouznout mimo estetickou oblast jako takovou (staly by se tak čistě akrobatickými nebo triviálními) – což by představovalo skutečné ohrožení cunninghamovského postupu.

Je tedy nutné takřikajíc suspendovat kritiku pomocí jistého druhu uměleckého metajazyka, který by zajišťoval radikalitu operací negace, negace všech vnitřních a vnějších referentů, v samotném pohybu, to znamená negaci pohybu pohybem, která by však zároveň umožnila zachování formálních estetických rysů negujícího pohybu.

Je zřejmé, že tento „umělecký metajazyk“ nemůže ani být doopravdy metajazykem, ani se považovat za umělecký. Za prvé, tanec není jazykem, neverbální úroveň pohybů činí myšlenku *metajazyka* nepřijatelnou. Za druhé, bez ohledu na rámec, s nímž by pohyby měly zůstat spojené, musí postupný rozklad tohoto rámce – zatímco tyto pohyby vykonávají potřebné negace – dosáhnout jakéhosi „nulového stupně umění“. Ten je naprosto nezbytným předpokladem pro vznik panenského území, na kterém může vyvstat *nový jazyk* a nový estetický rámec. Jinými slovy, Cunninghamův choreografický jazyk se rodí zároveň z kritiky starších jazyků a z této panenské půdy.

Právě na tento paradox musel Cunningham svou vynalézavou prací odpovědět. Jak se radikálně zbavit „starého“, aniž bychom opustili estetickou oblast? Udržením a přeměnou tradičního estetického rámce tak, aby z něho byl vyproštěn jakýsi „meta-infra-jazyk“, který se uvolňuje tou měrou, jakou kritika ničí „získané modely fyzické koordinace“.

Neboli, jakožto *meta-jazyk* může tato vrstva pohybů (protože se tu jedná o pohyby, nikoliv o promluvy) zaručit, že jiné pohyby nabývají negativní hodnotu: „zbavit se“ nadále znamená „negovat“. Jako by existovaly pohyby, které by se samy o sobě mohly, díky zvláštní intencionalitě, obrátit proti ostatním pohybům, jako promluva, která se sama v sobě zdvojuje proto, aby se popřela. Jak Cunningham konstruuje tuto „metajazykovou“ vrstvu pohybů?

Tuto otázku můžeme položit také jinak, a to tak, že „jazyk“ a „metajazyk“ nahradíme „jazykovou jednotkou“ a „metajazykovou jednotkou“. Ačkoli jsou tyto výrazy stejně „teoretické“ jako ty, které nahrazují, je jejich výhodou adekvátnější popis skutečnosti. Tato jednotka by prostě byla minimální sekvencí pohybů, na jejímž základě by se tančený jazyk konstituoval. (Trochu na způsob Malevičova *Černého čtverce*, který se stává základním prvkem suprematistického jazyka, umožní tato kinesteticky estetická metajazyková jednotka vzniknout dalším jednotkám pohybu cunninghamovského jazyka.)

Otázka se pak stává takovouto: jakou metajazykovou jednotku, jež je schopna se proměnit na jednotku nového jazyka (neboli působit jako tato jednotka) a jež nemá žádný jiný referent kromě sebe sama, Cunningham vlastně vytváří?

Popišme vlastnosti, které tato jednotka musí mít. Je nezbytné, aby:

- a) v sobě mohla zhušťovat veškerý význam, neboť je výsledkem jistého druhu absorpce smyslu, který byl v jiných choreografických jazycích dříve připisován „figurám“ (reprezentacím) pohybu. Současně už nemůže obsahovat žádný význam, protože se tvoří v procesu odmítnutí referentů, dárců významů negovaných jazyků;
- b) představovala jednotku tančeného pohybu. Co je tančený pohyb? To je potřeba ještě určit. Nicméně připustíme, že Cunningham vytváří novou tančnou jednotku „neexpresivního“ (ve smyslu kritiky expresionismu), mimetického pohybu. Ten čerpá svou vlastní energii (svůj impuls) od sebe tak, že získává základní kontinuitu nezbytnou pro veškerý tančený pohyb;¹⁰
- c) energie této nové jednotky pohybu pocházela z procesu demontáže vtělených šablon. Tou měrou, jakou Cunningham rozkládá artikulaci, eliminuje i expresivní a mimetické pohyby. Současně je energie, která byla dříve vyhrazena pro reprezentaci, usměrňována do samotného čistého pohybu. Nezapomeňme, že se tento rozklad na základě kritiky i tato konstrukce uskutečňují ve jménu nové jednotky pohybu, která v jistém smyslu ještě neexistuje, neboť je také důsledkem zničení starších jazyků.

