

# FENOMÉN REENACTMENTU

Autorka textu: Agáta Kovaříková

## Anotace:

Pokud zadáte do internetového vyhledávače slovo „reenactment“ (1), zobrazí se vám v sekci „obrázky“ barevné momentky válečných bitev a popisovaný význam bude odkazovat na živé rekonstrukce historických, především vojenských událostí. Kurátorka Inke Arns (2008, s. 39) toto pojetí označuje za historický reenactment v praxi populární kultury. V posledních deseti letech se ovšem i v uměleckém prostředí, konkrétně na poli živého umění performance (2), objevil trend nového uvádění – reenactmentu – děl performancí. V této spojitosti je reenactment chápán jako nové uvedení klasického díla umění performance, které by ze své podstaty nemělo být opakováno. Umělci – performeři 60. a 70. let totiž svá vystoupení uváděli záměrně jen jednou, aby vyjádřili svůj odmítavý postoj ke komodifikaci a fetišizaci uměleckých děl, a také, aby tím zdůraznili jedinečnou a efemérní povahu děl performance. Proč se umělci teď po čtyřiceti letech vrací k původně neopakovatelným akcím? Co nového přináší tato praxe do sféry živého umění a jaké poskytuje možnosti? To jsou otázky, jež si tento článek klade. Čtenář se postupně seznámí s významovými liniemi, které termín reenactment zahrnuje, přičemž největší pozornost bude věnována reenactmentu ve smyslu nového uvádění / opakovaného provedení původních děl umění performance.

---

## Klíčová slova:

reenactment, reperformance, živé umění, dokumentace

---

## Úvod: Variace pojmu reenactment

Na úvod je nutné zdůraznit, že anglický termín reenactment má více významů [3]. V českém prostředí je přitom pro jeho různé významy nejčastěji užívána anglická podoba. Avšak ve vztahu k opakování performancí uvádí např. Tomáš Pospiszyl (2006, s. 67) české ekvivalenty reenactmentu jako: znovu provedení, nové inscenování, remake performance, nová interpretace, nové provedení apod. Tyto všechny dvouslovné české ekvivalenty by se ale lépe daly vyjádřit jedním slovem „reperformance“, které se nově objevuje v anglických textech pojednávajících o nových inscenacích děl umění performance. Konkrétní příklad najdeme na stránce projektu *The Artist is Absent*, kde umělci pojem reenactment nahradili pojmem reperformance (Lang/Levitsky et al., 2012). Ačkoliv o uvedeném projektu psali umělci, a ne umělecký teoretik na slovo vzatý, je patrné, že se s nástupem reenactmentů performancí objevila i potřeba variovat zavedený pojem reenactment a najít mu výstižnější ekvivalent.

Vzhledem k tomu, že latinská předpona re- nese význam „zpět, vzad, opět, znovu nebo nově“ a pojem performance má v uměleckém diskurzu svůj význam odkazující k živému umění [4], může spojením této předpony a pojmu vzniknout termín, který lépe než reenactment vystihuje nové uvedení performancí. Navíc se v češtině pojem performance běžně užívá, a reperformance se tak může lépe včlenit do česky psaného textu. Pro nové inscenace původních děl performance tudíž budu používat jak české ekvivalenty uvedené Pospiszylem, tak i z angličtiny přejatý pojem reenactment a reperformance.

## Výskyt reenactment v populární kultuře

Významově se reenactment pojí v první řadě s živými historickými rekonstrukcemi bitev, jež odkazují na interpretovanou historii poznanou zprostředkovaně skrze historické dokumenty. Někteří z vás možná zažili některou z rekonstrukcí bitev, jako je například bitva u Slavkova, o níž jsme se učili v dějepise. Do této kategorie reenactmentu se řadí i hrané ztvárňování specifik žití v určitých časových érách a reenactmenty – rekonstrukce pro potřebu soudních procesů, jež na základě svědeckých výpovědí ilustrují průběh kriminální události. Důležitost živé performance v právní proceduře ilustroval Philip Auslander (1999, s. 159). Osobní svědecké výpovědi totiž charakterizuje jako živé performance vyvolávání vzpomínek v přítomném okamžiku daného procesu. Výše zmíněné činnosti mají společný charakter, který nám umožňuje vstoupit do minulosti skrze imerzi, ztělesnění a empatii, ale bez větší míry vlivu na přítomnost, říká Arns (2008, s. 39). Jedná se tedy spíše o druh posilování povědomí o historii; o formu zjišťování pravdy, edukace a zábavy.

