

R E P L A C E D - 2 0 0 6



## OBSAH

PETR ŠTEMBERA	6
Barbora Klímová	7
VLADIMÍR AMBROZ	8
JAN MLČOCH	18
JIŘÍ KOVANDA	28
MILAN KOZELKA	34
KAREL MILER	40
VLADIMÍR HAVLÍK	56
Tomáš Pospiszył	
REPLIKA NEZNAMENÁ JEN KOPII, ALE I SOUČÁST DIALOGU	
<i>A REPLICA DOES NOT REPRESENT MERELY A COPY</i>	
<i>BUT PART OF A DIALOGUE</i>	67



Děkuji Vladimíru Ambrozovi, Vladimíru Havlíkovi, Karlu Milerovi, Jiřímu Kovandovi, Milanu Kozelkovi a Janu Mlčochovi za zprostředkování osobní zkušenosti s performancí v Československu v 70. a 80. letech, stejně jako Tomáši Pospiszylvi, Lubě Hédlové, Veronice Klímové, Filipu Cenkovi, Jennifer Helia deFelice a Lucii Fremlové za spolupráci a podporu při realizaci publikace.

*I would like to thank Vladimír Ambroz, Vladimír Havlík, Karel Miler, Jiří Kovanda, Milan Kozelka, and Jan Mlčoch for sharing their personal experience of performance art in Czechoslovakia during the 1970s and 80s, as well as Tomáš Pospiszyl, Luba Hédlová, Veronika Klímová, Filip Cenek, Jennifer Helia deFelice, and Lucie Fremlová for their cooperation and support throughout the realization of this publication.*

PETR ŠTEMBERA

Spaní na stromě – Praha

– duben 1975

Po třech dnech a nocích

beze spánku

jsem čtvrtou noc

strávil na stromě.

*PETR ŠTEMBERA*

*Sleeping in a Tree – Prague*

*– April 1975*

*After three days and nights*

*without sleep*

*I spent the fourth night*

*in a tree.*



Tato publikace obsahuje rozhovory s vybranými českými umělci, kteří se v 70. a 80. letech zabývali performancí. Rozhovory byly nahrány v rámci projektu Replaced – 2006, v němž jsem zopakovala akce od pěti z těchto performerů.

Kritériem výběru akcí k současnému provedení byla především okolnost, že původní akce proběhly – nebo mohly proběhnout – ve veřejném prostoru. Spíš než komponované, jednoznačně identifikovatelné performance mému záměru vyhovovaly události a gesta, které se pohybovaly na hranici obecně přijatelného chování.

Pokusila jsem se prozkoumat, co se stane, když přemístím dříve zaznamenané gesto do zcela proměněné reality. Zajímalo mě, jakým způsobem se změnil veřejný prostor a vše, co s ním souvisí (politika, urbanismus, architektura, ale i společenské konvence a pravidla spojená s určitými místy). Opakovala jsem jednotlivé akce několikrát v různých prostředích, abych zjistila, jestli a jaké jsou tu rozdíly. Původní akce byly dokumentovány fotografií a textem. Abych se dověděla víc o okolnostech, za kterých vznikaly, setkala jsem se s téměř všemi jejich autory a povídala si s nimi o jejich zkušenostech a důvodech, proč je uskutečnili. Ukázalo se, že vedle sondy do veřejného prostoru můj projekt nutně reflektuje i proměnu toho, jakým způsobem se na jejich akce díváme dnes.

Publikace se skládá z nekrácených textových přepisů mých rozhovorů s umělci a z DVD se záznamem vlastních rekonstrukcí, které doplňují vybrané komentáře autorů původních akcí.

*This publication contains interviews with selected Czech artists who worked with performance art as a medium during the 1970s and 80s. The interviews were documented within the context of the project Replaced 2006 in which I repeated performances by five of these artists.*

*A criteria for the selection of performances which would be reenacted was foremost that the original performance took place -- or could have taken place -- in public space. Gestures or events identifiable through their obviousness, bordering on normal acceptable behaviour, suited my intentions rather than composed works.*

*I attempted to research what happens when I place a previously recorded gesture into a completely altered reality. I was interested in which ways public space and anything related to it had changed (politics, urbanism, architecture, but also social conventions and codes associated with particular locations). I repeated individual performances in several environments in order to find out if, and what the differences were. The original performances were documented in photographs and texts. In order to find out more about the circumstances under which they were initiated, I met with practically all of the artists and discussed their experience and the reasons behind their actions. It came to light that in addition to my project being a probe into public space, it reflected a transformation in the manner in which we view these performances today.*

*This publication is a collection of unedited transcripts of my interviews with these artists and from the DVD documenting my own reconstructions which I complimented with selected commentary by the performances' original authors.*



VLADIMÍR AMBROZ – Člověk automobil – Brno – 1976  
VLADIMÍR AMBROZ – *Automobile Man* – Brno – 1976



**VLADIMÍR AMBROZ**  
Brno 17. července 2006

V sedmdesátých a osmdesátých letech jste realizoval řadu akcí ve veřejném prostoru. Jaký je váš názor na proměnu urbánního prostoru v českém prostředí v posledních desetiletích? Jak vzhledem k této změně vnímáte své tehdejší akce?

Svoboda podle mě s sebou nese to, že v mých akcích ze sedmdesátých a osmdesátých let již není dramatický náboj, není tam nebezpečí, něco, co je staví mimo společnost. Najednou je z nich establishment.

Je absurdní, že se podobný druh umění studuje na vysoké škole. Proto já už to teď ani nesleduji. Vždycky jsem prožíval věci od Chrise Burdena. Petr Štembera v sedmdesátých letech sestavil a přeložil z různých časopisů jeho texty. Vůbec nevím, jestli od té doby vyšla nějaká jeho monografie. Já mám pořád ten samizdat, napsany na stroji. Jeho věci jsou úžasně, i intelektuálně, a přitom byly dělané ve svobodné zemi. Ale dneska je těžké udělat něco, co by byl postoj a nebyla to exhibice.

Pro mě je zajímavé, že jste v době, kdy jste své akce prováděl, byl architektem.

Studoval jsem architekturu. Svoje první performance jsem dělal někdy kolem roku 1974. V té době jsem nikoho z okruhu české ani zahraniční performance neznal. Chodil jsem ale do Moravské galerie, kde odebírali různé časopisy, například Flash Art, což byl v té době úplně jiný časopis než dnes – černobílý tisk, velký formát, byl to téměř underground, na rozdíl od uměleckých časopisů, kterým se dnes podobá a kterými jsem tehdy pohrdal. Poslal jsem do Flash

Artu dokumentace některých svých performancí a prostřednictvím tohoto časopisu, díky Heleně Kontové, jsem se seznámil s lidmi z Prahy.

Které z vašich akcí byly na začátku? Já nevím, co bylo první. Mně se zdá, že to období naší historie jakoby neexistuje, je to černá díra. Nebo se pořád mluví o nějakých třech čtyřech lidech, kteří s tím vydrželi dodnes. Někteří z tehdejších aktérů emigrovali, jiní zmizeli, například v politice. Petr Štembera a Jan Mlčoch jsou zaměstnaní v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Karel Miler pracoval, pokud já vím, v knihovně.<sup>1</sup> Je jen pár lidí, kteří u toho zůstali a stali se z nich, řekl bych, zasloužilí umělci. Já sám jsem se oddělil a začal jsem dělat něco jiného, abych se uživil.

Tehdy se to bralo spíš jako postoj. Nevzpomínám si, že by to někdo bral čistě jako umění. Samozřejmě tím, že se akce publikovaly v uměleckých časopisech a pořád se rozebíraly, tak se dostaly jinam.

Já mám fotodokumentace svých vlastních akcí a zároveň i fotky performancí dalších lidí. Ty fotografie jsou hrozně nekvalitní, nebyly pojmány tak, aby byly výtvarné. Dnes ale ten vizuální vjem převládá nad obsahovostí. Uvažoval jsem o tom, že bych z těch fotografií udělal velké zvětšení – zpracoval je vizuálně v počítači, jenomže to by bylo popření těch věcí.

Postoj k akcím tady byl naprosto jiný než například v Americe. Tam je bral jako krok ve vývoji umění, a tady to byl ve své podstatě osobní postoj. Nevím, jestli znáte Maďara Tótha, který žil v Budapešti. Tehdy chodili všichni s mávátky a on si vyrobil transparenty: Jsem šťasten, že jsem

šťasten. To byl politický postoj, ale co si z toho může vzít nějaký kunsthistorik ze Západu?

Máte pocit, že akce, které byly dělané například v Americe, jsou oproti těm, které byly prováděné u nás, jiné i formálně?

Možná jenom pocitově, ony navenek můžou vypadat podobně. Třeba když se Burden nechal zavíít u stropu v nějaké galerii a diváci o něm pouze věděli, že tam je. To mně bylo celkem blízké. Nedovedu si představit, co v to v Americe pro lidi znamenalo. Takže formálně, vizuálně to mohlo vypadat stejně, ale pocitově to bylo jiné.

Vzpomínám si na akci, kterou dělal Petr Štembera ve Vratislavi. Byla u toho i polská televize, vysílali to ve zprávách, což bylo absurdní. Petr si lehl pod deku, rožnul si lampičku a do mikrofonu četl knihu. Ta deka byla hustá a on, jak četl, tak postupně ztrácel dech. Trvalo to asi čtvrt hodiny a končilo to tím, že úplně chroptěl a museli ho odtam vytáhnout, protože by se býval udusil. To byl ve své podstatě šílený zážitek, běhá vám mráz po zádech. No a samozřejmě tohle lze přenést do jakékoli situace, ale pohled bude pokaždé jiný.

Zároveň mám dojem, že čím víc je umění aktuální, tím většinou nemá dlouhodobou platnost. Dneska jsem si četl o nějakém německém sochaři, který byl Hitlerův oblíbenec. Ve své podstatě dělal asi úžasně sochy, ale ve špatné době.

Můžete mi přiblížit některé z akcí, které vznikly ve veřejném prostoru? Například vaše akce Zrcadlo.

Zrcadlo? To tady byla nějaká Francouzka, přinesla mi knížku, která se jmenovala Svět je odrazem. Zaujalo mě, že člověk stojí v určitém prostoru a odráží to, co je kolem něho – jinou realitu. Takže jsem chodil se zrcadlem po místech, kde byly jisté rozpory. V zrcadle, před mým obličejem, byl jiný obraz než okolo mě. Mám to nafocené, asi deset fotografií.

Byla to akce zacílená na veřejnost? Nebo spíš na tu fotografii?

Já si nemyslím, že bychom do toho chtěli veřejnost nějak vtahovat. Ne že bychom se lidí báli, ale je to nezajímalo. Pro veřejnost jsme byli divní lidé, kteří dělají divné věci. Většinou nás sledovalo pár sblížených lidí, kteří měli zájem o jiný pohled na svět, než byl ten převládající.

Já jsem tehdy organizoval i výstavy, což byl bez povolení občas problém. Tehdy byla aféra v novinách, že v Benátkách na bienále vystavovali čeští autoři, Kolář a další. A tak jsem si pronajal v Brně v Židenicích sál v hospodě Na Benátkách. Udělali jsme tam výstavu na stolech – Na Benátkách po Benátkách. Pak se to hned sbalilo a odneslo.

Dnes má všechno společenský a komerční charakter. Tehdy nebylo po penězích nebo nějaké komerci ani vidu. Pamatuji si, že Jiří Valoch měl jedny z prvních předmětů Fluxu nebo nějaké věci od Christa, tehdy to bylo za směšné peníze. Ve Flash Artu byl zveřejněný ceník. Prodávalo se například půlhodinové video Yoko Ono za jeden a půl dolaru, nikdo to nechtěl, nikoho to nezajímalo.

Někdy okolo roku 1969 jsem poprvé narazil na Sonyho Halase. On v Brně tehdy pořádal happeniny podobné těm, které dělal Allan Kaprow. Se Sonyem jsem se potom dlouhou dobu přátelil, dělali jsme spolu akce. Od Mariana Pally jsme si například nosili teplý vzduch k sobě do ateliéru. On tam měl pětopeno a u mě byla strašná zima. Tak jsme ve velkém igelitovém pytli přenášeli vzduch z Kotlářské na Jana Uhra. Dělalí jsme to pro radost. Dneska má všechno komerční význam. Když tu možnost nemáte, když vás peníze netrápí, tak jste svým způsobem šťastnější a dělaté si, co chcete. Což je teda absurdní, že ta svoboda s sebou přinesla to, s čím nikdo nepočítal.

V čem spočívala vaše akce Člověk automobil?

To jsem si sehnal čtyři pneumatky a v podstatě jsem se zaparkoval na parkovišti. Kolem chodili lidi a já jsem ležel na rámu s pneumatikami na rukách a na nohách.

Měl jsem ateliér na ulici Jana Uhra, kde vznikalo hodně prací. 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.

Nebo jsem si tam nastěhoval televizi a rozhodl se, že ji budu sledovat tak dlouho, dokud to vydržím. Tehdy byly přenosy z konferencí Komunistické strany Československa. Ty běžely nonstop. Já jsem se na ně díval od osmi od rána do půlnoci. Pak jsem teda nespal, to nešlo.

Taky jsem chodil za Marianem Pallou a on seděl ve svém ateliéru a dělal čáry dlouhé několik hodin, nebo popisoval papíry, které se mu tam vršily. Jednu dobu, protože neměl co jíst, pronajímал svá díla. Třeba natřel knihy a půjčoval je, například půjčil knihu za kilo rýže na měsíc. Mám doma jeho spálený obraz. Maloval obraz, který potom spálil, popel dal do krabice a dal mi ji.

Já mám jeho staré věci hrozně ráda.

Musím říct, že když ho dneska potkám, tak mám pocit, jako bych se vrátil třicet roků zpátky. Myslím, že se příliš nezměnil. Já to období vnímám jako jednu svoji životní etapu, ale už jsem jinde. Samozřejmě určitý přístup k věcem, když je nahlížíte z různých úhlů pohledu, to v člověku zůstane. Když jsem teď dělal nějaké grafické nebo architektonické návrhy, tak jsem toho pohledu využíval. Spousta

věcí, které se dnes objevují v reklamě, z toho těžší, a kdo to prožil, tak to vidí. Skoro každá věc se dá využít propagačně.

Teď probíhá bienále. [Biennale grafického designu v Brně] Nevím, jestli sledujete grafický design? Moje dcera studuje grafický design na UMPRUM. Dělalji opravdu zajímavé věci, takže mají na bienále prezentaci. Když jsme byli na vernisáži, tak mě zarazila jistá podobnost. Dcera tam má fotografie, na nichž jsou různí lidé, kteří na sobě mají trika s natištěným písmenem. Jsou vyfocení v různých situacích, fotografie vedle sebe tvoří text. Já jsem v sedmdesátých letech dělal takové zoufalé výkřiky. Nechal jsem si vytisknout plakáty formátu A0, na kterých bylo natištěné vždy jedno písmeno. V Brně fungoval jeden lepič plakátů. On mi po celém Brně rozlepil asi třicet plakátů, které dohromady tvořily text. Jenom já jsem věděl, jaký to byl text, protože tím, jak to bylo roztroušené po celém Brně, tak jsem si mohl říkat, co jsem chtěl. To jsou věci, které se nedají zopakovat, protože ekonomická situace je naprosto rozdílná.

Formálně je dceřina práce podobná, ale je to propagační věc, kdežto tohle bylo něco jiného. Jela jste okolo plakátovací plochy a na ní bylo obrovské O, ale nikdo nevěděl proč. Tehdy byly plakáty malé, nevýrazné a najednou se tam objevila A0. Každý na to koukal, proč to tam je. Tehdy to ještě někoho zajímalo. Dnes už to v přemíře vizuálních informací nikoho nezajímá.

Jste stále aktivní jako architekt?

Já jsem vlastně po architektuře nechtěl stavět paneláky, takže jsem šel na výstaviště, kde jsem dělal interiéry a scénografii. Což dělám dodnes. Tehdy mě štvalo, že nebudu dělat to, co jsem vystudoval, ale dnes je mi to jedno. Býval bych skončil ve Stavoprojektu a dneska bych jezdil kolem Bohunic a styděl se za domy, co se tam postavily.



VLADIMÍR AMBROZ – Zrcadlo – Brno – 1977  
 VLADIMÍR AMBROZ – *Mirror* – Brno – 1977



VLADIMÍR AMBROZ – Poster – Brno – 1978  
 VLADIMÍR AMBROZ – *Poster* – Brno – 1978

Dost známých architektů má tyhle pomníčky za sebou.

Co jsem dělal, tím bych se stejně neuživil. Kdybych žil jinde, možná že bych se etabloval do polohy nějakého oficiálního artisty.

Jako kdybych to neprožil. Tím, jak se mění svět, člověk se občas zamyslí a řekne si: Proboha, tohle jsem opravdu dělal? Jsem to skutečně já? Nemíjí to tak, že bych to zapomněl, že bych to popíral. Ale dneska se člověk soustředí na řadu věcí. Podnikání není nic jiného než permanentní válka a já se snažím, abych ji přežil. Někdy mně to až vadí, že uvnitř není žádné etické zázemí. To vás tak vyčerpá, že nemůžete na nic jiného myslet. Obdivuji lidi, kteří pracují dodnes jako tehdy, s tím, že mají nějaký svět, kterého se vůbec nic nedotklo. Tyhle věci reflektovaly, co se dělo ve společnosti. Ale dnes se věci mění každý týden. Vzpomínám si, jak jsem dostal do rukou text od Mc Luhana *Medium is the message*, který přeložil Petr Štembera. Přiznám se, že jsem tomu tehdy moc nerozuměl, protože pojem globální vesnice tady ještě nefungoval. Tehdy mi připadalo, že to přehání, dneska se mi zdá, že přehnaná je okolní realita.

<sup>1</sup> Karel Miller od konce šedesátých let pracoval jako odborný pracovník Národní galerie v Praze.

## VLADIMÍR AMBROZ

Brno, July 17th, 2006

*You realized a series of performances in public space in the 1970s and 80s. What is your opinion on the transformation of Czech urban space during the last decade? How do you perceive your performances of that time in light of these changes?*

*In my opinion, freedom carries something with it that lessens the drama of my actions from the 1970s and 80s, there is no danger present, nothing that places it outside of society. All of a sudden they are establishment. It's absurd that people study a similar genre of art at university. For that reason I don't even follow it anymore. I always admired Chris Burden's work. Petr Štembera translated and put together several of his texts from different magazines during the 1970s. I don't even know if anything of his has been published since. I still have the typed samizdat publication. His work is incredible, intellectually as well, and yet they were performed in a free country. But nowadays it's difficult to take a stance by doing something without it looking like exhibitionism.*

*I find it compelling that you were an architect during the time when you carried out your performances.*

*I studied architecture. My first performances date back to around 1974. At that time I wasn't acquainted with anyone from the Czech or international performance art scene. I did go to the Moravian Gallery though where they had subscriptions to several magazines, like Flash Art for example, which was a completely different magazine than it is today – black and white print, large format, it was practically underground,*

*as opposed to how art magazines look now and which I then disrespected. I sent documentation of some of my performances to Flash Art and in this way, thanks to Helena Kontová, met people from Prague.*

*Which of your performances were among the first?*

*I don't know which one was first. To me it's as if that part of our history doesn't even exist, it's like a black hole. Or you only hear about three or four individuals who have continued with it until now. Some of the artists from that time emigrated, others disappeared, for example in politics. Petr Štembera and Jan Mlčoch are employed at the Museum of Decorative Arts. As far as I know, Karel Miler worked at a library.<sup>1</sup> There are only a few people that stuck to it... who I would say became official artists. I distanced myself from it and started to do something else, to make a living.*

*Then it was taken rather as a stance. I don't recall anyone considering it purely art. Of course since the performances were published in art magazines and were constantly being discussed they moved into a different sphere.*

*I have photo documentation of my own performances as well as photographs of other people's performances. The quality of the photographs is terrible, they weren't taken to be artistic. Today visual appearances carry more weight than content. I thought about making large format blow-ups of the photographs – working with them visually using the computer, but that would be denying them.*

Here the attitude toward performance was completely other than, say, in America. There it was considered one step in the evolution of art, and here it was at its core taking a personal position. I don't know if you're familiar with Tóth, Hungarian, who lived in Budapest. Then everyone walked around with streamers, he made banners: I'm happy that I'm happy. It was a political stance, but what could an art historian from the west make of it?

Are you under the impression that performances which took place for example in America differ from those which took place here formally as well?

Perhaps only the sensibility, their appearances might seem quite similar. Like when Burden imprisoned himself just beneath the ceiling in a gallery, and the viewers merely knew about the fact that he was there. I could really relate to that. I can't imagine what it could have meant for people in America. So formally, visually, it could have been the same, but the sensibility was different.

I remember a performance by Petr Štembera in Bratislav. Even Polish television was there, it was on the news, which was absurd. Petr laid down under a blanket, turned on a small lamp and read a book into a microphone. The blanket was heavy and as he read he slowly began to lose his breath. It took about a quarter of an hour and ended with him reading in a completely hoarse voice and having to be pulled out of there so he wouldn't suffocate. In essence it was a mad experience, it sent chills up your spine. So, of course this can be transferred to whatever situation, but the perception of it will be different each time.

At the same time. I have the feeling that the more contemporary art is the less longevity it has. Today I was reading about a German sculptor, who was Hitler's favorite. In essence he probably made extraordinary sculptures, but at the wrong time.

Could you describe in more detail some of the performances which came about in public space? For example, your performance *Mirror*.

*Mirror*? There was this French woman here, she brought me a book that was titled, *The World Is a Reflection*. I was fascinated by the idea of a person standing in a certain space reflecting that which is around him – a different reality. So, I walked with a mirror in places where there had been specific disputes. Their was a different image in the mirror before my face than around me. It was documented, about ten photographs in all.

Were the performances aimed towards the public? Or rather towards the photographs?

I don't think we wanted to involve the public. Not that we were afraid of anyone, they just weren't interested. For the public we were strange individuals doing strange things. Usually those closest to us followed along, those that were interested in seeing the world in a different way than the majority.

I organized exhibitions which at that time without a permit was a problem. There was a scandal in the papers about that time, concerning Czech artists exhibiting at the Venice Bienale, Kolář and others. So I reserved a hall at a pub in Brno--Židenice called *Na Benátkách* (At Little Venice). We made an exhibition on the tables – *Na Benátkách po Benátkách* (Through Venice at Little Venice). Afterwards we packed it up and took it away.

Nowadays everything has a social and commercial character. At that time there was no commercial or monetary aspect to those things. I remember Jiří Valoch had one of the first Fluxus artifacts or some things by Christo, for a laughable sum at that time. A pricelist was published in *Flash Art*. They were selling a half hour video by Yoko Ono for a dollar fifty for example, nobody wanted it, it didn't interest anyone.

Some time around 1969 I first ran into Sony Halas. He organized happenings in Brno at that time, similar to what Allan Kaprow was doing. I was friends with Sony for a long time after that, we did performances together. For example we brought warm air from Marian Palla's studio to our own. His place was heated while mine was freezing. So we carried air in big plastic bags from Kotlářská street to Jana Uhra. We did it for the pleasure of it. Nowadays everything has a commercial significance. If you don't have the opportunity, if you aren't worried about money, then you are happier in a way and you can do what you like. It's absurd that freedom long sought after brought something with it no one counted on.