Cunningham pokračuje tak, že venku i uvnitř vytváří prázdno.

Venku: vyprazdňuje jeviště (což je prostor těl vzdálený osobnímu tělu, které prostor zaplňuje, jako například u Marthy Grahamové). Jedná se o otevření prostoru jeviště tak, aby v něm mohly nastat všechny druhy *událostí*. „Převládající pocit mnoha malířů, který jim umožňuje vytvářet prostor, v němž může nastat cokoli, je pocit, který mohou mít také tanečníci. Podobá se způ-

10 „[Energie pohybu] se živí vlastním pohybem a skutečností, že je člověk přesvědčen o tom, že i když je ještě nehybná, je skutečně již v pohybu,“ připouští Cunningham. Cunningham, M., *Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*. Paris, Belford 1996, s. 143.

sobu, jakým příroda vytváří prostor a vkládá do něj spoustu věcí, věci těžké a lehké, malé a velké, věci nesouvisející s ostatními, a přece se ovlivňující navzájem,“ píše Cunningham.

Uvnitř: zbavuje tanečnickovu zkušenost všech prvků emocí a prvků reprezentace jakožto hybatelů pohybu (v baletu nebo v moderním tanci). Jak toho dosáhne? Díky tomu, že se pozornost tanečníka zaměří na čistý pohyb, tedy na „gramatiku“. *Vědomí těla* [awareness] se zaměří na energii, artikulace, pohyby, a vůbec ne na emoce nebo obrazy, z nichž se skládá narativ. (V situaci zaměření se na emoce a obrazy totiž vědomí vládne vědomí-tělu. U Cunninghama je vědomí naopak ovládáno vědomím-těla.)

Je zřejmé, že při odstraňování emocí a reprezentací, které by jinak mohly vyvolat pohyb, Cunningham současně vyprazdňuje scénu a prostor těla, který byl vždy emočním prostorem. Z toho důvodu se také zdá, že se těla Cunninghamových tanečníků, jak už bylo mnohokrát řečeno, rozvíjejí do prostoru, který se zastavuje na rozmezí, jímž je kůže, do prostoru vymezeného těla, individuálního a „individualistického“ těla, které se nerozpíná ani nerozestírá k tělům jeho partnerů.

Při odstraňování obrazů a vlivů z tělesných zkušeností a při vyprazdňování prostoru se objevuje gramatika, ale to, co motivovalo nebo vyvolalo pohyb, zmizelo. Aby se gramatika mohla „stát významem“, jak Cunningham rád říká („the grammar is the meaning“), neboli aby se gramatika mohla stát konstitutivním prvkem pohybu, musí se samotná „tančená gramatika naplnit“ nějakým významem, tedy pohyb musí být už *tančen* a musí vynalézt svou vlastní logiku, prvky svého vlastního rozdmýchání a svou vlastní orientaci.

Co tedy nahrazuje vyřazené prvky? A co v abstraktních pohybech zastává ty funkce, které byly připisovány představivosti, emocím a prostoru těla? To ale už víme. Je to nová jednotka pohybu, jež bude základem dalších spojení nového jazyka.

Co to znamená „vyprázdnit pohyb“? Znamená to vytvořit vakuoly času uvnitř pohybu. A to pomocí technik podobných těm, které se používají v józe nebo *zenové* meditaci (důležitost těchto dvou postupů v Cunninghamově technice je dobře známa). Jedná se o osvobození rytmu myšlení od pohybů těla, zejména od pohybů dýchání. Myšlení již není vázáno na rytmus těla, jeho hloubková rychlost mezi jedním a druhým bodem se sníží, protože se prostor rozšiřuje, zatímco jeho povrchová rychlost se může neomezeně zvyšovat. Už není vláčeno dýcháním (protože dýchání je pod kontrolou a je nezávislé na srdečních a jiných rytmech), přestává spěchat a nemusí následovat nic jiného než své vlastní pohyby.

A naopak dýchání, které se nevztahuje k myšlení, se už nezrychluje při strachu ani se neustaluje při pocitu uklidnění.

