



Report

Magazin für Kunst und
Zivilgesellschaft in Zentraleuropa

Magazine for Arts and Civil Society
in Central Europe

Print Issue 1/2006

Kontakt. The Arts and Civil Society Program
of Erste Bank Group in Central Europe
www.kontakt.erstebankgroup.net

www.kontakt.erstebankgroup.net

Redaktion / editorial staff

Redaktionsbuero
www.redaktionsbuero.at
Hollandstraße 8/2
A-1020 Wien / Vienna
Tel. / phone: + 43 (0) 1/218 63 00-31
Fax: + 43 (0) 1/218 63 00-63
E-Mail: buero@redaktionsbuero.at

Chefredaktion / editors-in-chief
Manuela Hötzl, Antje Mayer

Autoren / authors
Eugen Brikius, Manuela Hötzl, Ivan Jirous,
Sebastian Fasthuber, Edelbert Köb, Antje Mayer,
Nina Schedlmayer, Barbara Tóth

Sekretariat / office
Petra Zechmeister

Übersetzung (deutsch – englisch) / translation
(German – English)
Roderick O'Donovan
Tim Jones

Lektor (englisch) / copyreader (English)
Claudia Mazanek

Übersetzung (tschechisch – deutsch)
/ translation (Czech – German)
Christa Rothmeier

Übersetzung (tschechisch – englisch)
/ translation (Czech – English)
Tomáš Barendregt

Lektor (deutsch) / copyreader (German)
Elisabeth Schöberl

Design und Konzept / design and concept
Collettiva Design GmbH
Patrick Bienenstein, Thomas Hofer,
Maurizio Poletto

Redaktion Erste Bank / editorial staff Erste Bank
Christine Böhler, Boris Marte, Heide Währheim

Besonderer Dank geht an / Special Thank to
Abbé Libánský, Eugen Brikius und
Christa Rothmeier

Copyright:
© 2006, Erste Bank

DVR: 0031313

Kontakt ist das Programm für Kunst und Zivilgesell-
schaft der Erste Bank-Gruppe in Zentraleuropa.
Die Website www.kontakt.erstebankgroup.net in-
formiert über Kunst, Wissenschaft und soziale
Anliegen in Zentraleuropa und bietet einen Ver-
anstaltungskalender, ein frei zugängliches Archiv
und eine Datenbank. *Report*, unser zweimal jähr-
lich erscheinendes Printmagazin, ist kostenlos zu
bestellen. Bitte schicken Sie ein E-Mail mit Ihrer
Postadresse an:
kontakt@kontakt.erstebankgroup.net

Kontakt is the Arts and Civil Society Program of
Erste Bank Group in Central Europe.
The website www.kontakt.erstebankgroup.net of-
fers information about the arts, sciences and so-
cial affairs in Central Europe as well as providing
an events calendar, a freely accessible archive and
a databank. *Report*, our biannual print edition, is
available free of charge. Please send an e-mail
with your postal address to:
kontakt@kontakt.erstebankgroup.net

Kontakt. Das Programm für Kunst und Zivilgesell-
schaft der Erste Bank-Gruppe in Zentraleuropa
/ Kontakt. The Arts and Civil Society Program of
Erste Bank Group in Central Europe
Erste Bank
Petersplatz 7
A-1010 Wien / Vienna
E-Mail: kontakt@kontakt.erstebankgroup.net

Die Textrechte liegen bei den Autoren. Auszugsweiser
Nachdruck mit Quellenangabe ist gestattet, sofern die
Redaktion davon informiert wird. Alle Rechte vorbe-
halten. Text, Bilder, Grafiken in dieser Publikation
unterliegen dem Schutz des Urheberrechts und anderer
Schutzgesetze. Der Inhalt dieser Publikation darf nicht
zu kommerziellen Zwecken kopiert, verbreitet, verändert
oder Dritten zugänglich gemacht werden. Einige Seiten
enthalten außerdem Bilder, die dem Copyright Dritter
unterliegen.

Gesetzliche Hinweise:
Diese Publikation wurde mit größtmöglicher Sorgfalt
zusammengestellt. Trotzdem kann die Erste Bank für
die Fehlerfreiheit und Genauigkeit der enthaltenen
Informationen nicht garantieren. Die Erste Bank sichert
zu, dass Ihre Angaben entsprechend den geltenden
datenschutzrechtlichen Bestimmungen vertraulich
behandelt werden.

The rights for texts are held by their authors. Reprinting
of excerpts is permitted provided that the publishers are
informed. All rights reserved. Text, images, graphics as
well as their sequencing are protected by copyright and
other intellectual property rights. The contents of this
publication may not be copied, distributed, altered or
made available to third parties. Further, some pages in-
clude pictures that are under copyright to third parties.

Legal note:
This publication has been constructed with the greatest
possible care. In spite of this, Erste Bank is not able to
guarantee total lack of errors and total accuracy of all
the information it contains. Erste Bank guarantees that
your information is treated confidentially in confor-
mance with the provisions of the data protection laws.

5 Vorwort
Kaleidoskop der Biografien

6 „Ein 68er aus der ehemaligen Tschechoslowakei
und ein 68er aus Deutschland, das sind zwei
unterschiedliche Identitäten“
Barbara Tóth im Gespräch mit dem tschechischen
Intellektuellen Jiří Gruša

14 Sieben Kommentare
Das Erbe der Sechziger und Siebziger
– Grund für einen Generationskonflikt?
Wir fragten KünstlerInnen und KuratorInnen
Sebastian Fasthuber, Nina Schedlmayer

19 Glückliche Fügung
Über die Ausstellung „Kontakt ... aus der Sammlung
der Erste Bank-Gruppe“ im MUMOK Wien und in
den tranzit workshops Bratislava
Edelbert Köb

22 Der Drang nach Diskurs
Manuela Hötzl im Gespräch mit dem serbischen
Kunsthistoriker und Kurator Branislav Dimitrijević

24 My Underground
Über die Fotos von Abbé Libánský
Ivan Jirous

28 Fortsetzung – Sieben Kommentare
Das Erbe der Sechziger und Siebziger
– Grund für einen Generationskonflikt?
Wir fragten KünstlerInnen und KuratorInnen
Sebastian Fasthuber, Nina Schedlmayer

33 „Es war eine gute Zeit, wir waren jung und faul“
Ein Porträt der Rockgruppe „Plastic People of the Universe“
Sebastian Fasthuber

38 (K)ein Tor für die Aktionskunst
Ein literarischer Beitrag zur Fußball-WM 2006
Antje Mayer

39 POCTA ANTONÍNU PANENKOVI
aneb
KONEC AKČNÍHO UMĚNÍ
Eugen Brikius

42 „Den Kontakt zu den Galerien und Kunstinstitutionen
im Osten und Südosten intensivieren“
Vier von zwölf Galerien auf der viennAfair
Nina Schedlmayer

44 Kontakt-Projekte. News

5 Editorial
Kaleidoscope of Biographies

8 “A 68er from former Czechoslovakia and a 68er
from Germany are two completely different identities”
Barbara Tóth in conversation with the Czech
intellectual Jiří Gruša

14 Seven Statements
The Legacy of the sixties and seventies
– Trigger for a generation conflict?
We put the question to artist and curators
Sebastian Fasthuber, Nina Schedlmayer

20 A Stroke of Good Fortune
On the exhibition “Kontakt ... works from the Collection
of the Erste Bank Group” at MUMOK Vienna and in the
tranzit workshops Bratislava
Edelbert Köb

26 The Drive Towards Discourse
Manuela Hötzl in conversation with the Serbian
art historian and curator Branislav Dimitrijević

25 My Underground
On the photographs by Abbé Libánský
Ivan Jirous

28 Part II – Seven Statements
The Legacy of the sixties and seventies
– Trigger for a generation conflict?
We put the question to artists and curators
Sebastian Fasthuber, Nina Schedlmayer

35 “It was a good time, we were young and lazy”
A portrait of the rock group “Plastic People of the Universe”
Sebastian Fasthuber

38 A goal for performance art – or maybe not
A literary contribution on the football WC 2006
Antje Mayer

40 HOMMAGE FÜR ANTONÍN PANENKA
oder
DAS ENDE DER AKTIONSKUNST
Eugen Brikius

43 “Intensify the contact to the galleries and art institutions
in eastern and south-eastern Europe”
Four of twelve galleries at viennAfair
Nina Schedlmayer

45 Kontakt Projects. News

46 The tranzit Program Spring/Summer 2006



Vorwort

Kaleidoskop der Biografien

Es stellt einen willkommenen Anlass dar, dass die Erste Bank-Gruppe nun Arbeiten aus ihrer Sammlung in einer Ausstellung im MUMOK Wien (17. März bis 21. Mai 2006) und in den tranzit workshops in Bratislava (18. März bis 21. Mai 2006) zeigt. Den, uns im *Report* mit Kunst und Kultur in den sechziger und siebziger Jahren in Ost und West (einer der Schwerpunkte der Sammlung) auseinander zu setzen und ihre Einflüsse bis heute zu untersuchen – auf einer sehr persönlichen und subjektiven Ebene.

„Oft habe ich die Erfahrung gemacht, dass unser Schicksal stark von Dingen beeinflusst wird, die auf den ersten Blick nur schwer definierbar sind, sich öffentlich nicht klar manifestieren. Dinge, die eher durch unsere innere Unruhe und unser Drängen in Erscheinung treten als durch rationale Begründung“, schrieb Václav Havel seinem Freund Abbé Libánský als Widmung in dessen Buch „My Underground“. Aus diesem zeigen wir Fotografien in dieser Ausgabe des *Report*. Die sensiblen Schnappschüsse von Libánský erzählen eine außerordentlich persönliche Geschichte eines Zeitzeugen, der die Kulturszene der sechziger und siebziger Jahre in der damaligen Tschechoslowakei hautnah miterlebte. Eine Herangehensweise an die Geschichte, die uns gut gefällt, denn es ist ein Anliegen des Magazins *Report*, die „Objektivität des autobiografischen Gedächtnisses“ sprechen zu lassen. Wir tun das, indem wir Persönlichkeiten aus den Bereichen Politik, Kultur und Soziales über das Gestern und Heute in Ost und West befragen. Indem wir sie Geschichte subjektiv einordnen und bewerten lassen, kurzum: indem wir all diese Lebenserfahrungen und Meinungen zu einem variantenreichen „Kaleidoskop der Biografien“ zusammensetzen. Unserer Meinung nach kann Geschichtsschreibung im strengen Sinne nicht objektiv sein, sie ist immer von der Definition der Historiker und Zeitzeugen geprägt, die sie formulieren. Gerade deswegen denken wir auch, dass man die offiziell überlieferte Historie umso strenger auf ihren Wahrheitsgehalt prüfen muss. Immer wieder aufs Neue. Ganz besonders trifft das auch auf die jüngere Kunst- und Kulturgeschichte in den ehemaligen Ostblockstaaten und Jugoslawien zu, die von Ideologien geprägt war – im Osten und im Westen, wie man etwa im Interview mit dem serbischen Kulturtheoretiker Branislav Dimitrijević lesen kann. Und wenn wir Originaltexte übersetzen, wie diesmal die wunderbare Abhandlung des tschechischen Kultautors Eugen Brikius, der über die Aktionskunst des legendären tschechischen Fußballspielers Antonín Panenka raunt, dann tun wir das aus dem gleichen Grund: Wir wollen unseren Lesern die Bewertung von Geschichte(n) selbst überlassen. Denn wie scherzte der polnische Satiriker Wiesław Brudziński einst: „Nicht selten wird Geschichte gleich von denen gefälscht, die sie machen.“

In diesem Sinne herzlichst
Antje Mayer und Manuela Hötzl

www.redaktionsbuero.at
www.kontakt.erstebankgroup.net/magazines

Editorial

Kaleidoscope of Biographies

That Erste Bank Group is showing works from its collection in an exhibition in MUMOK Vienna (17 March to 21 May 2006) and in the tranzit workshops in Bratislava (18 March to 21 May 2006) offers us an welcome incentive to examine in *Report* the art and culture of the 1960s and 1970s in East and West (one of the focal points of the collection) and to trace their influence down to the present day at a very personal and subjective level.

“I have often had the experience that our destiny is strongly influenced by things that, at first glance, are hard to define and do not clearly manifest themselves publicly. Things that emerge as a result of our inner disquiet and our urges, rather than for any rational reason”, Václav Havel wrote as a dedication for his friend, Abbé Libánský’s, book “My Underground”, from which we show a number of photographs in this issue of *Report*. Libánský’s sensitive snapshots tell the extraordinarily personal history of a witness who experienced the culture scene of the 1960s and 1970s in Czechoslovakia at close quarters. This is the kind of approach to history we like, for it is one of our main concerns (or so one could describe the journalistic strategy of the magazine *Report* in brief) to give a voice to the “objectivity of the autobiographical memory”. We do this by questioning personalities from the areas of politics, culture and social affairs about yesterday and today in West and East, by allowing them to subjectively order and assess history, in short by compiling all their lives and opinions to form a richly varied “kaleidoscope of biographies”. In our opinion the writing of history can never be objective in the strict sense of the word, but is always shaped by the definitions of the historians and contemporary witnesses who formulate it. And for this very reason we think that one should all the more scrupulously examine the truth of the officially handed-down version of history – time and time again. This is particularly true of the more recent history of art and culture in the former east bloc states and Yugoslavia, which were shaped by ideologies – in both East and West – as you can read in the interview with the Serbian cultural theorist Branislav Dimitrijević. And when we translate original texts, as in this issue with Czech cult author and performance artist Eugen Brikius’ wonderful piece about the performance art of legendary Czech footballer Antonín Panenka, then we do this for the very same reason: we want to leave the assessment of history or histories up to our readers and to stimulate them to look closely at each moment. For, as the Polish satirist Wiesław Brudziński once joked, “It happens, not infrequently, that history is falsified by those who make it.”

On this note, and with best regards,
Antje Mayer and Manuela Hötzl

www.redaktionsbuero.at
www.kontakt.erstebankgroup.net/magazines

www.kontakt.erstebankgroup.net

Abbé Libánský und sein Freund Štěpán Košík kochen 1977 Apfelkompott auf einer Schutthalde in Chýně außerhalb von Prag. Allein, ohne Publikum. Ein „Anti-Happening“, das eine Kritik an den publikumswirksamen L’art pour l’art-Aktionen des Künstlers Eugen Brikius darstellen sollte.

In 1977 Abbé Libánský and his friend Štěpán Košík cook stewed apple on a dump in Chýně outside Prague. On their own, without a public. An “anti-happening”, intended as a critique of publicly effective l’art pour l’art performances by artist Eugen Brikius.

„Ein 68er aus der ehemaligen Tschechoslowakei und ein 68er aus Deutschland, das sind zwei unterschiedliche Identitäten“

Jiří Gruša, tschechischer Intellektueller, Schriftsteller und Weggefährte Václav Havels, Präsident des Internationalen PEN-Club und Direktor der Diplomatischen Akademie Wien, erklärt, was seine Generation nach 1989 falsch gemacht hat, warum ein „Ossi“ wie Angela Merkel die klügere Politik im Osten macht und die Westler nicht das geringste Risiko für die neue europäische Freiheit eingehen wollen.

Barbara Tóth im Gespräch mit Jiří Gruša



Barbara Tóth: Herr Gruša, Sie sind Jahrgang 1938, 1968 waren Sie 30, 1989 49 Jahre alt. Fühlen Sie sich eigentlich als 68er?

Jiří Gruša: Ein 68er aus der ehemaligen Tschechoslowakei und ein 68er aus Deutschland, das sind zwei unterschiedliche Identitäten. Ich erzähle Ihnen dazu eine bezeichnende Begebenheit: Als junger Literat durfte ich 1967 erstmals in den Westen fahren, ich war an die Tschechische Universität in Westberlin eingeladen. Meine westlichen Generationengenossen verstanden nicht, was ich mit der „Freiheit des Wortes“ meinte, genauso wenig, wie es im Grunde die Kommunisten verstanden. Meine Standardantwort lautete stets: Literatur hat die Aufgabe, die sie sich selber gibt. Literatur ist die Erweiterung des Freiheitsraumes. Freiheit war für uns aus dem Osten zuallererst die Machtkategorie des Individuums, nicht die der Gesellschaft. Das hat von den Westlern niemand verstanden. Im Gegenteil: Ich bin dafür angegriffen worden. Dann sah ich meine Gesprächspartner in ihre Volkswagen steigen und fahren, wohin sie wollten. Ich war total verdattert. Was ist das für eine Welt? Die Menschen, die die von mir ersehnte Freiheit hatten, gingen mit mir genauso um wie meine Zensoren.

Dennoch wurde 1968 zur Chiffre einer Generation, in Ost und West.

Ich halte das Datum 1968 für keinen Zufall, sondern es hat eine biologische, generationsmäßige Logik. Nach einer halben Generation, also nach etwa 15 Jahren, wechseln die Erfahrungen: das Erlebte und die Erwartungen stehen einander gegenüber. Eine Generation – das sind 30 Jahre. Es ist also kein Zufall, dass 1968 diejenigen, die keine direkten Erfahrungen mit den totalitären Regimes vor 1945 hatten, selber ihre eigenen

Fragen formulieren mussten. Auch heute leben wir in so einer Krisenzeit, rund 15 Jahre nach 1989 passiert das Gleiche wie damals 1968.

