

Archívy

Archives

Vladimír Ambroz (Brno), Artpool
Art Research Centre (Budapest),
Pavol Breier (Bratislava), Ján Budaj
(Bratislava), Pavel Büchler (Praha),
Peter Čepec (Bratislava), Josef
Daněk & Blahoslav Rozbořil
(Čelákovice, Kuřim), Lubomír
Đurček (Bratislava), Květoslava
Fulierová (Bratislava), Vladimír
Havlík (Olomouc), Dalibor Chatrný
(Brno), J. H. Kocman (Brno),
Marie Kratochvílová (Brno), Peter
Meluzin (Bratislava), Muzeum
umění Olomouc (Olomouc), Marian
Palla (Střelice), Jaroslav Pokorný
(Brno), Ivo Sedláček (Zlín), Aleš
Záboj (Brno)

Kurátoři

Curators

Barbora Klímová, Daniel Grůň,
Filip Cenek

Navzájem.

Společenství 70. a 80. let

22. 3. — 2. 6. 2013
tranzitdisplay, Praha

tranzitdisplay, Prague

tranzitdisplay
Dittrichova 9/337, Praha 2
www.tranzitdisplay.cz
info@tranzitdisplay.cz

Hlavní partner Main partner
ERSTE Foundation; podpora
support Ministerstvo kultury
České republiky, Hlavní město
Praha, Městská část Praha 2;
mediální partneři media partners
A2 kulturní čtrnáctideník, Rádio 1.

Mutually.

Communities of the 1970s and 1980s

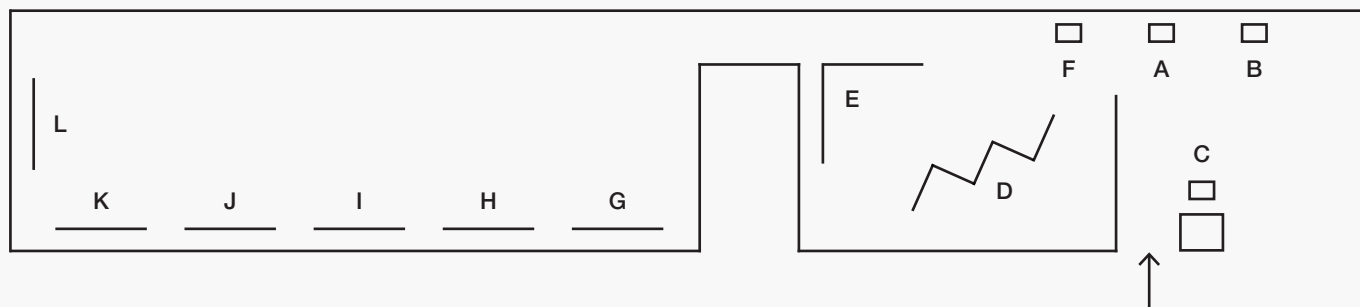
27. 3. — 19. 5. 2013
Dům umění města Brna

The Brno House of Arts

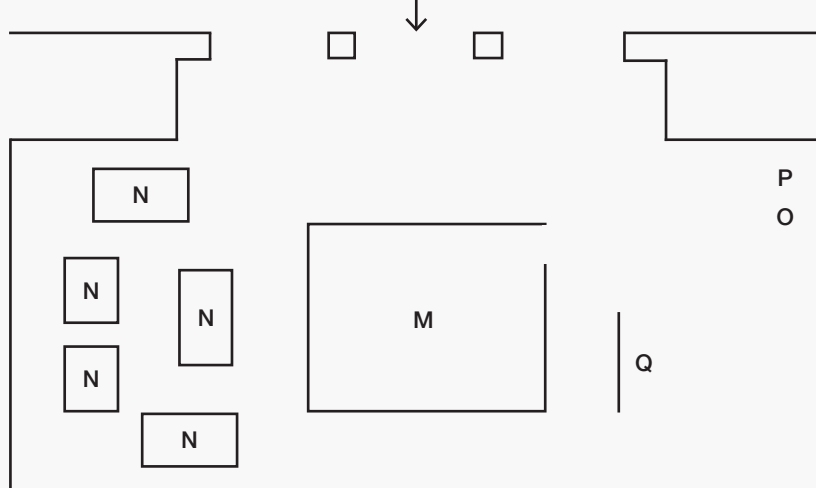
Dům umění města Brna
Malinovského nám. 2, Brno
www.dum-umeni.cz
info@dum-umeni.cz

Statutární město Brno finančně
dotuje provoz Domu umění města
Brna, příspěvkové organizace.
Podpora Support Ministerstvo
kultury České republiky; mediální
partneři media partners Metro-
polislive, Artalk, Artmap.

tranzitdisplay



Dům umění města Brna



tranzitdisplay entrance hall

A p. 6

Studio Hapuka, *Mutually*, 1981, digitised Normal 8mm film, 20:05 mins.

tranzitdisplay library

B p. 7

Video documentaries made during the start of exhibitions at the Gallery Drug Store of Cheap Goods from Aleš Záboj archive, Brno 1987–1989.

C p. 8

Lubomír Ďurček, *NFRMC (Information about Hands and People)*, 1982, digitised 16mm film, 5:30 mins.

tranzitdisplay front room

D pp. 10–11

Artists' documentation of collaboration between Josef Daněk, Blahoslav Rozbořil and other co-artists (1983–1990), developed for the most part for the *DECENIUM* exhibition, Klub mládeže, Křenová, Brno 1989.

E pp. 12–13

Peter Meluzin, *Black Holes*, water treatment plant, Vrakuňa 1983–1984, a series of individually named events: *Black Hole* (1983); *Sitting Bull* (13. 2. 1984, 16:00–17:30); *Schwarzes Loch* (1984), projects and photodocumentation.

F pp. 14–15

Ján Budaj and TSIE (Temporary Society for Intense Experiences), *Air Travel Is the Cheapest*, Legionárska St, Bratislava June 1978; *Fictional Culture Week*, Bratislava 22nd January – 3rd February 1979, digitised photodocumentation.

tranzitdisplay room at the rear

G pp. 16–17

Július Koller and amateur artists, Summer Sessions 1974–1992, Krahule 1974–1975, Makov 1976, Moravany nad Váhom 1976, Oravský Podzámok 1977, Čičmany 1978, Modra 1978, Slovenský Raj 1979, Harmónia 1980, Nedvědice 1980, Kamenice nad Lípou 1981, Harmónia 1982, Jankov Vřšok 1983, Počúvadlo 1984, Bystřice pod Hostýnem 1985, Jizerské Hory 1986, Senec 1986, Vavrišovo 1987, Modrý Kameň 1988, Moravany nad Váhom 1988, Vyšná Boca 1989, Devín 1990, Haligovce 1990, Gecel 1991, Rajecké Teplice 1991, Geravy 1992, digitised photodocumentation.

H pp. 18–19

Miloslav Sonny Halas, *Neolithic Painting*, former silver mines near Bílý potok, Domašov, 13.–15. 4. 1974, digitised photodocumentation.

I pp. 20–21

Vladimír Ambroz, *The Tree Event – Strom*, collaboration Oleg Vašica, Brno 1976; Meeting in studio of Vladimír Ambroz, Brno 1979, digitised photodocumentation.

J pp. 22–23

Vladimír Havlík, Radek Horáček, *Images – Ideas – Houses – Dreams (Mušov)*, Mušov 1979, digitised photodocumentation.

K pp. 24–25

Pavol Breier and BAHAMA, *Ascent of Nakra Tau and Ušba*, Caucasus 13.–14. 7. 1981, 19.–22. 7. 1981, digitised photodocumentation.

L pp. 26–27

Ivo Sedláček, *Museum for Researching the Life and Work of Ivo Sedláček in Žabčice*, Žabčice u Brna 1988; Informal Outing, Pálava (undated), digitised photodocumentation.

The Brno House of Arts Procházka Hall

M p. 9

Lubomír Ďurček, *Home*, 1983, digitised 16mm film, 13:30 mins.

N pp. 28–29

Marian Palla's activities in the 1970s and 1980s, as found in the archives of Vladimír Ambroz, Pavel Bůchler, Dalibor Chatrný, Marie Kratochvílová and Jaroslav Pokorný.

O pp. 30–31

Róbert Cyprich, 1979 *Red Year. International Festival of Socio-cultural Processual Feasts as with the Creative Cooperation of 365 Friends from All over the World*, calendar poster.

P p. 30

Reading from letters of Róbert Cyprich, addressed to friends, audio recording, read by Andrej Svitok, 2012.

Q pp. 32–34

György Galántai, László Beke, Meeting of Czech, Slovak and Hungarian artists, initiated by László Beke, Studio Chapel of György Galántai in Balatonboglár (Hungary) 26.–27. August 1972, poster and digitised photodocumentation.

cover

Exhibition plan (tranzitdisplay & The Brno House of Arts).

p. 4

Daniel Grůň, *Moments of Immobility (Mutually II). Comments on the Exhibition*.

pp. 39–42

Interview. Barbora Klímová and Daniel Grůň.

p. 43

Press release.

tranzitdisplay vstup

A str. 6

Studio Hapuka, *Navzájem*, 1981, digitalizovaný Normal 8mm film, 20:05 min.

tranzitdisplay knihovna

B str. 7

Video dokumenty pořízené v rámci zahájení výstav v Galerii Drogerie zlevněné zboží z archivu Aleše Záboje, Brno 1987–1989.

C str. 8

Lubomír Ďurček, *NFRMC (In-formácia o rukách a ľuďoch)*, 1982, digitalizovaný 16mm film, 5:30 min.

tranzitdisplay přední místnost

D str. 10–11

Autorská dokumentace spolupráce Josefa Daňka, Blahoslava Rozbořila a dalších spoluautorů (1983–1990), vytvořená z velké části pro výstavu *DECENIUM*, Klub mládeže, Křenová, Brno 1989.

E str. 12–13

Peter Meluzin, *Čierne diery*, čistíčka vody, Vrakuňa 1983–1984, série akcí pomenovaných jednotlivci: *Black Hole* (1983); *Sitting Bull* (13. 2. 1984, 16:00–17:30 hod.); *Schwarzes Loch* (1984), projekty a fotodokumentácia.

F str. 14–15

Ján Budaj a DSIP (Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania), *Letecká doprava je najlacnejšia*, Legionárska ulica, Bratislava jún 1978; *Týždeň fiktívnej kultúry*, Bratislava 22. január – 3. február 1979, digitalizovaná fotodokumentácia.

tranzitdisplay zadní místnost

G str. 16–17

Július Koller a amatérski výtvarníci, Letné sústreďenia 1974–1992, Krahule 1974–1975, Makov 1976, Moravany nad Váhom 1976, Oravský Podzámok 1977, Čičmany 1978, Modra 1978, Slovenský Raj 1979, Harmónia 1980, Nedvědice 1980, Kamenice nad Lipou 1981, Harmónia 1982, Jankov Vřšok 1983, Počúvadlo 1984, Bystřice pod Hostýnem 1985, Jizerské Hory 1986, Senec 1986, Vavrišovo 1987, Modrý Kameň 1988, Moravany nad Váhom 1988, Vyšná Boca 1989, Devín 1990, Haligovce 1990, Gecel 1991, Rajecké Teplice 1991, Geravy 1992, digitalizovaná fotodokumentácia.

H str. 18–19

Miloslav Sonny Halas, *Neolitic-ká malba*, bývalé stříbrné doly u Bílého potoka obce Domašov 13.–15. 4. 1974, digitalizovaná fotodokumentace.

I str. 20–21

Vladimír Ambroz, *The Tree Event – Strom*, spolupráce Oleg Vašica, Brno 1976; *Setkání v ateliéru Vladimíra Ambroze*, Brno 1979, digitalizovaná fotodokumentace.

J str. 22–23

Vladimír Havlík, Radek Horáček, *Obrazy – představy – domy – sny (Mušov)*, Mušov 1979, digitalizovaná fotodokumentace.

K str. 24–25

Pavol Breier a BAHAMA, *Výstup na Nakra Tau a Ušbu*, Kaukaz, 13.–14. 7. 1981, 19.–22. 7. 1981, digitalizovaná fotodokumentácia.

L str. 26–27

Ivo Sedláček, *Muzeum pro výzkum života a díla Ivo Sedláčka v Žabčicích*, Žabčice u Brna 1988; *Nefornální výlet*, Pálava (nedatováno), digitalizovaná fotodokumentace.

Dům umění města Brna Procházková síň

M str. 9

Lubomír Ďurček, *Domov*, 1983, digitalizovaný 16mm film, 13:30 min.

N str. 28–29

Aktivity Mariana Pally v 70.–80. letech v archivech Vladimíra Ambroze, Pavla Büchlera, Dalibora Chatrného, Marie Kratochvílové a Jaroslava Pokorného.

O str. 30–31

Róbert Cyprich, 1979 *Red Year. Medzinárodný festival socio-kultúrnych procesuálnych sviatkov v kreatívnej spolupráci 365 priateľov z celého sveta*, plagát-kalendár.

P str. 30

Čítanie z listov Róberta Cypricha, adresovaných priateľom, audio nahrávka, číta Andrej Svitok, 2012.

Q str. 32–34

György Galántai, László Beke, *Stretnutie českých, slovenských a maďarských umelcov*, iniciované László Bekem, Ateliér Kaplnka György Galántaia v Balatonboglári (Maďarsko) 26.–27. augusta 1972, plagát a digitalizovaná fotodokumentácia.

obálka

Mapa výstavy (tranzitdisplay & Dům umění města Brna).

str. 5

Daniel Grůň, *Momenty nehybnosti (Navzájom II.)*. *Poznámky k výstave*.

str. 36–39

Rozhovor. Barbora Klímová a Daniel Grůň.

str. 43

Tisková zpráva.

Moments of Immobility (Mutually II). Comments on the Exhibition

Non-institutionalised culture of the 1970s and 1980s interests us as a culture of contribution or as a joint creative activity using conditions of mutual exchange and the intensely experienced moment. Sometimes as a gesture of transgression, at other times as a gesture of escape from social clichés and a return to the essence of interpersonal contact. As an attempt to create a living social space. We also read it as a proposal for a third way beyond official regime art and, via the milieu of the dissident opposition, as a coming to terms with the unauthentic collectivism of the communist regime. The atmosphere of joint activities, organised outside state institutions or with various institutional mimics, shows a different image of socialist society and various forms of resistance to the dominant cultural models. It leads us to the question of what alternative possibilities for mutual exchange are used, how they are documented and in what ways they are subsequently archived.

The exhibition has the ambition of presenting the joint activities of these communities without applying binding artistic categories, such as action or conceptual art. We integrate peripheral and rarely presented documentation, in which the intention (not) to create art and the organisation of leisure activities constantly overlap. We concentrate on aspects of communication, on their possibilities and limitations. The spatial approach to the exhibition also reflects the experience, communication and contacts of the curators with the players from unofficial culture of the 1970s and 1980s. It follows from this that this exhibition for us is a means to launch inter-generational dialogue. We turn to the socialist past and in doing this try to relativise and discuss the question of the status of the artist, we present their educational activities,

the connections between visual art and theatre. We point to alternative models of exhibition activity.

We staged the first part of the exhibition in the transit workshops in Bratislava under the title *Mutually. Archives of Non-institutionalised Culture of the 1970s and 1980s in Czechoslovakia* (24. 6. – 19. 8. 2012). We named the exhibition after the Hapuka studio film *Mutually* (1981) from the Vladimír Havlík archive, which records a trip by students from the Pedagogical Faculty in Olomouc to Budapest, Pecs, Sofia and Burgas. A documentary film characterises the content and also the way in which the exhibition arose. In the Bratislava exhibition we worked with the category of a “fragment” of an archive. We were interested in an artist’s archive as a medium of memory and the possibility of working with selected fragments of differently defined and then variously presented personal archives. We tried to contrast various archive media: film, slideshow, original photography, author’s book, author’s magazine, correspondence. Just as in the first part we focused on material fragments of personal archives, the second part will be devoted to the experience of time. For this reason we have called the selected parts of the archives “moments” of frozen, immobile time. We follow phenomena just as duration, stopping, immobilisation, timelessness and put them into the context of a jointly experienced moment. The concept of “immobility” links personal reflection on time to immobility as the state of the society of real socialism, which Milan Šimečka brilliantly described in his books *Restoration of Order* and *The End of Immobility*.

The non-utilitarian teaching of Daněk and Rozbořil reveals paths leading beyond the pragmatism of organised school education. The chronological records of the summer sessions of Július Koller with amateur artists show jointly experienced time in Slovak, Moravian and Czech countryside, where organised training in painting turns

into events of situational creativity. In the collective games and celebrations organised by Vladimír Havlík for a community of Olomouc students, penetration into various social spaces and the landscape is linked to elements of humour and spontaneity. The experimental films of Lubomír Ďurček are based on events for volunteers he approached. They present elaborately prepared models of communication and set out different rules for the intensity of mutual meeting through limiting the conditions of formal communication. Besides Ďurček also documented informal meetings of artists in the Bratislava periphery. The performance works of Marian Palla reveal the intense experiencing of time when painting a twenty-four hour line. Pavol Breier undertakes the ascent of a Caucasian summit with the flag of the BAHAMA artistic group. Within the circle of the Bratislava artistic scene Peter Meluzin organises events where ceremony and a typical socialist milieu are linked with a subversive ironic engagement of the individual into a game with pre-set rules.

Our approach to the exhibitions links the roles of the curators: together we do the research, the organisational work, draft spatial proposals, the installation of works and documents. For us, this collective curatorial model means above all contrasting our experiences and unifying varying approaches. If we put greater emphasis on the transfer of exceptional experience than on a work as information, it is because we wish to emphasise two joint points of view. The first is a delayed reaction to the significance and relevance of a model of these activities for the present day, and the second is the relevance of these activities as documents on the use of time and thus as documents with the help of which we try to reassess the role of the individual artists within a collective and the significance of the collective for the individual.

Daniel Grůň

Momenty nehybnosti (Navzámom II.). Poznámky k výstave

Neinštitucionalizovaná kultúra 70. a 80. rokov nás zaujíma ako kultúra prispievania alebo ako spoločná tvorivá aktivita využívajúca podmienky vzájomnej výmeny a intenzívne prežívaného okamžiku. Niekedy ako gesto transgresie, inokedy ako gesto úniku zo spoločenských klišé a návrat k podstate medziľudského kontaktu. Ako pokus vytvoriť živý sociálny priestor. Čítame ju tiež ako návrh na tretiu cestu mimo oficiálneho režimového umenia a prostredím disidentskej opozície, ako vyrovnanie sa s neautenticitou kolektivitou komunistického režimu. Atmosféra spoločných aktivít, organizovaných pomimo štátnych inštitúcií alebo s rôznymi inštitucionálnymi mimikry, ukazuje iný obraz socialistickej spoločnosti a rôzne podoby rezistencie voči dominantným vzorcom kultúry. Vedie nás k otázke, čo sa zdieľa, aké alternatívne možnosti vzájomnej výmeny sa využívajú, ako sa dokumentujú a akými spôsobmi sa následne archivujú.

Výstava má ambíciu predstaviť spoločné aktivity týchto komunít bez uplatnenia zväzujúcich umeleckých kategórií, ako je akčné alebo konceptuálne umenie. Integrujeme okrajové a zriedka prezentované dokumentácie, pri ktorých sa zámer (ne)tvoriť umenie a organizovanie voľnočasových aktivít vzájomne prelínajú. Sústreďujeme sa na aspekty komunikácie, na ich možnosti a obmedzenia. Do priestorového riešenia výstavy sa tiež premieta žitá skúsenosť, komunikácia a kontakty kurátorov s aktérmi neoficiálnej kultúry 70. a 80. rokov. Z toho vyplýva, že táto výstava je pre nás prostriedkom, ktorým rozvíjame medzigeneračný dialóg. Obraciame sa do socialistickej minulosti a tým sa pokúšame relativizovať a diskutovať otázku statusu umelca, prezentujeme edukatívne aktivity, presahy medzi výtvarným prejavom a divadlom. Poukazujeme na alternatívne modely výstavnej činnosti.

Prvý diel výstavy sme realizovali v tranzit dielňach v Bratislave pod názvom *Navzámom. Archív neinštitucionalizovanej kultúry 70.–80. rokov v Československu* (24. 6. – 19. 8. 2012). Výstavu sme pomenovali podľa filmu Vladimíra Havlíka *Navzámom* z roku 1981, ktorý zaznamenáva cestu študentov pedagogickej fakulty z Olomouca do Budapešti, Pécsi, Sofie a Burgasu. Dokumentárny film charakterizuje obsah, ale aj spôsob vzniku našej výstavy. V rámci bratislavskej výstavy sme pracovali s kategóriou „fragment“ archívu. Zaujímal nás archív umelca ako pamäťové médium a možnosti práce s vybranými fragmentmi rozlične definovaných a následne rozdielne prezentovaných osobných archívov. Pokúsili sme sa o konfrontáciu rôznych archívnych médií: film, slideshow, originálna fotografia, autorská kniha, autorský časopis, korešpondencia. Ak sme sa v prvej časti zamerali na materiálne fragmenty osobných archívov, druhá časť bude venovaná prežívanému času. Preto sme vybrané časti archívov pomenovali „momenty“ zastaveného, nehybného času. Sledujeme javy ako je trvanie, zastavenie, znehybnenie, bezčasje, a dávame ich do súvislosti so spoločne prežívaným okamžikom. V pojme „nehybnosť“ sa stretáva osobná reflexia času s nehybnosťou ako stavom spoločnosti reálneho socializmu, ktorý brilantne opísal vo svojich knihách *Obnovenie poriadku* a *Koniec nehybnosti* Milan Šimečka.

