

Univerzita Palackého V Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Hraniční formy tělesnosti u performance umělkyně Dariny

Alster

Sára Jarošová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Hraniční formy tělesnosti u performance umělkyně Dariny Alster vypracovala samostatně a s využitím uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Sára Jarošová

Nejprve bych chtěla poděkovat katedře filmových a divadelních studií za přátelské studijní prostředí a možnosti seberealizace. Vedoucímu práce Martinu Bernátkovi za hledání smyslu při studiu a tvorbě práce, za cenné komentáře, jež mě přinutily ponořit se hlouběji do zkoumané problematiky při psaní pasáží, kde jsem již byla na hranicích svých možností.

Nejvíce mu děkuji za projevenou důvěru, trpělivost a dostatek poskytnuté svobody při psaní. Velké díky patří Darině Alster, za její čas a materiály, jež mi poskytla. Díky za velikou inspiraci, jež mi její tvorba přinesla a přináší, a za umění, které má smysl. Obrovské díky poté patří mé rodině, za prostor a důvěru, jež mi po celou dobu studia projevují. Za svobodu, se kterou mě nechávají volně se protloukat studiem i vším ostatním, a za to, že je u nás doma normální věnovat se takovým věcem. Také přátelům, kteří mi dodávají dostatek energie a inspirace, a výrazné díky Davidu Neumannovi, který mi poskytnul nejen místo na dokončení mé práce, ale rovněž cenné rady a názory, jež mě nutí neustále se rozvíjet.

OBSAH

1. ÚVOD	1
1.1 DARINA ALSTER	7
1.2 DEFINICE PERFORMANCE A JEJÍ LIMITY	8
1.3 DOKUMENTACE PERFORMANCE	10
2. HRANICE TĚLA	12
2.1. DIVADELNÍ VERSUS VÝTVARNÝ DISKURZ	15
2.2 „TADY A TEĎ“	17
2.3 TĚLESNOST	19
3. TŘETÍ TĚLO	24
3.1. EMANCIPACE DIVÁCTVÍ	26
3.2 PŮVODNÍ UDÁLOST	28
4. VZNIK NEZNÁMÉHO TĚLA	30
4.1 ABSTRAKCE ČASU A BYTÍ	34
4.2 SVÉBYTNOST DOKUMENTACE	36
5. REPRODUKOVANÁ TĚLA	43
5.1 ZPŮSOBY ZÍSKÁVÁNÍ MATERIÁLŮ K VIDEOPERFORMANCI	45
5.1.1 Performance pro kameru	48
5.1.2 Performance pro kameru i diváky	50
5.1.3 Performance s využitím videodokumentace	53
5.2 ŽÁNRY DOKUMENTACE	57
5.2.1 Prostá dokumentace	58
5.2.2 Autorská dokumentace	60
5.2.3 Poetická dokumentace	65
5.2.4 Konceptuální dokumentace	67
5.3 PROBLEMATIKA VIDEOPERFORMANCÍ	71
ZÁVĚR	73
POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	75
SEZNAM OBRÁZKŮ	82

1. ÚVOD

Ve své práci se zabývám hraničními formami tělesnosti v performativním umění ve vztahu k novým digitálním médiím, konkrétně k dokumentaci pomocí videa. Předmětem zájmu práce je popření nebo naopak potvrzení tělesnosti v dokumentaci umění performance skrze médium videa. Vycházím především z tvorby vizuální umělkyně Dariny Alster, která v performanci využívá nová média, kterými vytváří vlastní identity, jež slouží ke kritice masové kultury. Mým cílem je odpovědět na otázku, zdali je videodokumentaci nutné vnímat skrze prvotní událost, nebo je možné ji uchopit, jako samostatné umělecké dílo. Předkládám teorie zabývající se uměním performance, či dokumentací, vzhledem k tvorbě umělkyně Darina Alster. Důležitým principem je pro mne překonání hranic, jak tělesných, tak disciplinárních, jelikož vycházím z teoretického prostředí výtvarného umění, teatrologie, filmové vědy a videoartu, které ve své práci reflektuji a rovněž aplikuji na díla Dariny Alster a umělců profilujících se skrze umění performance. Nesnažím se předložit jasnou a jedinou základní tezi, ale nastínit možnosti pro uvažování nad tématem hranic fyzického bytí v kontextu dokumentace performativního díla. Vedle teoretických přístupů Eriky Fischer-Lichte,¹ Alice Koubové,² a historických diskurzů, například Tracey Warrové,³ RoseLee Goldberg⁴ a Marvina Carlsona,⁵ představím principy a strategie se kterými lze na poli videodokumentace operovat, například dokumentární mody Billa Nicholse,⁶ absenci zkušenosti Amelie Jones,⁷ přístupy k dokumentaci umění Hanny Budeus⁸ nebo přístup k performance v mediální kultuře Philipa Auslandera.⁹ Ty následně aplikuji na díla Darina Alster, ve kterých nalézám argumenty potvrzující teoretická východiska. Problematicky se jeví zejména nedostatek teorií a publikací k samotnému tématu videodokumentace. Většina publikací, ze kterých vycházím se věnují především dokumentaci fotografické nebo přístupům archivace, jako je například disertační práce *Zobrazení bez reprodukce?*¹⁰ Hanny Buddeus. Přebírám tedy jednotlivé teorie,

¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři).

² KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze Nakladatelství AMU, 2019.

³ WARR, Tracey. *Image as a Icon*, in: Adrien George, *Art Lies and Videotapes: Exposing performance*, London, 2003.

⁴ GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art since the '60s*, New York 2004.

⁵ CARLSON, Marvin A. *Performance: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.

⁶ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

⁷ JONES, Amelia. *Presence* in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation Art Journal*, č. 4. zima 1997.

⁸ BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013.

⁹ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008.

¹⁰ BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století = Representation without reproduction?: photography and performance in Czech art of the 1970s*. V Praze: UMPRUM, 2017. Post Scriptum (UMPRUM).

keré dále vztahuji na dokumentaci skrze médium videa, a pojmenovávám jednotlivé přístupy k videodokumentaci vzhledem k jejím specifičnostem, kterými v praxi oplývá.

Hypotéza práce

Předem jsem si vědoma nedostatku teoretických podkladů pro zkoumání specifické disciplíny dokumentace skrze médium videa. Příčinu hledám především v tom, že se věnuji poměrně novému teritoriu, které se postupně vyvíjí a ustanovuje v kontextech vícero uměleckých disciplín. Často je dokumentace vnímána z hlediska archivní praxe, tedy jako doklad o tom, že akce skutečně proběhla. Výrazné výzkumné teorie vychází především z dokumentace performativních akcí skrze fotografii.¹¹ Ta je ze své podstaty zařaditelná do diskurzu výtvarného umění. Díky svým omezeným možnostem, oproti videodokumentaci, je často pojímána na základě předobrazů primárních akcí, vůči kterým se videodokumentace často vymezuje. Je tedy nutné stanovit jasné typy, žánry a principy, které jsou specifické pro dokumentaci pracující s médiem videa.

Videodokumentace, jež zkoumám, vychází především z dokumentací performativního umění, které často podléhá definicím na základě efemérnosti. Přestavuji teatrologické teorie, se kterými souhlasím,¹² i ty, vůči kterým se vymezuji,¹³ a které mi umožňují vnímat performance z vícero možných úhlů. Předem předpokládám, že teatrologické hledisko bude skýtat vhodné metody historického i teoretického výzkumu, jež mě dále nasměrují k výzkumu problematiky dokumentace. Vycházím z předpokladů, že se umění performance již od svého prvopočátku vyvíjí v souvislostech mnoha uměleckých disciplín, a rovněž v blízkém vztahu se záznamovými médii. Ta často umožňují primární dílo nejen archivovat, informovat o jeho průběhu, reprezentovat jej v jiných diskurzích a výstavním provozu, ale také z něj vycházet při vzniku nových uměleckých děl. Díky těmto východiskům reflektuji dokumentaci z hlediska filmové teorie, která pracuje s obdobnými technickými a estetickými principy, jako videodokumentace. Výsledným dílem proto není dokumentace, jako dílo vycházející z primární performativní akce, ale dílo samostatné, jež lze analyzovat a vnímat, jak v kontextech dokumentárních filmů, experimentální produkce, nebo skrze videoart, který vychází především z výtvarných vizuálních umění.

¹¹ BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století = Representation without reproduction? : photography and performance in Czech art of the 1970s*. V Praze: UMPRUM, 2017. Post Scriptum (UMPRUM).

¹² Například teorie Alice Koubové obsažené v publikaci *Myslet z druhého místa*. KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze Nakladatelství AMU, 2019.

¹³ Například *Estetika performativity* Eriky Fischer-Lichte. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři).

Metodologie

Při své práci jsem si vybrala metodologii dvojího charakteru. V teoretických částech volím diskurzivní analýzu, jejíž cílem je poukázat na ambivalenci a různorodost teoretických přístupů vzhledem k předmětům mé práce. Teoretické přístupy uplatňuji v částech prakticky orientovaného výzkumu, které vyvracím nebo shledávám, jako platné. Při analýze děl Dariny Alster, kterými podkládám své teze, vycházím z komparativní analýzy, kterou shledávám, jako podstatnou pro aplikaci a argumentaci získaných tezí.

Výchozí teze

Při psaní své práce vycházím z několika tezí, jež jsem si na začátku práce stanovila. Jednou z tezí, jež předkládám, je domněnka, že performance je performancí pouze skrze efemérnost. Performativní umění vnímám, jako proces závislý nejen na fyzickém uskutečnění, ale stejnou měrou závislý na její dokumentaci. Dokumentaci ve smyslu fyziologického lidského vnímání, jež performance dokumentuje, ukládá a zpětně reflektuje, nebo dokumentaci psanou, fotografickou či skrze médium videa. Vycházím z předpokladu, že performance nemusí být jediným produktem uskutečněné akce. Dokumentace je schopna performance zařadit do nových kontextů a vytvořit nové možnosti, jako například instalace v galerijních a jiných prostorech nebo její reprodukce.

Podstatnou otázkou je rovněž otázka tělesnosti. Konkrétně, co tělesnost znamená, zdali je fyzicky podmíněná anebo může být suplována digitálními médii. Tělesností se výrazně zabývá umělkyně Darina Alster, která tělesnost nevnímá pouze skrze fyzické bytí, ale vytváří nové formy tělesnosti a existence. Tělesnost vnímám, jako pohyb, vycházející z těla, ať fyzického, či virtuálního. Těla, které nemusí vykazovat žádné fyziologické předpoklady, ale stává se tělem ve chvíli své instalace a je schopné existence v prostoru, opět jak fyzickém, tak virtuálním. Tělesnost je tudíž něco neuchopitelného, co vzniká v závislosti na kontextech.

Zabývám se možnou imaterialitou performance a videodokumentace existující pouze v digitálním virtuálním prostředí. A shledávám jako důležité videodokumentaci definovat a uchopit z hlediska jejích specifik.

Výzkumná pozornost se často věnuje především teoriím, že dokumentační materiály nejsou schopny zachytit podstatu a komplexitu performance.¹⁴ Jedná se o tezi, jež se pohybuje na tenkém ledě mnoha teorií. Ve své práci ovšem vycházím z teze, že není potřeba předat komplexní zprávu o celistvé akci, ale je důležité především vytvářet nové konotace, atmosféru a emoce, kterou je videodokumentace schopna zachytit, vytvořit a dále distribuovat příjemcům. S tímto předpokladem vycházím především na základě analýz díla Dariny Alster, která s videodokumentací často pracuje a zasazuje ji do kontextů samostatných děl. Její práce s dokumentačními materiály je velice pečlivá, jelikož ona sama je často jednou z tvůrčích osobností dokumentací vlastních děl. Darina Alster nehovoří o dokumentaci ve smyslu prostého zachycení performativní akce, ale o samostatných dílech, které označuje jako videoart. Na základě této teze vycházím ve své práci, i já sama, a pokouším se tuto tezi představit a ustanovit ve vztahu k dokumentaci.

Cíle

Na základě historických a teoretických reflexí a pramenů prozkoumám a pojmenuji vztah performance a dokumentace. Své teze aplikuji na performativní díla Dariny Alster, a umělců, kteří mi podstatou své tvorby připomínají práci Alster. Vymeším se vůči materialitě performance a nabídnu teorie a teze, jež se vůči ní vymezují. Na základě teorií, jež při studiu literatury vplynuli, zasadím díla Alster do kontextu výzkumných tezí práce. Pojmenuji diváckou pozici ve vztahu k performance a její dokumentaci, kterou vnímám, jako nejpodstatnější prvek polemiky a východisek obou disciplín. Vyjmenuji, a zasadím do kontextu, tendence, které jednotliví tvůrci a tvůrkyně při práci s dokumentací uplatňují. Následně rozliším a definuji typy a žánry videodokumentací, které ihned zdůvodním na konkrétních dílech Dariny Alster. Není mým cílem předložit plynulý text s edukačním charakterem či biografickou studií jedné osobnosti. Osobností Dariny Alster se nechávám volně inspirovat, stejně tak, jako odbornou literaturou, kterou v práci předkládám, argumentuji a na jejíž základě se otevírají nové asociace, které řídí mou strukturu práce.

¹⁴ Teze obsažené v publikaci *Estetika performativity* Eriky Fischer-Lichte profilující performanci skrze její efemérnost. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). Nebo teorie o přítomnosti Peggy Phelan, obsažené v publikaci *Unmarked: the politics of performance*. PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, 1993.

Struktura práce

V první, úvodní kapitole se věnuji osobnosti Dariny Alster, jejíž osobnost mi slouží především pro aplikaci nabytých tezí v průběhu práce. Definuji rovněž její postoj k novým médiím, jež ve své práci hojně využívá. Dále se věnuji definicím performance a jejím historickým kontextům. Dotýkám se stanovisek Marvina Carlsona¹⁵ a Richarda Schechnera,¹⁶ kteří vnímají performance v širších kontextech než pouze na základě její efemérnosti. Poté navazuji na samotnou dokumentaci performance, jež do jisté míry vzdoruje profilaci performativního umění skrze bezprostřednost, tudíž ji vkládá do rozdílných kontextů. Nápomocná je mi například teorie Alice Koubové¹⁷ o povaze událostí performativu.

Hranice těla jsou kapitolou, ve které představím několik teoretických východisek vztahujících se k performance. Díky historii představím rovněž koncepty, jež jsou v rámci performance zkoumány, a osobnosti, jako je například Erika Fischer-Lichte,¹⁸ vůči jejím stanovám se vymezují. Teze aplikují na praktická díla, která jsem shledala jako příhodná. Věnuji se rovněž autenticitě a specifikům, jež jsou pro performance platná. Darina Alster je vizuální umělkyně, jež se profiluje především skrze disciplíny výtvarného umění. Proto shledávám, jako důležité zmínit výtvarný a divadelní diskurz performancí, přičemž vycházím z teorií Pavlína Morganové¹⁹ a Tracey Warrové,²⁰ jejichž definice shledávám, jako přínosné pro svou práci. Skrze definice časové a prostorové konstanty narážím na mantinely pro výzkum dokumentace skrze diskurz performativní. Komparuji teorie, které se vztahují ke specifikům bytí performance „tady a teď“, jako jsou například teorie Eriky Fischer-Lichte, Alice Koubové nebo Amelie Jonesové. V poslední části kapitoly definuji tělesnost, zejména vzhledem k uchopení tělesnosti z hlediska praxe Dariny Alster a ostatních uměleckých osobností. Vyvozují, co tělesnost znamená, a v jakých kontextech je nutno ji vnímat. Zároveň představím virtuální prostor, jež specificky operuje právě s tělesností, která díky němu nabývá nových rozměrů a možností.

¹⁵ CARLSON, Marvin A. *Performance: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.

¹⁶ SCHECHNER, Richard a Sara BRADY. *Performance studies: an introduction*. 3rd ed. New York: Routledge, 2013.

¹⁷ Kterou představuje v publikaci *Myslet z druhého místa*. KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze Nakladatelství AMU, 2019.

¹⁸ Konkrétně teze, se kterými Erika Fischer-Lichte pracuje v publikaci *Estetika performativity*. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři).

¹⁹ MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009.

²⁰ WARR, Tracey. *Image as a Icon*, in: Adrien George, *Art Lies and Videotapes: Exposing performance*, London, 2003.

Třetí tělo, název třetí kapitoly, se odkazuje k tělu diváků a divaček. Představím teorie spjaté s diváckou percepcí, například Umberta Eca²¹ nebo Jacquese Rancièra²² a vztáhnou je směrem k dokumentaci, která stojí na podobných principech diváctví, jako performance. Budu se zabývat především aktivitou a pasivitou diváků a divaček a závislostí díla na jejich participaci. Zároveň zohledním teoretické přístupy vycházející z polemik nad diváckou participací v umění performance a v dokumentaci.

Kapitola *Vznik neznámého těla* je důležitým podkladem pro mou praktickou část práce. V této kapitole se budu věnovat především vlastnostem a specifikům dokumentace a pokusím se o jejich ukotvení na poli umění performance. Budu se věnovat specifikům, jež dokumentaci ustanovují, a zaměřím se především na svébytnost dokumentace. Vycházím hned z několika důležitých teorií a publikací. Podstatné jsou pro mne například výzkumy Hany Buddeus²³, Carrie Lambert-Beatty²⁴ nebo Philipa Auslandera.²⁵ Jednotlivé teorie stručně představím a aplikuji na příznačná praktická díla. Nesnažím se vytyčit jednu teorii, kterou shledávám, jako platnou, ale představím vícero možných náhledů, jež mohou podnítit následnou diskuzi a uvažování nad tématem dokumentace performance.

V poslední části *Reprodukováno tělo* představím možné principy a teze pro ukotvení a definici videodokumentace, jakožto jedinečného žánru, jež si zaslouží vymezení vlastních specifik. Na základě filmové dokumentární teorie o modech Billa Nicholse,²⁶ představím možné žánry a typy videodokumentace. Teze, jež představím, přímo aplikuji na díla Dariny Alster, nebo na díla, jež shledávám, jako příhodné k výzkumu dané problematiky. Závěrem poté shrnu své teze, cíle a východiska, které shledám buď jako platné nebo mylné.

²¹ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015.

²² RANCIÈRE, Jacques. The Emancipated Spectator. *Artforum international*[online]. 2007, 45 (7) [cit. 25. 3. 2020]
Dostupné z: <https://search-proquest-com.ezproxy.falmouth.ac.uk/docview/214353922/F2F6F78D14AA429DPQ/14?accountid=15894>.

²³ BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století = Representation without reproduction? : photography and performance in Czech art of the 1970s*. V Praze: UMPRUM, 2017. Post Scriptum (UMPRUM).

²⁴ LAMBERT-BEATTY Carrie, „Documentary Dialectics: Performance Lost and Found,“, in: MAUDE-ROXBY Alice, *Live Art on Camera: Performance and Photography*, Southampton: John Hansard Gallery 2007.

²⁵ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008.

²⁶ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

1.1 Darina Alster

Darina Alster je umělkyně žijící a působící v České republice. Její tvorba zahrnuje práci se širokou škálou médií. Od performance a happeningů po instalace, videa, text i malbu. Darina Alster²⁷ se narodila v roce 1979 v Praze, kde bydlí a tvoří i v současné době. Její studium započalo na pedagogické fakultě Univerzity Karlovy se zaměřením na výtvarnou pedagogiku v roce 1997. V roce 2003 nastoupila do ateliéru Monumentální Tvorby profesorů Aleše Veselého a Jiřího Příhody na Akademii výtvarných umění v Praze, kde v současné době vede vlastní ateliér Nových Médíí 2, společně s umělkyní a pedagožkou Kateřinou Olivovou.

Tvorbu Dariny Alster lze definovat skrze práci s tělem a jeho tělesností. Tělem vlastním i tělem abstraktním. Její projekty jsou často velice intimní výpovědi o jejím zakoušení a prožívání současného světa. Tělo je nejen častým motivem, ale i prostředkem a samotným smyslem. Její tvorba je spirituální a obsahuje mnoho aspektů rituality. Rituálnost děl zakouší sama na sobě, a pokouší se skrze ni navázat kontakt s diváky a divačkami. Skrze komunikaci s publikem nejen předává informace, ale vytváří hodnoty, které mají potenciál ovlivnit účastníky akce, především díky okamžité sociální zkušenosti.

S tělem a jeho tělesností souvisí i motivy mateřství, které jsou v její práci velice často zprostředkovávané a jsou opět velice intimní výpovědi o ní samotné. Jako matka umělkyně vyzdvihuje témata spjatá s mateřstvím a uměním, kterými reflektuje vlastní zkušenosti se společenskými předsudky ohledně matek umělkyní. Otevírá mnoho témat s politickými kontexty a kriticky se vyslovuje ke společnosti, například tématy, jako je ekologická krize, objektivizace ženského těla nebo problematika konzumní společnosti. Zajímá ji polarita současného světa ve smyslu odklonu od duchovní sféry lidského bytí do světa technokratického, na jejichž nové formy duchovnosti se pokouší ve svých dílech napojit. Sexualita, otázky ženské emancipace a vytváření vlastních identit jsou dalšími velice častými tématy děl Dariny Alster. Nejedná se ovšem o témata a motivy oddělené. V každém projektu se přirozeně prolínají dohromady, a jejich vzájemné působení Alster zpětně zkoumá.

Ve svých performancích mění Darina Alsterová pohlaví, rozdává se, hledá dvojence. Pomáhá jí přitom její přirozený exhibicionismus a fyzická krása. Zve přihlížející do svého soukromí a dál do světa archetypů, kde

²⁷ Artlist – databáze současného umění: *Darina Alster: Centrum pro současné umění Praha*[online]. Praha [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/darina-alster-5731/>.

jsou androgynita a převtělování samozřejmé věci. Když se zrovna nemiluje, pokouší se vytvářet, rušit a přenášet hranice. Dělá to pomocí sexu, telepatie, drog a performancí.²⁸

Důležitá je i její působnost na poli intermediality, skrze kterou mnoho svých prací profiluje. Propojuje „médiá dávné minulosti s médií novodobými“.²⁹ Digitální média využívá jako prostředky pro vyjádření, nebo jako segmenty, které následně využívá a zpracovává v nových projektech. Často využívá kamer a médií videa, kterými své práce dokumentuje. Následně je zpracovává do samotných uměleckých děl, které reflektuje ve svých dalších dílech, nebo je přímo instaluje. Využívá tedy již existujícího materiálu, který postprodukčně zpracovává do takové podoby, která následně slouží jako nový materiál pro nová performativní díla. Skrze digitální média komunikuje s publikem, které v některých případech, nechává tvořit a prožívat obsah v bezprostřední blízkosti vlastní participace na díle samotném. A jak sama přiznává, její práce na intermediální rovině je opodstatněná především osobní fascinací. „Fascinuje mě propojovat nejnovější technologie s nejstaršíma médiema. Tarot, psychologický vykladačství, performance pro video čili film a dotykovéj monitor, prostoupení hranic mezi technikou a dotykem, kdy jako dítě ukážeš: Tady!“³⁰

1.2 Definice performance a její limity

Jako samostatná umělecká disciplína se performance objevuje na přelomu 60. a 70. let 20. století. Z hlediska historie řadíme performance mezi akční umění. Umění, které se zabývá především samotným průběhem vzniku a neklade takový důraz na samotný výsledný produkt. Performance, jakožto umění vymezující se vůči komodifikaci „se rozvinula v levicovou alternativu k produkci uměleckých objektů a byla prezentována na netradičních místech, jako subverze trhu i běžných uměleckých institucí.“³¹ S rozšířením využívání nových médií a jejich možnostmi instalace, se performance znovu vrací do uměleckých institucí.

Teatrolog Marvin Carlson spatřuje v kontextu vzniku performance dvojí kořeny:

²⁸ DIVUS: Darina Alster [online]. [cit. 2020-03-18]. Dostupné z: <http://divus.cc/london/cs/article/darina-alster>

²⁹ BYTELOVÁ, Denisa. Info – Darina Alster [online]. Praha: Artlist – Centrum pro současné umění Praha, © Centrum pro současné umění Praha, o. p. s. www.fcca.cz 2006-2014, [cit. 20.3.2020]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=5731>

³⁰ BAŽANTOVÁ, Madla. Darina Alster. *Časopis Umělec*. Praha, Česká republika: divus, 2007 (3), str.10.

³¹ STILES. Kristine, cit. Dle LÜTTICKEN Sven, „*Progressive Striptease. Performance Ideology Past and Present*“, in: Idem, *Secret Publicity, Essay and Contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers. 2005, str.167.

Tím prvním je hnutí avantgardy a modernismu ve smyslu hnutí, které staví na ne-narativní, neinscenační, nemimetické formě divadla bezprostřednosti, se zásadním důrazem na pojem ‚přítomnosti‘ a potřebou dobrat se uměleckými prostředky autentického či pravdivého jádra aktéra-lidské bytosti. [...] Druhým zdrojem performančního umění je postmoderní a poststrukturalistické myšlení. Tyto vlivy se projevují především tendencí ukázat lidského já jako sociálně konstituované a zároveň jako otevřené, proměnlivé a fragmentované, jako permanentní odstupování od sebe sama, odsouvání se od vlastního počátku, z čehož vyplývá i nemožnost ukázat cokoli v jeho vlastním zpřítomnění.³²

Carlson nabízí dvě možnosti kontextů, na jejichž základě lze performance uchopit. Ve své práci přebírám a kombinuji kořeny oba. Vymezuji se vůči bezprostřednosti ve smyslu fyzické přítomnosti, jelikož se zabývám především videodokumentací performance, která je ze své podstaty imateriální, a hovořím o ni, jako o ‚tělesnosti‘.

Performance lze z anglického jazyka doslovně přeložit jako výkon nebo představení. Dle Richarda Schechnera je třeba „performanci vykládat jako ‚široké spektrum‘ či ‚kontinuum‘ lidských aktivit sahající od rituálu, hry, sportů, lidové zábavy, dramatických umění (divadlo, tanec, hudba) a každodenních společenských představení přes vtělení sociálních, profesních, rodových, rasových a třídních rolí až k léčení (od šamanismu k operaci), médiím a internetu.“³³ Schechner hovoří o úskalí vzhledem k nemožnosti jednotného vymezení performance, ale nabízí možnosti její definice skrze společné rysy, které Ludwig Wittgenstein³⁴ označuje jako *rodinné podobnosti*. Rodinnou podobnost definuje jako možné aspekty a rysy, kterými si mohou být rodinný příslušníci podobní. Ve vztahu k umění hovoří o podobných rysech, které lze nalézt především v uměleckých disciplínách nezapadajících do klasických forem, jelikož sdílí vícero vlastností mezi sebou a jsou si tak navzájem podobné ve vícero aspektech.

Důležitou definici pro mou práci nabízí pedagog a umělec Tomáš Ruller. Ten definuje performance skrze podobnosti času, prostoru, média a jejich vztahu mezi sebou³⁵. Dotýká se tak důležitého pojmu média a naznačuje, že performance nemusí být spojena pouze s živým tělem performerů či

³² CARLSON, Marvin, *Performance. A critical Introduction*, s. 91. In: KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str.95.

³³ SCHECHNER, Richard a Sara BRADY. *Performance studies: an introduction*. 3rd ed. New York: Routledge, 2013, str.24.

³⁴ Ludwig Wittgenstein zejména hovoří o rysech v jazykových hrách, na jejichž nalezení rezignuje a přichází s termínem „rodinné podobnosti“. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. 2. upr. vyd. Praha: Filosofie, 1998, str. 66.