Warum werden die 68er gerade in Tschechien, aber auch sonst im ehemaligen Osten von der Generation der 89er ein wenig wie verstaubte Figuren der Vergangenheit behandelt, ehrenvoll, doch ohne große Bedeutung?

In gewissem Sinne haben Sie Recht. Den 89ern ist eine gewisse Mentalität eigen, die sie dazu treibt, eine Art verspäteten Marxismus andersrum anzuwenden.

Das müssen Sie mir erklären!

Sie definieren die Welt ähnlich wie wir damals. Nur: Die negativen Seiten des Kapitalismus praktizieren sie trotzdem ungeniert öffentlich und positiv. Sie haben einen anderen Zugang zur Realität. Diese Generation musste nicht Jahrzehnte warten, bis sie endlich für einen Tag in den Westen fahren durfte, sie hat die ganze Welt bereist. Unsere „Moralisierung“ der Welt – obwohl das weniger eine Moralisierung, sondern ein persönlicher Ethos war – ist ihnen fremd. Sie verwechseln Liberalität mit Freiheit. Freiheit bedeutet nicht, dass man alles darf. Was man nicht darf, steckt im eigenen Ethos. Und das haben sie nicht mehr.

Das ist ein hartes Urteil, das Sie da über die 89er treffen.

Ich bin manchmal selber überrascht.

Kehren wir noch einmal zu Ihrer Generation zurück: Woran liegt es Ihrer Meinung nach, dass die 68er in den ehemaligen Ostblockstaaten nach der Wende im politischen System nicht überleben konnten, während ihre Generations-

genossen im Westen stattdessen häufig Karriere machten?

Über welche 68er sprechen wir? Die Reformkommunisten in der Tschechoslowakei haben 1968 beispielsweise die Erfahrung gemacht, dass das Formlose nicht zu reformieren ist. Der 68er war aber auch der zukünftige Charta 77-Aktivist, der in den Untergrund ging und gar keine Reformillusionen mehr hatte. Von dieser Gruppe haben einige nach 1989 wie Václav Havel oder auch ich den Marsch durch die Institutionen angetreten, wenngleich meistens nur ganz kurz. Das hängt damit zusammen, dass wir andere Talente hatten. Die Macht der Machtlosen und die Macht der Mächtigen ist etwas ganz anderes, wie Havel geschrieben hat.

Waren die 68er im Osten zu naiv?

Es gibt verschiedene Sorten von Naivität. Vielleicht ist dieser Ausdruck gar nicht so schlecht. Sie dürfen nicht vergessen, dass alle Regime seit 1938 eine negative Selektion der Eliten durchgeführt haben. Zwischen 1938 und 1968 sind fünf Millionen Menschen verschwunden, aufgrund von ideologischen, rassistischen oder klassenlehrenbedingten Dogmen. Das ist für ein Land mit 15 Millionen Menschen eine fürchterliche Bürde. Nachdem Leonid Breschnew 1968 den Prager Frühling niederschlug, bestand wohl kein Zweifel, dass wir naiv waren. Spätestens dann war jedem 68er im Osten wie Westen klar, dass der Kommunismus nicht zu reformieren war. Aber gleichzeitig wurde jedem 68er im Osten wie Westen klar, dass die kommunistische Partei nicht mehr das war, wofür man sie gehalten hatte. In dem Sinne war unsere Leistung für Europa schon groß. Wir haben die Glaubwürdigkeit der Partei zerstört. Aber der Preis dafür war ziemlich hoch. Die Unterzeichner der Charta 77,



die später kamen, waren eine intellektuelle Elite der Ausselektierten, die keinen Kommunismus, Internationalismus, Sozialismus betrieben hat. Darin bestand die Lücke nach 1989. Wir waren eben machtpolitisch nicht schlau. Havel war nie fähig, eine Partei zu gründen, vertikale Strukturen aufzubauen. In anderen Ländern gab es dafür die Hilfe der besseren Apparatschiks.

Hat Havel deshalb über sich gesagt, er war ein „Irrtum der Geschichte“?

Geschichte ist die Panne, das, was nie geschehen sollte. In dem Sinn war er eine geschichtliche Persönlichkeit.

Kommen wir noch einmal auf das Verhältnis der 89er zu den 68ern zu sprechen: Der französische Autor Camille de Toledo wirft in seinem Buch „Goodbye Tristesse“ den 68ern vor, dass sie „Protestler sind, die vom Reformismus des Marktes bekehrt wurden“.

Das ist doch schön! Was ist Markt? Wenn er sich so ein schönes Pseudonym gibt, hat er sich schon einen Marktnamen gewählt. Er denkt also marktkonform. Wir 68er haben zwei Entscheidungen zu treffen gehabt: ob wir machtkonform oder marktkonform sind. Ich habe mein erstes Buch 1962 publiziert, mit einem Echo, so stark, dass sogar das tschechoslowakische Staatsoberhaupt mich kritisierte. Ein Verleger im Westen hätte sofort mein Honorar erhöht und mich um ein neues Buch gebeten. Ich aber bekam meine erste Strafverfolgung und Publikationsverbot. Ich habe x-mal nachgedacht, ob ich im Westen bei derselben Reaktion auf mein Buch auch dieselbe Biografie entwickelt hätte. Ich glaube, nein. Ich wäre wahrscheinlich ein erfolgreicher Heini geworden, aufgeblasen. Es ist wesentlich leichter, nicht machtkonform zu sein als nicht



marktkonform. Die Verführung im Westen ist schlimmer, doch sie ist gut. Ich will nicht moralisieren. Aber Camille de Toledo – den ich nicht kenne, das ist ein spontanes Urteil – ist schon jetzt marktkonform, er riskiert überhaupt nichts.

Noch ein Zitat von Toledo: „Sie sollten endlich sterben, verdammt noch mal, und ihre erbärmlichen Egos, ihre Erinnerungen, ihren Staat, ihre sexuelle Befreiung, ihre gescheiterten Revolutionen, ihre Desillusionierung, ihre Parteien, Parlamente und all ihre Leichen mitnehmen. Die von ihnen geschriebene Geschichte brauchen wir nicht mehr. Wir schreiben von jetzt an unsere eigene!“

Aber natürlich! Jede Generation schreibt ihre eigene Geschichte!

Das Schlüsselerlebnis dieser Generation – die der 30 bis 35-Jährigen – ist unbestritten 1989. Aber wirkt es im Osten wie Westen gleich?

Im Osten war es eindeutig ein Schlüsselerlebnis, die Westler wussten nicht, dass es auch ihr Schicksal bestimmt. Inzwischen wissen sie es. Es kommt darauf an, was wir jetzt, nach dieser 15-jährigen Pause, in den nächsten fünf Jahren machen. Wir machen derzeit alles sehr europäisch-traditionell: mit den Ideen des Nationalismus, Sozialismus und teilweise Rassismus.

Liegt das daran, dass die Ideengeber in den entscheidenden Positionen einfach zu alt sind?

Ja, es ist eine Generationsfrage. Es ist aber auch eine Frage der Kontinuität innerhalb der Generationen. Camille de Toledo etwa wirkt auf mich so marktkonform wie seine Vorfahren, ein typischer Westler eben. Ich wurde noch verurteilt, weil in meinem Buch erotische Szenen drinnen



waren. Heute muss man darüber lachen. Was damals Verleumdung war, ist heute Geschichte. Wir wissen heute, dass Franz Joseph I kein Intelligenzgenie war, Hitler kein Humanist, Goethe kein schlechter Schriftsteller. Die Geschichte entsteht erst mit der Distanz.

Werden wir in 15 Jahren wissen, dass wir im Jahr 2006 in einer Krisenzeit lebten, die auch einen Generationenkonflikt markierte?

Wir haben noch Zeit, die Probleme zu lösen. Wenn wir das nicht tun, werden wir es wohl als Krisenjahre verbuchen. Entscheidend ist, dass Freiheit ein Risikoraum ist. Die Westler aber wollen nicht das geringste Risiko eingehen. Sie kennen darauf nur drei Reaktionen: das Problem tiefgefroren weiterzuleiten. Oder: dessen Komplexität zu reduzieren. Das ist die negative Politik. Oder: die Komplexität integrieren. Diese Chance haben wir noch immer. Wir haben Europa doch schon gehabt: Säßen wir hier in meinem Büro in der Diplomatischen Akademie vor einem Jahrhundert, vielleicht sogar auf diesem Sofa, hätten wir eine gemeinsame Währung, ein Gemisch der Sprachen. Es wäre kein Problem, von Prag nach Istrien zu fahren. Hätte damals jemand behauptet, dass man diesen Raum nicht erweitert und vertieft, sondern reduktionistisch angeht, niemand hätte es geglaubt.

Haben die „neuen Europäer“, wie die 89er im Osten genannt werden, dem Westen etwas voraus?

Eine Angela Merkel oder ein Matthias Platzeck werden sicher nicht Bussi-Bussi mit Wladimir Putin machen. Putin ist für uns „Ossis“ eine ziemlich dechiffrierbare Persönlichkeit. In Deutschland erleben wir jetzt den „Takeover from the East“. Das ist vielleicht die Chance der

“A 68er from former Czechoslovakia and a 68er from Germany are two completely different identities”

Jiří Gruša, a Czech intellectual, author, companion of Václav Havel, president of the International PEN club and director of the Diplomatic Academy in Vienna, explains what his generation has done wrong after 1989, why an East German like Angela Merkel has shrewder policies in the East and why Westerners do not want to take the slightest risk for the new European freedom.

Barbara Tóth in conversation with Jiří Gruša



Barbara Tóth: Mr Gruša, you were born in 1938, in 1968 you were thirty, in 1989 you were 49 years old. Do you feel like a member of the '68 generation?

Jiří Gruša: A “68er” from former Czechoslovakia and a “68er” from Germany are two completely different identities. I’ll tell you a story to illustrate this. As a young literary scholar, I was allowed in 1967 to travel to the West for the first time.

I had been invited to the Czech University in West Berlin. Westerners of my generation did not understand what I meant by “freedom of the word”, in much the same way that the communists didn’t understand either. My standard answer was always: literature has the task that it sets itself. Literature is the extension of the space of freedom. For us from the East, freedom was first of all the power category of the individual, not of society. None of the Westerners understood that. On the contrary: I was attacked for saying it. Then I saw the people I had been talking to getting into their Volkswagens and driving wherever they wanted. I was totally flabbergasted. The people who had the freedom I longed for treated me exactly like my censors did.

But 1968 became the cipher for a generation, in the East and in the West.

I don’t consider the date 1968 as being a coincidence. There is a biological, generational logic to it. After half a generation, that is, after about 15 years, the experiences change: experience and expectations confront each other. A generation – that’s 30 years. So it is no coincidence that in 1968 those people who had had no direct experience with the totalitarian regimes before 1945 had to formulate their own questions. Today, we are also living in a similar time; around 15 years after 1989, the same thing is happening as back in 1968.

Why, in the Czech Republic and elsewhere in the former East, are members of the '68 generation treated a bit like dusty figures of the past, honourable, but without great significance?

In a way you are right. The '89 generation has a certain mentality that drives them to use a sort of delayed Marxism the other way round.

You’ll have to explain that to me!

They define the world in much the same way as we did back then. But they still practise the negative sides of capitalism publicly and positively, without inhibitions. They have another approach to reality. This generation did not have to wait for decades to finally be allowed to travel to the West for just one day – they have travelled the whole world. Our “moralisation” of the world – although it was less a moralisation than a personal ethos – is alien to them. They confuse liberality with freedom. Freedom does not mean that one is allowed to do everything. What one is not allowed to do is determined by one’s own ethos. And they don’t have an ethos any more.

You judge the '89 generation very severely.

I’m sometimes surprised myself.

Let’s go back to your generation. Why is it that the 68ers were not able to survive in the former Eastern Bloc countries following the collapse of the political system there, while their fellows in the West made careers for themselves?

Which 68ers do you mean? The reform communists in Czechoslovakia found out in 1968 that something without form cannot be reformed, for example. But the 68ers also included the future Charter 77 activist who went into the underground and had no more illusions about being able to reform things. Some people from this group, including Václav Havel and me, began our march through the institutions after 1989 – even though mostly only for a very short time.

That is because we had other talents. The power of the powerless and the power of the powerful are two different things, as Havel has written.

Were the 68ers in the East too naïve?

There are different sorts of naiveté. Perhaps the word is not bad. You mustn’t forget that all regimes since 1938 have carried out a negative selection of the elites. Between 1938 and 1968, five million people have disappeared – all because of ideological or racist dogmas, or dogmas based on the class theory. For a country with 15 million inhabitants, that is a terrible burden. After Leonid Brezhnev put down the Prague Spring in 1968, it became clear that we were naïve. Every 68er in the East and the West knew by then at the very latest that communism could not be reformed. But at the same time every 68er in the East and the West knew that the communist party was no longer what it had at first been seen as. In this regard, we did a lot for Europe. We destroyed the credibility of the party. But the price for doing so was fairly high.

The signatories of Charter 77, who came later, were an intellectual elite of the selected few who had never been involved in communism, internationalism or socialism. That was what was missing after 1989. We were not clever in a political way. Havel was never capable of founding a party, of building vertical structures. In other countries, there was help from the better apparatus.

Is that why Havel said of himself that he was “an error of history”?

History consists of mishaps, things that should never happen. In this sense, he was a historical personality.

Let us return to the relationship between the '89 generation and the '68 generation. The French author, Camille de Toledo, in his book “Super-Hip JoliPunk: Coming of Age at the End of His-

tory”, accuses the 68ers of being the “protesters who were converted by the reformism of the market.”

That’s really nice! What is market? If he gives himself a pseudonym like that, he has already chosen a market name. So his thought conforms to the market. We 68ers had to take two decisions: whether we conform to power or to the market. I published my first book in 1962. The response was so strong that even the head of the Czechoslovakian state criticised me. A publisher in the West would have immediately raised my fee and asked me for another book. But I received my first criminal prosecution and a publishing ban. I thought many times about whether my life would have been the same in the West if there had been the same reaction to my book. I don’t think so. I would probably have become a successful man, puffed-up. It is much easier not to conform to power than it is not to conform to the market. The temptation in the West is worse – but good. I don’t want to moralise. But Camille de Toledo – whom I do not know; this is a spontaneous judgement – has already conformed to the market, he doesn’t risk anything at all.

Another quote from Toledo: “They should die at last, damn it all, and take all their miserable egos, their memories, their state, their sexual liberation, their failed revolutions, their disillusionment, their parties, parliaments and all their corpses with them. We do not need the history they wrote any more. From now on, we will write our own!”

But of course! Every generation writes its own history!

The key experience of this generation – the generation of the 30- to 35-year-olds – is inarguably the year 1989. But does it have the same effects in the East as in the West?

In the East, it was definitely a key experience;

the Westerners didn’t know that it is their destiny as well. Now they do know. It depends on what we do now, after this 15-year break, in the next five years. At the moment, we are doing everything in a very traditional European way: with the ideas of nationalism, socialism and sometimes racism.

Is this because the people providing the ideas in the important positions are simply too old?

Yes, it is a generation issue. But it is also a question of the continuity within the generations. Camille de Toledo, for example, seems to me to conform to the market in the same way as his ancestors: a typical Westerner. I was convicted because there were erotic scenes in my book. Today, you have to laugh. What was slander back then is history today. We know now that Franz Joseph I was not a genius, that Hitler was not a humanist, that Goethe was not a bad writer. History is created only at a distance.

Will we know in 15 years’ time that in 2006 we were living in a time of crisis that also marked a generation conflict?

We still have time to solve the problems. If we don’t, these will be recorded as years of crisis. What is decisive is that freedom involves risk. But Westerners don’t want to take the slightest risk. They only know three reactions to it: passing on the problem in a deep-frozen state. Or: reducing its complexity. That is negative politics. Or: integrating the complexity. We still have this chance. We have already had Europe, after all: if we were sitting here in my office in the Diplomatic Academy a century ago, perhaps even on this sofa, we would have a common currency, a mixture of languages. It was no problem travelling from Prague to Istria. If someone had ever claimed that this area would not be expanded and deepened, but treated in a reductionistic fashion, no one would have believed it.

Vladimir Vojak und Milan Hlavsa im sportlichen Einsatz für die „Plastic People of the Universe“-Fußballmannschaft. Beide tragen eigenhändig angefertigte Dreses mit dem bekannten „Plastic People“-Logo.

Vladimir Vojak and Milan Hlavsa engaged in sporting activity for the “Plastic People of the Universe” football team. Both of them are wearing kits that they made themselves, with the well-known “Plastic People”-Logo.

Have the “new Europeans”, as the 89ers are called in the East, any advantage compared with the West?

An Angela Merkel or a Matthias Platzeck certainly won't snuggle up to Vladimir Putin. For us Easterners, Putin's personality is fairly easy to decipher. In Germany, we are now experiencing the “takeover from the East”. This is perhaps the chance for definitive German unity. It is no coincidence that two Easterners are needed to bring it about. And that they have shrewder policies with regard to the East than the 68ers.

“Takeover from the East” – is that a model for Europe?

If you look at the situation in Germany, you could conclude that it perhaps wouldn't be so bad if politicians from the East were stronger. But history – as I have already said – is a mishap that constantly repeats itself and cannot be predicted.

Jiří Gruša (born 1938) was the founder of the non-communist literary journal *Tvář* (1964). His involvement in the Prague Spring in 1968 caused him to be banned from his profession. Gruša, one of the signatories of Charter 77, was expatriated and later became a German citizen. He worked as a freelance writer in West Germany until 1989, when he was appointed the ambassador of the ČSFR in Bonn following the fall of the communist system in the East. In 1993 he was appointed ambassador of the Czech Republic, in 1997 as Minister for Education, Youth and Sport, and in 1998 as the Czech ambassador to Austria. In 2003 he became the president of the International PEN club. He is also the director of the Diplomatic Academy in Vienna.