*What was your performance Automobile Man about?*

*I managed to get four tyres and in essence parked myself in a parking lot. People walked past and I was lying on a frame with tyres on my arms and legs.*

*My studio was in Jana Uhra street, where I created a lot of work. There was a courtyard and behind it there were the STB<sup>2</sup> garages. They had just cut down a tree. A friend and I put together a huge tree made out of plastic bags, about 10-12 meters tall. We blew it up with a vacuum cleaner and filled it with a pink smoke bomb. This pink tree stood behind the wall where the STB's cars drove. It stemmed from a feeling of pleasure but in the context of the inner courtyard it must have seemed absurd.*

*Or I moved a television into the studio and decided to watch it for as long as I could stand it. At that time there were broadcasts from the Czechoslovak Communist Party's conferences. They were on non-stop. I watched them from eight in the morning until midnight. Then I couldn't sleep, it was impossible.*

*I also visited Marian Palla who sat in his studio making lines several hours long, or describing papers that had piled up. At one time, when he had nothing left to eat, he rented his art work. For example he painted his books and lent them, one book in exchange for a kilogram of rice per month. I've got his 'burnt picture' at home. He painted a picture which he then burned, he put the ash in a box and gave it to me.*

*I really like his older work.*

*I have to say, when I meet him today, I have the impression I'm taken back thirty years ago, I don't think he's changed very much. I perceive that era as one chapter of my life, but I'm elsewhere now. Of course a certain approach to things, if you observe them from different perspectives, remains in a person. Recently while doing some design and architectural work I, used that perspective. A lot of things that appear in advertising today borrow from that perception, and those who lived through it notice it. Almost anything can be used for propaganda.*

*The Biennale is on at the moment. [Brno Biennale of Graphic Design] I don't know if you follow graphic design? My daughter studies graphic design at UMPRUM. They do a lot of interesting things, so they have a presentation at the Biennale. When we were at the opening I was stunned by certain similarities. My daughter has a series of photographs there with different sorts of people on them, wearing t-shirts with letters printed on them. They're photographed in various situations and the photographs presented side by side create a text. I the 1970s I did these helpless cries. I had large format posters printed with one big letter on each. There was only one person that pasted posters in Brno. He pasted about thirty posters throughout all of Brno which all together formed a text. I was*



VLADIMÍR AMBROZ – Bez názvu – Brno – 1978  
VLADIMÍR AMBROZ – *Untitled* – Brno – 1978



the only one who knew what the text was. Since they were scattered throughout the town I could say whatever it is I wanted to. Those are things that can't be repeated, because the economic situation is completely different.

Formally my daughter's work is similar, but hers is concerned with promotion whereas this was something other. You went past this hoarding with a great big O on it, but no one knew why it was there. Posters were small at that time, inconspicuous, and all of a sudden this huge format appeared. Everyone stared at it, wondering why it was there. It didn't interest anyone then. Today in the abundance of visual information it doesn't interest anyone either.

*Do you still work as an architect?*

After I finished studying architecture I didn't want to build panel housing, so I went to work at the exposition fairground where I did interiors and stage design, which I continue to do till today. I was angry at the time that I wasn't going to do what I studied but now it doesn't matter to me. I would've ended up at Stavoprojekt<sup>3</sup> and would drive past Bohunice today, ashamed of the houses that were built there. Quite a few renowned architects have those little monuments on their conscious.

I wouldn't have been able to make a living with what I was doing anyway. If I lived somewhere else, perhaps I could have established myself as some sort of official artist.

It's as if I hadn't experienced it. The way the world changes one often contemplates: My God, did I really do that? Is that really me? It's not that I've forgotten, that I would deny it. But today people focus on a number of things. Freelancing is nothing more than a permanent battle and I'm trying to survive. Sometimes it's to the point that

it bothers me, that there is no ethic foundation within. It's so exhausting you can't even think about anything else. I admire people who continue to work today as they did then, that have a certain world that remains untouched by anything. These events reflected what was happening in society. But today things change from week to week. I remember when I got my hands on Petr Štembera's translation of Mc Luhan's *Medium Is the Message*. I have to admit I didn't understand it too well since the term *Global Village* didn't yet exist here. I remember thinking he was exaggerating, today it seems to me the surrounding reality is exaggerated.

<sup>1</sup> Karel Miler worked as a specialist at the Prague National Gallery at the end of the 1960s.

<sup>2</sup> The State Security or StB was a plainclothes secret police force controlled by the Communist Party of Czechoslovakia established in 1945 and used as an instrument of power and repression against any activity or individual considered anti-communist.

<sup>3</sup> Stavoprojekt was a state owned and managed company, affiliating architects, planning engineers, builders and developers responsible for the majority of public building works.



JAN MLČOCH – Vzpomínky na P. – Krakov, Polsko – 7. října 1975  
Na městském tržišti jsem po dobu jedné hodiny prodával osobní věci, které mi připomínaly přátele.

JAN MLČOCH – Remembering P. – Cracow, Poland – 7th October 1975  
*I sold personal possessions which reminded me of my friends at a market for a period of one hour.*

## JAN MLČOCH

Praha 15. srpna 2006

Zajímalo by mě, jak jste během akcí, které jste realizoval v sedmdesátých a osmdesátých letech ve veřejném prostoru, vnímal okolní realitu, přemýšlel jste o jejich vztahu k okolnímu prostředí?

Mně nejbližší lidi Karel Miler a Petr Štembera se začali těmi aktivitami zabývat dřív než já. Mimo jiné proto, že jsou starší. Petr původně snad maloval, pak se zabýval, řekl bych, tělově-konceptuálními aktivitami. Karel Miler psal texty, začínal jako básník a potom přešel k tělesným aktivitám, které byly vždycky hrozně minimalistické. Já jsem do toho vpadl v roce 1974. V mém případě šlo o poměrně krátkou periodu, protože jsem končil víceméně v roce 1978, poslední věc jsem udělal v roce 1980. Všichni tři jsme to roku 1980 uzavřeli. Byli tady i nám milí lidé, jako například Jirka Kovanda, který je stejný ročník jako já, začínal trochu později. Takovou tou jednoduchostí, skromností a střízlivostí svých aktivit jakoby navazoval na Karla Milera. V okamžiku, kdy my jsme končili, tak on měl za sebou první etapu, pokračoval a pokračuje dodnes.

Alespoň sám za sebe můžu říct, že jsme se nikdy necítili být umělci na plný úvazek a celý život. To je role, kterou jsme si nikdy nezvolili, a proto jsme z toho vlaku vystoupili, už to pro nás přestalo být naléhavé. Z důvodů osobních, z důvodů vnějších, třeba i politických, to pro nás přestalo být zajímavé. Navíc typ práce, který jsme dělali, se začal strašně rychle akademizovat, jako všechno nakonec. V té době už se to, čím jsme se zabývali, začalo učit na vysokých školách v zahraničí, a koneckonců i v Čechách přišla už v osmdesátých letech generace, která tento typ aktivit tlačila k naprosté

akademii. Nic proti tomu, to je nezadržitelné, vždycky se to posune k obecnějšímu uplatnění. Pro nás to ale bylo hodně intimní, hodně osobní.

Mnohé z aktivit se odehrávaly v určitém okruhu diváků, neříkám uzavřeném, měli jsme poměrně široký okruh lidí, kteří znali naši práci, byli z nejrůznějších prostředí, ale neměli jsme moc příležitostí vystupovat úplně na veřejnosti. To se spíš dělo při některých akcích v zahraničí. Jezdili jsme do Polska, Maďarska, já jsem potom jednou vyjel do Paříže. A Petr Štembera vyjel koncem sedmdesátých let jednou jedinkrát do Ameriky. Tím to haslo. Jinak se to odehrávalo tady v Praze nebo v dalších městech, v Kolině, v Hradci Králové a podobně.

Naše aktivity sledovali například Ludvík Hlaváček, manželé Ševčíkovi, filozofové Petr Rezek, Mirek Petříček, Ivan Chvatík a Jiří Němec a někteří lidé kolem Plastiků. Byli to lidi, kteří neustrnuli v šedesátých letech. V sedmdesátých letech, v té takzvané politické normalizaci, se tady pořád jenom vzpomínalo na šedesátá léta. To bylo celkem nešťastné. Takový až sentimentalismus a stesk. My jsme tímhle morem příliš zasaženi nebyli. Byli jsme trochu mladší a drzejší, takže jsme chtěli dělat i jiné věci než vzpomínat. Samozřejmě řada autorů padesátých a šedesátých let byla významná i pro nás. Karel Miler je kunsthistorik, díky němu jsem se s některými z nich seznámil.

Říkal jste, že jste své akce realizovali spíš v úzkém okruhu lidí. Bylo to proto, že tehdy nebylo možné je uskutečnit venku, nebo vás reakce široké veřejnosti nezajímala?

Všechny ty věci stály na vztazích, na napětí. I když ta věc třeba byla koncipovaná pro dva lidi, tak stála na vzbě, na vztahu těch lidí. Třeba jednou jsem dělal takovou zvláštní akci, už si ani nepamatuji, jak se to jmenovalo. Potkal jsem přítele z dětství a on se mě pořád vyptával, co dělám. Tak jsem ho pozval do domu v Praze v Nuslích, kde jsem tehdy bydlel. Bylo to v noci a já jsem ho zavedl do koridoru sklepa. Bylo to tam, jak to v činžácích bývá, po obou stranách plaňkové ploty a různá zákoutí. Šli jsme za úplné tmy, jenom na konci stála svíčka. A potom jsme se vrátili, on odešel a konečně se dověděl, čím se zabývám.

Urcitým dobovým paradoxem je, že jsme všichni tři (s Karlem Milerem a Petrem Štemberou) v té době pracovali v kulturních institucích. Takže já jsem třeba dost svých akcí dělal fyzicky na půdě Národní galerie nebo podobně. Je to sranda, protože některé z našich věcí vznikaly tam, kam je potom v devadesátých kupovali jako sbírkové předměty. Vznikly ve veřejném prostoru, ale řekl bych neveřejně, nebo ne zcela veřejně. Ty věci jsme tam dělali třeba v noci, nebo jsme to nedělali ve výstavních prostorách, ale třeba v Anežském klášteře na půdě, tam jsem dělal například to Zavěšení. Pak jsme něco dělali v nakladatelství Odeon, kde jsem pak pracoval v archivu. Využívali jsme, co bylo. Další věci jsme dělali na veřejných prostranstvích tady v Praze. Hlavně jsme se nikdy nikoho neptali, jestli něco smíme, nebo ne. To byla ta naše činnost v tom takzvaném veřejném prostoru. Nebyli jsme svázáni s žádnými spolky, neměli jsme ambice stát se členy jakýchkoli tvůrčích či netvůrčích skupin, nešilhali jsme po prodeji svých věcí ve Fondu výtvarných umělců, nic. Všechno to byla naprosto svobodná volba, čím se chceme a nechceme zabývat. Když nás něco zajímalo, tak jsme si to udělali. Těch pár fotek a trochu textu

jsem dali do obálek hodili jsme to na poštu. Tam to sice možná cenzurovali, ale došlo to kamkoli do světa. Vystavovali jsme ve Francii, v Německu, Japonsku, kde se nám to hodilo, na nejpodivnějších výstavách. Třeba teď se mi vybavuje, že někdy v druhé půli sedmdesátých let byla v Kanadě výstava Od masochismu ke kanibalismu, nebo něco takového, a tam se taky naše aktivity dostaly. Byla to srandovní zkušenost v nesrandovní době. Ta doba byla opravdu hnusná! To bylo nejupatlanější bahno, jaké si dovedete představit, ve společnosti, v politice. Tak jsme alespoň jednali tak, jako když vlezete do močálu a rozhrábnete si kolem sebe ten žabinec. Je to ale jenom na chvíli. Doba to byla hnusná, zejména ta první půlka sedmdesátých let, potom se to přece jenom začalo proměňovat, třeba po Chartě. I když to neznamenal, že se situace lepšíla, naopak, to začaly tvrdé perzekuce, zejména na konci sedmdesátých let, rok 79/80 byl příšerný, protože byli lidi vyháněni ze země.

Ve výtvarné tvorbě to bylo zvlášť upatlané. Odvaha se nepěstovala, spousta výtvarníků, kteří měli razítko v občance a chtěli z umění žít, se orientovala na spolupráci s architekty. Proto ta doba znamenala zlatý věk užitého umění. Tam mohli lidé, skláři, textiláci dělat nezávadné abstraktní kompozice, jinak když někdo maloval abstrakci, ať dobrou nebo špatnou, tak to musel před komisemi zdůvodňovat. Je to paradox, zdůvodňovat v sedmdesátých letech abstraktní obraz, ale takové provinční poměry tady vládly.

A vy jste v té době měli přehled o tom, co se děje v Americe? O akčním umění?

Já jsem měl to štěstí, že jsem kamarádil s Petrem a Karlem. Zejména Petr Štembera tehdy fungoval jako kanál propojující nás nejen s Američany, ale i s Maďary, Poláky. Díky Petrovi jsme byli v kontaktu a dokonce tady byli třeba Ulay a Marina Abramović,

Chris Burden, Tom Marioni ze San Franciska. Všichni dokonce bydleli u Petra a dělali tady nějaké věci. Petr byl v kontaktu s Němci, Francouzi, třeba s Ginou Pane. Zajímalo nás, řekl bych, extrémnější křídlo body artu nebo konceptuálního umění.

Karel Miler udržoval kontakt s Giancarlem Politim, to byl levicově orientovaný Ital, který vydával Flash Art, tehdy jako noviny. A v sedmdesátých letech byl hodně otevřený východoevropskému umění. Karel Miler mu tam potom natransportoval Helenu Kontovou, která se stala jeho manželkou.

Jsou akce, které vznikaly v Čechách, formálně rozdílné oproti těm, které vznikaly v Americe?

Nevím, samozřejmě to vyrůstalo z jiného prostředí, jak společenského, politického, ale i kulturního. Třeba Chris Burden začal své nejranější věci dělat jako absolventské práce na vysoké škole. Ale nebylo to tady výrazně zpožděné a ty práce měly u nás trochu jiný nádech. Dost často se objevovala ironie, zvláštní typ humoru. Mně se to ale těžko nahlíží. Já se tím už nezabývám.

Vy jste říkal, že jste ve veřejném prostoru pracovali většinou v zahraničí. Bylo to proto, že tady to nešlo?

Ty výjezdy byly jen občas. Jinak většina akcí se odehrála tady. Třeba hned tady, sedíme v Uměleckoprůmyslovém muzeu a když přejdete přes most na Klárov, tak napravo od mostu je dřevěný domek, původně tam snad končila někdejší železná lávka. Ten domek byl v sedmdesátých letech úplně zdevastovaný, bouračka. Tam jsme například dělali nějaké věci. Myslím, že jsem zrovna na tom místě rouboval Petru Štemberovi tu větev do ruky. Veřejný prostor, ale veřejnost ho využívala jedině k tomu, že si tam někdo odskočil na WC. Jinak se mi ale ta naše činnost spojuje ani ne tak s ulicemi a s přírodou, jako s těmi prostory,

kde byl někdo z nás zaměstnaný. Muzea, galerie, nakladatelství Odeon. Samé, řekl bych, velevážené instituce.

Nemáte pocit, že v tomhle to bylo svým způsobem svobodné? Představte si dneska zůstat v noci v Národní galerii.

Svým způsobem ano. Ale bylo to tím, že jsme se nikoho neptali. Třeba když Národní galerie ještě sídlila v Městské knihovně, tak tam měl výstavu Václav Stratil, a dokonce ve výstavních sálech, ne ve sklepích nebo na půdách. Taky tam dělal své práce Jírka Kovanda, byl tam deponentem. Ani my jsme do Národní galerie nepřicházeli zvenčí, já s Karlem jsme byli její zaměstnanci. Petr Štembera byl zaměstnanec Uměleckoprůmyslového muzea. Prostě jsme brali to, co bylo. A shodou okolností to byly zrovna tyhle velevážené kulturní instituce.

A to, že třeba v Polsku vznikla akce na tržišti, přímo ve městě, bylo tím, že tam byl veřejný prostor svobodnější?

Ne, to byla jenom příležitostná věc. Snad téhož dne jsem dělal výstavu a akci v bytové Galerii Anny Marie Potocké. A tohle byla taková příležitost, mimo jiné proto, že v Čechách tenhle typ tržišť vůbec nebyl. A já jsem tam prodával svoje osobní věci. Na rozdíl od toho, že přes den se tam prodávala zelenina.

Takže to se odehrávalo v noci?

Ne, dopoledne jsou trhy a odpoledne to tržiště osiří, je prázdné, a já jsem si tam udělal tenhle prodej.

Prodal jste něco?

Ne, ale sjednával jsem. Nějaký chlap ode mě chtěl koupit tenisky, ale já jsem byl drahý.

A jak dopadla vaše akce, kdy jste rozeslal dopisy s popisem své osoby a žádostí o sledování?

To nemělo žádnou dohru. Stejně tak i některé další akce neměly dohru. V jednom případě, zaplať

pánbůh za to, protože jsem napsal policii dopis, že jsem podpálil Veletržní palác.

A nic se nestalo?

Ne. Teda, když jsem ten dopis psal, tak jsem si nechal omrznout ruce, protože přece jenom nechat se v sedmdesátých letech zavřít za podpálení Veletržního paláce není nic moc.

Co jste v Národní galerii dělal?

Depozitora. Nejdřív české malby 20. století a potom 19. století. Hlavní depozitář byl ve zrovna rekonstruovaném Anežském klášteře, tehdy tam ještě nebyla stálá expozice. Byly tam obrovské prostory, do kterých jsem měl přístup. Proto jsme tam mohli některé věci uskutečnit. Například Petr Štembera tam dělal Narcise, já jsem tam dělal to Myti.

Mně se vybavuje, když jsem tři roky po revoluci vyjela do Británie a měla jsem si tam užívat svobodné prostředí, a mně se ten prostor zdál být hrozně omezující. Najednou jsem před sebou viděla kopec, na který jsem nemohla vylézt, protože někomu patřil. Já myslím, že ty skuliny a ten bordel tady byly něco specifického.

To víte, to byla jiná doba, svět je absolutně jinde. My jsme si s tím hlavně nelámali hlavu, byli jsme mladší a drzejší. Taky jsme nepotřebovali žádné technické vybavení, jako nějaký divadelníci. Většinou nás bylo tak osm až deset, některý večer jsme dělali akci každý z nás. Vybrali jsme si nějaký kout a postupně jsme udělali každý svou performance. Byl tam přítomný fotograf, který to vyfotil, a šlo se domů.

Měl jste nějak definované, kde začíná performance a kde je váš osobní život?

Ne, vůbec. My jsme se nelíčili, když jsme šli na to. Tehdy nás spousta lidí osočovala, že jsme extrémní v sebezbraňování. To já jsem v žádném případě nebyl. Petr Štembera trochu byl, někdy používal kyseliny,

oheň, střepy. Ale nikdy nešlo o to, abychom si prvoplánově ublížili. Já už se na to taky dívám jinak. I když některé věci byly pocitové už tehdy a dodnes se na ně koukám s povytaženým obočím. Ale upřímně řečeno, to jsou asi ty nejzajímavější věci, které jsem kdy udělal.

Co považujete za svoje nejzajímavější věci?

Ty, kterým dodnes nerozumím. Třeba ta akce s kamarádem ve sklepě, jak jsem vám popisoval.

Já si nemyslím, že jsme dokázali něco strašně exkluzivního. Dělalí jsme to, co jsme uznali za vhodné a nečekali jsme na dobu, která bude těm věcem příznivější. A to považuju za důležité. Já jsem se vždycky zajímal o věci, které vznikaly v padesátých letech nebo za války, a je zajímavé, že vždycky v té hnusné době se tu a tam někdo utrhne a dělá věci naprosto svobodně.

Já jsem měl hrozné štěstí, že jsem měl možnost seznámit se s řadou zajímavých lidí. Velký zájem o naši práci měl Jindřich Chalupěcký, který ve svých více než šedesáti letech byl obdařen zvláštním citem pro věci, které umění někam posouvají. Takže ty svoje klíčové texty věnoval Knížákoví, Mlynářčikovi, Kolářovi a i nám. To pro nás byla velká pocta.

To, co jsme dělali, je spjaté se sedmdesátými lety. Vy se zabýváte návraty. Já jsem musel kroutit hlavou, když Eugen Brikcius v devadesátých letech dělal remaky svých prací ze šedesátých let. A to už byla, řekl bych, národní veselice, kde pivo teče proudem. Z toho, co bylo v těch šedesátých letech osobní, pro omezený okruh lidí, se udělala trachtace v přímém přenosu televizních kamer. To mě moc nezajímalo.

JAN MLČOCH

Prague, August 15th, 2006

*I'd like to know how you perceived the reality around you during the performances you gave in the 1970s and 80s in public space; did you think about their relationship to the surrounding environment?*

Karel Miler and Petr Štembera, who were closest to me, started doing performances before I did. Among other things, one of the reasons was the fact that they are older than I am. Initially, Petr, I believe, did paintings, and then, he started doing, say, bodily/conceptual performances. Karel Miler wrote texts, he began as a poet and then went on to do body performances which were decidedly minimalist. I stumbled into performance art in 1974. In my case, I did performances for a relatively brief period of time since I more or less finished by 1978; I gave my last performance in 1980. The three of us closed this chapter in 1980. There were also those people we liked, such as Jirka Kovanda, who was born the same year as I was, he started somewhat later though. The kind of simplicity, modesty, and sobriety of his work seemed to continue with what Karel Miler had started. When our careers were ending, the initial stage of his first artistic period was over; he has continued doing art ever since.

If I am to speak for myself, I can say that we never felt like full-time artists for life. We never chose this role and this is why we decided to put an end to our careers, it ceased being urgent for us. We no longer found it interesting for personal, as well as exterior, say political reasons. The sort of work we were doing at that time started to become academic very fast as, in fact, everything else. The activities

we were involved in then began to be taught at universities abroad; ultimately a generation arrived in Bohemia in the 1980s which pushed these kind of activities to absolute academicism. I have nothing against this, it's inevitable, things always shift towards a more general application. For us, it was most intimate though, very personal indeed.

Many of the performances we gave took place in a certain circle of spectators, I don't mean to say it was closed, the circle of our friends was rather broad; they were familiar with our work, came from various backgrounds but we didn't have many opportunities to perform in public in the proper sense of the word. We were able to do so in the scope of our performances abroad. We performed in Poland and Hungary, and once I also went to Paris. In the 1970s, Petr Štembera travelled to America on a single occasion and that was it. Other than that, everything took place here in Prague or in other cities and towns such as Kolín, Hradec Králové, and the like.

Ludvík Hlaváček, the Ševčíks, philosophers Petr Rezek, Mirek Petříček, Ivan Chvatík and Jiří Němec and some people around the Plastic People of the Universe watched our activities closely. These people hadn't stagnated in the 1960s. In the 1970s, at the time of the so-called political normalisation, everyone kept looking back on the 1960s solely. That was quite unfortunate, that kind of sentimentalism and nostalgia. We hadn't been stricken by this plague too much though. We were a bit younger and cheekier so we wanted to do other things, not just travel back in our memories.

*Of course there was a series of artists of the 1950s and 60s who were significant to us, too. Karel Miler is an art historian, thanks to whom I met some of them.*

*You said that your performances had taken place in a rather closed circle of people. Was it because of the fact that it wasn't possible then to hold them in public or because you weren't interested in the general public's reaction?*

*All of the performances were based on relationships, on tension. Even though the piece may have been conceived as a performance for two people, it was based on the relationship specifically between those two people. For example once, I did an extraordinary performance, I don't even recall what it was called. I met a childhood friend of mine who kept asking me what I was doing. So I invited him to a house in Prague-Nusle where I was living then. It was at night and he followed me into a cellar corridor. There were wooden bars and various secluded corners on both sides, like in other rental houses. The dark was thick, there was only one candle at the end of the corridor. Then, we went back and he left; and he learnt at last what it was I was doing.*

*A certain paradox of that time is the fact that the three of us (Karel Miler, Petr Štembera and I) worked at cultural institutions. For example I gave a lot of my performances on the premises of the National Gallery or the like. It's funny because some of our works were conceived in those institutions which in the 1990s consequently purchased them as items for their collections. They were conceived in public space, but in a manner which wasn't public, or not entirely public. We gave some of those performances at night, or we didn't do them in galleries but in the attic of the Saint Agnes Convent, for instance: that's where I did Suspension*

*(Zavěšení). Then we did some performances at the Odeon Publishing House where I was working in the archive. We took advantage of what was at our disposal. We did other performances in public spaces here in Prague. The thing is we never asked anyone whether we were allowed to do anything or not. So these were our activities in so-called public space. We weren't affiliated with any associations, we had no ambitions to become members of any creative or non-creative groups, we didn't have our eyes on selling off our work to the Artists' Fund, nothing. Everything was an entirely free choice -- what we wanted or didn't want to do. If we were interested in something, we went ahead and did it. We put those few photographs along with some text into envelopes and took them to the post office. They might have been censored but they were delivered anywhere in the world. We had exhibitions in France, Germany, Japan, wherever we liked, at the strangest possible events. For instance I recall an exhibition called From Masochism to Cannibalism or something like that, which was shown in Canada in the second half of the 1970s: our works made it to this event too. It was a funny experience at a time which wasn't funny at all. That period was really hideous! The stickiest mud you can possibly think of, in society, politics. So we acted as if we were in a swamp spreading the plankton surrounding us. That was just for a while. It was a hideous time, the first half of the 1970s in particular; after that, it gradually started to change, after Charter 77 for instance. That doesn't mean the situation was improving though; on the contrary, that was when severe persecutions were launched, especially towards the end of the 1970s, 79/80 was a ghastly year, people were being expelled from the country. Artistic production of that time was particularly slimy. Courage wasn't cultivated then, a lot of*



artists, who had stamps in their identity cards and wanted to live off of their art, concentrated on cooperation with architects. That is why the period was a golden age of applied arts. That's when people like glassblowers and textile artists could do their flawless abstract compositions; otherwise, if someone did abstract paintings, whether good or bad, they had to explain why they were doing them before various commissions. It's paradoxical to have had to explain an abstract painting in the 1970s but those were the ruling provincial conditions of that time.