³⁵ RULLER, Tomáš. *Prezentace/Situace – akce*. In: *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010. s. 184-211.

performerky. Dokumentace může být rovněž zástupným tělem performera. Záleží vždy na umělcích a umělkyních, jak vnímají vlastní tělesnost, a jakými zástupnými médii může být suplována.

Ve své práci pracuji s termínem performance definicí skrze pohyb fyzický i virtuální. Pohyb může vzniknout nejen skrze tělo fyzické, ale i virtuální. Virtuálním tělem je v mém případě tělo a v dokumentaci, které se budu podrobněji věnovat v následujících kapitolách.

1.3 Dokumentace performance

Dokumentace performance šla „ruku v ruce“ se samotným vznikem umění performance. Performance bývá konvenčně pojímána především skrze umění živé, probíhají bezprostředně „tady a teď“. Z hlediska vymezení performance skrze přítomný prožitek času a místa, je dokumentace jejím vzdorem a dodává její existenci hmotný rámec. Čas přestává být pouze cyklický, a nemusí být platný pouze skrze bezprostřední přítomnost. Díky dokumentaci nabývá nových platností, zejména díky divácké percepci a poskytuje možnosti šíření mezi ty, kteří nemohli být „tady a teď“. Také umožňuje tvůrcům dokumentaci sebe sama a budování soukromých archivů, což byly zřejmě i základní premisy vzniku dokumentace performancí.

Druhy dokumentací se liší s ohledem na technologický vývoj a možnosti distribuce. Nejprve se performance dokumentuje skrze médium fotografie, které má schopnost šíření zprávy o proběhlé akci, a dodává performanci nové významy.³⁶ Druhům dokumentace se budu konkrétně věnovat v poslední kapitole mé práce, kde se pokusím jednotlivé typy pojmenovat a konkretizovat.

Dokumentace, vznikají v 60. letech 20. století, tedy ve stejné době jako performance. Nabízejí nové možnosti projekce a prezentace, ale také slouží umělcům k vlastním účelům archivace či následnému zpracování existujícího materiálu. Performance tedy není dokumentací skutečně dokumentována, ale je uchopována a nabízí nové úhly pohledu na samotný počáteční akt.

³⁶ Fotografická dokumentace má silné historické konotace zejména s ohledem na umění performance v zemích východního bloku za dob socialismu. Zahraniční publikum dostávalo informace o umění východního bloku právě skrze médium fotografie, které bylo snadno šířitelné pomocí pošty a skrze ty, kteří do zemí cestovali. Například ve Spojených státech amerických se skrze fotografie uskutečnily významné výstavy českých umělců, například Jana Mlčoch, Karla Milera nebo Jiřího Kovandy v 70. letech 20. století.

Dokumentace nabízí performanci znovu zpřítomnění v jakémkoli čase, a vytváří její nové významy, nejen v čase přítomném, ale i s ohledem na historii. Získává svou hodnotu a smysl. „Performativ je vlivný až jako druhý, třetí, čtvrtý výskyt sebe sama, nikoli jako singulární náhlá událost prorážející čas i prostor. Povahu události získává performativ jedině skrze (divadelní) gesto, dekontextualizaci jeho opor a skrze jeho předvedení ‚jakoby poprvé‘.“³⁷ Funkce dokumentace přestává být redukována na pouhý záznam události, ale je samostatným, plnohodnotným uměleckým počinem.

³⁷ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str.101.

2. HRANICE TĚLA

Tělesností se zabývám ze dvou jasných důvodů. Tím prvním důvodem je, že si v průběhu přemýšlení a psaní práce pokládám otázku, kdy vzniká a zaniká tělesnost, a zdali může být suplována skrze zástupná, především digitální, média. Druhým důvodem je, že jsem se ve své práci nechala inspirovat osobností a tvorbou Dariny Alster, jejíž podstatným tématem prolínajícím se skrze celou její tvorbu, je právě tělesnost. V první podkapitole nastíním stručnou historii performance z hlediska divadelního a výtvarného diskurzu. Zejména z toho důvodu, že performance balancuje na pomezí těchto uměleckých disciplín. Následující podkapitoly jsou věnovány dvěma konceptům, jež jsou s performancí z hlediska teatrologie spjaté. Konceptu bytí „tady a teď“ a tělesností performancí. Tyto koncepty jsou proměnlivé z hlediska historie a současného diskurzu využívání nových médií, která umožňují překročit kontinuální časovost, prostorovost a nabízí alternativy spjaté s tělesností umělců a umělkyní v současném virtuálním prostoru. Svě teze přímo aplikuji na umělecká díla, na kterých tezi přímo zdůvodňuji.

Přechodný bod, nebo také performativní obrat v humanitních vědách, se odehrál v 60. letech 20. století. Jedná se o výraz, o němž v kontextu divadelní vědy píše například německá teatroložka Erika Fischer-Lichte. Označuje jej, jako období přinášející změny v paradigmatu vnímání nové dramatické a divadelní produkce. Tvůrci a tvůrkyně, v oblasti performance, přecházejí z roviny textové k rovině performativní, odpoutávají se od činoherní praxe, kde je představení založeno na textu a slovu, a kladou důraz především na tělesnost a materiálnost samotných představení. Zkoumají hranice vlastních těl a zasazují je do kontextů času a prostoru.

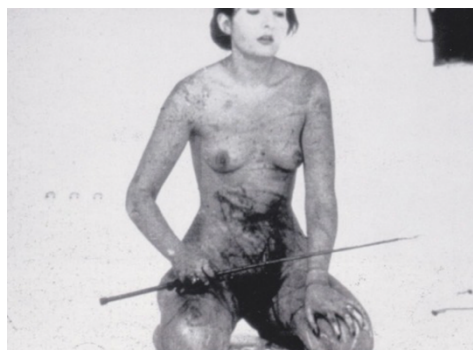
Dobrým příkladem je performance *Tomášovi rty*³⁸ performerky Mariny Abramović z roku 1975. Performance je založena primárně na zkoumání hranic vlastního těla, zejména skrze fyzickou bolest a její symboličnost. Abramović své tělo nejprve plní litrem medu a červeného vína, do břicha si žiletkou vyřezává pentagram, své tělo pokládá na kříž z ledu a sebe samu bičuje. Tento proces opakuje v rozmezí sedmi hodin v různém pořadí. Její konání má symbolický ráz a použitými prvky odkazuje na komunismus, ve kterém prožila strávila velký kus svého života.

³⁸ Museum of Contemporary Photography. *Museum of Contemporary Photography* [online]. Copyright © 2019 Museum of Contemporary Photography at [cit. 02.04.2019]. Dostupné z: <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=8812&t=objects>

Její záměrem není sebe samu trestat, ale pokouší se zjistit, jaké má její vlastní tělo fyzické hranice, a co je ještě schopno snést.



Obrázek 1



Obrázek 2

Krom Eriky Fischer-Lichte se tímto obdobím zabývá německý teatrolog Hans-Thies Lehmann, který v publikaci *Postdramatické divadlo* popisuje a definuje nové znaky postdramatického divadla. Dle Lehmana se divadlo 60.let 20.století odpoutává od textu a navrácí se k „meditaci, gestu“³⁹. Performance se navrácí k vlastní fyzičnosti, skrze kterou se pokouší objevit vnitřní myšlenku, jež je často politicky konotována. Umělci a umělkyně se stále více zaměřují na publikum, které se pokouší konfrontovat a performativní událost pocítit společně.

Performativní obrat se dotýká i ostatních uměleckých disciplín. Disciplín, které lze shrnout pod hromadné označení „akční umění“. Pro mne je důležité akční umění zmínit především kvůli inovativním přístupům k diváctví, kterému se budu věnovat ve své práci v kapitole o diváctví. Umělci a umělkyně žijící a tvořící v 60. a 70.letech v oblasti akčního umění, překračují pomyslné hranice jednotlivých disciplín. Tvoří díla na pomezí výtvarného umění, umění divadla a filmu, tance nebo hudby. Takovou umělkyní je například Joan Jonas, která se ve své tvorbě zabývá uměním na pomezí performancí a videoartu. Například v performance *Leftside rightside* z roku využívá videa k prozkoumání vlastního těla. Pracuje se zrcadlem, jež rozděljuje video do několika záběrů, takže na jedné straně vidíme zrcadlový obraz pravé strany a na druhé straně levou stranu záběru. Stává se tedy metaforickým klonem sebe samé, zaznamenává své pohyby a díky kameře je přenáší do

³⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 22.

obrazovky televizoru.⁴⁰ Její dílo je inovativní reakcí na nově vznikající technologické prostředky a nová média, které jsou jedním ze zájmů této práce.



Obrázek 3

V 60.letech 20.století je často posláním umění informovat a vyjadřovat se ke geopoliticko-ekonomicko-spoločenským problémům. Díla často šokují, čímž se dostávají do popředí zájmu a pozornosti širokého spektra konzumentů a konzumentek umění.

Distancují se od konvencí společnosti, jež umění vyhradila úzce vymezenou úlohu. Tato úloha je tradičně chápána jako povinnost vytvářet krásné předměty. Předměty, které slouží k potěšení, zamyšlení nebo reakci. Není divu, že celá řada umělců se proti tomuto pojetí umění bouří a snaží se, aby přestalo být pouhým estetickým zážitkem a stalo se živoucí zkušeností a komplexnějším posláním.⁴¹

Umění začíná narušovat normativní předpoklady. V oblasti umění performance se začínají v 70.letech objevovat termíny, jako „*body-art*“⁴² a „*live-art*“⁴³, které se zdají býti synonymy, ale

⁴⁰ JONAS, Joan. *Leftside rightside*. In: LIMA: preserves, distributes and researches media art [online]. Amsterdam: LIMA [cit 6.4.2020]. Dostupné z: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/joan-jonas/leftside-rightsideside/2539#>

⁴¹ MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009, s. 8.

⁴² „*Body-art*“ je termín, který poprvé použil umělec Wiloughby Sharp v roce 1970 v časopise *Avalanche*. Označuje techniky umělců a umělkyní, jejichž jediným materiálem k uměleckému vyjádření je vlastní tělo. Skrze své tělo umělci a umělkyně hledají hranice lidských možností a zkoumají prostory, které obývají, a které obývají je samotné. Tělo se stává místem události, a má blízko k fenomenologickému vnímání těla. Umělci a umělkyně se odpoutávají od nutné narativity představení, která byla do té doby podmínkou teatrální události. Příběhem se stává samotná tělesnost, a posouvání těla k fyzickým hranicím. Pojem je pro mou práci důležité zmínit zejména proto, že umělci a umělkyně definují svou tvorbu jako „*body-art*“, pracují s dokumentací fotografickou či filmovou. Posouvají její hranice svých děl skrze technologické experimenty. Jejich díla se znovu dostávají do konzumního koloběhu a jejich exhibovaná těla dostávají nové rámce skrze nová média.

⁴³ Pojem „*live-art*“ neboli „*živé umění*“ je těžké vymezit skrze specifika uměleckých disciplín a žánrů. Jeho počátky jdou ruku v ruce s počátky performance a teoretička RoseLee Goldberg, které s termínem přichází, je dokonce ve své publikaci *Performance: Live Art Since the '60s* považuje za synonyma. Posouvá do popředí fyzické tělo a jeho bezprostřední prožitek. Tělo v „*live-artu*“ může mít mnoho podob. Tělo sémiotické, fenomenologické nebo snad virtuální a fyzicky neexistující. Pojem „*live-art*“ je častěji využívám na poli výtvarného umění, jelikož umění teatrológická jsou za živá považována ze svého vlastního principu a přístupu tvorby. „*Živé umění*“ je důležité zejména díky své bezprostřednosti a možností rychlé reakce na světové a společenské problémy. Umělci a umělkyně tvořící „*živé umění*“ se nebrání vzniku post-produktů vycházejících z primárně živého díla. Post-produktem takových děl může být opět dokumentace fotografická či filmová, nebo také hmotná, zejména v oblasti výtvarného umění, po jehož

přesto mezi nimi lze spatřit několik patrných odlišností. Objevují se ruku v ruce s performance, která se stejně jako tyto dva termíny, zaměřuje na umělcovo tělo a tělesnost. Pojmy zmiňují z toho důvodu, že umělci a umělkyně profilující se skrze „body-art“ nebo „live-art“⁴⁴ často pracují s dalšími médii a jejich díla jsou častými objekty v oblasti dokumentace.

Díky dokumentaci, kterou se budu zabývat v samostatné kapitole, performance nezačíná a nekončí pouze autentickou zkušeností. Není popírán ani samotný rituální rámec prožitku, jelikož z fyziologické podstaty nelze prožít totožnou emoci vícekrát. Dokumentace performance zajišťuje její prožívání v nekonečném koloběhu času a prostoru hmotném, i prostoru uvnitř těl pozorovatelů a pozorovatelek, čímž zasahuje do jejich vnitřních životů. Ruší tak hranice mezi divadlem a životem. Darina Alster se ve svých performancích často zabývá právě autenticitou a rituálním rámcem samotných děl. Rituál je jedním z důležitých témat, jež se ve své tvorbě reflektuje na vícero možných úrovních. Zabývá se i rituály náboženskými, přírodními a osobními. Svě tělo využívá nejen, jako prostředek pro vytváření performancí, a s nimi spjatých významů, ale pokouší se překročit samotnou tělesnost ve formě fyzického bytí. K tomu ji často slouží právě digitální média, jež jsou jejím častým prostředkem. Zároveň se zabývá bezprostřední účastí na performancích, jež shledává jako nejdůležitější, ale často jsou její performance založené právě na pomezí bytostně fyzického a virtuálního světa.

2.1. Divadelní versus výtvarný diskurz⁴⁵

Pojem „akční umění“, který jsem v práci již zmínila, slouží jako můstek k překlenutí do problematiky divadelního a výtvarného diskurzu performancí. Oboustranné prolínání obou disciplín je typickým rysem umění posledních desetiletí. Pojem častěji nacházíme v publikacích a periodikách o výtvarném umění, což může být zavádějící, pokud se rozhodneme performanci definovat čistě skrze diskurz divadelní. U této problematiky lze vyzorovat dva odlišné přístupy k samotnému performativnímu dílu.

dílech zůstává hmotný produkt ve formě obrazů, soch či nástěnných maleb v prostoru. Blíže o tom: SUK, Jan. *Live Art. Časopis Umělec*. Praha, Česká republika: divus, 2002 (4), str. 12.

⁴⁴ GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art since the '60s*, New York 2004.

⁴⁵ Diskurzem, jinými slovy myslím souborné označení pro jev v určitém tématu, a metodické uvažování nad daným jevem, které obsahuje jisté struktury a pravidla v daném oboru. Jde o určitý princip kontextu, který je v jednotlivých oborech usouvztažněn a aplikován pomocí daných pravidel a vymezuje se vůči jiným diskurzům.

První přístup, teatrologický, vymezuje performance skrze představení odehrávající se v čase a prostoru. Toto vymezení je mou vlastní sumarizací na základě přečtených teorií zabývajících se definicí performance. Přesto, jak se teorie různí a obměňují, v jejich středu zájmu stojí čas i prostor, v jakékoli podobě. Tendence přesměrování se, a otevření diskuze o polemice performance z hlediska teatrologického či výtvarného diskurzu, otevírají především umělci žijící a tvořící na americkém kontinentu. Nejvíce citovaným umělcem je Jackson Pollock a jeho akční malby, které měly performativní přesah ve smyslu zaměření se na samotný proces tvorby, a nejvýrazněji stojí na pomyslné hranici těchto dvou oborů. Zatímco druhý přístup, z hlediska výtvarného diskurzu, odkazuje především na samotný produkt, vzniklé nebo vznikající dílo pomocí performance. Výtvarní teoretici a teoretičky se zabývají spíše výsledným produktem, který dávají do kontextů. Z obecné podstaty jejich práce reflektují především samotné dílo, než jeho podmínky vzniku a rituálnosti. Například Pavlína Morganová se v publikaci *Akční umění* zabývá performancí z hlediska výtvarného diskurzu, a tvrdí, že lze akční malbu považovat za předchůdce performancí a happeningů, jelikož při ní mohli diváci a divačky sledovat samotný proces tvorby.⁴⁶

Problémem diskurzu performance se zabývá rovněž teoretička Tracey Warrová, která svá tvrzení zakládá na možném prožitku performance z hlediska místa a možnostmi prezentace, což považuji jako důležité hledisko pro mou práci.

Performance art [se] nachází na průsečíku mezi divadlem a výtvarným uměním. Přičemž z hlediska divadelní pozice je stěžejní samotná ontologie živého aktu, katarze a zkušenosti z něj. Pokud ovšem k performancím přistoupíme z hlediska výtvarné kultury a galerijní a muzejní praxe, naše pozornost se bude soustředit mnohem více na otázku druhého života performancí prostřednictvím jejich dokumentace, simulace a možností reprezentace, tedy jevů, které ve výtvarném umění vždy sehrávaly stěžejní roli.⁴⁷

Z jejího tvrzení lze usoudit, že ve své práci, ve které se soustředím především na videodokumentaci performancí a její diváckou percepci, sleduji performance skrze diskurz výtvarného umění. Východiskem je tedy výzkum konkrétní performance na základě umělecké osobnosti, která ji v určitém kontextu vytváří. Umělkyně Darina Alster, jejíž dílo je zájmem mé práce, se profiluje skrze umění výtvarné. Pokusím se ale ony pomyslné škatulky překročit a zabývat se především

⁴⁶ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999, str.8-10.

⁴⁷ WARR, Tracey. *Image as a Icon*, in: Adrien George, *Art Lies and Videotapes: Exposing performance*, London, 2003, s. 31.

samotnými performancemi z hlediska divadelních teorií a následně je uchopit i v problematice dokumentace, která díla vrací do pevného rámu galerijních instalací a filmových pláten.

2.2 „Tady a teď“

„Člověk, negativní bytost, jež jest pouze v té míře, v jaké ruší a překonává Bytí, je identický s časem. Přisvojování vlastní přirozenosti, jež člověk uskutečňuje, je rovněž jeho uchopováním rozvíjení univerza.“⁴⁸

Definice performance často přichází skrze jasně definovanou časovou a prostorovou konstantu. Konstanta jasně určuje systém prvního řádu, jež je v oblasti performance založen na přítomnosti, na bytí „tady a teď“. Zároveň znamená, že performativní dílo je závislé a existuje pouze na základě divácké přítomnosti a následné odezvy.

Teatroložka Erika Fischer-Lichte v tomto kontextu přichází s termínem „prézentnost“, jež je ustanovován skrze tělesné bytí herce. „Prézentnost byla chápána jako bezprostřednost, autenticita, zakoušení hojnosti a celistvosti.“⁴⁹ Hercovo tělo je vnímáno jako místo „prézentnosti“, jako něco, co od performance nelze oddělit. Herec již není hercem postavy, ale tělem skutečným. Ovšem nepředkládá divákům svou vlastní autentičnost, jeho tělo je tělem fenomenálním, což si publikum dobře uvědomuje. Divákům a divačkám je předkládán zažitý a dobře známý obraz, který nevyzývá ke hledání žádných dalších významů, jež nejsou přímo nastoleny. Se společnou fyzickou přítomností aktérů a akterek s diváky a divačkami souvisí další termín „liveness“⁵⁰ neboli „živost“ jež zaznívá především v kontextu vývoje filmového média. Vedle představení živých, za které jsou označovány divadelní produkce, se nově objevuje představení zaznamenané. Nastoluje také termín „mediálnost“ divadla, respektive jeho „mediální podmínky“, které vycházejí ze společné přítomnosti aktérů a diváků performance. Jejím hlavním teoretickým záměrem je tedy právě koncept přítomnosti, bytí „tady a teď“.

V současných teoretických přístupech se objevují zpochybnění předpokladu nutné autenticity performance, především díky tomu, že dokumentací není performance popírána, ale

⁴⁸ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007, str.69.

⁴⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři).

⁵⁰ Tamtéž, str.96.

ustanovována. Současná česká divadelní filozofka Alice Koubová, ve své nejnovější publikaci *Myslet z druhého místa* překračuje svými myšlenkami definování performancí skrze „tady a teď“. Hovoří zejména o podmínkách performance, které jsou proměnlivé a diferentní vzhledem ke svým kontextům vzniku. „Performanční umění vytváří takové podmínky, v nichž může vyvstat něco úplně poprvé, bez minulosti a budoucnosti, něco, co se stane jedině tady a teď, díky energii čisté emergentní tělesnosti.“⁵¹ Nevyvrací teze spjaté s nutností tělesnosti performancí, ale tvrdí, že performativní významy se rodí právě díky dokumentaci a její podstatě opakovatelnosti.

Performativ má (rozpoznatelný) význam teprve, když se děje podruhé, potřetí, počtvrté. Performativ se nikdy neděje poprvé. Performativ není singulární událostí „tady a teď“, magickým vpádem čiré pravdy doprostřed naší každodennosti. Síla, která udržuje performativy v jejich intenzitě, není síla záměru mluvčího, ale síla tohoto repetitivního vyslovování, jinými slovy síla opřená o iterace a podpořená jejich projevy ve společenském poli.⁵²

Zabývá se silou a schopností performance, která je v současnosti důležitou součástí společenského bytí. Zároveň je sporné, zdali z fyziologické podstaty lidského vnímání lze mluvit o čisté repetitivnosti. Prožitek nelze prožít dvakrát totožně, a jeho pomyslná repetitivnost potvrzuje jeho jedinečnost a dokáže vytvářet jeho nové významy. Teoretička Amelie Jonesová dokonce tvrdí, že bez dokumentace by performance neexistovala. Skrze dokumentaci je performance schopna potvrdit vlastní existenci, a obě disciplíny jsou na sebe navzájem závislé. Diváci a divačky, jsou podle jejího tvrzení, schopni získat totožné vědomosti na základě sledování živé performance i její dokumentace. „Respektuji specifičnost znalostí získaných díky účasti na živém představení. [...] tato specifičnost by neměla být upřednostňována před specifikou znalostí, díky dokumentárním stopám stejné události. [...] výměna dokumentů je stejně intersubjektivní.“⁵³ S intersubjektivitou často pracují nová média, jež vytvářejí prostor nový, virtuální a proměnlivý. Dynamický prostor, který vytváří živá performance, umožňuje pocítit prostor tělesně. Samotný prožitek z prostoru dokáže významy přetvářet a přeměňovat, a je jen těžce nahraditelný prostorem virtuálním. Tělesnost prostoru, ať už fyzického či virtuálního, nabízí specifické možnosti diváckého prožitku.

⁵¹ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str.101.

⁵² Tamtéž, str.66.

⁵³ JONES, Amelia. „Presence“ in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation Art Journal*, č. 4. zima 1997, s. 11–18.

2.3 Tělesnost

„Pohybující se, vlnící se, třepající, napínaná a stlačovaná těla jsou vždy již jaksi tu, v nás samých, i nám zároveň odcizená, vždy již nějak naladěná a neustále se dožadující, pociťující a spící, disponibilní ke vpisování a tvarování kulturou i myslí, ale zároveň jaksi banální, biologická, opravitelná a fungující. Tělo je nezobrazitelné, nepochopitelné [...] je zároveň robustním nástrojem, pracujícím, využívaným, zneužívaným, hojícím se a opotřebovaným. Tělo je tělo trávící, vylučující, toužící a třesoucí se vlnami rozkoše, někdy mechanicky a všedně, jindy měkce v hlubokém teple touhy. Tělo je hmotnost, objem, masa, náklad, mimo kontrolu a vždy již kontrolované, rozplizávající se a zároveň svírané, uvolňované i stahované, nepatřičné a přirozené zároveň. Tělo nikdy není racionální, ani individuální, tělo je vždy rytmus a splynutí. Tělo nabízí aliance bez politiky identit.“⁵⁴

Úvodní citace umělkyně Lenky Klodové nabízí velký výčet možností, jež tělo skýtá. Nehovoří ovšem o nutně fyzickém vlastním těle. Tělo lze vnímat, jako prostředek, který lze shledat v čemkoliv. Performerši a performerky, jako třeba zmíněná Lenka Klodová nebo Darina Alster, využívají vlastní těla, jako dominantní média pro své projekty.⁵⁵ Jejich umění je závislé na těle, které je všudypřítomnou podmínkou vzniku díla. Vždy jej obsahují, jak ve smyslu fyzickém, materiálním, tak ve smyslu mediálním, virtuálním.

Tělesnost se projevuje v nejrůznějších a nejrozmanitějších podobách. Jako námět uměleckého vyjádření, jako prostředek i jako samotné téma. Zvláště u performativního umění je tělo, až už vlastní fyzické, nebo jakékoli jiné, médiem ztělesňujícím podstatu díla a jeho myšlenku, a není tak pouze demonstrativní složkou. Tělo je objektem performance, ale i subjektem, který je v performancích obsažen. Nemusí se jednat pouze o tělo hmotné, ale i tělo zastoupení jinými médii a předměty. Umělci a umělkyně svá těla často využívají, jako pomyslnou zbraň, kterou se dá bojovat, v rovině metaforické, v oblastech sociálně-politických, a tím otevírat veřejnou debatu.

Darina Alster je vhodným příkladem, jelikož otevírá témata intimity, sexuality a s nimi spjaté zranitelnosti a vlastní síly, jež s tělem a tělesností nutně souvisí. Nereprezentuje a nezkoumá čistě

⁵⁴ KLODOVÁ, Lenka. *Nejdřív úcta, potom láska* [online], 2017. Cit. 20.3.2020 z <https://www.artmap.cz/lenka-klodova-nejdriv-ucta-potom-laska-0/>.

⁵⁵ Lenka Klodová společně s Evou Šlesingerovou vedou Ateliér Tělového designu na FAVU v Brně, jehož zájmem je designovat lidské tělo a životní prostředí ve své tělesné, sociální a politické rovině. Blíže: *ATD: Ateliér Tělesného Designu* [online]. FAVU Brno [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <http://atd.ffa.vutbr.cz/telovydesign.php>

vlastní identitu, ale otevírá, vytváří a reaguje na celospolečenské otázky. „Tělo vyobrazené v sexuální rovině nereprezentuje pouze genderovou či osobní otázku, ale spojením těla a objektu je atakována každodennost.“⁵⁶ Často svou tělesnost nechává zastoupit novými médii. Ta umožňují překročení fyzických materiálních těl a simulaci tělesnosti ve virtuálním prostoru. Vytvářejí těla virtuální, která nelze definovat, skrze fyzičnost. Nová média dělají z tělesnosti komoditu, jež má silný potenciál v možnostech rychlosti cirkulace ve virtuálním prostoru. Stává se spotřebním materiálem, na který jsou kladeny nové nároky. „Lidské tělo je v současnosti orgánem spotřeby, konzumu a mírou jeho aktuálního stavu je schopnost absorbovat a přijímat všechno, co konzumní společnost nabízí. Konzumuje a zpracovává zážitky, je nástrojem rozkoše, protože využívá přirozenou schopnost reagovat na podněty zvenčí.“⁵⁷

Nová média, s nimi spjatá též dokumentace, nabízejí možnosti oprostít se od tělesnosti, a limitů těla. Darina Alster se ve své tvorbě často zabývá rovněž ženským tělem, jeho sexualizací a objektivizací. Umělkyně často vytváří těla, jež nelze jednoznačně genderově identifikovat, čímž otevírá debatu o genderových nerovnostech, menšinových problémech a feminismu. „Feminismus je svoboda být sám či sama sebou a přijmout další pohlaví či světonázor jako rovnocenného partnera do hry života.“⁵⁸ Změny pohledu na ženské tělo a zacházení s ním nabízí „kyberfeminismus“, kterému se umělkyně rovněž věnuje. Ten usiluje o vytvoření ženy-kyborga, ženy ve virtuálním prostoru, pomocí které naruší a změní patriarchálně uspořádanou společnost a osvobodí tělo od zažité rutinní existence. Jev, který umožňuje přepis a substituci fyzické tělesnosti, na tělesnost virtuální, lze pojmenovat jako „antropomorfizaci“ neboli přenášení typických prvků lidské tělesnosti do tělesnosti jinaké. Tělesnost v dnešním kontextu lze vnímat skrze dva nejčastější přístupy. Prvním je přístup k tělu, jako objektu vhodného k manipulaci z hlediska medicínsko-edukačního pojetí. Druhý přístup je kosmeticko-výkonový⁵⁹ a čistě estetický. Tělo nelze vnímat jinak, než metaforicky díky jeho schopnosti unikání a díky jeho znakovosti a symbolističnosti.