Barbara Tóth is the politics editor for the Viennese daily *Der Standard*. Recent publications include: **Karl von Schwarzenberg. Die Biografie** (Ueberreuter, Vienna 2005) and **Reifeprüfung. Prag 1989** (Czernin, Vienna 2004).

Forthcoming in English June 2006:
Camille de Toledo, **SuperHip JoliPunk: Coming of Age at the End of History**
Edition Calmann-Levy © 2003.
Translation by Blake Ferris, Soft Skull Press 2006





Abbé Libánský im Selbstporträt mit seiner Frau Dáda in seinem Landhaus Libčice bei Prag, 1977

Abbé Libánský in a self-portrait with his wife Dáda in his country home Libčice, near Prague, 1977

7 Kommentare:

DAS ERBE DER SECHZIGER UND SIEBZIGER – GRUND FÜR EINEN GENERATIONS-KONFLIKT?

7 Statements:

THE LEGACY OF THE SIXTIES AND SEVENTIES – TRIGGER FOR A GENERATION CONFLICT?

In den Ländern des ehemaligen Ostblocks treffen derzeit zwei Generationen von Künstlern und Kulturschaffenden aufeinander. Die der heute Um-die-Sechzig-Jährigen, die nur im Untergrund und unter harten Repressionen ihre Kunst ausüben konnten, und die der heute Mitte-Dreißig-Jährigen und Jüngeren, die zwar ihre Jugend und Kindheit noch im alten System erlebten, aber heute unter völlig neuen Voraussetzungen Kunst produzieren und rezipieren können.

Der tschechische Intellektuelle Jiří Gruša wirft der neuen Generation (siehe Interview Seite 6–8) vor, zwar die Welt ähnlich wie seinesgleichen damals zu definieren, aber die negativen Seiten des Kapitalismus „trotzdem ungeniert öffentlich und positiv“ zu praktizieren und „nicht das geringste Risiko“ für ihre Freiheit einzugehen. Wir wollten von Künstlern und Kuratoren wissen, was sie persönlich mit der Zeit der sechziger und siebziger Jahre verbinden, wie sie heute zu ihren „Müttern und Vätern im Geiste“ stehen und wie jene sie in ihrem aktuellen Schaffen weiterhin beeinflussen.

Redaktion:

Sebastian Fasthuber, Nina Schedlmayer

In the countries of the former Eastern Bloc, two generations of creative artists are now coming into conflict: those, now around sixty years of age, who were able to practise their art only in the underground and under harsh repression, and those, now in their mid-thirties and younger, who went through childhood and youth in the old system, but can now produce and receive art under completely new conditions.

The Czech intellectual Jiří Gruša notes that the new generation (see the interview on pp. 8–10) defines the world much as he and his contemporaries did back then, but accuses it of nonetheless practising the negative sides of capitalism “publicly and positively, without inhibitions” and not being prepared to take “the slightest risk” for its freedom.

We wanted to find out from artists and curators what they personally associate with the period of the sixties and seventies, how they relate today to their “spiritual mothers and fathers” and how the latter continue to influence them in their work.

Editors:

Sebastian Fasthuber, Nina Schedlmayer

1/7

„In der Slowakei hält die junge Generation das Erbe der Sechziger und Siebziger sehr hoch“

Anetta Mona Chisa,
Künstlerin und Kuratorin (SK/RO)

Für mich als jüngere Künstlerin sind die sechziger und siebziger Jahre Geschichte. Meine Eltern, Lehrer und Professoren, die in dieser Zeit sozialisiert wurden, haben meine Entwicklung stark beeinflusst. Persönlich respektiere ich die Arbeit der Künstler damals sehr. Das geht nicht nur mir so. Speziell in der Slowakei hält die junge Generation das Erbe der Sechziger und Siebziger noch heute sehr hoch.

Die politische Gefangenschaft zu Ostblock-Zeiten hat alle Kunstformen damals betroffen. Vieles wurde mit neuer Bedeutung aufgeladen. Auf der einen Seite existierte der vom Regime verhängte sozialistische Realismus, auf der anderen Seite gab es die Opposition, die sich neue Kunst-Strategien einfallen ließ, übermütige Experimente und authentische Projekte entwickelte. Revolte und Rebellion sind natürlich heute noch zeitgemäße Themen. Unterminieren, Kritisieren, Hinterfragen, Denunzieren, Negieren oder subversives Agieren sind noch gängige Strategien in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis und können als Akt der Rebellion und Revolte verstanden werden. Ein Künstler muss Nonkonformist sein, um Interesse zu wecken und gültige Aussagen machen zu können. Ich selbst habe immer den Drang, die Dinge aus einer anderen Perspektive zu betrachten. In den meisten meiner Projekte spiele ich mit den Erwartungen des Rezipienten, mit seinen Vorurteilen. Mein Ziel ist es, den Betrachter mit Situationen zu konfrontieren, die seine Wahrnehmung verändern können. Er soll seine Wahrnehmungs- und Denkmuster hinterfragen. Ich nehme an, das könnte man auch eine Form von Rebellion nennen.

Anetta Mona Chisa wurde 1975 in Rumänien geboren. Die heute in Prag und Bratislava lebende und arbeitende Künstlerin beleuchtet das Verhältnis Gesellschaft, Frau und Mann, Macht, Sexualität und Kunst, wobei sie etwa die primitiv menschlichen Mechanismen des Kunstmarkts humorvoll entlarvt. Chisa ist auch als Kuratorin für zeitgenössische Kunst tätig und lehrt Neue Medien an der Akademie der Bildenden Künste in Prag.

www.chisa-a.net

1/7

“In Slovakia, the young generation holds the legacy of the sixties and seventies in great respect.”

Anetta Mona Chisa,
artist and curator (SK/RO)

For me, as a younger artist, the sixties and seventies are history. On the other hand, my parents, teachers and professors, who were shaped by this period, have been a strong influence on my development. Personally, I greatly respect the work of artists from back then. And I am not the only one. Particularly in Slovakia, the young generation holds the legacy of the sixties and seventies in great respect, even today.

The political imprisonment of the Eastern Bloc affected all forms of art at the time. Many were charged with new meaning. On the one hand, you had the socialist realism imposed by the regime, on the other, there was the opposition, which invented new artistic strategies and developed daring experiments and authentic projects.

Revolt and revolution are of course still relevant themes today. The strategies of undermining, criticizing, questioning, denouncing, negating or being subversive are prevailing in contemporary artistic practice, and all these can be understood as acts of rebellion and revolt. An artist has to be a non-conformist to be interesting and make valid statements.

I myself always have the urge to look at things from a different perspective. In most of my projects I play with the expectations of the viewers, with their prejudices. My aim is to confront viewers with situations that can change their perceptions. I want them to question their patterns of perception and thinking. I suppose that could also be called a form of rebellion.

Aneta Mona Chisa was born in Romania in 1975. She now lives and works in Prague and Bratislava. Her works examine the relationship between society, women and men, power, sexuality and art. At the same time, she exposes the primitive, human mechanisms of the art market in a humorous way. Chisa also works as a curator for contemporary art and teaches New Media at the Academy of the Arts in Prague.

www.chisa-a.net

2/7

„Es ist ermüdend“

Dorota Kenderová,
Künstlerin und Kuratorin (SK)

Wenn ich an die sechziger Jahre denke, dann fällt mir als Erstes ein, dass die Russen damals die Slowakei besetzt hatten. Ich habe das nicht miterlebt, ich bin ja erst 1981 geboren. In der slowakischen Kunst ist diese Zeit für mich die interessanteste Periode, besonders die der Aktionskunst. In diesem Bereich konnte damals niemand frei arbeiten; daher entstand sie fast ausschließlich im Untergrund. Ein wichtiger Aspekt war damals das Happening. In dieser Zeit gab es viele nicht-offizielle Treffen von Künstlern. Anfangs gingen sie aufs Land (Motto: „Zurück zur Natur“), oder trafen sich an privaten Orten, wie Wohnungen, wo sie performten. Später veranstalteten sie Happenings und Performances als Reaktionen auf die dominante Politik, mit der die Künstler nicht einverstanden waren.

Heute sind wir zwar freier als die Künstler damals, aber es existiert kein Kunstmarkt. Einige Künstler aus dieser Generation – nicht aber die Aktionskünstler – lehren an der Akademie für Bildende Kunst in Bratislava. Sie hängen dieser Zeit noch sehr nach. Manchmal ist es ein wenig ermüdend, immer wieder davon zu hören. Dabei vertreten jene offenbar die Einstellung, dass unsere Generation im Vergleich zu damals keinerlei Probleme hat. Sie merken nicht, dass zwar viel möglich ist, allerdings die richtige Wahl schwieriger wird. Sie wollen, dass wir ausschließlich Kunst produzieren, aber dafür brauchen wir Geld. Wenn wir Geld verdienen wollen, dann haben wir keine Zeit, Kunst zu produzieren. Deswegen wirkt die zeitgenössische slowakische Kunst manchmal ziemlich handgestrickt und unprofessionell. Meiner Meinung nach steht es derzeit schlecht um sie. Außerdem verlassen gute junge Künstler das Land, da sie sich anderswo bessere Bedingungen und Plattformen versprechen. Dass es in der Slowakei im Kulturbetrieb in nächster Zeit besser werden wird, glaube ich nicht.

Einmal wurde eines meiner Kunstwerke schon als „Fortführung der Aktionskunst“ interpretiert, eine freie Assoziation und nicht meine Intention: Es handelte sich um eine Videoinstallation, die vor kurzem in der Sammlung Essl in Klosterneuburg ausgestellt war und in der ich selbst während Live-Reportagen im Hintergrund auftauche. Dass meine eigene Kunst mit dieser Zeit zu tun hat, denke ich nicht. Vielleicht verbirgt sich irgendwo tief drinnen ein Einfluss.

Dorota Kenderová lebt und arbeitet in Bratislava. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit betreibt sie dort mit Kollegen die Galéria HIT. Zwei ihrer Arbeiten waren bis Ende Jänner in der Sammlung Essl in Klosterneuburg zu sehen. 2005 erhielt sie auch den Essl Award für die Slowakei.

www.galeriahit.com

2/7

“It is rather tiresome”

Dorota Kenderová,
artist and curator (SK)

When I think of the sixties the first thing that comes to my mind is that the Russians occupied Slovakia at the time. I didn't experience that myself, I was only born in 1981. Art from this period, especially performance art, is for me the most interesting Slovak art. Back then, no one could work freely in the art scene, which is why this kind of underground art developed. One important aspect was the emergence of happenings. Around that time there were many unofficial meetings of like-minded artists. Initially they went to the countryside (“back to the nature”) or to private venues, where they gave performances; later, happenings and performances became a reaction against and an expression of their disagreement with the political system.

Although we are freer today than the artists back then, we are confronted with the problem that there is no art market in Slovakia. A few artists (but no performance artists) from this generation are teachers at the Academy of Fine Art in Bratislava, and they are still affected by this era. They talk about how they were robbed of their freedom and about the dirty political machinations. Sometimes they talk too much about all of this, which is a little tiresome for us. I occasionally come up against an attitude that, in comparison with them, our generation doesn't have any problems at all. They don't see that, even though everything is now open, we have so many opportunities that it is very hard to make a decision. These teachers want us to produce artworks, but for that we need money. When we are earning money we don't have time to make art. And when we make art without money, the Slovak art that results seems in some cases to be rather homey, handmade and unprofessional. So the situation of art in Slovakia at the moment is very problematic.

Also, good young artists are leaving the country to find better conditions and platforms for making art. I think that in the field of culture the situation in Slovakia is not going to improve in the immediate future. Once an artwork of mine was interpreted as a development of performance art. It was a video installation. This connection was just a free association by the spectators and was not my intention. In this artwork I appeared in the background on television, in live reports, and the work was exhibited recently in the Essl Collection. I don't think that my art has anything to do with that period. But maybe there is some sort of influence hidden deep underneath.

Dorota Kenderová lives and works in Bratislava. In addition to her artistic activities, she co-runs Galéria HIT. Two of her works could be seen in the Essl Collection in Klosterneuburg until the end of January. In 2005 she won the Essl Award for Slovakia.

www.galeriahit.com

3/7

„Die Szene war damals radikaler und weniger pragmatisch“

Silvia Eiblmayr,
Kuratorin und Kunsthistorikerin (A)

Generell bedeuteten 1968 und die Studentenrevolten keinen so großen Einschnitt für die Kunst. Die Radikalisierung, die die 1968er-Bewegung im politischen Feld gefordert hat, hat die Kunst schon viel früher erfasst und Paradigmen der klassischen Moderne umgestürzt. Das Happening, die Fluxus-Bewegung, der Aktionismus, der – speziell politische – Situationismus, die Performance und im weitesten Sinn die Konzeptkunst haben sich seit den späten vierziger Jahren ausgeprägt; im Gegenteil, die Studentenrevolten haben vielmehr ihre aktionistischen Formen auch aus der Kunst übernommen.

Für Frauen brachten dann die siebziger Jahre im Zuge der ganz allgemeinen gesellschaftlichen Öffnung den Feminismus, feministisches Denken und Handeln als politische, künstlerische und wissenschaftliche Kategorien. Wichtig erscheint mir aber die Tatsache, dass Künstlerinnen wie Yoko Ono oder VALIE EXPORT bereits in den sechziger Jahren genderkritische Kunst gemacht haben, auch wenn das zuerst nicht so theoretisiert wurde.

Der Vergleich zu heute ist zuerst einmal unter dem Vorzeichen zu sehen, dass ich älter bin, dass bestimmte Erfahrungen, die man als junger Mensch macht, so nicht mehr möglich sind. Die Szene war offener, experimenteller, nicht kommerziell, in diesem Sinn viel radikaler und weniger pragmatisch, als ich es heute erlebe.

Mit dem Osten war es so, dass es den Austausch nach 1945 kontinuierlich gab, allerdings abhängig von den jeweiligen politischen Vorgaben der Länder des so genannten Ostblocks, die diesen Austausch zu bestimmten Zeiten tolerierten oder eben behinderten. In großen repräsentativen Ausstellungen waren Künstler aus dem Ostblock jedoch kaum vertreten, etwa bei der documenta 5, 1972, war niemand dabei. Österreich war diesen Ländern durch seine geografische Lage und historischen Beziehungen näher; das spielte auch nach 1989 eine bedeutende Rolle und war ebenfalls für mich in meiner kuratorischen Arbeit wichtig.

Silvia Eiblmayr ist Kunsthistorikerin, Leiterin der Galerie im Taxispalais in Innsbruck und Beiratsmitglied der Sammlung der Erste Bank-Gruppe. Sie veröffentlichte zahlreiche Texte zur modernen und zeitgenössischen Kunst, u. a. „Die Frau als Bild – Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts“.

3/7

“The scene back then was more radical and less pragmatic”

Silvia Eiblmayr,
curator and art historian (A)

In a general sense, 1968 and the student revolts were not all that decisive as far as art was concerned. The radicalisation that the 1968 movement called for in the political field had hit art much earlier and overturned the paradigms of classical modernity. The happening, the Fluxus movement, Actionism, Situationism (particularly political Situationism), Performance Art and – in the broadest sense – Concept Art have been developing since the late 1940s; in fact, the student revolts partly took their actionist forms from art.

For women, the 1970s then brought feminism, feminist thought and action as political, artistic and scientific categories, all as part of the general opening up of society. But it seems important to me that artists like Yoko Ono or VALIE EXPORT were already making gender-critical art in the 1960s, even if this was not initially reflected in the theoretical context.

My comparison with today must be seen while bearing in mind that I am older, that certain experiences young people can have are no longer possible for me. The scene was more open, not commercial, and in this sense much more radical and less pragmatic than the one I experience today.

In the case of the East, there was a continuous process of exchange after 1945, but it was dependent on the respective political restrictions imposed by the so-called Eastern Bloc countries, which sometimes tolerated and sometimes obstructed this exchange. In large, prestigious exhibitions, however, artists from the Eastern Bloc were barely featured; for example, at documenta 5 in 1972, there was not a single one. Austria was closer to these countries owing to its geographical position and historical connections; this played a significant role even after 1989, and was important for me, too, in my work as curator.

Silvia Eiblmayr is an art historian, the director of the Galerie im Taxispalais in Innsbruck, and advisory committee member for the collection of the Erste Bank group. She has published a number of writings on modern and contemporary art, including “Die Frau als Bild – Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts” (Woman as Image – The Female Body in 20th Century Art”).



Die drei Kinder von Abbé Libánský – Tadeáš, Jonaš und Johanna – 1981 in Osoblaha. „Damals war es üblich, früh, Anfang zwanzig, Kinder zu haben, kurz hintereinander und möglichst viele. Es fand sich immer irgendjemand, der auf sie aufpasste.“ (Libánský)

Abbé Libánský's three children: Tadeáš, Jonaš and Johanna, 1981 in Osoblaha. "At that time it was normal to have children early on, say at the beginning of one's twenties, and to have as many as possible, one directly after the other. There was always someone to look after them." (Libánský)

Glückliche Fügung

Über die Ausstellung „Kontakt ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe“ im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und in den tranzit workshops Bratislava.