*Were you aware of what was happening in America then? Of performance art?*

I was lucky to be friends with Petr and Karel. Petr Štembera especially functioned as a communication channel connecting us with the Americans, as well as with the Hungarians and the Poles. Thanks to Petr, we were in touch with and even managed to get Ulay and Marina Abramović, Chris Burden, and Tom Marioni from San Francisco to come here. All of them stayed at Petr's place and did some performances here. Petr kept in touch with the Germans, French, with Gina Pane for instance. We were interested in, say, the extreme wing of body art or conceptual art.

Karel Miler kept in contact with Giancarlo Politi; he was, I'd say, a left-wing Italian who published *Flash Art*, as a newspaper then. In the 1970s, he was very open to East European art. Karel Miler then had Helena Kontová transported to Italy, who became his wife.

*Are the performances which were conceived in Czechoslovakia formally different from those that were conceived in America?*

I don't know, of course they were conceived in a different environment, social, political as well as cultural. For example Chris Burden began doing

his earliest performances as graduate works at university. Over here, it wasn't that delayed though and performances had a slightly different tinge. Irony, a special type of humour, was apparent in them quite often. But I find it difficult to analyse it now. I no longer try to.

*You said that you were able to work in public space abroad for the most part. Was it because it wasn't feasible here then?*

Those trips took place now and then. Otherwise, the majority of our performances took place here. For instance this place, we're sitting at the Arts and Crafts Museum and when you cross the bridge to Klárov, there's a house on the left side of the bridge; I'm told that originally an iron footbridge ended there. The house was completely derelict and dilapidated in the 1970s, a ruin. We did some performances there. I believe it was there, on that spot, where I grafted a branch onto Petr Štembera's arm. Even though it was public space, the public only used it as a loo. Otherwise, I tend to associate our performances not so much with the street and nature but rather with those spaces where some of us were employed. Museums, galleries, the Odeon Publishing House. All of them are, say, most prestigious institutions.

*In this respect, don't you have the feeling that it was free in a way? Imagine staying overnight at the National Gallery nowadays.*

Yes, in a way. But we managed to do so because we didn't ask anyone. For instance when the headquarters of the City Library were still at the National Gallery, Václav Stratil had an exhibition there, in the exhibition halls, not in the cellar or the attic. Jirka Kovanda did his performances there, too, he worked there in the depository. We didn't have to enter the National Gallery from outside, Karel and I were employed there. Petr Štembera was

employed at the Arts and Crafts Museum. We took advantage of what was there. By coincidence, they were all very prestigious cultural institutions.

*One performance was given in Poland, at a marketplace, directly in the city centre; was it because the local public space was freer?*

No, it was an occasional matter. It was on the same day, I believe, when I was showing an exhibition and doing a performance at the Anna Marie Potocká Apartment Gallery. And regarding the performance you have mentioned: it was an opportunity for us because, among other things, there were no such marketplaces in Czechoslovakia then. I was selling my personal things there as opposed to the fact that vegetables were sold there during the day.

*So your performance took place at night?*

No, markets take place in the morning and the marketplace becomes deserted by the afternoon, it's empty and that was when I started selling things there.

*Did you sell anything?*

No, but I was negotiating. One guy wanted to buy my trainers but they were too expensive for him.

*Once you sent out letters with a description of yourself and a request to be followed. How did that performance end?*

It didn't result in anything, like other performances. Thank God, because once I sent a letter to the police, informing them that I'd burn the Veletržní palác.

*So nothing happened?*

No. Actually, while I was writing the letter, I let my hands get frostbitten because it was nothing much to be imprisoned for burning down the Veletržní palace in the 1970s.

*What did you do at the National Gallery?*

I worked in the depository. I focused on Czech painting of the 20th Century, then of the 19th Century. At that time, the main depository at the Saint Agnes Convent was under reconstruction and there was no permanent exhibition. The spaces were huge and I could access them. That's why we could give some of our performances there. Petr Štembera, for instance, gave his *Narcissus* and I did *Washing (Mytí)*.

*I recall going to Great Britain three years after the revolution where I was to enjoy the free spirit but I found the space terribly constraining. All of a sudden, I saw a hill which I couldn't climb because it belonged to someone. I think those loopholes and the mess here were something specific.*

You see, it was an entirely different period, the world has shifted somewhere else, entirely. We didn't rack our brains over it, we were younger and bolder. Also, we didn't need any technical equipment like some theatre people do. There were usually eight to ten of us, there were evenings when each of us gave a performance. We would choose a corner and do our performance one after the other. A photographer was there who took photographs and we went home.

*Did you have a defined borderline, delineating performance from your personal life?*

No, not at all. We didn't put on any make-up when we were about to start. At that time, many people accused us of being extreme in self-flagellation. I wasn't that type of person by any means. Petr Štembera kind of was, sometimes he used acid, fire, broken glass. But it was never about hurting ourselves in the first place. These days, I look at it differently too. Although there were certain things which were emotional then -- even today, I raise my eyebrows when I think about

*them. Speaking frankly though, those are the most interesting works I've ever done.*

*What do you consider the most interesting works of art you've done?*

*Those which I haven't understood till today. For instance the performance with the friend of mine in the cellar which I described.*

*I don't think we've attained something awfully exclusive. We did what we thought appropriate and didn't wait for a period which would be more favourable for our work. And I regard this as important. I've always been interested in works which were produced in the 1950s or during the war; it's interesting to see that in those hideous times, here and there someone always breaks loose and does things entirely independently.*

*I was terribly lucky to have had the opportunity to meet a number of interesting people. Jindřich Chalupecký, who at the age of sixty and more was endowed with extraordinary empathy for those works which moved art somewhere, took an eminent interest in our work. So he devoted his key texts to Knížák, Mlynářčik, Kolář and to us, as well. That was an immense honour for us.*

*What we did is linked with the 1970s. You deal with comebacks. I had to shake my head when, in the 1990s, Brikcius did remakes of his work from the 1960s. And that was, I'd say, a national jamboree where beer flows freely. What had been personal in the 1960s, designed for a selected circle of people, was turned into a feast in a live television broadcast. I didn't find it that interesting really.*



JIŘÍ KOVANDA – Pokus o seznámení – Praha – 19. října 1977  
Pozval jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím seznámit se s dívkou.

JIŘÍ KOVANDA – An Attempt at Meeting a Girl – Prague – 19th October 1977  
I invited my friends to witness my attempt at meeting a girl.

JÍŘÍ KOVANDA

Praha 15. srpna 2006

Jak dnes vnímáte své akce ze sedmdesátých a osmdesátých let, které se uskutečnily ve veřejném prostoru? Myslíte, že při nich hrál roli vztah jedince – umělce či diváka – ke společností nebo k prostředí, kde se akce odehrávaly? Například Karel Miler, když jsem s ním o této otázce mluvila, podobný vztah vůbec nevnímal.

Pohled na tyto věci se za tu dobu strašně proměnil. Lidi vnímají otázky, které my jsme v tom tehdy neviděli. Vystoupila a najednou hrozně nabobtnala společenská rovina naší tehdejší práce, sociální a já nevím jaká. Bylo to postavené spíš velmi osobně, jako subjektivní prožívání spíš než sociální. Týkalo se to vnímání „já“ spíše než nějakých společenských problémů.

Ale ty akce se odehrály na ulici.

Jasně, protože to byl právě jedinec mezi jinými jedinci. Člověk ostatní nevnímá jako jednotlivce, vnímá je jako dav, jako skupinu. Například na eskalátoru potom už jedinec, na kterého se díváte, vystoupí z šedého davu.

Já jsem jednou zkusila vaši akci na eskalátoru, kdy jste se otočil čelem a díval se do očí člověku jedoucímu za vámi, a musím říct, že to pro mě bylo strašně. Jak jste to vnímal vy?

Bylo to strašně. To jste docela hrdinka, že jste to vydržela. Já jsem to vždycky dělal v takovém stavu... Nevím, jak bych to nazval, nebylo to úplně při vědomí. Byl to stav trochu jako v tranzu, ale nebylo to alkoholem nebo čimkoliv jiným. Byl jsem naprosto střizlivý, ale jako bych se obrnil, abych byl schopný to udělat, byl jsem v takovém nepřítomnu. Protože já jsem spíš uzavřený, rozhodně nejsem typ člověka,

který by takové věci snadno dělal. Spíš se stydím, takže to vůbec nebylo jednoduché.

Měly ty akce i autoterapeutický význam?

Možná že to bylo důležité i pro normální osobní fungování. Z něj to nakonec také vyplývá. To byly často vztahové věci, které vychází z určitých problémů, které člověk prožívá. Nějakým způsobem se k nim staví. Ne že by se tím problémy řešily, ale člověk se třeba záměrně do takových situací dostává, aby testoval vlastní možnosti. Je to trochu autoterapeutické, možná víc než třeba estetické. Chtěl jsem překročit hranici, která mi je nepříjemná a kterou bych dobrovolně nepřekračoval. Sám sebe jsem uváděl do situací, které pro mě nebyly příjemné.

Říkáte, že vaše akce byly v podstatě autoterapeutické. Hodně velká část jich vznikla na ulici. Věřil jste tehdy, že je možné tou akcí něco proměnit, poukázat na některé charakteristiky veřejného prostoru?

Autoterapie, o které jsem mluvil, se týká každé osoby čistě subjektivně, ať už jde o tvůrce či o diváka, tam snad může dojít k nějaké proměně. V proměnu světa skrze umění, jak o to usilovaly avantgardy minulého století, tenkrát už věřil málokdo. I když se dá říct, že i maličká proměna jednoho člověka je vlastně proměna světa.

Nepůsobilý vaše akce ve veřejném prostoru konfliktně?

Ne, nebyly konfliktní, ani neměly být. Ony taky netrvaly dlouho. Než by se mohlo něco udát, tak to skončilo. To neměla být konfrontace s veřejným pořádkem. To byla určitá gesta, která měla jistý význam, ale nemělo dojít ke konfliktu.

Mohl byste srovnat zkušenost z ulice v sedmdesátých letech s tou současnou?

Já necítím žádný velký rozdíl v tom, jak jsem zakoušel veřejný prostor tehdy a teď. I když hranice, co si člověk může dovolit v běžném, „normálním“ fungování, je jistě posunutá k daleko větší volnosti. Ale jet na eskalátoru obráceně je úplně stejně divné i dnes. Myslím, že rozsah společného prostoru byl úplně stejný, lišila se jen míra toho, co si tam člověk může dovolit.

Jak lidi reagovali na vaše intervence?

Lidi tenkrát reagovali spíš bážlivě, nechtěli s tím mít za žádných okolností nic společného, a to ani v pozitivním, ani v negativním smyslu. Myslím, že by dnes reagovali víc otevřeně – tedy víc nepřátelsky. Ale vnímání těch věcí, tedy jejich hodnocení, by bylo asi úplně stejně jako tehdy.

Jak dopadla konkrétně vaše akce Pokus o seznámení?

Pokus o seznámení dopadl tak, že jsem to po 20–30 minutách ukončil, protože jsem si netroufl nikoho oslovit. Pozvaným jsem řekl, jaké jsem měl úmysly a že to prostě dopadlo takhle. Myslím, že dneska bych to zvládnul líp – když je člověk starší, přece jenom už to ego nebere tak ukrutně vážně.

Jan Mlčoch mi říkal, že pro své akce využívali skuliny v tehdejší systém. Spousta jejich akcí se odehrála po pracovní době ve státních institucích. V tom mi ta doba oproti dnešní nepříjde tak restriktivní.

Ta doba samozřejmě restriktivní byla víc než současná, ale skuliny se vyskytovaly, to je pravda. A ty možná dneska nejsou. Já jsem pracoval v Národní galerii v depozitáři, v budově Městské knihovny, v době, kdy tam sídlila Národní galerie. Když se v sálech nekonala výstava, tak jsme tam párkrát něco udělali. Pamatuju si třeba výstavu Václava Stratila. Jeden den tam rozvěsil svoje

velkoformátové rýsované kresby. V ten den tam přišlo kolem padesáti lidí. Vždycky šli za mnou do depozitáře na návštěvu a já jsem jim to ukázal. Tohle by dnes možné nebylo, to je pravda. Možná by to těm vrátným bylo divné. I když tehdy jim to muselo taky přijít divné, že za mnou během jednoho dne přišlo padesát lidí na návštěvu. Nikdy z toho ale nic nebylo.

Pro Karla Milera, se kterým jsem se o jeho akcích bavila, byla fotodokumentace mnohdy důležitější než samotná akce. Vnímáte jste to u některých svých akcí podobně?

Ne, pro mě byla důležitá ta zkušenost v reálném čase. Fotografie byla dokumentace. I když samozřejmě ta hranice není ostrá.

Vášim akcím je často dáván přívlastek minimální nebo minimalistické. Myslíte, že skutečnost, že ty akce byly minimální, byla způsobena spíš vámi osobně, nebo to bylo ovlivněno i okolnostmi a kontextem, ve kterém jste je dělal?

Já myslím, že to vyplývá z toho, že považuji za důležité přiznání si vlastní slabosti. Že je pozitivní, když si člověk připustí, že je zranitelný nebo do určité míry manipulovatelný. S tou společensko-politickou rovinou to ale, myslím si, souvisí taky. Protože takový způsob prezentace práce, jaký je typický například pro americký minimalismus – mám na mysli to, co pod minimalismem jako pod směrem rozumíme – to tady prostě nebylo možné. Člověk na to neměl podmínky v žádném směru, prostor, možnosti prezentace, finanční prostředky, to všechno s tím samozřejmě taky souvisí. Mě ale vždycky bavilo vyjít z daných podmínek se všemi omezeními a překážkami a udělat z nich přednost.

JÍŘÍ KOVANDA  
Prague, August 15th, 2006

*How do you perceive your performances from the 1970s and 80s in public space presently? Do you think the relationship between the individual -- be it the artist or the spectator -- and society or the environment in which they took place played a certain role in them? For instance Karel Miler, when asked the same question, replied that he wasn't aware of this kind of relationship.*

*Since then, the manner in which these things are regarded has changed tremendously. Nowadays, people perceive those aspects which we then failed to see. The social dimension of our work at that time (and I don't know which other dimension) has come to the foreground and swelled terribly. However, our work was conceived on a more personal basis, as a subjective experience rather than a social one. It was also related to the manner in which the "I" was perceived, rather than to social problems.*

*Those performances took place in public space though.*

*Of course, because it was concerned precisely with the issue of an individual being placed amongst other individuals. One fails to see others as individuals, one sees them as a mob, a group. For instance, when one notices an individual on an escalator, he or she steps out of the grey crowd.*

*I once tried to do your performance on an escalator, the one where you were face to face with the person standing behind you, looking at him/her directly in the eyes; I must say that I felt horrible. How did you feel then?*

*It was horrible. You're a heroine if you were able to handle it. I always did it in a certain state of*

*mind... I don't know what you would call it, I wasn't fully conscious. It was a state of mind slightly similar to a trance but I wasn't drunk or anything like that. I was absolutely sober but it felt as if I'd been armoured to be able to do it, I wasn't really there. Because I'm rather introverted, I'm certainly not the kind of person who would be at ease doing these things. I tend to feel ashamed, so it wasn't easy at all.*

*Did the performances have an auto-therapeutic significance?*

*They may have also been important for me to function as a person normally, from which it ultimately stems. These things were usually concerned with relationships and stemmed from certain problems one goes through. A person approaches them in a certain way. This doesn't suggest that the problems get resolved; rather, a person may intentionally get into these situations to test his/her own possibilities. It's a little auto-therapeutic, perhaps more than aesthetic. I wanted to cross a border, which I found unpleasant and wouldn't have crossed voluntarily. I introduced myself into situations which were unpleasant for me.*

*You're saying that your performances were in fact auto-therapeutic. The vast majority of them took place in the street. Did you believe then that it was possible to alter something through the performance, to indicate some of the characteristics of public space?*

*The auto-therapy which I've referred to concerns everyone at a purely subjective level, be it the*

performer or the spectator; hopefully a change can be attained here. At that time, very few people believed in changing the world via art, something last century's avant-gardes strived for. Although it's possible to say that even the smallest change a person undergoes effectively amounts to a change in the world.

*Didn't your performances in public space provoke conflict?*

*No, they didn't and they weren't intended to anyway. They didn't last long. Before something could happen, they were over. They weren't supposed to confront public order. They were certain gestures which had a particular meaning, but they weren't supposed to cause a conflict.*

*Could you compare your experience of the street in the 1970s with your current experience of the street as it is today?*

*I don't sense a major difference in how I experienced public space then and how I experience it now. The borderline determining what you can do in everyday "normal" life has definitely shifted towards greater freedom. Nonetheless even today, it's still bizarre to stand on an escalator and turn to face the person behind you. I reckon the extent of public space was exactly the same, what was different was the threshold determining what a person was allowed to do.*

*How did people react to your interventions?*

*Then, people responded sheepishly, they didn't want to have anything to do with it at any cost, be it in a positive or negative sense. I think they'd react more openly these days -- in a more hostile way. But the manner in which things are perceived and assessed would probably be the same now as it was then.*

*How did your performance Attempt to Meet Someone work out?*

*Attempt to Meet Someone had the following conclusion: I ended it after 20–30 minutes because I didn't dare speak to anyone. I told those whom I'd invited what my intentions had been and that it simply wound up that way. I believe I'd handle it better now -- when you're older, you no longer consider your ego so terribly important.*

*Jan Mlčoch told me that you, artists, took advantage of loopholes in the system of that time. Many of their performances took place after working hours at state institutions. In this respect, I don't find that period so restrictive as opposed to the situation today.*

*That period was, of course, more restrictive than today's but the gaps were there, that's true. Perhaps these gaps are no longer there. I worked at the National Gallery depository, in the City Library building, at a time when the National Gallery's headquarters were located there. On several occasions, when there were no exhibitions on view, we did performances. For instance, I recall an exhibition of Václav Stratil's work. Once, he installed large format drawings there. On that day, around fifty people came to see the exhibition. They would always follow me to the depository for a visit and I would show them the exhibition. This wouldn't be possible today, that's true. Perhaps the porters would find it strange. At that time, though, they must have thought it was strange too, watching fifty people coming to visit me on a single day. It never amounted to any punishment nor were there any repercussions.*

*For Karel Miler, with whom I discussed his performances, photographic documentation was at times more important than the performance itself. Did you perceive a similar aspect of any of your performances?*



*No, for me, the particular experience was important in real time. Photography equalled documentation; although the boundary isn't that sharp of course.*

*Your performances are sometimes characterised as being minimal or minimalist. Do you think the fact that those performances were minimal was the result of your personality rather than being influenced by circumstances or the context in which you gave them?*

*I reckon it stems from the fact that I consider it important to admit one's own weaknesses; that it's positive when a person acknowledges that he/she is vulnerable or prone to manipulation to a certain extent. I feel it's also related to the socio-political dimension though. Because this kind of presentation of someone's work, which is a typical example for American Minimalism -- I mean what we understand by minimalism as an artistic movement -- that simply wasn't possible here. We lacked the necessary conditions in whatever respect, we lacked space, opportunities to present ourselves, financial means; all of this is, of course, interrelated as well. I've always liked to base my work on given circumstances, with all of its inhibitions and obstacles, turning them into assets.*



JIŘÍ KOVANDA – Na eskalátoru – Praha – 3. září 1977  
Na eskalátoru... otočen, hledím do očí člověku, který stojí za mnou...

*JIŘÍ KOVANDA – On the Escalator – Prague – September 3rd 1977  
On the escalator... turned back I gaze into the eyes of the person standing behind me...*



JIŘÍ KOVANDA – Divadlo – Praha – listopad 1976  
Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře. Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích netušil, že jde o „představení“.

*JIŘÍ KOVANDA – Theatre – Prague – November 1976  
I behave exactly according to the written script. My gestures and movements are chosen so that not one of the passers-by can guess he is watching a "performance".*

MILAN KOZELKA

Praha 16. srpna 2006



MILAN KOZELKA – Bez názvu – nedatováno  
MILAN KOZELKA – Untitled – Undated

Shodou okolností jsem se nedávno začala zabývat performancemi, které jste dělali ve veřejných prostorách v sedmdesátých a osmdesátých letech v tehdejším Československu. Vznikl projekt, v němž některé z akcí zopakují v současných podmínkách. Vlastní rekonstrukci zároveň konfrontují se zkušeností původního performerera. Zajímají mě jednak akce samotné, ale hlavně to, co se dělo okolo – proč a za jakých okolností akce vznikaly?

Lidi vaší generace nemají co říct. Jsou rozmazlení peněží, poměry, možnostmi. Uhranutí tím, že jim všichni lezou do prdele. Ono je to, co produkují, stejně blbý jako to, co dělali umělci v sedmdesátých letech, ale ti tomu alespoň věřili a byli přímočaří.

Na některé věci, které jsem v té době dělal já nebo Petr Štembera, ale vzpomínám rád. Nicméně v úhrnu nerad, protože to bylo šíleně kreténské období. Musel jsem odejít z Prahy, protože by mě tady jinak zabili nebo utrápili. Takové to nezávislé nebo zakázané umění, to je stupidní pojem. Nic nebylo zakázané, bylo to neoficiální. Na naše výstavy chodilo mnohem víc lidí než na ty, které byly oficiální. V podstatě všichni měli nějaká teplá místa, v kancelářích nebo na vrátnicích. Takže nevím, na co si všichni stěžují. Asi to ale souvisí s českou alibistickou mentalitou nebo s takovou tou polovičatostí. Nemám rád termín „české umění“, spíše bych řekl umění v Čechách. Nevím, co to je české umění. Až na velmi málo výjimek to, co se dělalo v Čechách, bylo přejaté. A když na něco lidi přišli sami, tak teprve potom, co odtud odešli do zahraničí – například Šíma, Kupka a podobně.

Když říkáte, že současné české umění nemá co říct, myslíte si, že je současné umění ve světě jiné?

Hlavně tam není taková ta striktní hra na akademické sochaře a malíře. Všimněte si, že v Americe to nejaktuálnější umění (to neznámá, že je to umění, které je nejvíc prezentované) dělají psychologové, sociologové a jiné neumělecké nebo mimoumělecké branže. Já jsem se na umění našel, protože se podlézavě bratří se všemi systémy, režimy, všichni mají jedinou starost, jak z toho vyloučit slávu, peníze a pohodlný život. Je to takový ego-stimulant. Myslím si, že by se mělo objevit něco nového, co přesáhne zprofanovaný pojem umění. S rekonstrukcemi našich akcí mě nenadchnete. Za pár měsíců jedu do Ameriky na dva festivaly performance, Boston a New York, a bojím se, že mě za to, co se jim tam chystám předvést, odvezou na Guantanamo. V sedmdesátých letech byly ty performance dost univerzální. Dnes se umění pořád hrabe samo v sobě, všude jsou fotky, jak byli umělci a umělkyně malé holčičky a chlapečci a jak by chtěli být velkými holčičkami a chlapečky.

To tehdy nešlo, aby umění bylo egocentrické, egocentrik by v té době nepřežil. Ale tahle doba tomu naopak vyhovuje. Já jsem měl z těch lidí rád jenom Petra Štemberu a pár věcí od Jana Mlčocha.

Které věci od Jana Mlčocha máte na mysli?

Jednak to, jak se zavěsil v Anežce na půdě. Potom když dostal výstavní termín v Amsterdamské galerii deAppel a komouši mu nedovolili vycestopat. On ten prostor dal k dispozici studentům, turistům a vandrákům jako noclehárnu.

A vy jste svoje akce dělal v Olomouci?

V Olomouci jsem dělal jenom asi tři z nich, a to u Stratila v ateliéru, jinak jsem žil v Praze. Měl jsem podkrovní místnost kousek od Celetné. Dělal jsem tam akce na půdě, ale i různě po městě. U Stratila v Olomouci jsem dělal Pohyblivé hroby, což byly akce podle maleb Mikoláše Medka, jehož věci mám rád, znal jsem ho osobně, byl jsem u něho v ateliéru. Proč chcete ty rekonstrukce dělat? Dělejte svoje věci!

