

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Autoreferát (teze) disertační práce

PhDr. Lenka Šimková

AKČNÍ UMĚNÍ, LAND-ART A FOTOGRAFIE JAKO (NE)SPOLEHLIVÝ SVĚDEK

**ACTION ART, LAND ART AND PHOTOGRAPHY
AS AN (UN)RELIABLE WITNESS**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.**

Praha 2021

Anotace

Akční umění, případně land-art, a fotografie patří neodmyslitelně k sobě. Fotografie je zcela samozřejmě vnímána jako jeden z nejdůležitějších způsobů dokumentace těchto uměleckých forem a často jediný zdroj informací o jejich vizuální podobě. Je proto třeba se ptát, co pro naše vnímání a hodnocení těchto děl tato skutečnost znamená, jak jednotliví umělci s takovou dokumentací nakládali, kdo a s jakým záměrem ji vytvářel a jaké byly následné strategie prezentace děl prostřednictvím takové dokumentace. Především je však třeba uvědomit si a zhodnotit naše obecná očekávání, domněnky a přesvědčení spojená s médiem fotografie a jeho antropologickými, filozofickými a sociologickými aspekty

Klíčová slova

Akční umění, land-art, body art, performance, happeningy, events, instalace, konceptuální umění, fotografie, fotografická dokumentace, slovní partitury, návody, relikty, pozůstatky akcí, re-enactment, re-inscenace akcí, znovu-provedení akcí, pravdivost fotografie, čas a prostor ve fotografii, role fotografa.

Obsah

1. ÚVOD	4
2. STRUČNÝ PŘEHLED VÝVOJE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU A JEJICH FOTOGRAFICKÉHO ZACHYCENÍ U NÁS A VE SVĚTĚ.....	8
3. DŮVODY PRO VYUŽITÍ ČI ODMÍTNUTÍ FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE A JEJICH KONSEKVENCE ...	10
4. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ S TRADIČNÍMI PERFORMATIVNÍMI UMĚNÍMI (DIVADLEM A TANCEM)	13
5. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ SE ZACHYCENÍM TRADIČNÍHO UMĚLECKÉHO ARTEFAKTU-PŘEDMĚTU	14
6. FILOZOFICKÉ A SOCIOLOGICKÉ ASPEKTY VNÍMÁNÍ FOTOGRAFIE A JEJICH DOPAD NA RECEPCI DĚL AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU	16
7. POZNÁMKA K DALŠÍM ZPŮSOBŮM ZACHOVÁNÍ EFEMÉRNÍCH DĚL	18
8. ZÁVĚR	20
SEZNAM LITERATURY	27

1. ÚVOD

Roli fotografie coby zprostředkovatele našeho zážitku z uměleckého díla, s nímž nemáme přímou zkušenost, které jsme sami neměli možnost zažít či vidět, si v mnoha případech vůbec neuvědomujeme. A pokud ano, často ji v procesu mediace a vnímání zobrazených uměleckých děl do značné míry podceňujeme či si plně neuvědomujeme její souvislosti. Byť se o této problematice v posledních letech přece jen začíná zejména v zahraničí čím dál více hovořit, myslím si, že je stále nedostatečně prozkoumána, popsána a zhodnocena.

Při zkoumání hmotných uměleckých projevů, jako je například malba či socha, v dnešní době sice také velmi často vycházíme z fotografií, které nám dílo jednoduše zprostředkují pro použití kdykoli a kdekoli, ale základem kvalitní a korektní analýzy by vždy měl být vlastní zážitek našeho reálného setkání s fyzickým dílem. V případě akčního umění a land-artu však bývá jednou ze základních implikací dané umělecké formy, že divák neměl či nemá možnost se s daným dílem v reálu seznámit. To nutně vyvolává otázku, nakolik tato skutečnost ovlivňuje a zkresluje naše vnímání daného uměleckého díla, jak ovlivňuje jeho hodnocení a orientaci diskursu s ním spjatého.

Land-art i akční umění jsou navíc často chápány jako bytostně „anti-institucionální“ umělecké směry, které se snaží osvobodit umění ze sterilního galerijního prostředí, ze zavedeného umělecko-historického systému a znemožnit jeho komercializaci. A je to právě fotografický záznam, který tento umělecký projev do zmíněného systému opět neodvratně a často dokonce záměrně navrácí.

Už to, že existuje množství obrazových knih o akčním umění a land-artu, které nám umožňují seznámit se s různými projevy těchto dvou uměleckých proudů, aniž bychom se museli sami zúčastnit jediné akce či opustit pohodlí domova, abychom mohli zažít umělcův zásah do krajiny, je paradoxem obracejícím původní předpoklad naruby. Jak píše Philipp Kaiser a Miwon Kwon ve svém úvodu ke katalogu výstavy z roku 2012 *Ends of the Earth*, “[m]nozí lidé mají za to, že muzeální výstava land-artu není možná [...] Avšak land-art je stejně tak záležitostí médií, jako sochařské práce. Land-art nezahrnuje pouze řekněme vykopání příkopu kdesi v poušti [...], ale také proces, který zaručí, že toto nezůstane bez povšimnutí.”¹ Předchozí úryvek ukazuje, že stále více teoretiků si tento rozpor uvědomuje, jeho komplexní zhodnocení však stále chybí.

Pokud tedy tvrdíme, že původním východiskem obou sledovaných uměleckých projevů, tedy akčního umění a land-artu, byla snaha vymanit se ze soudobého systému, jehož součástí je i praxe umělecká díla fotografovat pro účely ilustrace teoretického a kritického diskursu, ale i výstavní a komerční činnosti, co přimělo jednotlivé umělce, aby své počiny fotografovali či nechali fotografovat? Byla to samozřejmě potřeba komunikace, potřeba předvést své dílo divákovi. Tato potřeba pak vyplývala v zásadě ze dvou možných situací. Buď byla prvořadá fyzická realizace daného díla, která mohla působit alespoň na omezenou skupinu přímých účastníků či diváků a u nichž fotografický záznam vznikl „druhotně“ jako jediná možnost, jak dílo uchovat pro další diváky. Nebo dílo vzniklo už pouze a výhradně pro objektiv fotoaparátu – ať už proto, že umělec dílo realizoval sám bez přímých diváků/svědků či proto, že se

¹ „Many people will think that a museum exhibition on Land art is impossible. [...] However, land art is a media practice as much as a sculptural one. [...] Land art involves not only, say the digging of a trench in the desert [...] but also the processes that will ensure that this 'does not go unseen.'” Kaiser, Philipp. Kwon, Miwon. *Ends of the Earth. Land Art to 1974*. Los Angeles, 2013, s. 17.

vlastně jedná o „podvod“, manipulaci či fotografickou montáž jako například v případě slavného *Skoku do prázdna* Yvese Kleina.

U děl, která byla skutečně realizována, šlo dále o některou z následujících situací: bylo potřeba zachytit něco, co by jinak pominulo, zmizelo v čase. To se týká především akcí, ale také některých děl land-artu, u kterých dochází k rychlé degradaci či významné změně původních vlastností díla. Dalším důvodem hlavně u land-artových počínů bylo, že byly realizovány na odlehlých místech, k nimž často nebyl snadný přístup. Především u akčních děl to pak byla realizace díla v úzkém okruhu diváků, a tedy snaha ukázat dílo širšímu publiku.