## Umělecký reenactment

O uměleckém reenactmentu mluvíme v případě, když rekonstruujeme událost, jež nemusí mít původ v hluboké minulosti, ale má význam pro současnost a často je spojena s traumaty nebo úzkostí (Arns, 2008, s. 43). V konkrétních případech pak může jít o poskytování retrospektivních vzpomínek jednotlivých aktérů dané události a následné znovu provedení. Jejich opětovné prožití v osobní rovině pak může vést k očistné katarzi, jak si ukážeme na konkrétním příkladu. Oproti historickému reenactmentu obsahuje tento druh reenactmentu větší míru autenticity, jelikož výpovědi podávají lidé, již se osobně účastnili dané události. Potřeba vytváření takových rekonstrukcí, říká Arns (2008, s. 43), vychází z povahy našeho současného poznávání skutečnosti, které se stále více omezuje na pouhé poznání skrze médium (fotografie, videa) spíše než na skutečné pozorování. V době permanentní médií zprostředkované reprezentace ztrácí autenticita výpovědi obrazu svou váhu a ustupuje do pozadí nejisté pravdy. Umělecký reenactment tak v této době umožňuje vnést do našeho poznávání skutečnosti nový vhled a může zviditelnit rozdíl mezi osobním a politickým výkladem historie, případně napravit staré křivdy. Příkladem uměleckého reenactmentu je *The battle of Orgreave* konceptuálního umělce Jeremyho Dellera, který v roce 2001 provedl rekonstrukci střetu policie se stávkujícími horníky z roku 1984. Pro některé horníky znamenal tento počín počátek jejich smíření se s minulostí. Média takto dostala impuls k přehodnocení svých tehdejších obviňujících argumentů, že horníci byli pouze nezodpovědní vůči anglické ekonomice.

V současnosti je postup podobný uměleckému reenactmentu využíván v televizním průmyslu pro potřeby hraných dokumentů v retrospektivních pořadech, jež komentují a rekonstruuji nedávné události. Pro pamětníky, kteří události komentují, ale i pro diváky samotné, mohou figurovat jako nástroj dodatečného pochopení a uvědomění si nepoznaných souvislostí. Plní tak funkci společenskou, katarzní, ale i edukativní.

## Neformální reenactment?

Pro zevrubnou představu bych také chtěla uvést příklad reenactmentu ze života. Sednete si na pohovku a prohlížíte si vaše staré vzpomínkové fotografie. V kontextu citátu italského psychologa Giovanniho Bruna Vicaria, že „[...] *il processo di osservazione di un evento e' un evento anch'esso*“ [5], bych mohla uvažovat o tom, zda proces prohlížení takových fotografických dokumentů není svým způsobem určitým druhem mentálního reenactmentu. Pokud totiž známe konkrétní situaci z fotky, bezděky si v myslí přehráváme scénu, u které fotografie vznikla, a opětovně si připomínáme – rekonstruuje detaily a pocity, jež jsme prožili. Praktickým výsledkem pak mohou být neformální reenactmenty probíhající na různých srazech po letech. Možná jste už sami zažili cílené pózování na fotografii, která má být, po vzoru fotky před deseti lety, usazená pokud možno do stejného prostředí, se stejnými lidmi a jejich výrazy a také ve stejné pozici. Tímto opakovaným inscenováním minulé kompozice nejenom prožíváme určitý druh zábavy, ale vytváříme patřičný reenactment. Původní fotografie zprostředkovává návod a proces „aranžování“ kompozice pak zastupuje reenactment samotný.