Text: Edelbert Köb

Die ökonomische Expansion nach Zentral- und Südosteuropa und der Aufbau einer neuen Kunstsammlung gehen bei der Erste Bank-Gruppe Hand in Hand. Der neue wirtschaftliche Aktionsradius bestimmt zugleich auch jenes Terrain, auf das sich die neue Sammlung bezieht. In Zeiten, in denen bei zunehmender Internationalisierung und Globalisierung, auch des Kunstbetriebs, die öffentlichen und privaten Sammlungen immer ähnlicher werden, verstärkt sich zugleich der Druck, jeweils eigene und unverkennbare Sammlungsprofile zu entwickeln. Daher ist diese Entscheidung für die Kunst des vormaligen Osteuropa auch unter kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten klug und weitsichtig zu nennen. Es wird klar, dass dies nicht nur eine schnelle strategische Entscheidung ist, sondern eine konsequente Vertiefung und Erweiterung schon bisher geleisteter seriöser Arbeit, wenn man an das bisherige Engagement der Erste Bank-Gruppe in diesen Ländern – etwa im Zuge der tranzit-Projekte – denkt. Mit der Unterstützung vielfältiger künstlerischer Aktivitäten mit Ost-West-Bezügen und insbesondere nun mit der neuen Sammlung signalisiert die Erste Bank die nachhaltige Absicht, die neueste Kunstgeschichte dieser Länder nicht nur aufzuarbeiten und nach systematischen Gesichtspunkten zu sammeln, sondern sie auch in Form eines lebendigen Dialogs zu fördern und zu vermitteln. Dies bedeutet auch, diese Kunst, wo das noch nicht geschehen ist, in das bisherige Geschichtsbild zu integrieren, oder genauer: dieses bestehende Geschichtsbild zu korrigieren und zu differenzieren. Wenn man in diesem Zusammenhang vom ehemaligen Osteuropa spricht, müsste man konsequenterweise auch vom ehemaligen Westeuropa sprechen, weil mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und der Auflösung des Ostblocks sich auch die Strukturen und Aufgaben Westeuropas anders und neu zeigen.

Nicht das Belehren von anderen, sondern das Lernen von anderen steht ganz offensichtlich hinter der neuen Sammlungspolitik der Erste Bank, wenn man die bisherige Arbeit der Sammlungsverantwortlichen betrachtet. Diese hat sich zum Ziel gesetzt, gerade jene künstlerischen Tendenzen seit den sechziger Jahren verstärkt zu sammeln und aufzuarbeiten, in denen konzeptuelle, performative und gesellschaftsbezogene Ansätze im Vordergrund stehen, die parallel zur zeitgenössischen, internationalen Entwicklung entstanden sind. Deshalb besteht auch Anlass zur optimistischen Annahme, dass sich diese Sammlung als konstruktive und diskursive Arbeit an der Geschichte und nicht einfach als Ansammlung kunstgeschichtlicher Artefakte profilieren kann. Dazu hat sich die Erste Bank ein professionelles Jury- und Arbeitsteam mit Experten aus den jeweiligen Ländern geschaf-

fen, die im internationalen Ausstellungs- und Kunstbetrieb agieren. Gerade in dieser Professionalisierung und Flexibilisierung liegt auch die Chance, bislang – auch von Museen – vernachlässigte kunstgeschichtliche Bereiche entsprechend zu forcieren und neu zu positionieren, um ein noch immer einseitiges, westlastiges Geschichtsbild der Kunst seit der Moderne zu rechtzurücken. Gerade in Bezug auf das Verhältnis zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität (wie etwa Repression und Zensur), die seit den sechziger Jahren allgemein ein zentrales Thema war, vermitteln die im Fokus der Erste Bank-Sammlung stehenden Arbeiten entscheidende, neue Einsichten.

Besonders seit den frühen neunziger Jahren, parallel zur politischen Ostöffnung, hat sich auch das MUMOK, unter seinem damaligen ungarischen Direktor Lóránd Hegyi, verstärkt um die Kunst aus dem zentral- und osteuropäischen Bereich bemüht. Thematische Ausstellungen zur abstrakten Kunst seit den fünfziger Jahren („Reduktivismus“) sowie Überblicksausstellungen („Aspekte – Positionen“) haben neben und mit der Präsentation zahlreicher Einzelausstellungen bedeutender Künstlerpersönlichkeiten zumindest aus Osteuropa und den Ländern des ehemaligen Jugoslawien der österreichischen Öffentlichkeit ein differenzierteres Bild europäischer Kunstgeschichte vermittelt. In diesem Zusammenhang konnten auch wesentliche Arbeiten für die Museumssammlung erworben werden. Dennoch war es im Rahmen des umfassenden Auftrags unseres Museums nicht möglich, wirklich systematisch auch performative, konzeptuelle und medienbezogene Kunst zu zeigen und zu sammeln, die einen entsprechenden Vergleich mit bereits etablierter westlicher Kunstgeschichte beziehungsweise deren entsprechende Ergänzung ermöglicht hätten. Der Umstand, dass gerade diese Positionen von der Sammlung der Erste Bank-Gruppe auf- und ausgebaut werden, kann nur als glückliche Fügung für den Museumsstandort Wien gesehen werden, der ja auch geopolitisch dazu prädestiniert ist, Treff- und Schnittpunkt kultureller Überlegungen zu sein.

Edelbert Köb (geboren 1942 in Bregenz) ist seit 1974 Professor und war von 1985 bis 1995 und von 1998 bis 2000 Prorektor an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Von 1982 bis 1991 war er Präsident der Wiener Secession und von 1990 bis 2000 Leiter des Kunsthaus Bregenz. Seit 2001 steht er als Direktor dem Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) vor.

Ausstellung in Wien und Bratislava:
„Kontakt ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe“

Die Ausstellung zeigt einen Überblick wesentlicher Aspekte des Kunstschaffens aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa seit den 1960er Jahren. Performancekunst, Medienreflexivität und Antworten auf modernistische Kunstpraktiken stehen im Mittelpunkt der Präsentation, die den Beginn umfangreicher Sammlungsaktivitäten bildet. KuratorInnen der Ausstellung: Silvia Eiblmayr, Georg Schöllhammer, Walter Seidl, Jiří Ševčík, Branka Stipančić, Adam Szymczyk.

KünstlerInnen der Ausstellung:
Marina Abramović, Paweł Althamer, Heimrad Bäcker, Cezary Bodzianowski, Josef Dabernig, Carola Dertnig, VALIE EXPORT, Stano Filko, Heinz Gappmayr, Gorgona, Tomislav Gotovac, Ion Grigorescu, Marina Gržinić/Aina Šmid, Tibor Hajas, IRWIN, Sanja Iveković, Šejla Kamerić, Julije Knifer, Július Koller, Jiří Kovanda, Edward Krasiński, Denisa Lehocká, Kazimir Malevich, Karel Malich, Jan Mančuška, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Natalia LL, Roman Ondák, Cora Pongracz, Mladen Stilinović, Raša Todosijević, Milica Tomić, Peter Weibel, Heimo Zobernig

Wien: 17. März – 21. Mai 2006
Eröffnung: 16. März, 19.00
MUMOK – Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
www.mumok.at

Bratislava: 18. März – 21. Mai 2006
Eröffnung: 17. März, 19.00
tranzit workshops
studená 12, SK-Bratislava
www.tranzit.org

www.kontakt-collection.net

Zu der Ausstellung erscheint ein Katalog in deutscher und englischer Sprache.

4/7

„Die russische Avantgarde galt als problematisch“

Nika Radić,
Künstlerin (HR)

Wo genau die Sechziger heute nachwirken, das finde ich schwer zu beurteilen. Zu dem Jahr 1968 fällt mir als Erstes Paris ein. Duchamp stirbt. Die Künstlergruppe Art & Language wird gegründet. In Kroatien gibt es diesbezüglich eine „neokonservative“ Welle.

In den Siebzigern bin ich mit der Angst vor den Russen aufgewachsen. Wenn sie wie 1968 nach Prag kämen, so hieß es, würden wir es auch so schwer haben wie die anderen. Als ich in Zagreb in der Straßenbahn einmal meine Mutter gefragt habe, warum hier so viele Polizisten seien, hat sie mir geantwortet, dass sie einen Ausflug machen würden. Ein Teil des Erwachsenwerdens im Regime war: Je weniger du als Kind weißt, desto besser – je mehr du weißt, desto größer ist die Gefahr, etwas auszuapludern.

Kunst war bei uns nicht per se, sondern eher umständehalber durch ihr offizielles Verbot politisch. In den fünfziger Jahren hat Tito in einer offiziellen Rede die abstrakte Malerei als schlecht bezeichnet; abstrakt zu malen war danach ein politischer Akt. Es gab etwa die in den fünfziger Jahren gegründete Gruppe Exat 51, die in den sechziger Jahren geometrisch-abstrakte Bilder malte: Das war ein politisches Statement. Erstens entsprach es nicht dem sozialistischen Realismus, zweitens wurde zwar später auch von offizieller Seite die abstrakte Malerei anerkannt – aber eher die amerikanische. Die russische Avantgarde dagegen galt als problematisch, von Russland wollte man sich noch mehr abgrenzen. Vom Westen aus sieht man diese Auseinandersetzungen allerdings nicht.

Heute wird in Zagreb in der Kunstszene wenig über Politik diskutiert, nicht, weil sie weniger wichtig wäre, sondern weil die Leute zynischer geworden sind. Ich bin in diesem Sinne eine kroatische Künstlerin: Ich finde es schwierig, politische Aussagen zu treffen. In Wien merke ich dagegen bei den Leuten eine naive Begeisterung, sie glauben an klare Werte, jeder scheint genau zu wissen, was „gut“ ist.

Im geschichtsträchtigen Jahr 1968 geboren, absolvierte die in Zagreb geborene Künstlerin Nika Radić die dortige Kunstakademie. 1995 kam sie nach Wien, wo sie heute lebt und arbeitet – und Kunstgeschichte studiert. Sie wird von der Galerie Grita Insam vertreten.

4/7

“The Russian avant-garde was seen as problematic”

Nika Radić, artist (HR)

I find it hard to say where exactly the sixties still have an influence today. The first thing that comes to my mind in connection with 1968 is Paris. Duchamp died. The group “Art & Language” was founded. In Croatia there was a “neo-conservative” movement in response.

In the seventies I grew up being afraid of the Russians. People said that, if they came as they did in 1968 to Prague, we would have as hard a time of it as the others. One day, when I asked my mother in the tram why there were so many policemen there, she told me that they were on an excursion. One part of growing up under this regime was: the less you knew as a child, the better – the more you knew, the greater the danger of saying something you shouldn’t.

In Croatia, art was not political per se, but was made political because of there being an official ban. In a speech in the 1950s, Tito described abstract painting as bad; after that, doing abstract painting was a political act. For example, there was the group Exat 51, founded in the fifties, which painted geometric, abstract pictures in the sixties; that was a political statement. First, it didn’t correspond to socialist realism; second, although abstract painting was later officially recognised, this applied more to American works. The Russian avant-garde, on the other hand, was seen as problematic – people wanted more distance to Russia. But these kinds of squabbles were not seen by the West.

These days, there is not much political discussion in the art scene in Zagreb – not because politics are less important, but because people have become more cynical. In this sense, I am a Croatian artist: I find it difficult to make political statements. In Vienna, in contrast, I notice a kind of naïve enthusiasm in people; they believe in such clear values, everyone seems to know exactly what is “good”.

Born in Zagreb in the historically significant year of 1968, Nika Radić graduated from the art academy there. In 1995 she came to Vienna, where she lives and works, as well as studying art history. She is represented by the Grita Insam gallery.

FORTSETZUNG SEITE / FOLLOWING PAGE 28

www.kontakt.erstebankgroup.net

A Stroke of Good Fortune

On the exhibition “Kontakt ... works from the Collection of Erste Bank Group” in the Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna and in the tranzit workshops Bratislava.

Text by Edelbert Köb

The Erste Bank Group's economic expansion into central and south-eastern Europe is taking place hand in hand with the building up of the new art collection. The bank's new economic operating range also defines the territory covered by this new collection. At a time when increasing internationalisation and globalisation – from which the art business is by no means immune – tend to make private and public collections increasingly similar there is naturally increasing pressure to develop an individual and unmistakable profile for a collection. In this respect the decision to opt for the art of former Eastern Europe can truly be described as intelligent and farsighted, also from the viewpoint of art history. When one thinks here of the earlier involvement of the Erste Bank Group in these countries, for example in the area of the tranzit projects it becomes clear that this is not a hasty strategic decision but represents a logical deepening and development of the serious-minded work carried out to date.

By supporting a wide variety of artistic activities with an east-west connection and in particular with its new collection Erste Bank clearly signals its long-term intention not only to review and analyse the more recent art history of these countries and to collect according to systematic historical viewpoints, but also to encourage and promote this art by means of a lively dialogue. This also means integrating the art in the previous view of history (where this has not already occurred) or, to put it more precisely, means correcting and differentiating the existing understanding of history. In this context when we speak of the former Eastern Europe, logically we ought also speak of the former Western Europe, as with the fall of the Iron Curtain and the dissolution of the Eastern bloc the structures and tasks of western Europe have also altered and now present themselves in a new light.

When we look at the earlier work of those responsible for building up the collection we clearly see that it is not instructing others but learning from others that forms the basis for the new collecting policy. This goal has led to concentrating on collecting those artistic tendencies since the 1960s in which the major role is played by conceptual and performance art with a direct reference to society and that existed parallel to contemporary international developments. This offers us a sound reason for the optimistic hope that this collection will establish itself as a constructive and discursive work on the history of such art rather than merely existing as a gathering of art historical artefacts. To achieve this goal Erste Bank has put together a professional selection and working team that operates in the international exhibition and art business. It is precisely this flexibility and professionalism that offers a chance to advance and posi-

tion in an appropriate way areas that, in terms of art history, have previously been neglected – even by the museums. The aim here is to correct a view of the history of art since the start of modernism that regrettably is still one-sided and Western-biased. Particularly with regard to the relationship between art and social reality – a central theme since the 1960s – the works on which the Erste Bank Collection's focuses provide decisive new insights. Here one thinks about the shift that Lawrence Weiner's concept art, for example, would undergo if it were made under repressive political conditions. But many artists were confronted with precisely such a situation, which meant that their works were not just forbidden but could not even be realised in the first place.

Especially since the late 1990s and parallel to the political opening up of Eastern Europe, under Lóránd Hegyi, its Hungarian director at that time, MUMOK increased its efforts in the area of art from the central and eastern European area. Thematic exhibitions on abstract art since the 1950s (“Reduktivismus”) as well as exhibitions offering an overview of the more recent art history of these countries (“Aspekte – Positionen”) parallel to and alongside numerous individual exhibitions of important artists, at least from eastern Europe and the countries of former Yugoslavia, gave the Austrian public a more differentiated picture of the history of European art. In this context it also proved possible to acquire important works for the museum collection. And yet within the framework of our mission as a museum it was not possible to show or collect in a truly systematic way performance, conceptual and media-related art that would have allowed an appropriate comparison with the established Western history of such art or could have complemented and completed it. The fact that now precisely these areas are being developed and expanded in the Erste Bank Collection must surely be seen as a stroke of good fortune for Vienna's future as a museum location that, in geopolitical terms, seems predestined to be a meeting point and interface of different cultural reflections.

Edelbert Köb (who was born in Bregenz in 1942) has been a professor since 1974; from 1985 to 1995 and 1998 to 2000 he was vice-rector of the Vienna Academy of Fine Arts. From 1982 to 1991 he was President of the Secession in Vienna and from 1990 to 2000 Director of the Kunsthau Bregenz. He has been head of the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna (MUMOK) since 2001.

Exhibition in Vienna and Bratislava:
“Kontakt ... works from the Collection of Erste Bank Group”

The exhibition offers an overview of important aspects of the production of art from central, eastern and south-eastern Europe since the 1960s. Performance art, media reflexivity and responses to modernist practices of art form the focus of the presentation that marks the start of intensive activity in the field of collecting.

The curators of the exhibition are: Silvia Eiblmayr, Georg Schöllhammer, Walter Seidl, Jiří Ševčík, Branka Stipančić, Adam Szymczyk.

Exhibited Artists:

Marina Abramović, Paweł Althamer, Heimrad Bäcker, Cezary Bodzianowski, Josef Dabernig, Carola Dertnig, VALIE EXPORT, Stano Filko, Heinz Gappmayr, Gorgona, Tomislav Gotovac, Ion Grigorescu, Marina Gržinić/Aina Šmid, Tibor Hajas, IRWIN, Sanja Iveković, Šejla Kamerić, Julije Knifer, Július Koller, Jiří Kovanda, Edward Krasiński, Denisa Lehocská, Kazimir Malevich, Karel Malich, Jan Mančuška, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Natalia LL, Roman Ondák, Cora Pongracz, Mladen Stilić, Raša Todorović, Milica Tomić, Peter Weibel, Heimo Zobernig

Vienna: 17 March – 21 May 2006

Opening: 16 March, 7 p.m.

MUMOK – Museum moderner Kunst

Stiftung Ludwig Vienna

www.mumok.at

Bratislava: 18 March – 2 May 2006

Opening: 17 March, 7 p.m.

tranzit workshops

studená 12, SK-Bratislava

www.tranzit.org

www.kontakt-collection.net

A catalogue in German and English will be published in conjunction with the exhibition.



