





---

# Charakter a funkcia fotografie v rámci performatívneho umenia

---

Silvia Senčková

Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě  
Institut tvůrčí fotografie



---

# Charakter a funkcia fotografie v rámci performatívneho umenia

---

Silvia Senčková

Bakalárska práca

Slezká Univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2010

---

Charakter a funkcia fotografie  
v rámci performatívneho umenia  
*Character and function of  
photography within performance art*

---

**Bakalárska práca**

Odbor: Tvůrčí fotografie

Vedúci práce: Doc. Mgr. Aleš Kuneš

Oponent: Doc. MgA. Pavel Mára

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie



## **Abstrakt**

Cieľom mojej bakalárskej práce je analyzovať akým spôsobom sa vyvíjal vzťah fotografie voči performatívnemu umeniu. Prvá časť práce je preto zameraná na teoretické východiská a prúdy ovplyvňujúce postavenie a úlohu fotografie v rámci performance. Druhá časť práce dopĺňa teóriu o detailnejší pohľad na spôsob spolupráce fotografa s performance umelcom na príklade pracovného vzťahu fotografky Françoise Masson s Ginou Pane. Na záver tretia časť práce uvádza niekoľko ďalších príkladov, vybraných tak, aby ilustrovali poznatky z prvej kapitoly.

**klúčové slová:** fotografia, performance, dokumentácia

## **Abstract**

The aim of my bachelor thesis is to analyse development of the relationship between photography and performance art. First part is therefore focused mainly on theoretical approaches which influenced the role of photography within performance art. Second part complements theory with a detailed view on the cooperation between photographer and performer using the example of photographer Françoise Masson and performer Gina Pane. At the end the third part of the thesis works with couple of other examples, chosen in such a manner that they would illustrate the knowledge gained in the first chapter.

**key words:** photography, performance, documentation

Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě  
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické  
Forma: Kombinovaná  
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

**Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta**

<b>PŘEDKLÁDÁ:</b>	<b>ADRESA</b>	<b>OSOBNÍ ČÍSLO</b>
PhDr. SENČEKOVÁ Silvia	Kapitulská 16, 97401 Banská Bystrica	F507150

**TÉMA ČESKY:**

Charakter a funkcia fotografie v rámci performatívneho umenia

**NÁZEV ANGLICKY:**

Character and function of the photography within performance art

**VEDOUcí PRÁCE:**

Doc. Mgr. Aleš KUNEŠ - ITF

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Analyzovať ako sa vyvíjal vzťah fotografie voči performatívnemu umeniu, na základe teoretických východísk ovplyvňujúcich postavenie a úlohu fotografie v rámci performance.

Načrtnutie spôsobu spolupráce fotografa s performance umelcom na príklade pracovného vzťahu fotografky Françoise Masson s Ginou Pane.

Uvedenie niekoľkých ďalších príkladov reprezentujúcich teoretické poznatky úvodnej časti práce.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

Kotz, Liz - Language between Performance and Photography. Massachusetts Institute of Technology  
Phelman, Peggy - Unmarked, The politics of performance. London NY: Routledge 1990  
Auslander, Philip - The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals  
Jones, Amelia - Art Journal Vol. 56, Performance art: Theory and practice at the End of This Century  
Roxby, A., Masson F. - On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane. Artwords Press  
Clausen, Barbara - Performing Histories: Why the point is not to make a point. Afterall, Journal 2010.

**Podpis studenta:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího práce:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího katedry:** .....

**Datum:** .....

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne a použila som iba citovanú literatúru, ktorú uvádzam v bibliografických odkazoch.

## **Súhlas**

Súhlasím, aby táto bakalárska práca bola zaradená do knižnice FPF SU v Opave, do Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe a na internetové stránky ITF.

## **Pod'akovanie**

Ďakujem doc. Alešovi Kunešovi za jeho užitočné rady pri písaní tejto práce a Doc. Márovi za jeho ústretovosť a pochopenie.

Silvia Senčeková

V Opavě, 31. júla 2010

© 2010 Silvia Senčeková

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě



## Obsah

6	-----	Abstrakt
8	-----	Prehlásenie
8	-----	Súhlas
8	-----	Podakovanie
10	-----	Úvod
11	-----	I. Teoretické východiská
12	-----	1.1. Autenticita a reprodukcia vs dokumentácia
15	-----	1.2. Dokumentácia performance
20	-----	Chris Burden, Shoot
21	-----	Yves Klein, Leap into the void
23	-----	II. Francoise Masson a Gina Pane
24	-----	2.1. Začiatky spolupráce
32	-----	2.2. Fotograf vs publikum
35	-----	2.3. Detaily
40	-----	III. Vybrané performance
41	-----	3.1. Trisha Brown, Babette Mangolte a Roof piece
44	-----	3.2. Vito Acconci a Photo Piece
47	-----	3.3. Hannah Wilke, Donald Goddard a Intra Venus
51	-----	Záver
52	-----	Menný Register
55	-----	Zoznam použitej a doporučenej literatúry

## Úvod

Vzťah fotografie a performance sa vo všeobecnosti javí byť veľmi priamočiary a jednoducho popísateľný. Fotografia má v rámci performance čisto dokumentárny charakter a teda slúži len ako sekundárny sprostredkovateľ živého zážitku. Samozrejme, že toto zovšeobecnené tvrdenie sa poprieť nedá a ani to nie je zámerom tejto práce, treba si však ale uvedomiť, že problém dokumentácie akéhokoľvek performatívneho činu je omnoho komplexnejší a zložitejší.

V provom rade je potrebné pochopiť že performance je živé umenie. Performance sa odohráva tu a teraz. Mnohí teoretici umenia vyslovili na adresu performance takmer heroizujúce tvrdenia, označujúc ju za jedinú formu umenia, ktorá garantuje reálnu prítomnosť autora a zároveň sprostredkováva divákovi najautentickejší prežitok. A práve moment autenticity prežitku je bodom, v ktorom sa teórie rozchádzajú. Ak si však uvedomíme, že notoricky známe performance, ktoré máme v predstavách zakódované tak silno, až nadobúdame pocit, že ich dokonale poznáme, nám boli v drvivšej väčšine len sprostredkované pomocou fotografií v publikáciách, uvedomíme si, že otázka prežitku, poznania a pochopenia bez reálneho vizuálneho záznamu dodáva vzťahu fotografie a performance nový rozmer.

V mojej práci sa preto pokúsím na základe kombinácie teoretických východísk a využitia "praktických" ukážok, objasniť a definovať postavenie fotografie vo vzťahu k performance, jej možnosti, úlohu a silu. Mojim cieľom nie je odhaliť nóvum v oblasti dokumentácie performance ako takej, ale sprostredkovať čitateľovi na jednej strane predstavu o tom, ako sa vzťah fotografie a performance formoval na teoretickej úrovni, na akých teoretických východiskách vôbec vznikol a ako sa vyvíjal. A zároveň použitím konkrétnych príkladov priblížiť rôzne formy koexistencie performance a fotografie, ako aj spôsob práce performance umelca s fotografom.

---

# I. Teoretické východiská

---

## 1.1. Autenticita a reprodukcia vs dokumentácia

*“Prvé performance v sedemdesiatych rokoch neboli vôbec dokumentované, pretože väčšina z nás verila, že akákoľvek dokumentácia, či už v podobe videa alebo fotografie nemohla byť náhradou za skutočný zážitok - teda viedieť performance naživo. Neskôr sa ale náš prístup zmenil. Cítili sme, že potrebujeme zanechať nejakú stopu z týchto udalostí širšiemu publiku.”*

*Marina Abramovič*

12

Pri retrospektívnom pohľade na konceptuálne umenie 60-tych a začiatku 70-tych rokov nie je možné nevšimnúť si relatívne výraznú represiu fotografie vo väčšine Fluxus orientovaných prác. Napriek tomu, že niektoré performance prvej polovice 60-tych rokov boli fotograficky zaznamenané napríklad Peterom Mooreom, Manfredom Levem, Georgom Maciunasom alebo Babette Mangolte a inými, fotografia nebola na dokumentáciu systematicky využívaná. Takmer moralistický odpor voči fotografickej redukcii zážitku bol taktiež výrazne rozšírený medzi predstaviteľmi minimalizmu, čo je možné vycítiť z výroku Carl Andreho: “Umenie je priama skúsenosť a fotografia je len fáma, druh pornografie umenia.”<sup>1</sup>

Peggy Phelman vo svojej knihe *Unmarked* píše: “Jediný život performance je v súčasnosti. Performance nemôže byť uchovaná, zaznamenaná, dokumentovaná, alebo sa inak podieľať na cirkulácii svojej vlastnej reprezentácie. Ak sa tak stane, performance sa stáva niečím iným. Život performance sa naplní v momente je zániku.”<sup>2</sup> Práve takýto druh prístupu spôsobil, že v priebehu 60-tych rokov drvivá väčšina umelcov odmietala akýmkoľvek spôsobom, či už vo forme fotografií, záznamu zvuku, videa, alebo čisto písomným popisom zaznamenávať svoje performance. Problematika dokumentácie performance sa opierala o niekoľko záklaných východísk. Jedným z nich bola teória, ktorá vychádzala z tvrdenia, že performance je jedinou “čistou” a autentickou formou umenia, keďže ako jediná sprostredkúva divákovi reálny prežitok a priamy kontakt s umelcom. Heroizácia performance v istom bode jej vývoja nepoznala hraníc a glorifikovala ju nad všetky ostatné umelecké formy vyjadrenia stavajúc na názore, že ako jediná garantuje prítomnosť autora v jeho diele a zároveň v konfrontácii s publikom. A preto by akákoľvek forma dokumentácie performance popierala jej základnú hodnotu a vytvárala pôdu pre jej reprodukciu a teda klamstvo. Jedným zo zásadných problémov dokumentácie bola teda myšlienka znemožnenia autenticity diváckeho prežitku. Sociológovia a antropológovia zaoberajúci sa teóriou

1 <sup>1</sup> Kotz, L. *October 111, Language between Performance and Photography*. Massachusetts Institute of Technology 2005. 3 s.

2 <sup>2</sup> Phelman, P. *Unmarked, The politics of performance*. London NY: Routhledge 1990. 146 s.

performance ako napríklad Bauman tvrdili, že prítomnosť publika a jeho interakcia s umelcom-performerom je zásadná a nosná časť performance.<sup>3</sup>

Toto tvrdenie ako bude možné ďalej v texte vidieť, bolo ale zároveň protichodným voči množstvu performance, ktoré v 60tych a začiatkom 70tych rokov vznikali bez účasti publika, a napriek tomu boli ako performance klasifikované.