Lze tedy říci, že existence těchto děl od určitého bodu závisí už jen na obrazu pořízeném fotoaparátem, který je nutně selektivní a postrádá časový prožitek. Neposkytuje nám kompletní zážitek z díla a při interpretaci bychom si měli být takových omezení vědomi. Na druhé straně je však třeba do výčtu možných situací zařadit také některá land-artová díla extrémních rozměrů, která nejsme schopni vnímat jinak než právě prostřednictvím fotografie realizované z nadhledu či úhlu, jehož by běžný divák nikdy nemohl dosáhnout.

Jak už naznačuje výše zmíněný citát z katalogu výstavy *Ends of the Earth*, nelze předpokládat, že fotografie těchto děl jsou jen nahodilým a jakýmkoli záměrem nezatíženým dokumentem z nutnosti. Záběry jsou vždy pořizovány a následně selektovány s nějakým cílem. Ráda bych proto prozkoumala, jakou strategii, případně strategie, využívá dokumentace akčního umění a land-artu a jaký to má následně dopad na vnímání a „čtení“ díla divákem.

Zkoumat výše naznačené situace a plně zhodnotit jejich konotace a úskalí toho, jak bude strategie fotografického zachycení ovlivňovat jejich

receptci divákem, v plné šíři problematiky nelze bez navázání na hypotézy některých transdisciplinárních teoretických děl autorů, jako jsou Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Diarmuid Costello, John Berger, Susan Sontag, Gilles Deleuze, Thierry de Duve či Maurice Merleau-Ponty.

Věřím, že prozkoumání veskrze ambivalentního vztahu akčního umění a land-artu na jedné straně a fotografie na straně druhé je jediným způsobem, jak odhalit výhody i nevýhody této praxe pro naše vnímání a hodnocení těchto uměleckých okruhů a ověřit pravdivost s ním související řady opakovaně tradovaných tvrzení. Totiž jen za předpokladu, že si budeme plně vědomi těchto souvislostí, můžeme z nich vyvodit důsledky a přizpůsobit jim naši diskurzivní a výstavní praxi.

2. STRUČNÝ PŘEHLED VÝVOJE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU A JEJICH FOTOGRAFICKÉHO ZACHYCENÍ U NÁS A VE SVĚTĚ

Abychom se v následujících kapitolách mohli zabývat konkrétními problémy fotografického zachycení akčního umění a land-artu, je potřeba nejprve alespoň krátce blíže prozkoumat oba zmíněné fenomény, podívat se ve stručnosti na historii jejich vzniku a vývoje, shrnout jejich východiska a specifika a především nastolit několik zajímavých příkladů, na kterých si následně ukážeme jednotlivé aspekty problematiky jejich fotografického zachycení.

Na úvod bych ráda předeslala, jak v tomto textu chápu pojem akčního umění. V duchu názvosloví specifikovaného Pavlínou Morganovou zahrnu i formy uměleckého projevu, pro které se u nás vžilo označení vycházející z anglo-americké terminologie: happeningy, akce, events, body-art a umění performance². Pro naše účely totiž vycházím z toho, že otázky, které vyvstávají kolem zachycení a uchování těchto bytostně efemérních realizací, jsou v podstatě stejné a naše odpovědi na ně je proto možno účelně sjednotit.

Soustředím se především na šedesátá a sedmdesátá léta dvacátého století, přičemž zatímco akční umění se téměř ve všech svých variantách zformovalo už během šedesátých let, land-art se vyhranil teprve na samém konci šedesátých let a především v letech sedmdesátých. Oba umělecké projevy jsou pak v různých obměnách a dobových aktualizacích rozvíjeny dodnes, avšak jejich charakter i podmínky vzniku jsou už natolik odlišné, že nepovažuji za užitečné je do zkoumaného okruhu zahrnout. Na druhé straně však podnikneme několik krátkých

² Viz pozn. 1.

exkurzů směrem do historie vzniku akčního umění, které pomohou osvětlit odlišnost přístupu k zachycení umění, které vznikalo ještě spíše v tradici divadelní performance oproti novému umění, v němž se primárně výtvarní umělci vyjadřovali pomocí akce rozvíjené v určitém čase.

Abychom si následně mohli podrobněji popsat několik konkrétních příkladů, nejprve stručně nastíním krátký přehled vybraných tendencí, umělců a děl akčního umění a land-artu u nás i ve světě. Ty v následujících kapitolách poslouží jako reprezentativní případové studie, k nimž se budu odvolávat a které chci využít pro demonstraci svých domněnek a postřehů. Důraz samozřejmě kladu na způsob jejich fotografického zachycení či dokumentace vůbec. Tedy ve stručnosti, kdo a jak fotografoval, případně nefotografoval, a jakým způsobem bylo dílo nakonec prezentováno. Jde mi zde především o úvodní zrekapitulování dané problematiky a vytvoření zmíněných dílčích případových studií, rozhodně ne o kompletní výčet zkoumaných uměleckých projevů u nás a ve světě.

Jakousi doplňující poznámkou k této kapitole by pak měla být část, ve které se alespoň krátce věnuji těm několika jménům jinak často anonymních fotografů akčního umění, na které se mi podařilo při studiu narazit. Takový soupis není cílem mé práce, ale protože jsou tyto informace souhrnně jinak těžko dostupné, považuji za užitečné je alespoň tímto způsobem předat dál.

3. DŮVODY PRO VYUŽITÍ ČI ODMÍTNUTÍ FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE A JEJICH KONSEKVENCE

Jak by mělo být patrné z této kapitoly, důvodů, proč byla fotograficky zachycována díla akčního umění a land-artu, se v průběhu let našlo mnoho. Ten základní a nejdůležitější však byl a je stále stejný: je to potřeba komunikace. Co jiného nakonec umělecké dílo je než určitý způsob komunikace, navázání spojení mezi umělcem a uměleckým dílem na jedné straně a divákem na straně druhé? Jde o to předat a sdílet určitou informaci, emoci, zamyšlení či jen narážku, vytrhnout z koloběhu všedních dní. A to všechno není možné, pokud nemůže dojít k interakci s divákem.

Není proto udržitelná představa, že akční umění stejně jako land-art se kdy mohly obejít bez jakéhokoli prostředku fyzického zachycení a uchování díla, který se samozřejmě obratem stává jakousi náhražkou dosavadního uměleckého artefaktu a jako s takovým je s ním také nakládáno - tzn. je vystavován, reprodukován a obchodován. Utopická představa o novém dematerializovaném umění, které nebude možno zaprodat zavedenému systému, je prokazatelně lichá. Už první průkopníci obou zmíněných směrů v šedesátých letech si samozřejmě limity takového přístupu uvědomovali a hledali způsoby, jakým své myšlenky a svá díla šířit dál.

A není ani třeba fotografickou dokumentaci či jiné způsoby hmotného uchování a předávání takových uměleckých děl chápat nějak pejorativně, jako něco nečistého, co se zpronevěřuje původní myšlence. Historie ukazuje, že síla této původní myšlenky byla přesto taková, že se jí podařilo do značné míry přepsat dějiny umění a citelně rozšířit okruh možností uměleckého projevu i jeho vnímání. Na druhou stranu tradiční

dějiny umění samozřejmě asimilovaly beze zbytku jak akční umění, tak land-art do svého vyprávění i výstavní a komerční praxe – jako se to ostatně stalo i se všemi předchozími avantgardními směry a projevy.

Různí umělci také volili různé strategie zachycení a uchování díla, ale také co nejvěrohodnějšího zprostředkování původního zážitku z něj. Fotografie je tak pouze jednou z mnoha možností, byť nepochybně nejběžnější. Mezi další způsoby zachycení patří například film, ale jsou to také nejrůznější textové formy záznamu jako návody na akce či dodatečně popsané akce, relikty akcí uchovávané snad s jakýmsi nejasným „očekáváním možného magického znovu-oživení“³ či v poslední době často využívané znovu-provedení díla.