Der Kurator Caroděj Oz veranstaltete 1982 in seinem Privathaus in Okna das inoffizielle Filmfestival „Filmpalast 82“, bei dem Künstler ihre Super8- und 16-mm-Filme zeigten, die sie aus Angst vor Zensur teilweise selbst entwickelt hatten.

In 1982 the curator Caroděj Oz organized an unofficial film festival “Filmpalast 82” in his private house in Okna at which artists showed their Super8- and 16-mm films that, for fear of censorship, they had developed themselves.

Der Drang nach Diskurs

Ein Abschnitt der europäischen Geschichte ist seit 1989 abgeschlossen: der Kommunismus. Erlebt haben die ehemals kommunistischen und sozialistischen Länder diese Epoche jeweils anders und brachten damit auch die unterschiedlichsten Kultur- und Kunstszenen hervor. Der Eigenheit der Kulturproduktion und Bilderwelt im Jugoslawien Titos widmet sich Branislav Dimitrijević, serbischer Kunsthistoriker und Kurator, in der kürzlich erschienenen Essaysammlung „Zurück aus der Zukunft“ (Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005). Mit *Report* sprach er über die Kunstszene der sechziger und siebziger Jahre, die Definition des Begriffs „Postkommunismus“ und erklärt, warum der „sozialistische Konsumismus“ letztlich im Nationalismus gipfelte.

Manuela Hötzl im Gespräch mit Branislav Dimitrijević



Manuela Hötzl: Die Belgrader Architektin Milica Topalović sprach einmal von einer „neuen Realität“, mit der in Serbien derzeit niemand umgehen kann. Auf welche Realität reagiert die gegenwärtige Kunstszene?

Branislav Dimitrijević: Ich würde sagen, dass eine Realität des Traumas in Serbien existiert, die oft unterdrückt wird. Der traumatische Moment wird durch die Unfähigkeit definiert, adäquat auf die jetzige Situation antworten zu können. „Realität“ ist gewöhnlich verbunden mit der Idee eines „objektiven“ Blickes auf die Gegebenheiten, Bedingungen und mit den Hinweisen auf soziales und ökonomisches Leben. Aber diese Sicht kann gänzlich widersprüchlich sein, getrieben von Konflikten, Frustrationen und Verteidigungsmechanismen.

Wie geht Serbien mit seiner jüngsten Vergangenheit derzeit um?

In Serbien haben sich ungelöste Kriegserfahrungen und das Trauma des kapitalistischen Übergangs mit dem einer Sehnsucht überschritten. Das Fehlen einer kritischen Öffentlichkeit in Verbindung mit beiden grundsätzlichen strukturellen Ereignissen, die die Gesellschaft von Serbien umgestaltete, wird nun ersetzt durch konstante lokale Streitigkeiten und Klagen über unsere Unfähigkeit, damit umzugehen.

Aus der Krise entsteht doch auch eine Dynamik.

Ich glaube, dass die Profession der zeitgenössischen Kunst diese „Realität“ brechen kann. Man sieht das auf verschiedenste Art bei den Arbeiten von Künstlern wie Uros Djurić, Milica Tomić, Biljana Djurdjević, Skart, Vladimir Nikolić, Rasa Todosijević, Apsolutno und vielen mehr. Das ist ein weites Thema und die neueste Ausstellung von Kunst der Neunziger in Serbien („On Normality“, MOCAB, Belgrad, 2005) versucht, genau das auf umfassende Weise zu zeigen.

Wie wichtig sind die Künstler der sechziger und siebziger Jahre in Serbien für diese jüngere Generation – wie Tomislav Gotovac, Raša Todosijević oder Goran Djordjević? Existiert eine lebendige Diskussion? Gibt es Vater- und Mutterfiguren, wie dies in der slowakischen Kunstszene etwa Július Koller ist?

Die erwähnten Künstler stellen so etwas wie die „dritte Wahl“ im künstlerischen Klima des ehemals sozialistischen Jugoslawien dar. Jugoslawien war damals aber von den zwei offiziellen Kunstrichtungen dominiert: die des späten modernistischen „Ästhetizismus“ in der akade-

mischen Kunst und die bourgeoise „Regimekritiker“-Kunst. Bis jetzt sind diese Künstler nicht besonders bekannt, nicht einmal unter Kunststudenten. Leute wie Todosijević waren lange geächtet auf Grund ihrer starken Kritik an der konservativen Kunstausbildung.

Ich denke, dass andere Künstler dieser Generation, Era Milivojević und Nesa Paripović in Belgrad, Sanja Iveković und Mladen Stilinović in Zagreb, und sicherlich Braco Dimitrijević, eine sehr wichtige Rolle für einige jüngere Künstler darstellen. Vater- und Mutterfiguren waren sie aber nie. Und das ist auch gut so.

Existiert eine inhaltliche Verbindung – gebrauchen jene Künstler zum Beispiel Ironie als Mittel, um auf eine komplexer gewordene und desorientierte Gesellschaft zu antworten?

Das Thema Ironie ist sehr komplex. Sicher ist, dass sie in der Kunst omnipräsent ist, besonders wenn keine strukturelle Verbindung zwischen der marginalisierten Position der Künstler und dem unabhängigen politischen und institutionellen „System in der Krise“ herrscht. Auf der anderen Seite ist Ironie zu einer berechenbaren Sprache geworden, weil es auch die Sprache des Neo-Konzeptualismus ist. Wie auch immer, es ist „unsere“ Sprache und „unsere“ Art und Weise, wie wir uns artikulieren und mediatisieren. Es zeigt aber auch unsere Unfähigkeit, seriösen Einfluss auf die große weite Welt zu haben.

Sie beschreiben in ihrem Essay unter anderem auch die zwiespältige Öffnung Jugoslawiens in den sechziger Jahren. Was bedeutete das für die Kunst?

Die Periode des Konzeptualismus in Jugoslawien in den späten Sechzigern und Siebzigern war ein Teil der internationalen Bewegung. Diese ermöglichte die „Öffnung“. Es ist interessant, weil sie zeigte, dass sich die jugoslawischen Künstler sehr wohl des westlichen Konzeptualismus bewusst und davon beeinflusst waren, wie etwa desjenigen von Kosuth, De Maria oder Beuys. Die jugoslawischen Künstler wollten Teil dieses Trends sein, und haben durch spezifische lokale, politische wie ökonomische, Bedingungen etwas eigenes daraus entwickelt. Ein eigener Diskurs entwickelte sich aber nicht. Dieser existiert in Jugoslawien auch heute nicht und war damals – wie heute – stark von der westlichen Kunstrezeption beeinflusst.

Prinzipiell brauchen wir dringend eine Form der Kritik, die eine Praxis ermutigt und nicht desillusioniert – sowohl hinsichtlich der sozialistischen Ära und besonders hinsichtlich des

jetzigen Neoliberalismus. Im Moment sehe ich eine gewisse Sackgasse in der Argumentation aufgrund der ökonomischen und intellektuellen Frustration.

Ist der Kapitalismus daran schuld?

Die kulturelle Logik des Kapitalismus ist eine seltsame Angelegenheit. Auf der einen Seite hat die Aufmerksamkeitsökonomie der Werbung und kulturellen Reproduktion den Effekt eines öffentlichen „Mehr-vom-Gleichen-Wollen“, auf der anderen Seite: Wenn das kulturelle Produkt nicht von der Stärke eines etablierten Diskurses begleitet wird – und da liegt der große Unterschied zwischen moderner und postmoderner Kunst in Ost und West –, dann kann es bestenfalls ein Produkt mit anthropologischer Herkunft werden. Die moderne und zeitgenössische Kunst des Balkans gilt als interpretiertes Visavis der westlichen Rezeption und ist meistens in diesem Zusammenhang erzählt worden.

Der Unterschied in Jugoslawien war aber die frühe „Öffnung“. Wo beginnt dort demnach der „Postkommunismus“?

Wir sollten vielleicht davon ausgehen, dass der erste postkommunistische Impuls in Jugoslawien schon in den frühen fünfziger Jahren zu finden ist, als Stalins Dogma sich auflöste und die Prozesse der Verwestlichung und Liberalisierung angingen. Die haben sich zunächst in der populären Kultur und der Bilderwelt geäußert. So kam es später zu Ereignissen, wie bei den Demos der 68er, als Studenten „mehr Kommunismus“ in einem kommunistischen Staat verlangten. Der Tod Titos war nur Zeichen des Zerfalls von Jugoslawien.

Was bedeutet der Begriff „Postkommunismus“ für die Länder des ehemaligen Jugoslawien?

Der Begriff „Kommunismus“ beziehungsweise „Postkommunismus“ kann Missverständnisse erzeugen. Kommunismus könnte der ersehnte Inhalt einer sozialistischen Gesellschaft gewesen sein, wurde aber nicht gelebt. Nach dem Zweiten Weltkrieg verblieb der Kommunismus als reine Vision, die mit Bildern gefüllt werden musste. Auch wenn der Kommunismus, als klassenlose Gesellschaft, in der Praxis nie erreicht wurde, kann man die Worte Ivaylo Ditchevs (Professor für Kulturanthropologie an der Universität Sofia) unterstreichen, der den Kommunismus als „state of mind“ und den Sozialismus als „state of facts“ bezeichnete. Deswegen sprechen wir vom „Postkommunismus“ in Verbindung mit einer bestimmten Denkweise, und nicht in Ver-



bindung mit einer historischen Erscheinung. In Bezug zu einem utopischen Versprechen ist der Begriff des „Postkommunismus“ eine ideologische Erfindung, die das Ende aller universellen Projekte ankündigt, ein Zeichen des post-historischen und post-ideologischen Zustands. Im Moment gerät die Vorstellung von einer post-ideologischen Welt schon ins Wanken.

Sie sprachen auch über den „sozialistischen Konsumismus“, eine Eigenheit Jugoslawiens?

Ich habe über den Begriff des „socialist consumerism“ gesprochen, um einen wichtigen Aspekt herauszuheben, der die „Anthropologie des Alltäglichen“, eines ökologischen und politischen Systems und einer kulturellen Identität, beschreibt. Dabei geht es darum, dass die ideologische Basis, die „transition to Communism“, mit einer Konsumenten-Traumwelt verwässert wurde. Seit Mitte der sechziger Jahre schaffte das Tito-System eine öffentliche Sphäre, gebildet aus einer ideologischen und praktischen Mischung des kommunistisch utopischen und des kapitalistischen Konsumenten-Versprechens.

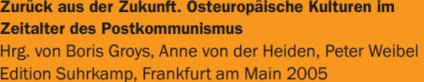
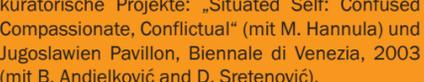
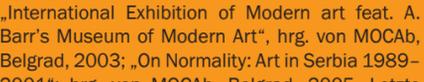
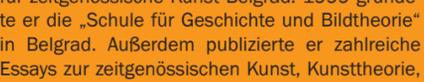
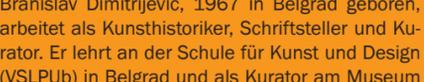
Wie konnte dieser extreme Nationalismus entstehen?

Als Amerikas Unterhaltungsindustrie mit der „Kolonisation des Unterbewussten“, wie der deutsche Regisseur Wim Wenders es ausdrückte, in den Neunzigern nach Osteuropa und Asien drang – und das begann kontrolliert in Jugoslawien bereits 1950 – war das ein Zeichen der Liberalisierung und neuen Offenheit dieser Länder.

Die Ausbreitung der westlichen Populär-Kultur wurde gleichbedeutend mit dem Prozess der Demokratisierung. Dieser Typus der kulturellen Vorherrschaft verhinderte jedenfalls andere Formen oder Experimente von Demokratie. Titos Jugoslawien, mit der Illusion eines hohen Lebensstandards, relativer Marktfreiheit, Reisefreiheit und dem Erhalt von Fremdwährung, verhinderte in der Tat eine reale Alternative zu einem dogmatischen Sozialismus. Ich denke, dass der Konsumsozialismus die ganze jugoslawische Gesellschaft betäubte und eine neue Form der Klassengegensätze schuf – die letztendlich in den nationalen Gegensätzen mündete. Wie auch immer, das ist eine Frage, die eine eigene Analyse erfordern würde.



Manuela Hötzl im Gespräch mit Branislav Dimitrijević





My Underground

“Humans are so fantastic! They cannot make a bad picture.”
Andy Warhol

Warhol’s words are not quoted here initially to in any way diminish the aesthetic quality of Abbé Jaroslav Libánský’s work. They occurred to me because Abbé’s pictures remind me of the undoubtedly most beautiful time of my life: when we lived a kind of community that meant definitely more to us than the blood-ties that connected us to other places. One needs to shed no tears about how and when this community scattered, or about those who are no longer amongst us (first of all Jarda Kukal and Mejla Hlavsa). Abbé’s photographs are anything but upfront effective. “Civil” is in my opinion the most accurate description. This is possibly why they reflect the term “Underground”: We also lived ordinary lives – lives filled with the tough struggle for survival in the suffocating atmosphere of an increasingly tight society of “normalisation”. Nevertheless they were interrupted by our church services: the cheerful pilgrimages to increasingly rare concerts by underground bands, and those downbeat ones to court appearances. Despite all of this our lives were filled with the deep joy of always being together. We were often temporarily reduced in number due to various prison sentences, but new ones also joined us. And most of all: children were born into this world who, however they may think about it today, had a richer, more prosperous childhood than their peers. Thanks to Abbé, we participants can recall those times. Those who did not experience them may possibly gain a little insight into our past lives. At that time I came with Juliana and Zlutak to Stará Rise, he had just picked me up from prison. The next day Juliana’s Catholic relatives gossiped about the strange individuals that they had seen in the small town – Pepa Hruby wore a long, black woollen scarf that he dragged behind him on the ground. And Juliana’s mother said to them: “Who cares what they look like? If you only knew how much they all like each other! You should learn from them.” So, Abbé, keep photographing those islands of love that still remain for us.

Ivan “Magor” Jirous (former manager of the Czech cult band “Plastic People of the Universe”) Prostřední Vydří 1. 10. 2004

About the artist: Abbé Libánský (born in Prague in 1952) documented over the course of many years the life of Underground artists in what was formerly Czechoslovakia. After signing Charta 77 this student of theology had to earn his living as a bee researcher, land surveyor, stoker, lumberjack and night watchman. In 1982 he emigrated to Austria. Six years later he worked entirely as a free-lance artist, devoting himself to the genre of sculpture as well as graphic work and photography. As a photographer and illustrator he worked for *Playboy*, *Diners Club Magazine*, *Scope*, *Apple Time*, *Academia* and *Wiener Journal* among others. His works and projects have been shown in numerous international one-man and group exhibitions.

The foreword by Ivan Jirous and the majority of the photographs in this issue were taken with kind permission of the author from the book: Abbé Libánský, **My Underground** Edited by Institut für kulturresistente Güter, Vienna 2004 Texts by Vratislav Brabeneč, Václav Havel, Ivan Jirous and Svatopluk Karásek Photographs by Abbé J. Libánský

For further information see: www.abbearts.net www.kulturresistent.net <http://abbe.permanentbreakfast.org>

The Drive Towards Discourse

A period of European history reached its conclusion in 1989: communism. The formerly communist and socialist countries each experienced this epoch in different ways and thus also produced very divergent cultural and art scenes. Branislav Dimitrijević, the Serbian art historian and curator, has examined the peculiarities of cultural and artistic production in Yugoslavia under Tito in his essay in the recently published collection “Zurück aus der Zukunft” (Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005). With Report, he talked about the art scene of the sixties and seventies, the definition of the term “post-communist” and explains why “socialist consumerism” finally culminated in nationalism.

Manuela Hötzl in conversation with Branislav Dimitrijević

Manuela Hötzl: The Belgrade architect Milica Topalović once spoke of a “new reality” that no one in Serbia can come to terms with at present. To what reality is the contemporary art scene reacting?

Branislav Dimitrijević: I would say that there is a reality of trauma in Serbia that is often suppressed. The traumatic moment is defined by people’s inability to respond adequately to the present situation. “Reality” is usually connected with the idea of an “objective” view of conditions and references to social and economic life. But this view can be fully conflicting, driven by frustrations, unfulfilled desires and different defense mechanisms.

What kind of future for Serbia is emerging from this past?

In Serbia, unresolved wartime experiences and the trauma of the transition to capitalism have coincided. The gap caused by the lack of a critical public discourse on both main structural events that have reshaped Serbian society has now been filled by constant local squabbling and complaints about our inability to cope.

The crisis has also produced a certain energy. I believe that in the domain of contemporary art, one can intersect these “realities”. We can see this in works of artists as diverse as Uros Djurić, Milica Tomić, Biljana Djurdjević, Skart, Vladimir Nikolić, Rasa Todosijević, Apsolutno, and many more. This is a broad topic and the recent show of art of the nineties in Serbia (“On Normality”, MOCAb, Belgrade, 2005) tries to address this topic in a comprehensive way.

How important are artists of the sixties and seventies in Serbia, like Tomislav Gotovac, Raša Todosijević and Goran Djordjević, for this younger generation? Is there an ongoing discussion? Are there father and mother figures in the way that Julius Koller is a father figure for the Slovakian art scene?

The artists you have mentioned represented something like the “third option” in the artistic climate of former socialist Yugoslavia which was dominated by two versions of “official” art: the late modernist “aestheticism” of academic

art and the bourgeois “dissident” art. Till recently the artists you mention were not known properly even among, say, art students: people like Todosijević were proscribed because of their strong criticism towards conservative art education. I think that other artists of this generation, Era Milivojević and Nesa Paripović in Belgrade, Sanja Iveković and Mladen Stilinović in Zagreb, and certainly Braco Dimitrijević, as well as the “mysterious” figure of Goran Djordjević, play a very important role for several young artists. But they were never father or mother figures. And that’s just as well.