Druhým zásadným sporným bodom vylučujúcim dokumentáciu performance bol problém reprodukcie, ktorý bol síce tiež spätý s názorom, že dokumentácia performance umožňuje len sekundárny prežitok a preto v zásade popiera základnú myšlienku performance a teda jej autenticitu, ale omnoho viac pracoval s teóriami reprezentácie reprodukcie. “Tlaky s ktorými sa musí performance vysporiadať, a ktoré sú na ňu vyvíjané sú enormné. Performance musí čeliť zákonom ekonomickej reprodukcie, pretože len málokedy v dnešnej kultúre je “teraz” – čím je performance formovaná, tak hlboko konfrontovanou hodnotou.<sup>4</sup> Phelman tvrdí, že ontologická hodnota performance je v jej neopakovateľnosti a nereprodukovateľnosti. To je kvalita performance, ktorá jej zaisťuje popredné miesto v súčasnom umení. Performance sa deje v čase, ktorý nie je opakovateľný, a síce môže byť znovu prevedená, avšak táto jej repetícia ju apriori v základnom zmysle označuje za “inú”, transformuje ju, či už jej re-enactment vytvoril pôvodný umelec, alebo ktokoľvek iný, kompetentný ju pochopiť a zreprodukovať, a tým pádom už nie je nikdy možné hovoriť o performance v jej pôvodnom zmysle, pretože každá “iná” je len jej transformáciou v inom, čase, priestore a podmienkach. Nezávislosť performance od masovej reprodukcie či už v zmysle technologickom, ekonomickom či linguistickom je jej najvyššou hodnotou. Fotografia je veľmi náchylná kopírovaniu a tým je otvorená masovej reprodukcii. Oveľa ľahšie teda podlieha zásadám trhu, stáva sa komercializovateľnou a je jednoduchým cieľom ekonomických záujmov. “Performance by svojou reprodukovateľnosťou stratila na obsahu a mohla by sa veľmi jednoducho a rýchlo stať vágnou. Jednoducho povedané, performance implikuje “skutočné” cez fyzickú prítomnosť. V performance je publikum jediným spotrebným elementom, neexistujú zvyšky, divák sa musí pokúsiť odnieť si všetko. Bez kópie – dokumentácie performance prechádza do pamäti, kde zaniká bez možnosti regulácie alebo kontroly.”<sup>5</sup> Najmä z týchto dôvodov umelci odmietali obrazovú či slovnú dokumentáciu performance a honorovali myšlienku, že len limitovanému množstvu divákov je v špecifickom čase a priestore umožnený plnohodnotný zážitok, ktorý nezanecháva žiadne viditeľné stopy, ktorými by istý druh transcendentálnej kvality performance bol znemožnený, a tým pádom by bol aj ich vlastný prežitok degradovaný. V tomto bode je možné zahrávať sa s myšlienkou, že performance ako “nový” druh umenia bol samotnými aktérmi prežívaný natoľko intenzívne až im znemožňoval nutný nadhľad nad situáciou. Ako Rosemary Mayer tvrdila začiatkom

3 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 6 s.

4 Phelman, P. Unmarked, The politics of performance. London NY: Routledge 1990. 146 s.

5 Phelman, P. Unmarked, The politics of performance. London NY: Routledge 1990. 148 s.

70tych rokov: "body art je priamou reflexiou umeclovej životnej skúsenosti."<sup>6</sup> Tento druh glorifikácie performance umenia, ktorý v zásade znemožnil uchovanie niektorých performance bol našťastie v konečnom dôsledku postupne chápaný samotnými umelcami ako kontraproduktívny. Napriek snahám o uchovanie "čistoty" performance si jej predstavitelia začali uvedomovať, že jej formálna transcendentálnosť je síce krásnym ideálom, ale zároveň im reálne znemožňuje sebaaprezentáciu na úrovni galérii alebo publikácií a tiež nezanecháva svedectvo o dobe a problémoch, ktoré sa vo svojich performance snažili reflektovať. Na teoretickej úrovni sa rovnako objavujú kritické prúdy, historička umenia Kathy O'Dell napríklad argumentovala: "Práve používaním vlastného tela ako primárneho materiálu, performance umelci zvýrazňujú "reprezentatívny status" svojej práce viac, ako potvrdzujú jej ontologické priority." Tento reprezentatívny aspekt práce - hra so symbolmi a jej závislosť na dokumentácii ktorá umožňuje získať symbolický status v rámci kultúry odhaľujú nemožnosť získať plnohodnotnú znalosť o sebe len cez telesnú prítomnosť.<sup>7</sup> Amelia Jones toto nazýva vzájomnou doplniteľnosťou performance a jej dokumentácie. Performance existuje ako udalosť len v takom prípade, že je dokumentovaná a vice versa.

Odhladnuc od teoretických východísk začínajú umelci postupne revidovať svoje striktné stanoviská a priznávajú, že dokumentácia ich diel je nevyhnutnosťou, že performance sa od jej vlastnej dokumentácie nedá oddeľovať, práve naopak, mali by sa chápať ako seberovné elementy. Či už ide o dokumentáciu udalosti, alebo dokonca o performance inscenovanú pre fotografické účely. Performance ako taká sa stáva materiálom svojej vlastnej dokumentácie. Je produktom, ktorý dostáva udalosť nezávisle od jej priamych svedkov do obehu. Všetky počiatočné obavy umelcov a teoretikov (tu chcem podotknúť že na teoretickej báze sa názory proti dokumentácii a teda akejkoľvek forme reprodukcie performance vyskytujú aj koncom 90-tych rokov) sú teda na základe praxe popreté, čo dáva za vznik novému diskurzu ktorý už nerieši problematiku vzťahu performance a fotografie, ale zaoberá sa samotným spôsobom fotografickej dokumentácie.

6 Jones, A. Art Journal Vol. 56, Performande art: Theory and practice at the End of This Century, "Presence" in Absentia, Experiencing performance as documentation. 1997. 13 s.

7 Jones, A. Art Journal Vol. 56, Performande art: Theory and practice at the End of This Century, "Presence" in Absentia, Experiencing performance as documentation. 1997. 13 s.

## 1.2. Dokumentácia performance

*“To o čo sa snažíš najviac ako je to len možné, je odhaliť zámer umelca a nie vyjadriť tvoj vlastný uhol pohľadu. Raz príde čas kedy všetko do seba zapadne: tvoja vlastná estetika, ich práca a tvoja reakcia na ňu. V zásade ja som stále limitovaný na fotografovanie mojej reakcie do rytmu konkrétneho diela.”*

*Peter Moore*

15

Najviac odkazovaným a citovaným teoretickým textom, ktorý pracuje s problematikou dokumentácie performance je text Philipa Auslandera, v ktorom vypracoval systém kategortizácie dvoch základných prístupov vo fotografickej dokumentácii performance. Zásadným pre pochopenie rozdielnosti prístupu v dokumentácii je príklad, ktorý Auslander uvádza hneď v úvode svojej práce. Ak vezmeme do úvahy dve fotografie z histórie performatívneho umenia, a to fotografiu Chris Burdena z jeho performance Shoot, ktorá zachytáva Burdena postreleného jeho priateľom v galérii, a fotografiu Yves Kleina skáčuceho z okna na druhom poschodí do voľného priestoru ulice, môžeme povedať, že sa jedná o dve notoricky známe fotografie zachytávajúce performance dnes označované za kultové. Je všeobecne známe, že prvá fotografia je dokumentáciou performance, ktorá sa skutočne udiala, ale ako presne sa dá charakterizovať druhá fotografia? Kým Burden bol reálne postrelený, Klein nikdy nevyskočil z druhého poschodia do voľného priestoru tak, ako to zobrazuje fotografia, ale aj napriek tomu sa obidve fotografie stali rovnako ikonickými v histórii performance.<sup>8</sup> Aký rozdiel v našom chápaní dokumentácie performance spôsobuje fakt, že za dokumentáciu su považované obidve fotografie napriek tomu, že len jedna z nich zachytáva udalosť, ktorá sa reálne uskutočnila za prítomnosti publika a druhá zobrazuje v podstate neuskutočnenú udalosť?

Vychádzajúc z tohto príkladu Auslander rozdeľuje dokumentáciu performance do dvoch základných skupín. Prvou je takzvaná **dokumentárna kategória**, ktorá reprezentuje tradičný spôsob vnímania vzťahu performatívneho umenia a jeho dokumentácie. Dokumentárna kategória vychádza z predpokladu, že dokumentácia performance na jednej strane poskytuje dôkaz o tom, že k performatívnemu aktu ako takému došlo, ale zároveň vytvára záznam na základe ktorého môže byť performance znovu prevedená, aj keď ako Kathy O'Dell tvrdí, rekonštrukcia na základe fotografickej dokumentácie je vždy len fragmentálna a neúplná.<sup>9</sup> Záznam z Burdenovej perfor-

8 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 1 s.

9 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 1 s.

mance, tak ako z väčšiny klasických performance obdobia 60-tych a 70-tych rokov patrí do tejto kategórie.

Myšlienka dokumentárnej fotografie ako prostriedku prístupu k realite performance vychádza z všeobecnej ideológie fotografie ako ju opisuje Helen Gilbert citujúc Rolanda Barthesa a Dona Slatera: “Cez jej triviálny realizmus vytvára fotografia ilúziu takej silnej korešpondencie medzi zobrazeným a zobrazovaným, že sa zdá byť perfektným príkladom Barthesovho “odkazu bez kódu”. Zmysel fotografie nie len v jej presnom zobrazovaní, ale aj v jej ontologickej spojitosti so skutočným svetom, čo jej umožňuje byť považovanou za časť reálneho sveta viac ako za jeho substitúciu.”<sup>10</sup> Vo vzťahu k Slaterovej poznámke o tom, že fotografia je substitútom reality je zaujímavé zamyslieť sa nad tým, či re-enactmety performance založené na fotografickej dokumentácii vo svojej podstate zobrazujú performane samotnú, alebo sú re-enactmentom jej dokumentácie. S touto otázkou balansujúcou na tenkej hrane sa vo svojej performance *Seven Easy Pieces* (2005) zaoberala Marina Abramovič.

Druhou podľa Auslanderovho členenia je takzvaná **divadelná kategória**, do ktorej zaraďuje fotografické dokumentácie - diela vyznačujúce sa istým druhom performativity, ako to sám nazýva “performatívne fotograife”<sup>11</sup>, počnúc od Marcela Duchampa a jeho fotografií, na ktorých mení svoju identitu a vystupuje ako Rose Selavy, cez Cindy Sherman a jej fotografie z cyklu *Film Stills*, Nikki Lee, Gregory Crewdsona a ďalších.



Duchamp ako *Rose Selavy*

10 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 2 s.

11 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 2 s.





Cindy Sherman z cyklu Film Stills



Nikki Lee z cyklu The Hispanic Project



Jedná sa teda o performance, ktoré vznikli a prebehli len za účelom ich fotografickej dokumentácie, bez toho aby boli ako performance prezentované publiku. Čiže priestor ich dokumentácie je jediným priestorom v ktorom sa performance uskutočňuje. Kleinov *Leap into the void* je typickým predstaviteľom tejto kategórie. Fotografia na ktorú sa pozeráme zaznamenáva udalosť, ktorá sa nikdy neuskutočnila inak, ako v rámci samotného fotografického priestoru.

Ak by sme nástojili na ontologickom vzťahu performance a jej dokumentácie a vychádzali z tvrdenia vyžadujúceho naplnenie nasledovnej podstaty: aby mohla byť kvalifikovaná ako performance, musí mať udalosť autonómnou existenciu pred jej samotnou dokumentáciou; museli by sme vyhlásiť, že čokoľvek prechádzalo vzniku fotografických prác v rámci druhej kategórie nemože byť za performance označované. Tým pádom, ale ani samotné fotografie nie sú dokumentom, ale nejakým iným druhom umenia. V takom prípade "performatívna fotografia" nabáda ku klasifikovaniu a vnímaniu takýchto prác viac ako samostatných fotografií a nie ako k dokumentácií performance.