V této kapitole ukazuji, že nejčastěji právě prostřednictvím fotografie sami umělci (vědomě či nevědomě) usilovali o začlenění do uměleckého kontextu a potvrzení své role v něm. A že fotografie zároveň sloužila i jako důkaz, že například k akci skutečně došlo. A připomeneme si také, že pouhým způsobem dokumentace a prezentace díla je možné měnit jeho vymezení v určité umělecko-historické kategorii.

Zdokumentovat bylo potřeba efemérní díla, jako například akční umění pominuvší v čase stejně jako land-artová díla podléhající rychlým fyzickým změnám a degradaci. Dokumentovány však byly od počátku také krajinné realizace na odlehlých místech, kam by jinak potenciální divák jen těžko zabloudil. A ještě v jednom případě se fotografické zachycení (zpravidla formou leteckého či dokonce satelitního snímku) ukázalo u land-artových děl jako velmi výhodné: byla to díla často

³ Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 105.

extrémních rozměrů, která bychom jinak jen těžko nebo vůbec nedokázali zrakem pojmout v jejich celistvosti.

Našli se ale samozřejmě i umělci, kteří se přes veškeré uvedené důvody a výhody fotografické dokumentaci bránili. A na druhé straně tací, jejichž díla vznikala naopak bez diváků a bez akce odvíjející se v čase, pouze jako objekt záznamu pro připravený fotoaparát. V neposlední řadě se pak blíže podíváme i na díla, která dokonce ani nikdy realizována nebyla, protože předkládaná „fotodokumentace“ je výsledkem fotomontáže či záměrné mystifikace.

Jako příklady jednotlivých uvedených možností využijeme díla popsaná v přehledové předchozí kapitole. V mnoha případech může dílo sloužit jako příklad hned několika naznačených situací, tzn. že bylo například realizováno na odlehlém místě bez diváků a ještě podléhá rychlé degradaci. Je mnoho problémů a situací, s nimiž se umělci při dokumentování svých prchavých či naopak monumentálních děl potýkali a snad ještě více potenciálních řešení. V této kapitole se je snažím vyjmenovat a přiblížit ty dle mého názoru nejpodstatnější.

4. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ S TRADIČNÍMI PERFORMATIVNÍMI UMĚNÍMI (DIVADLEM A TANCEM)

Zatímco o akčním umění začínáme mluvit až od šedesátých let dvacátého století, snaha zachytit pomíjivost především divadelního, ale i tanečního představení, provází fotografii už prakticky od jejích počátků v první polovině devatenáctého století.

V té době se ještě samozřejmě nejednalo o divadelní fotografii tak, jak ji chápeme dnes, tedy zachycení herců v akci přímo na jevišti divadla. Na to tehdejší fotografická a osvětlovací technika ještě zdaleka nestačila. Od prvopočátků fotografie však fotografy i jejich zákazníky fascinovala teatrálnost a výtvarnost divadelních kostýmů a převleků vůbec. Jistě to souvisí i s dobovým vkusem a přístupem k tomuto médiu v jeho počátcích, kdy fotografie byly často aranžovány stejným způsobem, jako by to byla malířská plátna.

V době, kdy akční umělci začali řešit otázku, jak (či zda vůbec) nějakým způsobem uchovávat dílo, které je odsouzeno k zániku, jakmile umělec danou činnost ukončí a ono tak nenávratně zmizí v čase, měly tyto další, tradiční druhy efemérního umění, které také s výkonem umělce pokaždé znovu ožívají a zase mizí, za sebou již více než sto let potýkání se s tímto problémem pomocí fotografie.

Je proto velmi poučné a užitečné se s dějinami tohoto specifického druhu fotografie blíže seznámit a zamyslet se nad tím, kolik toho má divadelní fotografie společného s fotografií akčního umění a nakolik se naopak problematika s ní spojená od její mladší příbuzné liší.

5. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ SE ZACHYCENÍM TRADIČNÍHO UMĚLECKÉHO ARTEFAKTU-PŘEDMĚTU

Po porovnání s dokumentací divadelního a tanečního představení se v této kapitole ráda zaměřuji na to, jakým způsobem jsou fotografovány tradiční artefakty jako především obraz a socha⁴, jak se způsob jejich fotografování liší od zachycení akčního umění či land-artu a k čemu a jak získaná dokumentace slouží. Nezajímá mne zde pouze samotné zachycení prostřednictvím fotografie, jeho podmínky a specifika, ale také následné užití těchto snímků, způsob zacházení s nimi, stejně jako jejich limity a přednosti v porovnání s originálním dílem a předmětem jejich zobrazení.

Ačkoli jsou vlastně dějiny umění od svých počátků jako vědní disciplíny (a tím spíše dnes v době nesrovnatelně rozvinutějších technických možností) velkou měrou závislé právě na využívání fotografických reprodukcí nejrůznějších uměleckých děl, a to až do té míry, že někteří autoři nazývají dnešní dějiny umění „dítětem fotografie“⁵, množství literatury, která by tuto problematiku reflektovala, je překvapivě omezené. Mezi ty nejvlivnější bude určitě patřit *Le Musée imaginaire* (anglicky *Museum without Walls*) francouzského spisovatele André Malrauxe.⁶ Přestože si je Malraux vědom limitů a nedostatků fotografické reprodukce, její přínos pro obor dějin umění považuje za nepochybně zásadnější. A nemůžeme než dát mu za pravdu, že fotografie přinesla možnosti práce, které by jinak nebyly ani myslitelné. S její pomocí

⁴ Vycházím přitom z toho, že stejné či podobné principy budou s největší pravděpodobností aplikovatelné i na další umělecké předměty.

⁵ Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven, 1989.

⁶ Malraux, André. *Museum without Walls*. In: *Voices of Silence*. London 1974. Česky ve zkrácené verzi: Malraux, André. *Imaginární muzeum*. In: *Revue Labyrinthe* 23 – 24, leden 2009, s. 175 – 185.

můžeme k sobě či proti sobě řadit, porovnávat a analyzovat díla jakkoli geograficky či časově vzdálená, z veřejně přístupných i ze soukromých sbírek, dokonce i díla již neexistující či nezvěstná. To vše navíc velmi pohodlně a vždy při ruce. Výuka studentů by bez fotografie dnes už nebyla myslitelná.

Mnohem kritičtější postoj zaujímá ve své hojně citované eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* Walter Benjamin.⁷ „Zde a nyní“ skutečného a fyzicky přítomného uměleckého díla, které jediné může vytvořit „pojem pravosti“, se v reprodukci ztrácí. Zmnožením, masovým šířením a vyvázáním díla z jeho místa a funkce dochází ke „ztrátě aury“, která činila původní dílo tak jedinečným.

Od té doby se však fotografie v běžné praxi dějin umění zavedla natolik, že je dnes opravdu nemožné, představit si tento obor bez ní. Fotografii využíváme stejně často proto, abychom si prohlédli díla, která jsme nikdy neviděli, jako proto abychom si připomněli díla, která už z vlastní zkušenosti známe. Fotografie je základním materiálem při výuce dějin umění a je i předmětem memorování studentů dějin umění. Je využívána pro porovnávání uměleckých děl, ale také pro analýzu stylu určitého umělce, okruhu či období. Málokterý znalec umění by se bez ní dokázal obejít. Proto všechno je až zarážející, jak málo si tyto skutečnosti uvědomujeme, natož aby byly nějak zásadně reflektovány v odborných textech, ale především právě ve zmíněné každodenní praxi.