Není to právě to, co Cunningham dělá? Dekomponuje „organická“ gesta těla, odděluje pohyby jeden od druhého, jako by každý pohyb patřil jinému tělu. Především si však přiděluje náhodně dlouhý čas, který má být „naplněn“ choreografií. A konečně snoubí myšlení s pohybem a jen s pohybem. Cunningham tak na jedné straně vytváří mezi tělesnými pohyby vakuoly času a na straně druhé připravuje konstrukci roviny imanence, na níž se činnosti těla už neodlišují od myšlenkových pohybů.

Nyní už chápeme, v čem spočívá „vyprázdnění“ neboli vyloučení emocí a představ z oblasti pohybů: ony dvě série se odlučují od gest a pozornost se soustřeďuje jedině na pohyby. Prázdnost, vakuoly zato umožňují multiplikaci artikulací. V takové situaci už pohyby nejsou spojené na povrchu, ale jsou spojené hlubokou kontinuitou. Jak se někdy říká, když se hovoří o Cunninghamově stylu: jeho pohyby „plují“.

Jak se tedy tyto pohyby znovu spojují na povrchu, aby vytvořily tančenou sekvenci?

Musíme vyřešit několik problémů, které jsme ponechali stranou:

a) Povšimli jsme si, že vyprazdňování a naplňování pohybů – přičemž vyprazdňování odpovídá destrukci a naplňování konstrukci nového jazyka – implikuje vznik roviny imanence. To proto, že oddělení pohybů navzájem a jejich oddělení od myšlení připravuje novou osmózu, která znamená, že se myšlení a činnost těla stanou jedním a tímtéž, že na této rovině imanence tance bude moci proudit nová plynulost, nový druh pohybů.

Tato osmóza se uskutečňuje skrz *vědomí těla*: protože se ustavilo jako *tělo myšlení*, ovládá a řídí tančený pohyb zevnitř.

b) Jednotu pohybu, která udržuje tančený pohyb, jsme tedy lokalizovali v umělecké oblasti jako to, co se mění a samo sebe ruší v procesu negace dřívějších choreografických jazyků. Tato jednota je komponovaná z *virtuálního pohybu*. Je to prázdná jednota (aktuálního) pohybu.

Tato jednota náleží virtuálnímu tělu, které se formuje tou měrou, jakou se pohyby dekomponují. Multiplikace artikulací a gest (které dávají vzniknout odlišným sériím pohybu) umožňuje konstrukci těla, jehož virtualita zajišťuje hlubokou kontinuitu pohybů, které nesou tanec.

Upřesněme však pojem virtuálního těla. S tímto tělem se setkáváme právě u Cunninghama, který – jak jsme už viděli – dekomponuje gesta v rovnováze pohyblivého těla takovým způsobem, že spojnicí poloh částí těla už nadále není organické tělo. Lze dokonce říci, že každé z těchto současně zastávaných poloh heterogenních gest odpovídá jiné tělo (organické tělo: ovšem výsledkem multiplicity organických virtuálních těl, která společně vytvářejí

totéž tělo, je nemožné, jakési monstrózní a virtuální tělo). Toto tělo prodlužuje gesto do virtuality, protože to, co na něj navazuje, už nemůže být vnímáno v empirickém a skutečném těle.

Neexistuje tedy jediné tělo (jakým je „vlastní tělo“ fenomenologie), ale mnohonásobná těla. Tělo tanečníka (Cunninghama, ale vlastně všech tanečníků) je složeno z multiplicity virtuálních těl.

Je třeba poznamenat, že vpád tohoto monstrózního těla ohrožuje všechny Cunninghamovy choreografie: vidíme to velmi jasně na některých fotografiích, jejichž ustrnulý obraz zachycuje tělo nesouvislých mnohonásobných gest. A to takovým způsobem, že se můžeme sami sebe ptát, zda se mimořádná uhlazenost a elegance oněch tanečníků (mimořádná krása jejich těl) nezjevuje proto, aby potlačila hrozivý zjev monstra, který tato těla nepřestávají naznačovat.

Jednota virtuálního pohybu (nebo virtuální jednota pohybu) vytváří prostor, kam „může být vloženo cokoli“, prostor koexistence a konzistence heterogenních sérií.