Avšak pri pohľade z inej perspektívy je možné povedať, že tak dokumentárna ako aj divadelná kategória majú toho spoločné viac, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Aj napriek tomu, že vznik fotografií v rámci divadelnej kategórie nemá iných svedkov ako samotný fotografický prístroj je jednoznačné, že fotografie vzniknuté v oboch kategóriách môžu byť rovnako inscenované pre účely fotografovania. Je síce faktom, že väčšina z prvých zaznamenaných performance 60tych rokov nebola v konečnom dôsledku plánovaná s ohľadom na ich dokumentáciu, umelci si ale zároveň s uvedomením si dôležitosti zdokumentovania performance začali byť plne vedomí toho, že potreba previesť performance s ohľadom na vytvorenie čo najlepších podmienok pre jej dokumentáciu je ekvivalentná samotnej prezentácii performance pred publikom.

Gina Pane opisuje význam fotografie v jej práci nasledovne: "Fotografia vytvára dielo, ktoré bude stotožňované so samotnou performance a publikom vnímané aj neskôr, dávno po uskutočnení performance ako takej, takže fotograf nemôže byť exterým faktorom, jeho pozícia je akoby vo vnútri priestoru v ktorom sa akcia odohráva spolu so mnou-performerom. Pri mojich performance sa stávalo, že fotograf pri dokumentovaní v podstate zabraňoval publiku vo výhlade na performance!"<sup>12</sup> Pane ale rozhodne nie je jedinou z radu umelcov, ktorí v istom bode povýšili fotografickú dokumentáciu takmer na úroveň samotnej performance, ktorá sa tak akoby stala surovým materiálom svojej vlastnej dokumentácie a dala za vznik "novému" konečnému produktu, vďaka ktorému sa dielo dostalo do "umeleckého obehu" a stalo sa identifikovateľným. Ako hovorí O'Dell "performatívne umenie je virtuálnym ekvivalentom svojej vlastnej reprezentácie."<sup>13</sup> Z toho teda vyplýva, že jediným signifikantným rozdielom

12 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 3 s.

13 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 3 s.

medzi dokumentárnou a divadelnou kategóriou je, že prvá je vytvorená v prvom rade pre publikum a fotografická dokumentácia je sekundárnym sprostredkovateľom pre širší okruh divákov a druhá skupina dáva za vznik dielu vímanému divákovi len sekundárne cez jej dokumentáciu. Na základe týchto tvrdení teda možno povedať, že existencia publika pri samotnej performance nemá skutočný dopad na performance ako celok ktorý prežíva svoje pokračovanie cez vlastnú dokumentáciu, pretože vo väčšine prípadov je eminentným záujmom publika dokumentácie performance v pochopení zámeru umelca a nie v samotnej interakcii s ním. Práve v tomto bode je oprávnený a zdôvodnený názor, že samotné publikum je dôležitým faktorom pre umelca v momente jeho živého výstupu, ale na chápanie jeho performance v širšom kontexte nemá žiadny vplyv.

Auslander svoju analýzu uzatvára myšlienkou, že performatívne umenie per se je konštituované práve cez performativitu jeho dokumentácie. "Pôžitok sprostredkovaný divákovi vďaka dokumentácii performance je absolútne nezávislý na podmienkach v ktorých bola pôvodne performance uvedená. Dokonca ani nie je dôležité či k samotnej udalosti reálne došlo. Môže sa stať, že náš silný zmysel pre prítomnosť, silu a autenticitu týchto diel nevychádza z perdpokladu že fotografia na ktorú sa pozeráme je vstupnou bránou k minulej udalosti, ale vo vnímaní samotnej fotografie ako performance, ktorá priamo odzrkadľuje umelcovu estetiku a pre ktorú sme my aktuálnym publikom."<sup>14</sup>

---

14 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 9 s.

## Chris Burden, Shoot

19teho novembra 1971 v Santa Ana, Kalifornia Chris Burden predviedol svoju performance "Shoot", ktorá sa uchovala v sérii čierne bielych fotografií s popisom: "O 7:45 p.m. som bol postrelený do ľavej ruky mojím priateľom. Náboj bol vystrelený z pušky kalibru 22. Môj priateľ stál asi 4,5 metra odo mňa." Shoot prebehol v takmer privátnej atmosfére: "Nebol tam žiadny televízny tím z NBC, alebo profesionálny fotograf, len ľudia ktorí boli pozvaní. Väčšinou to boli priatelia a ich priateľky. To boli jediní svedkovia situácie. Zvyšok sveta si musel vystačiť s ich svedectvom." "Ak som vytvoril performance z ktorej vznikli fotografie, zobral som si ich domov a dlho som ich študoval. Zvyčajne som vybral jeden záber, ktorý reprezentoval celú udalosť."

Na otázku prečo sa Burden nechal postreliť odpovedal: "Chcel som byť braný vážne ako umelec."



## Yves Klein, Leap into the void

Jednou z najznámejších fotografií z obdobia avantgardy je práve Kleinova fotografia "Leap into the void" z roku 1960 zobrazujúca Kleina skáčuceho z okna do prázdna ulice s výrazom šťastia v tvári a bicyklistu nevedomého si nezvyčajnej situácie odohrávajúcej sa za jeho chrbtom. Vznikla šesť mesiacov pred Ggarinovým letom do vesmíru a ako Klein povedal vznikla čiastočne aj ako protest proti "obsadeniu" vesmírneho priestoru. Kleinovou prvou láskou nebolo umenie ale judo, ktoré študoval od roku 1946 do 1951. Získal čierny opasok pracoval v Madride ako inštruktor, venoval sa Zen Budhizmu, astrológii. V dvadsiatich-štyroch rokoch odišiel do Tokia aby dosiahol štvrtý dan v slávnom Kodokan Judo Inštitúte. Po návrate z Japonska si dokonca v Paríži otvoril vlastnú Akadémiu Juda, ktorá ale nebola veľkým úspechom. Leap into the void bol inšpirovaný práve Kleinovými zen- budhistickými znalosťami. Void čiže prázdnota v Kleinovom podaní bol stavom nirvány, oslobodením sa od svetských vplyvov a vstupom do neutrálnej zóny, kde jedinec načúva len vlastným inštinktom. Leap into the void bola prvý krát publikovaná v Kleinovej knihe Dimanche a tiež slúžila ako obálka časopisu Architecture de l'air v 1961, avšak do dnes je zahalená tajomstvom spôsobeným rozličnými svedectvami o Kleinovom skoku. Najnovšie štúdie hovoria o tom, že Klein uskutočnil niekoľko skokov z ktorých prvý mal byť dvanásteho januára, kým skok zaznamenaný na fotografii od Shunka a kendera a uskutočnil devätnásteho októbra toho istého roku. Názory ohľadom istenia priestoru do ktorého Klein skákal sa tak isto rôznia. Podľa niektorých Klein skákal do modrej plachty alebo siete, iní hovoria o trampolíne či dokonca o tom, že ho chytali študenti jeho Akadémie. Philip Vergne, riaditeľ Dia Art nadácie, ktorý bol kurátorom Kleinovej retrospektívy dokonca uvažuje o možnosti že Klein na základe svojich fyzických schopností skutočne skákal do prázdneho priestoru, keďže schopnosť správne padať je jednou zo základných v júde. Napriek všetkým domnienkam o množstve Kleinových skokov, ktoré nemali svedkov a neboli dokumentované faktom zostáva, že fotografia Shunka a jeho partnera Kendera bola výsledkom práce v tmavej komore. Shunk najprv vyfotografoval ulicu s bicyklistom a neskôr ako sám povedal vyfotil niekoľko Kleinových skokov na matrace navŕšene pod oknom. Na vytvorenie želanej ilúzie potom v tmavej komore použil dve fotografie. Keďže Shunk a Kender čoskoro ukončili svoju spoluprácu Shunk naďalej vystupoval ako autor fotografie a odmietal akúkoľvek spojitosť alebo prínos Kendera pri vzniku tohto diela. V roku 2008 nadácia Roya Lichtensteina získala celý Schunkov fotografický archív. A keďže Schunk nebol len fotografom umelcov v Paríži, ale neskôr sa presťahoval do Greenwich Village kde sa stal Warholovým fotografom a tak isto fotografom niektorých pop art umelcov v New Yorku môže sa stať, že sa objasnenie Kleinovho skoku nachádza ukryté v 100 000 množstve Schunkových negatívov.

informácie sú čerpané z článku Kim Levina, nezávisleho kritika a kurátora



---

## II. Francoise Masson a Gina Pane

---

## 2.1. Začiatky spolupráce

*“Keď krv potečie ako slzy vtedy to bude tá správna fotografia.”*

*Gina Pane*

Profesný profil francúzskej fotografky Françoise Masson pokrýva celú škálu komerčnej fotografie. V 50tych rokoch začínala ako módna fotografka, neskôr pracovala pre rôzne druhy kultúrnych periodík, architektonických časopisov, robila reklamné fotografie pre všetky možné druhy produktov a dokumentovala umelecké diela pre galerijné publikácie. Okrem komerčných zákaziek pracovala aj na vlastných projektoch, publikovaných v dvoch knihách Femmes, sculptures de Paris a Hommes, sculptures de Paris, v ktorých sa zaoberala štúdiom tela vnímaného cez sochu vo verejnom priestore.



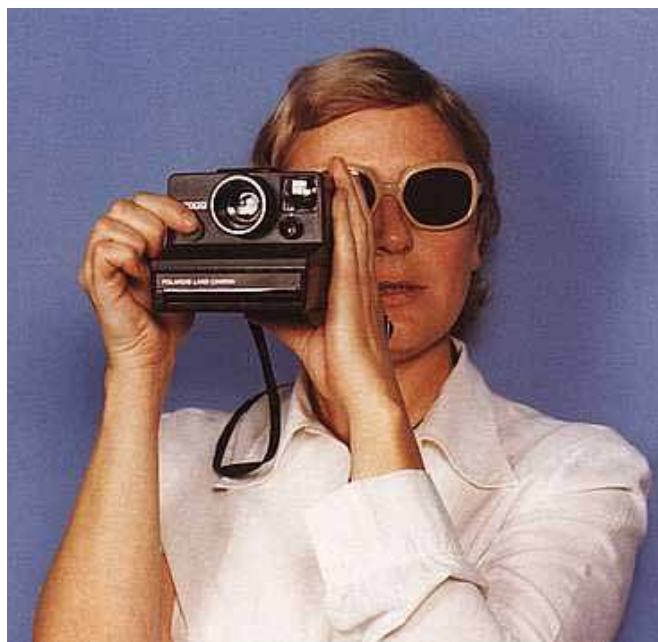
Françoise Masson, komerčná tvorba



Masson sa však na desať rokov stala aj fotografkou performance umelkyne Giny Pane.