Důležitým termínem, jež se váže na koncept tělesnosti, je termín odtělesnění. Odtělesnění lze chápat jako proces vyvázání fyzického těla z tělesných limitů. Vychází především z debat o

⁵⁶ STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Tělo – výraz – obraz – koncept*. Praha: Dokořán, 2018. Str.144.

⁵⁷ ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela: v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. V Bratislave: Slovart ve spolupráci s Vysokou školou výtvarných umění, 2011. Str.124.

⁵⁸ ALSTER, Darina. *Několik poznámek k diskuzím o feminismu: Debaty o tom, co je feminismus*. Praha, Soukromý archiv umělkyně.

⁵⁹ STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Tělo – výraz – obraz – koncept*. Praha: Dokořán, 2018. Str.7.

posthumanismu, který je spjat s kybernetikou.⁶⁰ Díky svým možnostem překračování fyzického bytí je pro mne tento termín důležitý s ohledem na možnosti nahrazení fyzického těla tělem digitálním či virtuálním.

Fenomén odtělesnění je úzce spojen s kybernetickým a posthumanistickým diskurzem, což jsou obory, které mají na současné virtuální umění přímý vliv, a proto má cenu se tímto fenoménem kontextu virtuálního umění zabývat. Kybernetika poskytuje technologickou bázi, na které jsou umělecká díla realizována, posthumanismus je jedním z myšlenkových proudů, na který virtuální umění reaguje. Debatu o odtělesnění, tedy o metaforickém (u některých autorů ale i faktickém) vyvázání člověka z jeho fyzického těla (které je chápáno jako limitující), otevřel především matematický model odtělesněné informace, který byl už ve 40. letech inspirován prací matematika Clauda Shannona a který se stává formujícím pro zakládající postavy kybernetiky a počítačové vědy.⁶¹

Otázkami a teoriemi odtělesnění v posthumanismu se v 80. a 90. letech zabývá americká historička vědy, biologka a autorka feministického kyborga Donna Haraway, jež se vymezuje z matematické teorie dematerializace. V roce 1985 přichází s manifestem *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*⁶², ve kterém mísí posthumanismus s kyberfeministickým hnutím. Vychází v něm z feministických teorií, například Judith Butler nebo Julie Kristevy, a popírá strukturální binární opozice genderových rolí. Zabývá se pozicí ženy post-člověka a její manifest se stává východiskem zkoumání feminních aspektů postlidí.⁶³ Chápe post-člověka jako bytost, jež nepodléhá genderovým kategoriím nebo sexuálním orientacím.

Posthumanismus vzhledem k tvorbě Dariny Alster zmiňují také proto, že ona sama často vytváří nové identity, které nemusí být založené na fyzickém bytí a fyzické podobě, ale jsou vytvořeny na základě předobrazů a představivosti umělkyně. Často vytváří nové identity, jež pracují se společenskými stereotypy, které jsou překračovány. Například identita pojmenovaná *Multi-handed woman* zpochybňuje genderové role, její tělo je složené ze tří párů rukou. Ženských,

⁶⁰Samotný termín je inspirován prací matematika Clauda Shannona ze 40.let, a vychází z jeho matematického modelu odtělesněné informace. Tento termín se stává východiskem pro debatu a samotný vznik o kybernetice a systémové teorii. V 60.letech poté navazuje na Shannonovu práci koncept kyborga, jenž se vymezuje z lidské tělesné podstaty. SHANNON, Claude E., WEAVER, Warren. *A mathematical theory of communication*. [online]. Chicago: University of Illinois Press, 1965 [cit. 6.4.2020]. Dostupné z: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/584091.584093>

⁶¹ ŠPICLOVÁ, Zdeňka. *Odtělesnění ve virtuálním umění* [online]. Vol.13. *Ostium*, str.27.

<http://ostium.sk/language/sk/odtelesneni-ve-virtualnim-umeni/>

⁶² HARAWAY, Donna. *Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století*. In: *Sociální studia*. 2002, č.7, str. 51-59.

⁶³ Díky jejímu manifestu se do zkoumání oblastí posthumanismu dostávají ženy, jako například Katherine N. Hayles, Susan Broadhurst nebo Luara Bissell.

mužských a dětských, čímž umělkyně naráží na „androgynii lidské duše“. *Multi-handed woman* připomíná kyborga nebo digitální pornografickou postavu z počítačových her.



Obrázek 4

Díky modrému klíčovému pozadí, které za sebou postava má, ji lze naklíčovat a přenést do jakéhokoli prostoru a situace. Stává se postavou virtuální, jež má ovšem fyzický předobraz v samotném těle autorky. Jedná se o postavu multifunkční, která díky třem párům rukou dokáže vykonávat několik činností najednou, a tím se lépe zařadit do společnosti, především díky schopnosti plnit její vysoké nároky. Jedná se nejen o kritiku útisku žen na pracovním trhu, ale také o kritiku kapitalismu, který vyžaduje vysokou produktivitu.

Dokumentace díky své tekuté povaze může různými způsoby prostupovat všemi uměleckými disciplínami. Díky její možnosti odtělesnění je důležitým prostředkem zejména pro umělce a umělkyně, kteří ve svém umění chtějí experimentovat nejen s vlastní tělesností, ale i svým mediálním obrazem.

Performeré a performerky již v základech svých děl pracují s tělesností. Ta pro ně představuje jediné možné východisko pro vyjádření a zpracování vlastních děl. Tělesnost lze hledat ve všech prostředcích, které pro svou práci využívají. Teoretička Alice Koubová polemizuje nad samotnou otázkou existence těla, a je-li možné mluvit o jeho existenci, pokud není performované. „Tělo je pro nás myslitelné vždy jen jako performované v rámci normativních společenských konvencí,

avšak působí na nás tak, že posouvá hranice myšlení.“⁶⁴ Pokud přistoupíme na fakt, že tělo neexistuje bez toho, aniž by bylo performované, dostáváme se do teorií kulturní performance, které spatřují teatrálnost, divadelnost, v každém gestu lidského chování a prožívání.

Umělci a umělkyně díky využívání digitálních technologií překračují limity vlastní tělesnosti, od které se nebyli schopni oprostit ve světě fyzickém. Lze tedy vyvodit, že tělesnost performance se vyvíjí s ohledem na samotný vývoj performancí, především díky technickému zázemí. Již v úvodní podkapitole jsem se zabývala možností definice z hlediska diskurzu, který je podstatným ukazatelem při přemýšlení o určité umělecké disciplíně. Zároveň díky současným tendencím intermediality není toliko podstatné vycházet pouze z jednoho diskurzu, ale zabývat se právě meziprostorem mezi oběma diskurzy, a samotnou postavou umělce či umělkyně, kteří se většinou profilují skrze jeden z diskurzů. Umělkyně Darina Alster, jejíž díla jsem si pro tuto práci vybrala, se profiluje především skrze výtvarný diskurz, přijde mi zajímavé na její díla aplikovat teze a teorie vycházející především z teatrologie. Ona sama se zabývá tělesností, jež ve své tvorbě často nalézá na poli digitální médií. Pracuje především s médiem videa, které sama vytváří a následně instaluje. V následujících celcích představím a ustanovím další teze, jež shledávám jako přínosné pro mou práci, a které souvisí s tvorbou Dariny Alster.

⁶⁴ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str.89.

3. TŘETÍ TĚLO

„Konzumentem pocitovaná potřeba imitace je onou infantilní potřebou, podmiňovanou všemi aspekty jeho základního vyvlastnění.“⁶⁵

Třetím tělem je v mé práci myšleno tělo diváků a divaček. Tělo, jež je i není podmínkou performativního umění a její dokumentace. Postupně popíši proměnu diváctví ve vztahu k performativnímu umění, jehož vznik je často podmíněn diváckou fyzičností. Umění bez publika ztrácí vlastní premisu existence. Poté charakterizují pojem emancipovaného diváka, který nabízí filosof Umberto Eco⁶⁶, a který je dále rozpracováván mnohými dalšími teoretiky a filozofy. Poslední podkapitola, jež jsem nazvala *Původní událost* je zároveň závěrem celé kapitoly, v níž sumarizuji nabyté informace a vkládám je do kontextu dokumentace performancí.

Zabývám se diváctvím především proto, že se jedná o velice podstatný prvek děl Dariny Alster. Ona sama považuje diváky a divačky za velice důležitou složku, která ovlivňuje samotný průběh i vyznění díla. Zabývá se především bezprostředností a zapojováním diváků do samotných akcí. Takovým příkladem může být například performance *Videoautomat* z roku 2009, ve které diváci natáčeli svůj samotný obraz v před vytvořeném prostoru, který byl dále zapracován do instalovaného promítaného obrazu v samotném prostoru probíhající performance.

Dalším takovým příkladem je několikahodinová performance nazvaná *Theatrum Mundi*. Jedná se o interaktivní performanční experiment, ve kterém je pozice diváků a divaček podstatnou pro samotný vznik díla. Jedná se o čtyři performance, jež probíhaly v roce 2016, 2018 a 2019, které jsou posunuty do digitálních forem. Samotné performance ovládnou vždy celý prostor galerií, ve kterých se odehrávají. Performerka sbírá digitální videa, jež vytváří performeré a performerky i diváci a divačky, a které postupně při všech performancích instaluje. V poslední performance *Theatrum Mundi 4.0* se objeví veškeré získané materiály, jež jsou prezentovány jako videoinstalace a jsou zapracovány do samotné performance. Darina Alster pracuje s emancipovanými diváky a divačkami, kteří jsou bezprostřední součástí performancí.

⁶⁵ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007, str.117.

⁶⁶ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015.



Obrázek 5

Divákům a divačkám, jako plnohodnotným složkám procesu a uskutečnění, se věnují zejména performeři a performerky v 60. letech 20.století. Participaci považují za nutnou podmínku, která rozhodne o smyslu a průběhu jejich díla. Diváctví se stává osvobozeným.⁶⁷ Pozice diváctva se postupně mění a rozvíjí s ohledem na vývoj divadelního umění. Současná pozice diváctva se mění zejména díky novým médiím, které nabízejí nové možnosti přítomnosti bytí v čase a prostoru.

Primární diváci a divačky, které jsou fyzicky přítomné na performanci a jsou její podmínkou, se mění na diváky a divačky sekundární. Přítomnost sekundárních diváků a divaček nestojí na jasně definovaných časových a prostorových podmínkách. Toto virtuální, redefinované bytí, umožňují především digitální díla, často právě dokumentace samotných performancí. Velký počet současných umělců a umělkyně stále považuje fyzickou přítomnost a práci s divákem, za jednu s nejdůležitějších složek vlastního díla. Zároveň lze vyzorovat ambice, jež popírají veškeré konvence. Díla často vznikají v nezávislosti na recipientech. Nevznikají z potřeby konzumace přijímateli, ale ze své vlastní podstaty, která následně umožní jejich díla shlédnout a vnímat. I fyzická přítomnost může být relevantní, nejen proto, že je často neuchopitelná, ale je často irelevantní, díky distancu, kterým diváctvo oplývá.

Současné podmínky performovaných a performativních děl kladou i specifické nároky na diváky a divačky. Již dopředu pracují s vědomým divákem. Předpokládají inteligentního vnímavého recipienta, který si nepřišel pouze odpočinout, ale snaží se dílo přijímat a interpretovat ze své vlastní potřeby uspokojení. Divácká reflexe události, na základě jeho myšlenkových postupů a

⁶⁷ Pojem, se kterým přichází v roce 1962 teoretik Umberto Eco ve své publikaci *Otevřené dílo*, definuje diváckou autonomií ve smyslu přítomného bytí a následného vnímání díla. ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015.

pozůstatků, formuje samotné dílo, a její pozici si uvědomují i samotní umělci a umělkyně. Recipienti a recipientky přetvářejí performovaná díla díky vlastním konvencím a obrazům, které jim konkrétní díla v myslích vytvářejí. „Skutečnost zároveň vždy nějak formujeme, tvoříme, podporujeme určité vidění, zesilujeme a interpretujeme.“⁶⁸ Již na základě rozmanitosti divácké biologické percepce lze hovořit o mnoho významovosti, která v myslích recipientů vzniká. Prázdný prostor, mezi viděným a vnímaným, je vyplněn konvencemi a zažitými procesy vnímání uměleckých děl, které jsou formovány na základě vzdělání v příslušných oborech, sociálních podmínkách recipientů a současnému psychickému rozpoložení. Nelze tedy hovořit o jednotě vnímání, jelikož se mění i v samotném kontextu jednoho recipienta, který není schopen o totožnou vizualizaci a významotvornost na základě opakovaného shlédnutí uměleckého díla.

Dílo umožňuje recipientům osvobodit se od každodennosti, a dílu samotnému přináší nové významy, které jsou těžko slučitelné s významy, jež vytváří v myslích druhých. Tuto mnohovýznamovost současných děl předpovídá a určuje i samotné zpracování skrze nová digitální média a jejich virtualitu. Koncept možnosti opakované konzumace nabízí i možnost neustálého prožitku, který sice vychází z recipientova podvědomí, ale jehož významy se stále proměňují, prohlubují nebo se rozplývají na základě vznikající propasti mezi dílem a vnímáním, jež opakované vidění vytváří. Dokumentace, virtuální performativní existence, nabývá každým novým opakováním. Zprostředkovává stále nové, dopředu se posouvající, významy, které dílům dodávají na hodnotě. Zapisují se do myslí recipientů, ale zároveň neodkrývají vše, a nechávají dostatečný prostor diváckému vědomí.

3.1. Emancipace diváctví

„divák na fotografii je součástí performance“⁶⁹

Citace, umístěna výše odkazuje na důležitost přítomnosti diváků při událostech performativního charakteru. Zároveň, je neutrální vzhledem k povinnosti fyzické přítomnosti diváků, a připouští

⁶⁸ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str.103.

⁶⁹ "Look Who's Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia", in *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change*, eds. Claire Bishop and Marta Dziiewańska, Warsaw: Museum of Modern Art, 2009, str.5.

možnost uskutečnění se akce bez nutné divácké přítomnosti. Performance, jež využívá nová média nemusí nutně pracovat s diváckou přítomností, citace ale spíše odkazuje k dokumentaci, která často zachycuje samotný performativní prostor. Často nelze jasně vytyčit, kdo ze zaznamenaných je přímým aktérem nebo příchozím divákem. V každém případě lze hovořit o emancipovaném divákovi, který prochází několika fázemi vlastní participace, ať již fází, kdy je fyzicky přítomen na samotném aktu, nebo je přítomen uvnitř sebe ve vlastní mysli.

Emancipace ve vlastním slova smyslu lze vyložit jako zrovnoprávnění. V případě diváctva jeho zrovnoprávněné postavení ve smyslu k performativnímu dílu. Zrovnoprávnění probíhá zejména díky podnětům, které performance nabízí a pozorovatel na ně reaguje pomocí mozkové aktivity. Filmová teoretička Kateřina Svatoňová svůj zájem zaměřuje především na média digitální. Podle ní, je diváctvo schopno samo zpracovávat a vytvářet podněty přicházející z uměleckých děl. Svatoňová dokonce hovoří o „zaměření na aktivního pozorovatele, respektive na vztah mezi vizuálními podněty a mozkovými aktivitami jedince.“⁷⁰ Chápejme ve smyslu zaměření ze strany umělců a umělkyně, kteří často, a především díky novým médiím, pracují s diváckými fyziologickými dispozicemi. Samotné predispozice umožňují zrovnoprávnění vztahu mezi aktéry a diváky, jinými slovy jsou sami o sobě základní premisou divácké emancipace. Emancipovaní diváci a divačky vytvářejí nové významy na základě vlastního prožitku uměleckého díla.⁷¹

Videodokumentace, díky své digitální povaze, je často závislá na divácké emancipaci, jelikož není schopna být pouze celistvým obrazem skutečného dění na performanci. Teoretik Philip Auslander hovoří zejména o autenticitě, jež dokumentace nabízejí. Tvrdí „že autentičnost materiálů dokumentujících performanci spočívá ve vztahu k jejich divákovi, spíše než ve vztahu ke zdánlivě původní události.“⁷² Jinými slovy přímo předpokládá diváckou emancipaci při vzniku a pochopení dokumentovaného performativního díla.

Divácká participace z hlediska mentálních procesů je tedy něčím nevyhnutelným za předpokladu divákovi koncentrace při pozorování dokumentovaného díla. Mentální procesy ovšem zasahují i

⁷⁰ SVATOŇOVÁ, Kateřina. 21/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Casablanca, 2008, s. 64.

⁷¹ S termínem divácké emancipace přichází filosof Umberto Eco v publikaci *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Je pro něj důležitá zejména divácká autonomie, kterou nabízí pouze dílo otevřené. Takové dílo, které je vytvořeno tak, že vyžaduje dokončení samotným divákem. Lze tomu rozumět především ve smyslu dokončení témat, jež dílo nabízí. ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015.

⁷² AUSLANDER Philip, „The Performativity of Performance Documentation“, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84, 2006, s.6-7.

do procesů přímo fyzických, jelikož samotná konfrontace diváka s dokumentovaným dílem upomíná diváky na jejich vlastní tělesnost. „Díky zaměření pozornosti na tělo umělce – umožňují fotografie performancí, aby divák vstoupil do tělesného i vizuálního dialogu s umělcem. Konfrontace se sdílenou daností těla upomíná diváky na jejich vlastní fyzickou přítomnost coby svědků zobrazované události (a to i tehdy, když už dávno proběhla).“⁷³ Diváci tedy sami obývají prostor dokumentace, i přesto, že nemusí být přítomni na prvotní události. Sami se stávají vlastním prostorem, jež jim nabízí vznik nových významů a vztahů vzhledem k události performance a její dokumentaci. Publikum je tak nezbytnou složkou performativní produkce a „je chápáno jako spoluhráč.“⁷⁴

3.2 Původní událost

*„Všichni jsme odcizení – ale bylo tomu někdy jinak? Osvobodit se můžeme právě skrze odcizení, nikoli jemu navzdory. [...] odcizení je uměním konstrukce svobody. Nic bychom neměli přijímat jako pevné, trvalé nebo ‚dané‘ – ani materiální podmínky, ani společenské normy.“*⁷⁵

Kolektiv, který se nazývá Laboria Cuboniks, a jehož citaci jsem využila výše, hovoří o svobodě, kterou odcizení nabízí. Svobodu, o které hovoří, lze chápat z hlediska svobody poznání a neomezeného prostoru vnímání, jež odcizení nabízí. Odcizení u dokumentace performativních děl probíhá vně mysli recipientů, kteří jsou izolováni vlastní myslí od myslí druhých. Vyznění původní události je závislé na mysli jedince, který ji znovu oživuje a vytváří ve své paměti. Původní událost přetváří na základě vlastního obrazu a uchovává ji ne takovou, jaká skutečně byla, ale v souvislosti s obrazem vlastní mysli.

Prožitek je zcela subjektivní a vytváří specifické asociace, jež nelze předpokládat u ostatních myslí recipientů. Michael Kirby rozděluje práci mysli do dvou úrovní.⁷⁶ Na vjemovou a mentální. Vjemová se přímo soustředí na děj a prvky zobrazované přímo na scéně, a mentální souvisí se samotnou myslí diváků a jejich specifické uchopení času a prostoru. Obě úrovně souvisí

⁷³ O'DELL, Kathy. *Contract with the skin: masochism, performance art, and the 1970's*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1998. s.13.

⁷⁴ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str.104.

⁷⁵ LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, ed. *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017. Edice VVP AVU. str.173.

⁷⁶ KIRBY, M. *Structural Analysis/ Structural Theory*. In: TDR 20, No 4 (T72), December 1976, str.53

s neschopností prožít týž prožitek vícekrát, jelikož vjemy budou, díky opakování, proměnlivé, čímž vytvoří nové mentální souvislosti. Ty jsou ale vždy závislé na vnitřním obraze recipientů, který je vytvářen především díky zkušenostem, které jsou u každého recipienta rozličné. Tyto obrazy označuje David Summers jako „konceptuální obrazy vznikající nikoliv díváním se na věci vnímané, nýbrž díváním se na nějaký vnitřní obraz, na obraz paměti, nebo na obraz, který si mysl sama vytvořila na základě mnohých svých zkušeností.“⁷⁷ Jsou tedy produktem, jež naše mysl, naše percepcie, v průběhu let získává.

Díky zkušenostem a konceptuálním obrazům myslí, recipienti přejímají performance i jejich dokumentace, na základě jisté předvídatelnosti. Ta je jednou ze základních potřeb diváků, kteří podvědomě touží předpovídat významy na základě zprostředkovaných indicií, které vytváří specifické asociace, jimiž diváci vyplňují prázdná prostor původní události, kterou si ve své myslí vytvořili. Díky vlastní myslí si diváci „performance mohou prohlížet tak často, jak se jim líbí, a opakovaně jí tak vyvolávat ve své představivosti, přičemž umělcova vyjádření a popisy událostí, které udávají sled a trvání, mohou performanci objasnit plněji, než jak bylo zjevné v jejím průběhu.“⁷⁸ Možnost opakování ve vlastní myslí, i pomocí dokumentace, opět navrácí performance k jejímu principu neuchopitelnosti. Dokumentace performanci potvrzuje, ale zároveň se stává něčím jedinečným, a to především díky emancipovaným recipientům, jež napomáhají nejen jejich vzniku, ale i samotnému bytí. Pozice primárních a sekundárních diváků se liší pouze na základě osobní přítomnosti na fyzické akci. Na základě fyziologie nelze vnímat totožný obraz dvakrát stejným způsobem. Dokumentace dává divákům a divačkám možnost prožít událost nesčetněkrát a v odlišných kontextech. Zároveň je nápomocná rovněž při pokusech o analýzu díla, a také jako doklad o uskutečnění se. Je samostatným dílem, které lze prožít a vnímat i bez primární přítomnosti a je schopna vytvářet stále nové a nové významy, kontexty a platnosti především díky divácké percepci.

⁷⁷ SUMMERS, D. „*Reálná metafora: pokus o novou definici ‚konceptuálního‘ zobrazení*“, in: KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Přeložil Lucie VIDMAR. Jinočany: H & H, 1997, str. 122.

⁷⁸ GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Velká Británie: Thames & Hudson, 2011. s.33-34.

4. VZNIK NEZNÁMÉHO TĚLA

„Právě vztah těchto těl subjektů k dokumentaci (či přesněji re-prezentaci) je to, co nejpronikavěji poukazuje na vykloubenost představy o neměnném, normativním a centrálně situovaném modernistickém subjektu, a představuje tak velice dramatickou a radikální výzvu maskulinismu, rasismu, kolonialismu, třídnímu pohrdání a heterosexismu, které jsou součástí této představy.“⁷⁹

Kapitola, jež jsem nazvala *Vznik neznámého těla* je věnována vlastnostem, které dokumentace performancí obsahuje. Prioritně mě bude zajímat potenciál samotných dokumentací a jejich ukotvení na poli performativního umění. V předchozí kapitole jsem se vymezila vůči zažitým konceptům, které performativní teorie nabízejí, a které do jisté míry vnímám, jako přežitě. Zejména díky neustálé obměně performativního diskurzu a intervenci nových médií. Představím možná pozitiva, jež dokumentace, nejen performativního umění, ale umění obecně, nabízí, a jak se podílí na formování myšlení o samotných performativních dílech. Podkapitola s názvem *Abstrakce času a bytí* bude pojednávat o nových možnostech tělesnosti v rámci dokumentace performancí, na kterou navážu další podkapitolou *Svébytnost dokumentace*. V té budu rozebírat specifika propojené performance s novými médii. Dále vytyčím body, které považuji za důležité z hlediska potvrzení svébytnosti dokumentace.

Již od samotného vzniku čelí performance různým druhům dokumentací. V prvopočátcích se jedná zejména o dokumentaci pomocí fotografií, jež jsou často následně instalovány jako samostatná umělecká díla. Jedná se o fotografie dvojího typu. Fotografie reportážní, jež je zachycena nečekaně a má informativní charakter, a fotografii uměleckou, jež je samotným reliktem ona sama, a je často stylizována i ze strany samotných performerů a performerek. V českém prostředí se dokumentace performancí dostává do popředí v 80. letech v souladu s konceptuálním uměním a plní především roli distributora uměleckých děl. Mezi taková díla patří například performance *Spojení* Petra Štembery z roku 1975. Jedná se o fotografickou dokumentaci, jež je výrazně stylizovaná za účely následné instalace. Fotografie je detailní, a proto je obtížné ji lokalizovat, nebo se pokusit na jejím základě reprodukovat samotný průběh performance.

⁷⁹ JONES Amelie, „Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal*, roč. 56, č.4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, 1997, s.12.



Obrázek 6

Jak se dnes zdá distribuce banální, díky možnostem internetu, jednalo se o poměrně složitý proces. Převoz byl závislý na fyzických osobách, jež přijeli do zemí socialistického bloku, a podstupovali možná nepříjemná rizika spjatá s vývozem uměleckých děl. Zapřičinili ovšem to, že se zahraniční publikum dozvědělo o osobnostech a dílech českých umělců.

Na filmové médium se performance zaznamenává již od 60. let 20.století, nejen kvůli dokladu o vzniku a průběhu díla, ale také jako materiál pro realizaci nových děl, zejména experimentálních filmů. Od 70.let se k záznamu na filmovou surovinu přidávají možnosti digitálních záznamů na videokamery. Ty jsou mnohem lépe ovladatelné a nabízí nové možnosti postprodukční úpravy na videorekordérech, čímž se formuje i nová umělecká disciplína, jež je příznačně pojmenována, jako videoart.

Dějiny i teorie, živého umění se tudíž soustředily na právě se dějící, čímž umísťovaly význam performance výhradně do křiklavého okamžiku její přítomnosti. [...]. Umění performance je však možné vymezit odlišně. Pochopit performanci znamená potýkat se s faktem, že tento druh umění byl předurčen k zániku. [...] Pro performance z období 60.let to platí ale jen – a právě – do té míry, v níž předurčení k zániku znamená předurčení k dokumentaci.⁸⁰

Americká historička a teoretička umění Carrie Lambert-Beatty nabízí velice důležitý argument pro obhajobu existence a platnost dokumentací. Z historického předpoklade lze opravdu vyčíst, že performance byla disciplínou, která by ihned po svém vzniku zanikala. V současné době je téměř

⁸⁰ LAMBERT-BEATTY Carrie, „Documentary Dialectic: Performance Lost and Found,“, in: MAUDE-ROXBY Alice, *Live Art on Camera: Performance and Photography*, Southampton: John Hansard Gallery 2007, s. 94-95.

nemožné najít performanci, která by nebyla nijak zaznamenána. Přesto, že ji někteří umělci odmítají,⁸¹ již samotné přemýšlení nad jejím významem je dokumentací vně diváckého myšlení. Mimo to, je dnes, díky možnostem mobilních telefonů či poměrně levných a lehkých kamer a fotoaparátů, každé dílo dokumentována, alespoň díky divákům a divačkám. Ti si do jisté míry, díky záznamu, archivují své vlastní prožitky.