Takový prostor zajišťuje několik funkcí: jako neaktuální pohyb vyplývající z vyprázdnování pohybů zaručuje „reflexi“ samotného pohybu, protože každý empirický pohyb se zdvojuje ve virtuální jednotě, na které závisí. To znamená, že se pohyb zdvojuje, je nyní virtuální i aktuální: z virtuálního hlediska se může „obrátit proti sobě samému“. „Obrátit se proti sobě samému“ znamená jak „negovat se“, tak „odkazovat k sobě samému“. Virtuální pohled se stává zdrojem nového typu aktuálního pohybu a nového choreografického jazyka.

„Zbavení“ se některých klasických pohybů můžeme nyní považovat za jejich negaci, protože aktuální pohyby provádějí vyprázdnění-vyloučení starých pohybů, vyprázdnění-vyloučení *směřující* k virtuálnímu, jež je vytvářeno. Výsledkem je jednota virtuálního pohybu, která je transformací aktuálního (pohybů klasických jazyků) do virtuálního, jež na sebe bere hodnotu negace (monstrózní tělo jako negace těla organického).

Virtuální jednota pohybu tak ustavuje komplexní „metajazykové“ operace, které jsou nezbytné k tomu, aby bylo postulováno cosi jako neverbální negace a aby byl pohyb v průběhu své dekompozice-negace udržen v umělecké oblasti tance.

Jiný aspekt „metajazykové“ funkce virtuální jednoty se projevuje v tom, že se Cunningham obrací k řadě uměleckých jazyků: malířství, hudbě, instalacím, předmětům všeho druhu. Klade tyto jazyky do ne-vztahu s tancem. Ve virtuální jednotě se rodí různé série pohybů, které se – přestože jsou heterogenní – podněcují navzájem (například pohyby Rauschenbergových stříbr-

ných polštářů v představení *Rainforest*).¹¹ Virtuální pohyb zajišťuje koherenci koexistence různorodého. Z tohoto pohybu vycházejí pohyby předmětů, zvuků, emocí, obrazů, gest, těl, série ticha a spočinutí – divergentní seriální pohyby, které spolupůsobí na rovině imanence.

„Metajazyk“ je tedy založený na virtuálním těle. Hledá však oporu, to znamená aktualizace, tak, že se obrací k jiným uměleckým jazykům. Jako by se zdvojení těla směrem k sobě samému (od aktuálního k virtuálnímu a od virtuálního k aktuálnímu) pokoušelo udělit si konzistenci a viditelnost, která by se přenášela i na jiné jazyky (jako by se v nich toto zdvojení odráželo). Reflektované a autoreferenční pohyby tančícího těla jsou tedy stejného druhu (autoreferenční, zbavené významu a umělecké) jako prvky dalších používaných jazyků. A obráceně, barvy a zvuky také mluví tělesnými pohyby. Ustavuje se tak jakési meta-infrajazykové proudění všech jazyků, proudění, které je možné jen na rovině imanence.

Nepochybně existuje i jiný důvod pro to, aby se umělci odvolávali na další jazyky, když se snaží vytvořit „abstraktní“ jazyk. Kandinsky nebo Malevič takto odkazují na poezii, hudbu, divadlo, operu, když koncipují své prvotní abstraktní malířské celky ve vztahu k jiným uměním.

Protože při eliminaci jakéhokoli referentu dochází ke zřídnutí významu, vyvstává v průběhu procesu tvoření také snaha o zajištění toho, aby byly autoreferenční jednotky udrženy v oblasti (uměleckého) významu. Touto snahou jsou upřednostňovány koexistence a setkání (v případě Cunninghama náhodná), které sice neznamenají ani analogie, ani podobnosti, ani „vztahy“ obecně, skutečně však zajišťují konzistenci významu na společné úrovni všech jazyků (a tedy i na úrovni tančeného pohybu). Vzhledem k tomu, že virtuální jednota představuje původ všech pohybů a divergentních sérií, které se rozvíjejí na úrovni významu, gest, zvuků a barev, spojuje tato jednota – jež je založená na pohybech virtuálního těla – malbu, literaturu a hudbu.

* * *

Vývoj Cunninghamovy choreografie nám umožňuje toto všechno ověřit. Sám Cunningham klade svůj obrat k abstraktnímu významu do roku 1944, a to do souvislosti s vystoupením *Root of an Unfocus*, tedy sólem, které bylo vřazeno do koncertu, jenž zahrnoval šest skladeb, z nichž pět bylo nevydaných. Toto představení bylo plodem spolupráce s Johnem Cagem: „Datuji své počátky od tohoto koncertu.“

11 Poznámka překladatelů: Gil tu odkazuje na představení z roku 1968 s hudbou Davida Tudora a s využitím instalace *Silver Clouds* Andyho Warhola. Gilova poznámka je však nepřesná, Rauschenberg pro Cunninghama přestal pracovat o několik let dříve a autorem instalace představení *Rainforest* je právě Andy Warhol.