Francoisse Masson, autoportrét



Gina Pane, autoportrét

Počas rokov kedy Masson spolupracovala s Pane nebolo zvykom aby si performance umelec najímal na doumentáciu svojich akcií komerčného fotografa. Bud' preto, že sa umeleci nedokázali zaviazat', že budú plniť svoje finančné záväzky vyplývajúce z fixných honorárov komerčných fotografov, alebo preto, lebo si neželali aby boli ich performance zaznamenávané spôsobom, ktorý by niesol akékoľvek atribúty komerčnej fotografie ako napríklad použitie umelého osvetlenia. Takáto situácia vlastne umožnila, že fotografie Francoisise Masson zachytávajúce akcie Giny Pane dali za vznik veľmi špecifickému fotografickému štýlu v rámci dokumentácie performance.

Po prvý krát sa Masson a Pane stretli pri doumentácii performance pre francúzsky časopis *Plasir de France* v roku 1969 pre ktorý Masson v tom čase pracovala. *Plasir de France* publikoval článok o umení Giny, v rámci ktorého mala Pane vytvorit' samostatnú performance. Novinár Claude Buyerure kontaktoval Masson ako jedinú ženskú fotoreportérku, aby sa zúčastnila performance a dodala dokumentačné snímky pre článok. Gina Pane totiž samotná súhlasila s doumentáciou len v tom prípade, ak fotografkou bude žena. Samotná akcia sa konala v Ury bez oficiálneho publika, jedinými prítomnými boli ľudia zainteresovaní v príprave článku a ich rodinní prísušníci. Ako Francoisise Masson popisuje: "Priestor bol úžasný, skvele sa reprodukoval vo fotografiách vďaka svetlej belobe kriedy. Použila som veľkoformátový prístroj na zachytenie Giny "sadiacej semená". Vkladala celé balenia semienok do hrudiek pôdy aranžovanej na bielom kriedovom podkade, pričom zaznamenávala zvuky prírody. Toto bola moja prvá skúsenosť s takýmto druhom performance a zdala sa mi dosť

odpudivá. Myslela som na to, že semenka ktoré Gina “sadila” nikdy nemôžu vyrásť, keďže ich sadila do piesku a kriedy, a myslela som si, že sa zbláznila. Napriek tomu som však urobila fotografie, ktoré boli publikované v Plasir. Gina bola veľmi spokojná a spýtala sa ma, či by som nechcela dokumentovať - reprodukovať aj niektoré z jej ďalších performance. A tak som navštívila jej štúdio a na rue de Flandre a odfotila množstvo jej sôch a objektov, z ktorých niektoré boli veľmi ťažko fotografovateľné, keďže išlo o rôzne kombinované techniky. Toto bolo v čase kedy vytvorila Le ritz ( Ryža) a myslím že je dôležité spomenúť, že Gina si ma na túto dokumentáciu najala aj napriek tomu, že galéria si na rovnakú činnosť zohnala iného fotografa. Na základe tohto je možné vidieť, aký význam Gina prikladala dokumentácii svojho diela. Reprezentáciu brala veľmi vážne a rozhodla sa pre fotografa, ktorý podľa jej názoru dokázal najlepšie interpretovať jej prácu.”<sup>15</sup>

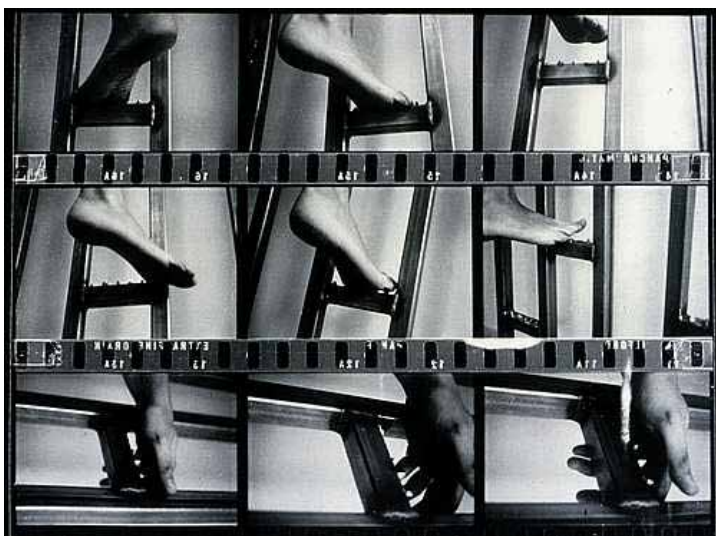


Gina Pane, fotografia zhotovená pre Plasir de France 1970

Po tejto skúsenosti začala Masson pravidelne a systematicky pracovať na dokumentácii diel Giny Pane. Ich spolupráca sa v podstate začala v čase, kedy Pane zvolila nový smer vo svojej umeleckej činnosti, začínajúc prácou *L'escalade non anesthésiée*, ktorú Pane v rozhovore pre Effie Stephano opísala nasledovne: “V apríli 1971 som

-----  
 15 Roxby, A.M., Masson, F. On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane. Artwords Press, London 2004. 27-28 s.

v mojom štúdiu uskutočnila performance s názvom Ascent. V štúdiu bol umiestnený kovový rebrík s ostrými výčnelkami na každom schodíku. Po tomto rebríku som holými nohami stúpala hore a dole asi tridsať krát, teda kým som sa dostala na hranicu znesiteľnosti. Moje ruky a nohy veľmi krvácali. Zvolila som svoje štúdio, čím som chcela zdôrazniť fakt, že vzťahy umelcov tak ako iných ľudí su pererzné v ich snahe o dosiahnutie cieľa, v ich šialenej snahe posutnúť sa ďalej. Neexistuje vzájomný rešpekt a dôvera, a preto aj každé ľudské gesto je nehumánne a ľudská citlivosť je automaticky anestetizovaná. Ľudia si už viac nie sú vedomí dopadov ich vlastných činov. Ja som chcela prežiť výstup ktorý by nebol anestetizovaný, pri kotrom by som podstúpila dávku bolesti a utrpenia.”<sup>16</sup>



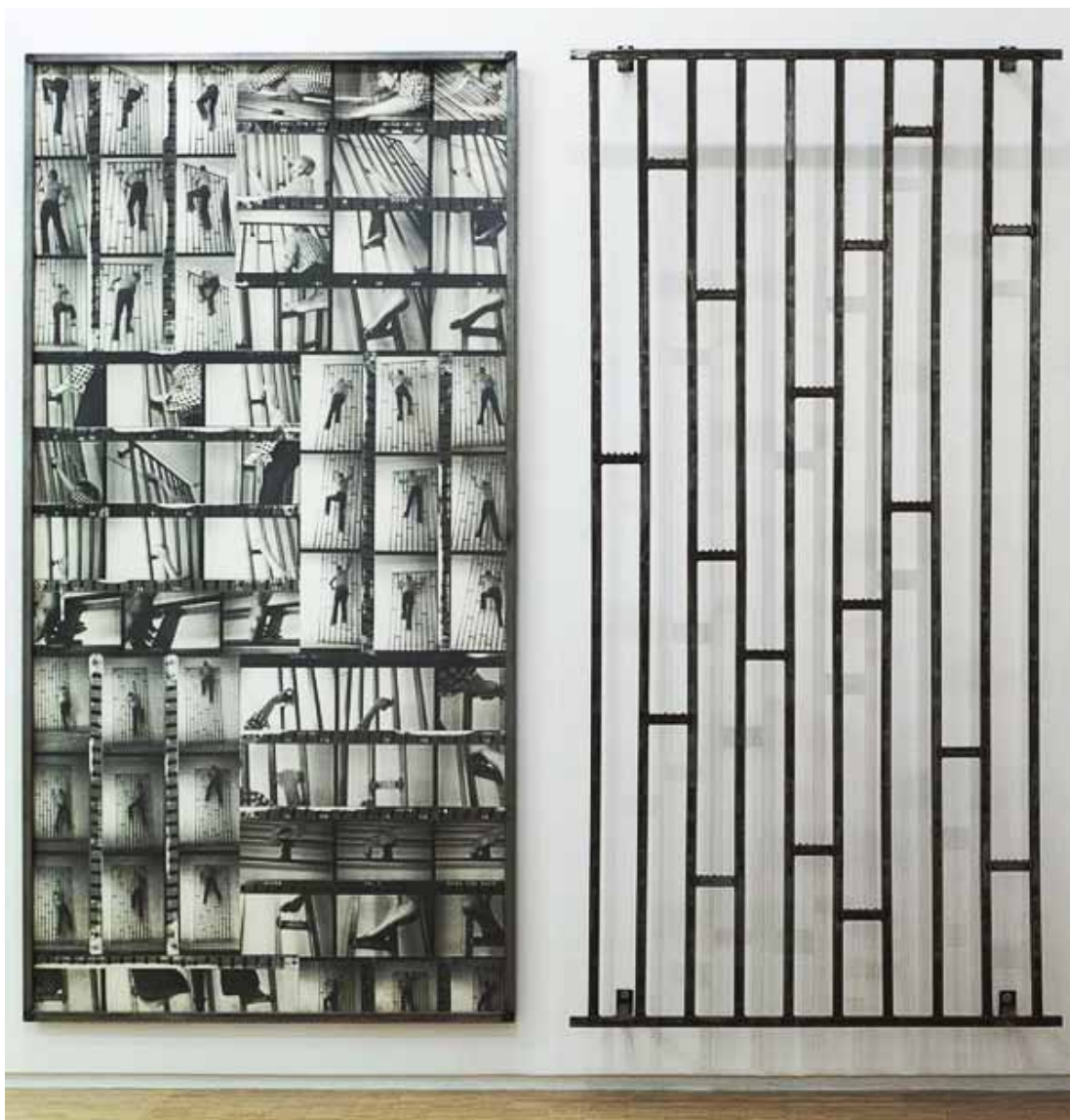
*Gina Pane L'escalade non anesthésiée 1971*

*L'escalade non anesthésiée* bola prvou performance takéhoto druhu ktorú Masson pre Ginu Pane dokumentovala. Podľa jej slov to bol nesmierne silný zážitok hneď z viacerých dôvodov. Masson bola zvyknutá na komerčnú prácu pre módne časopisy či fotografovanie architektúry a tak priamy kontakt s dielom tohto druhu bol pre ňu veľmi silným zážitkom, umocnený faktom, že táto performance sa konala bez akéhokoľvek publika, bola vytvorená len pre jej vlastnú fotografickú dokumentáciu a tak priestor Gininho štúdia zaplnený jej bolesťou vytváral pre Masson netradičné pracovné prostredie. Masson o tomto zážitku hovorí: “Fotila som Ginu ako vystupovala a zostupovala z toho rebríka s ostrými hranami. Pamätám si aká som bola šokovaná jej vytrvalosťou, jej nástoječivým pohybom až do momentu kedy sa jej telo bezvládne nezvalilo na podlahu štúdia. Pamätám si jej zrýchlený dych, jej vyčerpanie. Hovorila som jej nech s tým prestane aby si neublížila, ale ona stále pokračovala.”<sup>17</sup>

16 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 29 s

17 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 30 s

Fotografie z tejto performance boli publikované v podobe pruhov negatívov vytlačných ako kontaktný print, ukazujúc rozvíjajúci sa dej z jedného statického momentu k druhému cez sekvenciu veľmi dôkladne komponovaných záberov.