Ty akce, které jsem si vybrala, vznikly ve veřejných prostorách v Čechách v určité době. A mě zajímá, co se stane, když je přenesu na stejná nebo podobná místa v současnosti. Chtěla bych mimo jiné reflektovat proměnu, jakou české prostředí prošlo a prochází.

Ale ty akce v této době ztratí význam. Může z toho vzniknout fraška, může to být chápáno tak, že si z těch lidí děláte legraci. Taky proč byste si ji nedělala, můžete, klidně, ale musíte si uvědomit, z čeho si tu legraci děláte a proč.

Ale já to nechci zesměšňovat.

A jak jste se k tomu dostala?

Já jsem teď žila několik let v Nizozemí. Jednak díky každodenní zkušenosti tam, ale i proto, že když jsem četla několik studií zabývajících se urbánním prostorem, tak jsem si začala uvědomovat, jak je naše prostředí rozdílné. Přestože mohou komerční centra českých měst připomínat ta v zahraničí, nelze, až na výjimky, teorie napsané v Nizozemsku aplikovat na naše podmínky. Zkušenost poslední čtvrtiny dvacátého století je pro nás, myslím, zásadní.

Shodou okolností jsem se ve stejnou dobu dostala k textům o české performanci sedmdesátých

a osmdesátých let. Zaujaly mě hlavně akce, které v té době vznikaly ve veřejných prostorách. Reagovaly přímo nebo nepřímo na situaci tady. Napadlo mě, že by se dala prostřednictvím těch akcí proměna, jakou veřejný prostor prošel, nějak uchopit. Takže mě zajímá, v jakých prostorách ty akce vznikaly? Jaká byla zkušenost původního performerera v tehdejších prostředí? Jaké bylo to prostředí? Jaké byly reakce lidí?

Těch opravdu veřejných akcí bylo málo. Asi dvakrát jsme dělali takový festival performance u mě na půdě v Templovce. Účastnil se jich mimo jiné i Tomáš Petřivý, který tady dělal podle mě nejlepší akce ve veřejném prostoru. Byl to chartista z Bratislavy, kterého vyhodili z FAMU, tak dělal nočního hlídače a uklízeče. V první polovině osmdesátých let se měl vystěhovat do Rakouska, ale estébáci ho před tím, myslím v roce 1983, u něj doma zabil.

V rámci našeho festivalu v Praze seděl před Kotovou, měl tam malý stolec a židli, dvě velké plechové misy a mlýnek na maso. Koupil u řezníka deset hovězích srdcí, které pak před lidmi mlel, maso padalo do misky. Nedovedete si představit, co se tam dělo. Lidé se ho ptali, jak to, že tam nemá cenu? Jestli na to má povolení? A tak dál. Trvalo to asi dvě hodiny, než ho zatkla policie, zjistili, že je chartista, tak šel na čtyři dny do basy.

Další věc ve veřejném prostoru dělal v Bratislavě. Na zem nakreslil dva kruhy, v nich stál. Na obličej měl jednoduchou bílou masku a druhou masku držel před sebou. Kolem chodili lidé a měli divné řeči. Asi za hodinu přišla holka, která si vzala jeho druhou masku a stoupla si do druhého kruhu. V tu chvíli jí předal i svou masku a odešel, a takhle to mohlo pokračovat. Nebo v jiné performanci ležel na břiše, obličejem k zemi, vedle obrubníku chodníku pod novým bratislavským mostem, na obličej měl bílou masku. Řidiči, kteří kolem projížděli, si uvědomili, že tam někdo leží, tak k němu přišli, otočili ho a zjistili,

že má na tváři bílou masku. Tak tam vznikl zmatek, volali policii.

Je jeho práce někde publikovaná?

Ne, vůbec. Pochopte, že mladí čeští kunsthistorici si myslí, že umění začalo, když se narodili. Historici nás, kromě Štembery, Mlčocha a Milera, úplně zazdili. Všichni pořád mluví jenom o Knižákoví, přitom nikdo to nezažil, nikdo pořádně neví, jak to bylo. To byly výborné věci, ty jeho komuny. Kdyby žil Chalupecký, tak by do těch krasavců, co dostávají tu Chalupeckého cenu, ani nešťouchl klackem. Jediný Štembera byl ve světovém kontextu pojem a osobnost.

Věnujete se performance i v současnosti?

Já jsem dlouhou dobu jenom psal, ale když vidím ty bezproblémové cukrouše, kteří dělají studentské recese a nesrozumitelné nesmysly, kterým říkají performance, tak mně to nedá. Ale taky to vyplývá z mého psaní a uvažování. V mých akcích je hodně důležitá literární zázemí.

Můžeme se ještě vrátit k vašim raným performancím? Můžete mi je přiblížit?

Já jsem se tady za bolševika na všechno vykašlal. Nejprve jsem dělal kulisáka, a protože jsem rozšiřoval samizdatové materiály, tak mě vyhodili. Řekli mi, že mě už nikdy nezaměstnají v kulturní organizaci. Tak jsem se toulal po republice. Celkem jsem si odseděl pět let, tři a půl za příživnictví. Dostal jsem se na osm měsíců do samovazby. Víte, co to je? Jste sama v cele, jednou za týden vás vyvedou ven, jídlo, že by po něm chcipla kočka. Mně tam ale bylo dobře. Koncentroval jsem se na hrubě omítnutou stěnu, která byla jakousi projekční plochou pro vize a fantasmagorie a vzniklo tam několik pozdějších akcí. Potom, když jsem vylezl ven, tak jsem dělal akce s lidmi, nebo bez nich. Nejvíce mne fascinovaly akce na šumavské řece Vydře. Ale teprve Štembera mi řekl, že to, co dělám, jsou vlastně performance. Já jsem myslel, že dělám happeniny.

MILAN KOZELKA

Prague, August 16th, 2006

*Coincidentally, I've recently started focusing on your performances in public space during the 1970s and 80s in former Czechoslovakia. I've begun a project in which I aim to reconstruct some of the performances under today's given conditions. At the same time, I strive to confront my own reconstruction with the experience of the original performer. I'm not only interested in the performance itself but, above all, in what else was happening around -- why and under what circumstances the performances were produced?*

*People of your generation have nothing to say. They are spoiled by money, the standard of living, opportunities. They are bewitched by the fact that everyone kisses their ass. What they produce is as stupid as what artists did in the 1970s -- but at least they believed in it and were straightforward.*

*But I do like to recall some of the performances I or Petr Štembera did at that time. However, all in all, I hate to look back since that period was awfully idiotic. I had to leave Prague because otherwise, they would have killed me or tortured me to death here. This so-called independent or prohibited art, is a stupid concept. Nothing was prohibited, it was unofficial. Far more people came to visit our exhibitions as opposed to those that were official. As a matter of fact, everyone had some kind of warm place, in an office or porters' lodges. So I don't know what everyone is complaining about. I think it may be related to the Czech mentality of refusing to take personal responsibility for things or to their half-heartedness. I dislike the term "Czech Art", I'd rather refer to it as "Art in Bohemia".*

*I don't know what "Czech Art" is. With very few exceptions, what was happening in Bohemia had been appropriated. And when people invented something themselves, they only managed to do so after they had moved abroad -- for instance Šima, Kupka and so on.*

*When you claim that contemporary Czech art has nothing to say, do you think that contemporary art is different elsewhere in the world?*

*Most importantly, it's not this sort of strict game distinguishing between academic sculptors and painters. Note that in America, the most topical art (this doesn't mean it's the kind of art which is presented most often) is done by psychologists, sociologists, and other non-artistic professionals. I've become cross with art because it subserviently hobbles with all systems, regimes, everyone is concerned with how to get fame, money and a comfortable life out of it. It's a kind of ego-stimulant. I reckon something new ought to be discovered which will transcend the over-profaned concept of art. You aren't going to electrify me with your reconstructions of our performances. In a few months, I'm leaving for America to see two performance festivals in Boston and New York and I fear they'll send me to Guantanamo for what I intend to show them. Performances in the 1970s were rather universal. These days, art keeps poking about in itself, there are photographs everywhere, portraying artists being little girls and boys and how they wanted to become big girls and boys.*

*It wasn't possible for art to be so egocentric, an egocentric person wouldn't have survived at*

that time. But this period, on the contrary, is very convenient in this respect. Of those people, I only liked Petr Štembera and some of Jan Mlčoch's work.

*Which works by Jan Mlčoch do you mean?*

First, I liked the piece in which he suspended himself in the attic of Saint Agnes' Convent. Also, he was assigned a date for his exhibition at deAppel Gallery in Amsterdam but the Communists refused to allow him to leave the country. He offered the space to students, tourists and tramps as a dormitory.

*Did you do your performances in Olomouc?*

I only realized approximately three of them in Olomouc, at Stratil's studio, I lived in Prague. I had an attic room near Celetná. I did performances in the attic, as well as in various parts of the city. I did Moving Graves at Stratil's in Olomouc which was a series of performances based on Mikoláš Medek's paintings; I like his paintings, I knew him personally and visited his studio.

*Why do you want to do these reconstructions?*

*Do your own stuff!*

The performances which I've selected were realized in public spaces in Czechoslovakia at a particular time. And I'm interested in finding out what will happen when I transpose them onto the same or similar places at present. Among other things, I'd like to reflect the change that the Czech environment has undergone and is undergoing.

But those performances will lose their meaning at this time. It may become a farce, it may be perceived as if you were mocking those people. Then again, why shouldn't you, you can, why not, but you need to realise what you are ridiculing and why.

*I don't want to ridicule it.*

*And what made you decide to do it?*

*I've spent some time living in the Netherlands. Everyday experience on the one hand, and also*

*when I was reading a number of studies on urban space, made me begin to realise how different the Czech context is. Even though commercial centres in Czech towns may resemble those abroad, with few exceptions it isn't possible to apply the theory conceived in the Netherlands to local conditions. Our experience from the last quarter of the 20th Century is crucial to us, I think.*

*By coincidence, at the same time I came across texts on Czech performance art in the 1970s and 80s. I was fascinated particularly by those performances which took place in public space. They responded directly or indirectly to the situation here. A thought came to my mind that the transition which public space has undergone could be grasped somehow by means of these performances. So I'd like to know in what spaces these performances were conceived? What was the original performer's experience in the environment of that time? What kind of environment was it? What were people's reactions?*

*There were few really public performances. On two occasions we organised a kind of performance festival in my attic in Templovka. Among other people, Tomáš Petřivý took part, who, in my opinion, did the best performances in public space. He was a Charter 77 signatory from Bratislava; after he'd been kicked out of FAMU, he worked as a night watchman and cleaner. In the first half of the 1980s, he was supposed to leave for Austria but before he did so, the secret police killed him in his home in 1983, I think.*

*As part of our festival in Prague, he sat in front of the Kotva (Anchor) shopping mall, on a chair at a small table, with two large metal bowls and a mincing machine. He'd bought ten beef hearts at a butcher's which he then minced in front on the on-lookers; the meat fell into the bowls. You can't*

imagine what was going on there. The people asked him how come there was no sticker indicating the price on them? Did he have permission? And so on. It took approximately two hours before the police arrested him; when they found out he was a Charter 77 signatory, he spent four days in jail.

He did another performance in public space in Bratislava. He drew two circles on the ground which he stood inside. He was wearing a simple white mask and was holding a second mask in front of him. People were passing by and made all sorts of weird comments. Then, after about an hour a girl came, took the second mask and positioned herself into the second circle. At that moment, he handed his other mask to her and left; the performance could have continue that way. Or in another performance, he was lying on his stomach, his face turned towards the ground, next to the curb underneath the new Bratislava bridge; he was wearing a white mask. Drivers who were passing by in their cars realised that someone was lying there; when they approached him and turned him over, they realised he had a white mask on. This confused them and they called the police.

*Has his work been published anywhere?*

No, nowhere at all. You see, young Czech art historians believe that art emerged when they were born. With the exception of Štembera, Mlčoch and Miller, we've been completely ignored by historians. The only one anyone ever talks about is Križák, even though no one actually experienced it, no one knows what really went on. Those communes of his -- that was excellent stuff. If Chalupický were alive, he wouldn't touch these handsome men who are awarded the Chalupický Prize with a ten foot pole. Štembera was the only personality who meant something in an international context.

*Do you do performances at present?*

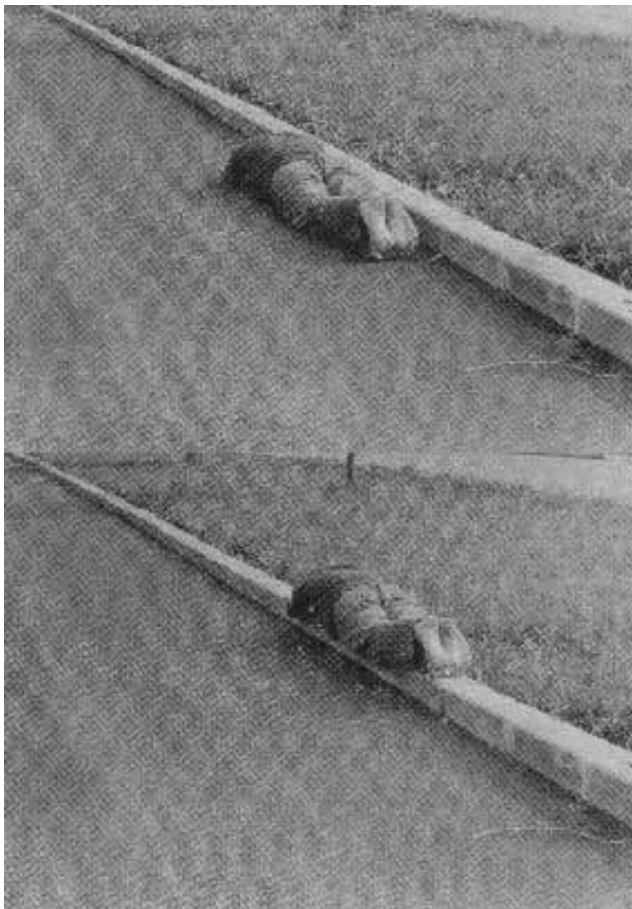
I've spent a long time writing but when I see those unproblematic sweeties who do student pranks and present that incomprehensible nonsense they call performance art, I can't help myself. But this has also stemmed from my writing and contemplation. A literary foundation is very important to my performances.

*Can we go back to your early performances? Can you describe them to me?*

I didn't give a damn about anything under the Bolsheviks. First I worked as a stagehand and since I was disseminating samizdat materials I was made redundant. I was told they'd never employ me in a cultural organisation again. So I wandered throughout the country. I spent five years in prison, three and a half years for parasitism. I spent eight months in solitary confinement. Do you know what that means? You are in a prison cell by yourself, they take you for a walk once a week, you're given food a cat would die from. I was fine there though. I focused on the rough-cast wall which was a sort of projection screen for my visions and fantasies; I conceived a number of performances there which I gave later on. Afterwards, when I was released, I did performances with people or without them. I was most captivated by performances on the Vydra River in the Šumava Mountains. But it was actually Štembera who told me that what I was doing was performance. I thought they were happenings.

KAREL MILER  
Bud'a nebo – Praha – 1972

KAREL MILER  
*Either/or* – Prague – 1972





KAREL MILER

Praha 23. srpna 2006

Jaká je vaše osobní zkušenost jako performer a autora akcí, které jste prováděl v sedmdesátých a osmdesátých letech ve veřejném prostoru?

Je asi potřeba nahlížet na ně v kontextu doby, ve které vznikaly. Tehdy jsme pocítovali, že je potřeba vstoupit do prostoru naším vlastním tělem, nikoli prostřednictvím kamene, jako sochař. Nebyli jsme žádní bojovníci. Měl jsem pocit, že tradiční výtvarné prostředky jsou už zbytečné, že je potřeba se vyjádřit bezprostředně, bez štětce, bez dláta. Použít namísto nich to, co má člověk nejelementárnějšího k vyjádření. A to je v podstatě vlastní tělo. Když je někdo tanečník, tak potřebuje hudbu, aby měl na co tančit. Když je mim, tak potřebuje nějaký scénář, podle kterého pantomimu provádí. Nám šlo o použití těla bez jakéhokoli zprostředkujícího článku. To byla první věc. A druhá věc souvisí s mojí osobní povahou. Kromě toho, že jsem jako člověk svázán se svou dobou a reaguji na ni, tak se ještě projevují sám za sebe, osobně. Mně byl ve druhé polovině šedesátých let blízký jeden z proudů konceptuálního umění, který se nazývá minimal art. Bylo mi blízké minimalistické citění. A to se spojilo s tělesností. Začal jsem dělat akce, které byly nejmínimálnější možné, aby už nešlo s tělem udělat akci, která by byla ještě jednodušší. Směřoval jsem k elementárnímu projevu, protože v něm byla určitá síla. Na druhé straně byla snaha uplatnit vlastní tělesnost tak, jak obsazuje prostor. Z minimalismu jsem převzal určitou idealitu díla. I Štembera a Mlčoch pracovali s určitou ideou, ono se vlastně ani bez více nebo méně vyslovené ideje nedá pracovat. Mně šlo o to, aby ta idea netrčela,

aby byla v hlubokém pozadí, aby to byla akce, která je úplně minimální. Protože jsem věřil, že taková akce má v sobě fascinující prvek.

Pro mě jsou vaše akce zajímavé, protože je to, jak vy říkáte, oproštěné minimální gesto v reálných dimenzích. Nezdá se vám, že se tam fotografickou dokumentací dostává další článek? Někde jsem četla, že jste fotografii vnímal jako prostředek ke komunikaci. Bylo to u některých akcí tak, že komunikovala sama za sebe v reálném čase?

Já mám vlastně dva druhy akcí. Jedny jsou skutečně k tomu, aby byl pořízen naprosto neutrální, to znamená neumělecký snímek. Tak jako když se vyfotí dopravní nehoda – reportážní záběr, pokud možno bez všech fotografických efektů. Aby to byl záznam akce. Potom fotografie působí ve smyslu ideje, rovnomocně samotné akci. Vlastní prožitek souvisí s mým tělem a můžu ho prožívat fyzicky jenom já, všichni ostatní jsou odkázáni na své oči, neúčastní se tělesně, pouze se dívají. Ale mám i některé věci, do kterých jsem vtáhnul i jiné lidi. Akce byla závislá na konkrétním okamžiku, kterého se lidé účastnili. To fotografie také zachytí, ale už jen jako memento. Zatímco u některých věcí jakoby fotografie byla platonská idea. Její skutečnost je v tom, že je neměnná. Zatímco Řekové věřili, že co je skutečné, jsou právě ideje a jejich skutečnost odvozovali od jejich neproměnlivosti, náš smyslový svět je každou hodinu jiný. Tak kde je jaká skutečnost. Indové tomu říkají Mája, to je předivo smyslových vjemů, které mizí nenávratně do minulosti. Řekové tvrdili, že jediné, co zůstává a co prokazuje skutečnost, jsou ideje, ty se časem

nemění. Mění se fenomény, jevy, ty jdou do háje. Ideje čas nepožere. Mě u některých věcí zajímalo dostat je do polohy, kdy je myšlenka přítomná jako idea. Jakkmile je jednou zaznamenaná, nic s ní nehne. Proto jsem říkal, že je pro mě fotodokumentace důležitá, protože ona zachytí vizuální podobu ideje. Já jsem nechtěl v prostoru aktivovat kolemjdoucí a vtáhnou je do nějakého předem připraveného scénáře, tak jako to dělali například Knížák nebo Brikcius. Happening nebyl můj problém, mně šlo o minimální akci, ta mě fascinovala.

Když se akce odehrála na ulici, vnímal jste tu ulici nějakým způsobem? Nebo jste byl spíš zaměřený na vnitřní prožitek, kupříkladu doteku nebo vyměřování?

Byla to taková magie. Vlastně já jsem byl v té chvíli centrem. Když jsem prováděl elementární akci, tak to bylo, jako když šaman někde sype bylinky. V té chvíli jeho akce jakoby vládne celému světu. To, co on udělá, má dalekosáhlý vliv. A on svět v té chvíli vůbec nevnímá, vnímá, jak má správně provést akci. To je rozdíl, který zdůrazňuji oproti happeningu, který je obrácen ven ke světu a čeká na reakci zvenku. Já jsem nečekal. Vytvořil jsem nějaké dílo, které potom mělo vyzařovat a vyvolat interakci. Ale to už jsem já sám udělal krok zpátky a nechal jsem dílo fungovat samo o sobě.

Znamená to, že k interakci mělo dojít při styku s fotografií?

Ano. To je, jako když vidíte obraz, třeba Portrét doktora Gacheta. Já jsem měl náhodou to štěstí vidět van Goghovu výstavu v Amsterodamu. Když ten obraz vidíte, jste fascinována jím samotným, nemyslíte na malíře. To je realita sama o sobě, která vás úplně celou vyplní. Já, chraň pánbůh, nechci říkat, že moje věci takhle působí, nejsem van Gogh. Ale měl jsem představu, že kdo uvidí

fotodokumentaci akce, tak se díky neuměleckosti fotografie nenechá svést žádnými jejími krásami a bude vnímat jenom děj. Děj je tak minimální, že je téměř k nerozeznání. Řekne si, tady je stejná fotografie jednou, podruhé, potřetí, ale potom si všimne, že se fotografie jistým způsobem mění. Probíhá v nich jakýsi proces, ale je tak strašně elementární, že je skoro nepostřehnutelný. Zatímco jiní rozvíjeli složité happenings, děje plné všelijakých událostí, já jsem věřil právě v minimalitu. Mně se třeba hrozně líbilo, co dělalo hnutí Fluxus. Například La Monte Young, vzpomínám si na akci, kdy udělal výstavu, přinesl klec plnou žlutých motýlů, otevřel dvířka. Spočívala v tom, že motýli jeden za druhým postupně vylétávali a až vyletěl poslední, tak zavřel dvířka a výstava skončila. To byly akce-výstavy, které jsem měl rád a líbily se mi. Co mě ale nejvíc fascinovalo, nebyly poetické akce, jaké prováděl Fluxus, mě přitahoval minimalismus ve své základní ideji. I když nejsem výtvarník, takže jsem se nevyjadřoval výtvarnými prostředky. Sáhnu jsem po prostředku – vlastním těle, mohl jsem dělat jisté pohyby, gesta. Ta gesta nebyla výrazová, jako u nějakého mima, ale měla úplně jiný smysl.

A myslíte, že podobný zážitek, který mi zprostředkuje fotodokumentace, mohl zažít nějaký náhodný kolemjdoucí v momentě, kdy jste akci prováděl? Nebo tím, že tam stál fotoaparát, tak lidé vnímali spíš fotografování události než událost samotnou?

To je velmi obtížné říct. Já těžko můžu mluvit za někoho, kdo šel kolem. Samozřejmě, byl tam fotoaparát, který ruší. Na fotografii už fotoaparát ani fotograf není. V tom klasickém happeningu se fotograf jakoby zapojil mezi seznávané. U mě měl čistě technickou roli. Kdyby to mohl zaznamenat nějaký robot, vyjde to nastejno. Šlo o naprosto objektivistický záznam akce.

A to jsme měli všichni tři společně. I když Štembera a Mlčoch dělali daleko expresivnější věci. Vlastně jsme každý dělali něco jiného, rozuměli jsme si, spolupracovali jsme, ale každý měl v hlavě něco trochu jiného.

Mluvil jste o dvou typech svých akcí, přičemž u jedněch šlo o záznam a u druhých o konfrontaci. Vznikaly ty konfrontační v okruhu známých lidí, nebo byly určené i širokému publiku?

Tehdy to bylo hrozné, to si vůbec nedovedete představit. Stačilo, když jste na ulici zapálila zmuchlané noviny, a už k vám běžel policajt a chtěl vaši občanku. To byly doby, kdy dělat něco veřejně, bez povolení úřadů, okamžitě vzbuzovalo strach. Lidé se od toho distancovali, protože tušili, že z toho bude malér. Nakonec Eugen Brikius, jakmile udělal happening s chleby, skončil v Bartolomějské. Za komunistického režimu se nepřípustněl aktivita, která by nebyla schválena úřady. Lidé byli obezřetní, nevěděli, co to znamená. Byli vystrašení. Ostýchavost veřejnosti tady byla nešťastná. Zatímco na Západě byli lidé zvyklí, že se kolem nich děje spousta věcí a přijímali je, jakože se dějí. Budťo je to zajímavé, nebo ne, ale reagovali přirozeně, kdežto tady byl každý ve své reakci rezervovaný.