Naneštěstí neexistuje filmový záznam této události. Zůstaly z ní alespoň unikátní fotografie. Jedna z nich¹² snad objasňuje smysl váhání samého Cunninghama,¹³ který – poté co připustil, že tématem *Root of an Unfocus* je strach – říká: „Řadě lidí z publika, kterým je moderní tanec blízký, se [toto dílo] líbí, protože se jim zdá spjaté s jistým emocionálním významem [*an emotional meaning*]... Domnívají se, že má co do činění se strachem. Pokud mě se týká, se strachem nic do činění přímo nemělo. Především však – a toho si nikdo nedokázal povšimnout – je jeho struktura založená na čase, stejně jako je tomu u rozhlasového pořadu.“

Tato fotografie skutečně ukazuje dobře patrný výraz emoce (patrně strachu) ve tváři tanečníka (samého Cunninghama). A popis této fotografie, jež nabídl Jean Erdman,¹⁴ podporuje domněnku, že choreografie byla koncipována s cílem vyjádřit strach nebo nějaký jiný „emocionální význam“. Je proto zajímavé, že Cunningham připomíná, že je ve vztahu k tomuto představení zbaven emocí, a trvá na neexpresivních rysech pohybu skrz pohyb samé struktury díla.

Můžeme dospět k závěru, že zde vzniká rozdíl mezi starými formami (které se stále drží expresionistického slovníku) a jejich emocionálním obsahem, který z nich uniká. Stručně řečeno, expresivní formy jsou nadále tu, ztratily však svůj obsah.

Na jedné straně prázdné formy, na straně druhé čistý neexpresivní pohyb. Takto je ustaven rozdíl, který otevírá nové možnosti. Umožní, aby se pohyb transformoval tak, že se mění jeho motivace. Ta je absorbována a reabsorbována samotným pohybem, který uvolňuje emocionální představy (jež jsou tradičně usměrňované především hudbou). Síla emocí se stává čistou kinestetickou energií. Negace expresionistického jazyka zachovává rámec umělecké oblasti (udržovaný provizorním způsobem, zatímco se energie transformuje) v prázdných formách, zatímco se ustavují virtuální, neviditelné jednotky pohybu.

Emocionální uvolnění nastává nezávisle na pohybu hudebních představ. Tato nezávislost je umožněna časovou strukturou choreografie, která vytváří prázdný prostor a čas: „Takové využití časové struktury [která je vlastní pohybům, jež se už neřídí hudebními pulzacemi] nám umožnilo pracovat odděleně. Cage tedy nemusel, s výjimkou strukturálních bodů, doprovázet tanec. A já mohl svobodně variovat fráze a intonace frází a pohybů uvnitř frází bez toho, abych musel odkazovat k hudební pulzaci. Nadále jsme jako

12 Je reprodukována v knize, z níž čerpáme většinu informací o vystoupení *Root of an Unfocus*: Vaughan, D., *Merce Cunningham: Fifty Years*. Harris, M. (ed.). New York, Aperture 1998, s. 31.

13 Tamtéž, s. 30.

14 Tamtéž.

prostředky dosahování shody mezi námi používali jen strukturální body.“ A dále: „[Root] se dělí na jednotky času. A tanec a hudba přicházejí společně na počátek a konec každé jednotky, mezi počátkem a koncem však na sobě navzájem nezávisí. Tak vznikl nápad, že hudba a tanec se mohou oddělit. Díky tomuto nápadu se toto rozštěpení v naší práci jen zvětšovalo.“

Vzhledem k tomu, že unikl hudebním pokynům, jimiž byl neustále řízen, mohl tanečník zaměřit veškerou svou pozornost na své pohyby. Nyní chápeme konkrétní působení „negace“, kterou Cunningham uskutečňuje. Z expresivních forem odebírá energetickou investici, kterou proměňuje. Z tohoto pohybu potlačení investice (jakožto čistého pohybu neemocionální energie) dělá nový předmět, do něhož je investována energie, která se stala svobodnou. Vytváří tak pohyb bez referentu, autoreferenční, „abstraktní“. Může tedy tvrdit, že tančený pohyb čerpá svou energii jen ze sebe sama.