Prožitky vyvolané na základě dokumentace nabízejí nové možnosti a významy v chápání konkrétních performancí, ale i vzhledem k teoretickým konceptům performance skrze efemérnost. Vzniká jakási iluze bytí, které již není uchopitelné a stává se tekutým. Iluze bytí skýtá propast možné podprahové ovlivnitelnosti diváctva a jeho vědomí, ale je žádaná a dokonce vyžadovaná. „Naše doba bezpochyby... dává přednost obrazu před věcí, kopii před originálem, představě před skutečností, zdání před podstatou... To, co je pro ni posvátné, je pouhá iluze, avšak co je profánní, je pravda. Ba posvátnost stoupá v jejích očích v téže míře, v níž pravdy ubývá a iluze přibývá, takže nejvyšší stupeň iluze je pro ni rovněž nejvyšším stupněm posvátnosti.“⁸² Možnosti znovuprožití, nebo „znovupřehrávání“, dělají, z performančního umění a jeho dokumentace, komoditu, kterou lze vlastnit a donekonečna konzumovat. Dokumentace „zahrnuje vše, co v lidské činnosti existovalo v tekutém stavu, aby jej vlastnil ve stavu sraženiny, jako věci, které se staly výlučnou hodnotou díky svému negativnímu vyjádření žité hodnoty, rozpoznáváme našeho starého nepřítele, který se na první pohled dokáže virtuózně tvářit jako něco triviálního a zcela samozřejmého, ačkoli je naopak nesmírně složitý a plný metafyzických jemností, totiž zboží.“⁸³ Performance je navracena zpět do instituce, do obrazu a podílí se na nekončící cirkulaci a komodifikaci uměleckých děl.

„Lze-li učinit z dějin umění jakési vzpomínky, znamená to rovněž konec světa umění. [...] Žádný z nich již netrpí ztrátou svých specifických komunikačních podmínek, neboť v současné době se ztrácejí všechny komunikační podmínky obecně.“⁸⁴ Komunikační podmínky, jež dokumentace vytváří jsou velice důležité zejména pro tvořící umělce a umělkyně. Samotná performance je přístupná pouze omezenému množství publika, často vzniká pouze pro kameru a díky následné distribuci má dosah k výraznému počtu diváků a divaček. Americká feministická teoretička

⁸¹ Například umělec Tino Seghal, jež programově dokumentaci odmítá. Ovšem při napsání jeho jména do vyhledávače, je nalezeno velké množství obrazového a auditivního, především video, materiálů, který jeho akce dokumentuje.

⁸² FEUERBACH, Ludwig. *Podstata křesťanství*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954, str.52.

⁸³ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007, str.15.

⁸⁴ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007, str.102-103.

současného umění Jennifer Streetskamp přichází s pojmem „*mutual supplementarity*“⁸⁵, který lze přeložit ve smyslu vzájemného doplňování. Usiluje o zrovnoprávnění postavení dokumentace a performance. Dokumentace je pro ni přínosným materiálem, který ustanovuje podmínky vzniku a průběhu jednotlivých performancí.

V roce 1999 americký teoretik umění Philip Auslander, jež se zaměřuje především na performance a její intermediální možnosti, definuje dva možné přístupy k dokumentacím živých performance⁸⁶. První přístup je čistě dokumentární, kdy se autor či autorka dokumentace nesnaží svou práci estetizovat, ale pouze ji zaznamenává. Tato samotná myšlenka není zcela pravdivá, jelikož samotný rám záběru podléhá subjektivnímu soudu. Druhý přístup je předstíraný a je označen jako sekundární reprezentace, která vytváří své vlastní významy a je tak samotnou performancí.

O necelé tři roky později německý mediální teoretik Boris Groys definuje rovněž dva typy dokumentace⁸⁷. První typ reprezentuje performance a její možnou budoucí reprezentaci. Je tedy pramenem schopným archivace díla a nabízí možnosti nové reprezentace v jiných kontextech a podmínkách. Druhým typem je umělecká dokumentace. Umělecká dokumentace je často svěřena do rukou erudovaných umělců a umělkyní v rámci filmových a digitálních médií, a proto je vysoce estetizována a sama o sobě má platnost uměleckého díla.⁸⁸

Darina Alster pracuje se širokou škálou dokumentací. Nejčastěji se jedná především o fotografickou dokumentaci, která vzniká především na základě diváků a fotografů, jež jsou především součástí instituce nebo festivalu,⁸⁹ na kterém Alster performuje. Při pořizování fotografické dokumentace často spolupracuje například s Marií Zandálkovou, Tezezou Z Davle, Alešem Zemene nebo Robertem Carrithersem. Specificky pracuje zejména s dokumentací pomocí videa. Často vznikají dokumentace, které se stávají přímou součástí performancí. Alster je často znovu zpracovává a následně instaluje. Jedná se o samostatná díla, které již nejsou performancí, ale novým objektem, novým dílem, jež často řadí do uměleckého žánru videoartu. S digitálními

⁸⁵ In STREETSAMP, Jennifer. On the performativity of Documentation and the Preservation of Video instalation. [online]. [cit. 2007-11-18]. Dostupné z <<http://www.montevideo.nl/en/nieuws/detail.php?id=136&archieff>>.

⁸⁶ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*, New York, 1999, s. 45.

⁸⁷ GROYS, Boris. *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork do Art Documentation*, 2002, str.108-114.

⁸⁸ Například performance *4.Action* Rudolfa Schwarzkoglera z roku 1965 byla zaznamenána na filmový materiál. Ten byl následně zpracován a přetvořen do podoby experimentálního filmu, jež se nyní díky možnostem rychlého šíření po internetu může dostat mezi široké množství publika.

⁸⁹ Mnoho fotografické dokumentace vzniklo například na Festivalu nahých forem v Praze nebo na festivalu akčního umění Malamut v Ostravě.

materiály pracuje především sama, dále je dotváří a zpracovává. Nejedná se tedy o archivaci. Jedná se o dokumentaci, která není čistou dokumentací a nelze na jejím základě vyčíst samotný průběh původních performancí. Darina Alster tedy přímo ovlivňuje i samotnou reflexi díla a pracuje s diváckou představivostí. Vytváří obrazy, jež jsou přímo závislé na divácké percepci. Její digitální multimediální performance jsou samotnými díly, které není nutno hledat ve fyzických předobrazech, ale vycházejí přímo z nich samotných.

4.1 Abstrakce času a bytí

„Už samotný koncept performance předpokládá reprodukci, [...] existence živého umění je možná jen v rámci ekonomie reprodukce.“⁹⁰

Dokumentací se stává čas, prostor a samotné bytí novým, abstraktním pojem, jelikož se stává imateriálním. Především díky tomu, že existuje pouze mimo fyzické bytí, které nemá konkrétní prostor a nepodléhá časové kontinuitě. „Čas je nutné odcizení. [...] je to prostředí, v němž se subjekt uskutečňuje tak, že sám sebe ztrácí, v němž se stává jiným, aby se stal pravdou sebe sama. Jeho opakem je však právě ono dominantní odcizení, jemuž podléhá ten, kdo produkuje cizí přítomnost.“⁹¹ Není možné jej definovat na základě fyziologických předpokladů, nebo zažitých konstant. Performance, jež byla založena na konceptu „tady a teď“ se stává otevřenou disciplínou, jež přímo vyžaduje intermediální prostupy. Virtuální prostor dává rovněž iluzi bytí „tady a teď“, jelikož vychází z primárně bytostného fyzického bytí v geometrickém prostoru⁹². Dokumentace je schopna vyjmout a zkonstruovat určitý okamžik ze života a tím jej zpřítomnit. Zobrazení je proto stále živé a znovuožívající.

Podle teoretičky Jennifer Streetskamp je samotná dokumentace, její opakování a znovuprovedení, samotnou performativní událostí.⁹³ Diváci a divačky již nepotřebují dokazovat proběhlou událost,

⁹⁰ AUSLANDER Phipil, „Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized“, *Performance Research*, roč.2, č.3, 1997, s.55.

⁹¹ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007, STR.88.

⁹² Erika Fischer-Lichte fyzický prostor nazývá geometrickým. FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. s. 156.

⁹³ STREETS KAMP, Jennifer. To be continued. Documenting for the past, documenting for the future. c2006. [online]. [cit. 2007-11-23]. URL:<<http://www.montevideo.nl/en/conservering/resource/pdfs/Abramovic.pdf>>.

ale jsou schopni vnímat dokumentaci, jako platnou performanci. Performancí tedy může být cokoli, co je prožíváno.

Je dost možné, že dojem přítomnosti, síly a autenticity, kterým na nás tato díla působí, nevychází z toho, že bychom dokument brali jako otisk proběhlé události, ale z toho, že samotný dokument vnímáme jako performanci, v níž se přímo odráží umělcův estetický záměr či citlivost a jejíž jsme přítomným publikem.⁹⁴

Problematikou autentičnosti performancí a její dokumentace se zabývá rovněž teoretička Hannah Little, která se na autentičnost dívá skrze diváckou percepci. Zabývá se otázkou, co dělá performance autentickou, a dochází k závěrům, že performance existuje pouze prostřednictvím diváků a divaček.⁹⁵ To znamená, že autentičnost vzniká pouze v povědomí recipientů, a proto ji nelze definovat skrze jediné možné východisko. Každý příjemce má vlastní kritéria a hodnoty, jež reflektuje do čtení uměleckých děl. Divák nebo divačka může být fyzicky na místě události, ale zároveň je díky mysli ve virtuálním prostoru a naopak. „To, co dělá z nějaké události performanci, není přítomnost publika na místě, ale zářování této události jakožto performance skrze performativní akt dokumentace“.⁹⁶

Na autentičnost v performanci navazuje i otázka tělesnosti. Dokumentace se stává sama o sobě tělem. Existuje ve virtuálním prostoru, který je ale očividný a dobře čitelný. Umožňuje pocity iluminace tím, že se zbavuje hmotného těla a jeho hranic. Dokumentace rozšiřuje hranice chápání tělesnosti a nabízí nová východiska k její interpretaci. „O dokumentaci body-artu či performance, jež se zdánlivě chová jako, suplement reálného těla performujícího umělce, ve skutečnosti můžeme prohlásit, že odhaluje zástupnost samotného těla, a to jak ve smyslu viditelného důkazu nějakého já, tak ve smyslu jeho nekonečného oddálení.“⁹⁷ Dokumentace se nepokouší zobrazit skutečnou tělesnost, jež má fyzický základ, ale nabízí její reinterpetaci, která se, díky novým médiím, nabízí a atakuje recipienti a recipientky stále častěji. Vytváří prostor, jež nabízí možnosti

⁹⁴ AUSLANDER, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3, 2006, str.4.

⁹⁵ LITTLE, Hannah. Representations of performance. [online]. [cit. 2007-12-18]. URL: <ahds.ac.uk/performingarts/drha-panel-proposal-07.pdf>.

⁹⁶ AUSLANDER, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3 (2006): 1-10. Accessed February 29, 2020. www.jstor.org/stable/4140006.

⁹⁷ JONES Amelie, „Presence'in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal*, roč. 56, č.4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, 1997, s.14-15.

odstupu od samotného díla, prostor pro porozumění a možné vymezení se vůči předkládanému materiálu.

4.2 Svěbytnost dokumentace

„Pseudoudálosti, kupící se ve spektakulární dramatizaci, nebyly prožity těmi, kdo jsou o nich informováni, a navíc se při každém záchvěvu spektakulární mašinérie ztrácejí v inflaci svého překotného nahrazování. A to, co bylo skutečně prožíváno, nemá na druhou stranu žádný vztah k oficiálnímu nezvratnému času společnosti a stojí v přímém protikladu k pseudocyklickému rytmu konzumovatelného vedlejšího produktu tohoto času. Toto individuální prožívání odděleného každodenního života zůstává bez řeči, bez pojmu, bez kritického přístupu k vlastní minulosti, jež není nikde zaznamenána. Toto prožívání se nesděluje. Je nepochopeno a zapomenuto ve prospěch falešné spektakulární paměti nezapamatováníhodného.“⁹⁸

Dokumentaci, která se zabývá především médiem videa, a jejím zkoumaným objektem jsou performativní díla, lze označit, jako digitální performance. Jelikož se jedná o performance, která díky digitálnímu médiu videa vykazuje podobné prvky, jako performance fyzicky živá. Digitální performance vzniká propojením performance a nových médií, jež umožňují její existenci ve virtuálním, digitálním prostoru. Nová média jsou taková, jež jsou primárně založena na „numerickém kódování dat“⁹⁹ pomocí digitálních technologií. Samotná média jsou charakteristická tím, že jsou založena na principu remediac. Přebírají charakteristické prvky a vzorce, jež přetvářejí do digitální podoby. Práci s novými médii v umění lze dělit na dva možné umělecké přístupy. První skupina tvůrců a tvůrkyň využívá nová média, jako nástroje své tvorby. Například jimi doplňují představení, využívají je k postprodukční úpravě svých děl, nebo je instalují společně se svými díly. Do této skupiny lze zařadit právě Darinu Alster, která ve svých performancích často pracuje s auditivními i vizuálními digitálními médii. Vytváří materiály, které následně instaluje společně s performancemi, a ze kterých její performance často vycházejí. Druhá skupina využívá nová média, jako vlastní médium. Jedná se tedy především o digitální umění ve smyslu počítačové tvorby, animace či videoartu. Mezi tuto skupinu lze zařadit například díla Steiny Vasulky, která primárně pracuje s digitálním obrazem a médiem videa. Často využívá vlastní fyzický předobraz, který následně zpracovává do digitální podoby, jako je tomu například v díle

⁹⁸ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007, str.86.

⁹⁹ MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2002.

*Orbital Obsession*¹⁰⁰ z roku 1977. Dokumentace performancí stojí na pomezí těchto dvou přístupů. Vychází primárně ze zdroje, kterým je performance, ale je postprodukčně tvarováno do nové podoby jedinečného díla. Vytváří tedy vlastní, digitální svět, který se opírá a vychází ze světa reálného, ale výsledným tvarem je to svět odlišný, jež je schopen v divácích a divačkách vytvářet jasné konotace.

Akční multimediální umělec František Kowolowski považuje dokumentaci za rovnocennou složku performance. „V prvotním aspektu pro mě dokumentace hraje v zásadě rovnocennou roli v uměleckém procesu, i když mé osobní chápání performance je bezodkladná a přímá reakce na diváka. Je to v mnoha případech akce nedokumentovatelná ve své celistvosti, i jako základní nosná forma uměleckého díla. Vždy závisí na charakteru a podstatě prezentované akce, kdy je zřejmé, která pomíjivost bude uchopitelná, a která ne.“¹⁰¹ Kowolowski profiluje performance skrze přímou reakci na diváka. Což je jedno z možných východisek, jak k samotné dokumentaci přistupovat. Kdybychom se oprostili od fyzické přímé komunikace autora a publika, mohli bychom také tvrdit, že reakce vzniká i díky dokumentaci, jež vytváří nové specifické podmínky. Recipient rovněž, ať již vědomě či nevědomě, reaguje na dokumentaci už pouze tím, že se na ni dívá. Z fyziologické podstaty fungování lidského vnímání je nemožné, aby člověk nenacházel komunikační principy na základě audiovizuálního záznamu. Mnoho performancí a jiných forem akčního umění, se koná pouze pro účely dokumentace. Například performance výše zmíněného umělce Františka Kowolowského *This Body Belong To Art* vznikla přímo pro účel dokumentace, aby mohla být její fotografie nadále instalována ve veřejném prostoru, konkrétně na billboardy v rámci billboardové kampaně „*Billboard Gallery Europe*“ v Ústí nad Labem a v Brně.



Obrázek 7



Obrázek 8

¹⁰⁰ *Orbital Obsession*. In: VASULKA, Steina. *Vasulka.org* [online]. [cit. 2020-04-2]. Dostupné z: http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_43.html

¹⁰¹ KOWOLOWSKI, František. *Anketa Bylo-Nebylo*, in: *Bylo-Nebylo*, Jana Písaříková; Tomáš Hodbod' (eds.), Brno, 2013.

Mnoho akcí vznikalo a vzniká výhradně pro kameru nebo současně, jak pro kameru, tak i fyzicky přítomné diváky a divačky. Český vizuální umělec a výtvarný teoretik Vladimír Havlík, v korespondenci s českou kurátorkou a teoretičkou Janou Písaříkovou, zmiňuje dokumentační trendy. Ještě před několika lety byli dokumentace výhradně situovány do vyspělejších zemí, jež oplývaly vyšším finančním kapitálem, který jim umožnil si nové technologie pořídit. „Na festivalech akčního umění vytváří fotografové a kameramani ‚tlusté sklo‘ mezi performerem a diváky. V Pekingu jsem viděl, jak kolem performerů krouží pět dokumentaristů a on jim ještě stíhá dávat během své produkce pokyny, jak to mají zabírat. K hyper dokumentačnímu trendu se přidávají i diváci. Řada z nich sleduje akci přes display své kamery.“¹⁰² Havlík obdivně, trochu s rozpaky, popisuje trend, který je již dnes normou. Lze tedy říci, že často vzniká dokumentací hned několik. Primární, oficiální, kterých si je umělec, či umělkyně, vědoma a sekundární, které vznikají na základě záznamů publika.

Dokumentovaná performance je životaschopná především díky schopnostem reprezentace, a také proto, že může asociovat mnoho nových významů a představ, primárně na tematické rovině uměleckých počinů. Na dokumentaci lze shledat hned několik pozitivních vlastností, jimiž oplývá. Jednou z pozitivních vlastností je například interaktivita, která umožňuje publiku stát se aktivním. Nejen, že jsou recipienti schopni s dílem komunikovat na rovině přijímání obsahů, ale mnoho digitálních performancí často vybízí k samotné intervenci do obsahu a průběhu. Dalším pozitivem je dlouhodobá dostupnost díla, které je možné konzumovat často a v libovolném počtu. Není vázáno časem ani prostorem, jelikož je spjato především s cirkulací na internetových platformách. Díky dnešní, poměrně snadné, dostupnosti a finanční nenáročnosti, může být tvůrcem uměleckých obsahů kdokoliv. „Respektuji specifičnost znalostí získaných díky účasti na živém představení. [...] tato specifičnost by neměla být upřednostňována před specifikou znalostí, díky dokumentárním stopám stejné události. [...] výměna dokumentů je stejně intersubjektivní.“¹⁰³ Dílo performované, i dokumentované, dokáže být stejně intersubjektivní. To znamená, že je přístupné více subjektům, a na základě obsahů dokáže u recipientů vytvářet vlastní odlišné perspektivy. Vznikají tedy vždy jedinečná díla, díky myslím diváků a divaček.¹⁰⁴ Mysl recipientů lze označit jako virtuální imateriální prostor, stejně tak, jako videodokumentace, která existuje rovněž pouze imateriálně.

¹⁰² Emailová korespondence Jany Písaříkové s Vladimírem Havlíkem z 2. 6. 2013.

¹⁰³ JONES, Amelia. *Presence in Absentia: experiencing Performance as Documentation Art Journal*, č. 4. zima 1997, s. 11–18.

¹⁰⁴ Na jedinečnost a potřebu dokumentace reaguje umělecká kritička a aktivistka Lucy R. Lippard. Tvrdí, že se jedná o sociální potřebu, která má moc nahradit lidskou existenci ve světě, jež se rozpadá. „Abnormální potřeba reprezentace kompenzuje mučivý pocit, že člověk je na okraji existence.“ GABEL, Joseph. *La Fausse Conscience. Essai sur la réification. (Falešné vědomí)*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, str.9.

Kladných specifík dokumentací si jsou vědomi samotní umělci a umělkyně. Vizuální umělkyně Laurie Anderson vnímá dokumentaci, jako dobrý prostředek k archivaci performancí. „Změnila jsem názor ohledně záznamu událostí proto, že lidé to komentovali takto: Hodně se mi líbil ten oranžový pes, kterého jste měla v tom představení. Ale já jsem žádného oranžového psa v představení nikdy neměla. Tak jsem si začala věci nahrávat. Chtěla jsem jenom, aby se neztratily.“¹⁰⁵ Řada performerů a performerek proto spoléhá na dokumentaci, jako na konzervant, jež zaručí dílu nesmrtelnost a bude schopen vytvářet stále nové významy a konotace. Performance tedy nabírá nových specifík. Od příchodu dokumentace již není založena na čisté fyzické přítomnosti. Umělci a umělkyně si uvědomují její důležitost nejen z důvodu archivace, ale také pro vlastní potřeby inspirace nebo re-reprezentace a reinterpretace.

Dokumentace je samostatným dílem, ale také novou formou výpovědi o performativním díle. Jedním z možných využití videodokumentace je její konzervace pomocí archivace, ať již ve smyslu archivace osobní či institucionální. Archivy často umožňují pomyslnou možnost akci znovu prožít, reinterpretovat a vytvářejí zázemí pro badatelskou činnost. Archivace digitálních uměleckých děl sebou nese několik pravidel, jelikož se již nejedná o fyzická zachovávání děl, ale je nutné, aby byly vymyšlené moderní metody pro archivaci digitálních dat, jež se musí stále obnovovat s ohledem na jejich rychlé stárnutí. Praktická pravidla pro archivaci byla realizována například v rámci projektu MANS, jež byl součástí mezinárodního projektu *The Variable Media Networks*¹⁰⁶. V projektu byly stanoveny čtyři nejčastější typy archivace digitálního mediálního obsahu.¹⁰⁷

Videodokumentace je často využívána k rekonstrukcím a opakováním starších performancí, jež je v projektu MANS pojmenována jako „*reinterpration*“¹⁰⁸. Této funkce využívají především umělci a umělkyně, které přemisťují díla performerů do nových prostorů, času a kontextů. Takto pracuje například Marina Abramović v projektu *Seven Easy Pieces*¹⁰⁹ z roku 2005, kterým otevírá diskuzi o opakovatelnosti performancí. Jedná se o sérii sedmi performancí¹¹⁰, jež ovlivnily její samotnou

¹⁰⁵ ANDERSON, Laurie. „Foreword“, in: GOLDBERG, R. (ed.) *Performance (Live Art since the 60s)*, New York 2004.

¹⁰⁶ ZAKABLUKOVSKAYA, Alisa. *Umění nových médií a proměny, které přineslo do muzeí* (diplomová práce), vedoucí: Milan Kreuzzieger, Univerzita Karlova, 2013.

¹⁰⁷ The Variable Media Network. *Variable media network* [online]. Francie [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://variablemedia.net/e/welcome.html>.

¹⁰⁸ The Variable Media Network. *Variable media network* [online]. Francie [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://variablemedia.net/e/welcome.html>

¹⁰⁹ ABRAMOVIĆ, Marina (2005). *Seven Easy Pieces*. [online].c2005. URL: <<http://seveneasypieces.com/>>.

¹¹⁰ Konkrétně performance *How to Explain Pictures to a Dead Horse* Josepha Beuys z roku 1965, *Genital Panic* Valie Export z roku 1969, *Seedbed* Vita Acconciho z roku 1972, *The Conditioning* Giny Pane z roku 1973, *Body Pressure* Bruce Naumana z roku 1974 a své vlastní performance *Lips of Thomas* z roku 1975 a *Entering the Other Side* z roku 2005.

tvorbu, a které performovala sedm nocí po sobě v Guggenheim Museum v New Yorku. Marina Abramović vychází z archivovaných dokumentací samotných děl, jelikož nebyla přítomna žádné z nich a zasazuje je do nového kontextu prostoru i času. Nejedná se o přímý opis původních akcí, ale o vlastní reinterpetaci, ve které je obsaženo mnoho inovativních prvků ze strany Abramović. Zajímavá je reinterpetace vlastního díla *Tomášovi rty*, které posunula nejenom esteticky, průběhem, ale i významově, jelikož se proměnilo její samotné vnímání symbolů, jež v performanci využívá. V případě reinterpetace vlastní performance lze hovořit spíše o sebeinterpretaci, jelikož je založena především na podstatě vlastní tělesnosti, jež je symbolicky pozměněna především díky kontextům času, prostoru a společensko-politických situací.

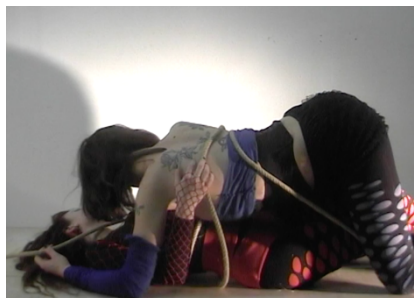
Za sebeinterpretaci vlastní performance s proměnlivými významy lze označit trojici videoperformancí *Wrestling Angels* Dariny Alster, jež instalovala v roce 2013 v galerii sam83 v České Bříze. Jedná se o videoperformance, jež Alster vytvořila na počátku svého těhotenství a je metaforickým soubojem ženy umělkyně, ve které se probouzí žena matka. „Obě verze, žena matka milující i žena divoká svobodná bojovnice žijí společně v srdci každé ženy. Stabilita a nestabilita, jistota a risk, panna a děvka, matka a šelma, zdánlivé protiklady ale ve skutečnosti dvě strany téže mince, které se navzájem potřebují v rámci úplnosti ženské duše animy.“¹¹¹ Jedná se o fyzický boj dvou ženských postav inspirovaný řecko-římskými zápasy, který vytvořila s Ruskou umělkyní Elis Unique. Zápas nemá být násilný a agresivní, ale má být určitou formou komunikace, jež mezi oběma těly probíhá. První video nazvané podle zápasnických masek *Luchas* ukazuje velice intimní boj dvou ženských těl s maskami na obličejích, který trvá necelé tři minuty a přináší důležité téma sexuality, jelikož celý souboj má v sobě erotické napětí. Druhé video nazvané *Rope* probíhá obdobně, ale performerky již nemají obličejové masky. Místo nich využívají provazu, kterým se v průběhu dvou minutové performance obmotávají, čímž opět ustanovují erotickou pozici dvou těl v boji, jež se do sebe v průběhu boje stále více zamotávají. Ve třetí videoperformanci *Tube* již vidíme pouze obrysy těl performerek bojovat zahalené v pytli z bílého plátna. Performance již nepřipomíná samotný boj, ale spíše skrumáž vícero těl do sebe se zaplétajících, které jsou částečně osvětleny malým bodovým světlem uvnitř pytle s performerkami, jež postupně mění svou polohu i barvy. Umělkyně jej využily z čistě estetického důvodu, lze jej ale interpretovat, jako onen plod vně dělohy jedné z performerek, která se svými dvěma polohami těla bojuje. Díky pytli působí těla jako stále více přimknuta sami k sobě, což podporuje ideu fyzické blízkosti, která je do jisté míry příjemná a zároveň nesnesitelná. Nejedná se tedy o reinterpetace již existující performance, ale

¹¹¹ ALSTER, Darina. *Wrestling with the angel*. Soukromí archiv umělkyně, 2013.

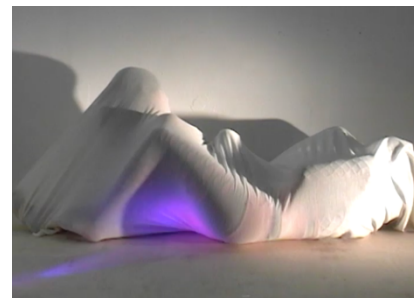
o tři rozdílné reinterpretace tématu, které je prezentováno skrze stejný pohyb, tedy boj dvou těl. Reinterpretaci vlastní myšlenky pomocí stejných prostředků, jež jsou obměňovány pouze pomocí jednoduchých prvků, jako je maska, provaz nebo pytel. Darina Alster tedy své performance obměňuje především prvky a estetikou, čímž dává prostor novým významům. Ve všech třech případech se jedná o videoperformance, jež oplývají původní zkušeností a zážitky, které i přes podobnost akce, vznikají.



Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11

Jiří Kovanda hovoří o reinterpretaci svých vlastních děl, jako o něčem, co je proveditelné, ovšem ztrácí pro něj smysl. Zejména z toho důvodu, že původní zkušenost je mnohem silnější zážitek, jelikož ještě nikdy předtím nebyla zakusena. Reinterpretace cizích akcí zase nevnímá, jako čistou formu reinterpretace. Vzniká několik zajímavých významových, časových a prostorových posunů, jež umožňují nové čtení díla. Pokud se umělec či umělkyně rozhodne reinterpretovat dílo někoho jiného, nejedná se o reinterpretaci, ale o dílo vlastní, jež pouze vychází ze scénáře či partitury akce proběhlé. Akce jsou ovšem často natolik pozměněny a vytvářejí jiné kontexty, takže se stávají dílem originálním a znovu autorským. „Je dobře, že to může žít nějakým svým dalším životem.“¹¹²

Dokumentace je svébytným dílem, jelikož vytváří stejné podmínky pro své recipienty, jako dílo performance. Díky svým schopnostem předávat zprávu, především o atmosféře nebo útržcích děje, je celistvým médiem, které může sloužit, jako vhodné primární dílo sekundárním divákům, kteří nebyli součástí akce performance. Zmínila jsem několik tendencí, které umělci v praxi uplatňují, a jak dokumentaci dále využívají. Darina Alster, jež se profiluje jako multimediální vizuální umělkyně, pracuje s dokumentací specificky, jelikož ji nevnímá pouze v kontextem druhotného díla, ale často s ní pracuje, jako s materiálem pro vytvoření díla samostatného.

¹¹² BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.61.

V následující kapitole se budu věnovat typům a žánrům dokumentace, jež rovnou aplikuji na díla Dariny Alster a pomocí diskurzivní analýzy zmiňuji rovněž díla, jež mi svou estetikou nebo narací, díla Alster připomínají.

5. REPRODUKOVANÁ TĚLA

Nejrozsáhlejší a rovněž poslední kapitolou práce je kapitola nazvaná *Reprodukovatelná těla*, jež navazuje na předchozí kapitolu *Vznik neznámého těla*, ve které jsem nabídla vhled do samotné problematiky dokumentace. Na základě shlednutých videoperformancí Dariny Alster jsem vyzorovala několik tendencí a přístupů, které ve své tvorbě uplatňuje. Ty pojmenuji a zasadím je do kontextů typů a žánrů dokumentace. Konkrétní videodokumentace Dariny Alster analyzuji pomocí nabitých poznatků a její díla řadím a porovnávám s díly světových umělců, jejichž díla mi esteticky či narativně připomínají díla Dariny Alster.

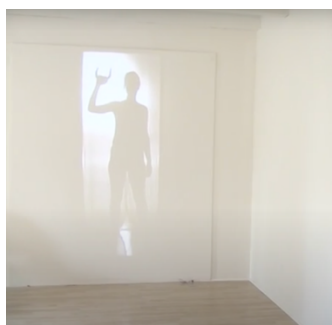
Důležitým předmětem mé práce je zejména videodokumentace, kterou se budu nadále zabývat. Pokud tedy hovořím o dokumentaci, myslím již pouze dokumentaci pomocí média videa. Videodokumentace má podobnou charakteristiku, jako performance, jelikož je stejně tak imateriální. Darina Alster, specificky využívá a propojuje obě disciplíny a dává je do nových souvislostí. S médiem videa v České republice pracují již umělci v 70. a 80. letech 20. století, jako například Jaroslav Pavelka, Petr Skala nebo Radek Pilař,¹¹³ kteří vycházejí často z výtvarného prostředí a ve svých videích využívají vlastního těla, čímž se řadí do kontextů performance.

Přesto, že se jedná o práce umělců profilujících se skrze videoart, je možné díla označit pojmem videoperformance, především díky tomu, že umělci využívají vlastních těl při tvorbě videí. Lze rozlišit dva možné typy na základě přístupu samotných umělců a umělkyně. Prvním typem je dokumentace směřující k videoartu a dokumentace směřující k čistému záznamu na video. Umělkyně Darina Alster pracuje s oběma typy dokumentace, ale pokud svá díla prezentuje právě skrze médium videa využívá především dokumentace směřující k videoartu. Videoperformancí je myšlena práce performerů a performerky s médiem videa. Jak již bezprostředně pomocí kamery v ruce performerů či performerky, tak i postprodukčně při zpracování digitálního obsahu a jeho následná instalace

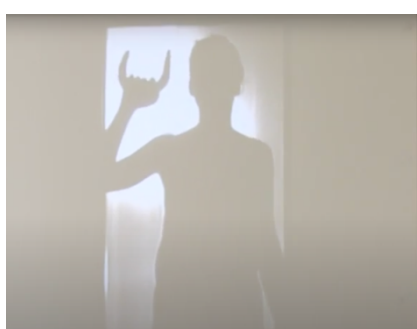
¹¹³ Radek Pilař se věnuje především animaci dětských pohádek a ve svých projektech často pracuje s vlastním tělem. Takovým dílem je například video *YES NO YES* z roku 1992, ve kterém svůj obraz manipuluje pomocí analogových signálů. Artyčok.tv. Radek Pilař, YES NO YES, 1992. In: *Youtube.com* [online]. [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0dhXAP0GzWY&t=95s>

Český multimediální performer Tomáš Ruller zaznamenává především vlastní performance, čímž posouvá jejich význam i trvání. Mezi taková díla patří například videoperformance *Autoportrét* z roku 1985.¹¹⁴ Tomáš Ruller pracuje s médiem videa, jako s možnou formou prostupnosti vlastních akcí, která je nápomocna k vytváření nových významů a komunikaci s divákem. Historik umění a kulturní teoretik Jiří Zemánek hovoří o symbolice průhledů a průníků, které umožňují vstup do jiné dimenze. „Ne náhodou se v dílech mladých českých umělců devadesátých let objevuje symbolický motiv průhledu, průniku či cesty z jedné dimenze reality do jiné.“¹¹⁵ Ruller do této dimenze proniká často skrze vlastní fyzický obraz, který zachycuje na video a následně jej instaluje, nebo performuje přímo v souvislosti s jeho projekcí. Takovým příkladem je performance *Kus míru/Grotowskému* z roku 2009 nebo „*Je-li dáno*“ z roku 2013.

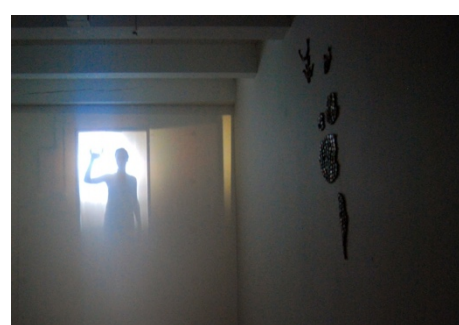
V roce 2013 instalovala Darina Alster videoperformanci *Venuši s rohem*¹¹⁶ v galerii sam83, jež připomínala skutečný pohybující se stín postavy Venuše, která drží v jedné ruce rohlík připomínající měsíc. V jedné části prostoru galerie ve smyčce probíhala videoperformance spočívající v pohybu Venuše vpřed. Postava držící měsíc se neustále přibližovala, čímž vytvářela iluzi skutečného pohybu. Díky tomu, že videoperformance působí, jako skutečný stín fyziologické velikosti postavy na bílé ploše zdi, vytváří tak iluzi skutečné přítomnosti a vytváří novou dimenzi tělesnosti.



Obrázek 12



Obrázek 13



Obrázek 14

Videoperformance se stávají performativními ve chvíli představení publiku, překračují svou formu bezprostřední tělesnosti a vytvářejí událost novou, jež vzniká při sledování videa. Vztahem mezi dokumentací a divákem se věnoval Philip Auslander ve studii *Toward the Hermeneutics of*

¹¹⁴ KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. Praha, Regulus, 2000, str. 70.

¹¹⁵ ZEMÁNEK, Jiří. *Ejhle světlo*. Moravská galerie. Brno. 2003. ISBN 80-7027-118-3

*Performance Art Documentation*¹¹⁷. Zabývá se především diváckou percepcí v ně divákovi myslí. Tvrdí, že performativní událostí je samotné přemýšlení a přijímání dokumentace a je tedy z velké části subjektivní. Vnímání lze považovat za samotnou invenci, kterou si autoři a autorky uvědomují, a vědomě do ní zasahují samotným uspořádáním videoperformancí. Zásah autorů do dokumentace označuje Philip Auslander jako „theatrical“ tzv. předstíranou videoperformance, a dokumentaci vnímá pouze jako sekundární reprezentaci uměleckého díla.¹¹⁸ Zároveň se vymezuje vůči omezenému vnímání performance skrze bezprostřednost a fyzičnost, tudíž přistupuje na možnost performativity a prožitek skrze dokumentaci.

Videodokumentace se stává samostatným performativním aktem. Nejen ve smyslu vzniku, jež se váže přímo na vznik samotné performance, ale i ve smyslu rituality a prožitku výsledného díla, kterým je videoperformance. Je stejně jako performance živá, vybízí diváky a divačky k interaktivitě, ať již kognitivní nebo fyzické. Je schopna recipienty oslovit, zaujmout a nechat prožít akt bezprostředně, i přesto, že nemusí být čistě založen na fyzické tělesnosti. Tento prožitek lze označit, jako multisenzorický¹¹⁹. Takový, který vyžaduje od recipienta zapojení vícero smyslů, jež zapojuje na základě zkušeností s fyzickým světem. Multisenzorické čtení se stává podmínkou realizace videoperformancí, jež jsou často přímo závislé na divácké percepci a staví diváctví do výchozí pozice.

5.1 Způsoby získávání materiálů k videoperformanci

Již vícekrát jsem zmínila, že mnoho umělců a umělekyní vytváří performance na základě již existujících materiálů, které dále přetváří. U Dariny Alster je tato tendence výrazná například u multimediálních performance *Personal Tarot* z roku 2007, jež byla zároveň její závěrečnou absolventskou prací na AVU. Umělkyně využívá v performanci dvacet dva videí, jež sama

¹¹⁷ AUSLANDER, Philip. *Toward the Hermeneutics of Performance Art Documentation*, in: *Kunsten a Falle: Lessons in the Art of Falling*, Jonas Ekborg; Horten, Neurway (eds.), Amsterdam, 2009.

¹¹⁸ AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*, New York, 1999, s. 45.

¹¹⁹ Tímto termínem se zabývá mediální teoretička Maribeth Back ve studii *Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains* a hovoří o něm takto: „Zážitek ze čtení překračuje knihu, obrazovku počítače a svět okolo nás. Text je doprovázen – nebo lépe řečeno obsahuje – obraz, zvuk a fyzickou formu, ze kterých každá nebo žádná, může být dynamická nebo interaktivní. V takovém světě multisenzorické čtení dovoluje větší ponoření do lidské mysli a zprostředkovává význam na vícero úrovních skrze několik senzorických cest najednou. Komunikace mezi autorem a čtenářem tak nabírá nové dimenze prohlubující čtenářský zážitek.“ Hovoří o multisenzorickém čtení digitálního díla, které vyžaduje i řada performancí a zmiňuje přímý vztah autora a diváka, který je vědomě utvářen, a na který musí přistoupit obě strany. BACK, Maribeth. *The Reading Senses*. In *Digital Media Revisited: Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains*. Ed. Gunnar Liestøl, Andrew Morrison, Terje Rasmussen. Cambridge, str. 159

zpracovala, a ve kterých performativně vyjadřuje dvacet dva tarotových karet. Jedná se o videoperformance, která je dále instalována a promítána pomocí generátoru na počítači vystaveném na Náměstí Republiky v Praze, jež náhodně vybírá čísla videoperformancí. Jedná se o performance, jež přímo pracuje s diváckou aktivitou ze své vlastní podstaty. Videoperformance se spouští poté, co se diváci a divačky dotknou dotykové obrazovky počítače. Jednotlivá videa jsou točena různými způsoby, tudíž u nich není možné hovořit o jednotě formy a estetiky. Důležitá je paralelnost, se kterou umělkyně pracuje, jelikož veškerá videa se odehrávají současně, ale obrazovka počítače spustí pouze to video, jež si divák vygeneruje.

Podobný princip práce využila i v multimediální performanci *Tarot Mobiles* z roku 2008. Namísto počítače využila dvaceti dvou mobilních telefonů, jež byli připojeni k nabíjecím kabelům a promítali videoperformance, jež opět zastupovali jednotlivé tarotové karty. „Divák má možnost některé kartě zavolat a vyslechnout si její názor, nechat zprávu v hlasové schránce, napsat jí SMS či MMS, prostě komunikovat.“¹²⁰ S dvaceti dvěma videoperformancemi pracovala Darina Alster společně s Johanou Střížkovou i při performanci *Tarot Reading* v roce 2009. Na vygenerované videoperformance Dariny Alster reaguje Johana Střížková fyzicky. Performuje příslušnou tarotovou kartu pomocí svého těla. Darina Alster se ve zmíněných performancích zabývá především hranicí mezi duchovnem, jež zastupuje tarot, a novými médii, jako je video, které technologie umožňují promítat dle uměleckého záměru.

Zajímavé je, že Darina Alster hovoří o videoperformancích, především jako o filmech, které nejsou pouze zástupnou formou performance, ale samostatným dílem. Díky rozdílu jednotlivých videoperformancí lze hovořit hned o několika typech použití kamery při jejich zachycování. Jeden z postupů lze označit, jako totální kamera, jež je často bez obsluhy další osoby. Kamera je zaměřena většinou pouze na samotné tělo performujícího. Performance je dokumentována ze stativu, na kterém je kamera umístěna, a je snímána bez přerušení. Jedná se o čistý záznam performativního díla většinou v celku, aby byla nasnímána veškerá probíhající akce, a velikost záběru se v průběhu dokumentace nemění. Díky své jednoduchosti je nejčastější formou dokumentace performance, protože ji lze uskutečnit bez dalších osob nebo zkušeností s kamerou.

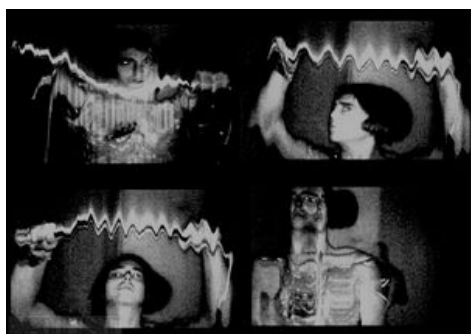
¹²⁰ BYTELOVÁ, Denisa. Darina Alster. *Artlist – databáze současného umění: Darina Alster*[online]. Praha: Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/darina-alster-5731/>

Totální kamera je využívána také při dokumentaci pomocí dvou a více kamer. Jedna kamera je totální a snímá většinou akci z většího celku se zaměřením na tělo performerů. Druhá kamera je využívána další osobou, a většinou se jedná o kameru ruční. Vzniká tak dokumentace dvojího typu jedné akce, jež vyžaduje rozsáhlou intenci při postprodukční tvorbě videoperformance.

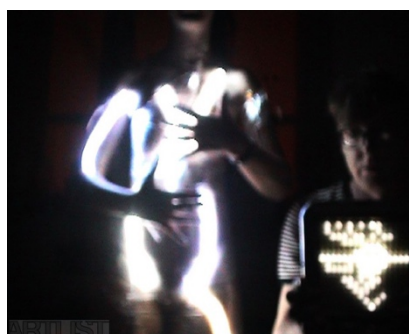
Ruční kamera je také jeden z možných typů záznamu performance. Jedná se o vedení kamery další osobou, jež je pohyblivé, mění velikost záběru a úhly snímání. Vedení kamery má většinou jasné instrukce, jak při pořizování materiálů postupovat, ale lze polemizovat nad autentičností dokumentace. Osoba, jež video pořizuje, subjektivně rámuje performovanou akci, avšak jedná se povětšinou o erudované tvůrce, se kterými performer či performerka sdílí estetické nároky.

U videoperformancí Dariny Alster lze vyzorovat několik žánrově rozličných typů dokumentace, kterými při natáčení postupuje, a které dále rozeberu přímo na jejich dílech, jež jsem měla možnost vidět. Důležité je především říci, že nejvíce ve své tvorbě využívá ruční kamery, jež vede osoba, kterou umělkyně sama určí. Často pracuje přímo s umělci, kteří pracují s digitálním obrazem, filmem či videem, což se projevuje zejména u performancí *Elektricity* a *Thelematrix*, jež vytvořila společně s audiovizuálním umělcem Alešem Zemene v roce 2010. Na obou videoperformancích se objevuje čitelný rukopis Zemene, který vytváří audio vizuální instalace a profiluje se především skrze zvukovou tvorbu. Pro mnoho umělců a umělkyní je rozhodujícím faktorem právě výběr osobnosti, ať profesionální či amatérské, jež bude performance zachycovat, případně dále postprodukčně zpracovávat. Ve vztahu k amatérské dokumentaci, především té fotografické, se vyjádřil performer Jan Krtička, který zároveň hovoří o nově nabitých významech poté, co je dokumentace svěřena další osobě. „Forma amatérské dokumentace, té neprofesionální fotografie, a za druhé přítomnost okraje, kdy performance je najednou bohatší a možná i méně ohraničená, takže i bohatěji interpretována.“¹²¹ V případě videoperformancí Dariny Alster a Aleše Zemene *Elektricity* a *Thelematrix* je invence obou osobností dobře viditelná, což vybízí k možnostem vnímat obě díla z vícero možných kontextů, a je nutno hovořit především o společných projektech obou uměleckých osobností, které se na konečné podobě podíleli.

¹²¹ BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.97.



Obrázek 15



Obrázek 16

5.1.1 Performance pro kameru

Jedním z typů videoperformancí je ta, která vzniká pouze pro kameru za účelem následné instalace či prezentace skrze digitální platformy. Je často označovaná také jako inscenovaná dokumentace. Nejčastěji citovaná inscenovaná dokumentace performance je *Leap Into Void* Yvese Kleina z roku 1960. Jedná se o inscenovanou dokumentaci právě proto, že dokumentace fotografa Harryho Shunka zachycuje zcela jiný průběh, než akce skutečně má.¹²² Performer při ní vyskakuje z okna na ulici, ale díky malému počtu diváků se rozhodl performance zinscenovat přímo pro fotoaparát. Vznikly dvě fotografie, které narušují časovou konstantu právě tím, že na sebe narativně navazují, ale ve skutečnosti se odehrávají v jiném čase několika minut po sobě. Aby performance byla pro aktéra bezpečná, je jeho pád tlumen záchytným plátnem, které není na fotografii viděno. Je pozoruhodné především to, jak je schopná dokumentace vyprávět příběh, jež se ve skutečnosti při její realizaci, neodehrál.



Obrázek 17

¹²² AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. *Performing Arts Journal*, 2006, str. 1-10.

Performance probíhá čistě pro kameru bez přítomnosti diváků a divaček, a kamera se soustředí přímo na samotnou akci. Díky těmto faktorům nelze zcela jasně říci, jak akce ve skutečnosti probíhala, a zdali vůbec. Zároveň je tento typ východiskem pro performance, jež se odehrávají na místech s omezeným přístupem, nebo nemožností diváků performance navštívit.

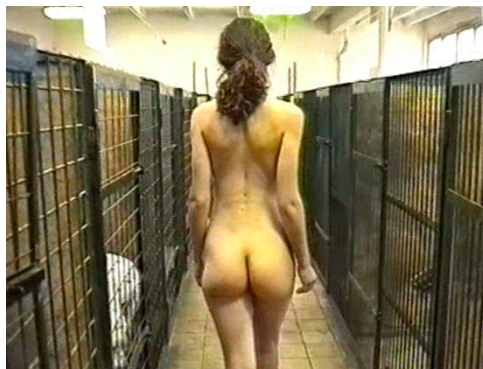
Takovým příkladem je videoperformance Dariny Alster *Útulek* z roku 1999. Jedná se o autorčinu první performance, ve které se svléká v prostorách útulku a pokouší se prožít zkušenost psů z útulku. Jedná se o videoperformanci trvající necelých šest minut. Začíná příchodem performerky do útulku, čímž je stanovován prostor, ve kterém se performance bude dále odehrávat. Další záběr se již odehrává uvnitř útulku pro psy, kterým se umělkyně pomalu prochází a prohlíží si psy uzavřené v kotcích. Kamera je celou dobu ruční a všímá si nejen těla performerky z celku, ale i samotného prostoru a psů, zejména z detailu a polodetailu. Dále vidíme performerku se svlékat z několika proměnlivých úhlů a velikostí záběru, od celků přes polodetaily a detaily, přičemž je kamera stále soustředěná na samotnou postavu. Zároveň ukazuje části prostoru, které jsou podporovány výraznými zvuky štěkotu psů. Poté Alster, již svlečená, prochází útlukem a zastavuje se v jednom z kotců, který za sebou zavírá a sledujeme její tvář v polodetailním záběru za mřížemi kotce. Kotec opouští a vrací se ke svým věcem, ze kterých vybírá tašku s neznámým obsahem. Vrací se do kotce, sedá si a z tašky pomalu vyndává mouku, kterou míchá v misce s vodou, jež je pro psy připravená. Miska je točená z detailu, umělkyně bere do jedné ruky nůž a pomalu jim řeže svou druhou ruku. Na ruce se objevuje krev, jež vymačkává a mísí s obsahem v misce.

Poté, co obsah smíchá jej pomalu pojídá. Ruce si omývá vodou, jež si přinesla ve sklenici, věci uklízí do tašky a opouští prostor kotce. Neustále po celou dobu videoperformance slyšíme štěkot psů, jež navozuje atmosféru útulku. Nahá se prochází útlukem a zastavuje se u jednoho z kotců ke kterému se sklání. V kotci vidíme menšího psa, se kterým umělkyně komunikuje. Poté vidíme delší záběr na košík pro psy a hadr položený na jednom z kotců, jež je prezentován z vícero úhlů, a kterým akce končí. V celé videoperformanci jsou viditelné pouze dva střihy, jeden před vstupem do útulku a druhý po komunikaci s jedním ze psů v kotci. Tudíž lze hovořit o tom, že performance proběhla v čase a podobě, v jaké je prezentována. Performance byla ztvárněná touto cestou právě kvůli limitujícím možnostem, jež prostor útulku poskytuje. Video bylo jediným východiskem, jak performance uchopit a předat divákům. Performance nebyla nijak manipulována, jelikož je zobrazen celý průběh, a její vyznění zůstává stejné, jak při realizaci, tak při prezentaci. Díky citlivé kameře lze snadno vycítit atmosféru prostoru i performance, jelikož jsou záběry často detailní a

silně emotivní. Performance pro kameru je často jediným východiskem pro umělce a umělkyně, jež se snaží divákům poskytnou celistvý průběh a atmosféru akce, na které nemohou být fyzicky přítomni.



Obrázek 18



Obrázek 19



Obrázek 20



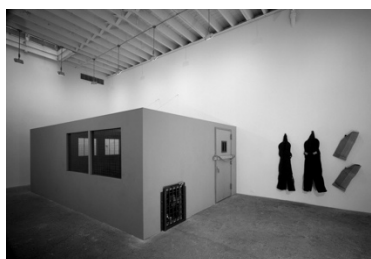
Obrázek 21

5.1.2 Performance pro kameru i diváky

Dalším typem práce z videodokumentací je performance, jež vzniká současně pro kameru i diváky. V tomto případě by se dala dokumentace označit, jako druhotný produkt, jelikož se performance skutečně odehrála před diváky. Díky jejímu zachycení na video vzniká možnost šířit její obsah mezi vícero diváků a divaček, nebo ji dále instalovat například v prostorech galerie.

Pokud naváží na tématiku performance ve specifickém prostředí útulku, jež vznikla současně pro video i diváky, musím zmínit performance *I Bite America and America Bites Me* ruského umělce

Olega Kulika z roku 1997. Performance se odehrála v galerijním prostoru Deitch Projects v New Yorku, jež připomínal skutečný kotec pro psy z útulků, ve kterém performer strávil dva týdny. Roli psa na sebe přebíral se vším všudy, tedy jedl a pil z misky, chodil po čtyřech nohách a na návštěvníky galerie, kteří mohli přicházet do kotce pouze v ochranném obleku, reagoval vrčením. Jednalo se o kritiku uzavřené americké společnosti 90.let 20.století, kterou jako přistěhovalec pociťoval. V průběhu dvou týdnů vzniklo mnoho dokumentací, které zachycovali nejen umělcovo tělo a chování, ale také reakce diváků. Videodokumentace¹²³, jež byla vytvořena společně s vizuální umělkyní Milou Bredikhinou, ve dnech 12.-26. dubna 1997 zachycuje průběh zahájení performance. Videoperformance pracuje s ruční kamerou, jež akci snímá z polodetailů a detailů. Zobrazuje prostory galerie, tělo a chování samotného umělce, jeho interakce s publikem i publikum samotné. Umělec je s dokumentací obeznámen a často přímo reaguje na kameru. Videodokumentaci edituje sám, a následně umísťuje na digitální webové platformy. Videodokumentace, jež pracuje i s pozicí diváků, často nesleduje samotný průběh akce, ale pokouší se zpracovat atmosféru a pocity, jež z akce vyvstávali.



Obrázek 22



Obrázek 23



Obrázek 24

Stejným postupem pracovala Darina Alster při videoperformanci *Red Agent*¹²⁴, jež uskutečnila v roce 2018 v rámci festivalu CREATurE Live Art performance art festival in Kaunas. Primárně performovala pro přítomné diváky. Zároveň byla přítomna i kamera, jež nezachycovala celý průběh performance, ale pouze segmenty, které jsou schopné předat informace o atmosféře v průběhu performance. Performance probíhala v malé červeně nasvícené místnosti. Alster byla oblečena v červeném kostýmu, který byl poskládan z sukňe, silonek, červené koženkové bundy a latexové kukly na hlavě. Kostým i samotný název odkazoval k ženské komiksově postavě Red Agent ze špiónážní minisérie Zenscope. Videoperformance začíná tím, že vidíme, jak postava Red Agent stojící v místnosti postupně přivádí jednotlivé diváky a diváčky za ruku do červené místnosti, kde

123 KULIK, Oleg, 2015. I Bite America and America Bites Me / Я кусаю Америку, Америка кусает меня, YouTube Video. online [cit. 20.4.2020] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=lv0l-ubsfg>

124 ALSTER, Darina, 2018. *Red Agent*. In: *CREATurE Live Art Festival*, YouTube Video. online [cit. 23.4.2020] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=szd0196bLg0>.

je následně usazuje. Tím je nám představen nejen prostor, ale také samotní diváci, se kterými je hned v úvodu navozena intimní atmosféra, skrze fyzický kontakt. Alster vybírá jednotlivé diváky, jež za ruku vede do místnosti, dotýká se jejich ramen a pomocí svého těla některé z nich přemísťuje po prostoru. V místnosti sedí pouze několik málo diváků, kteří byli performerkou vybráni. Zbytek publika stojí ve dveřích do místnosti. Tento proces je snímán statickou kamerou ve větším celku z poza rohu místnosti. Performerka v prostoru přemísťuje věci, které v prostoru nalézají, a přitom recituje vlastní text.

„Who will take the state heart/from the bottom of the ocean/and turn in into a flute?

We are apes jumping from a branch to branch/ beating our breast by the fire.

My heart is naked like a penis/Desire is pounding in my head like dried blood.

I am wriggling/ I am a snake skin/ buried deep in the ground.

My heart has broken into thousands of pieces. / I drink wine from its fragments.

I am getting drunk from several cups at a time.