## Reenactmenty performancí

V posledních deseti letech si termín reenactment našel své stálé místo i v umělecké terminologii a teoretikové jím začali označovat díla, která dnes nově či znovu uvádí původní performance 60. a 70. let, kdy se tato umělecká forma nejvíce rozvíjela. Podstata původní performance, která žila v aktivitách přítomného okamžiku a jejich neopakovatelnosti, byla dnešními reenactmenty performancí na jednu stranu popřena, ale na druhou stranu otevřela prostor ke zkoumání a oživení tohoto fenoménu. Proč vůbec opakovat performance, které měly svůj význam pouze tehdy a na určitém místě? Zřejmě proto, že mýtus vytvořený kolem neopakovatelnosti performance, živený fragmentaritou dokumentujícího materiálu, doléhá na nás všechny, kteří jsme se osobně žádné klasické performance nezúčastnili, a přitom je chceme blíže poznat. K tomu nám dávají dnes umělci příležitost paradoxně tak, že znovu uvádí původně neopakovatelné akce. „*Nejde přitom o zpochybnění jejich jedinečnosti, remake je přirozeným prostředkem, jak s materiálem historických performancí v současnosti pracovat.*“ (Pospiszyl, 2006, s. 67)

## Názorová nejednota

Performerka Marina Abramović se zabývá dokumentací děl umění performance a v poslední době i jejich reenactmenty. Ačkoliv u performancí původně striktně zastávala pravidlo žádných zkoušek, žádného opakování a nepředvídatelného konce (Abramović, 2004), přiklonila se současným prováděním

reperformancí k pravému opaku svých zásad. Vedle toho stojí také názor Franka Uwe Laysiepena alias ULAYE, který sice s Abramovič dvacet let spolupracoval, ale sám nevěří v hodnotu reenactmentů (Thurman, 2010). I samotný Vito Acconci uvedl, že „*Marina se tímto snaží vytvořit z performancí něco, co se dá učit a opakovat, pak ale nechápu, co by je potom odlišovalo od divadla*“ (Thurman, 2010). Navzdory tomuto tvrzení ale dal svolení pro reenactment jeho vlastní performance *Seedbed* (Thurman, 2010). Teoretička umění performance Peggy Phelanová také zastává názor, že živé akce jsou aktuální pouze v přítomném okamžiku: Jsou nereprodukovatelné a nemetaforické. V případě, že se performance jejím znovuuvedením zřekne těchto hodnot, a vstoupí tak na pole ekonomické reprodukce, vzdává se toho, co je pro ni charakteristické a odlišuje ji od ostatních uměleckých forem (Blackson, 2007, s. 32).

## Alternativní způsob zpřístupnění historie

Přes výše uvedené názory si ale umělci teoretikové uvědomili přesah, který reperformance přináší. Zkoumat a „zakoušet“ performance v dnešní době totiž pro teoretika znamená probírat se omezenou dokumentací, která zahrnuje skromný počet fotografií, videí, scénářů nebo autentických výpovědi umělců či účastníků. Informace tedy získává zprostředkovaně a interpretace, jež pak vytváří na základě takových dokumentů, nemusí odpovídat tehdejší skutečnosti ani záměrům, které umělec jeho performancím přisuzuje. Teoretik tak kvůli fragmentární povaze dokumentů nemá jistotu, že dílo bude interpretovat správně. S „výkladem“ neuspokojivé situace ve vztahu dokument – interpretace se můžeme setkat u projektu čtyřdílné performance Andrey Salzmannové a Julie Kläringové *37 years is too late*, který také reflektuje a zpochybňuje formy, jakými je zprostředkována historie performance.

Původní performance měly za cíl zkoumat tělo a jeho možnosti, byly zasazeny do dobového kontextu a vzhledem k tehdejšímu tabu působily provokativně. V mnohých případech se totiž performeré nestyděli ukázat svá nahá těla ve vypjatých situacích a pózách, což někteří diváci nemuseli přijmout pozitivně. Dnešní reenactmenty především „[...]poukazují k institucionalizaci a konzervování minulých událostí a k jejich využití na trhu s uměním, jejich obnovené inscenace a kontextualizace vytváří nové formy appropriate. Představují fluidní přístup k archivům. Činí aktuálními otázky po povaze artefaktů, na kterých jsou založeny staré a nové popisy performancí a jejich historií, a zkoumají jejich čitelnost v nových kontextech.“ (Šedivá, 2011) Ovšem také představují možnost, jak nově zdokumentovat a uchopit toto časově pomíjivé umění.