Tvorba nového jazyka se živí transformací energie, která je výsledkem rozbití „interiorizovaných šablon pohybu“, do nichž je uvězněna. To, že Cunningham dokáže vytvořit nový energetický režim, z něhož se vzedme celý systém naprosto nových pohybů, je způsobeno všemi jeho novátorskými postupy, oddělením tance a hudby, náhodností, decentralizací jeviště a pohledu, multiplikací pohybů atd.

Zajisté, nový, „čistý“ tanec je vystavěn jen za cenu jistého asketismu. Ukáže se také, že tato jiná vznešenost, kterou takový tanec zosobňuje, v sobě nese příslib vyššího uspokojení. Bez pomoci expresivních forem, bez pomoci zprostředkovaných okamžitých „emocionálních významů“ vyvstává jiný estetický jazyk, který sám o sobě vyjadřuje „svět“.

Shrňme: (a) Virtuální („meta-infrajazyková“) jednota pohybu je to, co přetrvává jako „čistý pohyb“, když se tělo zbaví všech emocionálních a expresivních motivací a také všech motivací založených na reprezentaci. (b) Tato jednota umožňuje založení roviny pohybu, kde všechny pohyby těles, předmětů, hudby, barev atd. získávají konzistenci, tedy jistou logiku koexistence. (c) Tato jednota také umožňuje reorganizaci pohybů těla bez použití vnějších prvků, protože skutečné pohyby tanečnickova těla pramení ve virtuální rovině z tenzí, které se v ní rodí.

Virtuální rovinou pohybu je rovina imanence. Jeho tenze neboli intenzita = 0, ale vznikají na ní ty nejsilnější intenzity. Myšlení a tělo v ní navzájem splývají („myšlení“ a „tělo“ jako empirická fakta), je to rovina heterogenity tančeného pohybu.

Abychom parafrázovali Deleuze, imanence, která tento pohyb charakterizuje, se dá popsat následujícím způsobem: to, co se pohybuje jako tělo, se vrací jako pohyb myšlení. Jak říká Cunningham: „Tanec není emoce, vášně zaměřená k ženě, hněv zaměřený proti muži. Věřím, že představuje cosi původnějšího [primal]. V jeho podstatě, v nahotě jeho energie spočívá zdroj,

z něhož se vášně nebo hněv může v té či oné podobě zrodit, zdroj energie, z něhož může být přiváděna energie, která protéká různými emocionálními postoji. Tanec je výbušným projevem této energie, to znamená energie přivedené k intenzitě, která je dostatečně vysoká na to, aby se v některých tanečnicích tavila ocel, k intenzitě, která přináší veliké vzrušení. Není to pocit, jenž se něčeho týká, je to vybičování ducha a těla k aktivitě tak intenzivní, že na krátký okamžik, o který se jedná, se tělo a duch stávají jedním.¹⁵ Jinými slovy, intenzity cirkulují v těle bez orgánů.

Kde se však tato rovina imanence nachází, na základě jakých rysů ji poznáme? Je to virtuální, neviditelná rovina, která zakládá vnímání *kontinua* pohybů při představení. V jednom starém textu Susanne Langerová podrobně popisuje vnímání tančného pohybu: „Tanec je vyvstáním určitého zjevu [*an appearance*] nebo, chcete-li, zjevení. Vyplývá z toho, co tanečníci dělají, ale ve skutečnosti je něčím víc. Když pozorujete tanec, nevidíte to, co je fyzicky před vámi, lidi, kteří běhají dokola nebo kroutí svými těly. To, co vidíte, je ukázka sil ve vzájemné interakci, díky nimž se tanec jeví jako zvedání, přesun, tažení, uzavírání se nebo rozptylování se, a to ať už jde o sólo, či skupinu, jako víření ze závěru tance dervišů nebo jako pomalé, soustředěné a jedinečné plynutí ve svém pohybu. Jediné lidské tělo může před nás předložit celou hru svých tajemných sil. Ale tyto síly, které působí v tanci, nejsou ve skutečnosti fyzickými silami svalů tanečnicků, které skutečně způsobují tyto pohyby. Síly, které, jak se nám jeví, vnímáme s největší přímostí a přesvědčením, jsou vytvořeny pro naše vnímání a existují pouze pro ně... Cokoliv, co je určeno jen ke vnímání a nehraje obyčejnou, pasivní roli v přirozenosti jako běžné předměty, je virtuální entitou. Není to nic nereálného: kdekoli se s tím setkáte, opravdu to vnímáte. Ani se vám nezdá, ani si jen nepředstavujete, že to vnímáte.“¹⁶

Pro Susanne Langerovou je tato rovina virtuálních sil „dynamickým obrazem“. Pro nás je to jednoznačně rovina imanence.