Neútilitárna pedagogika Daněka a Rozbořila objavuje cesty idúce za pragmatikou organizovanej školskej výchovy. Chronologické záznamy letných sústredení Júliusa Kollera s amatérskymi výtvarníkmi ukazujú spoločne prežívaný čas na slovenskom, moravskom a českom vidieku, kde sa organizovaný maliarsky tréning mení na udalosť situačnej tvorivosti. V kolektívnych hrách a slávnostiach, organizovaných Vladimírom Havlíkom pre komunitu olomouckých študentov, sa spája prenikanie do rôznych sociálnych priestorov a krajiny s prvkami humoru a spontánnosti. Experi-

mentálne filmy Lubomíra Ďurčeka vychádzajú z akcií pre oslovených dobrovoľníkov. Predstavujú dôkladne pripravené modely komunikácie a stanovujú odlišné pravidlá intenzity vzájomného stretnutia obmedzením podmienok bežnej formálnej komunikácie. Ďurček je tiež autorom dokumentácií neformálnych stretnutí výtvarníkov z bratislavskej periferie. Performatívne práce Mariana Pallu ukazujú intenzívne prežitie času pri maľovaní dvadsaťštyrihodinovej čiary. Pavol Breier uskutočňuje výstup na kaukazský vrchol s vlajkou umeleckej skupiny BAHAMA. Peter Meluzin organizuje v okruhu bratislavskej výtvarnej scény akcie, pri ktorých sa spája obradnosť a typické socialistické prostredia s podvratným ironickým angažovaním jednotlivca do hry s vopred stanovenými pravidlami.

Náš prístup k výstave spája kurátorské roly: spoločne riešime výskum, organizačnú prácu, návrh priestorových riešení, inštaláciu diel a dokumentov. Tímový kurátorský model pre nás znamená predovšetkým konfrontáciu skúseností a zjednotenie odlišných prístupov. Ak dávame väčší dôraz na prenos jedinečnej skúsenosti pred dielom ako informáciou, je to preto, že chceme zdôrazniť dve spoločné východiská. Prvé východisko je oneskorená reakcia na význam a relevantnosť modelu týchto aktivít pre súčasnosť a druhé východisko je relevantnosť týchto aktivít ako dokumentov o trávení času, a teda ako dokumentov, pomocou ktorých sa pokúšame prehodnotiť rolu individuálneho umelca v kolektíve a význam kolektívu pre jednotlivca.

Daniel Grúň

A

Studio Hapuka, *Navzájem*, 1981, digitalizovaný Normal 8mm film, 20:05 min.

Studio Hapuka, *Mutually*, 1981, digitised Normal 8mm film, 20:05 mins.



Samostatnou kapitolu Havlíkova archivu představují filmy z let 1981–1983. Natočil je ve spolupráci s Edou Cupákem, jako Studio Hapuka ve formátu Normal 8mm. Zahrnují inscenovanou i dokumentární rovinu. Od své akční tvorby je autor striktně odlišuje. Filmy považuje za nedokončené, mladické experimenty. Až do nedávna je nezveřejňoval. Obdobně jako nedostatek aktuálních informací ovlivnila jejich specifickou také nedostupnost moderních technologií (které v 70. letech naopak podnítily řadu kreací na Západě – např. kamera Portapak používaná Richardem Serrou nebo okružní pila SkillSaw Gordona Matta-Clarka). K dokumentárně laděným patří film *Navzájem* z roku 1981. Cestopisný snímek zaznamenává výlet skupiny studentů pedagogické fakulty z Olomouce do Budapešti, Pécsu, Sofie a Burgasu. Needitované dokumentární záběry doplňují akční a performativní vstupy účastníků.

A separate chapter in the Havlík archive is represented by the films from 1981–1983. He made them in collaboration with Eda Cupák, as Studio Hapuka, in Normal 8mm format. They include both staged and documentary material. The artist makes a clear distinction between this and his performances, actions. He regards the films as incomplete, youthful experiments. Until recently he had not released them. Just like the lack of current information did, their specificity was affected by the unavailability of modern technology (which in the 1970s by way of contrast triggered a number of creations in the West – for example the Portapak camera used by Richard Serra and the circular SkillSaw of Gordon Matt-Clark). The documentary-styled works include the film *Mutually* from 1981. This travelogue records a trip by a group of the Faculty of Education students from Olomouc to Budapest, Pécs, Sofia and Burgas. The unedited documentary shots are complemented by action and performance inputs by the participants.

B

Video dokumenty pořízené v rámci zahájení výstav v Galerii Drogerie zlevněné zboží z archivu Aleše Zábaje, Brno 1987–1989.

Video documentaries made during the openings of exhibitions at the Gallery Drug Store of Cheap Goods from Aleš Zábaj archive, Brno 1987–1989.

Galerie Drogerie zlevněné zboží vznikla v roce 1986 v brněnském obchodě se zlevněným drogistickým zbožím z iniciativy dramaturga Petra Oslzlého, výtvarníka Rostislava Pospíšila a vedoucího prodejny Drahoše Svatoše. Zahájení výstav se tu odehrávalo jako inscenovaná událost. Autor v bílém plášti prodával hodinu před uzavřením obchodu spolu s prodáváčem; následovalo promítání dokumentů o vystavujících výtvarnících v salonku restaurace Praha. Technické zařízení poskytl britská Husova nadace. Od listopadu 1986 do poslední vernisáže v dubnu 1989 zde vystavovalo 21 umělců. Videá pořídil především Aleš Zábaj, v několika případech také Milan Maryška, Michal Hýbek, Pavel Jandourek nebo Petr Macků.

The Gallery Drug Store of Cheap Goods was established in 1986 in a Brno shop for cheap drugstore goods at the initiative of dramaturge Petr Oslzlý, artist Rostislav Pospíšil and shop manager Drahoš Svatoš. The launch of the exhibitions was played out as a stage-managed event. Dressed in a white coat the artist served at the counter with the sales assistant for an hour before closing time; this was followed by documentary film projections about the exhibiting artists in a salon in the Praha restaurant. Technical equipment was provided by the British Hus Foundation. From November 1986 up to the last preview in April 1989, 21 artists exhibited here. The videos were mainly filmed by Aleš Zábaj, with others from Milan Maryška, Michal Hýbek, Pavel Jandourek and Petr Macků.



17



13



16



17

MENU

1. *Jan Steklík* (březen 1987)
2. *Andy Warhol* (fiktivní rozhovor o Galerii Drogerie zlevněné zboží, který byl promítán jako součást jedné z vernisáží)
3. *Jef Kratochvíl* (duben 1987)
4. *O drogerii* (o historii galerie v jejích prostorách hovoří P. Oslzlý, R. Pospíšil a D. Svatoš, prosinec 1987)
5. *Joska Skalník* (květen 1987)
6. *Jan Šimek – Petr Baran* (červen 1987)
7. *Jaroslav Kořán* (září 1987)
8. *Krzysztof Rynkiewicz* (září 1987 + film *Ballad dla D. A.*, scénář a režie K. Rynkiewicz)
9. *Vladimír Kokolia* (listopad 1987)
10. *Helen Ganly* (prosinec 1987, záběry z vernisáže)
11. *Zorka Ságlová* (únor 1988)
12. *Jan Dungal* (březen 1988)
13. *J. H. Kocman* (květen 1988, medailon + vernisáž)
14. *Bob Pacholík* (září 1988)
15. *Václav Houf* (prosinec 1988)
16. *Josef Daněk – Blahoslav Rozbořil* (editovaný záznam bytové akce Ambrož, 1988 + vernisáž a přednáška v salonku restaurace Praha, únor 1989)
17. *Tomáš Ruller* (medailon + vernisáž, duben 1989, vlastní sestřih performancí)

MENU

1. *Jan Steklík* (March 1987)
2. *Andy Warhol* (a fictional conversation about the Gallery Drug Store of Cheap Goods, shown as part of one of the previews)
3. *Jef Kratochvil* (April 1987)
4. *About the Drug Store* (on the history of the gallery on its premises, by R. Pospíšil and D. Svatoš, December 1987)
5. *Joska Skalník* (May 1987)
6. *Jan Šimek – Petr Baran* (June 1987)
7. *Jaroslav Kořán* (September 1987)
8. *Krzysztof Rynkiewicz* (September 1987 + film *Ballad for D. A.*, script and direction K. Rynkiewicz)
9. *Vladimír Kokolia* (November 1987)
10. *Helen Ganly* (December 1987, shots from the preview)
11. *Zorka Ságlová* (February 1988)
12. *Jan Dungal* (March 1988)
13. *J. H. Kocman* (May 1988, profile + preview)
14. *Bob Pacholík* (September 1988)
15. *Václav Houf* (December 1988)
16. *Josef Daněk – Blahoslav Rozbořil* (edited recording of the Ambrož apartment event, 1988 + preview and lecture in the salon at the Praha restaurant, February 1989)
17. *Tomáš Ruller* (profile + preview, April 1989, own performance edit)

C

**Lubomír Ďurček,
NFRMC (Informácia
o rukách a ľuďoch),
1982, digitalizovaný
16mm film, 5:30 min.**

Lubomír Ďurček, *NFRMC (Information about Hands and People)*, 1982, digitised 16mm film, 5:30 mins.



Lubomír Ďurček (1948) je konceptuálny umelec, performer, dokumentarista, autor experimentálnych textov, kníh a filmov. Väčšinu svojho života pôsobil ako stredoškolský pedagóg. V roku 1977 spoločne s Petrom Bartošom organizoval výstavu fotografií českých a slovenských akčné a konceptuálne zameraných výtvarníkov, pomenovanú *Fotozáznamy*. Na prelome 70. a 80. rokov spolupracoval s Divadlom Labyrint a Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania okolo Jána Budaja. Pre *Týždeň divadla na ulici* realizoval koncept súboru akcií s názvom *Rezonancie* (1979). Ďurček vo svojej tvorbe využíva elementárny jazyk vizuálnej komunikácie, ako je bod, línia, rozptyl a koncentrácia.

Lubomír Ďurček (b. 1948) is a conceptual artist, performer, documentarist, an author of experimental texts, books and films. For most of his life he has been a secondary school teacher. In 1977 in collaboration with Peter Bartoš he organised an exhibition of photographs by Czech and Slovak action – and concept-oriented artists, named *Photorecords*. At the turn of the 1970s he worked with the Labyrinth Theatre and with the Temporary Society for Intense Experiences around Ján Budaj. For a *Week of Theatre on the Street* he implemented the concept of a set of events with the name *Resonances* (1979). In his work Ďurček makes use of the elementary language of visual communication, such as point, line, diversion and concentration.

NFRMC (Informácia o rukách a ľuďoch) z roku 1982 pozostáva z autorskej knihy a 16mm filmového záznamu akcie. Projekt vznikol na základe scenára nerealizovaného filmu. Samotný záznam akcie spoločne so scenárom zostal vo fragmentárnej podobe zhrnutej do autorskej knihy. Skupina šiestich účastníkov je podľa scenára vyvezená na smetisko na bratislavskej periférii, kde dochádza k ich vzájomnému kontaktu za vopred určených podmienok: „nevedeli, kde sa nachádzajú, nevideli na seba navzájom, nerozprávali sa, možnosť poznania a dorozumenia bola daná iba rukám, ale s tým, že neopustia hranice stola.“ *NFRMC* je zaujímavý práve pre spôsob záznamu udalosti, v ktorom sa spája film, fotografia, zvuk, kresba, scenár a následne komentované pocity jednotlivých účastníkov akcie.

NFRMC (Information about Hands and People) from 1982 is from the artist's book and the 16mm film record of the event. The project came about as a result of a script for a film which was never made. The actual event record together with the script remained in the fragmentary form included in the artist's book. According to the script the group of six participants is taken to a rubbish tip on the outskirts of Bratislava, where they are introduced under predetermined conditions: "they did not know where they were, could not see each other, did not speak, they were given the chance to learn and understand only through their hands, but without leaving the table." *NFRMC* is interesting for its way of recording the event in which film, photography, sound, drawing, script are linked together and later commented on with the feelings of the individual event participants.

M

Lubomír Ďurček, *Domov*, 1983, digitalizovaný 16mm film, 13:30 min.

Lubomír Ďurček, *Home*, 1983,
digitised 16mm film, 13:30 mins.



Film *Domov* (1983) bol rovnako zaznamenaný 16mm kamerou v duchu programového využívania prostriedkov minimálnej výpovede. Je záznamom akcie uskutočnenej v okruhu priateľov a známych na bratislavskej Železnej studienke. Štyria vyžrebovaní aktéri boli zašití do vopred pripravenej plachtoviny, ktorá po napnutí získala tvar bielej kocky veľkosti 2×2×2m. Filmová montáž kombinuje čierno-biely záznam objektu pohybujúceho sa v lese s farebnými zábermi zachytávanými paralelne vo vnútri kocky. Pozorovaný z odstupu pôsobí raz ako pohyblivá živá socha, inokedy ako prázdny podstavec. Rytmické striedanie statických a pohyblivých obrazov postupne prechádza do série fotografií skupinky ľudí roztratenej v dave.

Ďurčekove filmy *Domov* a *NFRMC* sú o hľadaní autentickej komunikácie vo vnútri dočasného spoločenstva. Účastníkov akcie zblížu práve dobrovoľne podstupené obmedzenia v pohybe a vnímaní priestoru.

The film *Home* (1983) was also recorded on a 16mm camera in the spirit of the programmed use of minimum confessional means. It is the record of an event taking place in a circle of friends and acquaintances at the Bratislava Železná studenka. Four actors were sewn into a previously prepared tarpaulin which when fastened up formed the shape of a white die with 2m edges. The film montage combines a black and white recording of the object moving through a wood with colour shots taken in parallel inside the die. When observed from a distance it appears at times like a moving living statue, at others like an empty pedestal. The rhythmic alternation of static and moving images gradually changes into a series of photographs of a group of people lost in a crowd.

Ďurček's films *Home* and *NFRMC* are about the search for authentic communication within a temporary community. The participants are brought together by the very voluntary limitation they are subject to in movement and in their perception of space.



D

Autorská dokumentace spolupráce Josefa Daňka, Blahoslava Rozbořila a dalších spoluautorů (1983–1990), vytvořená z velké části pro výstavu *DECENIUM*, Klub mládeže, Křenová, Brno 1989.

Artists' documentation of collaboration between Josef Daněk, Blahoslav Rozbořil and other co-artists (1983–1990), developed for the most part for the *DECENIUM* exhibition, Klub mládeže, Křenová, Brno 1989.

1–2

Poslední oběd, Brno 1987, spolu s Ivo Sedláčkem, Brno; zúčastnili se: J. H. Kocman, Petr Oslzly, Ivan Kříž, Zdeněk Brabec, Pavel Daněk, Radka Kučerová, Zdeněk Halla, Kamila Opletalová, Jarek a Kateřina Dokoupilovi, František Mikš, Barbora Mikšová, foto: Jiří Krejčí.

The Last Supper, Brno 1987, in collaboration with Ivo Sedláček, Brno; participants: J. H. Kocman, Petr Oslzly, Ivan Kříž, Zdeněk Brabec, Pavel Daněk, Radka Kučerová, Zdeněk Halla, Kamila Opletalová, Jarek and Kateřina Dokoupil, František Mikš, Barbora Mikšová, photo: Jiří Krejčí.

3

Poslední oběd, 1987, spolu s Ivo Sedláčkem, pozvánka.

The Last Supper, 1987, in collaboration with Ivo Sedláček, invitation.

4

Výroba kaširované plastiky Tatraplán v rámci výtvarné spolupráce s *Ochotnickým kroužkem*, divadlem J. A. Pitínského na představení *Ananas*, Brno 1987, foto: neznámý autor.

Creation of a cardboard sculpture Tatraplán as part of creative collaboration with the *Ochotnický kroužek*, the J. A. Pitínský Theatre for the *Pineapple* performance, Brno 1987, photo: unknown author.

5

Ambrož, Brno 1988, foto: Jiří Krejčí.

Ambrož, Brno 1988, photo: Jiří Krejčí.

6

Ambrož, 1988, pozvánka.

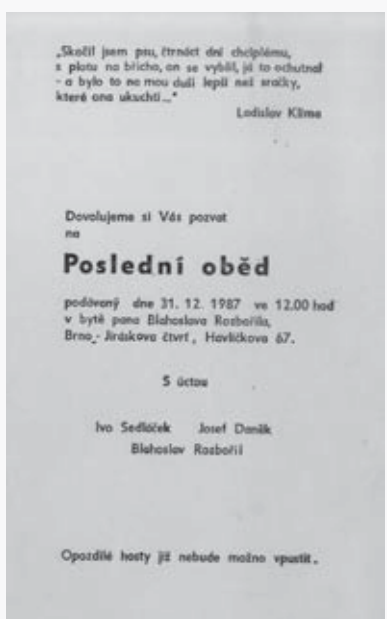
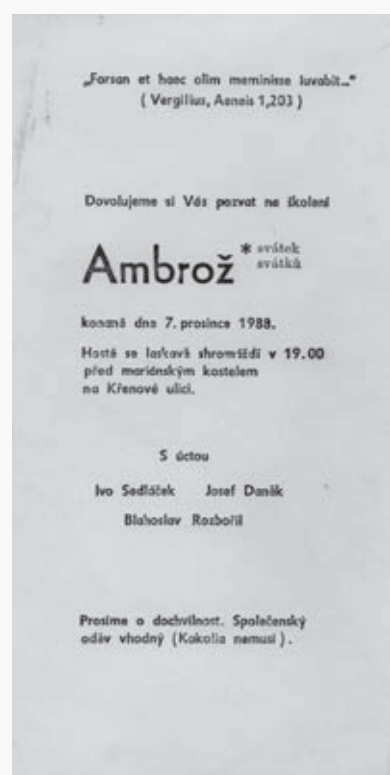
Ambrož, 1988, invitation.

Spolupráce Josefa Daňka (1961) a Blahoslava Rozbořila (1959) pramení v období středoškolských studií, rozvíjí se (od začátku 80. let) ve vzájemné komunikaci (autory označované „vertikální“, „neutilitární“, „patafyzická“, vyústěním bývá smích), v interakci s dalšími spoluautory a účastníky. Experimentální projekty Daňka a Rozbořila reagují na osobní i společenskou situaci (oba spojuje např. rodinná příslušnost k církevnímu společenství). Působí především v brněnském prostředí (v privátních a poloprivátních sférách i ve městě). Svými aktivitami spojují a formují různé společenské okruhy. Situace akcí Daňka s Rozbořilem odlišuje jeviště/fórum a hlediště. Spíše než divadla se ale přítomní účastníci vychýlené společenské události (obřadu–rituálu–svátku–oslavy–hry–koncertu–symposia–lekcce–referátu–přednášky–výkladu apod.). Autoři před námi nehrají role (učitele–kazatele–vědce–vynálezce–hudebníka aj.). Mnohem spíše přirozeně obývají oblast umění jako svobodnou platformu, kde se mohou aktuálně vyjadřovat k otázkám souvisejícím s uměním, vědou, filosofií, náboženstvím. Nezáčastněnému komplikuje vnímání skutečnost, že se nesetkává s autonomním artefaktem, vytvořeným v určitém čase, ani s tradičně pojatou dokumentací tvorby (záznamem, otiskem, popisem, událostí v dané době), ale téměř vždy s retrospektivně pojatým projektem. Autoři sice tradiční formáty užívají, tvoří ale součást myšlenkových a fyzických experimentů a her formulovaných ve vrstevnatých akcích a scénických vystoupeních. Jejich dokumentaci Daněk s Rozbořilem zpočátku odmítají vůbec. Později dochované záznamy, relikvie, vzpomínky začleňují do aktualizovaného, mnohvrstevnatého výkladu vlastní tvorby.