Is there any connection in content? Do young artists use irony as a way of responding to a more complex and disoriented society, for example?

The issue of the use of irony is very complex. It is for sure that irony is omnipresent in art when there is no structural connection between the

marginalized position of artists and the self-sufficient political and institutional system-in-crisis. On the other hand, irony has become a predictable language, as is the language of “neo-conceptualism”. However, it is “our” language, the way how to articulate and mediate our inability to seriously influence the world at large.

In your essay, you describe, among other things, the ambivalent opening of Yugoslavia in the sixties. What does that mean for art?

The period of conceptualism in Yugoslavia, in the late sixties and seventies, was part of the international movement. This made the “opening” possible. It is interesting because it showed that the Yugoslavian artists were in fact very much aware of Western conceptualism and were influenced by it, for example by Kosuth, De Maria and Beuys. Yugoslavian artists wanted to be part of this trend, but also developed their unique local character based on economic, political and educational differences.

However, the particular discourse around this production was never fully developed and was strongly influenced by Western art reception, then as now. Principally, we need a form of critique (both of the socialist era and particularly of the present-day neo-liberalism), which

encourages and does not disillusion a practice. At the moment I see a certain dead-end in the argumentation because of the economic and intellectual frustration.

Is capitalism to blame?

The cultural logic of capitalism is a strange affair. On the one hand, the attention economy of the media and of cultural reproduction have the effect of a public “wanting more of the same”, on the other, if the cultural product is not accompanied by the strength of an established discourse – and this is the big difference between modern or post-modern art in East and West – it can at the most become a product of anthropological origin. Modern and contemporary art in the Balkans is seen as an interpreted vis-à-vis of the Western reception – and it has mostly been narrated in this connection.

But the difference in Yugoslavia was the early “opening”. In view of this, when did “post-communism” begin there?

We should perhaps assume that the first post-communist impulse could already be found in Yugoslavia in the early fifties – as Stalin’s dogma crumbled and the processes of Westernisation and liberalisation began. They were manifested at first in popular culture and images. This later led to events, as in the demonstrations of the “68ers”, when students demanded “more communism” in a communist state. The death of Tito was primarily a sign of the disintegration of Yugoslavia.

What does the term “post-communism” mean for the countries that made up former Yugoslavia?

The term “communism” or “post-communism” can produce misunderstandings. Communism could be the desired content of a socialist society, but was not lived out. After the Second World War, communism stayed on as a pure vision that had to be filled with images. Even if communism as a classless society was never achieved in practice, one can maintain, like Iyaylo Ditchev (Professor of Cultural Anthropology at Sofia University), that communism is a “state of mind” and socialism is a “state of facts”.

bindung mit einer historischen Erscheinung. In Bezug zu einem utopischen Versprechen ist der Begriff des „Postkommunismus“ eine ideologische Erfindung, die das Ende aller universellen Projekte ankündigt, ein Zeichen des post-historischen und post-ideologischen Zustands. Im Moment gerät die Vorstellung von einer post-ideologischen Welt schon ins Wanken.

Sie sprachen auch über den „sozialistischen Konsumismus“, eine Eigenheit Jugoslawiens? Ich habe über den Begriff des „socialist consumerism“ gesprochen, um einen wichtigen Aspekt herauszuheben, der die „Anthropologie des Alltäglichen“, eines ökologischen und politischen Systems und einer kulturellen Identität, beschreibt. Dabei geht es darum, dass die ideologische Basis, die „transition to Communism“, mit einer Konsumenten-Traumwelt verwässert wurde. Seit Mitte der sechziger Jahre schaffte das Tito-System eine öffentliche Sphäre, gebildet aus einer ideologischen und praktischen Mischung des kommunistisch utopischen und des kapitalistischen Konsumenten-Versprechens.

Wie konnte dieser extreme Nationalismus entstehen?

Als Amerikas Unterhaltungsindustrie mit der „Kolonisation des Unterbewussten“, wie der deutsche Regisseur Wim Wenders es ausdrückte, in den Neunzigern nach Osteuropa und Asien drang – und das begann kontrolliert in Jugoslawien bereits 1950 – war das ein Zeichen der Liberalisierung und neuen Offenheit dieser Länder. Die Ausbreitung der westlichen Populär-Kultur wurde gleichbedeutend mit dem Prozess der Demokratisierung. Dieser Typus der kulturellen Vorherrschaft verhinderte jedenfalls andere Formen oder Experimente von Demokratie. Titos Jugoslawien, mit der Illusion eines hohen Lebensstandards, relativer Marktfreiheit, Reisefreiheit und dem Erhalt von Fremdwährung, verhinderte in der Tat eine reale Alternative zu einem dogmatischen Sozialismus. Ich denke, dass der Konsumsozialismus die ganze jugoslawische Gesellschaft betäubte und eine neue Form der Klassengegensätze schuf – die letztlich in den nationalen Gegensätzen mündete. Wie auch immer, das ist eine Frage, die eine eigene Analyse erfordern würde.

Branislav Dimitrijević, 1967 in Belgrad geboren, arbeitet als Kunsthistoriker, Schriftsteller und Kurator. Er lehrt an der Schule für Kunst und Design (VSLPub) in Belgrad und als Kurator am Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad. 1999 gründete er die „Schule für Geschichte und Bildtheorie“ in Belgrad. Außerdem publizierte er zahlreiche Essays zur zeitgenössischen Kunst, Kunsttheorie, Film und visuellen Kultur. Letzte Publikationen: „International Exhibition of Modern art feat. A. Barr’s Museum of Modern Art“, hrg. von MOCAB, Belgrad, 2003; „On Normality: Art in Serbia 1989–2001“; hrg. von MOCAB, Belgrad, 2005. Letzte kuratorische Projekte: „Situatd Self: Confused Compassionate, Conflictual“ (mit M. Hannula) und Jugoslawien Pavillon, Biennale di Venezia, 2003 (mit B. Anđelković and D. Sretenović).

Branislav Dimitrijević, „Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion. Der post-kommunistische Übergang“ im Jugoslawiens Titos“, in: **Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus** Hrg. von Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005

My Underground

„Menschen sind so fantastisch! Man kann von ihnen keine schlechten Aufnahmen machen.“
Andy Warhol

Warhols Worte werden hier nicht eingangs zitiert, um die ästhetische Qualität von Jaroslav Abbé Libánskýs Arbeit zu mindern. Sie sind mir deshalb in den Sinn gekommen, weil mich Abbés Bilder an die zweifellos schönste Zeit meines Lebens erinnern: Als wir eine Gemeinschaft lebten, die für uns weitaus mehr bedeutete als Blutsverwandtschaften, welche uns mit anderen Ebenen verbanden. Man muss darüber keine Tränen vergießen, wie und wohin sich diese Gemeinschaft zerstreut hat, auch nicht über jene, die nicht mehr unter uns sind (vor allem Jarda Kukal und Mejla Hlavsa). Abbés Fotografien sind alles andere als vordergründig effektiv. „Zivil“ wäre meiner Meinung nach die treffendste Bezeichnung. Möglicherweise reflektieren sie gerade deshalb die Atmosphäre des mittlerweile banalisierten Begriffs „Underground“: Auch wir haben gewöhnliche Leben geführt – Leben, die voll waren vom beinharten Überlebenskampf in der erstickenden Atmosphäre einer sich immer verkrampfter „normalisierenden“ Gesellschaft. Nichtsdestotrotz waren sie unterbrochen von unseiner kirchlichen Feiertagen: den heiteren Pilgerfahrten zu immer seltener gewordenen Konzerten von Underground Bands und den bedrückenden zu Gerichtsverhandlungen. Dennoch waren diese Leben erfüllt von der tiefen Freude über unser ständiges Beisammensein. Wir wurden zwar vorübergehend aufgrund von diversen Gefängnisaufenthalten weniger, aber es kamen auch Neue zu uns. Und vor allem: Es kamen Kinder zur Welt, die, wie auch immer sie heute darüber denken mögen, eine erfülltere, reichere Kindheit erlebten als ihre Altersgenossen. Dank Abbé können wir Beteiligten uns diese Zeiten in Erinnerung rufen. Jene, die es nicht erlebt haben, können vielleicht einen kleinen Einblick in unsere damaligen Leben gewinnen. Damals kam ich mit Juliana und Zluták nach Stará Rise, er holte mich gerade aus irgendeinem Gefängnis ab. Am nächsten Tag entrüsteten sich Julianas katholische Verwandte über den seltsamen Typen, den sie im Städtchen gesehen hatten – Pepa Hruby trug einen langen, gestrickten, schwarzen Schal, er schleifte ihn am Boden hinter sich her. Und Julianas Mutter sagte zu ihnen: „Wen kümmert es, wie sie aussieht? Wenn ihr wüsstet, wie gern sie sich alle haben! Ihr solltet von ihnen lernen.“ Abbé, fotografiere weiter jene Inseln der Liebe, die uns noch geblieben sind.

Ivan „Magor“ Jirous (ehemaliger Manager der tschechischen Kultband „Plastic People of the Universe“) Prostřední Vydří, 1. 10. 2004

Über den Künstler: Abbé Libánský (geboren 1952 in Prag) dokumentierte fotografisch über Jahre hinweg das Leben der Künstler im Untergrund der damaligen Tschechoslowakei. Der Theologiestudent musste sich seinen Lebensunterhalt nach seiner Unterzeichnung der Charta 77 als Bienenforscher, Landvermesser, Heizer, Waldarbeiter und Nachtwächter verdienen. 1982 wanderte er nach Österreich aus. Sechs Jahre später ist er nur noch als freischaffender Künstler tätig, wobei er sich dem Genre Skulptur widmet wie auch der Grafik und der Fotografie. Als Fotograf und Illustrator arbeitete er u. a. für *Playboy*, *Diners Club Magazin*, *Scope*, *Apple Time*, *Academia*, *Wiener Journal*. Seine Arbeiten und Projekte waren in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen.

Das Vorwort von Ivan Jirous und der größte Teil der gezeigten Fotos in dieser Ausgabe wurden mit freundlicher Genehmigung des Künstlers folgendem Buch entnommen: Abbé Libánský, **My Underground** Hrg. vom Institut für kulturresistente Güter, Wien 2004 Texte von Vratislav Brabeneč, Václav Havel, Ivan Jirous und Svatopluk Karásek Fotos von Abbé J. Libánský

Weitere Informationen unter: www.abbearts.net www.kulturresistent.net <http://abbe.permanentbreakfast.org>

1976 in Mokropsy: Fußball spielte man im Underground oft. Auf diesem Bild marschieren „Plastic People of the Universe“ bei Querflötenmusik und Trommelwirbel gegen eine Pfarrer-Mannschaft auf. Am Ende des Spiels kam es zu einem dramatischen Penalty-Schießen, das die „Plastic People“ für sich entscheiden konnten. Der Preis: ein Hundepokal.

My Underground

„*Menschen sind so fantastisch!*

Man kann von ihnen keine schlechten Aufnahmen machen.“

Andy Warhol

Warhols Worte werden hier nicht eingangs zitiert, um die ästhetische Qualität von Jaroslav Abbé Libánskýs Arbeit zu mindern. Sie sind mir deshalb in den Sinn gekommen, weil mich Abbés Bilder an die zweifellos schönste Zeit meines Lebens erinnern: Als wir eine Gemeinschaft lebten, die für uns weitaus mehr bedeutete als Blutsverwandtschaften, welche uns mit anderen Ebenen verbanden. Man muss darüber keine Tränen vergießen, wie und wohin sich diese Gemeinschaft zerstreut hat, auch nicht über jene, die nicht mehr unter uns sind (vor allem Jarda Kukul und Mejla Hlavsa).

Abbés Fotografien sind alles andere als vordergründig effektiv. „Zivil“ wäre meiner Meinung nach die treffendste Bezeichnung. Möglicherweise reflektieren sie gerade deshalb die Atmosphäre des mittlerweile banalisierten Begriffs „Underground“: Auch wir haben gewöhnliche Leben geführt – Leben, die voll waren vom beinharten Überlebenskampf in der erstickenden Atmosphäre einer sich immer verkrampter „normalisierenden“ Gesellschaft. Nichtsdestotrotz waren sie unterbrochen von unseren kirchlichen Feiertagen: den heiteren Pilgerfahrten zu immer seltener gewordenen Konzerten von Underground Bands und den bedrückenden zu Gerichtsverhandlungen. Dennoch waren diese Leben erfüllt von der tiefen Freude über unser ständiges Beisammensein. Wir wurden zwar vorübergehend aufgrund von diversen Gefängnisaufenthalten weniger, aber es kamen auch Neue zu uns. Und vor allem: Es kamen Kinder zur Welt, die, wie auch immer sie heute darüber denken mögen, eine erfülltere, reichere Kindheit erlebten als ihre Altersgenossen. Dank Abbé können wir Beteiligten uns diese Zeiten in Erinnerung rufen. Jene, die es nicht erlebt haben, können vielleicht einen kleinen Einblick in unsere damaligen Leben gewinnen.

Damals kam ich mit Juliana und Zluták nach Stará Rise, er holte mich gerade aus irgendeinem Gefängnis ab. Am nächsten Tag entrüsteten sich Julianas katholische Verwandte über den seltsamen Typen, den sie im Städtchen gesehen hatten – Pepa Hruby trug einen langen, gestrickten, schwarzen Schal, er schleifte ihn am Boden hinter sich her. Und Julianas Mutter sagte zu ihnen: „Wen kümmert es, wie sie aussehen? Wenn ihr wüsstet, wie gern sie sich alle haben! Ihr solltet von ihnen lernen.“ Abbé, fotografiere weiter jene Inseln der Liebe, die uns noch geblieben sind.

Ivan „Magor“ Jirous (ehemaliger Manager der tschechischen Kultband „Plastic People of the Universe“) Prostední Vydri, 1. 10. 2004

Über den Künstler:

Abbé Libánský (geboren 1952 in Prag) dokumentierte fotografisch über Jahre hinweg das Leben der Künstler im Untergrund der damaligen Tschechoslowakei. Der Theologiestudent musste sich seinen Lebensunterhalt nach seiner Unterzeichnung der Charta 77 als Bienenforscher, Landvermesser, Heizer, Waldarbeiter und Nachtwächter verdienen. 1982 wanderte er nach Österreich aus. Sechs Jahre später ist er nur noch als freischaffender Künstler tätig, wobei er sich dem Genre Skulptur widmet wie auch der Grafik und der Fotografie. Als Fotograf und Illustrator arbeitete er u. a. für *Playboy*, *Diners Club Magazin*, *Scope*, *Apple Time*, *Academia*, *Wiener Journal*. Seine Arbeiten und Projekte waren in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen.

Das Vorwort von Ivan Jirous und der größte Teil der gezeigten Fotos in dieser Ausgabe wurden mit freundlicher Genehmigung des Künstlers folgendem Buch entnommen:

Abbé Libánský, **My Underground**

Hrg. vom Institut für kulturresistente Güter, Wien 2004

Texte von Vratislav Brabeneč, Václav Havel, Ivan Jirous und Svatopluk Karásek

Fotos von Abbé J. Libánský

Weitere Informationen unter:

www.abbeararts.net

www.kulturrestant.net

<http://abbe.permanentbreakfast.org>

1976 in Mokropsy: Fußball spielte man im Underground oft. Auf diesem Bild marschieren „Plastic People of the Universe“ bei Querflötenmusik und Trommelwirbel gegen eine Pfarrer-Mannschaft auf. Am Ende des Spiels kam es zu einem dramatischen Penalty-Schießen, das die „Plastic People“ für sich entscheiden konnten. Der Preis: ein Hundepokal.

My Underground

“*Humans are so fantastic!*

They cannot make a bad picture.”

Andy Warhol

Warhol’s words are not quoted here initially to in any way diminish the aesthetic quality of Abbé Jaroslav Libánský’s work.

They occurred to me because Abbé’s pictures remind me of the undoubtedly most beautiful time of my life: when we lived a kind of community that meant definitely more to us than the blood-ties that connected us to other places. One needs to shed no tears about how and when this community scattered, or about those who are no longer amongst us (first of all Jarda Kukul and Mejla Hlavsa).

Abbé’s photographs are anything but upfront effective. “Civil” is in my opinion the most accurate description. This is possibly why they reflect the term “Underground”: We also lived ordinary lives – lives filled with the tough struggle for survival in the suffocating atmosphere of an increasingly tight society of “normalisation”. Nevertheless they were interrupted by our church services: the cheerful pilgrimages to increasingly rare concerts by underground bands, and those downbeat ones to court appearances. Despite all of this our lives were filled with the deep joy of always being together. We were often temporarily reduced in number due to various prison sentences, but new ones also joined us. And most of all: children were born into this world who, however they may think about it today, had a richer, more prosperous childhood than their peers.

Thanks to Abbé, we participants can recall those times. Those who did not experience them may possibly gain a little insight into our past lives.

At that time I came with Juliana and Zlutak to Stará Rise, he had just picked me up from prison. The next day Juliana’s Catholic relatives gossiped about the strange individuals that they had seen in the small town – Pepa Hruby wore a long, black woollen scarf that he dragged behind him on the ground. And Juliana’s mother said to them: “Who cares what they look like? If you only knew how much they all like each other! You should learn from them.” So, Abbé, keep photographing those islands of love that still remain for us.