Velice pronikavý popis Langerové ukazuje, do jaké míry není tanec, jak praví staré klišé, pomíjivým uměním. Naopak tato virtuální rovina, kterou „vnímáme“ (našima očima, ale také celým našim tělem, jež má tendenci opakovat vnímané pohyby), zajišťuje kontinuitu gest a pohybů. Divák tanečního vystoupení nikdy nepocítoval úzkost způsobovanou mizením představ v čase. A není to psychologická paměť, která si zachovává pomíjivé pohyby, spíše se přítomné gesto začleňuje do hlubší, virtuální kontinuity času.

15 Cunningham, M., *The Impermanent Art*. Colorado, Falcon Wing Press 1955, s. 80.

16 Langer, S., *The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance*. In: Sorrel, W. (ed.), *The Dance Has Many Faces*, c.d., s. 341–342.

Je to rovina imanence, jež odkrývá hlubokou kontinuitu všech pohybů odehrávající se v choreografickém prostoru. To, co vidíme za viditelným a prostřednictvím viditelného, není pomíjivé jako sekvence pohybů nebo gesta-znaky tanečnicka. Rovina imanence je vždy přítomná a tanec se rozvíjí na tomto trvalém povrchu, nezávisle na gestech, přestože existuje pouze díky těmto gestům. Rovina imanence umožňuje koexistenci všech těchto pohybů, i když se sama nepohybuje (a nespočívá v klidu), je prázdná, autonomní, zahrnuje znaky a tělo, myšlení a pohyb tanečnicka i diváka. Je nulovou rovinou pohybu, není spočínutím, je zvláštní prázdnotou pohybu.

Jak je konstruována rovina imanence?

Jak jsme viděli, soustředění se na gramatiku nebo spíš na pohyby těla nutí tanečnický tyto pohyby vyprázdnit, a to v tom smyslu, že pohyby, které byly dřív doprovázeny emocemi, jsou jich nyní zbaveny. Pohyby gramatiky jsou „prázdné“. Jejím výsledkem je tělo prázdných pohybů. Každý pohyb je zdvojen prázdnem, do něhož Cunningham bude moci „vložit cokoli“, heterogenní elementy všech druhů, které působí společně („vzájemně se podněcují,“ jak píše). Co však znamená ono „vložit cokoli“ a ono „zaplnit prázdno“?

Někteří autoři (Susan Fosterová, Jill Johnsonová) nazývají tuto operaci „reflexí“ (jdouce v Husserlových a Merleau-Pontyho stopách). Ve skutečnosti se však o reflexi nejedná. Když se vědomí-těla nechává prodchnout pohyby těla, otevírá prostor vědomí a myšlení tělu a jeho pohybům. Pro prázdné vědomí, to znamená pro prázdné pohyby, už tu není místo.

Neboť vyprázdnění pohybů odpovídá vyprázdnění onoho myšlení, které vždy doprovázelo a řídilo choreografii moderního tance a *baletu*.

U Cunninghama – u něhož pohyby těla pronikají celým prostorem vědomí a myšlení – už nemůžeme hovořit o tom, že pohyby jsou prázdné. Vědomí pohybů se naopak stává pohybem vědomí takovým způsobem, že mezi vědomím a tělem už není žádná mezera. Myšlení se už nedá popsat jako myšlení těla, ale jako tělo myšlení, to znamená, že má stejnou tvárnost, plynulost a konzistenci jako tělesné pohyby.

Od této chvíle také existuje pohyb, který uvolňuje pohyb, pohyb, který řídí pohyb, pohyb, který dává pohybu význam.

Výkon, jenž spočívá ve vytvoření nové jednoty pohybu, je totožný s tím, jenž vytváří rovinu imanence tance.