The cooperation of Josef Daněk (b. 1961) and Blahoslav Rozbořil (b. 1959) has its roots in their secondary school studies, and has developed (from the beginning of the 1980s) from mutual communication (denoted by the artists as being “vertical”, “non-utilitarian”, “pataphysical”, ending in laughter) in interactions with other fellow artists and participants. Daněk and Rozbořil's experimental projects react to personal and social situations (they are both linked by a family affiliation to the Church). They operate mainly in and around Brno (in private and semi-private spheres and in the municipality). They link and form various social groups with their activities. The location of Daněk and Rozbořil's events distinguishes between stage/forum and auditorium. Rather than being at the theatre, those present take part in a diverted social occasion (ceremony–ritual–holiday–celebration–games–concert–symposium–reading–lecture–exposition etc.) The artists do not play a part in front of us (teacher–preacher–scientist–discoverer–musician et al). Rather they naturally occupy an artistic domains as a free platform where they can express themselves spontaneously on questions related to art, science, philosophy, religion. For those who are not present their actions their perception is complicated by the fact that they are not meeting an autonomous artefact, created at a definite time, nor with traditionally conceived artistic documentation (records, prints, descriptions, timed events), but almost always an retrospectively conceived project. The artists do indeed make us of traditional formats, but these form part of conceptual and physical experiments and games formulated in layered events and staged performances. Daněk and Rozbořil at first refused to document these at all. They incorporated records, relics and memories they later retained into an updated, multi-layered exposition of their own work.

Meta dílo v tomto ohledu představují černobílé dokumentační koláže aktivit z let 1983–1990, vytvořené z větší části pro retrospektivní výstavu k desetiletému výročí spolupráce, nazvané *DECENIUM* (Klub mládeže, Křenová, Brno 1989). Shrnují záznamy jednotlivých akcí, jejich interpretaci, slučují je v rámci různě vymezených celků. Jednotná adjustace nabízí náhled do archivu tvůrců, dokládá i dobovou specifičnost medií – volba černě natřeného papíru, namísto černého kartonu – použití xeroxu v souvislosti s uvolňujícím se přístupem k reprodukčním technologiím na konci 80. let. Kolážovité pojetí i obsah archívů prozrazují fúzování mezi společenskou událostí a umělecky zamýšleným projevem – nedůvěru v čistý otisk původní práce a kritický odstup od vytváření autorského portfolia obecně.

Their metawork in this regard are the black and white documentary collages of their activities from 1983–1990, made up for the most part for a retrospective for the 10th anniversary of their collaboration, called *DECENIUM* (Klub mládeže, Křenová, Brno 1989). It includes records of the different events, interpretations of them and combines them as part of variously defined entities. This unique alignment offers an insight into the artists' archive, documents the historical specificity of the media – the use of paper coated in black, instead of black card – the use of Xerox in relation to the growing access to reprographic technologies at the end of the 1980s. The collage approach and content of these files betrays a fusion between social event and artistically developed statement – a lack of trust in the plain print of the original work and a critical distance in general from creating an artistic portfolio.



E

Peter Meluzin, Čierne diery, čistička vody, Vrakuña 1983–1984, séria akcií pomenovaných jednotlivo: *Black Hole* (1983); *Sitting Bull* (13. 2. 1984, 16:00–17:30 hod.); *Schwarzes Loch* (1984), projekty a fotodokumentácia.

Peter Meluzin, *Black Holes*, water treatment plant, Vrakuña 1983–1984, a series of individually named events: *Black Hole* (1983); *Sitting Bull* (13. 2. 1984, 16:00–17:30); *Schwarzes Loch* (1984), projects and photodocumentation.

Peter Meluzin (1947) patrí k zakladateľom akčného zoskupenia *Terén*, aktívneho v rokoch 1982–1987 (Artprospekt P.O.P. – Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Róbert Cyprich, Lubomír Ďurček, Michal Kern, Július Koller, Vladimír Kordoš, Matej Krén, Radislav Matuščík, Peter Meluzin, Dezider Tóth, Jana Želibská). Ako satirický posun *U.F.O.* Júliusa Kollera organizuje *UFOTBAL* (1981), futbalový zápas s odvetou, ktorý zohrali výtvarnícke mužstvá TJ Súperbojs SŠUP a TJ U.F.O. Lamač. V rokoch 1981–1982 sa zúčastnil na Kollerovom projekte *Galéria Ganku*, fiktívnej galérie pre kozmohumanistickú kultúru situovanej na plošine vo Vysokých Tatrách. V rámci zoskupenia *Terén* realizuje v rokoch 1983–1984 niekoľko akcií pre úzko vymedzený okruh bratislavských výtvarníkov, pri ktorých využil nájdenú realitu v podobe rozostavaného betónového objektu čističky odpadových vôd vo Vrakuni. Postupným vylepšovaním a zdokonalením pôvodného scenára a adaptovaním na do stavbu objektu vznikajú tri akcie súborne nazvané *Čierne diery* (1983–1984): *Black Hole*, *Schwarzes Loch* a *Sitting Bull*. Meluzin inscenuje v nevlúdnych priestoroch objektu situačnú hru pre účastníkov s pravidlami imitujúcimi všedný úradný život občanov. Účastníkom akcie necháva pocítiť bezmocnosť, izolovanosť a totálnu kontrolu mocenskou štruktúrou. Akcie Petra Meluzina boli postavené na princípe účasti a často mali charakter „výletov za mesto“, v čom sú paralelou moskovského zoskupenia Kolektivnye dejstvija (Collective Actions) okolo Andreja Monastyrskeho.

Peter Meluzin (b. 1947) is one of the founders of the *Terén* action grouping, active from 1982 to 1987 (Artprospekt P.O.P. – Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Róbert Cyprich, Lubomír Ďurček, Michal Kern, Július Koller, Vladimír Kordoš, Matej Krén, Radislav Matuščík, Peter Meluzin, Dezider Tóth, Jana Želibská). As a satirical shift Július Koller's *U.F.O.* organises *UFOTBAL* (1981), a football match with a rematch, played by the artist teams of the Súperbojs SŠUP and U.F.O. Lamač clubs. In 1981–1982 he took part in Koller's *Gallery of Ganek* project, a fictitious gallery for cosmo-humanistic culture located on stony terrace in the High Tatras. In 1983–1984 as part of the *Terén* grouping, he staged several events for a closely limited circle of Bratislava artists, at which he used revealed reality in the form of the partially constructed concrete building of the water treatment plant at Vrakuña. Through gradual improvement and perfecting of the original script and adaptation of the events to the completion of the building, he created *Black Hole*, *Schwarzes Loch* and *Sitting Bull*. In the inhuman spaces of the building Meluzin stages a situational drama for the participants with rules which imitate the everyday official life of citizens. It leaves the participants in the event with a feeling of helplessness, isolation and of the total control of the powers-that-be. Peter Meluzin's events were constructed on the participative principle and often had the character of "out of town trips", paralleled by the Moscow grouping *Collective Actions* around Andrei Monastyrskiy.

V rámci „mapovania“ terénu okolia Bratislavy ako možného priestoru pre akčnú aktivitu sme objavili na Malom Dunaji pri Vrakuni výstavbu vodohospodárskeho objektu. Pre tento objekt čističky som pripravil projekt akcie *Čierna diera* (pohľad do dlhého potrubia evokoval tento kozmologický názov). Postupné etapy finalizácie rozostavanosti objektu (a s tým súvisiace premeny priestoru čističky) ponúkali následne mutácie akčných riešení. Postupným „prtvrdzovaním“ pôvodného scenára *Čiernej diery* vznikli *Black hole*, *Schwarzes Loch* a *Sitting Bull*.*

* poznámky Petra Meluzina

In surveying the “terrain” for staging action activity in the surroundings of Bratislava we discovered the construction of a water treatment plant on the Little Danube near Vrakuňa. For this cleansing station I prepared the staging of a *Black Hole* (a look into the long pipeline evoked the cosmological title). The different stages of completion of the station (and the changes of the surroundings of the cleansing station) offered the mutations of action solutions. The gradual “toughening” of the *Black Hole* script led to the origin of *Black Hole*, *Schwarzes Loch* and *Sitting Bull*.*

* comments by Peter Meluzin



1



2

1-3

Schwarzes Loch, 1984, fotodokumentácia akcie, foto: Martin Kállay, Radislav Matuščík, Peter Meluzin.

Schwarzes Loch, 1984, event photo-documentation, photo: Martin Kállay, Radislav Matuščík, Peter Meluzin.



3

F

Ján Budaj a DSIP
(Dočasná spoločnosť
intenzívneho prežívania), *Letecká doprava
je najlacnejšia*, Legio-
nárska ulica, Bratislava
jún 1978;

Týždeň fiktívnej kultúry,
Bratislava 22. január
– 3. február 1979, digi-
talizovaná fotodoku-
mentácia.

Ján Budaj and TSIE (Temporary
Society for Intense Experiences),
Air Travel Is the Cheapest, Legio-
nárska St, Bratislava June 1978;

Fictional Culture Week, Bratislava
22nd January – 3rd February 1979,
digitised photodocumentation.

text Mira Keratová

Pre svoj rozmer presahu ume-
nia do občianskej rezistencie sú
pozoruhodné najmä aktivity DSIP
a Budaja v kontrolovanom verej-
nom priestore komunistického
mesta. V týchto akciách nešlo
len o gestá provokácie. Umelec
nevenoval pozornosť iba tomu,
ako sa mu spoločnosť javí, ale aj
štruktúre, ktorá túto spoločnosť
generuje. Vystavoval diváka pô-
sobeniu toho, čomu čelil každo-
denne. Napríklad lži a polopravde,
ktorú totalitná spoločnosť produ-
kovala patologicky. Polopravda
je perspektívnym mocenským
nástrojom, pretože jej účinky môžu
byť dlhodobejšie než v inom type
„brainwashingu“. Dezorientácia
dokáže občanov udržať v pasivite
celé desaťročia.

V časoch, keď bolo cestovanie
nanajvýš privilegovanou aktivi-
tou, Budaj a DSIP umiestnili na
exponovanej ploche v centre
Bratislavy pri Trnavskom mýte
červený transparent s nápisom
„Letecká doprava je najlacnejšia“.
Použili pritom štandardný jazyk
a dobové aranžmán. Koncept
tzv. čiernej propagandy bol pre
oficiálnu moc ťažko dešifrovateľný,
nebol jednoznačne definovaný ako
spektákel. Na odkaz nik otvorene
nereagoval ani týždeň po jeho
zverejnení.

For their scale of the reach of
art into civic resistance the
activities of TSIE and Budaj in
the supervised public space of
the communist city are particular
noteworthy. In these events it was
more than just gestures of provo-
cation. The artist did not direct his
attention to how society appears,
but to the structure which gener-
ates this society. He subjected the
viewer to the influences he faced
everyday. For example the lies
and half-truths which totalitarian
society produced compulsively.
A half-truth is a useful instrument
of power, because its effect can be
more long-term than in other kinds
of “brainwashing”. Disorientation
can keep citizens passive for
whole decades.

At a time when travel was a sig-
nificantly privileged activity, Budaj
and TSIE put up in an exposed
place in the centre of Bratislava
a red banner with the slogan “Air
Travel Is the Cheapest”. They used
literary language and contempo-
rary layout for the text. For the
powers-that-be the concept of
so-called black propaganda was
hard to decode, it was not unam-
biguously defined as spectacle. No
one reacted openly to the refer-
ence for as much as a week after it
was erected.



Ideológia prispôsobila estetiku potrebám svojej politiky. Budaj prispôobil politiku potrebám estetiky akčného umenia. Intervencie pripomínajú experimenty reality-show, v ktorých sa prepleťá realita s fikciou. Neočakávané situácie vznikajú hrou, ktorá sa berie vážne ako reálny život.

Koncept *Týždňa fiktívnej kultúry* bol postavený na komunikačných stratégiách reklamy propagujúcej neexistujúci produkt. DSIP rozbehla vymyslenú kampaň na „Entartete Kunst“ socialistickej normalizácie. Pútače umiestnila v centre mesta a propagovala na nich fiktívne podujatia: premietanie filmu Ingmara Bergmana „Bolest“ s podtitulom „Problém homosexuality v modernej spoločnosti“, výstavy „Salvator Dali in memoriam“ a „René Magritte: Malba“, divadelné predstavenie „Eugène Ionesco: Oko“, koncert „Bob Dylan – ABBA“. Reklamné plagáty ohlasovali čas a miesto podujatia v jednej z oficiálnych štátnych inštitúcií. Plagáty boli odstránené v priebehu najbližších dní. V prípade koncertu dokonca do 15 hodín.

Podľa Budajových komentárov boli účastníkmi tejto akcie tisíce ľudí. Tí, ktorí sa na dané miesta v určenom čase fyzicky dostavili, a tí, ktorí šírili informáciu ďalej. Ako uvádza v korešpondencii, „správa o každom z nich sa rozniesla rýchlosťou príznačnou pre našu situáciu, niektoré dohady (predsa to bude, prečo to bolo odvolané?) kolujú doteraz. Účastníci tejto neskutočnosti sa skutočne čohosi zúčastnili. Vykonal pre to istú námahu – vydali sa nie do galérie, ale na iné miesto, vstúpili do reálnej situácie, do istého konfliktu. Boli nútení reagovať na túto situáciu, hovorili o nej, mysleli na jej príčinu, zo svojho stanoviska ju súdili – to znamená – zaujímali postoje, žili tým aspoň istú chvíľu.“ (T. Štrauss, 1992, s. 202)

Ideology has adapted aesthetics to the needs of its politics. Budaj adapted politics to the needs of the aesthetics of action art. His interventions recall the experiments of reality shows, in which reality is confused with fiction. Unexpected situations arise through a game which is taken seriously like real life.

The concept of the *Fictional Culture Week* was built on the communication strategies for an advertisement promoting a non-existent product. TSIE ran an imaginary campaign on the “Entartete Kunst” of socialist normalisation. They put up posters in the centre of town and on them promoted fictional events: a showing of a film by Ingmar Bergmann called “Pain” with the sub-heading of “The problem of homosexuality in modern society”, exhibitions called “Salvador Dali in memoriam” and “René Magritte: Painting”, a theatrical presentation “Eugene Ionesco: Eye”, a concert “Bob Dylan – ABBA”. The advertising posters announced the time and place of the event in one of the official state institutions. The posters were taken down over the course of the next few days. In the case of concerts by 3pm.

According to Budaj’s commentaries the participants for this event numbered in the thousands. Those who actually turned up at the appointed time, and those who spread the word. As he mentions in his correspondence “the report about each of them spread with remarkable speed by our standards, and some rumours still circulate today (well it’s sure to happen, why was it cancelled?). The participants in this non-reality really took part in something. They had to make a certain effort – set off for the gallery, or some other place, enter into a real situation, into a certain conflict. They were forced to react to this situation, talk about it, think about its causes, make a judgement on it from their own point of view – that is – to take a position, to live with it, at least for an instant. (T. Štrauss, 1992, p. 202)



1–3

Letecká doprava je najlacnejšia, Legionárska ulica, Bratislava jún 1978, foto: neznámy autor, archív Jána Budaja.

Air Travel Is the Cheapest, Legionárska St, Bratislava June 1978, photo: unknown author, Ján Budaj archive.

4–5

Týždeň fiktívnej kultúry, Bratislava 22. január – 3. február 1979, foto: neznámy autor, archív Jána Budaja.

Fictional Culture Week, Bratislava 22nd January – 3rd February 1979, photo: unknown author, Ján Budaj archive.

G

Július Koller a amatérski výtvarníci, Letné sústreďenia 1974–1992, Krahule 1974–1975, Makov 1976, Moravany nad Váhom 1976, Oravský Podzámok 1977, Čičmany 1978, Modra 1978, Slovenský Raj 1979, Harmónia 1980, Nedvědice 1980, Kamenice nad Lipou 1981, Harmónia 1982, Jankov Vřšok 1983, Počúvadlo 1984, Bystřice pod Hostýnem 1985, Jizerské Hory 1986, Senec 1986, Vavrišovo 1987, Modrý Kameň 1988, Moravany nad Váhom 1988, Vyšná Boca 1989, Devín 1990, Haligovce 1990, Gecel' 1991, Ražecké Teplice 1991, Geravy 1992, digitalizovaná fotodokumentácia.

Július Koller and amateur artists, Summer Sessions 1974–1992, Krahule 1974–1975, Makov 1976, Moravany nad Váhom 1976, Oravský Podzámok 1977, Čičmany 1978, Modra 1978, Slovenský Raj 1979, Harmónia 1980, Nedvědice 1980, Kamenice nad Lipou 1981, Harmónia 1982, Jankov Vřšok 1983, Počúvadlo 1984, Bystřice pod Hostýnem 1985, Jizerské Hory 1986, Senec 1986, Vavrišovo 1987, Modrý Kameň 1988, Moravany nad Váhom 1988, Vyšná Boca 1989, Devín 1990, Haligovce 1990, Gecel' 1991, Ražecké Teplice 1991, Geravy 1992, digitised photodocumentation.

Július Koller (1939–2007) patrí k zakladateľom konceptuálneho umenia na Slovensku. Náhodný chodec idúci po Klobúčnickej ulici v Bratislave okolo roku 1968 sa mohol stretnúť s avantgardným umením na netypickom mieste – vo výklade komunálnej opravovne pančúch. Vo výklade sa striedali malé výstavy objektov, koláží a obrazov, ktoré tam pravidelne umiestňoval Július Koller spoločne so svojím priateľom Petrom Bartošom. Mladých umelcov priťahovala polemická prezentácia „anti-obrazov“ v civilnom prostredí a zrušenie hraníc medzi umením, reklamou a tovarom. Výklad alebo *Permanentná antigaléria*, ako umelci pomenovali svoju výstavnú sieň na ulici, znamenal nenápadný, ale pre ďalšiu tvorbu kľúčový posun k nevýstavným formám prezentácie ideí. V roku 1970, keď Koller zverejnil súpis svojich akcií realizovaných v rokoch 1965–1969, začal svoj projekt akcií formujúcich nový subjekt a nové kultúrne vedomie – *Univerzálnokultúrne Futurologické Operácie (U.F.O.)*. Zverejnené manifesty a stručné popisy jeho akcií, artikulované skromne a nepateticky, zdôrazňujú komunikáciu, participáciu a angažovanosť v spoločenských procesoch: „Formovanie vlastného života ... ako individuálny kultúrny prejav ... posunutie športových hier do sféry kultúry ... účasť autora na formovaní novej, kozmohumanistickej kultúry.“* Oznámenia o konaní športových aktivít ako umeleckých eventov alebo permanentné vstupenky na akcie socializmu/šokializmu, ktorých sa každý vedome či nevedome zúčastňuje, vypovedajú o významovom rozpätí týchto činností.

Július Koller (1939–2007) was one of the founders of conceptual art in Slovakia. A casual passer-by going along Klobúčnická street in Bratislava in 1968 could meet avant-garde art in a rather atypical place – in the shop window of a public stocking repair shop. In the shop window one could have seen a succession of small displays of objects, collages and pictures regularly placed there by Július Koller and his friend Peter Bartoš. The young artists were attracted by the polemical presentation of “anti-pictures” in a civil environment, blurring the boundary between art, advertising and goods. This shop window exposition titled *Permanent Anti-Gallery*, as the artists called their exhibition space on the street, meant an inconspicuous, but for their further work, key shift towards non-exhibition forms of idea presentation. In 1970, when Koller published a list of his events realised from 1965 to 1969, he began his project of events forming a new body and a new cultural awareness – *Universal-Cultural Futurological Operations (U.F.O.)*. The published manifestos and short descriptions of his events, articulated modestly and without bombast, emphasise communication, participation and involvement in social processes: “Forming one’s own life... as an individual cultural statement... shifting sports into the sphere of culture... the artist’s involvement in the formation of a new, cosmohumanistic culture”* Announcements about sporting events as artistic one, or season tickets to socialism/shockalism events which everyone takes part in whether aware of it or not, say something of the semantic range of these activities.



Od roku 1968 pracoval Július Koller s amatérskymi výtvarníkmi v spolupráci s Mestským domom kultúry a osvetu v Bratislave. Viedol letné sústreďenia, konzultoval výtvarné práce, organizoval výstavy, písal články a bol porotcom v mnohých súťažiach. Spočiatku išlo o konfrontačné stretnutia autorov a ich diel s lektormi, preto sa nazývali Konfrontácie. Cieľom týchto sústreďení bola vzájomná podpora individuálnej tvorivosti, nových objavných postupov a umožnenie spoločných zážitkov a prezentácie voľnej tvorby. Pre mnohých účastníkov sústreďení to bol jediný pozitívny kontakt s výtvarným umením a príležitosťou spoločne konfrontovať svoje diela, rozvíjať talent a hodnotiť vlastné výsledky. Lektorské vedenie Júliusa Kollera s jeho hravým a neúnavne pochybovačným prístupom pomáhalo adeptom čo najviac zúžitkovať vlastný tvorivý potenciál. Osvetové pôsobenie prepájalo tvorbu v teréne a v ateliéri so spoločným trávením voľného času, turistikou, navštevovaním prírodných krás a kultúrnych pamiatok. Výstavy sa väčšinou organizovali v spolupráci s miestnymi kultúrnymi organizáciami a s podporou priaznivcov. Dokumentáciu z rokov 1974 až 1992 poskytli z osobných archívov Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Bohuš Kudelka, Eva Ondrušová, Aleš Šilberský, perokresby portrétov Alena Bugárová. Fotodokumentácia vyšla na DVD ako príloha k publikácii *Július Koller a jeho priatelia* (ed. Peter Čepec, Typo&Ars, 2008).