Prvek veřejné akce, který vymyslel John Cage, pracovat s nahodilým divákem, to nebyl můj problém. Štembera dělal své akce většinou v galeriích, kde už bylo publikum zvyklé na to, že se setkává s uměním. Když se někdo postavil na hlavu, tak si každý řekl: Co to znamená? Protože už byl připraven, že se setká s uměleckým projevem. I Mlčoch prováděl většinu performancí s lidmi, které sám pozval. My jsme nebyli happeningáři, lidí, kteří se setkávají s neznámým divákem. Pro nás byla idea mnohdy významnější než konkrétní realizace. Konkrétní realizace byla významná pro nás osobně. Pro to, co si Štembera, Mlčoch nebo já potřebujeme

odžít. Tak jako básník, který napíše báseň proto, aby se zbavil nějaké své tenze, nebo když malíř namaluje obraz, a tím to ze sebe dostane. Takže pro nás bylo daleko důležitější to dostat ze sebe, než že bychom kalkulovali s reakcí nahodilého diváka.

Ale přesto, dělal jste své akce ve veřejném prostoru, kde si dovedu představit, že muselo vaše jednání působit nepřírozně. Třeba když jste se dotýkal kanálů, to přece nějakou reakci vzbudit muselo.

Já jsem šel po ulici a ty kanály mě uhranuly. Prostě tam byly, nebo tam byl nějaký papír nebo cokoli. Člověk byl uhranutý tím, co to tady najednou je. Je to čtvercove, má to míře. Je to strašně výtvarně a leží to na ulici, každý na to šlápne, přejde přes to. Je to taková divná realita, třeba kanál, když mluvíme o něm. Tak jsem si ho změřil tím, co mi moje tělo umožňovalo k němu přiložit jako míru. Hodně jsem pracoval s rukama.

Existují nějaké akce nebo nezrealizované koncepty akcí, které nejsou publikované ve vašem společném katalogu?

To se ptáte na moc vzdálenou dobu. To je třicet let, pokud měl člověk nějaké poznámky, že chce něco udělat, vzal je čas. Už se to ode mě odloupl. Jako když se budete bavit se spisovatelem, který napsal před třiceti lety nějakou knihu. Bude na ni vzpomínat jako na něco, s čím nemá nic společného, co si matně vybavuje, poněvadž už ji dávno přikryly jiné zážitky. Sám se zevnitř posune jinač. Já jsem jiný člověk, než jsem byl před třiceti lety. Vzpomínám na sebe s dojetím, protože jsem se tehdy dokázal nechat fascinovat úplně obyčejnými věcmi. Třeba tím, jaké mám rozměry těla. Vzal jsem křídu a natáhl jsem ruku nahoru, jak ji mám dlouhou, potom jsem udělal oblouk, jak ji mám širokou, pak jsem ji přitáhl k tělu. A vznikl obraz, co ta ruka může.

A jak vnímáte současnou ulici? Necháváte se ještě fascinovat?

Malér je v tom, že za těch třicet let jsou tady v Praze ulice plné aut. To nebylo. Tady stálo jedno auto, tamhle někde druhé, a jinak ulice byla prázdná a po ní chodili lidé. To se úplně změnilo. Dneska nikdo nechodí, všichni jezdí autem, pomalu i pro noviny a pro cigára. Potkáváte samé turisty. Mimo sezonu tu potkáte jednoho, dva lidi. Případně když tady někdo bydlí, tak přijíždí od domu a k domu autem. Auta jsou tak postavená, že kanály ani nevidíte, protože jsou zakryté plechy. Realita ulice se úplně změnila. Auta ze srdce nemám rád, protože vyžadují, abych se jim podřizoval. Dřív jsem si chodil, kde jsem chtěl, dneska smím jenom tam, kde jsou namalované čáry, jinak mi hned dají pokutu. Auta mě donutila chodit jenom někde, zmenšila mi svět. Já už se musím pohybovat jenom podle toho, jak mi přikazuje autoprovoz, poněvadž on má přednost před člověkem. Ulice už nejsou moje, už patří autům.

Co teď vnímáte jako své teritorium? Svůj dům nebo byt?

Já jsem úplně vyděšen, je ze mě takový bojácný králíček. Zkusil jsem jít do kina, vešla tam skupina lidí, chroustající nějaké popkorny, halasice a vesele se bavíce a já jsem byl mimo sebe. Když jsme chodili do kina dřív, to bylo jako do galerie. Stály se hodinové fronty na lístky. Copak dneska stojíte hodinovou frontu na lístky? Umění se stalo zbožím. Film je spotřební artikl. My jsme chodili do kina s velkou úctou, stejně jako na výstavu. Dneska jsou výstavy připravené především tak, aby byly zajímavě udělané, nezáleží na tom, co je vystaveno. Diváka zřejmě daleko víc zajímá to „jak“. Jak je auto vymodelované, jakou má karoserii. Motoru vůbec nerozumí. Motor je zapečetěný, ani si nemůže odklopit kapotu a štourat se v něm. To jsou věci,

kteří 21. století strašlivě proměnily. Včetně mobilů, kdy spolu lidé jakoby hovoří, a ve skutečnosti spolu nehovoří, jenom si vyměňují jakési informační znaky: Jsem u železničního mostu, za deset minut jsem doma. Potřebuje to ten dotyčný vědět? Kdyby mobil neexistoval, tak ten chlap bude stejně za deset minut doma, tramvaj ho tam rychleji neodveze. Jaká je hodnota té informace?

Jsou lidé přizpůsobiví a nepřizpůsobiví, já patřím k těm nepřizpůsobivým a do 21. století jsem vlastně ani nevstoupil.

Když jste mluvil o tehdejší veřejném prostoru, říkal jste, že lidé byli vystrašení, báli se jinakosti. Vnímáte dnešní prostor jako svobodný?

Tehdy to byli živí lidé, kteří byli vystrašení. Mně už dnes nepřípadají ani jako živí. Když je vidím, jak neustále něco obsluhují. Když se posadí ve vinárně, tak si před sebe postaví laptop. Přístroje si neustále vynucují pozornost.

Vnímáte se tedy jako příslušník dvacátého století?

Určitě. Dvacáté století bylo zoufalým pokusem o odvrácení katastrofy. První světová válka znamenala hluboký propad žebříčku hodnot, na kterém stála západoevropská kultura, její mravní a estetické hodnoty. Je možné se odvolat na Franze Werfla a spoustu autorů, kteří si byli plně vědomi toho, že jakmile sem vtrhly po první světové válce projevy amerikanismu, ať už to byl jazz (já mám rád jazz), neony, lesky, noční život, velkovýroba, že tím končí evropská kultura, že první světová válka pohřbila hodnoty, na kterých evropská kultura stála. Je to nezastavitelný proces, já proti němu neprotestuji. V první světové válce se ukázalo, že člověk není schopen respektovat to, co vyznával. Mravní hodnoty, jako jsou čestnost, upřímnost, věrnost. Ty platily ještě pro napoleonské vojáky, kteří se proti sobě postavili s císařskými, oděni tak, že lepší terč jste si nemohla představit, a ještě

sevěření v řadách tak, aby dělo, když do nich praští, jich sebralo co nejvíc. Takhle sly armády proti sobě, až nějakým manévrem jedna z nich vyhrála. Ale byl to boj muže proti muži. První světová válka přinesla například plyn. Jak se máte bránit, když na vás někdo pustí yperit. To není čestný způsob boje. To není já, nebo ty, to jsi jednoduše poražený ty. Mravní hodnoty spočívaly v jakési rytířskosti, ale i třeba v gentlemanství. Dneska se ženy vztekají, když je muž pouští do dveří, že je to diskriminace. Jakým právem mám jít první do dveří? Mladík sedí v tramvaji, nad ním stojí babička, a on sedí, protože si zaplatil. Necítí nutnost cítit stáří. Jak cítí? Vždyť ona vůbec není ekonomicky produktivní. Místo náboženství jsme dosadili ekonomismus, hodnota člověka se určuje jeho ekonomickou výkonností. Když jste starý a nevykonný, tak jste nehodnotný, a můžete znát lliadu zpaměti. Že jste protřpěla a prožila spoustu věcí, že se vám narodily a uměly spousty děti, to se nepočítá. Počítá se to, kolik jste schopná vyrobit – osedět hodiny u programu, který řídí nějakou linku. My jsme si zvolili tržní ekonomiku a ta počítá s výkonem, bez pardonů, žádný sentiment. Buď je ekonomika výkonná, nebo ne.

Jak vnímáte v tomhle smyslu minimalismus a to, že vznikl v Americe?

Minimalismus vznikl proti Americe. Tak jako veškeré umění v šedesátých letech, počínajíc beatniky. Beatníci začali vyznávat zenový buddhismus, odmítli metodistické církve, v Americe je jich asi čtyřicet. Vybrali si východní náboženství. Zatímco aby seděli na místě a pracovali, tak chlastali a jezdili po Americe sem a tam. Udržovali se v pohybu, protože se instinktivně bránili zařazení do systému. Už Chaplin ve svém filmu Moderní doba ukázal člověka v působivé scéně, kdy se dostane do stroje a v něm pojíždí a stroj si ho různě podává. Nakonec i Voskovec a Werich

to v jednom filmu také mají. Člověk se dostal do područí. My jsme za Amerikou zpoždění čtyřicet let, ale díky technologiím se to dá dohnat. Těžko doženete lidskou zralost, ale naučit se ovládat přístroj je snadné. Přetčete si manuál a už to umíte taky. Takže my Ameriku v technologické sféře dokážeme dohnat. Ale už beatníci věděli, že to je malér. A všichni umělci, kteří začali dělat land art nebo body art, chtěli pracovat tak, aby díla nebyla prodejná. Jim se konzumní společnost přičila. V té době jsme si u nás mohli o konzumní společnosti nechat jen zdát. My jsme v padesátých letech stáli fronty na maso. Beatníci protestovali proti tomu, aby se ve všim kšeftovalo, poněvadž se kšeftovalo i s uměním. Abstraktní expresionisti, myslím Newmanna, Rothka, Tobeyho, když s tím začali, tak o nich v celém New Yorku vědělo čtyřicet lidí, pak se rázem stali světově proslulými a začali se prodávat za astronomické ceny. Ještě včera by jim nikdo za obraz nedal ani dolar, a dnes, když kolem nich udělají média humbuk, prohlásí je za Newyorskou školu, tak se obraz prodává za statisíce dolarů. A buď jste chytrák, který si řekne: Sláva, mám peníze! A nebo si říkáte: Co to je za svět? Když to jeden den nikoho nezajímá a za týden je prestižní mít to v salonu, když si pozvu svoje obchodní přátele. Ti umělci si uvědomovali tu hrůzu, že se z umění stává artikl, jako z aut. Prodává se, protože je nutné, abyste se udržela na společenské úrovni. Když chcete, aby vás kolegové brali, tak vám musí před domem stát mercedes a doma viset Rothko nebo Pollock. Nic vám to neříká, ale reprezentujete se tím. To je nějaký divný osud umění. Sběratelé, kteří si v roce 1910 kupovali Picassa a Braqua, ti to měli rádi. Dneska se nikdo nezabývá tím, jestli to mám, nebo nemám rád. Musím to mít, abych až udělám party pro své obchodní přátele, aby viděli, že jsem na úrovni. Všichni ti minimalisté,

bodyartisté, konceptualisté měli ústřední myšlenku, aby dělali díla, která nebudou prodejná. Mike Heitzer, jeden z velkých amerických landartistů, ryl v Nevadské poušti zemní díla buldozerem, protože si říkal: Přece si nikdo nekoupí Nevadskou poušť. Jenže trh je semlel na prášek.

Z čeho tedy vycházel český minimalismus?

My na společenskou skutečnost nereagujeme tak bezprostředně jako Američané. My jsme prostě Evropané, národ s dvoutisíciletou kulturou, oproti Američanům, kteří před sto padesáti lety pobili indiány a postavili si železnici napříč Amerikou. Konceptualismus tady vyšel z fascinace, protože my jsme výtvarně hrozně vzděláni, ani o tom nevíme. Denně chodíme kolem gotických a barokních staveb. Tady už od dětského věku nasáváte kulturu. Navíc díky tlaku komunistického režimu lidé vyhledávali duchovní hodnoty. Ať už v knihách, zakázaných výstavách nebo filmech. Já jsem v šedesátých letech viděl důstojníky, jak četli Literární noviny, kam psala naše intelektuální elita. Tak jsem si říkal, to jsme na tom nějak dobře, že u nás důstojníci čtou Literární noviny. Ale to bylo jenom na krátkou dobu. Jak přišli Rusové, tak to všechno šlo do háje. Ale šedesátá léta tu byla velmi zajímavá. Jak národ po tvrdém útlumu v padesátých letech začal rozkvétat. V padesátých letech nebyly žádné informace o tom, co se děje za hranicemi. To bylo totální embargo na cokoli. V roce 1958/59, když se situace začala uvolňovat a nějaké informace sem začaly pronikat, tak lidi koukali, co se ve světě vlastně děje. Zjistili, že je to úžasné, že nás to oslovuje. Samozřejmě američtí minimalisté tam dospěli před evropskými, neřkuli českými. My jsme to objevovali už zprostředkovaně. Ale mluvilo to k nám, cítili jsme, že musíme nějak reagovat.

Já vám vlastně nedokážu solidně popsat kořeny českého minimalismu, každopádně byly daleko

estetičtějšího rázu než v Americe. Tam to bylo hlavně společensko-politické. Oni se tak začali vyjadřovat, protože chtěli udělat taková díla, která by nemohla být dána do aukce.

V českém umění otázka trhu nebyla přítomná vůbec, že?

Ne, vůbec. Tady byl jediný problém, jestli člověk skončí v Bartolomějské, a nebo ne. Taky jsme tam všichni tři skončili. Udělali jsme výstavu v Miláně a tamní kulturní atašé okamžitě vyslal zprávu, že nějací tři Češi vystavují prapodivné fotografie. A už jsme byli všichni tři zavolaní do Bartolomějské, kde byla Státní bezpečnost, a už nás pěkně vyslychali, co to vlastně děláme a jestli to není protistátní. My jsme měli naprosto jinou problematiku než Američani. Američany nemohl nikdo podezírat z protistátní činnosti. To byl jiný svět. Americkou skutečnost jsme neznali, takže jsme jejich umění vnímali jako estetický jev. Dneska už samozřejmě víme, co to znamenalo, ale v roce sedmdesát to nikdo nevěděl. Když jsme v nějakých časopisech našli reprodukce minimalistických děl, tak to pro nás byly jakési fantomy. Ale kupodivu jsme s tím souzněli. To je nepochopitelné. Nedovedu vysvětlit, že pohyb v umění jde mimo hranice. Hned jsme k tomu měli pozitivní vztah. Nechtěli jsme někoho dohánět, byla to pro nás pravdivá výpověď. Umělec vlastně nechce nic jiného, než podat pravdivou výpověď o světě, ve kterém žije. Skutečný umělec to nedělá ze ziskových ani humanitních důvodů, on to prostě ze sebe potřebuje dostat, aby si udržel duševní rovnováhu.

Zmiňoval jste, že jste byli vyslyšáni, jestli vaše činnost byla protistátní. Byla protistátní?

Když to vezmete do hloubky, tak byla. Protože byla proti duchu komunistické ideologie, která tady byla ideologií vládnoucí. Komunistická ideologie byla státem. A naše myšlení se s ní rozcházel, a

tím pádem bylo nepřátelské státu. Naše myšlení šlo proti tomu, jak nám byly věci prezentované v novinách, v rádiu, my jsme se je snažili nazírat z jiného úhlu pohledu. Hlavně to bylo svobodné vyjadřování, bez hranic. My jsme nepocítovali žádné hranice. Kdežto komunisté pořád rozdělovali svět železnou oponou. Tady je socialismus, tady kapitalismus. Kdo dělá něco, co má co do činění s kapitalismem, je nepřítel státu. Nás nezajímalo, co dělali Němci nebo Francouzi, ale spíš to, co dělají další lidé.

KAREL MILER – Dotyk – Praha – 1975  
KAREL MILER – Touch – Prague – 1975





KAREL MILER – Svatý já – Praha – 1977  
*KAREL MILER – The Holy Self – Prague – 1977*



KAREL MILER

Prague, August 23rd, 2006

*What is your personal experience as an author of performances during the 1970s and 80s in public space?*

*I guess it's necessary to view them in the context of the period in which they were being created. At that time, we felt the need to enter public space by means of our bodies, not by means of stone as sculptors did. We weren't warriors. I had the feeling that whichever mediums were useless then, that it was necessary to express myself directly, without a brush, without a chisel. Instead, one could make use of the most elementary items available in order to express one's self. Which is, in essence, one's own body. If you're a dancer, you need music to dance to. When you're a mime, you need a scenario of some sort, based on which you perform the pantomime. We were concerned with the use of the body with no item of facilitation. That was the first feature. The second feature lies in my character. Beside the fact that as a person, I'm bound to the period in which I live and react to, I also express myself as an individual. In the second half of the 1960s, I felt close to one particular movement of conceptual art which is called minimal art. I was close to the minimalist sentiment, which was linked to corporality. I started to do performances that were as minimal as possible, not allowing myself to do anything with my body which could be even simpler. I aspired to an elementary expression because there was a certain strength in it. On the other hand, I was striving to apply my own corporality in the same way as it occupied space. I adopted a certain ideal for my work from Minimalism. Even Štembera and*

*Mlčoch worked with an idea of some sort; effectively it's not possible to work without an idea which is more or less uttered. I was concerned with the idea not sticking out, with it being implanted somewhere deep in the background to enable it to become an action which is absolutely minimal. Because I believed that such a performance contained a fascinating element.*

*I find your performances interesting because they are, as you say, a freed, minimal gesture in real dimensions. Don't you think that photographic documentation introduces another element into it? I've read somewhere that you perceived photography as a means of communication. Did any of your performances communicate for themselves in real time?*

*In fact, I do two kinds of performances. The purpose of the first kind is to take a completely neutral, that means non-artistic photograph. As if a picture of a road accident's taken -- a reportage snap shot, with no photographic effects if possible. To create a record of a performance. That way, the photograph functions in the sense of an idea, it has the same power as the event itself. My own experience is related to my body and only I can experience it physically, everyone else relies on their eyes, they don't participate physically, they simply watch. However, I have some works which I managed to drag other people into. The performance was dependent on a specific moment in which the people took part. This can be captured in a photograph but merely as a memento, while in some of my works, the photograph seems to be*

*Plato's idea. Its reality lies in that it's unalterable. While the Greeks believed that it was ideas, which were real, and inferred their reality from their unalterable nature, our sensory world's different every hour. It also depends on the kind of reality. Indians call it Maya: it is the spun yarn of sensory perceptions which vanishes in the past for good. The Greeks argued that ideas which don't change in time are the only thing which remains and proves reality. Phenomena change and are finished. Ideas aren't devoured by time. In some of my works, I was concerned with getting them into a position in which a thought is present as an idea. As soon as it's been recorded, nothing can change it. This is why I was saying that photographic documentation was important for me because it can captivate the visual form of an idea. I didn't want to activate passers-by in space and drag them into some sort of preconceived scenario, like Knížák or Brikcius. Happenings didn't concern me. I was concerned with minimal performance which fascinated me.*

*When a performance took place in the street, did you perceive the street in any way? Or did you focus on your inner experience, a touch, or taking the measurements for instance?*

*It was a kind of magic. In fact, I was the centre at that very moment. When I did elementary performances, it felt as if a medicine man were scattering herbs somewhere. As if his performance ruled the world in that particular moment. What he does has a profound impact. He does not perceive the world at all, he senses what he has to do to carry out his task properly. That's the difference I emphasise in contrast to a happening, which is directed outwards, towards the world, and awaits response from the outside. I didn't wait. I produced a work of art which was then supposed to emanate and provoke interaction. But immediately after that*

*I took a step backwards and allowed the work to function on its own.*

*Does that mean that interaction was supposed to take place when entering into contact with the photograph?*

*Yes. It's like seeing a painting, for example Portrait of Dr. Gachet. By chance, I had the opportunity to see a Van Gogh exhibition in Amsterdam. When you see the painting, you're fascinated by it, you don't think about the painter. It's reality as such fills you. God forbid, I don't want to suggest that my works function that way, I'm not Van Gogh. But I had a vision that when someone sees the photographic documentation of a performance, they won't be tempted by its beauty and will perceive the action only thanks to its non-artistic nature. The action is so minimal that you can hardly discern it. The spectators may think that they see the same photo once, twice and a third time, but then they'll notice that the photographs change in a certain way. A process is taking place in them, but it's so very elementary that one can hardly spot it. While others conceived complex happenings, actions full of all sorts of events, I believed in the minimal nature. I liked what the Fluxus movement did immensely. For instance, La Monte Young. I recall a performance where he set up an exhibition: he brought a cage full of yellow butterflies and opened the door. The idea of the exhibition lay in that the butterflies were leaving the cage one by one and when the last one flew out, he closed the door and the exhibition was over. This was the kind of performance-exhibition I was fond of and liked. But what most fascinated me wasn't poetic performance like Fluxus; I was attracted by minimalism in its fundamental idea. I'm not an artist, so I didn't express myself by means of art. I reached for a means -- my own body; I could do certain movements, gestures. The gestures*

weren't expressive like those of a mime: they had an absolutely different meaning.