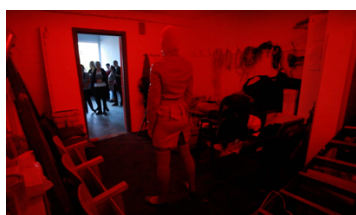
Goblets are genitalia flowers of various shapes. / Where it starts to get interesting, / we are short of words.

#strenthoflove¹²⁵

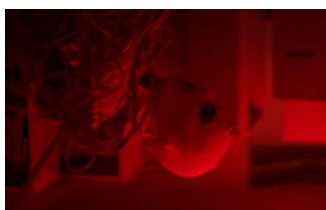
Videoperformance *Red Agent* je především vizuální básní o lidských citech a strnulosti lásky, což je umocňováno právě červenou mizanscénou a básní, jež autorka recituje. Atmosféru umocňují záběry, jež se v pravidelném rytmu střídají z ruční kamery soustředící se na detaily a polodetaily, a kamery statické, která snímá větší celky soustředící se především na tělo performerky a prostor, kde se odehrává. Ruční kamerou jsou zachycováni i diváci a divačky, jejichž reakce jsou v kontextu vyznění atmosféry důležitým prvkem videodokumentace. Performance dále spočívá v autorčině promluvě, jež přímo reaguje na diváky. Alster v celé performanci přemísťuje rozličné předměty, jež v prostoru nalézají. Tělesně na ně reaguje především tak, že se na ně pokládá. Často využívá nediegetický zvuk z předchozích záběrů, který ilustruje a doprovází především záběry točené ruční kamerou v polodetailech. Umělkyně výrazně pracovala s videodokumentací v postprodukci, což je znatelné především na zvukové složce videa.

¹²⁵ Část básně z performance *Red Agent*. *Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects* [online]. Salvia Tumblr theme by Themecloset.com, 2018 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com/post/176748969685/my-performance-red-agent-was-a-part-of-performance>.

Rozdíl oproti videoperformancím tvořených pouze pro kameru je především ve své délce. Videoperformance *Red Agent* trvá necelých sedm minut, tudíž nezachycuje celý průběh akce. Performance, jež vzniká pro kameru i diváky, je tedy většinou pouze asociativní a zachycuje atmosféru performance. Často je znatelný rukopis dokumentátora, nebo umělce, jenž má video na starosti. Nejedná se tedy o čistou výpověď, ale pouze zprostředkování atmosféry. Díky tomu, že je videoperformance volně dostupná na digitální internetové platformě YouTube, se může rychle a snadno rozšířit mezi velký počet diváků a diváček, kterým je nabídnuto atmosféru celé akce pocítit právě díky poetice, kterou je videodokumentace schopna zprostředkovat.



Obrázek 25



Obrázek 26



Obrázek 27

5.1.3 Performance s využitím videodokumentace

Třetím výrazným typem, který jsem při sledování tvorby Dariny Alster vyzorovala, je performance, jež pracuje již se vzniklou videodokumentací. Často by se dal tento typ performancí přirovnat například k laterně magice, která rovněž vychází a reaguje na vizuální či auditivní materiál, jež je promítán nejčastěji ve druhém plánu scény akce. Videoperformance, jež jsou využívány při živé performance častou souvisí s následnou instalací, především v galerijních prostorech. Videoperformance se stává uměleckým objektem právě ve chvíli instalace, která ji vrací do kontextu výtvarných děl.

Nejvýznamnější představitelkou videoperformancí, jež byli následně instalovány v prostorech galerií, je především americká umělkyně Carolee Schneemann. Její práce jsou často označovány termínem multimedialní performance. Ta je schopna ilustrovat probíhající živou performance, a následně po instalaci, ji zastoupit. Snaží se narušit hranice mezi živým a zaznamenaným, skrze diváckou imaginaci a vědomí. Využívá diváckou paměť a představivost, fotografie a vizuální i

auditivní stopy.¹²⁶ Jednou z nejvíce technicky náročných multimediálních performancí je performance *Fresh Blood – A Dream Morphology*¹²⁷, kterou vytvořila v roce 1981, což předznamenává, že pracovala především s médii analogovými. Performancí se snažila upozornit na tabu ohledně ženského těla a menstruační krve, proto se rozhodla pracovat s červenými předměty a symboly, jako například s červeným pyžamem nebo deštníkem. Performance byla rozdělena do dvou částí. Nejprve reagovala svým tělem na vlastní monolog, jež dopředu nahrála. Ve druhé části popisovala vlastní sen, který ji pro vytvoření performance inspiroval. Pracovala s duálním projekčním systémem, pomocí kterého instalovala již předem zaznamenané materiály, jako například čtený text nebo zvukovou koláž. K instalaci videoperformancí využila čtyři monitory, které přenášeli živou videoperformanci. Jednalo se o performanci, jež pracovala s již zaznamenanou performancí, ale zároveň byla sama znovu dokumentována, jak pomocí videodokumentace, tak dokumentace fotografické.



Obrázek 28

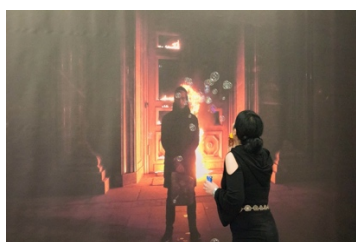
Podobným principem pracuje Darina Alster ve čtveřici performancí hromadně označených názvem *Theatrum Mundi*, jež vznikali postupně v letech 2016, 2017, 2018 a 2019. Lze je označit, jako multimediální performance, pracující s digitálními a technickými prostředky, díky kterým vzniká interaktivní experimentální kolektivní performance. Kolektivní proto, že se po boku Alster objevují výrazné české i zahraniční osobnosti z oblasti performance, jako například Jana Orlová, Lenka Klodová, Kateřina Olivová, Markéta Garai, Elis Unique, František Kowolowsky, Filip Turek nebo Tomáš Ruller. První performance *Theatrum Mundi 1.0*¹²⁸ proběhla v roce 2016 v Karlins Studio v Praze. Performeré a performerky se snažili nastolit otázky živého bytí, pomíjivosti a cykličnosti života. Fyzicky existující tělesnost bytí zkoumali především pomocí techniky, na kterou celý průběh

¹²⁶ FREEMAN, John. *New performance/ New writings*. London: PalgraveMacmillan, 2007. s. 84.

¹²⁷ *Carolee Schneemann: Fresh Blood: A Dream Morphology* [online]. Str. 1, [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://www.caroleeschneemann.com/freshblood.htm>.

¹²⁸ *Theatrum Mundi – kolektivní performance. Futura Project* [online]. Karlin Studios, Praha 8: ArtMap, 2016 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/theatrum-mundi-kolektivni-performance/>.

akce zaznamenávali. Cykličnost a pomíjivost života byla ztvárněna pomocí divadelní točny, která byla umístěna v prostorách galerie, a byla jedním z nejvýraznějších prvků celé akce. Při této akci vznikali první videodokumentace, které byly v dalších performancích instalovány. Autoři i diváci měli na svých tělech umístěné mobilní telefony, kterými mohli zaznamenávat cokoli, co je v průběhu samotné akce napadlo či zaujalo. Každý z účastníků pracoval s prvky, které byly pro jeho osobnost často charakteristické. Tyto prvky byly v průběhu performance prezentovány pomocí videoinstalací v prostorách galerie, díky aplikaci Michala Kindernay, jež umožnila nahrané materiály vzápětí promítat.



Obrázek 29



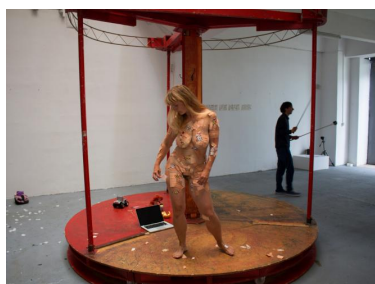
Obrázek 30



Obrázek 31

V roce 2018 vznikla druhá performance *Theatrum Mundi 2.0*¹²⁹, jež proběhla v galerii GASK v Kutné Hoře, ve které performeři a performerky vycházeli ze stálé expozice galerie nazvané *Stavy mysli*. Performance se účastnili stejní aktéři, kteří opět využívali charakteristické prvky vlastní tvorby. Znázorňovali vnitřní prostor člověka a světa pomocí techniky, která umožnila virtuálně zastoupit fyzickou tělesnost a přítomnost v čase a prostoru. Hlavním symbolem i prostředkem byla opět divadelní točna, která byla umístěna v hlavní místnosti stále expozice. Performeři a performerky reagují svými akcemi na stavy a emoce, které při jejich pobytu v prostorech expozice vyplívají. Tentokrát jsou snímáni mobilními telefony na selfie tyčích, jež byli návštěvníkům i účastníkům na začátku performance rozdány. V průběhu akce, tak byli promítány materiály dvojího typu. Ty, které byly sesbírány a poté postprodukčně upraveny v roce 2016, kdy se konala první performance *Theatrum Mundi*, a materiály, které byly vytvořeny v průběhu akce druhé, a následně ihned instalovány opět pomocí speciální aplikace.

¹²⁹ MEIXNEROVÁ, Marie. *Theatrum Mundi 2.0*: skupinová multimediální performance. *Merry place* [online]. Karlin Studios, Praha 8: Tumbri, 2018, 2018 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://crazymerry.tumblr.com/post/178310231605/theatrum-mundi-20-skupinová-multimediálnínC3%A>.



Obrázek 32



Obrázek 33



Obrázek 34

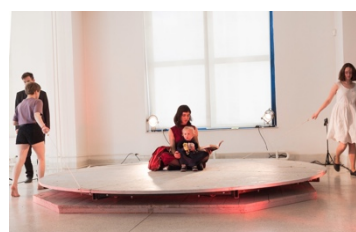
Třetí performance *Theatrum Mundi 3.0*¹³⁰ vznikla v roce 2019 ve Veletržním Paláci Národní Galerie v Praze. Jednalo se o několikahodinovou performanci, která byla tvořena již stálými umělci, ale i novými členy, například tanečnický a studenty, kteří se rovněž vyjadřovali charakteristickými prvky své tvorby. Umělci i umělkyně obsadili veškeré prostory Veletržního Paláce a nejvýraznějším prvkem byla opět divadelní točna, na které se v průběhu akce prostřídali skoro všichni z přítomných zúčastněných. Vznikl jakýsi živý organismus, ve kterém všichni z přítomných byli nuceni spolupracovat a vzájemně interagovat, jak jeden na druhého, tak na situace vytvořené prostorem a časem. Tentokrát byla akce snímána pověřenými dokumentátory, kteří akci snímali především ze statických kamer. Díky rozdílným osobnostem, jež měli dokumentaci na starost, vzniklo velké množství rozmanitých video materiálů, které ve výsledku vytvořili zajímavý celek. Jednalo se o nejdelší z živých performancí *Theatrum Mundi* ve které vznikalo několik rozdílných performativních akcí. V průběhu akce byla opět instalována videa, jež byla postupem času posbírána a natáčena.



Obrázek 35



Obrázek 36



Obrázek 37

¹³⁰ *Theatrum Mundi*. *Performanceart.cz* [online]. Praha: Performanceart.cz, 2019, 2019 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://performance.ffa.vutbr.cz/theatrum-mundi-3-0/>.

Poslední, čtvrtá, akce *Theatrum Mundi 4.0*¹³¹ s podnázvem *Caleidoscopic Landscape* proběhla rovněž v roce 2019 v Karlin Studios Praha, kde se uskutečnila v roce 2016 první akce. Jedná se o interaktivní instalaci, jež vychází z videoperformancí a záznamů předešlých akcí. Živé akce se přesunuli do digitálního prostoru instalace. Videozáznamy byli zpracovány tak, že připomínali svou estetickou stránkou hledisko kaleidoskopu. Jednotlivá náhodná videa byla rozmístěna do tří pomyslných vrstev obrazu, kruhů, ve kterých byli promítány. Jednotlivá videa byla zástupným médiem každého z umělců a umělkyně, kteří v předešlých akcích vystupovali. Díky diváckým záznamům, které byly v průběhu vytvořeny, vzniklo velké množství rozmanitého materiálu, který byl zajímavý nejen svou estetikou, ale také atmosférou, jelikož každý z dokumentujících prožíval akci rozdílně. Někteří se soustředili na svou vlastní osobnost, tedy natáčeli přímo sami sebe. Další se soustředily na detailní záběry prostorů a aktérů nebo vytvářeli asociativní záběry, které měly pouze emotivní charakter, nikoli informativní. Ve výsledku vzniknul kolotoč sesbíraných a postprodukčně upravených materiálů, které měly za úkol navodit atmosféru samotné akce, informovat o jejich existenci, ale zároveň fungovali jako samostatná instalace. Videoperformance, které pracují již se vzniklými digitálními materiály, jsou charakteristické právě svou atmosferičností, a tím, že propojují velké množství médií. Umělci a umělkyně často přímo reagují na existující materiály, které částečně ilustrují jejich performance. Zároveň vzniká komplexní samostatné dílo, které je schopno sekundární diváky a divačky informovat o své existenci a vjemově uspokojit.



Obrázek 38



Obrázek 39



Obrázek 40

5.2 Žánry dokumentace

U předchozích typů jsem pojmenovávala jejich druhy na základě autorského přístupu skrze technické možnosti zpracování. Technické hledisko a estetika je důležitou složkou také při definici

¹³¹ *Theatrum Mundi 4.0. ArtMap* [online]. Praha: artmap.cz, 2019, 2019 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/theatrum-mundi-4-0/>.

jednotlivých žánrů, ale podstatou je především samotný přístup a intervence autora, či autorky, jež dokumentaci vytváří. Na základě získaných informací z literatury a po studiu tvorby Dariny Alster jsem vygenerovala čtyři rozlišné typy videodokumentace. Nabízí se hledat východiska v teorii o modech dokumentárních filmů, jež popsal filmový teoretik Bill Nichols v publikaci *Úvod do dokumentárního filmu*.¹³² Tato východiska se nabízí vzhledem k tomu, že teorie dokumentárních modů závisí na autorských postupech, jež lze v dílech vypořadovat.

„Mody vystihují různé způsoby, jimiž se hlas dokumentu filmově projevuje. Slouží jako kostra, kterou filmaři následně obalují podle svých tvůrčích dispozic.“¹³³

Je nutné zmínit, že žánry i mody nejsou neprostupné. Díla jsou často tvořena vícero charakteristickými znaky, jež lze vypořadovat hned u několika definic a popisů konkrétních žánrů či modů. Nyní vymezím jednotlivé žánry videodokumentace, jež budu aplikovat na konkrétních dílech Dariny Alster, jež se mi jeví jako příznačné pro konkrétní kategorii.

5.2.1 Prostá dokumentace

Jedním z možných žánrů dokumentace, jež nepopírá, ale ani nepodporuje osobnost dokumentátora, je dokumentace, kterou teoretik Tomáš Pospiszl označil, jako prostou¹³⁴. Tedy takovou, jež se přibližuje svou estetikou i funkcí dokumentaci publicistické. Jedná se o dokumentaci, jež zaznamenává ničím nezakreslenou realitu. Dle teorie dokumentárních modů Billa Nicholse lze hovořit o observačním modu.¹³⁵ Takový, jež vzniká pouhým pozorováním a zaznamenáváním prostoru a děje, jež se odehrává v plynulém čase a klade důraz na kontinuitu. Dokumentátor či dokumentátorka pouze zachycují situaci, ve které se právě nacházejí. Estetika obrazu není nijak manipulována a situace jsou zobrazené tak, jak je dokumentující sám spatřuje. Absentuje jakákoliv postprodukční úprava ve formě hudebního pozadí, střihů v ději, či komentáře a titulků.

¹³² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

¹³³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. Str.159.

¹³⁴ BUDDEUS, Hana, KRTOČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.10.

¹³⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. Str.117.

Příkladem prosté dokumentace, nebo také observačního modu, je videodokumentace performance *String Figures*¹³⁶ Dariny Alster z roku 2019, jež zahájila sérii výstav cyklu *Magic Carpets 2019* v Kampusu Hybernská v Praze. Videodokumentace snímá prostor, kde se performance odehrála, i samotné fragmenty děje, které dokumentující zaujali. Velká pozornost je věnovaná samotným divákům a divačkám performance. Videodokumentace začíná představením prostoru, přičemž je využíván střih, abychom mohli v krátkém časovém úseku, před začátkem performance, identifikovat, jak prostor vypadá. Akce je dokumentována z ruční kamery, která v průběhu akce mění velikosti záběrů především pomocí výrazných kamerových švenků. Střih je využit nikoliv jako estetický nebo významotvorný prvek, ale pouze proto, aby video bylo schopno pospat situaci, ale nemuselo ji zobrazit kompletní. Výraznými prvky jsou detailní záběry, které informují především o prvcích, které performance využívá. Performance je založena především na recitovaných textech Dariny Alster, na které ona sama i její kolegové fyzicky reagují. Textová i vizuální složka je podkreslena výraznou zvukovou složkou, kterou vytváří hudebnice Gertie Adelaido, a která často zmnožuje textový přednes. Jedná se o videodokumentaci, která ničím nezkrusuje realitu performance, ale zároveň nelze mluvit o čistém dokumentování, jelikož samotné rámování obrazu, a záběry, které dokumentující vytváří, jsou vybírány na základě vlastního zaujetí a přesvědčení.



Obrázek 41



Obrázek 42



Obrázek 43

Druhým příkladem je videodokumentace performance *Aramei prayer*¹³⁷ Dariny Alster, jež se odehrála v rámci festivalu Malamut v Ostravě v roce 2019. Performance byla modlitbou a zároveň protestem upozorňujícím na situaci, jež se v roce 2019 odehrávala na hranicích mezi Mexikem a

¹³⁶ ALSTER, Darina, 2019. *Performance Strange Figures*. In: *Česká galerie*, YouTube Video. online [cit. 23.4.2020] <https://www.youtube.com/watch?v=3uCsKzMQIXU>.

¹³⁷ ALSTER, Darina, 2019. *Malamut performance meeting Ostrava 2019*. In: *Malamut performance meeting*, YouTube video. online [cit. 23.4.2020] <https://www.youtube.com/watch?v=vtZYRjhqFI>.

USA. Autorka využila prostředí města Ostravy a její performance se odehrála v městské kašně a jejím prostředí. Videodokumentace, jež vznikla přímo, jako záznam akce ze strany dokumentátorů festivalu Malamut. Je natáčena ruční kamerou a střihu využívá pouze minimálně, tudíž vidíme celý průběh akce. Nejprve je zaznamenávána performerka, která již čeká na diváky na lavičce u kašny, která dále z polodetailu vypráví motivaci ke vzniku performance. Poté performance započne tím, že si sundá bundu a na své tělo připevní panenky, které mají představovat děti uprchlíků, kteří zemřeli na důsledky uzavření Mexicko-Amerických hranic. Postupně si performerka lehá do kašny s vodou, přičemž po celou dobu předčítá Christianovu modlitbu z knihy *Aramejský Otčenáš*¹³⁸. Videodokumentace snímá celý průběh performance a soustředí se na samotné tělo performerky a průběh akce od začátku, kdy Alster představuje svou performance, až do konce, kdy zůstává nečinně ležet v kašně, čímž fyzicky oznamuje konec. Jedná se o prostou, postprodukčně neupravovanou videodokumentaci, která si klade za cíl informovat a zobrazit komplexní akci. Obraz není nijak estetizován. Jediné, co se mění je velikost záběrů, které spontánně přímo reagují na samotný děj. Přibližuje se reportážní dokumentaci, na které se nijak neprojevuje osobnost dokumentujícího. Prostá, observační, videodokumentace slouží tedy především, jako doklad o tom, že performance skutečně proběhla, a je schopna informovat o charakteru a průběhu akce.



Obrázek 44



Obrázek 45



Obrázek 46

5.2.2 Autorská dokumentace

„Na čtyři ruce“¹³⁹ je slovní spojení, které Emílie Medková využívá pro označení autorské dokumentace. Dokumentace, jež je řízena jak entitou kameramana či kameramanky, ale současně i entitou performera či performerky. Autorská dokumentace je rovněž charakteristická výběrem osobností, jež umělci pro dokumentaci svých děl volí. „Autorská dokumentace vzniká

¹³⁸ *Aramejský Otčenáš: meditace na Ježíšova slova*. Praha: DharmaGaia, 2001, str.180.

¹³⁹ BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.20.

z dostupných snímků selekcí – výběrem toho nejlepšího.¹⁴⁰ Selekcí toho nejlepšího je myšleno vybírání mezi záběry, jež budou využity k prezentaci, a následným střihem videa nebo pomocí vizuálních efektů. Autoři často zasahují do kontinuity a chronologie průběhu akce a často směřuje spíše k sebe-interpretaci. Umělci často zasahují do autorské dokumentace nejen svými hledisky a selekcí, ale rovněž fyzicky, kdy například přímo oslovují diváky videa. Bill Nichols hovoří o rozhovoru mezi autorem dokumentace a performerem. Tento princip označuje, jako participační modus¹⁴¹, který přímo vyžaduje vzájemnou reakci mezi snímatelem a snímaným. Participační modus je charakteristický také tím, že zobrazuje hledisko a pohled samotných umělců, se kterými jsou například ve snímku vedené rozhovory, nebo obrazy komentují. Osobnost autora je tedy dobře rozpoznatelná, často je přímo přítomen, jak ve vizuální složce díla, tak ve složce auditivní.

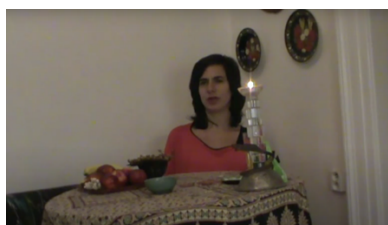
U Dariny Alster jsem našla hned několik děl, jež bych se nebála označit žánrem autorské dokumentace. Jedná se o díla, která esteticky i narativně připomínají až dokumentární filmy, přesto, že jsou především věnované konkrétním dílům. Jedním z děl je například autorská dokumentace *S Darinou v posteli*¹⁴² z roku 2013, která vychází z akce nazvané *Workshop Frida Kahlo aneb Performativní ženský autoportrét Participující umělkyně: Darina Alster, Lady Gabi, Michelle Siml*, která se v roce 2013 odehrála v umělecké galerii DOX v Praze. Šestidenní workshop je poctou výtvarné umělkyni Fridě Kahlo, a byl iniciován Petronelou Estrada Tančekovou. V průběhu workshopu vznikla trojice ženských autoportrétů na pomezí performance, instalace a procesuálního uměleckého díla. Umělkyně, jež autoportréty vytvářeli pracovali s motivem postele, na které museli v průběhu workshopů reagovat. Byli vytvořeny tři specifické autoportréty, které využívali jedinečných strategií umělkyně. Vytvořili tak tři odlišné vize ženskosti, kterými chtěli upozornit na proměnlivost ženství, přičemž Frida figurovala, jako patronka ženských autoportrétů. Videodokumentace *S Darinou v posteli* se věnuje jednomu z autoportrétů, které na workshopu vznikly, a to tedy konkrétně autoportrétu Dariny Alster. Dokumentace začíná představením samotné umělkyně, jejíž voiceover slyšíme na pozadí celé videodokumentace. Auditivní stopa se neustále mění z diegetické na nediegetickou. V některých obrazech dokonce absentuje, tudíž ne vždy koresponduje se stopou vizuální. V dokumentaci se střídají záběry a kamerové postupy trojího charakteru. Participační, jež se věnují přímo samotné osobnosti Dariny Alster, která hovoří a reaguje přímo na kameru. Záběry prosté dokumentace, tedy takové, jež nejsou nijak

¹⁴⁰ BUDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.104.

¹⁴¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, str. 119.

¹⁴² ALSTER, Darina. *S Darinou v posteli*. In: *ziamarsilova*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=i8gZAS8kaw4>.

estetizované a věnují se samotné akci. A záběry poetické, jež jsou převážně snímány v detailech a soustředí se na zajímavé momenty a předměty po dobu workshopu, ty jsou silně asociativní a emocionální. Dokumentace je velice obsáhlá, jak ve smyslu informativním, tak v navození atmosféry celé akce. Zároveň je i sondou do tvorby Dariny Alster, která hovoří o svých pracích, motivacích a zprostředkovává vlastní myšlenky. Nejen, že se promítá participace osobnosti dokumentátorky samotné akce, ale zároveň také osobnost Dariny Alster, jež situace v dokumentaci vytváří, případně komentuje. Narážím tedy na velice podstatný prvek autorské dokumentace. Autorská dokumentace je participační už pouze proto, že dává prostor svobodně se vyjádřit, auditivně či fyzicky obrazově, samotným aktérům v dokumentaci, kteří přirozeně vytvářejí situace, jež dokumentace snímá.



Obrázek 47



Obrázek 48



Obrázek 49

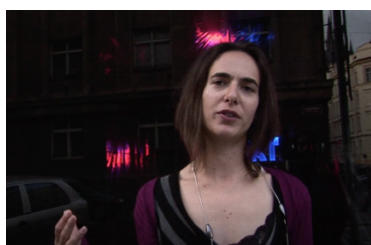
Druhým příkladem je dokumentace instalace *NON STOP*¹⁴³ Darina Alster z roku 2008, kterou vytvořila internetová platforma pro současné umění Artyčok.tv. Instalace spočívá v tom, že ve výloze Galerie Vernon Project v Praze na ulici Janovského a Heřmanovy, byly nainstalovány neonové světelné objekty ze tří slov *Objekt, oběť, člověk*. Slova, jež nesou pocitové, nikoli racionální, sdělení, jelikož všechna tři slova fungují odděleně, ale díky instalaci upozorňují na vztah mezi sebou. Videodokumentace spočívá ve snímání samotné instalace, jež je doplněna komentářem umělkyně. Zároveň se objevují silně participační záběry, kdy je snímána samotná umělkyně stojící v prvním plánu před svou instalací, a hovoří přímo do kamery. Celá videodokumentace je snímána statickou kamerou v polodetailních a polocelkových záběrech. Zároveň po celou dobu slyšíme komentář autorky, jež se z dietetického mění na nedietetický. Dokumentace je vytvořena převážně pohyblivými záběry kamery, která se nevěnuje pouze prostorům instalace a autorce, ale také okolním prostorům galerie. Střih je tvořen pomocí zatmívačky a slouží především, jako předěl mezi záběry poetickými, které se věnují instalaci, a mezi

¹⁴³ ARTYČOK: NON STOP, Darina Alster. Artyčok.tv [online]. 19.11.2008 [cit. 2020-04-29]. Dostupné z: <http://artycok.tv/en/442/non-stop>.

záběry na hovořící umělkyni. Dokumentace nevychází z časové kontinuity akce, ale pouze sděluje a zachycuje její atmosféru, čemuž napomáhají rovněž záběry na přítomné diváky a divačky.