* Július Koller: *Z autorských programov a akcií*. Výtvarný život 15, 1970, č. 8, s. 41.



3

From 1968 Július Koller worked with amateur artists in conjunction with the Civic House of Culture in Bratislava. He led summer seminars, acted as a consultant in graphics arts, organised exhibitions, wrote articles and was a jury member for many competitions. At first these were confrontational meetings of artists and their works with teachers, hence the title *Confrontations*. The aim of these sessions was mutual support for individual creativity, new methods of discovery and providing joint experiences and the presentation of free work. For many of the seminar participants it was their only positive contact with graphic art and an opportunity to jointly view their work, develop their talent and judge their own results. The teaching leadership of Július Koller with his playful and untiringly sceptical approach helped adepts to make the very best use of their own creative potential. This educational activity linked work in the field and in the studio with leisure time spent with others, tourism, visiting the beauties of nature and cultural monuments. The exhibitions were usually organised in collaboration with civic cultural organisations and with supporters' help. Documentation from 1974 to 1992 provided by the personal archives of Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Bohuš Kudelka, Eva Ondrušová and Aleš Šilberský, with portrait pen drawings by Alena Bugárová. The photodocumentation came out on DVD as a supplement to the publication *Július Koller and His Friends* (ed. Peter Čepec, Typo&Ars, 2008).

* Július Koller: *From the Artist's Programmes and Events*. *Artistic Life* 15, 1970, No. 8, p. 41.



4



5

1
Letné sústreďenia 1974–1992, Valašské Meziříčí 1980, foto: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, archív Petra Čepca.

Summer Sessions 1974–1992, Valašské Meziříčí 1980, photo: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Peter Čepec archive.

2
Letné sústreďenia 1974–1992, Slovenský Raj 1979, foto: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, archív Petra Čepca.

Summer Sessions 1974–1992, Slovenský Raj 1979, photo: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Peter Čepec archive.

3
Letné sústreďenia 1974–1992, Jankov Vřšok 1983, foto: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, archív Petra Čepca.

Summer Sessions 1974–1992, Jankov Vřšok 1983, photo: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Peter Čepec archive.

4
Letné sústreďenia 1974–1992, Krahule 1974, foto: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, archív Petra Čepca.

Summer Sessions 1974–1992, Krahule 1974, photo: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Peter Čepec archive.

5
Letné sústreďenia 1974–1992, Valašské Meziříčí 1980, foto: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, archív Petra Čepca.

Summer Sessions 1974–1992, Valašské Meziříčí 1980, photo: Peter Čepec, Květoslava Fulierová, Peter Čepec archive.

H

Miloslav Sonny Halas, *Neolitická malba, bývalé stříbrné doly u Bílého potoka obce Domašov 13.–15. 4. 1974, digitalizovaná fotodokumentace.*

*Miloslav Sonny Halas, **Neolithic Painting, former silver mines near Bílý potok, Domašov 13.–15. 4. 1974, digitised photodocumentation.***

Miloslav Sonny Halas (1946–2008) naplňoval v brněnském prostředí od 70. let tradiční představu avantgardního umělce. Jako vyučeného elektromechanika silnoproudu ho v umění hnala nespoutaná intuice. Znevažovaný statut amatérského výtvarníka jej mj. přivedl ke sprádnání různých osobních legend. Diverzní civilní zaměstnání a zároveň extrovertní působení v prostředí hospod a jiných nezávislých kulturních platforem se odráželo ve specifickém okruhu příznivců, publika jeho aktivit. Kromě klasičtějších medií (kresba, malba, grafika, fotografie) se v 70.–80. letech věnoval i akcím, projektům a událostem. Vznikaly v exteriéru, městské, příměstské i volné krajině v Brně a na Moravě. Společným východiskem různorodé práce byla láska k přírodě, projevovaná v bezprostředním pobývání, ale i amatérský zájem o přírodovědu, biologii, geologii, fyziku. Tyto demonstroval i ve svých aktivitách, které zahrnují landartové instalace, performance uskutečňované pro pozvané publikum, ale i happeniny, participační projekty.

In the Brno milieu from the 1970s onwards, Miloslav Sonny Halas (1946–2008) embodied the traditional idea of an avantgarde artist. As a trained high-voltage electrician he was driven in his art by an unfettered intuition. The disparaged status of amateur artist led him inter alia to spin a web of personal legends. A range of civil employment as well as his extrovert performances in pubs and other independent cultural platforms resulted in a very specific circle of fans, the public for his activities. In addition to the more classic media (drawing, painting, sculpture, photography) in the 1970s and 1980s he was involved with events, projects and happenings. These took place outdoors, in urban, suburban and countryside spaces in Brno and in Moravia. The common starting point for this diverse work was love of nature expressed by living within it, but also a non-professional interest in natural science, biology, geology and physics. He also showed this in his activities, which included landart installations, performances arranged for invited public, as well as happenings and participatory projects.



1

Symposiem *Neolitická malba* (13.–15. 4. 1974) např. pod heslem „Nemáme-li neolitickou malbu, uděláme si ji sami“ inicioval asi 40 účastníků k výtvarnému pojetí bývalých stříbrných dolů u Bílého potoka obce Domašov.

Fedor Skotal v článku *Velikonoční neolit* v Brněnském večerníku o akci referuje: „První symposium neolitické malby trvalo tři dny, během kterých nejen v jeskyních osvětlených bezpočtem svící, ale i volně po lese bylo možno potkat podivné permony, pocákané od barev. Večer se scházeli v nedalekém Javůrku, a ještě později u táboráku a zpěvem písní a pronášením slov se snažili oddálit skutečnost mrazivé noci. Slavnostní vernisáž se odbyla na pokraji podzemního jezírka. Po projevech zahrál a vlastní písně zapěl Aleš Kvapil, načech Franta Kocourek překousl šišku a přerazil zpuchřelou větev. (...) Pražský výtvarník Pavel Büchler při vernisáži řekl: *Nesnažili jsme se o obrodu umění, ani o recesi, ani o manifestaci. Nešlo nám o souboj s uměním, neboť takový souboj by se musel odehrávat v terénu umění, tedy terénu odtrženém od života. Podle mého názoru bylo symposium motivováno především vůlí k prožitku, vůlí k tvořivé hře. Šlo o to naučit se klasifikovat některé hodnoty jinak, než je běžné, a prožít několik dní na plný pecky... Nic víc, nic míň.*“

In the *Neolithic Painting* symposium (13.–15. 4. 1974), for example, under the slogan “If we have no Neolithic paintings, let’s make some ourselves”, he started some 40 participants into a creative concept in the abandoned silver mines at Bílý potok near the village of Domašov.

In his article *Easter Neolithic* in the Brno evening newspaper, Fedor Skotal reports on the event: “The first Neolithic painting symposium lasted three days, during which one could meet strange gnomes all spattered in colour not only in the caves lit with endless candles but also in the woods around. In the evening they would gather in nearby Javůrek, and then even later by a campfire, and with singing and recitation would try to drive off the frosty night. The gala preview took place on the edge of an underground lake. After the speeches Aleš Kvapil played and sang his own songs, after which Franta Kocourek bit into a fir cone and broke a rotten branch. (...) At the preview the Prague artist Pavel Büchler said: *We weren’t trying to rejuvenate art, or play tricks, or make a demonstration. It was not about a struggle with art, because that kind of struggle must take place in the terrain of art, that is, a terrain detached from life. In my opinion the symposium was motivated mainly by the desire to experience things, the desire to play creatively. It was about classifying certain values in a different way from normal, to live a few days at full throttle... No more, no less.*”

1

Neolitická malba, bývalé stříbrné doly u Bílého potoka obce Domašov 13.–15. 4. 1974, foto: neznámý autor, archiv Vladimíra Ambroze.

Neolithic Painting, abandoned silver mines near Bílý potok, Domašov 13.–15. 4. 1974, photo: unknown author, Vladimír Ambroz archive.

2

Přibližování krajiny, Brno, 70. léta, foto: neznámý autor, archiv Muzea umění Olomouc.

Bringing the Countryside Closer, Brno, 1970s, photo: unknown author, The Olomouc Museum of Art archive.

3

Absolutní jaro (projekt pro město Brno), 1973, foto: Jiří Florian, archiv Muzea umění Olomouc.

Absolute Spring (Project for the city of Brno), 1973, photo: Jiří Florian, The Olomouc Museum of Art archive.

4

Pohled do jiné země, Pálava 1970, foto: neznámý autor, archiv Vladimíra Ambroze.

A View to Another Country, Pálava 1970, photo: unknown author, Vladimír Ambroz archive.

5

Upoutání stromu kotevním systémem, 1971, foto: neznámý autor, archiv Muzea umění Olomouc.

Fastening Down a Tree Using an Anchor, 1971, photo: unknown author, The Olomouc Museum of Art archive.



4



5



2



3

I
Vladimír Ambroz,
*The Tree Event –
Strom*, spolupráce
Oleg Vašica,
Brno 1976, digi-
talizovaná fotodo-
kumentace;

Setkání v ateliéru Vla-
dimíra Ambroze, Brno
1979, digitalizovaná
fotodokumentace.

Vladimír Ambroz, *The Tree
Event – Strom*, collaboration
Oleg Vašica, Brno 1976, digitised
photodocumentation;

Meeting in studio of Vladimír
Ambroz, Brno 1979, digitised
photodocumentation.

Působení Vladimíra Ambroze (1952) v kulturní sféře Brna snad nepřímou ovlivnila osobnost otce, významného architekta. (Rodinné zázemí ho pojí s dalšími tvůrci, otec Tomáše Rullera i Mariana Pally jsou autory řady významných staveb nejen v Brně.) Sám studoval fakultu architektury VUT v Brně (1972–1978).

Od konce 60. let se postupně setkal s M. S. Halasem, Pavlem Bůchlerem, Marianem Pallou a dalšími, účastnil se jejich akcí a spolupracoval s nimi. K ústně tradovaným patří např. událost, kdy se Sonnym přenášel teplý vzduch z ateliéru Mariana Pally na ulici Kotlářská do svého ateliéru na ulici Jana Uhra. Od roku 1974 v tomto ateliéru, ale i v urbánním prostředí podniká vlastní akce a performance, experimentuje s různými výtvarnými postupy. Práce *Strom* (1976) v rozhovoru mj. přibližuje situaci ateliéru:

„Byl tam dvůr a za ním byly garáže Státní bezpečnosti. Zrovna tam skáceli strom. A my jsme společně s jedním kamarádem svařili obrovský strom z igelitu, asi 10–12 metrů velký. Nafoukli jsme ho vysavačem a napustili růžovou dýmovnicí. Ten růžový strom stál za zdí, kam jezdila auta Státní bezpečnosti. Vycházelo to z takového radostného pocitu, ale v kontextu vnitrobloku to muselo působit absurdně.“ (Katalog Barbora Klímová: *Replaced* – 2006, Brno 2007, str. 11)

The work of Vladimír Ambroz (b. 1952) in the culture of Brno has been indirectly influenced perhaps by the personality of his father, an important architect. (His family background links him with other artists, the father of Tomáš Ruller and Marian Palla are designers of a number of important buildings in Brno and elsewhere.) He himself studied at the Faculty of Architecture of the Brno University of Technology (1972–1978).

From the end of the 1960s he met up in turn with M. S. Halas, Pavel Bůchler, Marian Palla and others, taking part in their events and collaborating with them. One story to speak of one event when with Sonny he transferred warm air from Marian Palla's studio on Kotlářská into his own studio on Jan Uher St. In this studio but also out in the urban environment from 1974 onwards he performed his own events and performances, experimenting with various creative approaches. His work *The Tree* (1976) gives an idea of the position of his studio in a conversation:

“There was a courtyard, and behind that there were the garages of the State Security Police. It was just there that they were cutting down a tree. And one friend and I welded together an enormous tree from plastic bags, it must have been 10–12 metres tall. We pumped it up with a vacuum cleaner and let off a pink smoke-bomb. The pink tree stood behind the wall where the Security Police cars went. It all came from such a feeling of joy, but in the context of that courtyard, it must have seemed absurd.” (Catalogue Barbora Klímová: *Replaced* – 2006, Brno 2007, p. 11)



V ateliéru proběhly i další akce, např. sledování televize (V. Ambroz, G. Bénamou, P. Büchler, M. Palla, O. Vašica, 1978, sám 1981). Společného setkání, při kterém performovali P. Štembera, M. Kozelka a V. Ambroz, se tu účastnila řada osobností pražské a brněnské scény (M. Ambroz, V. Ambroz, J. Anděl, P. Büchler, A. Dufek, V. Houf, M. Kratochvílová, J.H. Kocman, M. Kozelka, B. Mysliveček, M. Palla, P. Rezek, Z. Sedláček, K. Slach, P. Štembera, J. Valoch, O. Vašica). S akčními umělci sdruženými kolem Petra Štembery se seznámil díky iniciativě Heleny Kontové, která v srpnu 1976 publikovala v časopise *FLASH ART 66–67* dokumentace českých autorů (M. Knížák, M. Klivar, J. Mičoch, V. Ambroz, J. Meliš, D. Chatrný, P. Štembera, K. Miler – str. 20–22).

Podobně jako další čeští performeři opouští konceptuální umění začátkem 80. let, ze společenských i osobních důvodů. Věnuje se užitému umění a designu.

There were other events in the studio, e.g. television watching (V. Ambroz, G. Bénamou, P. Büchler, M. Palla, O. Vašica, 1978, himself, 1981). A joint meeting at which P. Štembera, M. Kozelka and V. Ambroz performed, was joined by a number of personalities from the Prague and Brno scenes (M. Ambroz, V. Ambroz, J. Anděl, P. Büchler, A. Dufek, V. Houf, M. Kratochvílová, J.H. Kocman, M. Kozelka, B. Mysliveček, M. Palla, P. Rezek, Z. Sedláček, K. Slach, P. Štembera, J. Valoch, O. Vašica). He got to know the action artists grouped around Petr Štembera thanks to Helena Kontová's initiative, when in August 1976 she published documentation by Czech authors in the *FLASH ART 66–67* magazine (M. Knížák, M. Klivar, J. Mičoch, V. Ambroz, J. Meliš, D. Chatrný, P. Štembera, K. Miler – pp. 20–22).

Like other Czech performers he left conceptual art at the beginning of the 1980s, for both personal and social reasons. He now specialises in applied art and design.

1

AIR, Brno 28. 6. 1976, V. Ambroz, P. Bilek, V. Groh, M. Musil, P. Zatloukal, foto: Pavel Zatloukal, Rostislav Čuhel.

AIR, Brno 28. 6. 1976, V. Ambroz, P. Bilek, V. Groh, M. Musil, P. Zatloukal, photo: Pavel Zatloukal, Rostislav Čuhel.

2–3

Setkání v ateliéru Vladimíra Ambroze, Brno, podzim 1979, performance P. Štembera, M. Kozelka, V. Ambroz, foto: Marie Kratochvílová.

Meeting in studio of Vladimír Ambroz, Brno, autumn 1979, performance P. Štembera, M. Kozelka, V. Ambroz, photo: Marie Kratochvílová.

4

The Tree Event – Strom, spolupráce Oleg Vašica a další, Brno 1976, foto: neznámý autor.

The Tree Event – Strom, collaboration Oleg Vašica and others, Brno 1976, photo: unknown author.

5

TV LOOK, Brno 1978, V. Ambroz, G. Bénamou, P. Büchler, M. Palla, O. Vašica, foto: Pavel Büchler.

TV LOOK, Brno 1978, V. Ambroz, G. Bénamou, P. Büchler, M. Palla, O. Vašica, photo: Pavel Büchler.

6

Plastic People, 1978, foto: Václav Šedý.

Plastic People, 1978, photo: Václav Šedý.



4



5



6

J

Vladimír Havlík, Radek Horáček, *Obrazy – představy – domy – sny (Mušov)*, Mušov 1979, digitalizovaná fotodokumentace.

Vladimír Havlík, Radek Horáček, *Images – Ideas – Houses – Dreams (Mušov)*, Mušov 1979, digitised photodocumentation.

Vladimír Havlík (1959) provádí od konce 70. let akce a události v přírodě, příměstské krajině i ve městě – nejprve v rodných Nyklovicích na Českomoravské vrchovině, později v Olomouci, kde studoval výtvarnou výchovu a ruský jazyk na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého. Minimální, letmou zkušenost s akčním a experimentálním uměním (setkání s Jiřím Valochem na konci 70. let) po svém rozvíjí v rámci experimentálního uměním většinou netknuté komunity spolužáků a známých z různých prostředí. Společenství, prodchnuté ideály americké beat generation, bezprostředně ovlivňovalo průběh, vyznění i záznam akcí. Dokumentace adjustované v albech a příležitostných tiskovinách sloužily nejdřív jako upomínka pro zúčastněné. Na konci 80. let, kdy se měl možnost konfrontovat s profesionálněji orientovaným publikem, některé fotografie vybírá, zvětšuje a vystavuje.

Since the end of the 1970s Vladimír Havlík (b. 1959) has been arranging events and happenings in nature, in the suburban countryside and in the town itself – initially in his native Nyklovice in the Czech-Moravian Highlands, and then in Olomouc, where he studied the teaching of art and Russian at the Palacký University, Faculty of Education. He has developed in his own way his minimal and brief contact with action and experimental art (a meeting with Jiří Valoch at the end of the 1970s) within the community of fellow students and friends from various fields, who were unfamiliar with experimental art. Their community, imbued with the ideals of the American beat generation, has directly influenced the course, style and the recording of his events. The documentation presented in albums and occasional printed publications first served as an aide-mémoire for those taking part. At the end of the 1980s when he had the possibility of confronting a more professionally oriented public, he selected, enlarged and exhibited some of his photographs.



1

1–2

Obrazy – představy – domy – sny (Mušov), Mušov 1979, foto: Radek Horáček, Jaroslav Vacek.

Images – Ideas – Houses – Dreams (Mušov), Mušov 1979, photo: Radek Horáček, Jaroslav Vacek.



2



Spolužáci z pedagogické fakulty a jejich známé přizval Vladimír Havlík spolu s Radkem Horáčkem např. k události nazvané *Obrázky – představy – domy – sny (Mušov)*. Uspokojila se v roce 1979 ve vybydlené obci Mušov na jižní Moravě. Souvisela s plánovaným zatopením vesnice při výstavbě vodní nádrže Nové mlýny. Organizátoři projektem údajně reagovali na boj brněnských archeologů s úřady o zachování významné gotické památky – kostela sv. Leonarda. Účastníci Rita Dlabalová-Hospodářová, Ladislav Daněk, Jindřich Marek, Pavel Netopil, Jaroslav Vacek a Zdeněk Škrabal využili prostředí polorozbořené vesnice k vytváření pomíjivých instalací a assembláží. Nepřímo reflektují i omezení veřejného projevu. Akci fotograficky dokumentovali Radek Horáček a Jaroslav Vacek. Promítla se i do edice samizdatového časopisu HA!, který v roce 1980 vydávali Vladimír Havlík a Radek Horáček.

3-4

Sad (Vítání jara), 1981, foto: Radek Horáček, Jiří „George“ Janeček.

Orchard (Welcoming Spring), 1981, photo: Radek Horáček, Jiří „George“ Janeček.



3

As an example, Vladimír Havlík, together with Radek Horáček invited fellow students from the Faculty of Education and their friends to the event entitled *Images – Ideas – Houses – Dreams (Mušov)*. It took place in 1979 in the abandoned village of Mušov in southern Moravia. It was associated with the planned flooding of the village to construct the Nové mlýny reservoir. Through the project the organisers were reportedly reacting to the fight of archaeologists from Brno with the authorities to preserve an important gothic monument, the church of St. Leonard. The participants Rita Dlabalová-Hospodářová, Ladislav Daněk, Jindřich Marek, Pavel Netopil, Jaroslav Vacek and Zdeněk Škrabal made use of the partly demolished village to create transient installations and assemblages. This was also an indirect reflection on the limitations on public presentation. The event was documented in photographs by Radek Horáček and Jaroslav Vacek. It was also to be found in an edition of the samizdat *Časopis HA! (HA! Magazine)* published in 1980 by Vladimír Havlík and Radek Horáček.

5

Šest koncertů v Lipniku nad Bečvou, 1980, foto: Jaroslav Vacek.

Six Concerts in Lipník nad Bečvou, 1980, photo: Jaroslav Vacek.



6



4



5

6

Svatba, 1982, foto: Radek Horáček.

Wedding, 1982, photo: Radek Horáček.