*Do you think that a passer-by could have had a similar experience facilitated by photographic documentation while you were giving the performance? Or did the people perceive the process of something being photographed rather than the performance itself just because the camera was there?*

*This is very hard to tell. I can't really speak for someone who was passing by. Of course the camera was there which was disruptive. But then, the camera and the photographer don't appear in the photograph. In a classical happening, it may seem as if the photographer got involved along with the other people invited. For me, his role was purely technical. If a robot could have done the same job, the outcome would have been the same. I was concerned with an absolutely objective document of the event.*

*The three of us had this in common, although works by Štembera and Mlčoch were far more expressive. In fact, each of us did something else, we understood one another, we cooperated but each of us had something slightly different in mind.*

*You mentioned two types of performances, the former being concerned with the documentation and the latter with confrontation. Were the confrontational performances conceived within a circle of your acquaintances, or were they designated for the general public too?*

*At that time, it was horrible, you can't possibly imagine it. It was enough to set an old newspaper on fire and a cop was running after you wanting to see your identity card. Then, if you did something in public, without the authorities' permission, it immediately frightened people. People tried to distance themselves from it because they sensed*

*mishap. In the end, as soon as Eugen Brikius did his happening with loafs of bread, he ended up at Bartolomějská. Under the Communist regime, no activity was allowed which had not been approved by the authorities. People were careful, they didn't know what it meant. They were frightened. Local people's bashfulness was unfortunate, while people in the West were used to the fact that plenty of things were happening around them and they accepted them to be happening. Either they were interested or not, but they responded naturally; whereas here, everyone was reserved in their reactions.*

*I wasn't concerned with the element of public performance invented by John Cage: to work with the casual spectator. Štembera did most of his performances in galleries where the audience was accustomed to encountering art. When someone stood on their head, everyone would think to themselves: What does it mean? This was possible because they were prepared to come across an artistic expression. Mlčoch, too, did the majority of his performances with people whom he himself had invited. We weren't authors of happenings, people who meet unknown spectators. To us, an idea was sometimes more significant than the specific process of implementation. The implementation was significant for us personally. For what Štembera, Mlčoch or I needed to live through. Like a poet who writes a poem to get rid of a certain tension, or a painter who paints a picture to get it out. So for us, it was far more important to get it out than to expect the casual spectator's reaction.*

*All the same, you gave your performances in public space: I can imagine that your behaviour must have appeared somewhat artificial. For instance when you were touching drains; that must have provoked some reaction.*

*I was walking down the street and was bewitched by the drains. They were simply there or there was some paper or whatever. I was bewitched by what I saw all of a sudden. It's square and barred. It's very artistic and it's lying on the street, everyone treads on it, walks over it. It's a sort of weird reality, a drain for instance when we talk about it. So I measured it by means of what my body made available for me to use as a ruler. I used my hands a lot.*

*Are there any performances or drafts which haven't been published in your joint catalogue?*

*You're asking too much, given the remoteness of that period. It's been thirty years, if we had some notes on what we'd planned to do, time's destroyed them. It's separated from me. It's like talking to a writer who wrote a book thirty years ago. He's bound to remember it as something he has nothing in common with, something he vaguely recalls because it's been covered with other experiences. He's shifted elsewhere inside. I am a different person from who I was thirty years ago. I'm moved whenever I remember myself because at that time, I allowed myself to be fascinated by completely ordinary things: by the size of my body, for example. I took a piece of chalk and stretched my arm upwards to see how tall it was, then I made a curve to see how wide it was, then I drew it back towards me. A picture was created, depicting what the arm could do.*

*How do you perceive the contemporary street? Do you still allow yourself to be fascinated?*

*The trouble is that after thirty years, the streets in Prague are packed with cars. This wasn't the case then. A car would be parked here, another there, otherwise the street was empty and there were pedestrians. This has changed altogether. No one walks nowadays, everyone drives, the next thing you know they'll even be driving to fetch a newspaper*

*or cigarettes. We only encounter tourists. You meet one or two people here outside the peak season. As the case may be, if someone lives here, they leave and go home in their car. Cars are parked in a way which makes it impossible to see drains because they're covered with metal. The reality of the street's changed completely. I really dislike cars because they require me to subordinate to them. There used to be a time when I walked wherever I wanted; these days, I'm only allowed where there are lines drawn, or else I get a fine. Cars have forced me into designated places, they've made my world smaller. I'm obliged to move depending on where the traffic allows me to because it has the right of way over mankind. The streets are no longer mine, they belong to the cars.*

*What do you perceive to be your territory? Your house or flat?*

*I'm absolutely frightened, I've become very shy. Once, I tried to go to the cinema: a group of people came, crunching popcorn, making noise and talking loudly; I was completely off the beam. When we used to go to the cinema, it felt like going to a gallery. We spent hours queuing up for tickets. Do you have to queue up for tickets for hours these days? Art has become commodity. Film is an item of consumption. We went to the cinema with great respect, to exhibitions too. Today, exhibitions are prepared to be interesting above all, it doesn't matter what's on display. Spectators are probably more interested in the "how". How a car's designed, what the bodywork looks like. They don't understand the engine at all. The engine's sealed, they can't even open the bonnet and find the defect. This is the kind of things which have altered the 21st century in a negative sense. Including mobile phones on which people pretend to talk to each other and in reality, they don't, they only exchange some sort of*

*informational signals: I'm at the railway bridge, will be home in ten minutes. Does the person concerned need to know this? If mobile phones didn't exist, the chap would be home in ten minutes anyway, the tram won't be there any faster. What's the value of the information?*

*There are adaptive people and those who can't adapt,*

*I belong with the latter and haven't even entered the 21st century in fact.*

*When you spoke about public space of that period, you said that people were scared, they feared diversity. Do you see today's public space as free?*

*Then, those people who were scared were alive. These days, I no longer find them alive. When I see how they keep operating something. When they sit down in a wine cellar, they place a laptop in front of them. Machines constantly call for attention.*

*Do you perceive yourself to be a member of the 21st century?*

*Definitely. The 20th Century was a desperate attempt to ward off a disaster. WWI meant a profound downfall of the system of values on which West European culture stood, along with its moral and aesthetic values. It's possible to refer to Franz Werfel and many other authors who were fully aware of this as soon as various aspects of Americanism had invaded Europe after WWI, whether it was jazz (and I love jazz), neon, glitter, night life, large-scale production; they argued that European culture had come to an end, that WWI buried the values on which European culture had been built. It's an unstoppable process, I don't protest against it. WWI showed that mankind isn't able to respect what it'd professed. Ethic values such as honesty, sincerity, faithfulness. These applied to Napoleonic soldiers who stood face to face with*

*imperial soldiers, dressed in a way that you couldn't have imagined a better target, encircled in rows for the cannon to hit the largest possible number of them. That way, armies marched against each other till either of them won after a certain manoeuvre. It was a man-to-man fight. WWI introduced gas, for instance. How are you supposed to defend yourself if someone gases you with yperit. That isn't an honest fight. It isn't about me or you, it's simply about you being the loser. Moral values lay in a certain cavaliness, but possibly in being a gentleman too. Nowadays, women are cross when a man opens the door for them, saying it's discrimination. Who gave the man the right to walk through the door first? A young man sits on a tram, a granny's standing above him and he remains seated since he's paid for it after all. He doesn't feel the necessity to honour old age. How to honour it? She's not economically productive, for God's sake. Instead of religion, we've inserted economy, the value of a person is determined based on economic performance. When you're old and unproductive, you have no value, even if you know the Iliad by heart. What you've suffered and lived through, the fact that you gave birth to many children who died -- that doesn't count. What counts is how much you're able to produce -- to spend hours sitting at a programme which runs a production line. We've chosen market economy which counts on performance, with no pardons, no sentiment. Economy's either productive or not.*

*In this sense, how do you see minimalism and the fact that it was conceived in America?*

*Minimalism was conceived against America. Like the entire art of the 1960s, starting with the Beatniks. The Beatniks began to profess Zen Buddhism, they rejected Methodist churches, there are approximately forty of them in America. They*

chose eastern religion. Instead of sitting in one spot and working, they boozed and travelled across America. They kept themselves moving because they instinctively feared being labelled and categorised into a system. In his film *Modern Times*, Chaplin showed mankind in a gripping scene: after getting into a machine, he's moved and handled by it. Even Voskovec and Werich have a similar scene in one of their films. Mankind has gotten under the yoke. We are forty years behind America but we can make up for it thanks to technology. It's difficult to catch up on human maturity, yet it's easy to learn how to handle a machine. It's enough to read the manual and you can do it too. So in the sphere of technology, we can catch up on America. But the Beatniks knew that was the trouble. And all of the artists who started to do land art or body art wanted to work so that their works of art weren't for sale. Consumerist society was repugnant to them. Then, we could only dream of consumerist society. In the 1950s, we had to queue up for meat. The Beatniks protested against everything being traded in since art was being traded in too. When abstract expressionists, I mean Newman, Rothko, Tobey, started, forty people knew of them in all of New York; then suddenly they became known worldwide and their works started to sell at astronomical prices. Yesterday, no one would give them a dollar for their paintings and these days when they've entered into the limelight of the media, they've been labelled the New York School and their paintings are sold for hundreds of thousands of dollars. Either you're smart and think to yourself: *Fabulous, I have money!* Or you say: *What kind of world is this? One day, nobody's interested and the following week, it's a matter of prestige to have it in a pub when I invite my business friends. Those artists realised the horror of art becoming an article, like a car. It's*

*sold because it's necessary to maintain yourself at a certain social level. When you want to be accepted by your colleagues, you must park a Mercedes in front of your house and have Rothko or Pollock at home. It means nothing to you but it represents you. It is an odd fate art has. Collectors who purchased Picasso and Braque in 1910 loved those paintings. Nowadays, no one is concerned with me liking it or not. I have to have it for my business friends to see that I'm the cream of society when I throw a party. All those minimalists, body artists, conceptualists had the central thought of producing works of art which wouldn't be for sale. Mike Heitzer, one of the great American land artists, dug ground works of art with a bulldozer in the Nevada desert because he said to himself: *No one can buy the Nevada desert, can they? But the market crushed them into powder.**

*What was Czech minimalism based on then?*

We don't react to social reality as directly as Americans do. We're simply Europeans, a nation with a culture which is two thousand years old, as opposed to Americans who killed native Americans one hundred and fifty years ago and built a railway across America. Conceptualism, too, was based on fascination because in terms of art, we're very erudite, we don't even realise it. Every day, we walk past Gothic and Baroque buildings. Here, we've inhaled culture from childhood. Moreover, thanks to the pressure by the Communist regime, people have sought spiritual values. Be it in books, at prohibited exhibitions or in films. In the 1960s, I saw soldiers reading *Literární noviny*<sup>1</sup> in which articles by our intellectual elite were published. Then, I thought to myself that if Czech soldiers read *Literární noviny*, we were very well-off. But it only lasted a short time. As soon as the Russians invaded Czechoslovakia, that was the end of it. But the 1960s were very interesting. How the nation started

to thrive after the heavy oppression of the 1950s! In the 1950s, there was no information about what was happening just across the border. There was a total embargo on everything. In 1958/59 when the situation started to grow laxer and here and there, information began seeping through, people were astonished to learn what was happening in the world. They realized it was amazing, it appealed to us. Of course, the American Minimalists got there before the Europeans, not even mentioning the Czechs. Our discovery of it was mediated then. But it spoke to us, we felt that we had to react somehow.

In fact, I can't soundly describe the roots of Czech Minimalism for you; at any rate they were far more aesthetic than those in America. It was mainly socio-political there. They started to express themselves that way because they wanted to produce such works of art which couldn't be auctioned.

In Czech art, the question of market didn't come up at all, did it?

No, not at all. The only problem was whether or not the person concerned was going to end up at Bartolomějská. The three of us ended up there. We showed an exhibition in Milan and the local cultural attaché immediately sent out a message that three Czechs were displaying rather odd photographs. Then, the three of us were summoned to Bartolomějská where the headquarters of the Secret Police were located; they started interrogating us, what we were doing and if it wasn't hostile to the state. Our topic was very different from what Americans were dwelling on. No one could suspect Americans of a subversive activity. It was a different world. We weren't familiar with the American reality so we perceived their art as an aesthetic phenomenon. These days, we know of course what it meant, but in 1970, no one knew that. When we came across reproductions of minimalist works of

art in magazines, they were a kind of phantom to us. Surprisingly, we were in harmony with it. Which isn't understandable. I can't explain the fact that movement in art avoids boundaries. All of a sudden, our relationship to it was positive. We didn't want to catch up with anyone, it was a true testimony for us. An artist wishes nothing else but to provide a true testimony about the world in which he lives. A real artist doesn't do so for mercenary or humane reasons, he needs to get it out of himself to keep a mental equilibrium.

You've mentioned the fact that the police interrogated you to find out if your activity was hostile to the state. Was it?

If you examine it in depth, it was since it was against the spirit of the Communist ideology which was the ruling one. The Communist ideology was the state. Our way of thinking was different from it, that's why it was hostile to the state. Our thinking was against the manner in which things were presented to us in newspapers, on the radio, we tried to look at it from another angle. Most importantly, we were concerned with freedom of expression, without limits. We didn't feel any borderlines. Whereas the Communists kept dividing the world by the Iron Curtain. Socialism's here, Capitalism there. Those who are involved in something to do with capitalism are the state's enemy. What the Germans or French did didn't interest us, rather, we were interested in what other people did.

<sup>1</sup> Cultural and political weekly periodical



81



VLADIMÍR HAVLÍK – Pokusná květina – Olomouc – 1981  
VLADIMÍR HAVLÍK – *Trial Flower* – Olomouc – 1981



**VLADIMÍR HAVLÍK**  
Brno 24. srpna 2006

Ve tvém případě mě obzvlášť zajímá důvod, proč jsi svoje akce začal dělat. Říkal jsi mi, že jsi je dělal mimo styk s představiteli tehdejšího akčního umění v Čechách i bez povědomí o světovém body artu.

Já si myslím, že u mě sehrálo velkou roli setkání s Jiřím Valochem. Takže úplně nepoučené moje akce nebyly. Když o tom teď přemýšlím, tak zjišťuji, že to vlastně byla sociální terapie. Těžko se mi komunikovalo s lidmi. Jako plachý člověk z vesnice jsem se ocitl v Olomouci a nějak to nešlo. Takže jsem si říkal, co mám dělat, abych lidi nějak víc potkal. V některých akcích byla přítomná i potřeba návratu k přírodě. Ačkoli se to nezdá, pro mě byla změna způsobená přechodem z vesnice do Olomouce obrovská. Takže jsem na sebe vymýšlel takové zkoušky. Když dobře vyšly, tak mi ta situace opravdu umožnila být blízko lidem, sobě, přírodě. Navíc to byla činnost, u které jsem nemusel přemýšlet, jestli má tak být, nebo ne. Věděl jsem, že v rámci takto postaveného konceptu se může vyvinout naprosto svobodně, bez úzu, bez pravidla. Jakkmile existovalo pravidlo, tak mě to odpuzovalo. Už na škole jsem byl zběsilý ze zadání, která pro mě byla šíleně svazující. Je pravda, že jsem první roky, od roku 1978, měl informací o akčním umění minimálně. Dnes, když se na ty akce dívám, vidím, že byly místy hrozně naivní. Takové poetické, někdy až na hraně kýče. Jestli je v nich nějaký nadhled, ironie nebo humor, tak to je naprostá náhoda.

Myslíš, že byly naivní už v té době? Nezdá se ti to až teď, kdy se na ně díváš s odstupem?

Tenkrát byly naivní určitě. U řady akcí jsem měl jenom mlhavou představu o tom, co budu dělat.

Vyrazili jsme a já jsem zhruba věděl, že chci oženit smrk s břízou, ale neměl jsem ten strom vybraný, neměl jsem připravený scénář, takže spousta věcí probíhala spontánně. Současně vznikaly odnože akcí, které jsem začal dělat intuitivně, až když skončila akce, která byla předem naplánovaná. Nebyla tam velká připravenost ani kontinuita. Jenom ta, že jsem takový. A s odstupem si myslím, že taková ta naivní, poetická nálada je v nich přítomná pořád.

Karel Miler mluvil o tom, že když své akce dělal, bylo to, jako když nějaký šaman provádí svůj obřad. Vzpomínal na dobu, kdy se nechával uchvacovat světem okolo sebe. To mi trochu připomíná, jak líčíš svůj „naivní přístup“.

Ano, zasnutí, vytržení, to tam všechno bylo, ale spíš v otevřené podobě. Trochu mě děsí slovo šaman. Já jsem nechtěl být guru, který všechny vede, tak jako Knížák. I když jsem měl vůli něco dělat, aby to fungovalo, aby bylo lidem spolu dobře, vytvořit větší pohodu, než byla ve společnosti. Někdy to samozřejmě bylo potřeba vést, to jsem se musel překonávat, to pro mě byla zkouška.

Došlo u akcí, které jsi dělal na veřejnosti, k nějaké interakci s náhodnými kolemjdoucími?

Samozřejmě došlo, když se odehrávaly na ulici, tak se to muselo stát, protože tam jednoduše lidé jsou. Příznám se ale, že jsem s nimi v tu chvíli nijak zvlášť nepočítal. Mně šlo o prostorovou změnu. Dalo by se říct o zásah do architektury města. O něj mi šlo víc, než že bych čekal sociální konflikt. Věděl jsem, že se může něco přihodit, a většinou se to stane už tím, že lidi buď dělají, jako že se nic neděje,

nebo nějak reagují. Ale u akcí, jako byla třeba ta, kdy jsem vytáhl dlažební kostku a zasadil místo ní květinu, mi šlo hlavně o jejich uskutečnění. Ale nečítal jsem na nevhodnější okamžik, nepobíhal z jednoho konce ulice na druhý, abych si počkal na nejmíň riskantní chvíli, kdy nikde nikdo nebude. Prostě jsem tam šel a udělal to. Teda rozhlídl jsem se, jestli tam není policajt, to ano. Potom šlo hlavně o skutečnost, že tam ta kytky je, a čekalo se, co bude. Chodil jsem se na ni dívat.

A jaká tedy byla reakce?

V té době byla reakce minimální, jakoby se nic nedělo. Lidé se báli. Viděli, že jsem dělal něco divného, tak se tomu vyhnuli. Já jsem měl štěstí na tuhle reakci, protože ta druhá by byla represe. To jsem také zažil, když jsem přemístil dlaždici z náměstí, stejně velký čtverec vystřiženého koberec z mého pokoje a stejně velkou část trávníku z parku. Chtěl jsem ty čtverce v určitém časovém období zaměňovat. Zrovna když jsem odnášel dlaždici, tak mě zatkla policie. Považovali to za rozkrádání veřejného majetku. U výslechu jsem potom vysvětloval, že jde o záměnu, že jsem dal namísto dlažby koberec z mého pokoje, v mém pokoji že je tráva z parku. Podařilo se mi policajty přesvědčit, aby se mnou zajeli ke mně domů, aby viděli, že nelžu. Když to viděli, tak se začali smát a ukončili vyšetřování. Považovali mě za pako.

Řekl jsi jim, že děláš konceptuální umění?

Řekl jsem jim, že studuji výtvarku a že dělám takovou prostorovou zkoušku, že zkouším v prostoru prohodit přírodu, urbanismus a interiér soukromého prostoru.

Dokumentoval jsi své akce sám, nebo ti je fotil někdo jiný?

Většinou je dokumentoval někdo další, protože i když na těch fotkách nefigurují, tak pro mě bylo důležité si situaci prožít. Kdybych se staral

o fotoaparát, nebylo by to možné. Potřeboval jsem být ponořený do procesu, ne něco vyrobit a pak nafotit. Měl jsem štěstí, že to přítel Horáček nafotil dobře.

Myslíš, že lidé tehdy vnímali spíš akci samotnou, nebo skutečnost, že tam někdo něco fotí? Nebyla fotoaparátem narušená bezprostřední reakce náhodného diváka?

Samozřejmě asi vnímali obojí, ale z mého pohledu to nemohli číst jinak, než jakože se děje něco nebezpečného. Mám pocit, že to mohu zobecnit – to, čemu tehdy lidé nerozuměli, je ohrožovalo. Říkali si: Co se to tam děje? Může mě to ohrozit? Přijede policie. Věděli, že to nebude snadné se s tím utkat. Lidí, kteří to dokázali prožít, účastnit, nebo alespoň vnímat, bylo minimálně. Ale to je vidět i z Kovandových fotek. Lidé se tváří, jakoby tam nic nebylo. Myslím, že dnes je veřejnost daleko víc informovaná. Lidé mají zkušenost se skrytou kamerou a různými fórký. Ví, že se jim nic nemůže stát, že je maximálně začne někdo natáčet a oni řeknou, že nechtějí, pokud tedy nechtějí. Když jsem například dělal v devadesátých letech Exhiba v Ostravě na náměstí, tak půlka lidí dělala, jakože tam nic není, ale druhá půlka reagovala. Bylo to zhruba půl napůl, kdežto tehdy, na přelomu 70. a 80. let, bylo tak jedno procento lidí, kteří se třeba jen usmáli.

Vnímalo to publikum v devadesátých letech v Ostravě jako umění?

Já si myslím, že ne. Akce se sice odehrávala v rámci festivalu performance, takže se samozřejmě po městě potulovali i umělci, kteří se na ni dívali jako na performance. Obyčejní chodci ji ale brali spíš jako legraci nebo jako něco pro média. Protože tam také byla kamera.

Dneska je to těžké, vezmi si třeba jen poslední zvonění. Město se hemží studenty, kteří na sebe

navlečou kdeco. Míra znejistění prostřednictvím performance je malá. Aby se odlišila od toho, čemu se říká studentská recese. Tenkrát to bylo jasné. Studenti nic nedělali, majálesy nebyly, takže to opravdu něco znamenalo. Ale neříkám to v tom smyslu, že by něco bylo lepší nebo horší.

Fakt je, že vědomí, že se může něco stát, v žilách působilo. Já vím, že už to zní jako fráze, ale neubráním se říct, že tenkrát opravdu o něco šlo, že člověk třeba skutečně mohl být vyhozený ze školy.

Toho sis byl v té době vědomý?

Věděl jsem, že se může leccos stát, ale udělat jsem to musel.

Znamená to, že jsi svými akcemi reagoval na nesvobodu?

Přímá reakce to určitě nebyla. To nebyly politické věci, jako protesty nebo podobně. Ale asi nějak podvědomě si člověk chtěl vzít kus svobody. V osobní rovině, když to člověk udělal, tak mu bylo dobře.

Můžeš ještě víc přiblížit reakci lidí v souvislosti se svými akcemi v devadesátých letech?

Jsou lidé, kteří budou vždycky dělat, že se jich nic netýká, ale spousta jich reagovala tak, že se pobavili. Ony i ty akce byly jiné. Vědomí, že nadhled má být zábavný, tam už bylo. Už se nedala vrátit taková ta zvláštní, naivní poetika, čistá metafora, tu už bych teď snad ani nedovedl. Když věříš, že pokud zasadíš kytku místo dlažby, bude to krásné. Mám pocit, že dneska jako bych si chtěl nechat prostor pro ironii, abych nemohl být obviněný, že jsem smrtelně vážný, že přeháním v lyričnosti, že je to sladké nebo že to má být krásné, mluvím o pozitivitě činu. Dnes mám takový názor, že je dobré mít nadhled a nechat prostor i pro jiné čtení. V současnosti bych ke kytkce asi něco přidal, aby to bylo znejistěné. Tenkrát jsem chtěl, aby to bylo takhle a basta. Metafora je přímá, a proto se člověk

někdy až ošívá. Dát najevo cit někdy zavání kýčem. Vlastně čistá metafora, například oženit smrk s břízou, je až kýčovitá. Tehdy jsem jí ale naprosto věřil. Kdybych ji dělal teď, tak si myslím, že bych tuhle čistou rovinu neustál a chtěl bych přidat: My přece víme.

Myslím si, že zde je ten rozdíl a v něm se zpětně dostáváme k tomu, že moje dispozice byly takové, protože jsem nebyl poučený, neměl jsem možnost promýšlet věci v kontextu vývoje světové performance. A jestli už mám mít větší odstup, nebo ne.

Byly tvoje akce nějak ovlivněné šedesátými lety?

Samozřejmě jsme milovali hippies, ale doba už byla zcela někde jinde. V šedesátých letech lidi spojoval duch doby, byli aktivní, prostě jeden velký happening. Kdežto v sedmdesátých přicházeli z různých životních situací na performance a čekali, že pro ně něco připravím. I když docházelo samozřejmě ke křížení s poetikou šedesátých let, třeba Vítání jara.

Byla Vítání jara sdílená, neměl někdo tendenci si z nich dělat legraci?

Pokud si vzpomínám, tak se vytvořila taková atmosféra, že lidi pochopili, že i za legrační dějovostí o něco jde. Asi jsem se také obklopoval lidmi, kteří měli podobnou citlivost k určitým věcem.

Jakým způsobem jsi akce organizoval? Využíval jsi někde letáky?

Ne, to tehdy nešlo. Informace se šířila tichou poštou. Roznesla se přes kamarády, kterým jsem důvěřoval, a oni o tom zase řekli svým kamarádům. Bývalo nás okolo 12–15 lidí.

Ale vlastně u mě převládají osobní performance. Happeningů jsem udělal jenom pár. O to víc si jich cením, protože byly svým způsobem náročnější na zorganizování, tak aby se lidi bavili. Chtěl jsem je provést něčím, o čem jsem měl matnou

představu, jak má probíhat. Ale nepokládal jsem to za manipulaci. Dnes, když už má člověk daleko víc zkušeností, tak mu vyvstane otázka, kde je míra manipulace. Jestli se tím, že chci lidi dostat do nějaké situace, nedopouštím určité manipulace. Cítím čím dál víc zranitelnost komunikace.

Využil jsi zkušenost s organizováním happeningů ve své pedagogické praxi?

Na začátku devadesátých let jsem se pokusil se studenty provést několik happeningů stejným způsobem jako v osmdesátých letech. Vymyslel jsem a zorganizoval událost a snažil se, aby si ji lidé užili. Ale pak přišel právě pocit manipulovatelnosti okamžiku. Už nebylo tak samozřejmé přimět patnáct lidí ke společné činnosti. Také dnes jsou lidé hrozně rozdílní. To si možná ani neuvědomujeme, ale proces individualizace se projevil. Jak byli lidé ovlivnění osmdesátými léty, tak jakoby něčemu všichni rozuměli naprosto stejně a na tom pocitu šlo stavět. A to už teď tak není, lidé jsou strašně rozdílní. Vždycky ze společného pocitu někdo vypadne. Abych ho vrátil do hry, tak bych s ním musel manipulovat.

Vnímáš nějaký podstatný rozdíl v tehdejší a současné ulici?

Určitě vnímám větší pestrost. Nevnímám jen oblečení, ale i chování a výrazy lidí. To tehdy bylo srovnané.

Většina akcí, které jsem si vybrala, je na hraně normální reality, toho, co společnost považuje za normální.

No jo, ale ta hranice je teď právě daleko posunutá. Společnost snese téměř cokoli, hlavně ta naše, je skutečně tolerantní, tady se smí téměř cokoli. Je hrozně těžké najít něco, co by lidi překvapilo.