⁷ Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Revue Labyrinth 23 – 24, leden 2009, s. 166 – 174. Případně: Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Benjamin, Walter. Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 17 – 46.

6. FILOZOFICKÉ A SOCIOLOGICKÉ ASPEKTY VNÍMÁNÍ FOTOGRAFIE A JEJICH DOPAD NA RECEPCI DĚL AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU

Už když v roce 1826 Nicéphore Niépce vytvořil první stálou fotografii, užasli jeho současníci nad novým vynálezem, který dokázal zachytit obraz skutečnosti tak, jak se jevil jejich očím. Tato zkušenost byla zásadní a hned od prvopočátku vyvolala řadu zcela nových otázek, jejichž palčivost často cítíme i dnes a na něž nepřestáváme hledat uspokojivé odpovědi.

Je to snad i proto, že odpovědi na tyto otázky jsou natolik komplikované a komplexní, neboť se dotýkají mnoha okruhů lidské zkušenosti – ať už té historické vážící se k aktuálním otázkám doby či univerzálních otázek lidského bytí, které jsou patrné i v živé zkušenosti dnešního moderního člověka. Stejně tak je široké i chápání fotografie jako specifického fenoménu: pro mnohé je fotografie jednoduše utilitární technikou záznamu a reprodukce vizuální stránky světa, pro jiné uměním srovnatelným s malířstvím, s nímž fotografie tak dlouho poměřovala svou „uměleckost“. A je zajímavé, že i dnes stále mnoho těch, kteří o fotografii píšou či se jí přímo zabývají, cítí nutnost tuto pozici obhajovat, jako by boj ještě neskončil. V neposlední řadě je fotografie pro mnohé laiky, ale i zasvěcené badatele, jakýmsi druhem magie. Takové pojetí nejčastěji souvisí se zásadní rolí světla či světelných paprsků v procesu vzniku fotografického obrazu, které nás tak bezprostředně propojují s často dávno zmizelou realitou tohoto světa a zjevují nám palčivě přesnou podobu těch, kteří už z toho světa odešli.

Je zřejmé, že nelze postihnout všechny reinkarnace fotografie a jejich nejrůznějších aspektů pouze z pozice historika umění. Mnoho těchto otázek se týká filozofie, psychologie, sociologie, antropologie či teorie

médií. Proto se i já při přemýšlení nad výhodami a problémy využití fotografie pro zprostředkování zážitku z akčního umění či land-artu nechávám inspirovat některými autory, kteří se problematikou fotografie zabývají z pohledu některé z těchto disciplín. Jen tak máme šanci na lepší uchopení média, které se přes svou v podstatě dosti krátkou historii stalo všudypřítomnou součástí naší každodennosti jako žádné jiné umělecké médium, byť většinu takového obrazového materiálu bychom asi neoznačili za umělecký projev.

Co mě na všeobecném vnímání fotografie zajímá především, souvisí zejména s přirozenou kredibilitou tohoto média, kterou zdá se nedokázala podkopat ani více než třicetiletá historie Photoshopu a dalších programů určených pro úpravu digitálních fotografií. S tím pak úzce souvisí i další aspekty zobrazení reality prostřednictvím fotografie jako je „zastavený čas“ či eliminace časového prožitku ve fotografii, problematika rámování a nutně selektivního zobrazení prostoru obklopujícího zachycený výjev a v neposlední řadě také autorský vklad fotografa vs. „mechanická povaha“ fotografického zachycení.

7. POZNÁMKA K DALŠÍM ZPŮSOBŮM ZACHOVÁNÍ EFEMÉRNÍCH DĚL

Kromě fotografie většina akčních i land-artových umělců využívala k zachycení a uchování své tvorby nejméně jednu z dalších možností dokumentace, které se v další kapitole pokouším alespoň krátce charakterizovat. Mezi tyto možnosti patří nejrůznější způsoby znovuprovedení určitého efemérního díla, uchování fyzických pozůstatků akcí či slovní popis díla.

Ačkoli má akční umění svým provedením v reálném čase a fyzickou přítomností umělce určitým způsobem blíže k divadelnímu představení, je jednoznačně vnímáno prizmatem výtvarného umění. Snad proto v jeho následném hodnocení hraje nejdůležitější roli vizuální, tedy obrazová dokumentace, a slovní popis akce a jejích okolností bývá často poněkud upozadován. Přinejmenším se mu alespoň nedostává tolik pozornosti v dedikovaných rozborech a úvahách, jako je tomu například právě u fotografického zachycení. Jeho role je však pro získání celkového obrazu stejně zásadní jako u fotografické dokumentace. Už jen proto, že nejméně v podobě názvu a určení místa a datace díla, jsou součástí prakticky veškeré realizované dokumentace.

Je paradoxem zkoumání akčního umění a uvažování o něm, že se většinou odehrává pouze na základě dokumentace. Toto umění však ve svých počátcích většinou vznikalo právě z potřeby umělecky se vyjádřit takovým způsobem, který bude bezprostřední a autentický ve svém projevu i v přímém a nijak nezprostředkovaném vztahu k divákovi. Důraz na jedinečnost takového prožitku z efemérního počínu propojení umělce a jeho diváků, získání určité nové zkušenosti stejně jako jasné ukotvení díla v daném čase a místě je pro tato díla zásadní a často určující. To nás většinou vede k samozřejmě vyplývajícímu předpokladu, že tato díla

jsou zcela jedinečnými a neopakovatelnými událostmi.⁸ Avšak je tento předpoklad neopakovatelnosti oprávněný?

Pojem „re-enactment“ (případně „reenactment“) zahrnuje reinscenaci, znovu-provedení či „oživení“ ikonických i méně známých děl z historie akčního umění, ale šířeji také díla rekonstruuující události nedávné historie, politického aktivismu, specifických sociálních experimentů a dalších událostí, jejichž společným jmenovatelem je zřejmě zpravidla pocit aktuálnosti pro naši současnost. Tato strategie je využívána jak současnými umělci, tak například teoretiky umění a kurátory při koncipování menších i rozsáhlých výstavních počinů, typu velkých retrospektivních přehlídek.

Na závěr bych ráda zmínila ještě jeden způsob, jak je možno v tradičním galerijním prostředí prezentovat živou událost akce: jsou jím fyzické pozůstatky akcí, věci, můžeme říci „rekvizity“ použité v průběhu akčního díla. Pro označení těchto věcí neexistuje v češtině, ani například v angličtině, jednoznačný termín užívaný všemi. Způsob jejich označení tak často naznačuje i způsob jejich chápání a nahlížení dotyčným mluvčím. V češtině se kromě nejrůznějších opisů asi nejčastěji užívá termín „relikty“, avšak pro způsob, jakým je s nimi někdy s až téměř posvátnou úctou nakládáno, a pro paradox jejich povýšení ze stavu nijak výjimečných, často utilitárních věcí všedního života na piedestal výtvarného artefaktu se někdy na jazyk dere označení „relikvie“.

⁸ Amelia Jones ve své eseji „Artist Is Present“ upozorňuje, že mnohá z původních děl byla již od počátků vývoje akčního umění svými autory opakována už ve své době. Jones, Amelia. The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. In: The Drama Review, č. 55, Spring 2011, s. 20.