*Gina Pane L'escalade non anesthésiée 1971*

Masson mala vytvorený proces spracovania fotografií z dokumentácie Giniých performance. Zábery, ktoré považovala za technicky slabé a nechcela aby boli pod jej menom prezentované zničila, potom urobila kontakty, aby videla zaradom celý priebeh deja a tie odovzdala Pane, ktorá robila finálny výber. Podľa Masson bola Pane veľmi dôsledná a precízna v samotnom výbere. Zohľadňovala ako budú fotografie pôsobiť zväčšené a veľmi oceňovala ako výrazne sa zlepšila kvalita fotografií použitím umelého osvetlenia. Sama Masson prirovnávala svoju fotografickú prácu k práci s filmovou kamerou, využívala pri fotografovaní rovnaký postup ako pri filmovaní scény. “Fotografie, ktoré som robila boli vždy vytvorené s úmyslom, aby ich bolo možné tlačiť bez orezávania zábery som komponovala tak, aby mohli byť okamžite posunuté

obrazovému editorovi a následne mohli ísť do tlače. Pri fotografovaní Giny som si dávala pozor, aby som vytvorila takú kompozíciu, pri ktorej by bolo telo políčkom fotografie presne orámované čo vytváralo istý druh napätia. Keď sa dnes pozerám na to, akým spôsobom sú niektoré fotografie Giny publikované v katalógoch som skutočne iritovaná faktom, že fotografie sú orezané tak, aby vyhovovali estetike designerov katalógu alebo knihy. Gina by také zaobchádzanie s fotografiami nikdy nedovolila. Extrémne dbala na kompozíciu constats a na to, aby orezávaním neboli odstránené časti tela ktoré mali byť v obraze. Nikto by si nikdy nedovolil orezať Rembrandta alebo Picassa, tak prečo je možné v podstate zničiť fotografiu zasahovaním do jej kompozície. Tak isto ma niekedy zaráža spôsob akým sú niektoré fotografie reprodukované prípadne prefocované. Často sa stáva, že je veľmi ťažké, až nemožné reprodukované fotografie čítať. Najvhodnejšie by bolo každú fotografiu zoscanovať a následne vytvoriť layout ktorý by korešpondoval so spôsobom, akým Gina rozmiestňovala fotografie na stene. Ona veľmi dobre chápala ako funguje layout jej fotografií a ten je v konečnom dôsledku veľmi dobre transformovateľný na papier.”<sup>18</sup>

Takmer všetky atribúty vytvárania dokumentačných snímok performance, ktoré Gina Pane spolu s Masson zvolila išli takpovediac proti prúdu. Pri fotografovaní využívala Masson umelé osvetlenie, layout prezentácie fotografií bol veľmi podob-



Gina Pane, ukážka constats

ný spôsobu zobrazovania v módnych časopisoch, navyše boli fotografie farebné. Farba mala pre Pane takmer ikonický význam a preto si veľmi zakladala na jej vernom podaní, na sýtosti a pravdivosti farieb. Vzhľadom k možnostiam vtedajších dostupných materiálov by bolo zachytenie Pane v akcii a dokonalá reprodukcia farieb bez použitia

18 Roxby, A.M., Masson, F. On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane. Artwords Press, London 2004. 22 s.

umelého osvetlenia fakticky nemožná. Ako hovorí Masson farba bola v tom čase nepredvídateľná, Pane ani ona sama nečakali že vydrží a nezošedivie. Masson pri svojej práci vychádzala z toho, že fotografie budú následne reprodukované a preto sa snažila vytvoriť osvetlenie, ktoré by najlepšie fungovalo v tlači aj v prípade, že by fotografie boli reprodukované čiernobielo, čo bol v konečnom dôsledku najčastejší prípad, keďže v priebehu sedemdesiatych rokov bola reprodukcia farebných fotografií veľmi drahá. Pokiaľ však išlo o prezentáciu fotografií v galériách väčšinou Pane pracovala s farebnými zväčšeninami. Často krát prezentovala kontakty spolu s jednou zväčšeninou v životnej veľkosti. Pane bola presvedčená, že fotografia má väčšiu schopnosť umožniť “pokračovanie života” performance než video, ale zároveň tvrdila, že pokiaľ performance reprezentuje len jedna fotografia vytrhnutá z kontextu “constats”<sup>19</sup> môže mať nulovú výpovednú hodnotu a misinterpretovať celú performance.



Gina Pane, ukážka constats

19 constats - pomenovanie, ktoré Pane vytvorila pre fotomontáže z performance, boli to zväčša pruhy zostavené z niekoľkých fotografií podľa Pane najlepšie reprezentujúcich priebeh performance. Pane vytvorila tento druh prezentácie fotografií a zostala mu verná. Constats boli do angličtiny preložené ako “proofs” čiže dôkazy, ja však pre účely tohto textu budem používať pôvodný názov constats. Francoise Masson o constats hovorí: “Porovнала som constats Giny Pane s blokmi fotografií ktoré tvoria layout dvojstránky módnych časopisov ako Harper’s alebo L’Officiel. Rôzne stratégie riešenia layoutu umožňujú oku pohybovať sa v dvoch rôznych smeroch. Buď sú fotografie čítane v smere z ľava do prava, alebo sú zotavené tak, že sa oko pohybuje smerom od centrálnej strednej fotografie smerom vždy k menším ktoré u obklopujú a zobrazujú model v rozličných pózach alebo lokáciách. Ak sa jedná o fotografie ktorých cieľom je naučiť čitateľky nanášať make up je celý priebeh rozdelený na zábery očí, rúk, úst. Contats Giny Pane sú vo svojej podstate veľmi podobné takejto forme zobrazenia akcie.

V "The Body and Its Support-image for Non-linguistic Communication" texte týkajúcom sa fotografie vo vzťahu k performance Pane špecificky popisuje rôzne spôsoby akými možné formácie od jednej snímky až k montážam viacerých záberov dokážu reprezentovať a podať celú akciu. V periodikách Pane takisto nepreferovala prezentáciu v podobe sekvencie za sebou nasledujúcich fotografií, ale volila constats prípadne montáže, čím znemožňovala obrazovým editorom rozbiť dejovú líniu tým, že by jej fotografie v layoute umiestnili vedľa fotografií iného umelca. Snažila sa udržať dokumentáciu obrazovo kompletnú a vyhnúť sa vytvoreniu akejkoľvek príležitosti na neadekvátny zásah z vonku.<sup>20</sup>



Expozícia Gina Pane, Hangar à Bananes, Nantes

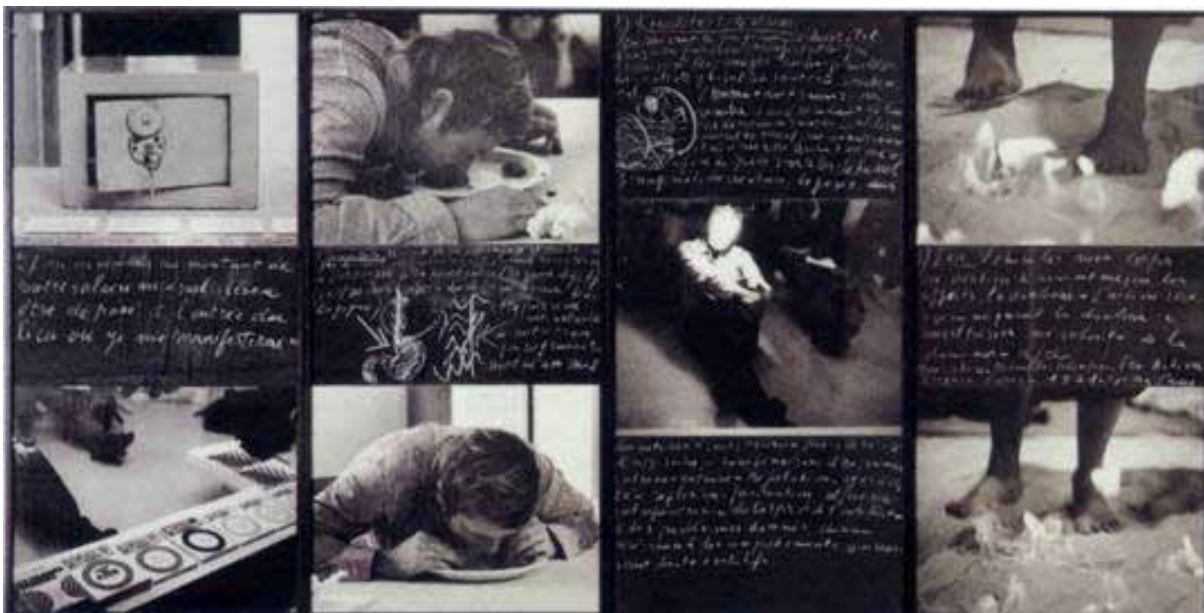
-----  
20 Roxby, A.M., Masson, F. On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane. Artwords Press, London 2004. 23 s.

## 2.2. Fotograf vs publikum

*“Niekedy som sa cítila akoby som sa pozerala priamo do jej mozgu a videla fotografie, ktoré odo mňa očakávala”*

*Francoisse Masson*

Prvou performance odohrávajúcou sa za účasti publika ktorú Masson pre Pane dokumentovala bola *Nourriture-actualités TV-feu* v roku 1971. Performance sa odohrávala v súkromnom apartmáne Claude Frégnanceho a vzhľadom k tomu, že sa jej zúčastnilo pomerne veľa divákov, bol priestor apartmánu prehustený a ťažko sa v ňom pre Masson pohybovalo. Pri vchode do apartmánu umiestnila Pane veľký trezor a vyzvala návštevníkov, aby do neho prispeli percentom z ich príjmov ako príspevkom za účasť na performance.<sup>21</sup> Masson prišla na začiatok performance približne v rovnakom čase ako prví návštevníci. Nijak sa pred tým s Pane nedohodla na priebehu dokumentácie ani na záberoch, ktoré by mohla Pane eventuálne očakávať. Masson si na túto skúsenosť spomína: “ Prišla som tam ako fotograf – reportér a snažila som sa zaznamenať všetko, každý detail a každý moment. Ginu ako jedla surové mäso, jej tvár ožiarenú svetlom z televíznej obrazovky, trezor pri vchode do apartmánu. Celá akcia bola veľmi komplexná. Zúčastnilo sa jej mnoho umelcov a vycítila som určitý stupeň rivality. V konečnom dôsledku som sa cítila viac ako spisovateľ, ktorý si zaznamenáva akciu aby ju mohol neskôr interpretovať a nie ako fotograf pracujúci pre umelca.”<sup>22</sup>



Gina Pane, *Nourriture-actualités TV-Feu* 1971

21 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 32 s.

22 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 23 s.