## Jak zopakovat neopakovatelné? Praktické přístupy k reenactmentu

I pro umělce – performeru – může reperformance znamenat cestu k napojení jeho tvorby na současný diskurz umění, a proto se dnes možná někteří uchýlili k jejich prováděním.

Marina Abramovič je jednou z umělců, již se pokusili prováděním reperformancí vstoupit do debaty o tomto fenoménu a ovlivnit jeho současnou podobu. Abramovič totiž pocítila po období aktivního performování nutkavou potřebu sdělit širší veřejnosti, jak by se měly reenactmenty provádět správně

a „[...] chtěla mít kontrolu nad způsobem dokumentace a prezentace jejich děl“ (Steetskamp, 2007). Načrtla proto model pro budoucí možné provádění reperformancí jiných autorů, ve kterém zohledňuje nezbytné kroky potřebné k jeho vlastní realizaci. Podle Abramović je nutné:

1. Požádat původního umělce o svolení.
2. Zaplatit za vlastnická práva.
3. Provést novou interpretaci díla, která musí ctít původní zdroj.
4. Vystavit původní materiál: fotografie, videa, artefakty.
5. Vystavit nově interpretované dílo z čerstvě pořízených dokumentujících materiálů (Barret, 2011).

Tento koncept aplikovala Abramović roku 2005 na konkrétní reperformance dřívějších performancí ústí v týdenní projekt *7 easy pieces*. Abramović při této příležitosti znovu provedla původní díla *Seedbed* (1972) Vita Acconciho, *Body Pressure* (1974) Bruce Naumana, *Action Pants: Genital Panic* (1969) Valie Export, *The Conditioning* (1973) Giny Paneové, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) Josepha Beuyse a dvě vlastní performance *Lips of Thomas* (1975) a *Entering the Other Side* (2005). Abramović chtěla tímto projektem poskytnout širšímu publiku vhled do povahy realizování performance, který by získali pouze zprostředkovaně, z fotografií či videa, a umožnit jim strávit čas s konkrétními reperformancemi. Přidanou hodnotu zprostředkovalo nové natáčení těchto reperformancí Babetou Mangolte. Mangolte během představení sbírala záběry, ze kterých pak sestříhala a vydala roku 2007 hodinu a půl dlouhý film reflektujícím tyto reperformance. Podle Barbary Büscher (2009) tak tímto filmem nezpřístupnila pouze sekundární archivní materiál, ale také další umělecké dílo samo o sobě.

S odlišným přístupem k reenactmentu se setkáváme v případě umělkyně Yoko Ono u performance *Cut piece* z roku 1964, ve kterém si na jevišti v Tokyu nechala od publika odstříhávat kusy oděvu. Pro toto dílo vytvořila nejdříve návod, jež poté osobně zopakovala ještě pětkrát, poprvé již roku 1965. Navíc dovolila, aby dílo převzali i jiné ženy a muži, čímž se od počátku odklonila od striktního pojetí performance [6] a více se přiblížila konceptu reperformance. Původně performovala *Cut piece* (kvůli krutému přístupu některých mužů z obecenstva) s hněvem v srdci, jak uvádí Blackson (2007, s. 38). Poslední reenactment z roku 2003 ovšem upravila v gesto projevu touhu po světovém míru v návaznosti na útok na newyorské světové obchodní centrum v září roku 2001. Každý z dvou set diváků nového uvedení měl odstříhnout kus oděvu (ne větší než pohlednice) a ten pak poslat svému známému jako projev míru a veřejného obětování. Ryze intimní dílo se tak touto reperformancí proměnilo v poselství, jež je otevřeno dalšímu interpretování.

Reenaactment může sloužit i jako „[...] prostředek analýzy veřejného prostoru a jeho proměn“, jak uvádí Pospiszyl (2006). Tento koncept je patrný v projektu *Replaced* Barbory Klímové z roku 2006. Jeho výsledkem bylo zjištění, že tehdejší performance (probíhající v době totality) byly chápány spíše jako provokace a setkaly se s větší mírou netolerance. V současné praxi se znovu provedení Klímové

setkala spíše s nezájmem a laxností veřejnosti. Zároveň jimi však Klímová ukázala, že mají výpovědní hodnotu, která přesahuje jejich „tady a teď“ a reflektují i po lokačním a časovém přemístění přístup veřejnosti k netradičnímu druhu umění.