8. ZÁVĚR

Na začátku jsme si položili otázku, jak fakt, že díla akčního umění a land-artu většinou známe pouze prostřednictvím (především) fotografické dokumentace, ovlivňuje naše vnímání těchto uměleckých děl, jejich hodnocení a orientaci diskurzu s nimi spojeného. Takto široce položená otázka zahrnující mnoho aspektů dané problematiky vyžaduje stejně komplexní odpověď.

Pokud jde o důvěryhodnost fotografie a její schopnost zachytit některé aspekty živého umění a monumentálních realizací v krajině jako je ubíhající čas či prostorová zkušenost, odpovědi jsme hledali nejen v umění samotném, ale i v širším kontextu problematiky fotografického záznamu.

Především je třeba poznamenat, že fotografie může plnit dvě zdánlivě zaměnitelné, ale přece jen v principu dosti odlišné role, a to roli důkazu a na druhé straně roli svědka určité události či stavu věcí. Jako důkaz je fotografie využívána především u akčního umění k potvrzení toho, že k dané události skutečně došlo. Jak jsme však viděli, váha takového důkazu může být velmi diskutabilní. Na příkladu *Skoku do prázdna* Yvese Kleina a díla *Aktionhose: Genitalpanik* rakouské umělkyně Valie Export jsme ukázali, jak snadno lze takový domnělý dokument zmanipulovat a dokazovat tak událost, ke které vůbec nedošlo nebo došlo za podstatně jiných okolností. Vidíme tedy, že Barthesovo „toto bylo“ může být velmi zavádějící. Jak to shrnuje Hans Belting: „Realita, jak je známo, je konstrukce naší vlastní výroby.“⁹

⁹ „Reality, as is well known, is a construction of our own making.“ Belting, Hans. *Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 158.

Důkazní hodnota fotografie obecně se přitom odvíjí od převažujícího chápání fotografie coby „otisku reality“, tedy mechanického (mechanično v tomto kontextu, jak jsme ukázali, hraje velmi důležitou roli) záznamu reality tak, jak se jevila v určitý okamžik a na určitém místě před objektivem fotoaparátu. Tato „lidová teorie“ jak toto převažující a obecně přijímané chápání fotografického záznamu nazývá Diarmuid Costello, ovšem nemístně upozaduje či přímo eliminuje roli člověka-fotografa, který s přístrojem nakládá a zásadním způsobem určuje, jak bude tento „mechanický“ záznam vypadat a co bude mít fotoaparát možnost zachytit. S tím souvisí i desetiletí, ba staletí se táhnoucí spor o to, zda je fotografie uměním. Aby totiž mohla být uměním, nestačí být jen suchým záznamem čehokoli, co je postaveno před mechanický přístroj. Je potřeba uznat roli člověka, jeho vlastního umu a dovednosti, stejně jako představitosti a kreativity.

To pak ale na druhou stranu podkopává důvěryhodnost fotografie využívané jako důkazu. Tam, kde je fotografii potřeba využívat jako přesný a spolehlivý zdroj informací, proto byla zavedena určitá přesná a přísně vymáhaná pravidla, jak lze a nelze s fotografií zacházet. Proto ve vědě, kriminalistice, pro potřeby soudní či archivní evidence stejně jako v novinářské praxi existují kodexy, které vylučují využití postupů a technik, jež jsou v umění nejen přípustné, ale přímo oceňované.

V případě dokumentace akčního umění a land-artu (ostatně jako i v případě dokumentace hmotných uměleckých artefaktů) se tak nabízí otázka, čím vlastně taková fotografie má být. Má být spíše přesným dokumentem a spolehlivým zdrojem informací nebo jí, už proto, že spadá do oblasti umění, přináleží spíše volnější umělecká forma? Je jí určitá míra umělecké interpretace spíše na škodu nebo ku prospěchu?

Odpověď můžeme hledat v existující dokumentaci a jejích převažujících formách a způsobech realizace stejně jako v následném výběru snímků použitých k prezentaci samotnými umělci. Především z počátku či například v našich podmínkách, kde si mnoho věcí museli umělci opatřit svépomocí a z velmi omezených dostupných zdrojů, byla fotografická dokumentace realizována často amatéry, výpomocí přátel či dokonce kýmkoli z přítomných, kdo prostě jen zmáčkl spoušť. Důkazní hodnota takového „uměním nezatíženého“ dokumentu by zdánlivě měla být jasná, avšak právě zde se ukazuje, že „mechanično“ samo o sobě nestačí k pořízení snímku, který bude dostatečně kvalitní, aby skutečně něco zaznamenal. Na druhou stranu kvalitní, profesionálem pořízená dokumentace nám může poskytnou mnoho cenných informací o realizovaném díle. A to, že dané dílo prezentuje nejlépe, jak je to možné, většina umělců uvítala. Nakonec, pokud už se umělci rozhodli dokumentovat, vždy z dostupných možností vybírali ty vizuálně nejuspokojivější snímky – ať už záměrně či zcela intuitivně.

Poměrně paradoxní situace vzniká, uvědomíme-li si polaritu takového především profesionálního fotografického záznamu, kdy se fotograf jako pozorovatel přicházející z venku, a tedy teoreticky nezaujatý, snaží vcítit do akce samotné i záměru a subjektivní motivace autora díla, a na druhé straně textu realizovaného samotným autorem coby maximálně střídmeho a „objektivního“ popisu.¹⁰ Oba způsoby dokumentace se tak v tomto případě vlastně snaží překročit vžité charakteristiky vlastního média: fotografie svou domnělou objektivitu mechanického záznamu a textový popis subjektivitu autorského rukopisu a určitého teoretického východiska.

¹⁰ Za tento zajímavý postřeh děkuji Marii Klimešové.

Zajímavá je v souvislosti s chápáním fotografie jako důkazu existence a svědectví stavu věcí i otázka indexické povahy fotografického záznamu, a tedy přímé spojitosti takového zobrazení s ontologií svého modelu, která jde až tak daleko, že fotografii lze tímto prizmatem chápat jako objekt samotný. Bazin tak vysvětluje až iracionální vztah fotografie ke kultu zemřelých, kdy fotografický obrázek zemřelé osoby je často uchováván s takovou citovou účastí, jako by šlo o zmenšenou drahou osobu samotnou.¹¹ Pro nás pak může být takové chápání fotografie vysvětlením specifické aury, kterou získává původní dokumentace akce, která již nenávratně zmizela v čase a kterou bychom chtěli prožít. Taková dokumentace tak nejen zpřítomňuje vnější podobu této události, ale dle principu indexu se přímo podílí na její ontologické podstatě.

Pak je ovšem možno se v této nové perspektivě znovu ptát i po původu potřeby fotograficky zachycovat efemérní události, ačkoli původní představa jakoukoli dokumentaci z principu vylučovala. Jde tu skutečně pouze o praktickou stránku věci, potřebu komunikace, záznamu pro archivaci či etablování se v uměleckém světě a na trhu s uměním? Nebo jde o hlubší potřebu, jak přemoci čas a zachytit podobu minulého, které nenávratně mizí? Možná jde skutečně o jakousi instinktivní, antropologicky danou nutnost, která nás žene zachytit dostupnými prostředky minulost a zastavit čas stejně, jako je tomu u kultu zemřelých.