Akci se účastnili The events involved

Olga Belanská, Dana Beránková, Lenka Brňovjáčková, Zdeněk „Eda“ Cupák, Ladislav Daněk, Lenka Daňková, Laco Garay, Pavlína Grónská, Světлана Havlásková, Vladimír Havlík, Marta Havlíková, Radek Horáček, Květa Horáčková, Rita Hospodářová, Jiří „George“ Janeček, Milan Janeček, Dušan Kamzík, Miloš Kenša, Inge Kosková, Jiří „Sir“ Kratochvíl, Hana Kristenová, Ivan Lučan, Jindřich Marek, Pavel Netopil, Zdeněk Netopil, Josef Novotný, Dagmar Novotná, Milan Obenaus, Jaromír Palas, Nora Pražáková, Václav Stratil, Iva Suchá, Alena Šefčáková, Miroslav Šnajdr, Zdeněk Škrabal, Sylva Škrabalová, Miroslav „Karel“ Štefánek, Ludmila Štefánková, Pavel Tomáš, Jaroslav Vacek, Jaroslav Vacl, Iva Valešová, Chruďoš Valoušek, Noemi Záleská

K

Pavol Breier a BAHAMA, *Výstup na Nakra Tau a Ušbu, Kaukaz 13.–14. 7. 1981, 19.–22. 7. 1981*, digitalizovaná fotodokumentácia.

Pavol Breier and BAHAMA, *Ascent of Nakra Tau and Ušba, Caucasus 13.–14. 7. 1981, 19.–22. 7. 1981*, digitised photodocumentation.



1



2



3

V roku 1978 vytvorili fotograf Pavol Breier (1952), výtvarník Peter Horváth (1949) a historik umenia Radislav Matuščík (1929–2006) zoskupenie nazvané BAHAMA. Skupina nemala striktné vymedzený program a ich spoločná tvorba situáčne reagovala na prostredie, politickú a kultúrnu klímu obdobia normalizácie. Aktivita skupiny kulminovala na konci 70. a začiatkom 80. rokov. Vzhľadom na politické kontexty väčšiny týchto prác, ktoré boli priamo namierené proti vtedajšej politike, sa až do roku 1989 nedali vystavovať. Popri skupinovej tvorbe boli členovia BAHAMA aktívni tiež individuálne. Radislav Matuščík pôsobil ako kritik a spoluorganizátor neoficiálnej scény na Slovensku. Pavol Breier vystupoval v dvojakej role organizátora či účastníka akcií a profesionálneho fotografa dokumentaristu. Podnetom pre skupinovú tvorbu bola najmä účasť na kolektívnych akciách neoficiálnej scény. Takto vznikli príspevky k projektu *Argillia* Alexa Mlynárčika, k akciám Petra Meluzina a zoskupeniu *Terén*. Breier je tiež tvorcom viacerých autorských kníh, ktoré rieši ako lepoprelá a kombinuje v nich textovú a fotografickú informáciu. Obľúbeným formátom skupiny BAHAMA sú „pseudovedecké mystifikácie“ (Aurel Hrabušický). Technikou fotomontáže spájajú úryvky zo skutočných kultúrno-politických dokumentov a reálneho života s prvkami fiktívnych akcií (*Psychostereotaxia*, 1979). Spoločným menovateľom skupinových akcií je subjektívne parodovanie rétoriky ideológie a pracovnou metódou spojenie reality s fikciou.

In 1978 two artists Pavol Breier (b. 1952) and Peter Horváth (b. 1949) together with art historian Radislav Matuščík (1929–2006) formed a grouping called BAHAMA. The group did not have a strictly defined programme and their joint work reacted to the situation in the environment, political and cultural climate of the normalisation period. The activities of the group peaked at the end of the 1970s and beginning of the 1980s. In view of the political context to most of these works, directed against the politics of the day, they could not be exhibited until 1989. Along with their group work the members of BAHAMA were also active as individuals. Radislav Matuščík was active as a critic and co-organiser of the unofficial scene in Slovakia. Pavol Breier appeared in the double role of event organiser and professional photo documentarist. The stimulus for their group work was in particular participation in collective events of the unofficial art scene. This is how their contributions to the *Argillia* project of Alex Mlynárčík arose, and to the events of Peter Meluzin and the *Terén* grouping. Breier is also the creator of a number of artist's books, combining both text and photographic information. A favourite format of the BAHAMA group were the “pseudo-scientific mystifications” (Aurel Hrabušický). Using the technique of photomontage they link fragments from actual cultural-political documents and real life to elements of fictional events (*Psychostereotaxia*, 1979). A common denominator of their group events is a subjective parodying of the rhetoric of ideology and their working method is the linking of reality to fiction.

Výstup na vrchol Nakra Tau (4277 m) v centrálnom Kaukaze z roku 1981 je výsledkom aktívneho spojenia dvoch obľúbených činností Pavla Breiera: horolezectva a fotografie. Išlo o šesťčlennú horolezeckú výpravu do Centrálného Kaukazu v rámci Medzinárodných horolezeckých táborov. Stručný záznam v horolezeckom denníku hovorí: „odchod z Čegetu 12. 7., bivak pod stenou na moréne; 13. 7. lezenie, bivak asi 200m pod vrcholom, 14. 7. lezenie a zostup, bivak v doline; 15. 7. návrat do zákl. tábora v Čegete“. Následne výprava pokračovala výstupom na vrchol Ušba (Severná Ušba 4694m a Južná Ušba 4710m). Breier vyniesol na kaukazský vrchol vlajku s logom skupiny BAHAMA a nechal sa s ňou vyfotografovať. Uskutočnil tak symbolicky spoločný skupinový výstup. Akcia nebola nikdy prezentovaná v kontexte akčného umenia. Breierov výstup s vlajkou predstavuje jednu z dostupných možností aktívneho dosiahnutia slobody v kolektíve záujmovo spriaznených jednotlivcov. Fotografický záznam výstupu práve tento moment robí zjavným – utváranie individuality v rámci spoločenstva a vôľu ku spoločnému gestu.

The ascent of Nakra Tau (4277 m) in the Central Caucasus from 1981 is the result of the active combining of two of Pavol Breier's favourite activities: mountain climbing and photography. This was a six-member mountaineering expedition to the Central Caucasus as part of International Mountaineering Camps. A short note in the mountaineering diary states: "departure from Cheget 12. 7., bivouac under the wall on the moraine, 13. 7. climbing, bivouac about 200m beneath the summit, 14. 7. climb and descent, bivouac in the valley, 15. 7. return to base camp in Cheget." Later the expedition continued with an ascent to the summit of Ushba (North Ushba 4694m and South Ushba 4710m). Breier carried a flag with the logo of the BAHAMA group with him up to the Caucasian summit and had himself photographed with it. In this way he performed a symbolic ascent for the group. The event was never presented in the context of action art. Breier's ascent with the flag represents one of the available means to actively achieve freedom in a collective of individuals linked by common interests. The photographic record of the ascent makes this moment clear – the creation of individuality within a community and the urge to make a joint statement.

1–2

Výstup na Nakra Tau a Ušba, Kaukaz 13.–14. 7. 1981, 19.–22. 7. 1981, foto: Pavol Breier, archív Pavla Breiera.

Ascent of Nakra Tau and Ušba, Caucasus 13.–14. 7. 1981, 19.–22. 7. 1981, photo: Pavol Breier, Pavol Breier archive.

3

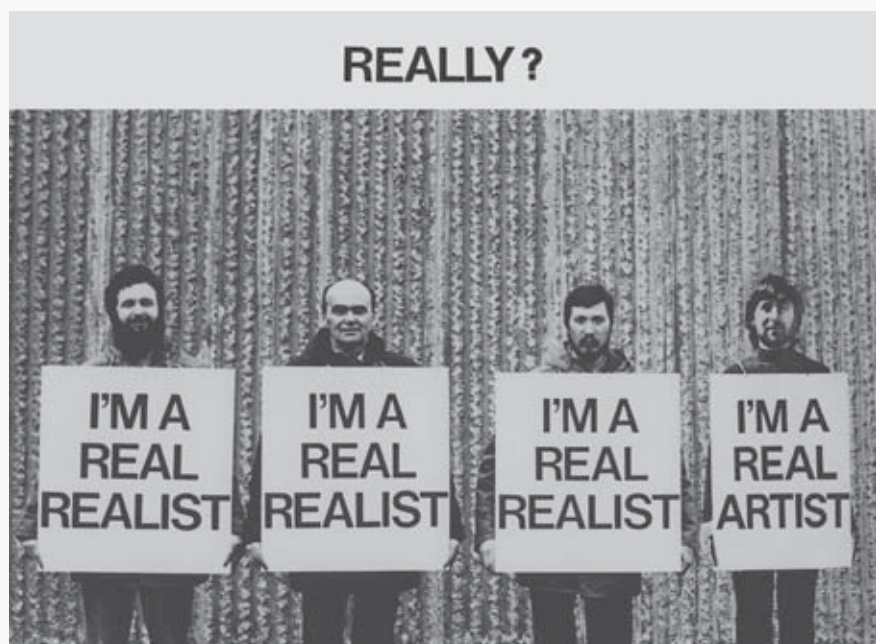
Psychostereotaxia, 1979, autorská kniha, archív Pavla Breiera.

Psychostereotaxia, 1979, artist's book, Pavol Breier archive.

4

I AM A REAL REALIST. REALLY?, 1980, fotomontáž, interpretácia diela Keitha Arnatta, archív Pavla Breiera.

I AM A REAL REALIST. REALLY?, 1980, photomontage, interpretation of the work of Keith Arnatt, Pavol Breier archive.



L

Ivo Sedláček, *Muzeum pro výzkum života a díla Ivo Sedláčka v Žabčicích*, Žabčice u Brna 1988, digitalizovaná fotodokumentace;

Neformální výlet, Pálava (nedatováno), digitalizovaná fotodokumentace.

Ivo Sedláček, *Museum for Researching the Life and Work of Ivo Sedláček in Žabčice*, Žabčice u Brna 1988, digitised photodocumentation;

Informal Outing, Pálava (undated), digitised photodocumentation.

Ivo Sedláček (1961) patří stejně jako Josef Daněk, Milan Magni a další k okruhu studentů pedagogické fakulty UJEP v Brně, které v osmdesátých letech spojovaly časové a místní souřadnice, ale např. i osobnost pedagoga a surrealisty Jiřího Havlíčka. Díky bratru Zdeňkovi a jeho kontaktům s Jiřím Valochem se Ivo Sedláček seznamuje s konceptuálním uměním a řadou autorů. Vyjadřuje se nicméně hlavně tradičními médii (kresba, malba, objekt, asambláž). V souvislosti s nedostatečným zázemím pro zveřejňování vlastní práce se projevuje hlavně uvnitř mikrokomunit přátel a známých. Účastní se a pořádá neformální iniciativy. Za zmínku stojí např. *Velký badmintonový turnaj PRAHA – BRNO – ŽABČICE*, který organizoval pod egidou NBC (Nadnárodní badmintonový klub). Účastnili se ho aktéři nezávislé kulturní scény. Dokumentace v podobě plakátu sloužila k upomínce zúčastněným. Oproti sportovním aktivitám Júliuse Kollera, asimilovaným

v kontextu umění (např. *Tenis – Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie* z roku 1968, nebo *Ping-Pong Klub J. K.* z roku 1970) nepřivedla osobní ani společenská situace autora k podobnému konceptuálnímu posunu do roviny uměleckého projektu. Sedláček spolupracuje s jednotlivými autory, ale i s okruhy tvůrců. Důležitou platformu představovalo například vydávání samizdatových sborníků. Jako kritiku neexistujícího institucionálního zázemí pro současné umění, ale především zpochybnění muzealizace, exkluzivnosti umění a institucí obecně můžeme vnímat jeho *Muzeum pro výzkum života a díla Ivo Sedláčka v Žabčicích*. 21. 5. 1988 pozval řadu přátel do rodných Žabčic, aby se účastnili slavnostního zahájení instalace jeho práce v rodinném domě kamaráda Jana Cee (titulovaného ředitele muzea). Netradiční vernisáž spoluutvářela řada projevů a referátů (Jan Cee, PhDr. Jiří Havlíček, Josef Daněk, Blahoslav Rozbořil, Milan Magni). Všechny projevy paralelně do španělštiny překládala PhDr. Marcela Bayerová. Situace, kdy vyhlídky na svobodný veřejný projev byly nulové, se promítá v humorně kritickém odstupu proslovů. V kontrastu s nimi pak v upřímně zamýšlené instalaci Ivo Sedláčka prosvítá i jistá deziluze. Akci následoval i samizdatový sborník.

1

Velký badmintonový turnaj PRAHA – BRNO – ŽABČICE, organizovaný NBC (Nadnárodní badmintonový klub – PRAHA: Miloš Vojtěchovský, Michal Pospíšil, Ivan Kafka, Zuzana Stejskalová, Dana Miková / hostující PREROV; BRNO: Boris Uličný, Milan Velecký, Vojtěch Kučera, Jaroslav Kvasnica, Ivan Huvar, Václav Houf, Luboš Brzobohatý, Eva Kvasnicová, Darinka Dalošová, Marie Huvarová, Marie Kratochvílová, Jana Vránová, Dana Chatrná; ŽABČICE: Drahomír Sedláček, Zdeněk Sedláček, Petr Kroupa, Pavlíček Halsch), Žabčice u Brna 21. 6. 1981, samizdatový plakát.

PRAHA – BRNO – ŽABČICE Great Badminton Tournament, organised by the aegis MBC (Multi-national Badminton Club – PRAGUE: Miloš Vojtěchovský, Michal Pospíšil, Ivan Kafka, Zuzana Stejskalová, Dana Miková / guest PREROV; BRNO: Boris Uličný, Milan Velecký, Vojtěch Kučera, Jaroslav Kvasnica, Ivan Huvar, Václav Houf, Luboš Brzobohatý, Eva Kvasnicová, Darinka Dalošová, Marie Huvarová, Marie Kratochvílová, Jana Vránová, Dana Chatrná; ŽABČICE: Drahomír Sedláček, Zdeněk Sedláček, Petr Kroupa, Pavlíček Halsch), Žabčice u Brna 21. 6. 1981, samizdat poster.



Like Josef Daněk, Milan Magni and others, Ivo Sedláček (b. 1961) belongs to that circle of students from The Faculty of Education, J. E. Purkyně University in Brno who were connected in the 1980s not only by time and place, but also by the personality of teacher and surrealist Jiří Havlíček. Thanks to his brother Zdeněk and his contacts with Jiří Valoch, Ivo Sedláček was introduced to conceptual art and to many artists. In spite of this he expresses himself mainly through traditional media (drawing, painting, object, assemblage). Because there are few facilities for presenting his work, he can be seen mainly within the micro-communities of friends and acquaintances. He organises and takes part in informal initiatives. For example, his *PRAHA – BRNO – ŽABČICE Great Badminton Tournament*, organised under the aegis MBC (Supra-national Badminton Club), is worthy of mention. Players from the independent cultural scene took part. Documentation in the form of a poster served as a reminder for those taking part. When compared to the sport activity of Július Koller, assimilated into the art context (e.g. *Tennis – A space-time definition of the psychophysical action of material*, 1968 or *Ping-Pong Club J. K.*, 1970) neither the artist's personal nor social situation brought him to a similar conceptual shift to the level of an artistic project. Sedláček collaborates both with individual artists and groups. One important platform was represented for example by the publishing of samizdat editions. We can see his *Museum for Researching the Life and Work of Ivo Sedláček in Žabčice* as a critique of the lack of an institutional basis for contemporary art, but above all as casting doubt on museification, the exclusivity of art and institutions in general. On 21. 5. 1988 he invited a number of his friends to his native Žabčice to take part in the gala opening of an installation of his work in the family home of his friend Jan Cee (a museum director). The unconventional opening was composed of papers and speeches by Jan

Cee, PhDr. Jiří Havlíček, Josef Daněk, Blahoslav Rozbořil, Milan Magni. All the speeches were simultaneously interpreted into Spanish by Dr Marcela Bayerová. The situation where the prospects for public freedom of speech were zero is conveyed in a humorously critical distance from speeches. In contrast to these, Ivo Sedláček's sincerely thought through installation is shot through with a certain disillusionment. The event was followed up by a samizdat catalogue.

2

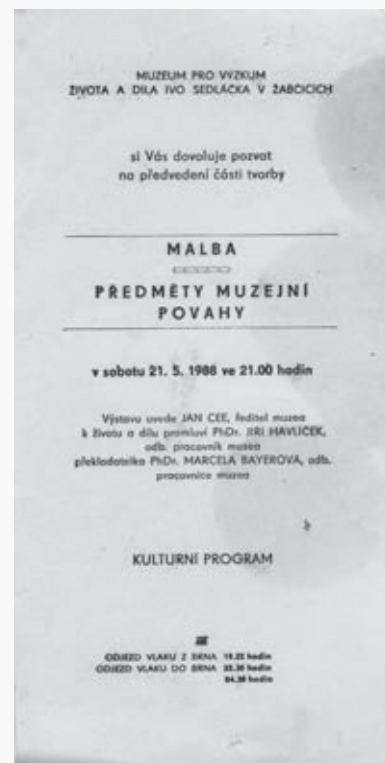
Muzeum pro výzkum života a díla Ivo Sedláčka v Žabčicích, pozvánka.

Museum for Researching the Life and Work of Ivo Sedláček in Žabčice, invitation.

3-4

Muzeum pro výzkum života a díla Ivo Sedláčka v Žabčicích, Žabčice u Brna 21. 5. 1988, foto: Rostislav Čuřík.

Museum for Researching the Life and Work of Ivo Sedláček in Žabčice, Žabčice u Brna 21. 5. 1988, photo: Rostislav Čuřík.



N

Aktivity Mariana Pally v 70.–80. letech v archivech Vladimíra Ambroze, Pavla Büchlera, Dalibora Chatrného, Marie Kratochvílové a Jaroslava Pokorného.

Marian Palla's activities in the 1970s and 1980s, as found in the archives of Vladimír Ambroz, Pavel Büchler, Dalibor Chatrný, Marie Kratochvílová and Jaroslav Pokorný.

1

TÍMTO OKAMŽIKEM
SE STÁVÁTE
VLASTNÍKEM $\frac{1}{17}$
VELRYBÍCH ZAD

DALŠÍ ČÁSTI TĚCHTO
VELRYBÍCH ZAD
OBDRŽELI :

ÚSEK Č. 1	V. HOUF
-11- Č. 2	J. H. KOČMAN
-11- Č. 3	J. VALOCH
-11- Č. 4	Z. SEDLÁČEK
-11- Č. 5	P. BÜCHLER
-11- Č. 6	P. REZEK
-11- Č. 7	V. AMBROZ
-11- Č. 8	S. HALAS
-11- Č. 9	J. POKORNÝ
-11- Č. 11	D. CHATRNY
-11- Č. 12	L. NOVÁK
-11- Č. 13	K. MILER
-11- Č. 14	V. HOLUB
-11- Č. 15	L. BRZOBOHATÝ
-11- Č. 16	J. KYASNICA
-11- Č. 17	V. KRÍŽ

Marian Palla (1953) působil po ukončení konzervatoře (1977) v orchestru Janáčkovy opery v Brně jako hráč na kontrabas. Souběžně se věnuje konceptuální tvorbě, využívá media tradičně spojovaná s výtvarným uměním (kresba, malba, objekt, performance), ale i s hudbou a literaturou. Jeho aktivity se odehrávají v privátních a poloprivátních sférách, především v brněnském prostředí. Spojují různé generační a profesní okruhy účastníků/publika. Vedle neformálních iniciativ uskutečnil řadu procesuálních akcí, událostí ve specificky vymezeném rámci, s autorským záměrem. V jedné z mála fotograficky dokumentovaných pozval např. přátele, aby jej navštívili v průběhu čtyřicetihodinového nepřerušovaného malování čáry na obraz, které provedl 8.–9. 11. 1980 v ateliéru na ul. Kotlářská. Návštěvníky mj. požádal o uvaření čaje, vylití nočníku a vyfotografování. Dokumentace pro nezúčastněné publikum tak nevzniká jako distancovaná nadstavba, tvoří součást komplexního celku akce. Představuje záznam, otisk dění, a zároveň reprezentuje spoluúčast. Fotografie spolu se strojopisnou reflexí Marian sestavil a publikoval v samizdatové nepsané tiskovině.

Pro dokumentaci a zprostředkování svých aktivit nezúčastněným využívá autor většinou jen lapidární popisy, reporty, případně i návody formulované ve strojopisných textech. Ty rozesílal okruhu přátel a známých. Zatímco archivy většiny autorů, jejichž tvorba zahrnuje spoluúčast, nepřímo dokumentují kontext událostí, Marianovu práci lze sledovat prostřednictvím archivů a vzpomínek obesílaných. Nadneseně lze mluvit o odstředivém principu archivování prostřednictvím zúčastněných.