Obrázek 50

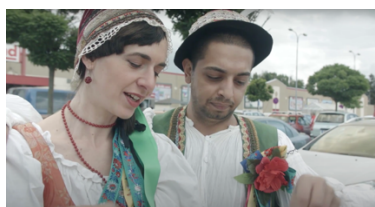


Obrázek 51

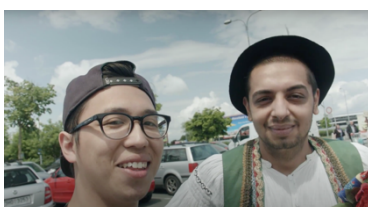


Obrázek 52

Dokumentací s výraznými autorskými prvky je videodokumentace *HFArt: Welcome to the Czech Republic*¹⁴⁴ z roku 2015. Performance a videodokumentace, vychází ze série performancí HateFree Art, které se věnují jakékoliv formě útisku. V případě *HFArt* se performeři Darina Alster a David Tišer věnují rasismu a etnickým útokům v České republice. Performeři společně s dokumentátorem, převlečení ve společném kroji, vítají návštěvníky obchodního řetězce Kaufland v Hradci Králové, chlebem ze solí. Oba společně pronášejí slova „Vítejte v České republice!“ a nabízejí chléb ze solí návštěvníkům Kauflandu a sledují jejich, dosti odtažitá a často nenávislné komentáře, ale také otevřenost a sounáležitost. Oba umělci přímo reagují na pohyblivou kameru a postavu kameramana, kterého přímo oslovují. I on sám ve videu přímo fyzicky vystupuje, čímž vzniká další rovina autorství. Díky tomu, že jsou ústředními postavami sami performeři videodokumentace, svým konáním přímo ovlivňují průběh samotné dokumentace. Video není příliš obrazově estetizováno, ale využívá výrazné nediegetické hudby na pozadí videa. Zároveň je dynamicky sestříháno, především proto, aby bylo husté a konzistentní, ale také z důvodu atmosféry, jež v průběhu akce vzniká. Video je konzistentním dílem, jež je schopno sebereprezentace, ale také reprezentace samotných umělců, jež ve videu vystupují.



Obrázek 53



Obrázek 54



Obrázek 55

¹⁴⁴ ALSTER, Darina. TIŠER, David. DUONG, Dužan. *HFArt: Welcome to the Czech republic*. In: *HateFreeCulture*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=TRQqvxCoYI8&t=63s>.

*Cesta performance*¹⁴⁵ od Veroniky Slámové a Dariny Alster je spíše dokumentárním participačním filmem než dokumentací, ale zobrazuje samotné části performancí obou umělkyně. Také jej zmiňují proto, že věřím v možnosti sebereprezentace videodokumentace, jako samotného díla, jež může být konotováno i v diskurzu filmovém, nebo diskurzích jiných vizuálních pohyblivých umění. *Cesta performance* vznikla v roce 2012 a zachycuje čtrnácti denní performativní pouť umělkyně Slámové a Alster. Cílem jejich pouti bylo vytvořit umělecké dílo, jako reálnou situaci performance a přehodnotit základní otázky života a smrti, překonat vlastní hranice a intenzivněji prožít přítomnost.¹⁴⁶ Svou pouť započali na Václavském náměstí v Praze, odkud se vydali dále, pěšky, na jih. Jejich cílem byla samotná cesta, ve které chtěli přijít na otázky, jež si v průběhu cesty kladly.

Průběžně informovali o průběhu své cesty posluchače Rádia Applaus, ale jenom v té chvíli, kdy jim byl vypůjčen mobilní telefon, jelikož si svůj vlastní sebou nenesli, stejně tak, jako finance nebo doklady o identifikaci. Videodokumentace začíná debatou se členy Rádia Applaus nad společným konceptem a předpokládanými motivy cesty. Videodokumentaci tvoří přímo samotné performerky, tudíž předkládají přímo svoje obrazy divákům a divačkám, což umocňuje rovinu autorství dokumentace. Performerky vytvářejí dynamické záběry z ruční kamery, kterou si společně průběžně předávají. Vizuální ani auditivní složka není nijak výrazně estetizována a s původním materiálem je manipulováno pouze pomocí stříhu. Umělkyně pracují převážně s detailními, polodetailními záběry a záběry z polocelků a využívají pouze diegetický zvuk. Výrazným prvkem je stříh, protože cesta trvající čtrnáct dní znamenala také spousty materiálů, které autorky sestříhali a uspořádali do videa trvajících necelých osmnáct minut. V některých momentech kameru svěřují do rukou náhodných kolemjdoucích, kteří nabízejí nový rozměr pohledu na akci a soustředí se především na snímání samotných performerek. Ústředními tvůrkyněmi dokumentace jsou tedy samotné umělkyně, které pracují metodou „na čtyři ruce“, tedy čistě autorsky. Náhledy, jež nabízejí jsou vysoce subjektivní a informují především o atmosféře a rozpoložení samotných umělkyně při jejich pouti. Tím, že jsou umělkyně v blízkém vztahu, vzniká velice intimní obraz jejich cesty, který dobře ilustruje i jejich samotný vztah mezi sebou i k sobě samotným. Objevují se rovněž záběry, které sledují performance, jež umělkyně při pouti vytvořili. Z tohoto důvodu je *Cesta performance* dobrým příkladem autorské participační dokumentace. Autorství obou umělkyně je výrazným prvkem dokumentace, kterou nevytvářejí

¹⁴⁵ ALSTER, Darina. SLÁMOVÁ, Veronika. *Cesta performance/film/Veronika Slámová a Darina Alster*. In: *Veronika Slamova*, YouTube video. online [cit. 25.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=W5SlyMJyzE>.

¹⁴⁶ VVP AVU: Videoarchiv. *VVP AVU* [online]. Akademie výtvarných umění Praha, 2012 [cit. 2020-04-29]. Dostupné z: <https://vvp.avu.cz/videoarchiv/1935/?table=artvideoarchiv>.

pouze pro informaci publika o průběhu akce, ale především ji vytvářejí pro uchování vlastní pocitů a asociací, jež jim pouť přinesla.



Obrázek 56



Obrázek 57



Obrázek 58

5.2.3 Poetická dokumentace

Boris Groys vztahuje parafrázi poetické funkce lingvisty Romana Jakobsona na problematiku dokumentace. Hovoří o dokumentaci poetické, nebo také umělecké, jež je sama o sobě dílem. „Umělecká dokumentace je tedy uměním dělat živé z umělého, živou aktivitu z technické praxe.“¹⁴⁷ Boris Groys dále tvrdí, že umělecká dokumentace zachycuje především prožitky a emoce, jež autor při jejím natáčení nalézá. Není závislá na živé akci, přesto, že z ní vychází. Bill Nichols hovoří o poetickém modu¹⁴⁸, který charakterizuje především tím, že nepodléhá kontinuu času a průběhu původní události. Nabourává prostou dokumentárnost právě tím, že jeho cílem není podat informaci o prostoru, čase nebo ději, ale soustředí se především na atmosféru a emoce, jež po dobu akce vyvětrávají. Důležitým prvkem poetické dokumentace je její autor, který určuje formální i estetické prvky videodokumentace. Nejedná se o pouhý záznam, ale o samotné dílo, které prochází velice pečlivými postprodukčními úpravami.

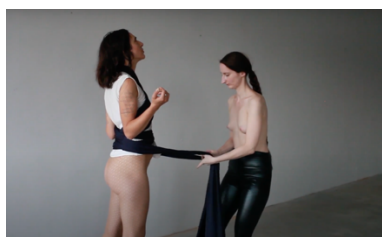
Definice poetické dokumentace lze vztáhnout například na videodokumentaci *Cluster Body*¹⁴⁹ Dariny Alster a Jany Orlové z roku 2018. Přesto, že videodokumentace vznikla opět v rámci festivalu, tentokrát CREATurE Live Art performance art festivalu v Kaunasu v Litvě, není už pouze čistým sdělením o průběhu akce, ale obraz i postupy jsou výrazně estetizovány. Videoperformance začíná záběrem v celku soustředícím se na dvě polonahá ženská těla performerek, která

¹⁴⁷ GROYS, Boris. *Umění ve věku biopolitiky: Od uměleckého díla k dokumentaci umění*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2008, č. 4-5, s. 120.

¹⁴⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

¹⁴⁹ ALSTER, Darina a ORLOVÁ, Jana. *Cluster Body*. In: *CREATurE Live Art Festival*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=ISmMT6pC5zk>.

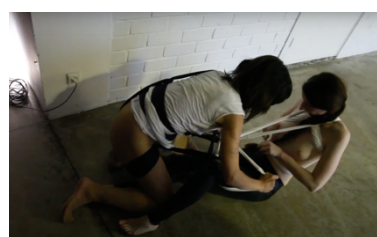
performují v zatím neznámých prostorech. Vidíme několik stříhů, jenž narušují časovou kontinuitu, a zároveň slouží také jako předěl mezi jednotlivými velikostmi a úhly záběrů. Přesto, že vidíme pouze úseky dějové linie akce, jsme schopni vyvodit, jak performance probíhala. Orlová a Alster se nejprve jednotlivě navzájem obmotávají šátky, kterými se následně spájejí dohromady. Jedná se o velice intimní pohybovou performance, která je metaforou boje částí lidské psychiky s vlastním egem. Základní jednotkou performance je pohyb připomínající boj a zároveň blízký intimní fyzický kontakt. Jedná o protilehlé póly, které představují dvě základní životní jednotky.¹⁵⁰ Videodokumentace se soustředí především na asociativní detaily, které zaznamenávají fragmenty děje, ale zároveň nejsou zobrazené ve svém celku. Na základě měnícího se světla na záběrech jsme schopni dedukce o přibližném čase a místě, jelikož se mění světelné podmínky v návaznosti na denní čas, a performance se přesouvá po budově galerie. Ovšem nelze určit, zdali dokumentace zaznamenává děj chronologicky, jelikož se jednotlivé záběry střídají. Na základě detailní povahy jednotlivých záběrů nelze vyvodit, jestli jsou performerky stále v tatáž prostoru, nebo jestli děj probíhá chronologicky.



Obrázek 59



Obrázek 60



Obrázek 61

Druhým příkladem z tvorby Dariny Alster je videoperformance *Bianca Braselli a Benedictus XVI.*,¹⁵¹ jež vznikla v roce 2009 společně s umělkyní Tamarou Moyzes. Performance ztvárnila Alster společně s performerkou Helenou Račkovou, které se díky společnému kostýmu stávají postavou Bianci Braselli. Postavou se dvěma hlavami, kterou autorky upozorňují na sexuální a genderovou odlišnost, jež má v kontextu církve silné kontexty, především z hlediska útisku sexuálních menšin církví. Performance se odehrála na papežském setkání v Brně v areálu letiště Brno – Tuřany v rámci návštěvy papeže Benedikta XVI. Videodokumentace začíná podobně, jako observační dokumentace, tedy soustředí se na prostředí a akci, v tomto případě na příjezd papeže a reakce

¹⁵⁰ ALSTER, Darina. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects. *Tumblr.com* [online]. 2018, 2018 [cit. 2020-04-28]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com/post/173883413825/cluster-body-two-opposite-parts-of-psyche-are>.

¹⁵¹ ALSTER, Darina, MOYZES, Tamara, RAČKOVÁ Helena. *Bianca Braselli a Benedictus XVI.* In: *Tamara Moyzes*, YouTube video. online [cit. 26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=oujYC97REuk>.

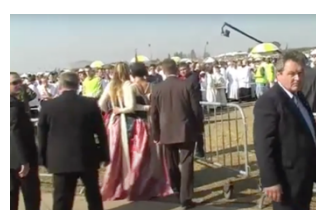
diváků, kteří jsou na akci přítomni. Nejprve sledujeme příjezd papeže v automobilu a jeho usazení na křeslo, jež je mu vymezeno. Záběry se mění především velikostně, konkrétně z celků na detaily, právě proto, aby divák byl schopen určit a specifikovat, o jakou akci se jedná, a kdo je na ní přítomen. Střih je kontinuální, avšak nezobrazuje celý proces příjezdu a usedání, ale posouvá se v čase, především proto, aby video bylo poutavé, ale stále mělo výpovědní hodnotu. Pomocí střihu se obraz přesouvá na performerky, jež stojí v davu příchozích. Hudba v pozadí je nediegetická, přesto, že vychází z předchozího záběru na postavu papeže. Performerky se oblékají do společného kostýmu a celý proces oblékání je snímán ruční kamerou v polocelcích. Zároveň jsou zobrazeny další plány v kompozici akce, tedy prostředí a děj odehrávající se za zády performerek. Jsou zachyceni rovněž diváci, jak samotné akce příjezdu papeže, tak diváci sledující performance, což jsou především novináři s fotoaparáty. Po oblečení do kostýmu performerky společně zpívají z textu, jež Alster drží v rukách. Okolo performerek dále prochází průvod kněží, který zapříčiní to, že si jejich performance začnou všimnout rovněž organizátoři akce, kteří reagují přímo na samotnou kameru i performerky, jež z prostoru ceremonie vyloučí, stejně tak, jako církve vylučuje sexuální menšiny. Poetickou je videodokumentace v tomto případě zejména proto, že zaznamenává především atmosféru akce. Soustředí se na několik rozličných plánů v záběrech, jež ve skutečnosti tvoří celek. Nejvíce poetickým je poslední záběr, kdy performerky odcházejí z akce mezi diváky, především silnou atmosferičností, jež záběr zachycuje. Poetická dokumentace staví především na asociativnosti záběrů, jež jsou schopny zprostředkovat emoce, témata a atmosféru performancí. Zároveň podléhají produkční i postprodukční úpravě, jak vizuální, tak střihové, případně i auditivní.



Obrázek 62



Obrázek 63



Obrázek 64

5.2.4 Konceptuální dokumentace

Velice podobná poetické dokumentaci je dokumentace, jež Tomáš Pospiszyl pojmenovává, jako konceptuální.¹⁵² Konceptuální dokumentaci a umění celkově charakterizuje, jako možnost navázat

¹⁵² BUDDEUS, Hana, KRTOČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.10.

současnou akcí na akci již existující. Jedná se o dokumentaci, jež se především zaměřuje na vlastní médium, tedy video. Z prvotní akce sice vychází a čerpá, ale primárně se soustředí na výsledný tvar zpracovaný zástupným médiem, kterým je v případě videodokumentace právě video. Vzniká nová konstruovaná skutečnost, jež se inspiruje prvotním aktem, avšak svým charakterem přesahuje pouhé informativní využití. V teorii Billa Nicholse bychom konceptuální dokumentaci mohli klasifikovat pomocí reflexivního modu. „Reflexivní modus se od ostatních liší zvýšenou mírou abstrakce stran ztvárnění skutečnosti.“¹⁵³ Neprezentuje tedy přímou skutečnost, ale sebe samo. Zachycuje nejen atmosféru a emoce, jež při akci vznikají, ale snaží se diváky často překvapit a manipulovat divácké očekávání. Vznikají tak často díla se sociálními a politickými hledisky, jež jsou z formální stránky velice výrazná. Konceptuální videodokumentace stojí na pomezí, kdy ji lze označit, jako dokumentaci, tak i jako samostatné videoartové dílo, jelikož hojně využívá výtvarných a technických prostředků. Tyto dokumentace jsou stejně tak, jako videoart, často instalovány v prostoru galerií nebo digitálních platforem, a jsou samostatně platným dílem, jež nepotřebuje informovat o vlastních předobzrech a podmínkách vzniku. Konceptuální dokumentace nevzniká pouze post produkčními zásahy, ale již od začátku jejího vzniku je s ní nakládáno, jako s nezávislým videoartovým dílem.

Konceptuální dokumentace je nejvíce užívanou, dalo by se říci nejoblíbenější, technikou umělkyně Dariny Alster. Snaží se o to, aby její díla byla schopna existence v mnoha mediálních podobách a měli hlubší smysl než pouze ten informativní. Alster sama často dokumentace postprodukčně upravuje, ale také oslovuje konkrétní osoby, od kterých chce své akce dokumentovat, případně je zpracovává sama. Takovým příkladem je například videodokumentace *Red Agent* z roku 2018, kterou jsem již zmiňovala v kontextu sběru a přístupu k materiálu videoperformancí. Díky své výrazné estetice se dílo stává nezávislým na naraci, kterou vypouští. Důležitá je vizuální a auditivní složka, jež je založena na subjektivitě dokumentujících a její postprodukce.

Výrazným dílem je především videodokumentace *Coquelicot*¹⁵⁴, jež vytvořila společně s Martinem Kámenem, se kterým pracovala umělkyně na vícero projektech, a to především skrze dokumentaci jejich akcí.¹⁵⁵ Videodokumentace *Coquelicot* trvá necelé dvě minuty, přičemž vidíme postavu Dariny Alster v červených šatech probíhající zámeckou zahradou, kterou lze identifikovat

¹⁵³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, str.122.

¹⁵⁴ ALSTER, Darina. *Coquelicot*. In: Martin Kámen, YouTube video. online [cit.26.4.2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=pyGNjXFPLS4&t=29s>.

¹⁵⁵ Například na performanci *Tension* z roku 2016 nebo performanci *Treasure* z roku 2005.

především díky výraznému květinovému prostředí, na které není nijak stylisticky upozorňováno. Video má velice výraznou zvukovou složku. Využívá nediegetický elektronicky zpracovaný zvuk, jež se často opakuje, zrychluje a zesiluje. Zvuk je do videa přidán postprodukčně, přesto, že přímo reaguje a podkresluje pohyb umělkyně. Kamera je statická a po celou dobu videa snímá obraz z celku. Středem obrazu je postava Alster v rudých šatech, které se točí díky jejímu běhu a točení se dokola. Vizuální složka je manipulována nejen střihem, ale také časováním. Obraz je výrazně zpomalen, stejně tak, jako zvuková složka, která na obraz přímo reaguje. Jedná se tedy o samostatné video, které není závislé na samotném předobrazu historii svého vzniku.



Obrázek 65



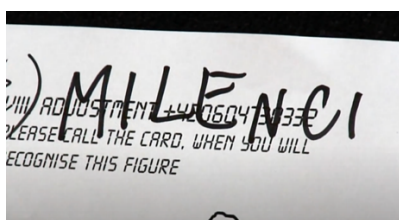
Obrázek 66



Obrázek 67

Samostatným dílem je rovněž videoperformance *Performační výklad Tarotu*¹⁵⁶ z roku 2009 a vychází z živé performance *Tarot Reading* z roku 2009. Celé video je jednotné svou formou v tom smyslu, že zachycuje detaily průběhu performance, které na sebe přímo nenavazují. Jedná se o asociativní záběry, které jsou schopny navodit atmosféru prostředí a děje. Pomocí vysoce estetizovaných záběrů přibližuje téma celé performance, ale přesto není na jejím původu vůbec závislá, přesto, že její předobraz vzniku připouští. Nesoustředí se na samotný děj a průběh akce, ale detailně zachycuje instalované předměty v rámci galerie, a osobnosti jež jsou v ní přítomné. Mnoho záběrů ve videodokumentaci vzniká na základě snímání již vzniklých a instalovaných videí, čímž vzniká další mediální vrstva performance. Video se neustále vrací a střihá mezi jednotlivými záběry, čímž působí, že probíhá v nekonečném opakujícím se cyklu. Dokumentátoři jsou v tomto případě podstatnou složkou díla, jež ovlivňují nejen výslednou estetiku a vyznění, ale také přímo manipulují s diváckým očekáváním, jelikož předkládají vlastní subjektivní obraz.

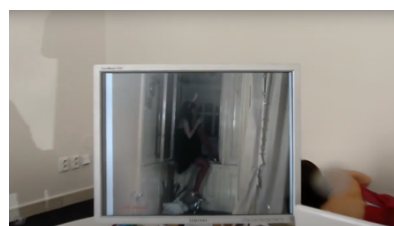
¹⁵⁶ ALSTER, Darina. *Performační výklad Tarotu*. In: *Josef Hlaváček*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=o3pmBI2x3Mc&t=47s>.



Obrázek 68



Obrázek 69

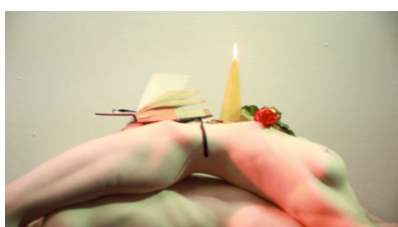


Obrázek 70

Dalším vhodným příkladem je videoperformance *Videooltář* z roku 2014. Jedná se o videodokumentaci, jež je snímána po celou statickou kamerou. Vidíme dvě nahá těla, mužské a ženské, které fyzicky ztvárňují pomník. Ženské tělo je položeno zády na mužském těle, jež je podloženo černým schodem. Na ženském těle jsou položeny různé předměty, jako například kniha, svíce, květiny nebo hlína. Metaforicky ženské tělo ztvárnilo oltář doby, která formuje obraz ženského těla, přičemž performance odkazuje ke společenským i rodinným vztahům. Videoperformance má něco málo přes minutu, ale zdánlivě působí tak, že mapuje celou performovanou akci. Z většího celku, kde vidíme obě těla performerů, přechází velikost záběru do menšího celku, který se soustředí na ženské tělo a předměty, které na sobě má položené. Pomocí výrazného stříhu se statická kamera mění na ruční. Přesouvá se a zaměřuje na ženské tělo z vrchu v polodetailním záběru, který se mění až na úplný detail sledující předměty položené na ženském těle v oblasti břicha. Jedná se o video, jež vzniklo za záměrem instalace, tudíž není nutné znát jeho příčiny vzniku. Nelze hovořit o performanci, jelikož existovala a vznikala pouze se záměrem ztvárnění skrze médium videa. Esteticky není příliš stylizována, ale zároveň se jedná o kompletní výpověď, jež je založena především na atmosferičnosti a pocitech, které zprostředkovává.



Obrázek 71



Obrázek 72



Obrázek 73

Postupy konceptuální dokumentace využívá umělkyně Darina Alster nejčastěji. Často pracuje pouze s médiem videa, jež je silně postprodukčně upravováno a dále instalováno, jako například

Elektricity z roku 2010 nebo *Thelematix*, který vznikl ve stejném roce. Jedná se o videodokumentace, které se soustředí na tělo performerky, ale zároveň nejsou čistým záznamem průběhu akce. Nepokouší se popisovat situace, ani kontexty vzniku, ale soustředí se především samo na sebe, tedy na možnosti ztvárnění skrze médium videa a jeho postprodukční úpravy. Odehrává se v neuchopitelném čase a prostoru, čímž se dostává do nekončícího koloběhu trvání, díky možnostem cirkulace, jež virtuální prostor nabízí a na jehož základě nabývá stále nových kontextů a témat. Konceptuální videodokumentace jsou samostatným dílem bez přívlastků a vědomých podmínek vzniku. Vytváří svou vlastní platnost a jsou schopny existence stejně tak, jako filmová a jiná audiovizuální díla. Konceptuální dokumentace již není pouhou dokumentací, ale reprezentací vlastní reality.

5.3 Problematika videoperformancí

Videoperformance sebou nesou několik úskalí, které jsou často kritizovány. Často bývá vytýkána především nemožnost dokumentace nahradit původní dílo.¹⁵⁷ Pokud přistoupíme na východisko, že dokumentace nemusí být vnímána pouze v kontextu původní události, ale lze jí vnímat, jako samostatné dílo, jsme schopni přijímat pocity, jež nám samotné dokumentace zprostředkovávají, a nemusíme se již soustředit na kontext vzniku. Velké množství umělkyně a umělců pracuje záměrně se svojí přítomností, jako autorské entity, již při vzniku dokumentace, a dále i při jejich postprodukčních úpravách. Díky tomu lze označit videodokumentace za samostatné dílo, jehož platnost vzniká na základě toho, jak s ním umělec či umělkyně nakládá. Zdá se tedy jedná pouze o dokumentaci s informativním charakterem, nebo se jedná o dokumentaci, kterou lze vnímat v kontextu videoartu, tedy umělecké disciplíny vycházející skrze společné médium videa. Videoperformance neusilují o nahrazení původní události, ale vytvářejí nové vrstvy a kontexty. Zobrazují totiž nejen to, co chce zobrazit samotný umělec, ale všímají si také dalších vrstev akce. Například diváků a divaček, prostoru¹⁵⁸ nebo atmosféry, která je podstatným prvkem akcí s performativním charakterem. Videodokumentace má tedy moc posílit iniciační prožitek, zobrazit atmosféru a emoce, které jsou schopny vlastní platnosti bez potřeby rozpoznání prostoru, času nebo děje původní události. Videodokumentace tedy slouží především, jako zpráva o atmosféře a

¹⁵⁷ Kriticky k dokumentaci přistupuje například Peggy Phelan, která tvrdí, že dokumentovanou událost, již nelze vnímat, jako performance, jelikož ta se uskutečňuje jedině v procesu vlastní pomíjivosti. PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, 1993, str. 146.

¹⁵⁸ BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.11.

situaci, a také pro lepší představení samotného umělce a jeho motivací. Na osobnost umělce často nezbyvá dostatečný prostor při živých akcích, čemuž je schopna dokumentace napomoci.¹⁵⁹ Výsledný tvar videoperformance často vyžaduje pečlivou přípravu, je závislý na samotném průběhu akce a také na partnerovi.

Živý čas a prostor jsou v každém případě hněteny vůlí dalších subjektů, včetně těch technologických, událost se může vytratit, ovšem někdy díky mimořádnému okamžiku konzervovaného časoprostoru vznikne něco, co nabývá vlastní autonomie a odtrhává se bytostně i mediálně od původního iniciačního preprožitku či preinterpretace.¹⁶⁰

Záleží tedy také na štěstí a okamžicích, které dokumentátor či dokumentátorka shledají, jako zajímavé pro zobrazení dalším divákům a diváčkám. Při přemýšlení o videodokumentacích v kontextech vzniku díla, je podstatné vycházet především z umělcovi iniciativy. Z původního plánu, který umělec měl, a v jakém kontextu dokumentaci svého díla vnímá. Pokud jej přijímá pouze, jako zprávu o akci, jež bude platná především v jeho osobním archivu, nebo samostatné dílo, které si zaslouží pozornost, prostor pro instalaci, nebo z něj umělec dále vychází v následujících dílech. Jednou z úloh dokumentace tedy může být její zpětné využití v tvůrčím procesu, ať již v osobním, nebo v tvorbě někoho dalšího.

Představila jsem několik možných přístupů k typologii a žánrům videodokumentací, jejichž prostupnost je velmi dobře patrná. Vymezení tedy nepředkládám, jako všeobecně platné, ale pouze jako možný prostředek pro pojmenování a ustanovení videodokumentace. Na dílech Dariny Alster popisují jednotlivé tvůrčí postupy platné v dané kategorii, které se ovšem často násobí, množí nebo opakují. Tím se také snažím upozornit na prostupnost nejen žánrovou, ale rovněž mediální. Žánrové a typové kategorie jsou důležitým prvkem každé mediální teorie zejména z důvodu hledání společných prvků. Nelze je vnímat, jako definitivně platné, ale lze z nich vycházet při uvažování nad specifiky jednotlivých kategorií a disciplín, stejně tak, jako u jakýchkoliv jiných mediálních teorií.

¹⁵⁹ BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str.55.

¹⁶⁰ BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, str. 41.

ZÁVĚR

V poslední kapitole jsem ukázala, že dokumentaci skrze médium videa, nelze jednoznačně začlenit do konkrétní umělecké disciplíny. S touto tezí souhlasím i při polemice nad uměním performance nebo videoartu. Jedná se o disciplíny intermediální, jež pracují s prvky typickými pro vícero uměleckých žánrů. Nelze je jednoznačně uchopit, ale vytvářejí pomyslnou mezeru, kterou vnímám ve všech disciplínách, jako nejpodstatnější prostor, který nabízí možnost pro seberealizaci a vznik svobodného umění.

Při analýzách videodokumentací jsem vycházela především z filmové teorie, která nabízí další rozměr kontextů, ve kterých lze primárně performativní dílo vnímat. Prvním z předpokladů, ze kterých jsem při práci vycházela, je pro mne nutnou samozřejmostí práce, tedy průzkum a představení různorodých teorií, jež se zabývají uměním performance nebo samotnou dokumentací. Na základě představování teoretických konceptů jsem nacházela další, pro mou práci nezbytné, které jsem se rozhodla ve své práci zmínit. Činím tak především proto, že každý koncept se dotýká prací Dariny Alster, která je velice rozmanitou a inspirativní osobností. S bádáním a nalézáním nových teoretických přístupů, jsem rovněž nalézala velké množství inspirativní literatury, jež by stála za zmínku, ale vzdálila by mé zaměření práce, kterým je primárně výzkum hranic tělesnosti ve vztahu s videodokumentací. Literaturu, jež jsem nenalezla ve velké míře, je právě ta, jež se věnuje přímo dokumentacím skrze video, nebo žánru videoperformance.