Tomu by odpovídalo i opakované zdůrazňování magické stránky věci, a to i v kontextu velmi střízlivé argumentace. Nejdále tento aspekt rozpracoval George Didi-Huberman oživením původně čistě antropologického a na primitivní kultury užívaného pojmu kontaktní magie. U fotografie se podle něj tato kontaktní magie realizuje prostřednictvím světelných paprsků, které přenášejí obraz z povrchu

¹¹ Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 23.

zobrazovaného až na výslednou fotografii. Ale podle Rolanda Barthesa jde toto spojení světlem ještě dále a protahuje se prostřednictvím paprsků odražených od fotografie až do našeho oka. Ozřejmuje se tak pro nás další důležitá, zřejmě hluboce zakořeněná antropologická vazba k fotografii jako zcela unikátnímu způsobu zachycení uplynulých událostí a nedosažitelných objektů, která jen znovu ukazuje na možné hlubší opodstatnění potřeby dokumentovat.

Často zmiňovanou výtkou fotografické dokumentaci je její velmi omezená schopnost zachytit plynutí času. Je-li fotografie chápána jako zachycení stavu věcí na určitém místě a v určitý daný okamžik, je logickou implikací takové definice, že každý takový obraz dokáže zachytit vždy jen jeden konkrétní okamžik. Avšak takové zachycení může mít i své výhody, protože právě uchopením a vydělením toho správného momentu z nikdy nezastavujícího kontinua můžeme zdůraznit právě jen tento jeden dílčí okamžik. A tak mohou Yves Klein či Vladimír Boudník viset, či přímo levitovat ve vzduchu a demonstrovat tak to, co by v reálném světě fyzikálních omezení nebylo možné. Na druhé straně nás však takový okamžik třeba v podání Giny Pane nutí prožívat spolu s umělkyní znovu a znovu nikdy nekončící hrůzu a bolest způsobenou ostrou žiletkou zařezávající se do kůže umělkyně – a to přesně v duchu traumatu momentky, jak jej popisuje Thierry de Duve: „Tragédie se odehrála kdysi v referenční řadě, ale v povrchové řadě zůstává nerealizovaná a bez katarze.“¹²

Vyjádřit prostřednictvím statické dokumentace čas či určitý děj se někteří umělci pokoušeli použitím několika snímků řazených chronologicky za sebou tak, aby naznačovaly, k jakému vývoji či k jaké akci došlo – ať už explicitně přímo v obraze, který zachycují, či v dějových prolukách mezi

¹² Tamtéž, s. 284.

jednotlivými snímky. Tím, že umělec k tomuto účelu „vybírání a koordinuje 'význačné momenty'“, jak Gilles Deleuze charakterizuje klasickou koncepci Passoliniho montáže¹³, realizuje vlastně svými dostupnými prostředky jakousi primitivní formu filmové montáže. Tento způsob se však většinou z různých důvodů ukázal jako nepříliš výhodný a většina umělců jej postupně nahradila kombinací zpravidla pouze jedné fotografie a slovního popisu. Text pak v tomto případě nejen ukotvuje zachycenou akci v čase a místě a často určuje její prvotní smysl záměrně zvoleným názvem. Psaný text totiž dodává statickému zachycení časový rozměr souvislého vyprávění, jehož sepsání i čtení se odehrává v čase a jehož slovní popis dokáže plynutí času zpětně oživit.

Pokud jde o zachycení prostoru ve fotografii a problematiku rámování, je prostor, který dokáže daná fotografie pojmout, vždy jasně dán zvoleným rámem objektivu. Avšak toto zdánlivé omezení lze také chápat jako bezprecedentní konkurenční výhodu fotografie, která v rámu leteckých či dokonce satelitních snímků či naopak v hledáčku mikroskopické fotografie dokáže pojmout oku jinak nepřístupné záběry. To má pak velmi konkrétní dopad například i na možnosti zachycení některých obřích děl land-artu, která bychom jinak v jejich totalitě nikdy nespatriili. A pokud jde o vyjádření prostoru pokračujícího za rámem určitého detailního záběru, používá fotografie stejný princip, jako při vyjadřování času či děje: jak to charakterizuje John Berger, zaznamenává spatřené a odkazuje k tomu, co je nespatriřené. Jinými slovy to, co na fotografii je, evokuje to, co na fotografii není.¹⁴

Věnovala jsem se v této práci množství aspektů, které s sebou přináší fotografie konkrétních událostí akčního umění a nejrůznějších land-

¹³ Deleuze, Gilles. Film 2. Obraz-čas. Praha 2006, s. 46.

¹⁴ Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 65.

artových realizací i zaznamenávání světa kolem nás prostřednictvím fotografie obecně. Fotografický obraz je způsob záznamu, ale také přenosu informací i určitých záměrných sdělení, který nás v našem moderním světě obklopuje doslova na každém kroku a jehož roli v našem vnímání a hodnocení nejen umění, ale především naší každodenní reality si jen málokdy uvědomujeme.

Ráda bych proto text zakončila opět citací Johna Bergera, který následujícími slovy uzavírá svou krátkou, ale o to pregnantnější esej *Pochopení fotografického obrazu*: „Proč si takto komplikovat to, co zažíváme mnohokrát denně – prohlížení fotografií? Protože s tímto zážitkem obvykle nakládáme marnotratně a nejasně. Považujeme fotografie za umělecká díla, za důkazy konkrétní pravdy, za podobizny, za nové předměty. Každá fotografie je ve skutečnosti prostředkem k prověření, potvrzení a konstruování celkového náhledu na realitu. Odtud klíčová role fotografie v ideologickém boji. Odtud nezbytnost našeho pochopení zbraně, kterou můžeme používat a která může být použita proti nám.“¹⁵

¹⁵ Tamtéž.

SEZNAM LITERATURY

- Auslander, Philip. The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ 84, 2006, s. 1.
- Barthes, Roland. Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha 2005
- Barthes, Roland. Mytologie. Praha 2004
- Barthes, Roland. Rétorika obrazu. In: Císař, Karel (ed.): Co je to fotografie? Praha 2004.
- Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004.
- Belting, Hans. An Anthropology of Images. Princeton 2011.
- Belting, Hans. Konec dějin umění. Praha 2000.
- Benjamin, Walter. Malé dějiny fotografie. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004.
- Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Revue Labyrint 23 – 24, leden 2009, s. 166 – 174.
- Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Benjamin, Walter. Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 17 – 46.
- Berenson, Bernard. Isochromatic Photography and Venetian Pictures. The Nation, November 9, 1893.
- Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004.

Berger, John. Způsoby vidění. Praha 2016.

Birgus, Vladimír. Mlčoch, Jan. 1968 – 1989. Konceptuální umění, happening, land art, body art, performance. In: Česká fotografie 20. století. Praha 2009.

Bryzgel, Amy. Performance art in Eastern Europe since 1960. Manchester, 2017.

Bučilová, Lenka. Tanec na dvojitém ledě. In: Ságl, Jan. Tanec na dvojitém ledě. Praha 2013

Bučilová, Lenka. Zorka Ságlová. Úplný přehled díla. Praha 2009.

Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015

Buddeus, Hana. Fotografické podmínky happeningu. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, č. 16, 2014, s. 18 – 36.

Buddeus, Hana. 3 poznámky k funkci dokumentace v době normalizace. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, 67 – 79.

Burda, Vladimír. Fluxus – happening – event. Divadlo, leden/1967, s. 39 – 45.

Bydžovská, Lenka. Surrealismus 1939 – 1947. In: Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939 – 1958. Praha 2005

Cavell, Stanley. The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. London 1979.

Celant, Germano. Merce Cunningham. Milano 1999.

Císař, Karel. Co je to fotografie? Praha 2004.