Since completing his studies at the conservatoire (1977), Marian Palla (b. 1953) has played double bass in the orchestra of the Janáček Opera in Brno. At the same time he is involved in conceptual work, using media traditionally associated with fine arts (drawing, painting, objects, performance), but also with music and literature. His activities take place in private and semi-private milieus, mainly in the Brno area. They join together various generational and professional groups of participants/the public. In addition to informal initiatives he has realised a number of processual events within a specifically defined framework, with an artistic purpose. In one of the few that were recorded photographically he invited his friends to visit him during a twenty-four hour non-stop painting of a line on an image, carried out from the 8th to 9th November 1980 in his studio on Kotlářská St. Among other things he asked his visitors to make tea, empty his chamber pot and to take photographs. So for the non-participating public the documentation does not originate as a distanced add-on, but forms part of the complex whole of the event. It represents both a record, a print of events, as well as their involvement in it. Marian put the photographs together with a typewritten reflection and published them in a samizdat unbound publication.

For documenting and sharing his activities with the uninvolved, the artist for the most part uses only concise descriptions, reports, sometimes guidance in his typewritten texts. These were sent out to his circle of friends and acquaintances. While the archives of most artists whose work involves collaboration document indirectly the context of the events, one can follow Marian's work using the archives and the reminiscences of respondents. One might describe it with only a slight exaggeration as a centrifugal principle of archiving using those who were involved.

2

Po ukončení dvouhodinového mlčení, byla řečena třemi lidmi
tato slova : Hudba
Nevím
Mrkev

Vážení

Dovoluji si Vás pozvat na dvacetitýřhodinové malování obrazu. V ateliéru na Kotlářské 32.

Začátek 8.11.1980 v 19 hod.
Konec 9.11.1980 v 19 hod.

Jedná se o malování jedné nepřerušené čáry na plátno o rozměrech 78cm x 91cm

Důvod : a/ namalování obrazu
b/ ujasnění si pocitu času, činnosti a těla

Jste jeden z jedenácti přátel, které jsem vybral, aby mne v libovolnou dobu mého malování navštívili. Klade si několik omluvných podmínek :

a/ neomlouvajte se dopředu, nechci vědět přesný počet ani hodinu vašich návštěv
b/ nedomlouvajte se předem mezi sebou / všichni se známe/
c/ přijďte sami, nevoďte své známé ani rodiny
d/ nenoste jídlo a alkohol
e/ vaše návštěva může být pouze jedna a nesmí trvat déle než 20 minut

Badu vás prosit pouze o uvažení čaje, vylití nočníku a vyfotografování.

Moc děkuji a omlouvám se těm, kterým se to zdá hloupé

1.11.1980 v Housínově



1
Oznámení, nedatováno, archiv Marie Kratochvílové.
Announcement, undated, Marie Kratochvílová archive.

2
Záznam, nedatováno, archiv Marie Kratochvílové.
Recording, undated, Marie Kratochvílová archive.

3
Čára, 1980, úvodní list samizdatového katalogu.
Line, 1980, introductory page to the samizdat catalogue.

4
Ateliér Mariana Pally, Brno (nedatováno), foto: Marie Kratochvílová.
Studio of Marian Palla, Brno (undated), photo: Marie Kratochvílová.

5-8
Čára, Brno 1980, foto: J. H. Kocman 8. 11./22:50, D. Chatrný 9. 11./8:40, J. Valoch 9. 11./11:07, L. Brzobohatý 9. 11./12:10, V. Ambroz 9. 11./17:15, Z. Sedláček 9. 11./18:20, M. Kratochvílová 9. 11./18:25, Č. Kocar 9. 11./18:51.

Line, Brno 1980, photographs: J. H. Kocman 8. 11./22:50, D. Chatrný 9. 11./8:40, J. Valoch 9. 11./11:07, L. Brzobohatý 9. 11./12:10, V. Ambroz 9. 11./17:15, Z. Sedláček 9. 11./18:20, M. Kratochvílová 9. 11./18:25, Č. Kocar 9. 11./18:51.

O

Róbert Cyprich, 1979
Red Year. Medzinárodný festival socio-kultúrnych procesuálnych sviatkov v kreatívnej spolupráci 365 priateľov z celého sveta, plagát-kalendár.

Róbert Cyprich, 1979 Red Year. International Festival of Socio-cultural Processual Feasts as with the Creative Cooperation of 365 Friends from All over the World, calendar poster.

P

Čítanie z listov Róberta Cypricha, adresovaných priateľom, audio nahrávka, číta Andrej Svitok, 2012.

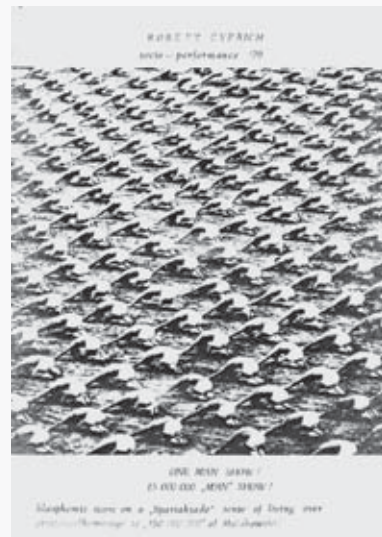
Reading from letters of Róbert Cyprich, addressed to friends, audio recording, read by Andrej Svitok, 2012.

Róbert Cyprich (1951–1996) bol experimentálny básnik, performer a výtvarný teoretik. Spolupracoval s Fluxus Center v Nice. Spoločne s Milanom Adamčiakom a Jozefom Revallom organizoval v roku 1969 *Večery novej hudby* v Ružomberku. V roku 1969 uskutočnil spoločne s Eugenom Brikciusom happening *Čas slnka* paralelne na dvoch miestach, v Londýne a v Ružomberku. Viacero akcií realizoval spoločne s Alexom Mlynárčikom (*Záhrady kontemplácie*, 1970) a aktívne sa zúčastnil mnohých jeho akcií – „slávností“. V Kodani realizoval v roku 1971 intervenčný projekt vo verejnom priestore *Porno (Fuck for Peace)*. V roku 1972 sa nezávisle zúčastnil Benátskeho bienále s akciou *Souvenir du présent*, s návrhom na zasypanie mesta Benátok falošnými bankovkami. Cyprich je autorom socio-performances, akustických konceptov a konceptov tímových participačných akcií. V 60.–80. rokoch aktívne komunikoval s predstaviteľmi Fluxu a akčného umenia, širil samizdatovú literatúru a sprostredkúval informácie o alternatívnom výtvarnom dianí v Československu. V 70. rokoch tvoril socio-kritické „etudy“ vo forme cenzurovaných kníh, slovníkov, transparentov a plagátov (kniha *CCC – Censure Cyprich Copyright*, 1976–1978).

Róbert Cyprich (1951–1996) was an experimental poet, performer and art theoretician. He collaborated with the Fluxus Center in Nice. In 1969 together with Milan Adamčiak and Jozef Revall he organised the *Evenings of New Music* in Ružomberok. In 1969 in collaboration with Eugene Brikcius he organised the *Time of the Sun* happening in parallel in two places, in London and in Ružomberok. He undertook a number of events in collaboration with Alex Mlynárčik (*Gardens of Contemplation*, 1970) and took an active part in many of his events – “celebrations”. In 1971 he put on an intervention project in a public space in Copenhagen: *Porno (Fuck for Peace)*. In 1972 he took part as an independent at the Venice Biennale with his event *Souvenir du présent*, with a plan to scatter fake banknotes around Venice. Cyprich was the author of socio-performances, acoustic concepts and concepts of team participatory events. From the 1960s to the 1980s he communicated actively with representatives from Fluxus and action art, distributed samizdat literature and provided information on the alternative arts scene in Czechoslovakia. In the 1970s he developed socio-critical “etudes” in the form of censored books, dictionaries, banners and posters (the book *CCC – Censure Cyprich Copyright*, 1976–1978).

K festivalu 365 participácií 1979 *Červený rok – Red Year* sa viaže niekoľko ďalších Cyprichových akcií usporiadaných v roku 1979: *Faga ready-made '79*, *ONE MAN SHOW? 15 000 000 „MAN“ SHOW!*, *BEIG Inc.*, *Time of Cage* a *Včelí kvet*. Konceptuálny plagát-kalendár vznikol ako konfrontácia komunistickej utópie internacionálnej avantgardy a československej reality – oficiálnej „červenej“ ideológie. Úryvky z listov rozosielených priateľom sa týkajú rekonštrukcie zámeru kreatívnej spolupráce 365 priateľov z celého sveta.

The 365 participations festival *Red Year* is related to several other Cyprich events organised in 1979: *Faga ready-made '79*, *ONE MAN SHOW? 15 000 000 „MAN“ SHOW!*, *BEIG Inc.*, *Time of Cage* and *Bee Flower*. Cyprich is the author of several profiles of Slovak artists and theoretical articles on action art. The conceptual poster-calendar *Red Year 1979* came about as a confrontation between the Communist utopia of the internationale's avant-garde and the reality in Czechoslovakia – the official “red” ideology. Extracts from letters sent to friends concern the reconstruction of a plan for creative collaboration between 365 friends from around the world.



1
1979 Red Year. Medzinárodný festival socio-kultúrnych procesuálnych sviatkov v kreatívnej spolupráci 365 priateľov z celého sveta, plagát-kalendár, archív Jana Želibského.

1979 Red Year. International Festival of Socio-cultural Processual Feasts as with the Creative Cooperation of 365 Friends from All over the World, Jana Želibská archive.

2
15 000 000 “MAN” SHOW, 1979, socio-performance, archív J. H. Kocmana.

15 000 000 “MAN” SHOW, 1979, socio-performance, J. H. Kocman archive.

Q

György Galántai, László Beke, Stretnutie českých, slovenských a maďarských umelcov, iniciované László Beke, Ateliér Kaplnka György Galántaia v Balatonboglári (Maďarsko) 26.–27. augusta 1972, plagát a digitalizovaná fotodokumentácia.

György Galántai, László Beke, Meeting of Czech, Slovak and Hungarian artists, initiated by László Beke, Chapel Studio of György Galántai in Balatonboglár (Hungary) 26.–27. August 1972, poster and digitised photodocumentation.



Účastníci: Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háy, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legény, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladimír Popovič, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Türk, Jiří Valoch. Ateliér Kaplnka, Balatonboglár. Počas dvojdňového stretnutia organizoval László Beke výstavu a rôzne akcie s pozvanými umelcami z Československa a Maďarska, medzi ktorými sa týmto vytvorili vzájomné kontakty. Fotodokumentácia: György Galántai. Z archívu Artpool Art Research Centre.

György Galántai (1941) vyštudoval maľbu na Akadémii výtvarných umení v Budapešti a venuje sa umeleckej komunikácii, intermédiám, performance, mail artu. Spoločne s Júliou Klaniczai zriadil aktívny archív Artpool Art Research Centre v Budapešti. V roku 1970 si György Galántai prenajal ateliér v odsvätenej dedinskej kaplnke v Balatonboglári a začal tam organizovať medzinárodné výstavy alternatívneho umenia. Balatonboglár sa stal miestom výstav, akcií, happeningov, koncertov a stretnutí mladých umelcov. Po troch rokoch existencie (1970–1973) boli stretnutia umelcov zakázané pre „škandalózne aktivity mladých hipíkov“ a Galántai bol istý čas pod dozorom tajnej polície. Napriek tomu sa nerozhodol emigrovať ako mnohí jeho priatelia, ale pokračoval v organizačnej a umeleckej činnosti. Filmová, fotografická a písomná dokumentácia trojročnej existencie Ateliéru Kaplnka vytvorila základ pre vznik Artpool.

Participants: Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háy, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legény, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladimír Popovič, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Türk, Jiří Valoch. Chapel Studio, Balatonboglár. During a two-day meeting László Beke organised an exhibition and various events with invited artists from Czechoslovakia and Hungary, who used the opportunity to develop their contacts. Photodocumentation: György Galántai. Courtesy: Artpool Art Research Centre archive.

György Galántai (b. 1941) studied painting at the Academy of Fine Arts in Budapest and specialises in artistic communications, intermedia, performance and mail art. With Júlia Klaniczai he has set up the active Artpool Art Research Centre archive in Budapest. In 1970 György Galántai rented a studio in a decommissioned village chapel in Balatonboglár and there began to organise international exhibitions of alternative art. Balatonboglár soon became a venue of exhibitions, events, happenings, concerts and meetings of young artists. After three years (1970–1973) these artists' meetings were banned because of the “scandalous activities of young hippies” and Galántai was under the watch of the secret police for a time. In spite of this he decided not to emigrate as many of his friends had done, but continued in his organising and artistic work. The film, photographic and written documentation of the three-year existence of the Chapel Studio formed the basis for the establishment of the Artpool.

Rozhovor s László Bekem, 1998.

V tomto období som sa snažil skúmať hranice. Už v Bognári som urobil niekoľko vecí, ktorými som dokazoval, že i keď som nebol umelcom, ako kritik som tiež mohol robiť umenie. Príťahovala a príťahuje ma stredná a východná Európa a vždy ma trochu rozčulovalo, že sa Slováci a Maďari zdanlivo nenávideli celých 150 rokov, ale keď sa trochu snažíme, sme schopní naozaj produktívne spolupracovať. Takže som sa začal učiť po slovensky, pretože som chcel urobiť niečo osobné, aby som uvoľnil toto napätie. Myslím že 10–15 Maďarov a ešte viac Slovákov si doteraz zakladá na tom, že sme dokázali a dokážeme spoločne rozvíjať skvelé nápady. Preto vlastne celé podujatie vzniklo. Nejakou náhodou som narazil na periodikum písané po anglicky, ktoré vydalo zvláštne číslo o Československu. Bola v ňom fascinujúca fotografia vojakov, ktorí práve vpochodovali do Československa a zoradili sa v príprave na preťahovanie lana, tesne pred alebo po obsadení dediny. Podľa tohoto výjavu som zostavil v Balatonbognári tableau vivant. Samozrejme veľmi naivným spôsobom: namiesto lana sa maďarskí a československí umelci preťahovali o práve tento časopis so zmienou fotografiou. Je to trochu pritiahnuté za vlasy, uvedomil som si totiž, že to nebola len politická narážka, ale určitým spôsobom magické ničenie fotografie, pričom zároveň to malo aspekt obrazu v obraze. Bolo to podobné ako komponovanie tableau vivant ako predlohy pre historickú maľbu. Naozaj som si s tento nápad veľmi užil a je dobre, že sme celé podujatie zrealizovali.

Interview with László Beke, 1998.

In this period I tried to work in liminal fields. There had been a few things in Bognár already that I made in order to demonstrate that even though I was not an artist, a critic could produce art, too. I was and am also oddly attracted to Central Eastern Europe, and I had always been irritated by the fact that while Slovaks and Hungarians have seemed to hate one another for 150 years, whenever we take a closer look at things, we can co-operate in really productive ways. So I began to learn Slovak, because I wanted to do something personally to melt this tension. This is also significant, as I think that 10–15 Hungarians and perhaps even more Slovak artists still rely on this: that they could and can have such great ideas together. This event was also initiated because of this. I somehow happened to come across an English language periodical with a special issue on Czechoslovakia. It featured a fascinating photo of the unified troops, which had just marched into Czechoslovakia, lining up to play a game of “tug-of-war”, immediately before or after occupying a village. Thus, I organised a tableau vivant to this effect in Balatonbognár. The whole thing was put together in a very naive manner, of course: instead of using a rope, Hungarian and Czechoslovakian artists, separated into two groups, played tug-of-war with the issue – this photo – of the aforementioned periodical. The story is a bit forced, as I suddenly realised that this was not only a political allusion but also, in some way, the magical annihilation of a photograph, while also being a scenario of a picture within a picture. It was similar to composing a tableau vivant to reconstruct an event for a historical painting. I had a great time coming up with this idea and, all in all, it is good that we did this.

Rozhovor s Gyulom Pauerom, 1998.

Ten vikend zorganizoval Beke a všetci sme si to spolu užili. Takmer som sa naučil po česky a po slovensky a oni sa takmer naučili po maďarsky. Podujatie sme ukončili fotografiou, kde si všetci navzájom podávali ruky, všetko sme to fotografovali, potriasajúce sa ruky, jedna po druhej, a potom sme ich vystavili jednu vedľa druhej, štvorčky fotografií akoby v mozaike. Nakoniec si všetci tí, ktorí si predtým podávali ruky, podpísali fotografie. Touto akciou sme symbolicky uzavreli medzi sebou mier, v čase, keď naši politickovia boli s Československom stále v konflikte. Ale my sme vyhlásili mier, a to bolo dôležité.

Interview with Gyula Pauer, 1998.

The weekend was organized by Beke, and we had a great time together. I almost learned to speak in Czech and Slovak, and they almost learned Hungarian. We closed the event with a photo demonstration, where everyone shook hands with everyone else, and we took photos of this, hands holding hands, one by one, and put the small cubes next to one another like a mosaic. In the end, all those who were shaking hands signed the photos. By this action, we symbolically made peace with each other, at a time when our political system was still in conflict with Czechoslovakia. We made peace, and that's what was important.



Dennik György Galántaia, 27. augusta 1972

Sobota: konverzácia vonku. Základný plán stretnutia je samotná dokumentácia stretnutia. Zúčastnilo sa asi 15 maďarských a 15 českých umelcov. Boli spolu od druhej hodiny popoludní v sobotu do druhej hodiny popoludní v nedeľu. Počas tejto doby sa konali akcie.

Beke: na troch stenách naproti dverám.

čeština – slovenčina – maďarčina

slová – slová – slová

na veľkej stene: Bekeho koncept o podaniach ruky.

Bekeho akcia: asi 15 x 15 fotografií českých a maďarských umelcov potriasajúcich si rukami.

Pauer: pseudo-karty na pravej strane od dverí, vyrobené spolu s účastníkmi.

Szentjóby: Rob Nieco Aby

Som Mohol

Pomahat!

Imre Bak priniesol zošity a rozdal obálky.

Každý si do nich urobil otlaky prstov, potom ich zalepil a označil svojím menom a dátumom – Balatonboglár, 27. 8. 1972, 12:03.

Fotografia od Miklósa Erdélyho na pravej strane od dverí, na stípe vedľa Pauerovej steny: tri fotografie dievčat (portréty), hore a dole sú x, v strede y (dvojčičky).

Pečiatkované ľubostné (Stamp-art) karty

J. H. Kocmana na stene vľavo od vchodu.

Stena sťažností od Pétera Türka.

Telegram Endre Tóta.

László Méhes napísal text bielou kriedou na biely podklad.

Péter Legény vyplnil žiadosť.

Stano distribuoval Filkove katalogy.

Nápad Pétera Halásza sa nerealizoval: všetci mali ísť do kaplnky so zaviazanými očami, držiac sa za ruky (fotografická dokumentácia).

György Galántai's diary, 27th August 1972

Saturday: a conversation outdoors. The basic plan of the meeting is the documentation of the meeting itself. There were approximately 15 Hungarian and 15 Czech artists who took part. They were together from 2pm on Saturday until 2pm on Sunday. There were actions in the meantime.

Beke: on three walls facing the door.

Czech – Slovak – Hungarian

words – words – words

On the big wall: Beke's handshake concept.

Beke's action: approximately 15 x 15 photos of Czech and Hungarian artists shaking hands.

Pauer: pseudo-cards on the right-hand side of the door, made together [with the participants].

Szentjóby: Rob Nieco Aby

Som Mohol

Pomahat!

Imre Bak brought exercise-books and handed out envelopes; everyone put their fingerprints inside, then sealed it and put their names and the date on it. Balatonboglár, 27. 8. 1972, 12.03.

Miklós Erdély's photo on the right-hand side of the door, on the column next to Pauer's wall:

three photos of girls (portraits), the bottom and the top are x, the middle one y (twins).

J. H. Kocman Stamp Activity Love cards on the wall, to the left from the entrance.

Péter Türk's complaint wall.

Endre Tót's telegram.

László Méhes wrote a text with white chalk on a white base.

Péter Legény filled in the appeal.

Stano distributed Filko's catalogues.

Péter Halász's suggestion was not realized: everyone would have gone to the chapel, blindfolded, holding hands (documented by photographs).

Texty pôvodne vyšli v knihe Júlia Klaniczay – Edit Sasvári (eds.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973 [Illegal Avant-garde. The Balatonboglár Chapel Studio of György Galántai 1970–1973]*, Artpool–Balassi, Budapest 2003, str. 141–142. Anglický preklad vyšiel v publikácii Dóra Hegyi – Sándor Hornyik – Zsuzsa László (eds.): *Parallel Chronologies. How art becomes public – "Other" revolutionary traditions. An exhibition in newspaper format*, Tranzit.hu, Budapest 2011, str. 33. Uverejnené so súhlasom Artpool Art Research Centre.

Texts originally published in Júlia Klaniczay – Edit Sasvári (eds.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973 [Illegal Avant-garde. The Balatonboglár Chapel Studio of György Galántai 1970–1973]*, Artpool–Balassi, Budapest 2003, pp. 141–142. English translation published in Dóra Hegyi – Sándor Hornyik – Zsuzsa László (eds.): *Parallel Chronologies. How art becomes public – "Other" revolutionary traditions. An exhibition in newspaper format*, Tranzit.hu, Budapest 2011, p. 33. Courtesy of Artpool Art Research Centre.