Poněkud neobvykle přistoupili k reenactmentu Eva a Franko Mattes v projektu *Synthetics performances*, z roku 2007 v němž nechali „prožít“ jejich avatary šest klasických performancí v prostředí virtuálního světa *Second Life*. Mattesovi tím chtěli analyzovat svůj odpor k umění performance a zjistit, proč je pro ně tak nezajímavé. Ke ztvárnění si vybrali záměrně takové akce, které měly dle jejich názoru ve virtuálním prostředí vypadat paradoxně. Už jen skutečnost, že „[...] vše naprogramovali a nic nenechali spontánnosti“ (Quaranta, 2009), nasvědčuje tomu, že se mělo jednat o pravý opak performance. Hlavním záměrem *Synthetics performances* bylo vnést umění performance do nového kontextu a poskytnout mu druhý život ve virtuální realitě. Projekt je totiž zajímavý i tím, že se lidé po celém světě mohli těchto reperformancí zúčastnit prostřednictvím rozhraní *Second Life*. Šlo tedy vlastně o simulátor performancí, který neměl zpřítomnit minulé události ani zprostředkovat pocit autenticity. Mattesovi ho spíše využili jako nástroj pro detailní rekonstrukci a analýzu děl, jejichž smysl jim do té doby nebyl zcela jasný.

## Závěrem: Přínosný paradox

Jak jsme si ukázali, reenactment či reperformance dnes figuruje jako prostředek ke zpřítomnění historických událostí a jeho přínos spočívá v množství interpretací, v kterých je argumentován. Ačkoliv by se v případě reperformance na první pohled mohlo zdát, že se v mnohém odklonila od původních zásad umění performance, stále ve své podstatě manipuluje s živostí a pomíjivostí, které navíc aktivně „komunikují“ s minulostí. Ve výsledku tak reperformance vytváří pomyslné pojítko mezi přítomností a minulostí, jež je touto cestou revidována, zpřítomňována a valorizována. Pro teoretiky umění i umělce samotné zastává reperformance nejen funkci kritického dialogu s formou živého umění, ale i funkci alternativního způsobu historiografie. Fakt, že díla umění performance i dnes inspirují umělce k jejich novému zpracování, je důkazem toho, že performance tímto stylem stále žije v neustálé spirále uměleckého a teoretického zkoumání a že se z těchto původně intimních a explorativních performancí pro omezený počet přihlížejících stávají díky reperformancím prostředky analýzy tohoto umění. Jak říká Jones (1997, s. 12), je těžké poznat významy historie, když jsme jejich součástí. Tyto významy můžeme odkrýt teprve s odstupem času, kdy si je retrospektivně seskládáme do zvládnutelného rámce.

**Vysvětlivky:**

[1] Překlad z angličtiny: znovu uvedení, rekonstrukce.

[2] Umělecká forma 60. a 70. let, ve kterém je prostředkem umělcovo tělo a dílo prezentuje umělec sám svými aktivitami. Ke kánonu klasických performancí se např. řadí akce V. Acconciho, M. Abramovič, Ch. Burdena aj.

[3] Viz kapitola *Výskyt reenactment v populární kultuře*.

[4] V *Divadelním slovníku* totiž Patrice Pavis popisuje živé umění jako „[...] pojem označující ty druhy scénického umění, které používají živé lidské tělo“, což je jeden ze zásadních rysů umění performance. (Pavis et al., 2003, s. 438)

[5] „[...] proces pozorování události je procesem samotným“ (In: COLOGNI, Elena. *Partendo dall'anima: The Soul, to Start with* [online] Dostupné z: <http://www.elenacologni.com/experiential/erasure/neworleanssmall.pdf>) Překlad: Agáta Kovaříková

[6] Viz kapitola *Názorová nejednota*.

**Použitá literatura:**

ABRAMOVIČ, Marina, 2005. Seven Easy Pieces. *MoMA Multimédia*. [online]. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1998>.

ABRAMOVIČ, Marina; Ulay: Biography, 2004. *Media Art Net* [online]. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: <http://www.medienkunstnetz.de/artist/abramovic+ulay/biography/>.