I když možná, že by věci byly dneska také drsné, protože společnost se mezitím pevně provázala

zákony, na něco sáhneš, a už je to majetkoprávní trestný čin. Tahle pravidla svým způsobem zase vytvářejí nesvobodné prostředí. Možná by člověk paradoxně dostal daleko větší flastr, kdyby dnes vydloubl dlažební kostku, než za komunistů. Označili by to třeba za ohrožení bezpečnosti. Dneska bych si to už rozmyslel, protože tě potom někdo zažaluje a kde ty miliony vezmeš. Takže to prosadíš jako takzvané umění ve veřejných prostorách, seženeš peníze. Ale co to potom znamená?

Mám jeden zážitek, který mi trochu splývá s minimálností akcí, které jsem si vybrala. Jednou jsem ve městě viděla starou paní, která zametala tramvajovou zastávku. Nedělala to proto, že by za to byla placená, ale čistě z lásky pro pořádek, nebo byla nějak vyšinutá. To podle mě byla ohromná performance. Byla to naprosto upřímná péče o prostředí.

Ona je vlastně velká výzva udělat v současném prostředí něco navážno, s maximálním nasazením, bez ironie a přílišného humoru. Přiznám se, že je to myšlenka, která mě nenapadala jako možnost. Myslel jsem, že už vždycky bude problém s ambivalencí, s odtazižitějším čtením a oslabeným kontextem. Ale nakonec, proč by upřímnost neměla člověka zasáhnout?

VLADIMÍR HAVLÍK  
Brno, August 24th, 2006

*Concerning your work I'm especially interested to know why you started doing performances. You told me your performances had taken place outside direct contact with the representatives of what was then Czech performance art and without your knowledge of body art in an international context.*

*I believe that my encounter with Jiří Valoch played a major role in my artistic life, so my performances weren't utterly uninstructed. When I think about it now, I realise it was in fact social therapy. I found it difficult to communicate with people. As a shy person from the countryside, I found myself in the middle of Olomouc and somehow it wasn't working. I asked myself what I should do to meet people a little more. In some of my performances, a need to return to nature was present. Even though it may not appear so, the transition from the countryside to Olomouc was a huge change for me. So I invented all sorts of tests for myself. When the outcome was good, the situation really allowed me to be close to people, myself, nature. Moreover, it was an activity during which I didn't have to think about whether or not it was right or wrong. I was aware that within the framework of such a concept, it could develop absolutely freely, without any customs or regulations. Whenever there was a regulation, I was put off. As a pupil, I was enraged by assignments which were awfully binding for me.*

*It is true that during the first few years, starting in 1978, I had virtually no information about performance art. Today, when I look at those performances, I see that at times they were very naïve indeed. Kind of poetic, sometimes on the verge*

*of kitsch. If there is any perspective, irony, or humour in them, it is an absolute coincidence.*

*Do you think they were naïve at that time? Don't you find them naïve now, in hindsight?*

*Then, they were definitely naïve. In many of my performances, I only had a vague idea of what I was going to do. We set off and I knew roughly that I wanted to marry a pine with a birch but I hadn't selected the tree, hadn't prepared the scenario, so many things took place spontaneously. At the same time, offshoots of my performances started to evolve, which I began to do intuitively as soon as the original performance was over which had been planned in advance. There was no major preparation or continuity. Only to such an extent that corresponded with my nature. When looking at them in hindsight, I reckon that a kind of naïve, poetic mood is still present in them.*

*Karel Miler said that while doing his performances, it felt as if a medicine man were conducting a ceremony. He recalled a time when he let himself be enthralled by the world around him. This reminds me slightly of the way you describe your "naïve approach".*

*Yes, astonishment, ecstasy, it was all there but in a more open form. I'm a little frightened by the word "medicine man". I've never wanted to be a guru who leads people, like Knížák. At the same time, I had the will to do something, to make it work, to make people enjoy being together, to make them feel at ease as opposed to the general mood in society. Sometimes, it was of course necessary to be lead, which I had to overcome -- that was a test for me.*

Has any interaction with a passer-by ever taken place during one of your performances in public?

*Of course such an interaction has taken place. Especially when I performed in the street, it was bound to happen for a simple reason: there are people in the street. However, I admit that at that particular moment, I didn't really expect them to interact. For me, it was about altering space. One could say about making an impact on the town's architecture. It was more about that for me than anticipating social conflict. I knew that something could happen and for the most part something does happen, simply because either people are acting as if there is nothing going on or by reacting in some way.*

*But in the case of performances similar to the one during which I removed a cobble stone and replaced it with a flower, I was mostly concerned with it being done. But I didn't lie in wait for the most suitable moment, running from one end of the street to the other, waiting for the safest moment, when there wasn't anyone anywhere around. I simply went there and did it. Or rather, I looked around to see whether there were some cops, that's true. Then it was a matter of the flower being there and me awaiting what would happen. I kept coming back to look at it.*

*And what was the reaction then?*

*At that time the reaction was minimal, as if nothing out of the ordinary was going on. People were frightened. They knew I was doing something weird, so they avoided it. I was lucky to have received that kind of reaction, because the other would have been repression. I experienced that as well, when I replaced a cobblestone in the square with a piece of carpet from my room of the same size and a piece of lawn from a park of the same size. I wanted to interchange the squares during*

*a certain period of time. While I was removing the cobblestone, the police arrested me. They qualified it as misappropriation of public property. During the interrogation, I explained that it was about exchange: I'd replaced a cobblestone with a piece of carpet from my room and there was a piece of lawn from the park in my room. I succeeded in convincing the cops to drive me home to see that I wasn't lying. When they saw it, they started to laugh and terminated their investigation. They thought I was a freak.*

*Did you tell them you did conceptual art?*

*I told them I studied at an art school and was doing a kind of spatial test by means of which I was trying to interchange nature, urbanism and the interior of a private place in public space.*

*Did you document your performances yourself or did someone else photograph them for you?*

*Someone else documented them for me for the most part: even though I'm not in the photographs, it was very important for me to experience and live the situations. Had I been obliged to handle the camera, it wouldn't have been feasible. I needed to delve into the process, not to produce something and then take photographs of it. I was lucky to have my friend Horáček who photographed them well.*

*Do you think people then perceived the performance itself or rather the fact that something was being photographed? Wasn't the immediate reaction of passers-by disturbed by the camera?*

*Of course they probably perceived both but from my point of view they couldn't have understood it otherwise: for them, something dangerous was happening. I have the feeling that I can't generalise -- people were jeopardised by what they didn't understand at that time. They would say to themselves: "What's going on there? Can it endanger me? The police are going to come".*

They knew it wouldn't be easy to face that. The number of people who were able to experience it, take part in it, or at least perceive it, was minimal. But you can see that in Kovanda's photographs as well. The people are acting as if nothing is going on. I believe that today's public is far more informed. People have experience with hidden cameras and various jokes. They know that nothing can happen to them: at worst, someone can start filming them and they'll say they don't want to be filmed if they don't want to be. When I performed *Exhibus* on the Ostrava square in the 1990s, half of the people present pretended that nothing was going on, but the second half responded. The proportion was approximately fifty-fifty; however, in the 1970s and 80s, there was perhaps only one percent of the people present who did as little as smile.

*Did the Ostrava audience perceive it as art in the 1990s?*

I don't think so. The event took place in the framework of a performance festival, so there were artists wandering the city who considered it to be performance. Ordinary passers-by took it rather as a joke or something for the media. Also because the camera was there.

Today it is very difficult, take the "final bell" for instance. Cities and towns are teeming with students who are dressed in all sorts of costumes. The degree of making someone restless by means of performance is very low. To be differentiated from what's considered a student prank. Then it was clear. Students didn't do very much, there were no rag days, so it really meant something. But I don't mean to suggest that something was better or worse.

The fact is that the knowledge that something could happen circulated in my veins. I know that it sounds like a cliché now, but I can't help saying that

something was really at stake then, that one could have been kicked out of school for instance.

*Were you aware of this at that time?*

I knew that it could cost me all sorts of things, but I had to do it all the same.

*Does that mean that you reacted to the lack of freedom through your performances?*

It definitely wasn't a direct reaction. They weren't political acts, like protests, but somehow unconsciously, one wanted to take a piece of that freedom. On a personal level, when someone succeeded in doing so, they felt good.

*Can you describe in more detail people's reactions in relationship to your performances in the 1990s?*

There are people that will always pretend things don't concern them, but a lot of them reacted, as if they were amused. The performances were different in that sense. The consciousness was there of having that perspective and it being entertaining. It can't be put back, that strange, naïve poetic, pure metaphor, I couldn't manage to do that now. The belief that if you plant a flower instead of a cobblestone, it will be beautiful. I feel as if today I'd like to allow more space for irony in order not to be accused of being deadly serious, of exaggerating in my lyricism, of being sweet or of the performance having to be beautiful, I speak of the positive nature of an act.

Nowadays, in my opinion, it's good to be objective and leave some space for a different interpretation. At present, I'd probably add something to go with the flower to make it less certain. Then, I wanted it to be like that, end of story. Metaphor is direct and that's why you fidget at times. To express affection may sometimes smack of kitsch. In fact, pure metaphor, as in marrying a spruce with a birch may verge on kitsch. At that time, I believed in it completely. If I performed it now, I reckon I wouldn't

be able to handle this pure dimension and would like to add: We do know, don't we?

I think that is where the difference lies, which brings us back to the point that my tendencies were such because I wasn't well-read, I didn't have the chance to ponder things in the context of the development of the performance. And whether or not I should keep myself more at a distance.

Were your performances influenced by the 1960s in any way?

Of course we loved the hippies but the period was somewhere else then. In the 1960s, people could relate one to another through the spirit of the times, they were active, it was simply one huge happening. Whereas in the 1970s, people from various walks of life came to my performances and expected me to have prepared something for them. However, some cross-breeding with the poetic of the 1960s took place, such as in the *Welcoming of Spring*.

Did everyone take part in the *Welcoming of Spring* or did anyone have a tendency to make fun of it?

If I remember well, a certain atmosphere was created in which people understood that even beyond that comical action-like surface, something was going on. Also, I probably surrounded myself with people who had a similar sensitivity to certain things.

How did you organise such events? Did you hand out leaflets?

No, it wasn't possible then. The information was disseminated by word of mouth. It was spread via my friends whom I trusted and who informed their friends. There used to be around 12–15 of us.

Personal performance prevails in me. I've done only a few happenings. I value them all the more because in a certain respect they were more demanding to organise in order for people to enjoy them at the end of the day. I wanted to guide them through

something about which I had a vague idea. I didn't regard it as manipulation. These days, when one is more experienced, the question arises as to where the degree of manipulation actually lies. Whether or not one manipulates people in a certain way by trying to introduce them into a situation. I feel the vulnerability of communication all the more.

Have you taken advantage of organising happenings during your pedagogical career?

At the beginning of the 1990s, I tried to organise a series of happenings with my students in the same way as in the 1980s. I came up with and organised an event and did my best to have people enjoy it. But then a sense of danger of manipulating a moment arose. Then, I suddenly didn't take making fifteen people do the same thing for granted. Also, people are very different. Perhaps we don't even realise it, but the process of individualisation has been manifest. The way in which people were influenced by the 1980s, as if absolutely everyone understood it in the same way, made it possible to build on that feeling. Nowadays, this is not the case, people are very different. Someone always loses that common feeling. I'd have to manipulate that person to get them to return to the game.

Do you perceive some substantial difference between the street then and now?

I certainly see greater diversity. I don't mean clothing only, but also people's behaviour and expressions. Then, everything was all in line.

The majority of cases I've chosen are on the verge of normal reality, of what society considers normal.

Oh yes, but these days, the borderline has shifted a great deal. Today's society can bear almost anything, particularly ours which is really tolerant, one can bear almost anything. It's very hard to find something which would surprise people.



*Although it is possible that things could be rough now since in the meantime, society has been closely interlinked by law; you touch something and it's a crime. These regulations, in a way, create a milieu which lacks freedom. Paradoxically, today a person could get a harsher punishment for removing a cobblestone than one would have gotten under Communism. They would perhaps label it endangering security. Nowadays, I'd have to think twice: someone sues you and where do you find the millions? So you manage to have your performance recognised as so-called "art in public space", you fundraise the necessary resources. But what does it mean then?*

*I have an experience which overlaps slightly with the minimal nature of performances I've chosen. Once I saw an elderly lady in town who was sweeping a tram stop. She didn't do it for money but out of sheer love of orderliness or she was somehow deranged. That was, in my view, an incredible performance. It was an utterly sincere environmental action.*

*As a matter of fact, it's quite a challenge to do something seriously in the contemporary environment, at full stretch, without irony or exaggerated humour. I admit it is a thought which didn't cross my mind as an option. I thought there would always be a problem with ambivalence, with a distanced interpretation, and weakened context. But after all, why shouldn't one be touched by sincerity?*



## REPLIKA NEZNAMENÁ JEN KOPII, ALE I SOUČÁST DIALOGU

Barbora Klímová nově inscenovala vybrané performance českých umělců sedmdesátých a osmdesátých let a jejich nové provedení konfrontovala s archivní dokumentací i s původními uměleckými záměry jejich autorů. Zdánlivě jednoduchá myšlenka otevřela v kontextu českého umění hned několik okruhů otázek. Jak ukázaly kladné i záporné reakce, nešlo o otázky triviální. Klímová se, většinou neplánovaně, dotkla i některých tabu, které v domácím vnímání výtvarného umění přetrvávají.

Pro některé diváky mohl být obtížný samotný jazyk, se kterým Klímová v projektu nazvaném Replaced pracovala, a nalezení jeho vztahu k tradičnímu výtvarnému projevu. Současný umělec již není jen řemeslník vnucující nepoddajnému materiálu nové formy, ale je tvůrce, který pracuje především s významy. Hodnota jeho díla nespočívá v dokonalém rukodělném provedení nebo emocionální přesvědčivosti, ale v myšlenkové originalitě. Co to vlastně originalita je, jak se projevuje a proměňuje, patří k velkým tématům kultury dvacátého století. Doba, jež díky novým technologiím umožňuje téměř neomezenou mechanickou reprodukovatelnost obrazů, podobné úvahy a na ně navazující experimenty přirozeně vyvolává. Americká umělkyně Elaine Sturtevant již od let šedesátých vytváří dokonalé kopie děl Franka Stelly, Marcela Duchampa nebo Josepha Beuysa. Umělci jako Sherrie Levine nebo Mike Bidlo od osmdesátých let znovuvytvářejí ikonická díla světového malířství nebo fotografie a testují vzniklé významové posuny nejen vůči jednotlivým

originálům, ale především vzhledem k našemu vnímání a hodnocení moderního umění jako celku.

Projekt Replaced Barbory Klímové ale nebyl koncipován jako postmoderní hříčka na téma opakovatelnosti či jedinečnosti uměleckých artefaktů.<sup>1</sup> K tomu se ostatně performance, základní materiál, se kterým pracovala, příliš nehodí. Cílem nebylo vytvořit přesné repliky akcí již jednou uskutečněných v minulosti. Jejich novým inscenováním chtěla vytvořit situaci, kdy s nimi bude moci navázat dialog, vytvořit repliky ve smyslu pomyšlných odpovědí na otázky nahozené již před celým čtvrtstoletím.

Happeningy a performance vznikly do určité míry jako reakce na fetišizaci obrazů a soch, nad kterými po jejich vytvoření neměli umělci dostatečnou kontrolu. Začali proto vytvářet živé akce v reálném čase, které byly schopny předat estetický impuls bez hmotné fixace do materiálu. Performance přžívají jen ve formě dokumentace a vzpomínek těch, kteří se jich zúčastnili. Hlavní rozvoj umění performance spadal do šedesátých a sedmdesátých let minulého století. V posledních letech se ve světě můžeme setkat s novou vlnou zájmu o tyto formy umění, a to jak ze strany historiků, tak umělců. Klasické práce Allana Kaprowa, Vita Acconciho nebo Valie Export jsou podrobovány novým interpretacím i novým provedením.

Nejde přitom o zpochybnění jejich jedinečnosti, remake je přirozeným prostředkem, jak s materiálem historických performancí v současnosti pracovat. Vzhledem k tomu, že se performance většinou dochovaly jen v podobě fragmentárních záznamů,

mohou být jejich interpretace velice volné, umožňují vznik nových, do nových poloh posunutých uměleckých děl. Jde o strategii široce rozšířenou.

V roce 1995 natočili kalifornští umělci Mike Kelley a Paul McCarthy pětačtyřicetiminutový film s názvem *Fresh Acconci*. Nechali v něm přehrát některé performance klasika žánru *Vita Acconciho* herci z amerických běčkových seriálů a soft-pornofilmů. Znovupravené akce se neodehrávají ve stohém prostředí ateliéru nebo galerie, ale v hollywoodských vilách, místo černobílého videa umělci pracovali se sytě barevným záznamem. Nicolas Bourriaud toto dílo ve své knize *Postprodukce* jmenuje jako jeden z příkladů „nového programování již existujících děl“.<sup>2</sup> Záměrem umělců mohl být i ironický komentář stavu americké kultury, kde vedle sebe existuje odkaz avantgardního umění i hollywoodský brak.

V roce 2001 uspořádal v berlínské galerii *Kunst-Werke* kurátor Jens Hoffmann akci nazvanou *A Little Bit of History Repeated*. Vyzval skupinu mladých umělců, aby znovuinscenovali díla performerů 60. a 70. let. Elke Krystufek nebo John Bock znovu prováděli to, co před třiceti lety Vito Acconci nebo John Baldessari. Cílem nebyla přesná kopie performance, ale původní dílo sloužilo spíše jako partitura k nové variantě klasického opusu. Základním „notovým záznamem“ byly černobílé fotografie, videa a slovní popis performancí. Pokud se při produkci vyskytla nová okolnost či nečekaná situace, interpreti na ně reagovali. Vznikla tak řada novodobých interpretací, jež se od svých vzorů často velmi lišily. Různými formami znovuprvádění performancí se zabývala i výstava *Life, Once More* v rotterdamské galerii *Witte de With* v lednu 2005.

Spektakulární akci podobného druhu, nazvanou *Seven Easy Pieces*, provedla v listopadu 2005 v newyorském Guggenheimově muzeu i jedna

z pionýrek evropské performance Marina Abramović. V pravidelných večerních představeních postupně přehrála pět cizích děl z historie klasické performance šedesátých a sedmdesátých let a dvě performance vlastní. Ke znovunastudování opět přistupovala jako k provedení hudebního díla: od původních autorů si vyžádala povolení (jeden z oslovených – Chris Burden – toto povolení nedal a jeho práce do přehlídky zařazena nebyla) a zaplatila jim autorské poplatky. Výsledkem byly živé obrazy z dějin performance, jejíž je Abramović sama součástí. Svou motivaci vysvětlovala jako naplnění touhy na vlastním těle prožít díla, která jí ovlivnila, ale která znala jen zprostředkovaně z dokumentace.

Výčet podobných projektů by mohl dále pokračovat: newyorský umělec Clifford Owens opakuje performance fluxového umělce Benjamina Pattersona. Sdružení *Continuous Project* organizuje čtení historických panelových diskuzí o umění a další formy „přemísťování historického materiálu do současnosti“. Otázku, jak prezentovat dílo zakladatele akčního umění a happeningu Allana Kaprowa (1927–2006), řešili i organizátoři jeho posmrtné putovní retrospektivy v letech 2006 a 2007 (*Art as Life*, Haus der Kunst Mnichov, Van Abbenmuseum Eindhoven a Kunsthalle Bern). Vedle fotografií a dokumentace byl její součástí i bohatý program nových uvedení klasických historických performancí, na kterých mohli participovat i diváci.

Remaky performancí vznikaly a vznikají i v Čechách. Vzhledem k lokální historii žánru performance se vztahují především k jeho klasikům ze sedmdesátých let. V roce 1999 přijel do Prahy francouzský umělec Didier Courbot. Pro svou výstavu v druhém patře Staroměstské radnice se rozhodl vytvořit remake akce Jiřího Kovandy Čekám až mi někdo zavolá z roku 1976. Courbot

ale nakonec v Praze Kovandovu performanci nerealizoval.<sup>3</sup> V roce 2004 uskutečnila skupina Rafani remake performance Jana Mlčocha Bianco z roku 1977. Umělec si tehdy lehl na záda na podlahu a 30 minut si plival do tváře. Pak si sedl ke stolku a pomalu psal vlastní podpis, aniž by ho byl dokončil. Rafany na této Mlčochově akci zřejmě zaujal sám akt plivání do vlastní tváře. Nešlo zde o pokus akademicky znovuoživit starý kus a potvrdit jeho platnost, ale pro Rafany byl jistě lákavý i ironický posun způsobený hromadným prováděním performance, podtržený užitím skupinových uniform.

Znovuprovádění ikonických děl historie performance, zvláště těch ze 60. a 70. let, se tedy v poslední době stalo běžnou praxí současných umělců. Melanie Gilligan ve svém článku *The Beggar's Pantomime: Performance and its Appropriations*<sup>4</sup> dává tento trend do souvislosti nejen s rozšířením performance v posledních letech, ale i s rozšiřujícím se vnímáním toho, co všechno za performanci považujeme. Umělci, mezi nimiž cituje například i v našem prostředí známého Romana Ondáka, často aropriují nejen performance, ale i běžné sociální situace. Rozrušuje se tak hranice mezi uměním a životem, splývají role umělce a diváka. To, jestli se jedná o umění nebo náhodnou akci, často poznáme jen ze zasazení do institucionálního kontextu galerie či muzea. Snad pro tyto vlastnosti je mezi domácími umělci, jejichž staré performance jsou pro nové provedení nejvíce lákavé, nejpobláznivější Jiří Kovanda. Jeho práce z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsou nenápadné a někdy obtížně odlišitelné od běžných denních aktivit. Současné umělce na něm přitahuje téměř nezatelný odstup mezi uměním a životem, při pozdějších reinterpretacích zvýrazněných novými provedeními někým jiným a v jiné době.

Například bezejmennou performanci Jiřího Kovandy z 19. listopadu 1976, při níž stál s roztaženými pažemi uprostřed zaplněného chodníku na Václavském náměstí, v roce 2005 znovu uskutečnila Daniela Baráčková. Z normalizační Prahy ji přenesla na Times Square do New Yorku. Šlo jí o provedení performance ve vnějšíkově podobném prostředí veřejného prostoru, ale v odlišném sociálně-politickém i dobovém kontextu (její akci po třech minutách ukončila newyorská policie). Performance pro ni současně představovala symbolické osobní gesto lidského jedince s nadčasovou platností.

Projekt *Replaced* Barbory Klímové nevycházel z potřeby zkoumat paradoxy spojené s novým provedením historických performancí. Jejich nové inscenování sloužilo jen jako prostředek analýzy veřejného prostoru a jeho proměn. Vybrala si takové performance, které se odehrávají nejen ve veřejném prostoru, ale současně předpokládají sociální interakci. Napětí mezi historickými performancemi Vladimíra Havlíka, Jiřího Kovandy, Karla Milera, Jana Mlčocha a Petra Štembery a způsobem, jak v interpretaci Barbory Klímové zapadají do dnešního světa, odhalují jeho jinak obtížně viditelné mechanismy i historické proměny. Při pozorném pohledu na způsob, kterým Klímová historické performance využila, zjistíme, že je úmyslně posunula z původních východisek a významů. Karel Miler by si pro svou akci zřejmě nevybral obrubník v centru města. Nechtěl se – jako o třicet let později Klímová – konfrontovat se svým okolím, ale pouze demonstrovat různé krajní pozice vlastního těla. Klímová zase neměla v úmyslu otrocky zopakovat Milerovo dílo, ale využila ho v jiném čase a v jiném prostředí jako ilustraci společenských změn. Ležení na zemi by bylo v Milerově době vnímáno zřejmě jako provokace, která by upoutala pozornost okoloidoucích i státních orgánů. Roku

2006 se podobná, několikrát opakovaná akce v centru Brna setkala s nezájmem. Chování překračující běžná pravidla sice bylo registrováno, ale ignorováno. Pouze v jednom případě kdosi anonymně přivolal záchranku, komunikovat s ležící mladou ženou se však nikdo sám neodvážil. I Pokusná květina Vladimíra Havlíka při svém prvním provedení v roce 1981 vyvolala u policie podezření, že jde o narušení pořádku. V roce 2006 působila jako recese nebo některý z gagů skryté kamery. Pouze pokus zasadit květinu do květinového záhonu soukromé společnosti vyvolal u ochranky odmítavou reakci.