Masson zo začiatku pri dokumentovaní performance pracovala viac menej ako fotoreportér, avšak postupom času ako sa vyvíjal jej vzťah s Pane sa menil aj spôsob dokumentácie a samotnej prípravy na ňu. Niekoľko dní pred performance sa obidve stretli, Pane opísala Masson presný postup toho, čo bude robiť a Masson sa snažila pochopiť ktoré momenty z performance sú najdôležitejšie a ako ich chce mať Pane transformované do fotografickej podoby. Niekedy sa stalo, že po stretnutí Pane ešte pracovala na prerformance a zmenila niektoré jej časti, a vtedy Masson musela improvizovať. Vzhľadom k tomu, že Pane mala na základe ich spoločnej spolupráce stále jasnejšiu predstavu o fotografiách a Masson dokázala jej predstavy presne interpretovať, neboli však tieto improvizované momenty pre Masson prekážkou. Ako Masson sama uvádza preberala v mnohých prípadoch vlastne zároveň aj úlohu technickej podpory. V prípade, že Pane pracovala v zahraničí mali len veľmi málo času na samotnú prípravu. Galerijné priestory sa vo väčšine prípadov nestotožňovali s popisom ktorý dopredu dostali. Masson si na tieto situácie spomína: “Vždy sme si išli priestory pozrieť spoločne. Ja som uvažovala nad tým, ako sa v danom priestore pohybovať, kde umiestniť svelá, či budem zacláňať výhľad publiku, alebo budem Ginu fotografovať zachytením jej reflexov v zrkadlách, ktoré často vo svojich performance používala. Často krát sme museli riešiť nepredvídané problémy ako napríklad umiestnenie elektrických zásuviek. Keďže sme nemali poistenie, nemohli sme si dovoliť aby došlo k situácii, žeby niekto nohou zachytil kábel svetla, ktoré by následne padlo a halogén by explodoval. Našou úlohou bolo vlastne pretvoriť priestor galérie na divadelný.”<sup>23</sup>

O úlohe Françoise Masson pri performance Giny Pane sa vedie pomerne živá polemika. Na mnohých video záznamoch je možné vidieť Masson ako sa pohybuje s fotoaparátom, ako sa približuje k Pane keď chce zachytiť detail jej tela, je možné počuť zvuk uzávierky a vidieť ju v odrazoch zrkadiel. Jeniffer Blessing napríklad vysočila názor, že Pane potrebovala mať svoju prácu fotograficky dokumentovanú pri jej živých výstupoch, pretože prítomnosť fotografa znásobovala pocit publika ako svedka.<sup>24</sup>

Masson však túto polemiku vníma s prekvapením, keďže ako uvádza kritici Paninho diela v čase kedy tvorila, Masson nikdy ako súčasť performance nevnímali a ani nespomínali v textoch. “Gina skutočne potrebovala účasť publika pri svojich performance a z tohto dôvodu sa robil fotografický záznam na živo. Nikdy by sa nebola porezala pred samotnou performance len za účelom fotografovania.”<sup>25</sup> Masson zvolila pre účely fotodokumentácie čierny odev aby pôsobila čo najmenej rušivo, ak však Pane vyžadovala záber z blízka Masson musela hýbať svetlami a dostať sa k Pane aj keď to znamenalo, že zabrániť časti publika vo výhľade. Pane takisto prispôsobila

-----  
23 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 33 s.

24 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 34 s.

25 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 35 s.

svoj odev potrebám dokumentácie. Zo začiatku zvykla byť oblečená vo farebnom, neskôr však zistila, že na fotografiách najlepšie funguje keď je oblečená v bielom.



Gina Pane, *Discours mou et mat* 1975



Gina Pane, *Azione sentimentale* 1973

## 2.3. Detaily

“Čím viac som spoznala jej prácu, tým viac som videla jej poetickú stránku. Niečo čo ľudia často nevidia, lebo ju odmietnu kôli násliu v niektorých jej gestách. Pohopila som, že jej práca je symbolická, ale tú samotnú symboliku som sa chápať nesnažila.”

*Francoisse Masson*

Pre divákov boli samotné performance Giny Pane, len jen jednou z častí komplexného zážitku. Pane často krát používala pri svojich vystúpeniach aj ďalšie artefakty ako objekty, texty, fotografie, zvuk či projekcie. Pri *Discours mou et mat* (1975) sa museli diváci pri vstupe do priestoru kde sa performance odohrávala pretláčať popri motorke, ktorú Pane umiestnila do vstupnej haly. Pri samotnej performance zase použila vlastnoručne vyrobené činely potiahnuté vatou, takže keď nimi o seba udierala nevydávali žiadny zvuk. *Le lait chaud* (1972) sa odohrávala v súkromnom apartmáne v bytovke. Pane pred každé dvere bytovky postavila fľašu s mliekom a noviny aby vytvorila dojem domáceho využitia priestoru. Pri *Laure* (1977) mala počas performance na očiach okuliare potiahnuté zelenou plstou.<sup>26</sup>



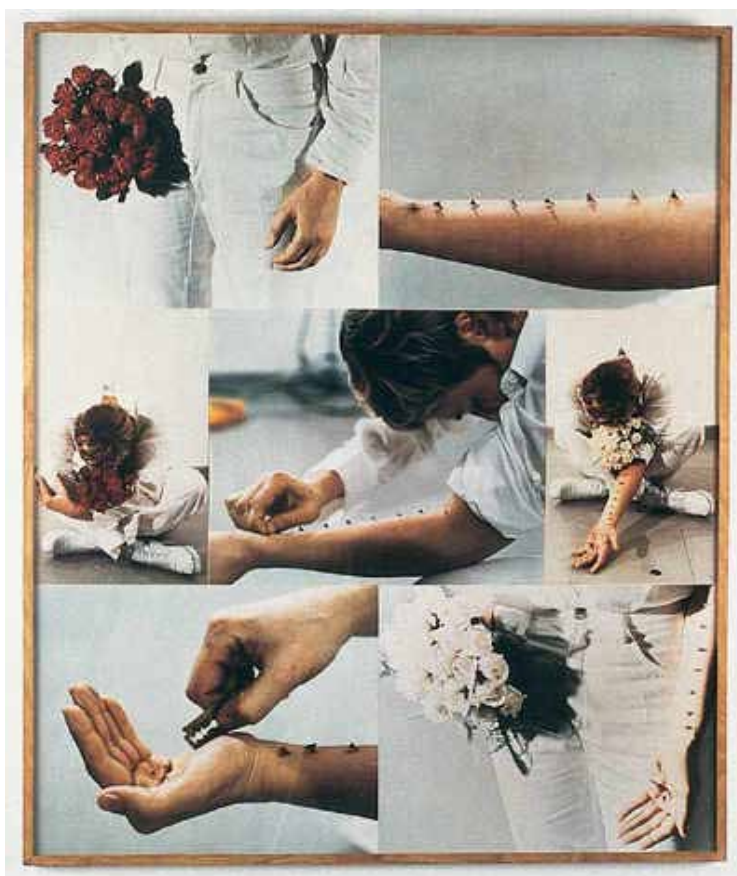
Gina Pane, *Discours mou et mat*

-----  
<sup>26</sup> Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 39 s.



Gina Pane, *Laure*

Pane tiež často zakomponovávala do svojich performance zvuk. Skladba *Strangers in the night* od Franka Sinatra hrala na záver *Azione sentimentale*. Počas *Discours mou et mat* bolo počuť nahrávku hovoreného slova.



Gina Pane, *Azione sentimentale*

Masson pre Pane mnoho krát tiež fotografovala podľa zadania ľudí, alebo miesta. Fotografie mali dotvárať celkový charakter konkrétnej performance. Portrét starej

matky Masson visel na stene počas performance *Transfert* (1973), fotografia ex-milenca Pane bola zase použitá pri *Action mélancolique 2x2x2* (1974).<sup>27</sup>



Gina Pane , *Action mélancolique 2x2x2*

Masson si spomína aj na technické problémy spojené s fotografickou dokumentáciou niektorých performance. Napríklad *Little Journey* (1978) pri ktorej Pane pomocou projektoru premietala na stenu farebné bloky v ktorých sa odohrávali časti akcie. Masson musela riešiť problém ako odfotiť Pane tak, aby mala priemietaná farba dostatočnú saturáciu, ale aby zároveň nebola tvár Giny príliš tmavá. Umelé osvetlenie

27 Roxby, A.M., Masson, F. On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane. Artwords Press, London 2004. 40 s.

síce Masson umožňovalo dosiahnuť verné podanie farieb, avšak zároveň eliminovalo akékoľvek ďalšie zdroje svetla. Rovnako tak pri *Le corps pressenti* (1975) kedy Pane hasila bosími nohami oheň musela Masson nájsť spôsob ako vyfotografovať scénu tak, aby farba ohňa bola viditeľná na fotografiách. “Keď sme sa prvýkrát stretli Gina mala veľmi málo poznatkov o technickej stránke fotografie. Fotoaparáty v tej dobe boli komplexnejšie a ťahšie sa ovládali. Neskôr keď sa na trh dostali automatické fotoaparáty Gina si jeden zadovážila pre vlastnú potrebu, ale vždy ma žiadala aby som ním fotila objekty alebo miesta, ktoré sa jej zdali byť zaujímavé v rámci rešerše sporej s jej performance. Niekedy tieto fotografie vystavovala samostatne v galériách kde vystupovala, alebo ich zakomponovávala do constants, ktoré neskôr vystavovala. Niekedy mi Gina dala zoznam fotografií ktoré som mala odfotiť. Takto som fotila napríklad mäso v bidete, fotografiu ktorú potom použila v *Le lait chaud*. Pre *Autoportraits* chcela fotografiu cirkusu, a tak mi jedného dňa zavolala aby mi oznámila, že kúpila lístky do cirkusu a rezervovala presne tie miesta o ktorých si myslela, že z nich bude možné spraviť záber, ktorý potrebovala. Naša návšteva v cirkuse sa síce odohrala v roku 1973 ale Gina fotografiu v Galérii Stadler datovala rokom 1949. Niekedy, keď na ňu zapôsobilo miesto alebo situácia a tak ma o fotografiu požiadala spontánne. Aj takto vzniknuté fotografie zvykla zakomponovať do constants, alebo ich použila ako ilustračný materiál k článkom o jej práci publikovaným v rôznych periodikách.”<sup>28</sup>



Gina Pane, *Terre ciel*

-----  
 28 Roxby, A.M., Masson, F. On record: advertising, architecture and the actions of Gina Pane. Artwords Press, London 2004. 41 s.



Gina Pane, Moments de silence

“K Gine som cítila veľkú empatiu, k jej povahe, zmyslu pre suchý humor , jej neutíchajúcej energii a zápalu pre život. Rešpektovala som ju a obdivovala za to, že sa nebála vytvoriť radikálne diela a vyjadriť sa k otázkam ktoré boli prehliadané. Nikdy som sa jej nepýtala na dôvod niektorých jej konkrétnych giest, to nebola moja práca. Nebola som tam ako kritik, bola som tam čisto len za účelom dokumentácie, aby som vytvorila najlepší možný dôkaz. Kým moji kolegovia z komerčnej praxe nemohli pochopiť prečo som pracovala pre Ginu, ja som veľmi vítala fakt, že táto práca bola taká odlišná.”<sup>29</sup>

-----  
 29 Roxby, A.M., Masson, F. On record:advertising, architecture and the actions of ina Pane. Artwords Press, London 2004. 29,30 s.