Ivan “Magor” Jirous (former manager of the Czech cult band “Plastic People of the Universe“) Prostední Vydri 1. 10. 2004

About the artist:

Abbé Libánský (born in Prague in 1952) documented over the course of many years the life of Underground artists in what was formerly Czechoslovakia. After signing Charta 77 this student of theology had to earn his living as a bee researcher, land surveyor, stoker, lumberjack and night watchman. In 1982 he emigrated to Austria. Six years later he worked entirely as a free-lance artist, devoting himself to the genre of sculpture as well as graphic work and photography. As a photographer and illustrator he worked for *Playboy*, *Diners Club Magazine*, *Scope*, *Apple Time*, *Academia* and *Wiener Journal* among others. His works and projects have been shown in numerous international one-man and group exhibitions.

The foreword by Ivan Jirous and the majority of the photographs in this issue were taken with kind permission of the author from the book:

Abbé Libánský, **My Underground**

Edited by Institut für kulturresistente Güter, Vienna 2004

Texts by Vratislav Brabeneč, Václav Havel, Ivan Jirous and Svatopluk Karásek

Photographs by Abbé J. Libánský

For further information see:

www.abbeararts.net

www.kulturrestant.net

<http://abbe.permanentbreakfast.org>

1976 in Mokropsy: football was often played in the Underground. In this photo the “Plastic People of the Universe” march out to the sound of transverse flutes and drums to play against a team of pastors. The match ended with a dramatic round of penalty kicking, which was won by the “Plastic People”. The prize was a dog trophy.

Fortsetzung – 7 Kommentare:

DAS ERBE DER SECHZIGER UND SIEBZIGER – GRUND FÜR EINEN GENERATIONSKONFLIKT?

Part II – 7 Statements:

THE LEGACY OF THE SIXTIES AND SEVENTIES – TRIGGER FOR A GENERATION CONFLICT?

5/7

„Die tschechischen 68er-Künstler haben mich in meinem Denken ganz massiv beeinflusst“

Jiří Černický,
Künstler (CZ)

Ich bin in den siebziger Jahren aufgewachsen und bedauere, in den Sechzigern kein junger Erwachsener gewesen zu sein. Schließlich hat man als junger Mensch eine Reihe von Illusionen und will die Welt verändern. Mir kamen die Siebziger in der Tschechoslowakei wie eine billige Kopie der Sechziger vor. Als Student hat mich das frustriert, denn in meinem Herzen bin ich ein Sechziger-Jahre-Typ. Leider haben Begriffe wie Avantgarde inzwischen an Bedeutung verloren. Wenn ich mir die Zeit aussuchen könnte, in der ich arbeite, dann würde ich mich wahrscheinlich als Mitglied der Fluxus-Gruppe sehen.

Die tschechischen 68er-Künstler haben mich in meinem Denken ganz massiv beeinflusst, man kann fast alles von ihnen lernen. Meine ganze Art, zu arbeiten, ist aus dem Gefühl dieser Zeit erwachsen. Ich versuche regelmäßig, mich radikal von dieser Periode abzugrenzen und etwas Neues zu schaffen, aber es funktioniert nicht immer. Die Geschichte holt mich immer wieder ein.

Mein Verhältnis zu 1968 in der Tschechoslowakei ist auch traumatisch. Meine ganze Kindheit wurde vom Einmarsch der russischen Truppen geprägt. Kreativität war lang nur im Geheimen möglich, viele Künstler durften nicht mehr öffentlich ausstellen.

Ich bin froh, dass ich heute einige von diesen Künstlern persönlich kenne und auch schon Ausstellungen mit ihnen gemacht habe. Es ist schade, dass sie in einem breiteren europäischen Kontext bislang so wenig rezipiert worden sind. Bis heute ist osteuropäische Kunst isoliert. Mir kommt vor, der Westen behandelt sie wie einen lästigen kleinen Bruder.

Der tschechische Künstler Jiří Černický (geboren 1966) arbeitet und lebt in Prag als Maler, Bildhauer und Fotograf, wobei er mit seinen Arbeiten grotesk-surreale Dramaturgien entwickelt. Er studierte erst an der Akademie für angewandte Kunst, später an der für bildende Kunst in Prag. Er war in zahlreichen internationalen Ausstellungen in Europa, Asien und den USA vertreten. Seine Arbeiten wurden u. a. für die Sammlung der Nationalgalerie Prag und das Museum of Contemporary Miami Art Collection angekauft.

www.cernicky.com

5/7

“The Czech artists of the '68 generation have had a massive influence on the way I think”

Jiří Černický,
artist (CZ)

I grew up in the seventies and regret not having been a young adult in the sixties. After all, as a young person you have a few illusions and want to change the world. I felt that the seventies in Czechoslovakia were like a cheap copy of the sixties. As a student, I was frustrated by that, because in my heart I'm a sixties type of person. Sadly, words like avant-garde have now lost some of their significance. If I could choose a time in which to work, I would probably see myself as a member of the Fluxus group. The Czech artists of the '68 generation have had a massive influence on the way I think. You can learn almost everything from them. My whole way of working has grown from the feeling of that time. I regularly try to make a radical break with this period and create something new, but it doesn't always work. History always catches up with me again.

My relationship to the year 1968 in Czechoslovakia is also a traumatic one. My whole childhood was overshadowed by the invasion of Russian troops. For a long time, it was only possible to be creative in secret; a lot of artists weren't allowed to exhibit publicly.

I am happy that I now know some of these artists personally and have also already done exhibitions with them. It's a shame that they have made so little impact in a broader European context up to now. Eastern European art is still isolated today. It seems to me as if the West treats it like a pesky little brother.

Czech artist Jiří Černický, (born in 1966) lives and works in Prague as a painter, sculptor and photographer who develops grotesquely surreal scenarios in his work. He first studied at the Academy of Applied Arts and later at the Academy of Fine Art in Prague. He has participated in numerous international exhibitions in Europe, Asia and the USA. His works have been purchased for the collection of the National Gallery, Prague and the Museum of Contemporary Art Miami among others.

www.cernicky.com

6/7

„Ich assoziiere mit den Sechzigern und Siebzigern eine Atmosphäre des Dialogs“

Boris Ondreička,
Künstler und Kurator (SK)

Ich wurde 1969 geboren. Mein Vater war Künstler und unterrichtete an der Akademie für bildende Künste in Bratislava. Nach 1989 war er ihr erster Leiter nach dem Machtwechsel. Meine Kindheit habe ich also teils in einer sehr künstlerischen Umgebung verbracht. Diese Luft zu atmen, war ein wichtiger Antrieb für meine spätere persönliche Entwicklung.

Ich assoziiere mit den Sechzigern und Siebzigern eine Atmosphäre des Dialogs, der Zusammenarbeit und Improvisation. Besonders Improvisation war sehr wichtig, vor allem um zu überleben. Sie machte aber auch den künstlerischen Output sehr speziell. Weil die Künstler alle unter denselben Bedingungen lebten und denselben Feind hatten, war die Kunstszene damals nicht so gespalten. Entfremdung oder Paranoia spielten keine so große Rolle, jede künstlerische Aktion war ein gemeinsamer Moment, eine Feier.

Ich finde die Kunst der Sechziger und Siebziger im Ostblock unter anderem deshalb so spannend, weil sie nicht notwendigerweise mit potenziellem Profit verbunden war. Es gab kaum Möglichkeiten, mit seiner Arbeit Geld zu verdienen, höchstens für Architekten und Illustratoren. Dieses Klima des „Nichts-zu-verlieren-habens“ eine sehr radikale und progressive Atmosphäre geschaffen.

Problematisch war auf der anderen Seite, dass es kaum zu einer wirklichen Reflexion der eigenen Arbeit kam. Kritik war wegen der Solidarität der Künstler untereinander und wegen ihrer Isolation von der restlichen Welt sehr selten. Für die meisten Künstler hat das Jahr 1989 in dieser Hinsicht dramatische Änderungen gebracht. Jahrzehntelang waren sie isoliert, plötzlich befanden sie sich in einer direkten Konfrontation mit dem Output westlicher Künstler. Für manche stellte das ein grausames Erwachen dar.

Der Künstler, Autor und Kurator Boris Ondreička (geboren 1969) ist eine der Schlüsselfiguren der Kulturszene von Bratislava. Er war u. a. Liedschreiber der Punkband „Koza z Nosa“ (Rotz aus der Nase) und ist heute Mitglied des 2003 gegründeten Konzept-Acid-Jazz-Duo „Les Band“. Seit 2002 ist er Leiter von tranzit.sk. 2005 vertrat er die Slowakei bei der Biennale in Venedig.

6/7

“I associate an atmosphere of dialogue with the sixties and seventies.”

Boris Ondreička,
artist and curator (SK)

I was born in 1969. My father was an artist and taught at the Academy of Fine Arts in Bratislava. After 1989, he was its first director following the changeover of power. So I partly spent my childhood in a very artistic environment. Breathing this air was an important motivation for my later personal development.

With the sixties and seventies I associate an atmosphere of dialogue, of cooperation and improvisation. Improvisation was particularly important – above all to survive. But it also made the artistic output very special. Because the artists all lived under the same conditions and had the same enemy, the art scene back then was not so divided. Estrangement and paranoia didn't play such a big role; every artistic action was a shared moment, a celebration.

The reason I find Eastern Bloc art of the sixties and seventies so exciting is partly because it didn't necessarily have to do with potential profit. There were barely any opportunities to earn money with your work, except for architects and illustrators. This climate of “having nothing to lose” created a very radical and progressive atmosphere.

On the other hand, the fact that there was scarcely any critical reflection of your work was problematic. Criticism was very rare because of the solidarity among the artists and their isolation from the rest of the world. For most artists, the year 1989 brought dramatic changes in this regard. For decades they had been isolated, and suddenly they found themselves in direct confrontation with the output of Western artists. For some of them it was a cruel awakening.

The artist, author and curator Boris Ondreička (born 1969) is a key figure in the Bratislava cultural scene. Among other things, he wrote songs for the punk band “Koza z Nosa” (Snot from the Nose). Today he is a member of the concept-acid-jazz-duo “Les Band”, formed in 2003. Since 2002 he has been the director of tranzit.sk. In 2005 he represented Slovakia at the Biennial in Venice.



1976 in Mokropsy: ein Spieler von „Plastic People of the Universe“ auf dem Fußballfeld, in vollem Einsatz gegen eine Pfarrer-Mannschaft.

1976 in Mokropsy: a player from “Plastic People of the Universe” on the soccer pitch gives his best against a team of pastors.

Seite 32

Pepa Janiček beim Soundcheck bei einem „Plastic People of the Universe“-Konzert in Klukovice 1973. Die meisten Auftritte der Gruppe fanden zu dieser Zeit privat statt, auf Bauernhöfen, Partys und Hochzeiten. Wann und wo ein Konzert geplant war, wurde nur auf mündlichem Wege verbreitet.

Page 32

Pepa Janiček at the sound check at a “Plastic People of the Universe” concert in Klukovice in 1973. Around this time most of the group’s appearances were private, at farms, parties and weddings. When and where they would next appear was spread by word of mouth.

7/7

„Meine Politik war es, Skulpturen zu studieren“

Pawel Althamer, Künstler (PL)

Bewusste Erinnerungen an die Zeit der sechziger und frühen siebziger Jahre habe ich wenige. Ich wurde erst 1967 geboren. Was die Kunst dieser Jahre betrifft, so habe ich sie später genauer kennen gelernt. Man sollte meinen, jeder hätte unter der Ära des Kommunismus sehr zu leiden gehabt. Ich habe keine schlechten Erinnerungen, für mich war meine Kindheit eine sehr glückliche Zeit.

Für die Künstlergeneration dieser Periode war es natürlich eine Zeit der unglaublichen Frustration. Mein Schwiegervater war Künstler, er hat vor allem Skulpturen gemacht. Dem, was er wirklich schaffen wollte, konnte er aber nur im Geheimen nachgehen. In Polen waren die Sechziger die Zeit der inoffiziellen Kunst. Was offiziell gezeigt und ausgestellt wurde, war Propaganda. Das mussten die Leute machen, um zu überleben. In der inoffiziellen Kunst hat man sich dann darüber lustig gemacht und zum Beispiel Porträts von Lenin in einen anderen Kontext gesetzt. Es muss für die Künstler eine sehr schizophrene Zeit gewesen sein.

Wie die Zeit damals war, konnte ich auch gut an meinen Eltern beobachten, die unterschiedlich mit der Situation umgingen. Mein Vater war immer zornig wegen der politischen Verhältnisse. Er konnte nicht verstehen, was mit unserem Land passierte. Meine Mutter hat sich auf die pragmatischen Dinge konzentriert. Sie hat Essen organisiert und versucht, uns das Leben etwas angenehmer zu machen.

Ich war als junger Mann ein Außenseiter und habe nicht an politischen Aktivitäten teilgenommen. Ich kann mich nur an die „orange Alternative“ erinnern, eine Studentenbewegung, die es in den achtziger Jahren in Polen gab. Mein Interesse war damals das klassische Handwerk des Bildhauers. Meine Politik war es, Skulpturen zu studieren.

Der Künstler Pawel Althamer (geboren 1967 in Warschau) ist eine der zentralen Figuren der polnischen Kunstszene der neunziger Jahre. Seine Arbeit orientiert sich an Begriffen wie „sozial engagierte Kunst“, „Körperkunst“, „kritische Kunst“, „Medienkunst“ oder „moderner Bildersturm“.

7/7

“Studying sculpture was my politics”

Pawel Althamer, artist (PL)

I have few conscious memories of the sixties and early seventies. I was only born in 1967. As far as the art of those years goes, I got to know it better later on. One could think that everyone suffered a lot in the communist era. But I have no bad memories; for me, my childhood was a very happy time.

Of course, for the generation of artists in this period, it was a time of unbelievable frustration. My father-in-law was an artist. He mostly did sculptures. But he was only able to do what he really wanted to in secret. In Poland, the sixties were the period of unofficial art. All that was officially shown and exhibited was propaganda. People had to do that to live. In the unofficial art scene, they used to laugh about it and do things like take portraits of Lenin and put them in another context. For artists, it must have been a very schizophrenic time.

I could get a good idea of what things were like back then by observing my parents, who dealt with the situation in different ways. My father was always angry about the political situation. He couldn’t understand what was happening with our country. My mother concentrated on pragmatic things. She organised food and tried to make our lives a bit more pleasant.

As a young man, I was an outsider and didn’t take part in political activities. I can only remember the “Orange Alternative”, a student movement that existed in Poland in the eighties. At the time, I was interested in the classical craft of the sculptor. Studying sculpture was my politics.

The artist Pawel Althamer (born in 1967 in Warsaw) was one of the central figures in the Polish art scene in the nineties. His work focuses on concepts like “socially engaged art”, “body art”, “critical art”, “media art” or “modern iconoclasm”.



„Es war eine gute Zeit, wir waren jung und faul“

Die Inhaftierung der Rockgruppe „Plastic People of the Universe“ nach einem Konzert im Februar 1976 war der unmittelbare Auslöser für die Verfassung der Charta 77. Die „Rolling Stones des Ostens“ wurden in der Tschechoslowakei wie Staatsfeinde verfolgt – dabei wollten sie „nur Rockmusik machen und in Freiheit leben“.

Freigeister sind sie heute noch: Der Wiener Autor Sebastian Fasthuber und der Band-Intimus Abbé Libánský sprachen und tranken für *Report* mit den zwei Bandmitgliedern Jiří Kabeš und Vrata Brabeneč in Prag.

Text: Sebastian Fasthuber

„Das war noch ein relativ harmloser Abend“, lacht der nach Prag mitgereiste Fotograf und langjährige Band-Intimus Abbé Libánský (siehe *Fotoserie in diesem Heft*). „Aber ein ‚tschechischer‘ war es schon.“ Der Tisch in der Hospoda (Wirtshaus) biegt sich zur fortgeschrittenen Abendstunde unter den geleerten Gläsern. Vrata Brabeneč, Saxophonist, Texter und Mastermind der „Plastic People“, verabschiedete sich mit leicht schwankender Verbeugung. Sein Kollege Jiří Kabeš hatte bereits das Feld geräumt, nachdem er sich in Rage geredet, laut mit der Faust auf den Tisch gehauen und proklamiert hatte, länger zu bleiben, sei unerträglich. Sein pubertierender Spross mache Anstalten, ihn zu belügen, das ertrage er momentan unerwartet schlecht. Sprach's und entschwand. Seltsam? Die Welt der „Plastic People“ funktioniert nach ihrer ganz eigenen Logik.

Bedingungsloses Zusammenhalten und Vertrauen etwa sind in ihrem Universum wichtige Werte. Sie waren unabdingbar für die in den siebziger Jahren ständig mit der Angst lebenden Musiker, inhaftiert zu werden. Ohne Vertrauen zueinander würden der Jazz-Liebhaber Brabeneč und der Rocker Kabeš – beide von ihrem wilden Leben äußerlich gezeichnet, aber geistig wach wie eh und je – heute mit Anfang 60 womöglich nicht in dieser Konstellation als „Plastic People“ sitzen.