Costello, Diarmuid. On Photography. A Philosophical Inquiry. New York 2018.

de Duve, Thierry. Póza a momentka, neboli Fotografický paradox. In: Císař, Karel. Co je to fotografie? Praha 2004, s. 273 – 294.

Deleuze, Gilles. Film 1. Obraz-pohyb. Praha 2000.

Deleuze, Gilles. Film 2. Obraz-čas. Praha 2006.

Didi-Huberman, Georges. Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz. Chicago 2008.

Didi-Huberman, Georges. La Ressemblance par contact. Paris 2008

Dondero, Maria Giulia. Photography as a Witness of Theatre. In: Recherches sémiotiques - Semiotic Inquiry, č. 28, 1-2/2008.

Eco, Umberto, The Open Work. Boston 1989.

Egging, Björn (ed.) Exercises in Freedom. Polish Conceptualism 1968 – 1981. Dresden, 2018.

Fárová, Anna. Josef Sudek, Praha 1995.

Fineman, Mia. Faking It. Manipulated Photography before Photoshop. New York 2012.

Fišerová, Michaela. Obraz a moc. Rozhovory s francouzskými mysliteli. Praha 2015

Fišerová, Michaela. Fotografia a interpretácia. Antropologické riešenie jedného problému semiotiky. In: Fikcia a realita, Bratislava 2010

Fišerová, Michaela. Pamäť fotografie. K podmienkam možnosti interpretácie fotografie ako dôkazu. In: Gažová, Viera. Slušná, Zuzana a kol. Horizonty kulturológie. Bratislava, 2010.

Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996.

Friedman, Ken. The Fluxus Reader. London, 1998.

Frieling, Rudolf. Daniels, Dieter. Media Art Action. The 1960s and 1970s in Germany. Karlsruhe 1997.

Goldberg, RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. London 2011

Havlík, Vladimír (ed.), Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově, Olomouc 2015

Havlík, Vladimír. Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem k dokumentaci“. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013

Herzog, Amy. Architecture of Exchange: Feminism, Public Space, and the Politics of Vulnerability. Feminist Media Histories. Summer 2015.

Hlaváček, Jiří. Návod k upotřebení Návodu k upotřebení od Jiřího Koláře. In: Kolář, Jiří. Návod k upotřebení. Praha 1969.

Horanský, Miloš. 45 odstavců o happeningu a divadle. In: Divadlo, leden/1967, s. 46 - 49.

Chalupecký, Jindřich. Nové umění v Čechách, Praha 1994.

Chalupecký, Jindřich. Úzkou cestou. In: Výtvarné umění 5/1966, s. 365 – 370.

Chalupecký, Jindřich. Experimentální umění. Happeningy, events, dekoláže. In: Výtvarná práce, 9/1966, s. 1 a 7.

Jones, Amelia. Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. In: Art History. Volume 17, Number 4, December 1994.

Jones, Amelia. The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. In: The Drama Review, č. 55, Spring 2011.

Jones, Amelia. „Presence“ in absentia. Experiencing Performance as Documentation. Art Journal, Vol. 56, No. 4, Winter, 1997.

Kaiser, Philipp. Kwon, Miwon. Ends of the Earth. Land Art to 1974. Los Angeles, 2013.

Kaprow, Allan. Essays on the Blurring of Art and Life. Los Angeles/London 1993.

Klimešová, Marie. Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957. Praha 2010.

Klimešová, Marie. České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, in: Alternativní kultura /Příběh české společnosti 1945-1989, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.

Klímová, Barbora. Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70. - 80. let 20. století. Praha 2013.

Knížák, Milan (ed.). Zorka Ságlová, Národní galerie v Praze, Praha 2006.

Kolář, Jiří. Návod k upotřebení. Praha 1969.

Kolektiv autorů. Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let. Galerie hl. města Prahy, Praha 1999.

Kolektiv autorů. Umění zastaveného času – Česká výtvarná scéna 1969 – 1985. Praha 1996.

Kovanda, Jiří. Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Kovaříková, Agáta. Fenomén re-enactmentu. TIMEzin, č. 2, květen 2012.

Kratochvílová, Hana. Fata morgána blízkosti. Fotografie uměleckých děl ve třicátých letech v Československu a u Josefa Sudka. Diplomová práce Ústav pro dějiny umění, FF UK. Praha 2009.

Krauss, Rosalind E. Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let. In: Císař, Karel. Co je to fotografie? Praha 2004, s. 251 – 270.

Krauss, Rosalind E. Passages in Modern Sculpture. London 1981.

Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Kujelová, Denisa. ČS koncept 70. let. Katalog výstavy ve Fait Gallery v Brně (11. 10. 2017 – 13. 1. 2018) Brno 2021.

Kundera, Ludvík. Ra memoáry. In: Skupina Ra. František Šmejkal (ed.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988, s. 27 – 58.

Lahoda, Vojtěch. Nešlehová, Mahulena. Platovská, Marie. Švácha. Bydžovská, Lenka (eds.). Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Praha 1998.

Lippard, Lucy. (ed.). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York 1973.

Malraux, André. *Museum without Walls*. In: *Voices of Silence*. London 1974.

Malraux, André. *Imaginární muzeum*. In: *Revue Labyrint* 23 – 24, leden 2009, s. 175 – 185.

Merlau-Ponty, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971

Miroslav Hák. *Očima. Svět kolem nás*, Praha 1947.

Mlčoch, Jan. *Fotografové a fotografky v netradičních uměleckých aktivitách*. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013

Morganová, Pavlína. *Akční umění*. Votobia, Olomouc 1999

Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*. Praha 2014

Morganová, Pavlína. *Fluxus in the Czech Period Press*. In: Stegman, Petra (ed.). *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Berlin, 2007.

Morganová, Pavlína. *Procházka akční Prahou. Akce performance happeningy 1949 – 1989*. Praha 2014

Morganová, Pavlína. *Smysl slova spočívá v jeho použití. Jiří Kolář – Yoko Ono*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 15, Praha 2013, s. 35 – 57.

- Mulligan, Therese. Wooters, David (eds). A History of Photography. From 1839 to the present. Kolín nad Rýnem, 2012.
- Musilová, Helena. Jiří Valoch. Kurátor, teoretik, sběratel. Praha, 2020.
- Novák, Ladislav. Dílo II. Praha, 2017.
- Obst, Milan. O významu fotografie pro historika a teoretika divadla. In: Divadelní fotografie 1960. Praha 1960.
- Obst, Milan. K historii divadelní poezie nesmyslu. Divadlo, leden/1967, s. 10 – 18.
- Ono, Yoko. Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings. New York, 2000, nestránkováno.
- Phelan, Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London/New York 1993.
- Popper, Frank. Art – Action and Particitation. New York, 1975.
- Pospiszyl, Tomáš. Fluxus v Čechách a Češi ve Fluxu. Komunikační sítě, informační provoz a hierarchie uměleckého světa. In: Pospiszyl, Tomáš. Asociativní dějepis umění. Praha, 2014, 51 – 81.
- Pospiszyl, Tomáš. Politika intimity. Československá performance sedmdesátých let a její remaky. In: Pospiszyl, Tomáš. Asociativní dějepis umění. Praha, 2014, 122 – 155.
- Pospiszyl, Tomáš. Umění z druhé ruky. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.
- Preziosi, Donald. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science. New Haven, 1989.

Rezek, Petr. Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Praha, 1982.

Ross, David A. Tanec a dialog mezi video a televizí: problém zařazení. In: Kolektiv autorů: Výtvarné umění a tanec. Katalog k výstavě Art and Dance. Institute of Contemporary Art a Toledo Museum of Art, Boston 1983. Vydáno v rámci Scénografie č. 58. Praha 1988.

Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Savedoff, Barbara E. Looking at Art Through Photographs. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:3 Summer 1993.

Schimmel, Paul. Leap into the Void: Performance and the Object. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979.

Schneider, Rebecca. Archives. Performance Remains. In: Performance Research 6(2), 2011, s. 100 – 108.

Schreier, Christoph. Celý Beuys. In: Joseph Beuys 1921 – 1986. Katalog vydaný při příležitosti Beuysovy výstavy v Muzeu Kampa v roce 2006.

Slavická, Milena. Pánková, Marcela. Zakázané umění I. Výtvarné umění 3 - 4/96. Praha 1995.

Slavická, Milena. Pánková, Marcela. Zakázané umění II. Výtvarné umění 1 - 2/95. Praha 1996.

Slunečková, Eva. Opakuji, tedy jsem. Strategie reenactmentu v performativním umění se zaměřením na českou scénu. Diplomová práce. VŠUP 2016.

Smithson, Robert. The Spiral Jetty. In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996.

Sontag, Susan. On Photography. London 2008.

Srp, Karel. Akční umění sedmdesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958-2000, Praha 2007.

Srp, Karel: Bez zábran. Objekty, instalace a environmenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 461-482.

Srp, Karel. Karel Miler. Petr Štembera. Jan Mičoch. 1970 – 1980. Katalog výstavy v GHMP, Praha 1997.

Srp, Karel. Petr Štembera – Performance. Praha 1981.

Stegman, Petra (ed.). Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe. Berlin, 2007.

Stegman, Petra. Fluxus in Prague: The Koncert Fluxu of 1966. In: Bazin, Jerome (ed.) Glatigny, Pascal Dubourg (ed.) Piotrowski, Piotr (ed.) Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)

Stiles, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979.

Svatošová, Dagmar. Exhibition histories: nová uměnovědná disciplína. In: Morganová, Pavlína. Nekvindová, Terezie. Svatošová, Dagmar. Výstava jako médium. České umění 1957 – 1999. Praha, 2020.

Svoboda, Jaromír. Divadelní fotografie. In: Kolektiv autorů. Divadelní fotografie 1960. Praha 1960.

Šejn, Miloš. Záznamy & záznamy. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Šmejkal, František. Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil. In: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Praha 1998.

Štembera, Petr. Events, Happenings, Land-Art, etc. in Czechoslovakia. In: Lippard, Lucy. (ed.). Six Years: The Dematerialization of the Art Object. New York 1973.

Švácha, Rostislav. Platovská, Marie (eds) Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958-2000, Praha 2007.

Tagg, John. The Currency of the Photograph. In: Burgin, Victor. Thinking Photography. London 1982.

Valoch, Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 241 - 254.

Vostel, Wolf. Aktionen, Happenings und Demonstationen Seit 1965. Hamburk 1970.

Weestgeest, Helen (eds.), Photography between Poetics and Politics. Leuven, 2008.

Widrich, Mechtild. Can Photographs Make It So? Several Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic 1969-2005. In: van Gelder, Hilde and Weestgeest, Helen (eds.), Photography between Poetics and Politics. Leuven, 2008.

Widrich, Mechtild. Location and Dislocation. The Media Performances of VALIE EXPORT. PAJ 99, 2011, s. 58.

Wittkower, Rudolf. Bernini. Londýn, 2003.

Zemánek, Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 508-510.

Internetové zdroje:

Gagliardi, Francesco. Performance, Land Art and Photography. MAP Magazine (č. 23) 2010. <http://mapmagazine.co.uk/9335/performance-land-art-and-photography/> (vyhledáno 20.8.2018)

<https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-le-dimanche-27-novembre-1960-le-journal-dun-seul-jour-sunday-27th-november-the-journal-of-a-single-day> (vyhledáno 13. 2. 2021)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>

Marcoci, Roxana. Action Pants: Genital Panic. Insight/Out. A MoMA/MoMA PS1 Blog. June 2, 2010.

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/ (vyhledáno 15. 2. 2021)

Oral history interview with Walter de Maria, 1972 October 4.

Smithsonian. Archives of American Art, s. 19.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (vyhledáno 17. 2. 2021)

Loe, Hikmet Sidney. Robert Smithson's Spiral Jetty.

https://www.academia.edu/29822374/Robert_Smithsons_Spiral_Jetty?auto=download (vyhledáno 19. 2. 2021)

Dezeuze, Anna. Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?). In: Tate Papers, no. 8, Autumn 2007.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/blurring-boundaries-between-art-and-life-in-the-museum> (vyhledáno 21. 3. 2021)

Morrill, Eric Padraic. What Can We Learn from photographs of Happenings? Allan Kaprow's Transfer. In: Map No. 5 (Juni 2014), s. 2. <http://www.perfomap.de/map5/paradoxe-medien/what-can-we-learn-from-photographs-of-happenings-allan-kaprows-transfer/what-can-we-learn-from-photographs-of-happenings.pdf> (vyhledáno 5. 3. 2021)

Film *Letter to Jane* od dvojice autorů Jean-Luc Godard a Jean-Pierre Gorin je dostupný online zde: <https://vimeo.com/21649449>.

Brand, Stewart. Kinney, Jay. Kelly, Kevin. Digital Retouching: The End of Photography as Evidence of Anything. Whole Earth Review, č. 47, červenec 1985, s. 45. Dostupné online: http://www.oss.net/dynamaster/file_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf (vyhledáno 2. 7. 2021)

Etický kodex fotografů: <https://nppa.org/code-ethics>

Steichen, Edward. Ye Fakers. Camera Work č. 1, leden 1903, s. 48. Dostupné online: <http://www.heliogravures.it/pdf/YE-FAKERS.pdf>

Durant, Mark Alice. Photography and Performance. <https://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance-3/> (vyhledáno 7. 8. 2021)

Kino, Carol. A Rebel Form Gains Favor. Fights Ensur. <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html> (vyhledáno 11. 7. 2021)

Thurman, Judith. Walking through Walls. Marina Abramović's Performance Art. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/walking-through-walls>
<https://artdaily.cc/news/17817/Haus-der-Kunst-Presents-Allan-Kaprow--Art-as-Life#.YOq81-gzblU> (vyhledáno 11. 7. 2021).

https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php (vyhledáno 11. 7. 2021)

<https://www.roddickinson.net/pages/milgram/project-synopsis.php>
(vyhledáno 11. 7. 2021)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys>,

<https://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html>

<https://www.phillips.com/article/77049143/myth-materiality-and-multiples-the-art-of-joseph-beuys-editions-london-auction>

Ruller, Tomáš. Prezentace/instalace – akce. Dostupné online:

<https://www.ruller.cz/prez-cz.html> (vyhledáno 6. 8. 2021)

<https://www.widewalls.ch/magazine/marina-abramovic-seven-easy-pieces-guggenheim>

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421>

<https://publish.iupress.indiana.edu/read/film-and-revolution/section/36910df1-ca90-4289-afb2-8ac6cfe6defc>

Virtuální studovna Divadelního ústavu

<https://vis.idu.cz/ProductionPhoto.aspx?id=54752>

Robinson, Hilary. Actionmyth, Historypanic: The entry of VALIE EXPORT's 'Aktionhose: Genitalpanik' into art history.

https://www.researchgate.net/publication/316087601_Actionmyth_Historypanic_The_entry_of_VALIE_EXPORT's_'Aktionhose_Genitalpanik'_into_art_history