---

### III. VYBRANÉ PERFORMANCE

---



### 3.1. Trisha Brown, Babette Mangolte a Roof piece

*“Moje motto bolo: najprv foť až potom premýšľaj.”*

*Babette Mangolte*

Fotografka a kameramanka Babette Mangolte spolu s Peter Mooreom vytvorili najvýznamnejšie dokumentárne dielo pre archív performatívneho umenia. Mangolte študovala v Paríži na filmovej škole (L'École Nationale de la Photographie et de la Cinématographie), kde bola prvou prijatou a zároveň jedinou ženou medzi 29 mužmi. V 60tych rokoch si po ukončení štúdia v Paríži, práve preto že bola žena, nemohla nájsť prácu ako kameramanka. Rozhodla sa preto odísť do Ameriky, ktorá bola v tom čase menej misogynistická. Prestažovala sa do New Yorku, kde takmer hneď po príchode začala dokumentovať performance takých umelcov ako napríklad Trisha Brown, Yvonne Rainer, Robert Morris, Steve Paxton, Joan Jonas alebo Robert Whitman. Mangolte bola viac ako len svedkom ukrytým za fotoaparátom. Pre jej prácu boli zásadnými ideí a estetika minimalistov, koneptualistov, štrukturalistov, postmoderného tanca a feministických experimentálnych filmov. Dokumentovanie performance bolo pre Mangolte neobjaveným, otvoreným priestorom na ktorom mohla voľne experimentovať. Sama označila svoj spôsob práce za zakorenený niekde medzi intuíciou



Babette Mangolte



Trisha Brown

a technikou. "Napriek honbe za objektivitou pri dokumentácii, som si vždy cenila moje inštinktívne reakcie pri konfrontácii s konkrétnou performance"<sup>30</sup> Mangolte sa snažila vyhnúť tomu, aby vpadla do pasce a aby si nevytvorila časom jeden štýl dokumentovania, ktorý by mohol pôsobiť rušivo voči motívom ktoré zaznamenávala. Naopak, usilovala sa vo svojich fotografiách zachytiť a reprodukovať konkrétny štýl umelca.

Mangolte sa pri jej práci či už fotografickej alebo filmovej podarilo vytvoriť modernú a urbánnu percepciu prchavosti dokumentovaných momentov ktorá sa tak, ako jej fotografia z *Roof piece* (1973), stala symbolickou pre konceptuálnu a postmodernistickú estetiku sedemdesiatych rokov.

V roku 1973 vytvorila Trisha Brown performance *Roof Piece*, ktorá sa odohrávala na strechách Manhattanu. Brown rozmiestnila štrnásť tanečníkov na ploche pokrývajúcej niekoľko blokov od West Broadway po Wall Street a späť. *Roof piece* sa vo svojej podstate veľmi podobal detskej hre na tichú poštu. Tanečníci medzi sebou komunikovali len pomocou giest, niečo ako performatívna morseovka, ktorá spájala performerov. Choreografia, ktorú Brown vytvorila sa prenášala od jedného tanečníka k druhému až postupne mizla z dohľadu. *Roof piece* nemala publikum, samotnej performance sa zúčastnilo okrem jej aktérov len malé množstvo pozvaných priateľov. Don McDonough editor *Ballet Review* bol jedným z nich a na performance si spomína: "Bol to jedinečný zážitok. Boli sme tam hore v úplne inom svete, izolovaní a nik dole nevedel čo sa deje. Svedkami bolo len pár ľudí, ktorí sa v tom momente z nejakého dôvodu vyskytli na strechách."<sup>31</sup> Babette Mangolte celú akciu dokumentovala na 16mm film ale tiež fotograficky. Počas pol hodiny trvania performance vyfotila jeden 24 políčkový čierno-bílenny negatív, z ktorého potom spravila kontaktný print. Len jedna fotografia bola vybraná aby reprezentovala performance v *The New York Times* a neskôr v množstve ďalších periodík. Tento snímok sa veľmi rýchlo stal kultovým a do dnes je považovaný za akýsi ekvivalent umeleckej scény New Yorku sedemdesiatych rokov, napriek tomu že, samotnú performance takmer nik nevidel.<sup>32</sup> Wendy Perron, kritička a tanečnica, v článku *Exporting SoHo* o tejto fotografii hovorí: "Je to snímok, ktorý veľmi špecifickým spôsobom odhaľuje vzťah človeka k prostrediu. Strechy domov sú niečo ako šatníky alebo pivnice, nemajú byť videné. Keď sú vám tak priamo ukázané máte zrazu pocit, akoby ste sa pozerali na vnútornosti nejakého organizmu."<sup>33</sup> Špecifický urbanistický feeling tejto fotografie, vplývajúci zo zobrazenia neuchopiteľnej mestkej krajiny v podobe striech New Yorku, sa stal perfektnou

30 Clausen, B. *Performing Histories: Why the point is not to make a point*. *Afterall, Journal* 2010. 3 s.

31 Clausen, B. *Performing Histories: Why the point is not to make a point*. *Afterall, Journal* 2010. 1 s.

32 Manglote, B. *About Roof piece*, 2007. [www.babettemangolte.com](http://www.babettemangolte.com)

33 Clausen, B. *Performing Histories: Why the point is not to make a point*. *Afterall, Journal* 2010. 1 s.

metaforou túžby po “neviditeľnom” , po objavení nového poľa pôsobnosti po ktorom vtedajšia avantgarda prahla.

Je zaujímavé vnímať *Roof piece* a fotografiu Babette Mangolte cez optiku diskurzu prvej kapitoly. *Roof piece* bol síce zdokumentovaný aj vo forme videa, napriek tomu je však dodnes spájaný s jedinou fotografiou. Fotografiou ktorá ho reprezentuje, ktorá sa stala jeho synonymom, ktorá pomohla tejto performance prežiť a dokonca jej umožnila nadobudnúť status s ktorým Trisha Brown vôbec nepočítala. Ak by sme mali fotografiu zaznamenávajúcu *Roof piece* kategorizovať na základe Auslanderových kritérií, vnímali by sme ju ako prototyp documentárnej kategórie. Performance prebehla za účasti publika ako náhodného, tak úzkeho okruhu pozvaných “svedkov”. Nešlo teda o performance vytvorenú len za účelom jej dokumentácie, ale je to práve jej dokumentácia ktorá umožnila sprostredkovať silný prežitok aj sekundárnemu publiku.



Trisha Brown, *Roof piece*

## 3.2. Vito Acconci a Photo Piece

*“Nechceli sme zdržanlivú izoláciu divadla navštevovaného len znalcami, v ktorom sa prezentovali len abstrakcie sveta, a nie samotná špinavá realita. Zvolili sme si za naše motto pesničku: Why don't we do it on the road?”*

*Vito Acconci*

44

Vito Acconci od malička bojoval so svojím talianskym pôvodom, bol presvedčený o tom, že taliani nedokážu vytvoriť “dobré” umenie. V 13tich rokoch začal písať poéziu, od ktorej ale neskôr úplne upustil tvrdiac, že ho príliš zväzovala, že podliehala pravidlám, ktoré ho stiesňovali. Začal sa venovať performatívnemu umeniu ktoré bolo podľa neho oslobodené od akýchkoľvek limitov a akceptovalo všetky formy vyjadrenia v ich surovej podobe. Acconci vytvoril množstvo šokujúcich diel, ktoré boli po formálnej stránke síce veľmi jednoduché, ale na publikum mali silný psychologický dopad. Len v roku 1972 vytvoril okolo 200 konceptuálne štrukturovaných a radikálnych body-performance, pri ktorých si páčil ochlpenie hrude, sedel nahý na nahromadených odpadkoch, obliekal si penis do šiat pre bábiky či onanoval v galérii opisujúc do mikrofónu ako ho vzrušujú návštevníci prechádzajúci popri ňom. Medzi jeho najznámejšie práce však patrí *Following piece*. Podstatou tejto performance bolo vybrať si na ulici neznámeho okoloidúceho a tohto potom prenasledovať až kým nevstúpi do nejakého privátneho priestoru. Táto akcia mohla trvať pár minút, kým prenasledovaný nenastúpil do auta, alebo nevošiel do bytu, niekedy však Acconci prenasledoval osobu celé hodiny, čakajúc napríklad pred kinom na skončenie predstavenia.



Vito Acconci, *Adaptation Studies-Blindfolded Catching*. 1970

Pre účely tejto práce je ale najzaujímavejšiou Acconciho performance s názvom *Photo Piece*, alebo *Blinking Piece* z roku 1969. Historici a kritici sa rôznia v názoroch či sa vôbec *Photo Piece* dá ako performance kategorizovať a tiež z pohľadu Auslan-

derovho členenia je toto dielo zaujímavým čo do vzťahu performance a jej dokumentácie. Acconciho inštrukcie k Photo Piece su nasledovné: “V rukách držím fotoaparát približne na úrovni prs a kráčam dole ulicou. Snažím sa nežmurkať. Vždy keď žmurknem spravím záber.” Dokumentáciou Photo Piece je dvanásť fotografií, ktoré Acconci sám spravil počas performance spolu s jeho poznámkami. Jedna z jeho poznámok uvádza nasledovné: “Performance ako dvojitý čas: Vidím čo je predo mnou v prítomnosti – v budúcnosti uvidím, čo bolo predo mnou v minulosti.”



BLINKING  
PIECE  
- Vito Acconci

PERFORMANCE  
- VITO ACCONCI  
- 1969, NEW YORK  
- 12 FOTOGRAFIE  
- 12 FOTOGRAFIE  
- 12 FOTOGRAFIE

PERFORMANCE  
- VITO ACCONCI  
- 1969, NEW YORK  
- 12 FOTOGRAFIE  
- 12 FOTOGRAFIE  
- 12 FOTOGRAFIE

PERFORMANCE  
- VITO ACCONCI  
- 1969, NEW YORK  
- 12 FOTOGRAFIE  
- 12 FOTOGRAFIE  
- 12 FOTOGRAFIE



- Kým som v ulici:  
kročím na pravo:  
držím fotoaparát

- Každý rok sa v tomto  
meste objaví veľký  
koncert. Každý rok  
sa objaví veľký koncert  
a každý rok sa objaví  
veľký koncert.

- Performance sa deje  
v ulici. Každý rok sa  
objaví veľký koncert  
a každý rok sa objaví  
veľký koncert.

- Každý rok sa v tomto  
meste objaví veľký  
koncert. Každý rok  
sa objaví veľký koncert  
a každý rok sa objaví  
veľký koncert.

- Každý rok sa v tomto  
meste objaví veľký  
koncert. Každý rok  
sa objaví veľký koncert  
a každý rok sa objaví  
veľký koncert.