První důležitou tezí, jež jsem si v práci stanovila, bylo potvrdit a nabídnout vhled do teorií, které primárně nevycházejí při přemýšlení o performance, z její bezprostřední autentičnosti. Je tedy nezbytné přijmout tezi, že videodokumentace pouze nereprodukuje primární performativní akci. Performance je videodokumentací ustanovována, nikoli popírána. Je schopna nejen existence, ale také působnosti v nových kontextech, které jsou ustanovovány samotnými diváky, časem a prostorem, ve kterém jsou instalovány či promítány. Zároveň by bylo milné vycházet z předpokladu, že se role dokumentátora v performance omezuje pouze na samotný produkt, tedy videodokumentaci. Darina Alster sama často pracuje a reflektuje pozici dokumentátorů a dokumentátorek ve svých pracích. Často ona sama přebírá roli dokumentující, která následně postprodukčně upraví dokumentaci tak, že ji lze považovat za samostatné dílo směřující k uměleckým disciplínám experimentálních filmů nebo videoartu. Dalo by se tedy hovořit o

posunu od prosté dokumentace k videodokumentaci performativní, jelikož na základě působení na diváky, je schopna navodit atmosféru a emoce, které zažívají diváci při primární performativní akci.

Nelze jasně stanovit hranice, jež by specifikovali, kdy se jedná o dokumentaci, a kdy už se dokumentace stává samostatným dílem, ale vycházet především ze záměrů umělců a umělkyně. Je nutné zdůraznit nezávislost performance na dokumentaci, ovšem pouze za předpokladu, že je přítomen alespoň některý z diváků, který je schopen dílo reflektovat, alespoň sám ve své mysli. Jak jsem již v práci upozornila, dokumentace je rovněž důležitá u děl, jež jsou svým charakterem nepřístupné primárním, fyzicky přítomným, divákům. Tělesnost je tedy něčím, co není nutně spojené s fyzicky existujícím tělem. Ve své práci jsem s ní pracovala, jako s prostorem, který je tvárný na základě vlastních kontextů, ze kterých je důležité vycházet. S prostorem, ve kterém vznikají důležité významy, které překračují jakékoliv tělesné kotviště. Prostorem vnímám i médium videa, které nabízí performancím nové kontexty a významy.

Moje bakalářská práce vznikala postupně především na základě přečtené literatury a materiálů, jež jsem k tématu nalézala, a které ovlivnily mou finální podobu práce. Nenabízím jednu jasnou teoretickou tezi či koncept, ale snažím se uchopit a popsat jednotlivé koncepty, které vnímám jako nezbytné při přemýšlení o daném tématu. Zároveň vnímám jako nutnost se tématem dále zabývat a vytvořit pomyslný prostor pro diskuzi o videoperformance, kterou je nutno vymezit, jako nový specifický žánr performativního a videoartového umění.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

Prameny

ABRAMOVIC, Marina (2005). Seven Easy Pieces. [online].c2005. URL: <<http://seveneasypieces.com/>>.

ALSTER, Darina. *Coquelicot*. In: Martin Kámen, YouTube video. online [cit.26.4.2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=pyGNjXFPLS4&t=29s>.

ALSTER, Darina. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects. *Tumblr.com* [online]. 2018, 2018 [cit. 2020-04-28]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com/post/173883413825/cluster-body-two-opposite-parts-of-psyche-are>.

ALSTER, Darina, 2019. *Malamut performance meeting Ostrava 2019*. In: *Malamut performance meeting*, YouTube video. online [cit. 23.4.2020] <https://www.youtube.com/watch?v=vtZYRjhqaFI>.

ALSTER, Darina, MOYZES, Tamara, RAČKOVÁ Helena. *Bianca Braselli a Benedictus XVI*. In: *Tamara Moyzes*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=oujYC97REuk>.

ALSTER, Darina. *Několik poznámek k diskuzím o feminismu: Debaty o tom, co je feminismus*. Praha, Soukromý archiv umělkyně.

ALSTER, Darina a ORLOVÁ, Jana. *Cluster Body*. In: *CREATurE Live Art Festival*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=ISmMT6pC5zk>.

ALSTER, Darina. *Performační výklad Tarotu*. In: *Josef Hlaváček*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=o3pmbI2x3Mc&t=47s>.

ALSTER, Darina, 2019. *Performance Strange Figures*. In: *Česká galerie*, YouTube Video. online [cit. 23.4.2020] <https://www.youtube.com/watch?v=3uCsKzMQIXU>.

ALSTER, Darina, 2018. *Red Agent*. In: *CREATurE Live Art Festival*, YouTube Video. online [cit. 23.4.2020] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=szd0196bLg0>.

ALSTER, Darina. *S Darinou v posteli*. In: *ziamarsilova*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=i8gZAS8kaw4>.

ALSTER, Darina. SLÁMOVÁ, Veronika. *Cesta performance/film/Veronika Slámová a Darina Alster*. In: *Veronika Slamova*, YouTube video. online [cit.25.4.2020].
<https://www.youtube.com/watch?v=W5SlyMJyzE>.

ALSTER, Darina. TIŠER, David. DUONG, Dužan. HFArt: *Welcome to the Czech republic*. In: *HateFreeCulture*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=TRQqvxCoyI8&t=63s>.

ALSTER, Darina. *Wrestling with the angel*. Soukromí archiv umělkyně, 2013.

ARTLIST – databáze současného umění: *Darina Alster: Centrum pro současné umění Praha*[online]. Praha [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/darina-alster-5731/>.

ARTYČOK: NON STOP, Darina Alster. *Artyčok.tv* [online]. 19.11.2008 [cit. 2020-04-29]. Dostupné z: <http://artycok.tv/en/442/non-stop>.

Emailová korespondence Jany Písařikové s Vladimírem Havlíkem z 2. 6. 2013.

JONAS, Joan. *Leftside rightside*. In: LIMA: preserves, distributes and researches media art [online]. Amsterdam: LIMA [cit 6.4.2020]. Dostupné z: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/joan-jonas/leftside-rightsideside/2539#>.

KLODOVÁ, Lenka. *Nejdřív úcta, potom láska* [online], 2017. Cit. 20.3.2020 z <https://www.artmap.cz/lenka-klodova-nejdriv-ucta-potom-laska-0/>.

KULIK, Oleg, 2015. *I Bite America and America Bites Me / Я кусаю Америку, Америка кусает меня*, YouTube Video. online [cit. 20.4.2020] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Ivol-_ubsfg.

LAMBERT-BEATTY Carrie, „Documentary Dialectis: Performance Lost and Found“, in: MAUDE-ROXBY Alice, *Live Art on Camera: Performance and Photography*, Southampton: John Hansard Gallery 2007.

LITTLE, Hannah. Representations of performance. [online]. [cit. 2007-12-18]. URL: ahds.ac.uk/performingarts/drha-panel-proposal-07.pdf.

"Look Who's Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia", in *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change*, eds. Claire Bishop and Marta Dziewańska, Warsaw: Museum of Modern Art, 2009.

Museum of Contemporary Photography. *Museum of Contemporary Photography* [online]. Copyright © 2019 Museum of Contemporary Photography at [cit. 02.04.2019]. Dostupné z: <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=8812&t=objects>.

ONO, Yoko. *Cut Piece*. In: MoMa Learning: Cut Piece Yoko Ono [online]. [cit. 6.4.2020]. Dostupné z: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/.

Orbital Obsession. In: VASULKA, Steina. *Vasulka.org* [online]. [cit. 2020-04-2]. Dostupné z: http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_43.html.

PILAŘ, Radek, YES NO YES, 1992. In: *Youtube.com* [online]. [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0dhXAP0GzWY&t=95s>.

Red Agent. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects [online]. Salvia Tumblr theme by Themecloset.com, 2018 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com/post/176748969685/my-performance-red-agent-was-a-part-of-performance>.

RULLER, Tomáš. *Monitor-ring*. In: Tomáš Ruller- Vut [online] Česká republika [cit. 6.4.2020]. Dostupné z: <http://ruller.ffa.vutbr.cz/dis-cz.html>.

SCHNEEMANN, Carolee. *Carolee Schneemann: Fresh Blood: A Dream Morphology* [online]. Str. 1, [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://www.caroleeschneemann.com/freshblood.html>.

Theatrum Mundi. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 2019 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi.

Theatrum Mundi – kolektivní performance. *Futura Project* [online]. Karlin Studios, Praha 8: ArtMap, 2016 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/theatrum-mundi-kolektivni-performance/>.

Theatrum Mudni. *Performanceart.cz* [online]. Praha: Performanceart.cz, 2019, 2019 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://performance.ffa.vutbr.cz/theatrum-mundi-3-0/>.

Theatrum Mundi 4.0. *ArtMap* [online]. Praha: artmap.cz, 2019, 2019 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://www.artmap.cz/theatrum-mundi-4-0/>.

The Variable Media Network. *Variable media network* [online]. Francie [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://variablemedia.net/e/welcome.html>.

VVP AVU: Videoarchiv. *VVP AVU* [online]. Akademie výtvarných umění Praha, 2012 [cit. 2020-04-29]. Dostupné z: <https://vvp.avu.cz/videoarchiv/1935/?table=artvideoarchiv>.

Literatura

ANDERSON, Laurie. „Foreword“, in: GOLDBERG, R. (ed.) *Performance (Live Art since the 60s)*, New York 2004.

Aramejský Otčenáš: meditace na Ježíšova slova. Praha: DharmaGaia, 2001.

ATD: *Ateliér Tělesného Designu* [online]. FAVU Brno [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <http://atd.ffa.vutbr.cz/telovydesign.php>.

AUSLANDER Philip, „Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized“, *Performance Research*, roč.2, č.3, 1997.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*, New York, 1999.

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2nd ed. New York: Routledge, c2008.

AUSLANDER, Philip. *Toward the Hermeneutics of Performance Art Documentation*, in: *Kunsten a Falle: Lessons in the Art of Falling*, Jonas Ekborg; Horten, Neurway (eds.), Amsterdam, 2009.

AUSLANDER, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3 (2006): 1-10. Accessed February 29, 2020. www.jstor.org/stable/4140006.

BACK, Maribeth. The Reading Senses. In *Digital Media Revisited : Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains*. Ed. Gunnar Liestøl, Andrew Morrison, Terje Rasmussen. Cambridge.

BAŽANTOVÁ, Madla. Darina Alster. *Časopis Umělec*. Praha, Česká republika: divus, 2007 (3).

BERGER, John. O pohledu. Praha: Agite/Fra, 2009. Edice vizuální teorie. ISBN isbn978-80-86603-81-0.

BERNÁTEK, Martin. *Současné mediální koncepce divadla a vztah divadelní a filmové kultury na našem území na konci 19. století a v prvních dekádách 20. století* [online]. Brno, 2011 [cit. 2020-05-05].
Magisterská práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií. Vedoucí práce MgA. David Drozd, Ph.D.

BRICKEN, Meredith. *No Interface to Design*. In: *Cyberspace*, Massachusetts 1991.

BUDDEUS, Hana, KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed. *Dokumentace umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013.

BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století = Representation without reproduction? : photography and performance in Czech art of the 1970s*. V Praze: UMPRUM, 2017. Post Scriptum (UMPRUM). ISBN 9788087989364.

BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích "pohlaví"*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3325-1.

BYTELOVÁ, Denisa. Darina Alster. *Artlist – databáze současného umění: Darina Alster* [online]. Praha: Artlist – Centrum pro současné umění Praha [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/darina-alster-5731/>.

CARLSON, Marvin A. *Performance: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004. ISBN 978-0415299275.

Časopis Umělec, č. 3/2007.

- DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. V Praze: Intu, 2007.
- DIVUS: Darina Alster [online]. [cit. 2020-03-18]. Dostupné z: <http://divus.cc/london/cs/article/darina-alster>
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015.
- FEUERBACH, Ludwig. *Podstata křesťanství*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
- FREEMAN, John. *New performance/ New writings*. London: PalgraveMacmillan, 2007. ISBN 978-1-4039-9814-9.
- GABEL, Joseph. *La Fausse Conscience. Essai sur la réification. (Falešné vědomí)*. Paris: Éditions de Minuit, 1962.
- GIANNACHI, Gabriella. *Virtual theatres: an introduction*. London: Routledge, 2004.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Velká Británie: Thames & Hudson, 2011.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art since the '60 s*, New York 2004.
- GROYS, Boris. *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork do Art Documentation*, 2002.
- GROYS, Boris. *Umění ve věku biopolitiky: Od uměleckého díla k dokumentaci umění*, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2008, č. 4-5, s. 120.
- HARAWAY, Donna. *Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století*. In: *Sociální studia*. 2002, č.7.
- HUMHAL, Pavel. *Záznamy manipulované reality*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2016. ISBN 978-80-87108-67-3.
- JONES Amelie, „Presence'in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal*, roč. 56, č.4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, 1997.
- KIRBY, M. *Structural Analysis/ Structural Theory*. In: TDR 20, No 4 (T72), December 1976.
- KLIVAR, Miroslav. *Nová umění v Čechách*. Praha, Regulus, 2000.
- KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019.
- KOWOLOWSKI, František. *Anketa Bylo-Nebylo*, in: *Bylo-Nebylo*, Jana Písaříková; Tomáš Hodboď (eds.), Brno, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, ed. *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Přeložil Kateřina BĀRTOVÁ, přeložil Palo FABUŠ, přeložil Magdaléna Jadwiga HĀRTLOVÁ, přeložil Tomáš PIVODA, přeložil Martin VRBA. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017. Edice VVP AVU.

- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2002. ISBN 9780262632553.
- McFADDEN T., *Notes on the Structure of Cyberspace and Mallistic Actors Model*. In: *Cyberspace*, Massachusetts 1991.
- MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of video art*. 2nd edition. New York: Bloomsbury, [2014]. ISBN 978-0-85785-178-9.
- MEIXNEROVÁ, Marie. *Theatrum Mundi 2.0: skupinová multimediální performance. Merry place* [online]. Karlin Studios, Praha 8: Tumbri, 2018, 2018 [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <https://crazymerry.tumblr.com/post/178310231605/theatrum-mundi-20-skupinová-multimediální%C3%A>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012. Vizuální studia. ISBN 978-80-200-1984-4.
- MORGANOVÁ, P. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.
- O'DELL, Kathy. *Contract with the skin: masochism, performance art, and the 1970's*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1998.
- ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela: v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. V Bratislave: Slovart ve spolupráci s Vysokou školou výtvarných umení, 2011.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, 1993. ISBN 9780415068222.
- RANCIEÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. *Artforum international*[online]. 2007, 45 (7) [cit. 25. 3. 2020] Dostupné z: <https://search-proquest-com.ezproxy.falmouth.ac.uk/docview/214353922/F2F6F78D14AA429DPQ/14?accountid=15894> .
- RULLER, Tomáš. *Prezentace/Situace – akce*. In: *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010.
- RUSH, Michael. *New Media in Art: World of Art*. 2nd ed. London, United Kingdom: Thames & Hudson, 2005. ISBN 9780500203781.
- RUSH, Michael. *Video Art*. 2. GB: Thames & Hudson, 2007. ISBN 9780500284872.
- SHANNON, Claude E., WEAVER, Warren. *A mathematical theory of communication*. [online]. Chicago: University of Illinois Press, 1965 [cit. 6.4.2020]. Dostupné z: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/584091.584093>
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praxe, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SCHECHNER, Richard a Sara BRADY. *Performance studies: an introduction*. 3rd ed. New York: Routledge, 2013.
- SEI, Keiko a Vladimír HAVLÍK. *Konečná krajina*. Praha: One Woman Press, 2004. ISBN 80-86356-28-0.

SPURNÁ, Helena. *Dějiny světového divadla 3: první divadelní reforma (vybrané kapitoly) : studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Tělo – výraz – obraz – koncept*. Praha: Dokořán, 2018.

STILES, Kristine, cit. Dle LÜTTICKEN Sven, „*Progressive Striptease. Performance Ideology Past and Present*“, in: Idem, *Secret Publicity, Essay and Contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers. 2005.

STREETSKAMP, Jennifer. On the performativity of Documentation and the Preservation of Video installation. [online]. [cit. 2007-11-18]. Dostupné z <<http://www.montevideo.nl/en/nieuws/detail.php?id=136&archieff>>.

STREETSKAMP, Jennifer. To be continued. Documenting for the past, documenting for the future. c2006. [online]. [cit. 2007-11-23]. URL:<<http://www.montevideo.nl/en/conserving/resource/pdfs/Abramovic.pdf>>.

SUK, Jan. *Live Art. Časopis Umělec*. Praha, Česká republika: divus, 2002 (4).

SUMMERS, D. „*Reálná metafora: pokus o novou definici ‚konceptuálního‘ zobrazení*“, in: KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Přeložil Lucie VIDMAR. Jinočany: H & H, 1997.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *21/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca, 2008.

ŠPICLOVÁ, Zdeňka. *Odtělesnění ve virtuálním umění* [online]. Vol.13. *Ostium*, str.27. <http://ostium.sk/language/sk/odtelesneni-ve-virtualnim-umeni/>.

VUJANOVIČ, Ana a Aleksandra JOVIČEVIĆ. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012. ISBN 978-80-89369-24-9.

WARR, Tracey. *Image as a Icon*, in: Adrien George, *Art Lies and Videotapes: Exposing performance*, London, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. 2. upr. vyd. Praha: Filosofia, 1998.

ZAKABLUKOVSKAYA, Alisa. *Umění nových médií a proměny, které přineslo do muzeí* (diplomová práce), vedoucí: Milan Kreuzzieger, Univerzita Karlova, 2013.

ZEMÁNEK, Jiří. *Ejhle světlo*. Moravská galerie. Brno. 2003. ISBN 80-7027-118-3.

ZIKMUND-LENDER, Ladislav. *What a material!: queer art from Central Europe*. Ilustrovala Darina ALSTER. Prague: L. Zikmund, 2012. ISBN 978-80-905271-0-2.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 a 2: ABRAMOVIĆ, Marina. *Lips of Thomas*. *Tumblr.com*. [online]. 2013, 2013 [cit. 2020-04-28]. <https://arteperformativa.tumblr.com/post/37411446566/thomas-lips-1975-performance-2-hr-galerie>

Obrázek 3: JONAS, Joan. *Leftside rightside*, 2012. In: *Chymefti Bozini*, YouTube Video. online [cit.28.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=9UaRe6q7M4k>. Snímek z videa.

Obrázek 4: ALSTER, Darina. Multi-handed woman. In: *Artlist-databáze současného umění* [online]. Praha, 2010. [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/works/untitled-105754/>

Obrázek 5: ALSTER, Darina. *Theatrum Mundi 4.0*. In: *Artalk.cz* [online]. Praha: Artalk, 2019 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2019/07/08/tz-theatrum-mundi-4-0-darina-alster-michal-kindernay-pavel-havrda/>

Obrázek 6: ŠTEMBERA, Petr. *Spojení*. In: *Artlist-databáze současného umění* [online]. Praha: Artlist, 1975 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/spojeni-s-tomem-marionim-3597/>

Obrázek 7 a 8: KOWOLOWSKI, František. *This Body Belong To Art*. In: *Artlist-databáze současného umění*[online]. Praha: Artlist, 2003 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/this-body-belongs-to-art-3341/>

Obrázek 9: Darina Alster a Elis Unique, *Wrestling Angels-Luchas*,2013. Snímek z videa. Soukromý archiv umělkyně. S laskavým svolením Dariny Alster.

Obrázek 10: Darina Alster a Elis Unique, *Wrestling Angels-Rope*, 2013. Snímek z videa. Soukromý archiv umělkyně. S laskavým svolením Dariny Alster.

Obrázek 11: Darina Alster a Elis Unique, *Wrestling Angels-Tube*, 2013. Snímek z videa. Soukromý archiv umělkyně. S laskavým svolením Dariny Alster.

Obrázek 12, 13 a 14: ALSTER, Darina. *Laktační umění*. 2013. In: *galerie sam83*, YouTube Video. online [cit.28.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=nnc52srv3qw&t=392s>. Snímek z videa.

Obrázek 15: ALSTER, Darina. *Elektricity*. In: *Artlist-databáze současného umění* [online]. Praha, 2010 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/works/untitled-105754/>

Obrázek 16: ALSTER, Darina. *Thelematrix*. In: *Artlist-databáze současného umění* [online]. Praha, 2010 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/works/untitled-105754/>

Obrázek 17: SHUNK, Harry. *Leap Into Void*. In: *Metmuseum.com* [online]. Met Museum, 1960 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>

Obrázek 18, 19, 20 a 21: ALSTER, Darina. *Útulek*, 1999. Snímek z videa. Soukromý archiv umělkyně. S laskavým svolením Darina Alster.

Obrázek 22, 23 a 24: KULIK, Oleg. I Bite America and America Bites Me. In: *dietch.com* [online]. Jeffrey Deitch, 1997 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://deitch.com/archive/exhibitions/i-bite-america-and-america-bites-me>

Obrázek 25, 26 a 27: ALSTER, Darina, 2018. *Red Agent*. In: *CREATurE Live Art Festival*, YouTube Video. online [cit. 23.4.2020] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=szd0196bLg0>. Snímek z videa.

Obrázek 28: SCHNEEMANN, Carolee. Fresh Blood: A Dream Morphology. In: *Caroleeschneemann.com*[online]. 1981 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <http://www.caroleeschneemann.com/freshblood.html>

Obrázek 29, 30 a 31: ALSTER, Darina. *Theatrum Mundi*-Kolektivní performance. In: *Futuraprague.com* [online]. Praha: Karlin Studios, 2016 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <http://futuraprague.com/karlin-studios/event/177-theatrum-mundi--kolektivni-performance>

Obrázek 32, 33 a 34: ALSTER, Darina. *Theatrum Mundi 2.0*. In: *Gask.cz* [online]. Kutná Hora: GASK, 2018 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://www.gask.cz/cs/vystavy/theatrum-mundi-20>

Obrázek 35, 36 a 37: ALSTER, Darina. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects. *Theatrum Mundi. Tumblr.com* [online]. 2019, 2019 [cit. 2020-04-28]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com>.

Obrázek 38, 39 a 40: ALSTER, Darina. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects. *Theatrum Mundi. Tumblr.com* [online]. 2019, 2019 [cit. 2020-04-28]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com>.

Obrázek 41, 42 a 43: ALSTER, Darina. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects. *String Figures. Tumblr.com* [online]. 2019, 2019 [cit. 2020-04-28]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com>.

Obrázek 44, 45 a 46: ALSTER, Darina. Darina Alster: Portfolio of my artworks and projects. *Aramei Prayer. Tumblr.com* [online]. 2019, 2019 [cit. 2020-04-28]. Dostupné z: <https://darinaalster.tumblr.com>.

Obrázek 47, 48 a 49: ALSTER, Darina. *S Darinou v posteli*. In: *ziamarsilova*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=i8gZAS8kaw4>. Snímek z videa.

Obrázek 50, 51 a 52: ARTYČOK: NON STOP, Darina Alster. *Artyčok.tv* [online]. 19.11.2008 [cit. 2020-04-29]. Dostupné z: <http://artycok.tv/en/442/non-stop>. Snímek z videa.

Obrázek 53, 54 a 55: ALSTER, Darina. TIŠER, David. DUONG, Dužan. HFArt: *Welcome to the Czech republic*. In: *HateFreeCulture*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=TRQqvxCoYl8&t=63s>. Snímek z videa.

Obrázek 56, 57 a 58: ALSTER, Darina. SLÁMOVÁ, Veronika. *Cesta performance/film/Veronika Slámová a Darina Alster*. In: *Veronika Slamova*, YouTube video. online [cit.25.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=W5SlyaMJyzE>. Snímek z videa.

Obrázek 59, 60 a 61: ALSTER, Darina a ORLOVÁ, Jana. *Cluster Body*. In: *CREATurE Live Art Festival*, YouTube video. online [cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=ISmMT6pC5zk>. Snímek z videa.

Obrázek 62, 63 a 64: ALSTER, Darina, MOYZES, Tamara, RAČKOVÁ Helena. *Bianca Braselli a Benedictus XVI.*

In: *Tamara Moyzes*, YouTube video. online [cit.26.4.2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=oujYC97REuk>. Snímek z videa.

Obrázek 65, 66 a 67: ALSTER, Darina. *Coquelicot*. In: Martin Kámen, YouTube video. online [cit.26.4.2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=pyGNjXFPLS4&t=29s>. Snímek z videa.

Obrázek 68, 69 a 70: ALSTER, Darina. *Performační výklad Tarotu*. In: *Josef Hlaváček*, YouTube video. online

[cit.26.4.2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=o3pmBI2x3Mc&t=47s>. Snímek z videa.

Obrázek 71, 72 a 73: Darina Alster, *Videooltář*, 2004, snímek z videa. Soukromý archiv umělkyně. S laskavým svolením Dariny Alster.

NÁZEV:

Hraniční formy tělesnosti u performance umělkyně Dariny Alster

AUTOR:

Sára Jarošová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Ve své práci se zabývám hraničními formami tělesnosti v performativním umění ve vztahu k novým digitálním médiím. Konkrétně k dokumentaci pomocí videa. Předmětem zájmu práce je popření nebo naopak potvrzení tělesnosti v umění performance skrze videodokumentaci. V oblasti výzkumné problematiky analyzuji tvorbu umělkyně Dariny Alster, která ve své práci využívá digitální média především ke kritice a polemice nad současným geopolitickým stavem, nejen v mezích České republiky. Umělkyně často vytváří digitální identity, kterými se vyjadřuje například k problematice společenské nerovnosti, genderu, klimatickým změnám nebo politizaci citů. Při analýze děl Dariny Alster pracuji s komparativní analýzou, jež sledávám jako vhodnou pro aplikaci a argumentaci nabitých tezí. V teoretických částech postupuji podle diskurzivní analýzy, jejíž cílem je poukázat na ambivalenci a různorodost teoretických přístupů. Mým cílem je na příkladech vybraných děl umělkyně Darina Alster, nalézt a pojmenovat možné přístupy k dokumentaci pomocí média videa. Nabídnout možné teorie performance, jež nejsou založené na její bezprostřednosti, a zabývat se problematiku technické reprodukce, pomocí dokumentace, jež efemélnost performance narušuje.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Tělesnost, performance, dokumentace, videodokumentace.

TITLE:

Borderline forms of corporeality at the artist Darina Alster

AUTHOR:

Sára Jarošová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

In my work I deal with forms of corporeality in performance art, in relation to new digital media. Specifically, for video-documentation. The subject of my work is the confirmation or denial of corporeality in the art of performance thought video-documentation. I analyze the work of the artist Darina Alster, who in her work uses digital media primarily for criticism over the current geopolitical state, not only in the Czech Republic. Darina Alster create digital identities to express herself, for example, at issues of social inequality, gender, climate change or the politicization of emotions. When I analyze the works of Darina Alster, I work with a comparative analysis, which I find suitable for the application and argumentation of charged theses. In the theoretical parts, I proceed according to a discursive analysis, which I want to point out the ambivalence and diversity of theoretical approaches. My objective is to find and name possible approaches to documentation using media video on the examples of selected works by the artist Darina Alster. To offer theories of performance that are not based on its immediacy, and to deal with problematic technical reproductions, using documentation that disrupts the ephemerality of performance.

KEYWORDS:

Corporeality, performance, documentation, video-documentation.