Tančovat znamená vytvářet rovinu imanence pomocí pohybů. Proto také bez této roviny, bez pohybů tanečnicka neexistuje žádný význam. Jak uskutečnit právě takovou choreografii? Jak právě takovou choreografii přeměnit na tančené pohyby? Jak prostřednictvím pohybu vyvolat právě takovou expresivní emocionalitu? Ve všech těchto ohledech má pravdu Cunningham:

„stačí to prostě přijmout a dělat to.“¹⁷ Protože jediné tančené gesto nese význam, emoce se rodí z pohybu, a nikoliv naopak.

Cunningham požaduje imanenci: význam se pro něj nenachází mimo pohyb a život. Významem pohybu je sám pohyb významu. Proto, jak on sám tvrdí, „ať tak či onak, každý pohyb je svým způsobem výrazový“.

* * *

Nyní už víme, proč Cunningham, na rozdíl od Maleviče a Kandinského, nikdy nepocítoval úzkost z absolutní anulace tanečního pohybu (ze „smrti tance“). Stručně řečeno, je to ze dvou základních důvodů: za prvé proto, že neexistuje abstraktní pohyb, a za druhé proto, že neexistuje „nulový pohyb“, anulování pohybu, které by splývalo s virtuálním pohybem.

Neexistuje abstraktní pohyb, protože „vyprazdňování“ pohybů je činí *konkrétními*, nejskutečnějšími a nejoproštěnějšími od emocionálních zátěží a zátěží představ. Jakožto nekonkrétnější, proudící na rovině imanence, nesou v sobě tyto pohyby význam, emoce a představy, jež díky své intenzitě dokážou vzbudit. Proto jsou to pohyby významu a emocí, které jsou čistým pohybem rozvíjeny na rovině imanence. Pokud neexistuje žádný „nulový stupeň pohybu“, je to proto, že virtuální jednota pohybu, jakožto pozůstatek po procesu „vyprázdňování“, se shoduje se zbytkem, který v tančeném pohybu vytvářejícím znaky nikdy nepřestane unikát sémiotizaci.

Jinými slovy řečeno, vždy je zapotřebí zvážit fakt, že v reprezentaci i v tančeném znaku se tělo tím, že reprezentuje svět, zároveň samo o sobě vyjadřuje. Tělo hraje tělo, když hraje svět. Protože mezi reprezentací, jež je hrána, a referentem dochází k prolínání, tanec vždy uchovává prvek, který uniká sémiotizaci.

Tento *zbytek* znamená zahrnutí gesta do jeho tělesného kontextu. Znak a činitel kontextualizace znaku jsou jedním (tělem) nebo se spíš navzájem překrývají.

To vysvětluje, proč vyprázdňování tělesných gest nemůže nikdy dosáhnout „nulového pohybu“ nebo „nulového gesta“. Pokud tělo může negovat svět a reprezentaci sebe sama bez vlastní destrukce, je to proto, že mu v jeho reprezentaci sebe sama cosi uniká.

Cosí, co pod samou reprezentací odolává. Když poklona reprezentuje tělo prostřednictvím těla, reprezentující tělo se úplně neshoduje s reprezentovaným (ztvářňovaným) tělem. Cosí se stahuje mimo představu aktualizovaného těla, cosi, co nenáleží jen řádu aktuálních pohybů, ale také řádu vir-

17 Cunningham, M., *Le danseur et la danse. Entretien avec Jacqueline Lesschaeve*, c.d., s. 50.

tuálních pohybů, cosi, co není ani reprezentované, ani reprezentovatelné, poněvadž se nachází ve slepé oblasti prolínání.

To, co se stahuje, také rozdmýchává expresivní nebo mimetický obraz. Je to virtuální tělo.

Virtuální jednota se živí tímto vždy přítomným zbytkem nerepresentovatelného pohybu. Je tím, co garantuje „reflexi“ těla nebo spíš „meta-infrajazykovou“ operaci těla, která zachovává „čistý“ pohyb, zatímco pohyby nesoucí význam a expresivní pohyby jsou vyprázdněny.

A je nakonec tím, co vede k předpokladu, že prolínání znaků a kontextu, těla a vědomí, připravuje konstrukci roviny imanence neboli konzistence pohybů. To, že je činitel konstrukce (tančící těla) zahrnut do materie roviny (pohyb), způsobuje, že tanec – víc než jakékoli jiné umění – uvádí do chodu, samým svým tančením, svou rovinu imanence. Tanec znamená plynout v imanenci.