Vito Acconci, *Photo Piece* 1969

Z pohľadu Auslanderovho členenia sa Photo Piece pohybuje niekde na tenkom ľade medzi dokumentárnou a divadelnou kategóriou. Na jednej strane majú fotografie ktoré Acconci počas performance spravil dokumentačný charakter. Podávajú dôkaz o tom, že k performance došlo a mohli by tiež slúžiť na zrekonštruovanie deja v prípade, že by niekto mal záujem vytvoriť re-enactment. Nemôžu však byť jednoznačne považované za dokumentujúce dej, keďže samotný performer na nich nie je, nedokumentujú Acconciho kráčajúceho ulicou. Na druhej strane spĺňa táto performance na prvý pohľad všetky atribúty, náležiacie do divadelnej kategórie. Acconciho performance sa konala bez prítomnosti publika, dá sa predpokladať, že ani náhodní okoloidúci nemohli identifikovať, že Acconci je v performatívnom procese. Možno teda povedať, že samotná performance sa konala len za účelom zhotovenia fotografií, ktoré sami o sebe sú jediným dôkazom o tom že k nej došlo. Tak ako som uviedla v prvej kapitole, divadelná kategória je charakterizovaná tým, že je svojmu publiku dostupná len vo forme vlastnej dokumentácie. Dokumentárna kategória funguje na princípe akoby dvojitej existencie, prvý krát pred pôvodným publikom ktoré sa jej zúčastní a druhý krát pred sekundárnym publikom vo forme svojej dokumentácie. Do ktorej kategórie teda zaradiť Acconciho Photo Piece?

Ausladner sa na adresu tejto performance vyjadril, že práve Photo Piece poukazuje na centrálny problém a to performativitu samotnej dokumentácie performance. "Samotný akt dokumentovania udalosti ako performance je tým čo ju za performance konštituuje." <sup>34</sup>

Dokumentácia nie len že generuje obraz, ktorý opisuje performance a dokazuje jej existenciu, ale tiež produkuje udalosť popísateľnú ako performance a umelca označuje za performeru. Takže nie prítomnosť publika či neprítomnosť publika má vplyv na charakterizovanie udalosti za performatívny čin, ale performativita jej dokumentácie. <sup>35</sup>

-----  
34 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 5 s.

35 Auslander, P. The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals online 2006. 7 s.

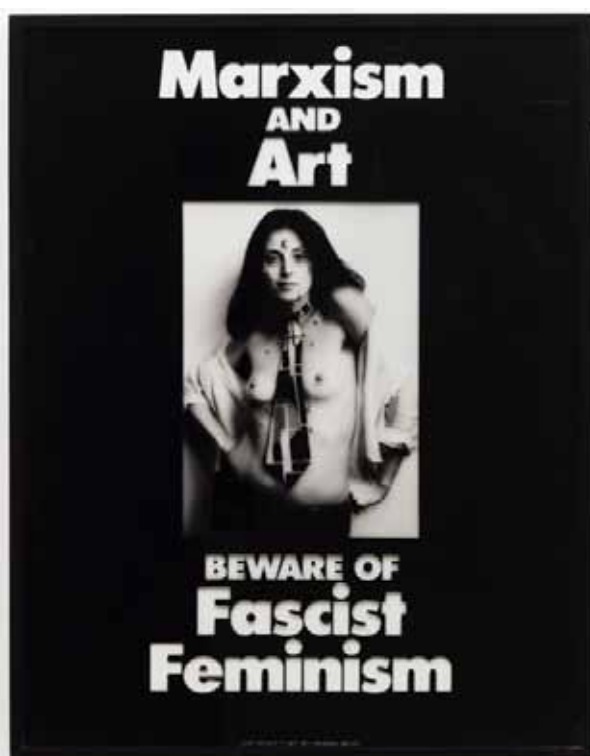
### 3.3. Hannah Wilke, Donald Goddard a Intra Venus

*“Zobrazenie umelca bolo vždy mužské. Ale prečo by sme mali akceptovať dualitu tela a mysle, mužského a ženského? Telo a myseľ sú jedno. Ja som sa pokúsila vytvoriť umenie, ktoré by toto spojenie vyjadrovalo.”*

*Hannah Wilke*

47

Počas svojej kariéry sa Hannah Wilke zaoberala témami ako feminizmus a feminita. Telo, väčšinou jej vlastné, sa stalo jej primárnym objektom pri vytváraní sôch, inštalácií, fotografií či performance. Bola pionierkou feminínneho formálneho jazyka, ktorý dokázala veľmi cielene využiť na gender kritiku nie len spoločnosti ale aj umenia. Je považovaná za tvorkyňu “ženskej ikonograife” založenej na organických, vaginálnych tvaroch. Wilke vo svojej práci využívala fenomén tradičnej krásy aby poukázala na strnulé očakávania od ženskej formy a jej objektifikáciu v rámci umenia. Kritici Wilke mnoho krát označovali za narcistickú exhibicionistku. Jej nevýhodou bolo, že bola príliš krásna. Mnohí tvrdili, že jej práce by vyzerali diametrálne odlišne, že by toľko nepracovala so svojím telom, keby toto nebolo prototypom tradičnej krásy. A práve v kontexte tejto kritiky a jej celoživotnej tvorby má jej posledné a tiež predsmrtné dielo Intra Venus omnoho intenzívnejší účinok.



Hannah Wilke, *Marxism and art*, 1977



Hannah Wilke, inštalácia



Hannah Wilke, S.O.S. - Starification Object Series, 1974-82



Hannah Wilke, So Help Me Hannah 1978-81



Intra Venus 1992-1993 je séria fotografií, ktoré zaznamenával buď manžel Hannah - Donald Goddard, alebo ona sama počas dva a pol roka jej postupujúcej rakoviny. Wilke aj vo svojich prdošlých performatívnych prácach pracovala so svojím nahým telom. Niekoľko rokov pred Intra Venus vytvorila Wilke v rámci série So Help Me Hannah 1978-81 Portrét umelkyne s jej matkou, Selmou Butter – dvojportrét zobrazujúci Wilke živelnú, seduktívnu, plnú života, vitálnu, ostro kontrastujúci s portrétom jej matky, zničenej, zdeformovanej, umierajúcej na rakovinu prsníka.

Niekoľko rokov nato Intra Venus však už divákovi neposkytuje pohľad na tradične ženskú a krásnu Wilke, namiesto toho sa pozeráme na meniace sa, opuchnuté a deformované telo, so znakmi medikálnej liečby rakoviny. Intra Venus je dielo klasifikované ako performance nie len na základe toho, že Wilke na fotografiách vystupuje v stereotypných “ženských” pózach silno kontrastujúcich s jej vizážou, ale zároveň sú tieto portréty aj reprezentáciou performatívneho aktu, ktorý narúša myšlienku koherentnej a zrozumiteľnej feminity. Wilke bola femme fatale, žena umelkyňa, ktorej sexuálny náboj bol kritikmi chápaný ako jej najväčší nepriateľ, a ktorú nakoniec jej vlastné telo zabilo. Fotografie z Intra Venus sú vo svojej podstate maskou jej tanca so smrťou.



Hannah Wilke, *Intra Venus*



Hannah Wilke, *Intra Venus*

## Záver

Performatívne umenie je konštituované splnením niekoľkých základných kritérií. Čas, priestor, umelcova telesná prítomnosť a jeho kontakt s publikom, sú najčastejšie formulovanými atribútmi definujúcimi performance. Na základe niektorých striktných teórií je práve priama komunikácia umelca s divákom tou najpodstatnejšiou a jedinou podmienkou, ktorá performance charakterizuje a vymedzuje. V mojej práci som sa snažila jednak na teoretickom základe a zároveň použitím vybraných príkladov poukázať na fakt, že performance môže byť vďaka jej dokumentácii sprostredkovaná divákovi do takej miery, že jeho reálny prežitok nemusí byť v konečnom dôsledku, tým jediným, čo mu umožní performance per se adaptovať. A práve fotografická dokumentácia sa v priebehu vývoja osvedčila ako najvhodnejšia forma takejto dokumentácie. Fotografia dodnes využívajú mnohí umelci na zaznamenanie svojich performatívnych počínov, a to aj napriek jednoduchej a bezproblémovej možnosti video záznamu. Fotografia totiž ako vyjadrovací prostriedok performatívnemu umeniu nekonkuruje, naopak stala sa jeho neoddeliteľnou súčasťou. Performance a fotografia sa navzájom dopĺňajú a vytvárajú určitý druh komunikácie, ktorý umožňuje performance umelcom osloviť širšie publikum. Gina Pane ako jedna z prvých pochopila silu fotografie vo vzťahu k performance, vymedzila fotografickej dokumentácii pri svojich akciách takmer privilegované miesto a stala sa tak spolu s Françoise Masson priekopníčkou v spôsobe akým svoje performance zaznamenávala .

Fotografia, či už zhotovená s čisto dokumentačným zámerom, alebo vnímaná ako jediný sprostredkovateľ medzi umelcom a jeho publikom sa v rámci performatívneho umenia etablovala a zastala si sovoju funkciu natoľko, že nás už dnes pri pohľade na zábery dokumentujúce performance ani nenapadne ju vnímať ako rušiví či samostatne stojaci prvok. Performance prežíva vďaka svojej fotografickej dokumentácii, a my ako publikum môžeme zase vďaka nej prežívať performance.

## Menný Register

### A

Abramovič, Marina

Acconci, Vito

Andre, Carl

Auslander, Philip

### B

Barthes, Roland

Bauman, Zygmunt

Blessing, Jeniffer

Brown, Trisha

Butter, Selma

Buyerure, Claude

Burden, Chris

### C

Crewdson, Gregory

### D

Duchamp, Marcel

### F

Frégnanc, Claude

### G

Gilbert , Helen

Goddard, Donald

J

Jonas, Joan

Jones, Amelia

K

Klein, Yves

Kender, Janos

L

Lee, Nikki

Leve, Manfred

Levin, Kim

M

Maciunas, Georg

Mangolte, Babette

Masson, Françoise

Mayer, Rosemary

McDonaugh, Don

Moore, Peter

Morris, Robert

O

O'Dell, Kathy

P

Pane, Gina

Paxton, Steve

Perron, Wendy

Phelman, Peggy

R

Rainer, Yvonne

S

Selavy, Rose

Sherman, Cindy

Shunk, Harry

Sinatra, Frank

Slater, Don

V

Vergne, Philip

W

Whitman, Robert

Wilke, Hannah

## Zoznam použitej a doporučenej literatúry

*Kotz, Liz*

Language between Performance and Photography. Massachusetts Institute of Technology 2005

*Phelman, Peggy*

Unmarked, The politics of performance. London NY: Routhledge 1990

*Auslander, Philip*

The performativity of performance documentation. Project Muse, Scholarly journals

*Jones, Amelia*

Art Journal Vol. 56, Performande art: Theory and practice at the End of This Century

*Roxby, A., Masson F.*

On record:advertising, architexture and the actions of Gina Pane. Artwords Press, London 2004

*Clausen, Barbara*

Performing Histories: Why the point is not to make a point. Afterall, Journal 2010.

*O'Dell, Kathy*

Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970's 1997

*Gilbert, Helen*

Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-colonial theatre 1998

*Frazer, Ward*

Some Relations between Conceptual and Performance Art, Art Journal 1997

*Auslander, Philip*

Live Performance in a Mediatized Culture, Routledge London 1999

*Mayer, Rosemary*

Performance and Experience, Arts Magazine vol.47 1973 Steetskamp, Jennifer

To be continued: Documenting for the past, documenting for the future

*Clausen, Barbara*

Lost and Found: Performance und die Medien Ihres Archivs