Interview.

Barbora Klímová
and Daniel Grůň

Rozhovor.

Barbora Klímová
a Daniel Grůň

Barbora Klímová: *Publikované poznámky k výstave vyznávajú celkom priamočaře. Pritom mám dojem, že proces vzniku odkazuje daleko späť ke sledovaným momentům a situáciám, tvůrčím a experimentálným metódám než k jednoznačne vymezenému teoretickému modelu. Projekt postupne formuje vzájomná komunikácia medzi námi a zároveň s autory generácie 70.–80. let, ktorá je na hranici prívátni a profesionálnej sféry. Zpočiatku sme s Danieľom vychádzali z osobných výskumů a ze zkušeníostí s archívy českých a slovenských autorů zmínenej doby. Naše aktivity sa v určitej fázi protunuly. Od té doby v dialogu čas od času dochádza ke vzácnému protunúť, iniciáci myšlienok a predstav. Na základe týchto styčných ploch vyrůstá naše koncepcie. (Za sebe musím říct, že se tyto momenty promítají i zpětně do mých osobních aktivit.) Mohl bys, Danieli, ze své zkušenosti přiblížit naši spolupráci?*

Daniel Grůň: Myslím, že moment stretu nastal v spoločnom uvažovaní o archíve umelca ako o zdroji, ktorý nás podnecuje k reinterpretácii kultúry 70. a 80. rokov. Archívy majú svoje nevedomie, ktoré prezrádza symptómy doby a úsilie o inú podobu kolektivity zo strany umelcov. Keď som sa začal zaoberať archívom Júliusa Kollera, často som si kládol otázku, akú dôležitosť má autorská organizácia dokumentov a komu sú umelcove záznamy vlastne určené. Je možné nazývať tieto zložky archívom? Do našej spolupráce som vstupoval s očakávaním, že môže priniesť iný pohľad na umenie tohto obdobia, ktoré sa izoluje v českých či slovenských národných kánonoch aj v dôsledku nedostatočne artikulovaných vzájomných prepojení. Myslím si, že to, čo nás v tomto projekte spojilo, spočíva v osobitom prístupe k tvorbe týchto autorov, totiž, že ich diela sú pre nás živým odkazom, doslova inšpiráciou k našemu uvažovaniu a tvorbe. Okrem toho, keď hovoríme o výskume, dlhodobo ma zaujíma situovať materiál, ktorý dôverne poznám, do širšie geograficky a kultúrno-

-politicky definovaných rámcov. Spoločenstvá umelcov a okruhy rôznych tvorivých iniciatív z obdobia 70. a 80. rokov predstavujú rôzne participatívne modely. Myslím si, že konfrontácia týchto kolektívnych aktivít vedie k reinterpretácii kontra-kultúry v čase socializmu. V našom post-socialistickom a post-sovietskom priestore tieto príbehy vedú k otázkam, čo to znamená, byť umelcom z bývalej východnej Európy a ako nás táto skúsenosť determinuje dnes. Naša spolupráca pre mňa tiež znamená kontakt s novým materiálom, umelcami a poetikami, ktoré som buď vnímal z veľkého odstupu alebo som ich vôbec nepoznal. Preto je to vzácna skúsenosť, pri ktorej dochádza ku konfrontácii už len tým, že ju riešim ako teoretik s umelcami, s ktorými ma spája predovšetkým generačný pocit.

V Bratislave fúzovaly naše role pri uskutočňovaní výstavy mj. v súvislosti se zázemím, které nám instituce byla schopna poskytnout. I když jsme si úlohy nikdy nedělili, mám dojem, že zatímco my s Filipem jsme procesem dost často intuitivně procházeli a čerpali jsme z vlastní, autorské zkušenosti a z praktického provedení a významní práce, v Danielově přístupu jsem si všimla potřeby odstupu, teoretického uchopování, srovnání s nějakým teoretickým modelem. (Danieli, samozřejmě vnímám a oceňuji i tvou důvěru v kreativní, intuitivní postup!) K jakému teoretickému rámci se nejčastěji vztahuješ?

Z môjho pohľadu ide v našej výstave o konfrontáciu rôznych modelov participácie. Zo slovenskej scény som sa sústredil na aktivity, ktoré môžu ako celok pôsobiť ambivalentne a fragmentárne. Tímové projekty realizované na Slovensku v 60., 70. a najmä 80. rokoch sa totiž značne líšia v spôsobe organizácie, vo vzťahu k publiku a tiež v potenciále spoločenskej kritiky. Z tohto dôvodu sa môj výber sústredil na autorov, ktorí sa stretli v určitých projektoch, ale ich spoločná aktivita nevyústila do definitívnych umeleckých diel. Napríklad Pavol Breier (BAHAMA)

a Peter Meluzin participovali na „slávnostiach“ organizovaných slovenským nestorom happeningu Alexom Mlynárčikom, ale mňa viac zaujímali ich vlastné iniciatívy, ktoré v kontexte slovenského umenia nie sú tak dobre známe. Taktiež som sa sústredil na tie aspekty, v ktorých spoločná tímová aktivita prirodzene spojila ich záujmy a organizačnú činnosť. Ak by tento obraz mal byť úplný, určite by na výstave nemali chýbať autori ako je Ján Budaj a DSIP (Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania) alebo skupina Artprospekt P.O.P. (Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč). Výstava je teda výrazne ovplyvnená dostupnosťou dokumentácií a osobnými preferenciami kurátorov. Subjektivitu tohto riešenia nemá zmysel zakrývať, práve naopak, je správne, aby bola priznaná. Výstavu by som teda charakterizoval ako work in progress; neformuje ju vyhranený teoretický model, ale sieť vzájomných stretnutí a významových súvislostí. Napokon postaviť výstavný model, ktorý by komplexne reflektoval tímové spolupráce v bývalom Československu, by si vyžadovalo iné podmienky a spoluprácu viacerých inštitúcií.

Jak se z tvého pohledu projevuje rozdílnost našich východisek?

Rozdiely vnímam hlavne v procese produkcie a inštalácie výstavy, tam sa najčastejšie objavujú aj odlišné východiská v našom prístupe. V Bratislave ma napriek počiatočnej nedôvere v čisto funkčnú pravidelnú adjustáciu diel nadchlo celkové vizuálne riešenie a spôsob prezentácie, v ktorom sa prelínali efemérne dokumenty pod sklom na naklonených stoloch s projekciami a prezentáciou reprodukcí plagátov zaznamenávajúcich kolektívne tímové práce. Tiež sme sa stretli pri riešení výstavy ako multimediálneho súboru fragmentov, teda archívu ako fotografie, slideshow, filmu, autorskej knihy, časopisu, plagátu, zvukovej stopy. To striedanie originálu a reprodukcie vnášalo do celkovej koncepcie napätie. A tiež nápad zapojiť do výstavy kino so všetkým, čo k tomu patrí, teda

sklápacie sedadlá a tmavá miestnosť, to vyznelo ako silný moment výstavy. K tomuto by som ťažko hľadal presvedčivejšiu alternatívu. Vnímam vás oboch, teba aj Filipa ako partnerov viac skúsených s koncepcným riešením výstav, zatiaľ čo ja sa pokúšam uchopiť problematiku z kritického odstupu. Zaujímajú ma práve tie vzájomné súvislosti a rozdiely v práci s vybranými fragmentmi. Myslím, že ako kurátori sme dali vystaveným dielam šancu pôsobiť v kontexte a vytvorili sme podmienky pre určitú synergiu, pre imaginatívne prostredie.

Filip do procesu vstúpil díky naší předchozí spolupráci, která se také týká archivů 70.–80. let. Bylo to ve vzácném momentu, kdy jsme se díky Danielovi měli možnost seznámit s osobností a tvorbou Lubomíra Ďurčeka. Společně jsme uskutečnili několik návštěv jeho archivu. Díky tomu byla naše komunikace a spolupráce s ním v rámci celku výjimečná. Já mám zároveň pocit, že je jako autor, kteří se mj. vyjadřují medií pohyblivého obrazu, pojí hlubší vztah.

Barbora, v otázke si naznačila, že výskum a práca na koncepcii výstavy sa premietajú aj do tvojich osobných umeleckých aktivít. Mohla by si konkretizovať, v čom je tvorba a život sledovaných umelcov generácie 70. a 80. rokov pre teba inšpiráciou?

Pro mě je podnětem samotná skutečnost, že nedávná minulost, období tzv. normalizace, které sledované kulturní jevy bezprostředně ovlivnilo, se nepřímo zrcadlí v současném existování umění a umělce v české společnosti. Generaci autorů 70.–80. let byl svobodný projev umožněn teprve na začátku 90. let. To je také doba, kdy jsem se současným uměním začala zabývat. Kromě toho, že v základu formovali můj pohled na umění, učila také řada z těchto autorů na FaVU v Brně, kde jsme oba s Filipem studovali. Čili kromě obecné potřeby osvětlovat historii, které hrozí zapomenutí z hlediska té všeobecně pojímané, vidím v naší „archivní archeologii“ také

zájem o původ myšlení a principů, kterými jsem vychovaná. Ne-přestává mě fascinovat protnutí umění s civilní sférou, k němuž ta doba přispěla, vitalita, s jakou si kultura za ztížených podmínek našla alternativní živnou půdu.

Čo z atmosféry voľnočasových aktivít a prístupu k umeniu tejto doby by si charakterizovala ako aktuálne pre súčasnosť?

Pro mě je těžké odlišit vlivy této doby na současnost od univerzálních aspektů. Jisté je, že statut umělce je u nás stále převážně vnímaný jako hobby, ne profese. To od umělců vyžaduje zaujetí, umanutost problémem, motivaci pro velkorysou a originální realizaci bez potřebného zázemí a vyhlídky možného profitu. Situace umění ve společnosti stále podněcuje alternativní způsoby produkce, a vůbec existence kultury.

Aká je tvoja skúsenosť s medzigeneračným dialógom? Sú situácie, v ktorých dochádza v tomto dialógu k neporozumeniu?

Já myslím, že neporozumění leží v samém základu této komunikace. Obracím se na autory zmíněné generace z osobní a zároveň profesní perspektivy. Ta je určitě jiná, než když někdo zastupuje instituci. Jako umělkyně je žádám o zprostředkování jejich minulosti – života s uměním. Nezabývám se jasně vymezenými artefakty ani jejich současnou tvorbou, ale daleko spíš tím, co ze svého hlediska považují v archivu za sugestivní. To může být právem vnímáno rozporuplně. Umělci (učitelé, autority) mají v rozhovoru vzpomínat, zatím co já se chci v současnosti jejich historií zabývat. Pokud za daných okolností vůbec může dojít k porozumění, je to spíš zázrak. Ale myslím, že právě neslučitelná východiska umožňují vzájemnou reflexi a podněcují zajímavá řešení. Ale to zobecňuji, s Vladimírem Havlíkem např. i aktivně spolupracuji, nepocitují generační rozdíl.

Danieli, ty se systematicky a dlouhodobě věnuješ práci Júliuse Kollera. Mám dojem, že tě k jeho

archivu pojí úplně osobní pouto. Dá se myslíš mluvit o teoretickém ztotožnění, nebo spříznění s autorem? Mohl bys svůj vztah ke Kollerovi, a jeho archivu přiblížit?

Archív Júliusa Kollera je takmer literárnym dielom, ktoré môžeš čítať z viacerých strán a vnímať v ňom paralelne viacero významových rovín. Má taxonomický systém a má chronologicky vybudovaný príbeh. Fascinuje ma ako jeden ľudský život v komplexe kultúry, ku ktorej sa vzťahuje. Je známe, že Koller je autorom celoživotného projektu – *Univerzálno-kultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.)*. V rámci tohto projektu Koller generoval množstvo kultúrnych situácií ako participatívnych hier s rôznymi spoluhráčmi. Tieto hry boli nielen športovými činnosťami, ale tiež určitou formou osvety (sám ju označoval ako Univerzálna Futurologická Osveta). Tento model tímovej hry uplatňujúcej pravidlá športu sa mi zdá nadčasový...

Hovoríme o Československu, ale každý z nás je ukotvený v inom prostredí. Barbora, v čom sa podľa teba najviac líšia české a moravské spoločenstvá od tých slovenských? Máš potrebu nejako teritoriálne obhajovať tvoj výber pre túto výstavu?

Obecně souhlasím s Claire Bishopovou, která vykládá participační projekty za socialismu jako „sdílené privatizované zkušenosti – výstavbu kolektivního uměleckého prostoru mezi důvěrně známými kolegy“ (Artificial Hells, 2012, s. 129). Podotýká, že zatímco v Čechách se v některých případech objevuje radikální body art, s jakým se lze setkat třeba v Rakousku, a můžeme ho klást do souvislosti s opozicí, na Slovensku převládají utopické fantazie, zaměřené na spoluvytváření snesitelnější každodenní zkušenosti, útek přes veselí a oslavy, zakotvené v lidové tradici, spíše než v pochmurném rituálu. Orientaci pražských umělců na americký Body Art, a kontakty slovenských autorů s evropskými centry (např. Alexe Mlynářčika s Francií) popisují i jiní teoretikové.

Já se zabývám archivy autorů na Moravě, které se mi bezprostředně otevírají. Vycházím ale taky z pocitu jejich nedocenenosti ve vztahu k Praze. Periferní postavení tady přitom zdá se podporovalo originální postupy. Ze své zkušenosti můžu ve vztahu ke slovenským autorům posoudit především ty na Moravě. Tady mě pro sledované okruhy přijde typická izolovanost, nepoučenost o současném umění ve světě. To co může ze současné perspektivy vypadat jako aktuální umělecká forma, je často důsledek spontánního, neambiciózního přístupu, nemožnosti etablovat podobné práce v rámci institucionalizovaného umění. Umělci na Slovensku mě v tomto ohledu přijdou uvědomělejší. Přesto, že se jejich tvorba odehrávala v privátních sférách vymezení artefaktu, aspekt originality, autorství, prvenství, autenticity je u nich velmi silný. Ilustrativní srovnání nabízí např. Velký badmintonový turnaj PRAHA–BRNO–ŽABČICE, který organizoval Ivo Sedláček jako NBC (Nadnárodní badmintonový klub). Účastníci se ho aktéři nezávislé kulturní scény. Dokumentace v podobě plakátu sloužila k upomínce zúčastněným. Oproti sportovním aktivitám Júliuse Kollera, asimilovaným v kontextu umění, nepřivedla osobní ani společenská situace autora k podobnému konceptuálnímu posunu do roviny uměleckého projektu. A přitom se dnes může zdát chybět jen malý krůček. No ale samozřejmě je to i otázka mého výběru, i na Moravě byli poučeni autoři, (jejich společenství), kteří udržovali kontakty s umělci v Praze, Bratislavě, ale i v zahraničí jako např. Jiří Valoch, J.H. Kocman nebo také Vladimír Ambroz, Tomáš Ruller aj.

Áno, tímové projekty mají v slovenskom umení od polovice 60. rokov svoje miesto. Explicitne tímovú tvorbu deklaroval Alex Mlynárčik v texte *Memorandum v mene totality umenia a života* (1971) a súčasne vo veľkoryso koncipovaných akciách – slávnostiach. Futurologické smerovanie mali tímové projekty bratislavskej skupiny konceptuálne zameraných výtvarníkov

okolo Rudolfa Sikoru (projekty Čas I. a Čas II. z roku 1973) a tímový projekt *Biely priestor v bielom priestore* (1973–1974) Stana Filka, Miloša Lakyho a Jána Zavarského. Utopizmus v slovenskom konceptuálnom a akčnom umení má tri semiotické roviny: futurologickú, kozmickú a sociologickú. Napríklad *Argillia* Alexa Mlynárčika a *Galéria Ganku* (1980–1982) Júliusa Kollera predstavujú dva veľmi odlišné modely participácie v spojení fiktívnej inštitúcie a spoločenstva spriaznených umelcov. Naopak, participačné projekty Lubomíra Ďurčeka, Róberta Cypriacha, Jána Budaja a Petra Meluzina sa viac zaoberajú komunikáciou vo verejnom priestore a v zónach prímestskej periférie. Tieto sú zásadné aj z hľadiska toho, ako testujú podmienky verejného priestoru v období normalizácie. Po zákaze akcie *Tri slnečné dni (3SD)*, ktorú organizoval Ján Budaj (1979–1980) a ktorá mala spojiť okruhy divadelníkov a výtvarných umelcov, sa akčné spoločenstvá presúvajú na perifériu mesta a do krajinného prostredia v okolí Bratislavy. Samozrejme, aj tieto spoločenstvá boli diferencované a programovo voči sebe vyhranené. Asi najširšia integrácia nastala v okruhu zoskupenia *Terén* (1982–1987), ktoré iniciovali umelci Peter Meluzin, Július Koller a teoretik Radislav Matuščík.

Barbora, nekladíme tak trochu intuitívne koncept autenticity a spontánnosti proti strnulosti, nehybnosti a normalizovanému spoločenstvu v období 70. a 80 rokov? Nie je práve dobový kontext tým, čo robí tieto aktivity oproti dnešku príťažlivé?

Postavení umění, umělce ve společnosti 70.–80. let se jasně podepsalo na unikátnosti tvorby tohoto období, a nelze je vnímat odděleně. Obecně podle mě pořád přežívá schematický výklad nedávné minulosti, rozlišení na oficiální vers. neoficiální, které je zjednodušeně vnímáno jako opoziční, hrdinské. Ze současné perspektivy mě proto láká vytahovat z archivů momenty, které byly třeba spontánním řádním nebo

frustrovaným blbnutím, a v jistém ohledu můžou být relevantní i pro dnešek. Čili já bych řekla, že se svým přístupem bráníme strnulému pohledu na minulost, považovanou ve vztahu k přítomnému za uzavřenou.

Ako sa podľa teba tieto spoločenstvá a ich akcie performatívnej účasti podieľali na definovaní verejného priestoru a vôbec princípov slobodného jednanja?

Spoločenství, kterými se tu zabýváme, z dnešního pohledu zjednodušeně vymezujeme oblasti současného umění. Přitom v té době prostupovaly různými sférami (divadlem, filmem, hudbou, literaturou, hospodskou, městskou kulturou apod.). Obecně je pojila příslušnost k tzv. druhé, alternativní kultuře. Odlišovala se mj. v současnosti už nepředstavitelnými atributy, jako třeba nošení dlouhých vlasů a jinými nonkonformismy, které dnes řadíme do oblasti populární kultury. Kdybych se soustředila na dopad té které autorské akce, umělecké performance, happeningu na širokou veřejnost, tak myslím, že podobně jako dnešní umění, přímý vliv neměly, zůstávaly ve sféře zasvěcených. Bohužel nemám kapacitu sledovat působení z hlediska kulturní antropologie, ale tuším, že se obecně existence alternativních společenství na současném veřejném projevovali podepsat musely. (Ze zkušenosti pobývání mimo naše kulturní prostředí mám např. dojem, že v Čechách svobodné veřejné a třeba i kreativní projevovali pořád připisujeme spíš vyšinuté menšině, než širší veřejnosti.)

Keď konfrontuješ dokumentácie z archívov a dnešnú situáciu, ako sa tieto spoločenstvá a ich iniciátori zmenili po roku 1989?

V líčení účastníků společenství 70.–80. let mám dojem, jakoby zažili neopakovatelné, nezprostředkovatelné dobrodružství, existence za ztížených podmínek, které je i přes evidentní ztrátu soudržnosti pořád spojuje. Někdy v popisu „bezčasí“, nekonkurenčního, jasně vymezeného životního

prostoru a hodnot prosvitne záblesk nostalgie. Ovšem je to taky generační otázka. Autory generace 80. let jsem právě v devadesátých letech zažila v plné síle, svobodného projevu, obráceného jak na širší veřejnost, tak do mikrokomunit účastníků. No a obecně se ve dvaceti/třiceti společenství formuje, udržuje snáz, než v pozdějším věku.