ARNS, Inke, 2008. History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance. In: Inke Arns – Gabriele Horn (eds.). *History will Repeat Itself*. Dortmund: Hardware MedienKunstVerein (HMKV) – Berlín: KW Institute for Contemporary Art, s. 37–64.

AUSLANDER, Philip, 2008. *Liveness: performance in mediatized culture*. 2nd ed. London: Routledge. 208 s. ISBN 9780415773539.

BARRET, Helena, 2011. Reinterpreting Re-performance. *Relay* [online]. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: [http://relay.eca.ac.uk/zine/?p=368#\\_edn1](http://relay.eca.ac.uk/zine/?p=368#_edn1).

BLACKSON, Robert, 2007. Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal* [online]. Vol 66, No1, Spring, s. 28-40 [cit. 2012-01-18]. Dostupné z: [http://pages.akbild.ac.at/kdm/\\_media/\\_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf](http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf).

BÜSCHER, Barbara, 2009. LOST & FOUND. *Archiving Performance* [online]. [cit. 2012-15-03]. Dostupné z: [http://perfomap.de/current/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance/pdf-download/at\\_download/file](http://perfomap.de/current/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance/pdf-download/at_download/file).

COLOGNI, Elena. *Partendo dall'anima: the Soul, to Start with* [online]. Dostupné z: <http://www.elenacologni.com/experiential/erasure/neworleanssmall.pdf>.

JONES, Amelia, 1997. "Presence" in absentia: experiencing performance as Documentation *Art Journal* [online]. Vol. 56, No. 4, Winter [cit. 2012-03-18]. Dostupné z: [http://art.usf.edu/File\\_Uploads/Presence.pdf](http://art.usf.edu/File_Uploads/Presence.pdf).

LANG/LEVITSKY, Ariel SPEEDWAGON a QUITO ZIEGLER, 2012. About. *The Artist is absent* [online]. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: [http://www.theartistisabsent.com/?page\\_id=46](http://www.theartistisabsent.com/?page_id=46).

PAVIS, Patrice a ANNE UBERSFELD, 2003. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav. 493 s. ISBN 8070081570.

POSPISZYL, Tomáš, 2006. Replika neznamená jen kopii, ale i součást dialogu. In: KLÍMOVÁ, Barbora, 2006. *Replaced – 2006 (Catalogue)* [online]. Brno: Author's edition. Dostupné z: <http://animal.ffa.vutbr.cz/~qvklimovab/replacedcat.pdf>.

QUARANTA, Domenico, 2009. Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG  
Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia. *RE:akt!* [online]. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: [http://www.reakt.org/texts/reakt\\_7\\_imponderabilia.pdf](http://www.reakt.org/texts/reakt_7_imponderabilia.pdf).

STAPLETON, Paul, 2007. *Dialogic Evidence: Documentation of Ephemeral Events* [online]. c2007. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: <http://www.ahds.ac.uk/performingarts/news/reports/stapleton-Dialogic%20Evidence.pdf>.

STEETSKAMP, Jennifer, 2007. To be continued: Documenting for the past, documenting for the future. *Neederlands Instituut voor Mediakunst* [online]. [cit. 2007-03-28]. Dostupné z: <http://www.nimk.nl/en/conserving/resource/pdfs/Abramovic.pdf>.

ŠEDIVÁ, Barbora, 2011. Program sympozia MÉDIA-PERFORMANCE 3: PAMĚŤ. *Dům umění města Brna* [online]. [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: [http://www.dum-umeni.cz/uploads/media\\_performance\\_3\\_pamet\\_podrobny\\_program.pdf](http://www.dum-umeni.cz/uploads/media_performance_3_pamet_podrobny_program.pdf).

THURMAN, Judith. Walking Through Walls, Marina Abramović's performance art. *The New Yorker* [online]. March 2010 [cit. 2012-03-28]. Dostupné z: [http://www.newyorker.com/reporting/2010/03/08/100308fa\\_fact\\_thurman%23ixzz1kxMARz1C](http://www.newyorker.com/reporting/2010/03/08/100308fa_fact_thurman%23ixzz1kxMARz1C).