Přesné znovuinscenování performancí Petra Štemberky nebo Jana Mlčocha je obecně proti jejich původnímu duchu – tito umělci se vyjadřovali performancí právě proto, že chtěli vytvářet časově vymezené, neopakovatelné situace postavené na osobním prožitku. To Klímová dobře ví, a pokud na svém videu reinterpretace Štemberova Španí na stromě ukazuje, jak s pomocí přítele leze na strom, záměrně odhaluje mechanismus provedení akce a jeho odlišnost od originálu. Pořízený videozáznam je ale současně důkazem, že na stromě v parku skutečně strávila celou noc, opět bez toho, aniž by došlo k nějaké významné interakci s veřejností.

Radikální proměnu našeho světa v posledních desetiletích ilustruje i interpretace Mlčochových Vzpomínek na P., provedených původně v roce 1975 v Krakově. Jan Mlčoch byl tehdy zaujat veřejnými trhy v Polsku, kde byly na rozdíl od normalizačního Československa velice rozšířené. V dopoledních hodinách se proto na opuštěném tržišti pokoušel prodávat osobní věci, které mu připomínaly jeho přátele. K opětovnému provedení této performance již nepotřebovala Barbora Klímová cestovat do Polska, protože Česká republika je plná tržišť, ve kterých působí především asijská obchodníci.

Ti nad její invazi do svého teritoria i nabízeným sortimentem projevili údiv a zvědavost, ale i velkou míru tolerance.

Znovuprovedení Kovandova Pokusu o seznámení, při němž v roce 1977 umělec pozval své přátele, aby se podívali, jak se pokusí seznámit se s dívkou, ukazuje i posun způsobený použitím jiného záznamového média. Kovandova akce je dokumentována čtyřmi černobílými fotografiemi. Na první vidíme skupinu Kovandových přátel, na dalších třech samotného umělce, který se rozhlíží po davu spěchajících lidí. Vlastní průběh akce a jeho výsledky nám zůstávají skryty, zdůrazněn je pouze dohled přátel nad programovým, a proto dvojnásobně trapným seznamováním, který jinak intimní činnost proměnil v divadlo pro zvané. Barboru Klímovou při jejich seznamovacích pokusech sleduje kamera, prostřednictvím které se jich mohou zúčastnit i diváci. Paradoxem zůstává, že v roce 1977 Kovanda nesebral odvahu oslovit ani jedinou dívku. Klímová oslovila mužů celou řadu, ti však byli k pokusům o konverzaci velice podezřívaví a většinou si přáli kontakt co nejrychleji ukončit.

Vedle analýzy změny chápání veřejného prostoru a s ním souvisejícího sociálního chování skrývá projekt Replaced ještě další podstatnou rovinu. Tvořila se od okamžiku, kdy Barbora Klímová začala sbírat a zpracovávat rozhovory s umělci původních akcí. Rovina reflexe jejich autorského přístupu vznikla vlastně až v druhém plánu, přesto je v celku jejího projektu velice důležitá. Historie poválečného českého umění je doposud zpracovaná jen fragmentárně. Bez ní ovšem nemůžeme plnohodnotně analyzovat ani současnou produkci, která zcela přirozeně reaguje – ať už pozitivně či kriticky – na umělecké formy minulosti. Zvláštní pozici v českém poválečném umění má právě česká performance. Jde o kapitolu z velké míry uzavřenou,

neboť většina jejich protagonistů se buď z umělecké scény zcela stáhla, nebo se soustředila na jiné médium. Současně jde o snad neúspěšnější kapitolu českého poválečného umění, kdy se domácí umělci dostali do kontextu světové avantgardy. Uzavřenost kruhu českých performerů se doposud nikdo nepokoušel přilížit rušit a interpretaci jejich díla se donedávna zabývali pouze historici umění, kteří byli sami přítomni u jeho zrodu. Barbora Klímová tak ve vztahu k české performanci prezentuje potřebný nový pohled na pomezí kritické a umělecké reflexe.<sup>5</sup>

Posunem historických performancí do současnosti dělá Klímová jejich autorům důležitou službu. Oni sami nesouhlasili s jednoznačným politickým interpretováním své činnosti. Replaced ukazuje, že česká performance sedmdesátých a osmdesátých let nebyla jen dobově omezeným způsobem, jak dát životu v době totality smysl. Zdálnivě banální nebo naopak drastické činnosti neměly jen politicky terapeutickou funkci, ale vytvářely významy, které mohou mít svou platnost i dnes. Sice již nejsme obklopeni represivním státem jako v sedmdesátých letech, ale ve svém efektu podobně totalitně působí komplexní činnost obchodních společností a mediálních kanálů, kvůli kterým ve svých životech čím dál víc vstupujeme do předem vybudovaných a regulovaných vztahů. Ať se nám to líbí, nebo ne, naše osobní svoboda je tím omezena. Moderní civilizace způsobuje, že nežijeme přímo, ale čím dál víc pouze zprostředkovaně. Replaced je tak nejen analýzou mechanismů moderního světa a jeho proměn, ale i osobním pokusem Barbory Klímové navázat přímý vztah s částí dějin českého umění. Není náhoda, že je to právě ta, pro kterou byla důležitou hodnotou autenticita. Na vlastní kůži prožila scénáře vybraných performancí, a i když si byla dobře vědoma toho, že nelze dvakrát vstoupit do téže řeky, charakter její zkušenosti překračuje

běžné poznání skrze texty, dokumenty a artefakty. A tuto komplexní zkušenost – v limitech společného působení videozáznamů, fotografií a textů – přenáší i na diváka.

Tomáš Pospiszyl

<sup>1</sup> Zřejmě nejvlivnější domácí ukázkou umění tzv. apropiace byla Společná výstava Václava Stratila z roku 1997, ve které si Stratil pomocí xerokopii přivlastnil díla Václava Boštika. Chtěl tak zkoumat, jestli se do mechanické kopie promítne i duchovnost původního obrazu. Jiným dílem, které ve své době vzbudilo diskuzi na téma originality a únosnosti umělecké citace, byl projekt Tomáše Vaňka z finálové výstavy Ceny Jindřicha Chalupeckého v roce 2001, ve kterém pozměnil některé obrázky Josefa Lady. Mezi díly Stratila a Vaňka můžeme pozorovat výrazný posun. Vaněk své dílo zadal mezi participy, tj. do série děl, pro něž je určující spoluúčast diváka. Svůj zásah důsledně nazýval interpretací kreseb, tj. způsobem čtení, pro který jsou původní kresby jen výchozím materiálem.

<sup>2</sup> Nicolas Bourriaud, *Postprodukce, Tranzit*, Praha 2004, s. 5.

<sup>3</sup> Za tuto informaci děkuji Vítu Havránkovi.

<sup>4</sup> Melanie Gilligan, *The Beggar's Pantomime: Performance and its Appropriations*, in: *Artforum XLV*, č. 10, Summer 2007, s. 426–433.

<sup>5</sup> Pokračující zájem Barbory Klímové o reflexi historického umění potvrdila i její výstava *Těm, kdo se tady nenarodili* v Olomoucké galerii Caesar v srpnu 2007. Na české scéně je tak Klímová dalším z umělců, jejichž projekty se pohybují na pomezí vlastní tvorby a kurátorské práce s dílem jiných autorů.

## A REPLICA DOES NOT REPRESENT MERELY A COPY BUT PART OF A DIALOGUE

*Barbora Klímová has recently restaged selected performances by Czech artists of the 1970s and 80s, confronting their new production with archive documentation, as well as testimony of the artists' original intentions. A seemingly simple idea has raised a number of questions in the context of Czech art. As both positive and negative reactions have shown, these issues are by no means trivial. Unintentionally for the most part, Klímová has also touched upon some taboos, which still persist in the manner in which art is perceived in the Czech Republic.*

*Some spectators may find the language in which Klímová worked in her Replaced project difficult; they may have also found it difficult to establish its relationship with traditional art. Not only is the contemporary artist a craftsman imposing new forms onto solid material, but also an author who works with meaning in the first place. The value of his/her work of art does not lie in manual design or emotional demonstrativeness, but in its originality on the level of thought. The question of what, in fact, originality is, how it is manifest and how it changes, is one of the major topics of 20th Century culture. The current period, which, thanks to new technologies, allows for almost unlimited mechanical reproducibility of images, naturally provokes similar reflections and related experiments. Since the 1960s, American artist Elaine Sturtevant has produced identical copies of works of art by Frank Stella, Marcel Duchamp, or Joseph Beuys. Since the 1980s, artists like Sherrie Levine or Mike Bidlo have recreated iconic works of art within*

*the realm of painting or photography, testing the ensuing shifts in meaning not only in relation to the original works but, above all, to our perception and assessment of modern art as a whole.*

*Barbora Klímová's project Replaced was not conceived as a post-modern play on the topic of originality or uniqueness of artistic artefacts.<sup>1</sup> After all, that does not really suit performance, the fundamental material she worked with. The aim of the project was not the creation of an exact replica of those performances which took place in the past. By means of their new production, she wanted to create a situation which would allow her to enter into a dialogue with them, to create replicas in the sense of answers to questions raised as far back as a quarter of a century ago.*

*Happenings and performances were conceived, to a certain extent, as a response to painting and sculpture being turned into fetish: after they had been created, their authors lost control over them. This is why artists started to do live performances in real time which had the capacity of communicating an aesthetic impulse without the material fixation. Performances survive only in the form of documentation and the memories of those who took part in them. The 1960s and 70s saw the main development of the art of performance. In the past few years, we have witnessed a new wave of interest in these forms of art, by historians, on the one hand, as well as artists on the other. Classic works of art by Allan Kaprow, Vito Acconci, or Valie Export are exposed to new interpretations and remakes.*



At the same time, it is not about impugning their uniqueness: the remake is a natural means of contemporary work with the material of historical performances. In view of the fact that records of the vast majority of performances are fragmentary, their interpretations can be very loose, allowing for the introduction of new works of art with new shifts in their meaning. This is a strategy which is most widespread.

In 1995, Californian artists Mike Kelley and Paul McCarthy made a 45-minute film called *Fresh Acconci*, featuring American B-movie and soft-porn actors who replayed some of the performances by the classic author of the genre, Vito Acconci. The remake of the performances does not take place in the austere milieu of a studio or a gallery but in Hollywood villas; instead of a black-and-white video recording, the artists made the film in rich colours. In his book *Postproduction*, Nicolas Bourriaud cites this work of art as one of the examples of "new programming of already existing works of art"<sup>2</sup>. The artists may have aspired to ironic commentary on the state of American culture where avant-garde art coexists with Hollywood trash.

In 2001, Curator Jens Hoffmann held an event called *A Little Bit of History Repeated* at the Berlin Kust-Werke Gallery. He urged a group of young artists to restage performances from the 1960s and 70s. Elke Krystufek or John Bock restaged what Vito Acconci or John Baldessari had performed years before. The aim was not to create an exact reenactment of the performance; rather, the original work of art served as a score for a new variation of a classical opus. Black-and-white photographs, videos, and verbal descriptions of the performances served as the basic "score". If a new circumstance or an unforeseen situation occurred during the staging, the performers reacted to them. Thus,

a series of modern interpretations emerged, which often differed considerably from their original templates. An exhibition called *Life, Once More*, displayed at the Witte de With Gallery in Rotterdam in January 2005, also focused on various forms of restaging performances.

A spectacular event of a similar sort, entitled *Seven Easy Pieces*, was staged by the pioneer of European performance, Marina Abramović in November 2005 at the Guggenheim Museum in New York. At regular evening shows, she restaged five works of art by different authors from the history of performance of the 1960s and 70s and two of her own performances. She approached the restaging of the works in the same way as she would have approached a musical masterpiece: she asked the authors for permission (one of the artists -- Chris Burden -- did not give her permission and his performance did not appear in the presentation) and paid their author's fees. The outcome of the presentation was a series of lively and vivid scenes from the history of performance, Abramović being part of them. She described her motivation as the fulfilment of her desire to make her own body experience those works of art which had influenced her but which she had known from documentation only.

The list of similar projects could go on: New York – based artist Clifford Owens reproduces performances by Fluxus artist Benjamin Patterson. An association called *Continuous Project* organises readings of historical panel discussions about art and other forms of "transplanting historical material into the present". The question of presenting the founder of performance art and happenings, Allan Kaprow (1927 – 2006) and his works of art was dealt with by the organisers of his posthumous touring retrospective in 2006 and 2007 (*Art as*

*Life, Haus der Kunst in Munich, Van Abbenmuseum Eindhoven and Kunsthalle Bern). Along with photographs and documentation, remakes of classical historical performances were part of a rich programme in which the audience could participate.*

*Performance remakes have been and are being conceived in the Czech Republic, too. Given the local history of the genre, they concern, foremost, the classics of performance art of the 1970s. In 1999, French artist Didier Courbot arrived in Prague. For the purposes of his exhibition at the Old Town City Hall, he decided to do a remake of Jiří Kovanda's performance *I'm Waiting for Someone to Call Me* from 1976. In the end, however, Courbot did not give Kovanda's performance.<sup>3</sup> In 2004, the Rafani group did a remake of Jan Mlčoch's performance *Bianco* from 1977 in which Mlčoch was lying on his back and spitting into his own face for 30 minutes. Then, he sat at a table, signing himself slowly without ever finishing a single signature. Apparently, Mlčoch's performance was interesting for Rafani because of the act of spitting into one's own face. It was not an academic attempt to revive an old piece and confirm its validity; rather, the ironic shift in the mass remake of the performance, emphasised by the use of group uniforms, must have been enticing for Rafani.*

*Remakes of iconic works of art from the history of performance, particularly those from the 1960s and 70s, have recently become a common practice for contemporary artists. In her article *The Beggar's Pantomime: Performance and its Appropriations*<sup>4</sup>, Melanie Gilligan links the trend not only with performance becoming widespread in recent years but also with the broadening of the manner in which performance is perceived and understood. Artists (and she cites Roman Ondák, for instance, who is well-known locally) frequently appropriate*

*not only performance but also common social situations. The borderline between art and life is thus distorted, the artist and the spectator's roles overlap. We can often tell whether it is art or a casual event only from its being planted into the institutional context of a gallery or a museum. Perhaps it is because of these features that Jiří Kovanda has become the most popular of all the Czech artists whose old performances are the most attractive for remakes. His work from the end of the 1970s and the beginning of the 1980s are inconspicuous, at times hard to discern from commonplace daily activities. What contemporary artists find attractive is an almost imperceptible distance between art and life which is, in later reinterpretations, emphasised by the fact that someone else remakes it in a different period. For example Jiří Kovanda's nameless performance of November 19th, 1976, in which he was standing in the middle of a crowded pavement in Wenceslas Square, his arms spread, was remade by Daniela Baráčková in 2005. From Prague at the time of the communist normalisation, she transposed it to Times Square in New York. She was concerned with the performance being given in public space resembling the original environment in terms of exterior but in a different socio-political context and a different period (her performance was terminated by the New York police after 3 minutes). At the same time, the performance represented for her a symbolic personal gesture of a human being of timeless validity.*

*Barbora Klímová's project *Replaced* was not based on the need to examine those paradoxes related to the remake of historical performances. Their restaging was meant to serve only as a means of analysing public space and its transformations. She chose performances which take place in*

public space and, at the same time, presume social interaction. The tension amongst historical performances by Vladimír Havlík, Jiří Kovanda, Karel Miler, Jan Mlčoch, and Petr Štembera and the manner in which they fit in today's world in Barbora Klímová's interpretation disclose mechanisms as well as historical changes which are otherwise difficult to see. When looking carefully at Klímová's use of historical performances we realise that the shift from the initial premises and meanings was intentional. Karel Miler apparently would not have chosen the kerb of a pavement in the city centre for his performance. He did not want to confront himself with his surroundings, only to demonstrate various extreme positions of his own body -- like Klímová did thirty years later. Then again, Klímová's intention was not to repeat Miler's work of art slavishly; instead, she availed herself of it in a different period and in a different environment to illustrate social changes which have taken place. At the time when Miler gave his performance, the fact that he was lying on the ground was obviously perceived as provocation which would have drawn passers-by and state authorities' attention. In 2006, people were indifferent to a similar performance which was given on several occasions in the centre of Brno. The kind of behaviour which broke the common rules of conduct got noticed but was ignored. In one case only did someone dare call an ambulance anonymously; however, no one dared communicate with the young woman who was lying on the ground. Vladimír Havlík's *Experimental Flower*, too, made the police suspect that public order had been disturbed when the performance was first given in 1981. In 2006, the same performance seemed like a student joke or a *Hidden Camera* gag. Only her attempt to plant the flower into a flowerbed of a private company made the

security agency react disapprovingly.

Generally speaking, an exact restaging of Petr Štembera or Jan Mlčoch's performances is against their original spirit -- these artists expressed themselves by means of performance precisely because they wanted to bring about situations which were defined in terms of time, irreproducible and based on a personal experience. Klímová knows this very well and if she shows in her video reinterpretations of Štembera's *Sleeping in a Tree* how her friend helps her climb a tree, she intentionally discloses the mechanism of carrying out the performance and its dissimilarity with the original. At the same time, though, the video recording is evidence that she spent a night in a tree in the park without artistic interaction with the public whatsoever.

An interpretation of Mlčoch's *Reminiscences of P.*, originally given in 1975 in Krakow illustrates a radical change in our world in the past decades. At that time, Jan Mlčoch was fascinated by public markets in Poland which were very popular as opposed to the then Normalisation Czechoslovakia. In the morning, in a deserted market place, he tried to sell personal items which reminded him of his friends. In order to remake this performance, Barbora Klímová no longer needed to travel to Poland since the Czech Republic is full of markets in which Asian sellers work for the most part. Those sellers were astonished by, curious at, and tolerant of her invasion into their territory and the selection of goods she offered.

The remake of Kovanda's 1977 *Attempt to Meet Someone*, to which the artist had invited his friends to observe him trying to meet a young woman, shows a shift in its meaning caused by the use of a different means of recording the performance. Kovanda's performance is documented in four

black-and-white photographs. A group of Kovanda's friends is in the first picture, the artist himself is in three pictures, looking at a crowd of people in a hurry. The performance itself and its results remain concealed to us; what is stressed is his friends' supervision of the programmatic meeting (which was embarrassing all the more), which changed an otherwise intimate activity into a theatre performance for the invitees. During her attempts to meet someone, Barbora Klímová is watched by a camera by means of which spectators can participate too. The paradox remains that in 1977, Kovanda had not gathered the courage to speak to a single young woman. Klímová spoke to numerous men; nonetheless they were very suspicious of her attempts to converse with them and for the most part wished to terminate contact as quickly as possible.

Besides an analysis of the perception of public space and related social conduct, the Replaced project offers yet another substantial dimension. It had been evolving since the moment Barbora Klímová first started collecting and editing interviews with the original performers. The dimension of reflecting upon the author's approach emerged only as a secondary plan in spite of the fact that it is very important to the project as a whole. To the present day, the history of post-war Czech art has been mapped only fragmentarily. Without doing so, however, we cannot fully analyse the contemporary production which responds -- be it in a positive or a critical way -- to artistic forms of the past in an entirely natural way. It is Czech performance which occupies an extraordinary position in Czech post-war art. It is a chapter which is closed to a large extent since the majority of the then performers withdrew from Czech art altogether, or it focused on a different medium. At

the same time, performance may be said to be the most successful chapter in the history of Czech post-war art in which Czech artists managed to become part of the context of the world avant-garde. To date, no one has tried to disturb the reserved nature of Czech performers; until recently, it was only art historians who had witnessed the creation of their works of art and dwelled on their interpretation. In relation to Czech performance, Barbora Klímová's approach represents a necessary new viewpoint on the verge of critical and artistic reflection.<sup>5</sup>

By shifting historical performances into the present, Barbora Klímová does their authors a good turn. They themselves did not agree with an unequivocal political interpretation of their work. The Replaced project shows that Czech performance of the 1970s and 80s was not limited in terms of the period; that it was not solely a way of fulfilling the meaning of life under the totalitarian Communist regime. The seemingly banal or on the contrary drastic activities not only had a politically therapeutic function; they also created meanings which may be valid today, as well. Even though we are no longer surrounded by a repressive state as in the 1970s, in effect a similar totalitarian impression is made by the complex activities of business and media due to which, we increasingly enter relationships which have been constructed and regulated in advance. Whether we like it or not, our personal freedom is inhabited by it. Modern civilisation makes us experience and live indirectly, increasingly in a mediated way only. Replaced is thus not only an analysis of the mechanisms and transformations of the modern world but also a personal attempt by Barbora Klímová to establish a direct relationship with a part of the history of Czech art. The fact that it is the very part for which authenticity was crucial is not a coincidence.

*She experienced the scenarios of the selected performances herself and although she was aware of the impossibility of "entering the same river twice", the character of her experience exceeds common knowledge via texts, documents and artefacts. And this complex experience -- within the limits of a joint effect of video recordings, photographs and texts -- is transferred onto the spectator.*

Tomáš Pospiszyl

<sup>1</sup> Possibly the most influential Czech example of art of so-called appropriation was the 1997 Václav Stratil Joint Exhibition in which Stratil had appropriated Václav Boštík's works of art by means of xeroopies. Through this, he wanted to examine whether the spirituality of the original paintings could be projected into a mechanical copy. Another work of art, which provoked discussions about the topic of originality and acceptability of artistic citation of that time, was Tomáš Vaněk's project for the final exhibition of the Jindřich Chalupecký Award in 2001 in which he had modified some of Josef Lada's drawings. We can observe a shift in Stratil and Vaněk's works of art. Vaněk classified his work as *Participes*, i.e. into a series of works of art in which the spectator's participation is a determinant. He consistently called his intervention "interpretation of pictures", i.e. a reading for which the original pictures represent the point of departure.

<sup>2</sup> Nicolas Bourriaud, *Postprodukce, Tranzit*, Prague 2004, p. 5.

<sup>3</sup> I thank Vít Havránek for this piece of information.

<sup>4</sup> Melanie Gilligan, *The Beggar's Pantomime: Performance and its Appropriations*. In: *Artforum*, Summer 2007, XLV, No. 10, p. 426-433.

<sup>5</sup> Barbora Klímová's continuing interest in the reflection of historical art was confirmed by her exhibition *For Those Who Were Not Born Here* held at the Caesar Gallery in Olomouc in 2007. In the Czech art scene, Klímová has ranked herself among those artists whose projects oscillate on the border between their own production and the work of a curator with other artists' production.

Fotografie: archiv autorů  
Grafická úprava: Veronika Klímová  
Jazyková korektura: Luba Hédlová  
Překlad: Lucie Fremlová, Jennifer Helia deFelice  
Příprava DVD: Filip Cenek

*Photography: artist's archives*  
*Graphic Design: Veronika Klímová*  
*Proofreading: Luba Hédlová*  
*Translation: Lucie Fremlová, Jennifer Helia deFelice*  
*DVD Authoring & Mastering: Filip Cenek*

Projekt byl realizován za podpory  
*This project was realized through the kind support of*





KAREL MILER – Bud/a nebo – Praha – 1972 (s. 40)

KAREL MILER – *Either/or – Prague – 1972 (p. 40)*

Video – 4:31

VLADIMÍR HAVLÍK – Pokusná květina – Olomouc – 1981 (s. 56)

VLADIMIR HAVLIK – *Trial Flower – Olomouc – 1981 (p. 56)*

Video – 4:04

JIŘÍ KOVANDA – Pokus o seznámení – Praha – 19. října 1977 (s. 28)

Pozval jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím seznámit se s dívkou.

JIŘÍ KOVANDA – *An Attempt at Meeting a Girl – Prague – October 19th, 1977 (p. 28)*

*I invited my friends to witness my attempt at meeting a girl.*

Video – 4:10

JAN MLČOCH – Vzpomínky na P. – Krakov, Polsko – 7. října 1975 (s. 18)

Na městském tržišti jsem po dobu jedné hodiny prodával osobní věci, které mi připomínaly přátele.

JAN MLČOCH – *Remembering P. – Cracow, Poland – October 7th, 1975 (p. 18)*

*I sold personal possessions which reminded me of my friends at a market for a period of one hour.*

Video – 4:03

PETR ŠTEMBERA – Spaní na stromě – Praha – duben 1975 (s. 6)

Po třech dnech a nocích bez spánku jsem čtvrtou noc strávil na stromě.

PETR ŠTEMBERA – *Sleeping in a Tree – Prague – April 1975 (p. 6)*

*After three days and nights without sleep I spent the fourth night in a tree.*

Video – 6:06