Barbora Klímová: *Published comments on the exhibition have been quite frank. At the same time I have the impression that the origination process refers more to the moments and situations, the creative and experimental methods being monitored than to an unambiguously defined theoretical model. The project is gradually formed by the communication between us and also with artists of the 1970s and 1980s generation, which is on the edge of the private and professional spheres. At the beginning Daniel and I based it on our personal research and on our experience with archives of the work of Czech and Slovak artists of that period. During a particular phase our activities cut across each other. In our dialogue from that time one a rare kind of cross-over occurs, an initiation of ideas and notions. Our concept grows out of these points of contact. (And for my part I must say that these moments reflect back into my own personal activities.) Could you give an idea of our collaboration based on your own experience?*

Daniel Grůň: I think that the moment of contact occurred in our joint consideration of an artist's archive as a source which prompts us into reinterpreting the culture of the 1970s and 1980s. Archives have their unconscious which betrays the symptoms of the time and the striving of the artists for another kind of collective existence. When I started to work with Július Koller's archive, I often asked myself what the significance was of the artist's own organisation of his documents, and for whom the artist's records were intended. Is possible to call these files an archive? I went into our collaboration with the expectation that it might bring a different insight into the art of that period, which is isolated in the Czech and Slovak national canons as a result of inadequately articulated mutual links. I think that the thing that brought us together in the project was a distinctive approach to these artists' work, the fact that their work for us is a living legacy, quite literally an inspiration on how

to reflect and create. In addition, if we speak of research, it has been an interest of mine for a long time to place material which I know very well into wider geographically and cultural-political defined frameworks. The artistic communities and circles of various creative initiatives from the 1970s and 1980s represent different participatory models. I think that a confrontation of these collective activities leads to a reinterpretation of the counter-culture during the period of socialism. In our post-socialist and post-Soviet space these stories lead to questions about what it means to be an artists from the former Eastern Europe and how this experience determines us today. For me, our collaboration also means contact with new material, artists and poetics, which I had earlier perceived at a considerable distance, or did not know at all. For this reason it is a rare experience, during which a confrontation occurs if only from the fact that I am dealing with it as a theoretician with artists I am joined to above all by a feeling of generational solidarity.

In Bratislava our roles were merged when organising the exhibition, among other things in connection with the facilities which the institution was able to offer us. Although we never divided tasks, I have the impression that while Filip and I often enough went through the process intuitively, drawing on our own artistic experience and on practical application and results of our work, I noticed in Daniel's approach the need for detachment, theoretical grasp, comparison with some kind of theoretical model. (Daniel, I of course see and appreciate your faith in a creative intuitive approach as well!) Which theoretical framework do you most often relate to?

From my point of view our exhibition deals with a confrontation between various participation models. From the Slovak scene, I have concentrated on those activities which may appear ambivalent and fragmentary take as a whole. You see, team projects

implemented in Slovakia in the 1960s, 1970s and especially in the 1980s varied greatly in their manner of organisation, in their relationship to the public and in their scope for social criticism. For this reason my selection concentrated on artists who came into contact in certain projects, but whose joint activity did not result in specific works of art. For example, Pavol Breier (BAHAMA) and Peter Meluzin took part in "celebrations" organised by the Slovak nestor of happenings Alex Mlynárčik, but I was more interested in their own initiatives, which are not so well known in the context of Slovak art. Similarly I concentrated on those aspects in which common team activity naturally linked up their interests and organisational activities. And so that this view is complete, the exhibition should not be without artists such as Ján Budaj and TSIE (Temporary Society for Intense Experience) and the Artprospekt P.O.P. group (Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč). The exhibition is thus significantly influenced by the accessibility of documentation and the personal preferences of the curators. It makes no sense to hide the subjective nature of this approach, indeed the opposite is true, it is right that it be acknowledged. So I would characterise the exhibition as a work in progress; it is not formed by a definitive theoretical model, but by a network of mutual encounters and connections of meaning. In the end to set up an exhibition model which would provide a comprehensive reflection of team collaboration in former Czechoslovakia would require another set of conditions and the cooperation of a greater number of institutions.

How from your point of view is the difference in our starting points revealed?

I see the differences mainly in the process of producing and installing the exhibition, that is where I most often discover the differing starting points to our approaches. In spite of my initial distrust of a purely functional regular

adjustment of works, in Bratislava I was enthused over the overall visual approach and the method of presentation, where ephemeral documents under glass on sloping tables overlapped with projections and the presentation of poster reproductions recording collective teamwork. Similarly we clashed over presenting the exhibition as a multimedia set of fragments, that is as an archive as photograph, slideshow, film, book, magazine, poster, sound recording. This alternation of original and reproduction brought a tension into the overall concept. Just like the idea of including a cinema in the exhibition with everything that involves, that is folding chairs and a darkened room, which was a strong point of the exhibition. In this respect it would be hard for me to find a more convincing alternative. I see both you, you and Filip, as partners who are more experienced in the conceptual presentation of an exhibition, whereas I try to come to grips with the issue from a critical distance. I am interested in these mutual connections and differences in the work with the chosen fragments. I think that as curators we have given the exhibited works the chance of having an impact in their context, and we have created the conditions for a certain synergy, for an imaginative milieu.

Filip came into the process as a result of our earlier collaboration, which also involved archives from the 1970s and 1980s. It was at that special moment when thanks to Daniel we had the opportunity to become acquainted with the personality and work of Lubomír Ďurček. Together we visited his archive several times. Thanks to this our communication and collaboration with him was exceptional in relation to the whole. I also have the feeling that they, artists who work in the medium of the moving image, are joined by a deeper relationship.

Barbora, in your question you hinted that researching and working on the exhibition concept have worked themselves into your own activities as an artist. Could you

be more specific, in what way is the work and lives of the 1970s and 1980s generation of artists under study an inspiration for you?

An impulse for me is the very fact that the recent past, the period of so-called normalisation which directly affected the cultural phenomena we are studying, is indirectly reflected in the current existence of art and the artist in Czech society. Freedom of speech was permitted to the artistic generation of the 1970s and 1980s only at the beginning of the 1990s. That is also the time when I began to specialise in contemporary art. Apart from the fact they formed the ground of my view of art, I was also very pleased to learn from these artists at the Fine Arts Faculty in Brno, where Filip and I both studied. In addition to the general need to explain history, which is threatened with oblivion when seen from the generally received view, I also see in our "archival archaeology" an interest in the origins of the thinking and the principles with which I have been brought up. I never cease to be fascinated by the interweaving of art with the civic world to which that period contributed, and the vitality with which culture found a breeding ground under difficult conditions.

Out of the atmosphere of leisure activities and the approach to art of that period, what would you characterise as relevant to the present day?

For me it is difficult to separate the influences on that period on the present day from more general influences. It is certain that the status of artist is still widely perceived here as being a hobby and not a profession. From artists this demands commitment, obsession with a problem, the motivation to implement originally and on a grand scale without the necessary facilities and the prospect of any profit. The position of art in society still prompts alternative kinds of output and the existence of culture at all.

What is your experience of inter-generational dialogue? Are there situations in this dialogue when this leads to misunderstandings?

I think that the misunderstanding is at the very bottom of this communication. I turn to artists of the generation in question from both a personal and professional perspective. That perspective is certainly different from someone representing an institution. As an artist I ask them to relate their past – their life in art. I do not deal with clearly defined artifacts or with their current work, but much more with what I regard as powerful from their archive. It is this that can be perceived as contradictory. In our conversation artists (teachers, authorities) are to reminisce, whereas I want to deal with their history in the present. If in those circumstances one can come to mutual understanding, then it is a miracle. But I do think that these incompatible starting points permit mutual reflection and spark off interesting solutions. But I am generalising, for example I collaborate actively with Vladimír Havlík, and have no sense of a generation gap.

Daniel, you have devoted yourself systematically over a long period to the work of Július Koller. I have the impression that you feel a totally personal bond to his archive of work. Might one speak of a sense of theoretical identity, or rather kinship with the artist? Could you give us a better picture of your relationship to Koller and his work?

Július Koller's archive is almost a literary work which you can read from different angles and see in it several levels of meaning in parallel. It has a taxonomy and a chronologically constructed story. It fascinates me as a single human life in the complex of the culture to which it relates. It is known that Koller is the artist of a lifetime project – the *Universal-Cultural Futurological Operations (U.F.O.)*. As part of this project Koller has generated a number of cultural situations like participative games

with various co-actors. These games were not just sporting activities, but also a form of public education (he himself called them Universal Futurological Education). This model for teamwork using the rules of sport seems to me to be timeless...

We talk about Czechoslovakia, but each of us is anchored in another environment. Barbora, in what way do Czech/Moravian communities differ most from Slovak ones? Do you feel the need for a territorial defence of your selection for this exhibition?

In general I agree with Claire Bishop who interprets participatory projects under socialism as "shared privatised experience: the construction of a collective artistic space amongst mutually trusting colleagues" (Artificial Hells, 2012, p. 129). She observes that while in the Czech Lands in some cases there arose radical masochistic body art, which one might encounter, say, in Austria, and we can put into the context of opposition, in Slovakia there was the predominance of a utopian fantasy geared towards the co-creation of a more tolerable experience of the everyday, an escape through festivity and homage anchored in vernacular tradition rather than sombre ritual. Prague artists' orientation towards American Body Art, and the contacts between Slovak artists and the European centres (e.g. between Alex Mlynárčik and France) are also described by other theoreticians.

I specialise in artists' archives in Moravia, which they open up to me without reserve. But I also work from the sense that they are undervalued in relation to Prague. This sense of being on the periphery, it seems, supported original output. From my own experience I can best assess Slovak artists on the basis of those in Moravia. For those we are looking at, it seems to me that isolation, and a lack of awareness of contemporary art in the world are pretty typical. What from a contemporary perspective

might appear like a current art form, is often the outcome of a spontaneous, unambitious approach, an inability to establish similar work within institutionalised art. Artists in Slovakia seem to me in this respect to be more self-aware. In spite of the fact that their work was carried out in private spheres of defined artefacts, the aspect of originality, authorship, primacy and authenticity is very strong in them. An illustrative comparison is offered for example by the PRAHA – BRNO – ŽABČICE Great Badminton Tournament, organised by Ivo Sedláček as the MBC (Multi-national Badminton Club). Players from the independent cultural scene took part. Documentation in the form of a poster served as a reminder for those taking part. When compared to the sporting activity of Július Koller, assimilated into the art context neither the artist's personal nor social situation brought him to a similar conceptual shift to the level of an artistic project. And yet today it might seem that only a small step is missing. But of course it is also a question of my selection, and Moravia also has informed artists who maintained contacts with artists in Prague, Bratislava and abroad, like Jiří Valoch, J.H. Kocman, and also Vladimír Ambroz, Tomáš Ruller and others.

Yes, team projects have had their place in Slovak art since the middle of the 1960s. Alex Mlynárčik declared himself to be explicitly for team work in the text of his *Memorandum for Less Totality, Art and Life* (1971) and also in grandly conceived event-celebrations. The team projects of the Bratislava group of conceptually oriented artists around Rudolf Sikora (the *Time I* and *Time II* projects dated 1973) and the team project *A White Space in a White Space* (1973–1974) by Stanislav Filko, Miloš Laky and Ján Zavarský had futurologist tendencies. Utopianism in Slovak conceptual and event art has three semiotic levels: futurological, cosmic and sociological. For example, *Argillia* (1974–1977) by Alex Mlynárčik and

*Gallery of Ganek (1980–1982) by Július Koller represent two very different models of participation in linking a fictional institution and communities of similarly inspired artists. In contrast, the participation projects of Lubomír Ďurček, Róbert Cyprich, Ján Budaj and Peter Meluzin deal more with communication in the public space and in the areas of the suburban periphery. These are fundamental also in that they test the conditions of the public space during the normalisation period. Following the banning of the *Three Sunny Days (3SD)* event organised by Ján Budaj (1979–1980), which was to have linked the circles of theatre workers and graphic artists, the events communities moved to the city periphery and to the countryside around Bratislava. Of course even these communities were differentiated and mutually defined by their programmes. Perhaps the broadest integration was achieved within the *Terrain* (1982–1987) grouping, started up by Peter Meluzin, Július Koller and theoretician Radislav Matuščík.*

Barbora, do we not a little intuitively set the concepts of authenticity and spontaneity against the rigidity, immobility and the normalised society of the 1970s and 1980s? Is it not their setting in time that makes these activities attractive when compared to the present day?

The standing of art and the artists in the society of the 1970s and 80s was clearly written into the uniqueness of the work of that time, and it cannot be separated out. In my view there is generally still a schematic explanation of the recent past, a division into the official versus the unofficial, which is perceived simplistically as oppositional and heroic. For this reason for me it is attractive from the current perspective to extract from the archives those moments which were, say, spontaneous revelry, or frustrated tomfoolery, and to a certain extent may be relevant even today. So I would say that with our approach we fight

against a rigid view of a past which is considered closed with respect to the present day.

In your view, in what way did these communities and their performance involvement events share in defining the public space and indeed the principles of freedom of speech?

From today's perspective we simplistically define the communities we are speaking of here as an area of contemporary art. But at that time they permeated various spheres (theatre, film, music, literature, pub and urban culture, and so on). In general they were linked by an affinity to a so-called other, alternative culture. They were distinguished by attributes which to us today seem unthinkable, such as wearing long hair, and other acts of non-conformism, which today we class as part of popular culture. If I were to concentrate on the impact of any one particular event, artistic performance or happening on the general public, then I think that just as with today's art there was no direct impact, they were reserved to cognoscenti. Unfortunately I am unable to keep tabs from a cultural anthropology perspective, but I guess that in general the existence of alternative communities must have left a mark on contemporary public expression. (For example, from my experience of life outside our cultural environment I have the impression that in the Czech Lands we still attribute free public and even creative expression to a weird minority, rather than the general public.)

When you contrast documentation from the archives with the present-day situation, how have these communities and their initiators changed after 1989?

In the testimony of the participants of 1970s and 80s communities I have the impression that they experienced an unrepeatabe, incommunicable adventure, an existence in aggravated circumstances which still connects them, even if the communities have

now evidently lost their solidarity. Sometimes a touch of nostalgia flickers in their description of "timelessness", a non-competitive, clearly defined life space and values. But of course it is also a generational question. During the nineties I experienced the artists of the 80s generation in the full force of free speech, directed at both the general public and the microcommunities of participants. And generally speaking a community formed at the age of twenty or thirty holds together more easily than at a more advanced age.

Archívy Archives

Vladimír Ambroz (Brno), Artpool Art Research Centre (Budapest), Pavol Breier (Bratislava), Ján Budaj (Bratislava), Pavel Büchler (Praha), Peter Čepeć (Bratislava), Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil (Čelákovice, Kuřim), Lubomír Ďurček (Bratislava), Květoslava Fulierová (Bratislava), Vladimír Havlík (Olomouc), Dalibor Chatrný (Brno), J. H. Kocman (Brno), Marie Kratochvílová (Brno), Peter Meluzin (Bratislava), Muzeum umění Olomouc (Olomouc), Marian Palla (Střelice), Jaroslav Pokorný (Brno), Ivo Sedláček (Zlín), Aleš Zábaj (Brno)

Kurátoři Curators

Filip Cenek, Daniel Grůň, Barbora Klímová

Výstava v brněnském Dome umění a v pražské galerii tranzitdisplay představí v dvou paralelních segmentech společenství českých, slovenských a maďarských umělců vo vybraných dílech a dokumentacích akcí z 70. a 80. roků 20. století. Sústřeďuje sa na komunikáciu, prispievanie a vzájomnú výmenu, pomocou ktorých spoločná tvorivá aktivita smeruje k intenzívnemu prežívaniu okamžiku. Výstava sa pokúsi ukázať iné podoby kolektivity, ktoré sa nepriamo vyrovnávajú s neautentickými formami organizácie spoločnosti v období československej normalizácie. Usporiadaná na princípe vybraných a rôzne dokumentovaných momentov participácie, výstava konfrontuje širokú škálu pokusov o živý sociálny priestor, prekračujúci hranice privátnej a verejnej sféry. Po bratislavskej premiére v tranzit dielňach sa druhýkrát na tejto platforme stretávajú efemérne „fragments“ z osobných archívov umelcov a účastníkov aktivít alternatívnej kultúry z Čiech, Slovenska a Maďarska. Multimediálnou formou predstavíme dokumentácie „momentov“ spoločne prežívaného času z rôznych archívnych médií: film, fotografia, autorská tlač, korešpondencia.

Usporiadanie a rôzne podoby komunit sa ukazujú v díloch, založených na participácii účastníkov. Vo filme *Domov* Lubomíra Ďurčeka sú účastníci uzavretí do plachtoviny v tvare bielej kocky, ktorá je živou metaforou společenstva. Marian Palla utvára mikrokomunitu rozosielením listov s dokumentáciami jeho privátnych akcí pre vymedzený okruh účastníkov. Róbert Cyprich aktivizuje medzinárodné společenstvo v rámci festivalu socio-kultúrnych sviatkov na každý deň v roku a jeho korešpondencia odkryva sieť vzájomných vzťahov. László Beke a György Galántai organizujú v Balatonboglári akcie spájajúce lokálne špecifické skupiny konceptuálne zameraných výtvarníkov s cieľom prekonať traumu okupácie Československa. Dokumentácie akcií Josefa Daňka a Blahoslava Rozbořila alebo Petra Meluzina z 80. rokov ukazujú různé formy účasti v společenstve. Spájajú obrad, ironiu a katarziu, čím zrkadlia spoločenské procesy a podmienky verejného priestoru. Popri artefaktoch a dokumentoch, ktoré ku společenstvám odkazujú nepriamo, prezentujeme tiež dokumentácie zachytávajúce účastníkov neformálnych stretnutí, spoločenských hier a športových udalostí. Forma digitalizovaných slideshow nám umožňuje asociatívne reťazenie kreatívnych momentov voľnočasových aktivít a autorských akcií.

Názov výstavy odkazuje k filmu štúdia Hapuka *Navzájem* (1981) z archívu Vladimíra Havlíka, ktorý zaznamenáva cestu študentov pedagogickej fakulty z Olomouca do Budapešti, Pécsi, Sofie a Burgasu. Ako subjektívny dokument reprezentuje nielen obsah, ale aj podmienky a spôsob výberu diel do výstavy ako translokálnej cesty do minulosti, ktorej ambíciou je porozumieť zmyslu a kreativite dočasných společenstiev.

22. 3. – 2. 6. 2013
tranzitdisplay
Dittrichova 9/337, Praha 2

27. 3. – 19. 5. 2013
Dům umění města Brna
Malinovského nám. 2, Brno

The exhibition in the Brno House of Arts and the Prague tranzitdisplay gallery will present in two parallel segments the communities of Czech, Slovak and Hungarian artists in selected works and documentations of events from the 1970s and 1980s. It concentrates on the communication, contribution and mutual exchanges with the help of which a joint creative activity leads to an intensive experience of the moment. The exhibition will try to show other forms of collectivism, which deal indirectly with the unauthentic forms of societal organisation during the period of Czechoslovak normalisation. Organised on the principle of selected and variously documented participative moments, the exhibition confronts a broad range of attempts to create a living social space, going beyond the boundaries of the private and public spheres. Following the Bratislava premiere in the transit workshops, for the second showing there is a meeting of ephemeral “fragments” from the personal archives of artists and activity participants of alternative culture from the Czech Republic, Slovakia and Hungary. In multimedia form we present the documentation of “moments” of jointly experienced time from various archival media: film, photography, private publishing, correspondence.

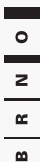
The organisation and various forms of the communities are shown in the works, based on the participation of those involved. In the film *Home* by Lubomír Ďurček participants are enclosed in a tarpaulin in the form of a white die, a living metaphor for society. Marian Palla creates a microcommunity by sending out letters documenting his private events for a limited circle of participants. Róbert Cyprich activates an international community as part of a festival of socio-cultural feasts for each day in the year and his correspondence uncovers a network of mutual relationships. László Beke and György Galántai organise at Balatonboglár events which link together locally specific groups of conceptually oriented artists, with the aim of overcoming the trauma of the occupation of Czechoslovakia. Documentations of the events organized by Josef Daněk and Blahoslav Rozbořil from the 1980s comparably to activities of Peter Meluzin show the various forms of participation in small circles. They are linked by ceremony, irony and catharsis, which mirror the social processes and conditions of the public space. In addition to artifacts and documents which refer indirectly to communities, we also present documentation capturing the participants of informal meetings, social games and sporting events. The format of a digitised slideshow permits us to associatively recall creative moments from leisure activities and artists' events.

The title of the exhibition refers to the Hapuka studio film *Mutually* (1981) from the Vladimír Havlík archive, which records a trip by students from the Pedagogical Faculty in Olomouc to Budapest, Pecs, Sofia and Burgas. As a subjective document it represents not only the content, but also the conditions and method of selection of works for the exhibition as a translocational journey into the past, whose ambition is to understand the sense and creativity of transient communities.

Děkujeme všem, kteří nám laskavě zapůjčili archivy a podíleli se na výstavě.
Thanks to all who kindly lent us their archives, and participated in the exhibition.

Koncepce Conception Filip Cenek, Daniel Grůň, Barbora Klímová
Texty Texts Daniel Grůň, Barbora Klímová, není-li uvedeno jinak unless otherwise stated
Překlad a jazyková korektura Translation and proofreading Stuart Roberts
Jazyková korektura Proofreading Sláva Sobotovičová, Markéta Strnadová
Sazba Typesetting Filip Cenek, Fiume Std
Tisk Printed by Tiskárna Helbich, Brno
Vydali Published by tranzit.cz & Dům umění města Brna

Praha–Brno 2013



Dům umění města Brna
The House of Art of Brno