Von den anderen Gästen des Lokals werden die lauten, ungehobelten Typen schüchtern, jedoch stolz beäugt. Schließlich sind die „Plastic People“ in ihrer Heimat eine Art Nationalheiligtum. In jedem Plattenladen in Prag finden sich ihre CDs, selbst die jüngere Generation weiß über die Bedeutung der Band Bescheid: Diese alten Freaks waren vor über dreißig Jahren die einzigen Musiker, die sich offen gegen das kommunistische Regime und die Unterdrückung der künstlerischen Freiheit in der damaligen Tschechoslowakei auflehnten; die trotz Verbot einfach weiterspielten; die viel aufs Spiel setzten, das Regime letztlich sogar überlebten.

Über ihre politische Bedeutung reden die „Plastic People“ nicht gern. Brabeneč, nach dem Tod des langjährigen Sängers Milan Hlavsa das Sprachrohr der Band, hat schon Interviews abgebrochen, da der Gesprächspartner lediglich daran interessiert war, über die „Plastic People“ als politische Band und als wichtigste Vertreter eines sagenumwobenen tschechischen Under-

grounds zu sprechen. „So haben wir uns nie gesehen“, ärgert der sich. „Ich mag auch das Wort ‚Underground‘ nicht. Das hört sich so an, als wären wir Partisanen oder Guerillakämpfer gegen den Staat gewesen. Wir haben nicht gegen die politische Macht gekämpft. Wir wollten einfach tun, was uns gefiel. Weil uns das von Staatsseite nicht erlaubt war, wurde es politisch. Eine politische Band waren wir keinesfalls, Musik wollten wir machen. Wir suchten nach der neuen Poesie und strebten danach, frei zu leben. Mehr nicht.“ Das war nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts, die im August 1968 den Prager Frühling gewaltsam beendeten, für die Oberen jedoch schon entschieden zu viel.

Im September 1968 gegründet und benannt nach einem Song von Frank Zappa, begannen die „Plastic People of the Universe“ als eine Band von vielen. „In den sechziger Jahren wurde fast jeden Tag eine neue Rockgruppe gegründet, beeinflusst von den Beatles und den Rolling Stones, den Hippies, neuen Ideen und Philosophien“, erinnert sich Brabeneč. „Das war überall so, und obwohl wir ein wenig isoliert waren, ist all das auch in die Tschechoslowakei vorge-drungen.“ Diese erste Phase als typische, von den Beatles beeinflusste Garagenband überwand die „Plastic People“ jedoch sehr schnell. Sie hatten das Glück, auf Menschen und Musik zu treffen, die ihren Horizont entscheidend erweitern sollten.

Wichtig für das künstlerische Vorwärtkommen der Band war ihre frühzeitige Begegnung mit der Musik von „The Velvet Underground“. Jiří Kabeš, der Kunst studierte und Andy Warhol verehrte, war bereits 1969, als weltweit noch kaum jemand das legendäre Album mit der Banane auf dem Cover gehört hatte, auf die Band aus Warhols Factory gestoßen. „Ich war auf der Suche nach Musik, die anders war als Bob Dylan und Jim Morrison, die mich beide zu langweilen begannen. ‚Velvet Underground‘ waren damals definitiv eine andere Welt.“

Ganze Konzerte bestritten die „Plastic People“ 1970 mit Songs von „Velvet Underground“ und Lou Reed. Zu dieser Zeit wuchsen sie unter der Führung von Ivan Jirous, auch genannt „Magor“ (der Verrückte), der weit mehr als nur ihr Manager war und den Musikern Vorlesungen über Kunstgeschichte hielt, nach und nach zu einer eigenständigen musikalischen Einheit heran. Sie begannen, ihre eigenen Songs zu

schreiben, ließen Jazz- und Avantgarde-Sounds einfließen, führten Happenings „in Maske mit theatralischem Charakter“ auf, erweiterten – in jeder Beziehung – ihren Horizont. „Dieses Wissen, das Magor uns weitergegeben hat, war für uns sehr wichtig, um einen eigenen Blick auf die Kunst und die Welt zu entwickeln“, meint Brabeneč über die Bedeutung des Managers, der heute nach vielen Jahren im Gefängnis zurückgezogen auf dem Land lebt. „Zusammen mit ein paar Zufällen und dem Klima, in dem wir lebten, hat das zu den ‚Plastic People‘ geführt.“ Zur Sonderstellung, die die Gruppe heute genießt, trug freilich nur zum Teil ihre Musik bei. Das Rockalbum „Egon Bondy’s Happy Hearts Club Banned“ und das avantgardelastigere „Passion Play“ sind bis heute Platten mit Nachhaltigkeit. Berühmt jedoch machte die Musiker letztlich ihr konsequentes Nicht-Reagieren auf das Spielverbot englischer Songtexte, das ab 1969 in der Tschechoslowakei hart durchgesetzt wurde. Sie spielten einfach als „Plastic People“ weiter, in kurzfristig angekündigten Konzerten, damit die Polizei nichts davon erfahren sollte. Vornehmlich auf Bauernhöfen und bei Hochzeiten von Freunden traten sie in dieser Phase auf, erwischt wurden sie dennoch mehrmals – und im Februar 1976 nach einem Konzert auf der Hochzeit ihres Managers schließlich in Untersuchungshaft gesteckt.

An seine acht Monate im Gefängnis will sich Brabeneč heute nicht mehr erinnern. „Das waren ein paar Feste und Hochzeiten, wo es danach zu Problemen kam“, meint er einsilbig. „Es war eine gute Zeit, wir waren jung und faul.“ Nachhaken: Aber es muss doch eine unglaubliche Belastung gewesen sein, ständig mit der Angst zu leben, verprügelt und festgenommen zu werden? Brabeneč lächelt: „Es ist schwieriger, gute Poesie zu finden, als von der Polizei verfolgt zu werden. Diese Phase hat ein paar Jahre gedauert, aber einen Text in Einklang mit der Musik zu bringen, das kann manchmal ein ganzes Leben dauern.“ Sich so radikal der Kunst und dem Willen zur Freiheit zu opfern – ist das Mut gewesen oder einfach nur Verrücktheit? „Beides“, sagt Brabeneč. „Wir waren mutig und verrückt.“ – „Und stark waren wir auch“, meldet sich Kabeš zu Wort.

Zwischenzeitlich allerdings sah es so aus, als würden die „Plastic People“ dem ständigen Druck nachgeben müssen. Die achtziger Jahre beschreibt Brabeneč rückblickend als „düstere Zeit“. Ihr 2001 verstorbener Sänger und Bassist Hlavsa wollte den Sound der Gruppe damals kommerzialisieren und hatte deshalb einen Vertrag mit amerikanischen Managern unterschrieben.

Brabeneč, bis heute der ästhetisch radikalste und in keinerlei Hinsicht kompromissbereite „Plastic People“-Musiker, verließ die Band im Streit und flüchtete vor der Polizeiverfolgung nach Kanada. „Ab und zu spielte ich Musik, wenn man mich gefragt hat“, erinnert er sich an seine 15 Jahre im Exil. „Aber die meiste Zeit habe ich in Ruhe meine Wunden geleckt. Meinen Kollegen habe ich einen Brief geschrieben, dass ich nicht mehr mit ihnen in Kontakt sein will.“

Heute ist diese Phase, in der die „Plastic People“ teils unter dem Namen „Pulnoc“ spielten, längst vergessen. Auch wenn sie längere Zeit getrennt waren, machen sie den Eindruck eines Bünd-

nisses auf Lebenszeit. Ein bisschen wie die Rolling Stones, nur um ein paar hundert Millionen ärmer und – doch weniger peinlich. Seit 1997, als ihr alter Freund Václav Havel sie engagierte, um zum 20. Jahrestag der Charta ’77 ein Konzert zu spielen, sind sie nun wieder gemeinsam aktiv. Inzwischen wurden neben dem Bandkern aus Brabeneč, Kabeš und dem Keyboarder Josef Janíček auch einige junge Musiker aufgenommen, die sich als würdige „Plastic People“ erwiesen. „Die haben sich erstaunlich gut eingelebt“, sagt Brabeneč. „Vielleicht liegt ja noch etwas vor uns, vielleicht aber auch nur der Friedhof.“ Schallendes Lachen.

Pläne haben die „Plastic People“ noch. Vielleicht kommt da noch ein neues Album, vor allem wollen sie 2006 ihr „Passion Play“ (Passionsspiel), einen religiös motivierten Songzyklus, samt großem Orchester wiederaufführen. „Passionsspiel“: Der Bezug zur Religion scheint bei einer Underground-Band ungewöhnlich. Tatsächlich aber hat der Glaube in Tschechien als kritischer, von Staatsseite nicht gern gesehener Akt durchaus Tradition. „Ich habe einige Jahre Theologie studiert“, erzählt Brabeneč, „auf der Suche nach einer Interpretation der Geschichte von Jesus Christus. Besonders interessiert hat mich die Frage, was sie heute für uns bedeutet.“ Auch die berühmte Sinn-Frage hat sich der Musiker oft gestellt. „Das ist ein Lebensprojekt. Heute weiß ich: Du musst wissen, wie man Sinn erschafft, um keinen Sinn zu erschaffen. Im Leben und in der Musik.“

Das Gespräch an diesem Prager Hospoda-Abend ist an einem Punkt angelangt, wo alles gesagt scheint und weitere Detailfragen nach den siebziger Jahren kleinlich wären. Also lieber noch Rotwein und Pivo bestellen. Ein letztes Mal dann meldet sich Brabeneč, der zwischenzeitlich zu einem leisen Grummeln und Singen übergegangen ist, doch noch deutlich vernehmbar zu Wort: „Was meinen Sie, sind wir stark oder sind wir nur alte Fürze?“ Starke alte Fürze, keine Frage.

Sebastian Fasthuber arbeitet als freier Musik- und Literaturkritiker (*now!, Falter, Der Standard, Spex*).

Ein besonderer Dank geht an Abbé Libánský für das Dolmetschen bei diesem „abendlichen Gespräch“.

Buchpräsentation und Konzert

Am Samstag, den 22. April 2006, um 19.30, stellt Abbé Libánský sein Buch „My Underground“ vor (*siehe Fotoserie in dieser Ausgabe des Report*), im Anschluss spielen „Plastic People of the Universe“ das „Passionsspiel“.

Beide Events finden im Wiener WUK, Großer Saal, Währinger Straße 59, A-1090 Wien statt. Karten-Info: Tel. +43 (0) 1/401 21-0 www.wuk.at

Weitere Konzerttermine auf: www.kandl.cz/plasticpeople/

“It was a good time, we were young and lazy”

The arrest of the rock group “Plastic People of the Universe” at a concert in February 1976 led directly to the formation of Charter 77. The “Rolling Stones of the East” were pursued in Czechoslovakia as if they were enemies of the state – even though all they wanted to do was “make music and live in freedom”.

They remain freethinkers to this day: the Viennese author Sebastian Fasthuber and the former confidant of the band Abbé Libánský spoke and drank for Report with the two band members Jiří Kabeš and Vrata Brabeneč in Prague.

Text by Sebastian Fasthuber

“It was a relatively harmless evening,” says Abbé Libánský, a photographer and former confidant of the band who has come with me to Prague (*see the photo series in this issue*). “But it was a ‘Czech’ evening all the same.” By this late hour, the hospoda (pub) table was sagging under the empty glasses. Vrata Brabeneč, the saxophonist, lyrics writer and mastermind of the “Plastic People”, took his leave with a slightly unsteady bow. His fellow musician Jiří Kabeš had already quit the field after talking himself into a rage, striking the table with his fist and proclaiming that to stay any longer would be unbearable. His adolescent son was starting to lie to him, he said, and that was something he was finding unexpectedly hard to take at present. Spake and vanished. Strange? The world of the “Plastic People” works according to its own peculiar logic.

In their universe, unconditional loyalty and trust to each other are important values, for example. In the seventies, they were indispensable for these musicians, who lived in constant fear of being arrested. Without mutual trust, the jazz fan Brabeneč and the rocker Kabeš – both bearing the outward signs of their wild lifestyle but as mentally alert as ever – would perhaps not be sitting here today, in their early sixties, in this formation as “Plastic People”.

The other pub guests eye these loud, boorish characters timidly, but with some pride. After all, the “Plastic People” are a kind of sacred national institution in their native country. You can find their CDs in every shop in Prague, and even the younger generation knows how significant this band is: thirty years ago, these old freaks were the only musicians who rebelled openly against the communist regime and the repression of artistic freedom in Czechoslovakia at the time; who kept on playing despite being forbidden to do so; who took big risks and even outlived the regime in the end.

The “Plastic People” don’t like talking about their political importance. Brabeneč, who, after the death of the long-time singer Milan Hlavsa, has become the mouthpiece of the group, has been known to cut interviews short when the interviewer was only interested in talking about the “Plastic People” as a political band and the most important representatives of a legendary Czech underground. “We’ve never seen ourselves in that way,” he says angrily. “And I don’t

like the word ‘underground’ either. It sounds as if we were partisans or guerrillas fighting against the state. We didn’t fight against the political power. We just wanted to do what we liked doing. Because the state didn’t allow us to, the whole thing turned political. We weren’t a political band at all, we wanted to make music. We looked for new poetry and tried to live a free existence. That’s all.” But after the invasion by the troops of the Warsaw Pact who ended the “Prague Spring” by force in August 1968, it was already much too much for the authorities.

The group “Plastic People of the Universe” was founded in September 1968 and named after a song by Frank Zappa. The band started off as one of many. “In the sixties, a new rock group was formed every day because of the influence of the Beatles and the Rolling Stones, the hippies, new ideas and philosophies,” Brabeneč remembers. “It was like that everywhere, and although we were a little isolated, all that stuff also reached Czechoslovakia.” But the “Plastic People” very soon went beyond this first phase as a typical garage band influenced by the Beatles. They were lucky enough to encounter people and music that were to broaden their horizons significantly. An important impetus for the band’s artistic progress was its meeting early on with the music by “The Velvet Underground”. Jiří Kabeš, who studied art and worshipped Andy Warhol, had come across this band from Warhol’s Factory in 1969, at a time when barely anyone in the world had heard the legendary album with the banana on the cover. “I was looking for music that was different from Bob Dylan and Jim Morrison, who were starting to bore me. Back then, ‘Velvet Underground’ was definitely another world.”

In 1970, the “Plastic People” performed entire concerts with songs by “Velvet Underground” and Lou Reed. In this period they gradually turned into an original musical group under the guidance of Ivan Jirous, aka “Magor” (“the madman”). He was far more than just a manager, and gave the musicians lectures on art history. They began writing their own songs, started to include sounds from jazz and the avant-garde, performed happenings “in theatre-style make-up”, and broadened their horizon – in every respect. “The knowledge that Magor passed on to us was very important to us in developing our own view of art and the world,” says Brabeneč when talking about the importance of their

manager, who is now living a retired life in the country after many years in jail. “Along with a few coincidences and the climate we were living in, that was what led to the ‘Plastic People.’” The special status enjoyed by the group today admittedly derived only in part from their music. The rock album “Egon Bondy’s Happy Hearts Club Banned” and the more avant-garde “Passion Play” are records that have retained their staying power to this day. But what really made the musicians famous was the way they consistently refused to react to the ban on performing English song lyrics, which was rigorously enforced in Czechoslovakia from 1969. They just kept playing as “Plastic People” in concerts advertised at short notice so that the police wouldn’t find out. During this phase, they mostly appeared on farms and at friends’ weddings, but they were still caught out several times – and in February 1976, after a concert at their manager’s wedding, they were finally taken into custody.

These days, Brabeneč doesn’t want to remember his eight months in jail. “There were a few parties and weddings where we had problems afterwards,” he says laconically. “It was a good time, we were young and lazy.” I dig deeper: But it must have been incredibly stressful living with the constant fear of being beaten up and arrested? Brabeneč smiles: “It’s harder finding good poetry than being persecuted by the police. That phase lasted a few years, but making lyrics fit the music can sometimes take a whole lifetime.” Was it bravery or just madness that made them sacrifice themselves so radically for art and the desire for freedom? “Both,” says Brabeneč. “We were brave and mad.” “And we were strong as well,” puts in Kabeš. At times, however, it looked as if the “Plastic People” would have to give way under the constant pressure. Looking back, Brabeneč describes the eighties as a “bleak period”. Their singer and bass player Hlavsa, who died in 2001, wanted to commercialise the group’s sound and had signed a contract with American managers.

Brabeneč, aesthetically still the most radical of the “Plastic People” and completely uncompromising in nature, argued with the band and left for Canada to escape the police persecution. “Every so often I played music if I was asked,” he says, recalling his 15 years in exile. “But most of the time I licked my wounds in peace. I wrote

a letter to the others saying that I didn't want contact with them any more."

Nowadays, this phase, during which the "Plastic People" sometimes played under the name "Pulnoc", is long forgotten. Even if they were separated for quite a time, they now look as if they are bound together for life. A bit like the Rolling Stones, just a few hundred millions poorer and – yes, less embarrassing. Since 1997, when their old friend Václav Havel hired them to give a concert for the 20th anniversary of Charter 77, they have been working together again. Now, in addition to the band's core members – Kabeš, Brabeneč and the keyboarder, Josef Janiček –, there are several young musicians who have shown themselves worthy to be called "Plastic People". "They have settled down amazingly well," says Brabeneč. "Perhaps we've still got a future ahead of us, but perhaps only the cemetery." Uproarious laughter.

The "Plastic People" still have plans. There may be a new album to come, but above all they want to perform their "Passion Play", a religiously motivated song cycle, once more in 2006 with a large orchestra. This connection with religion seems unusual in an underground band. But in fact, religious faith is a tradition in the Czech Republic as a critical act that is not welcomed by the state. "I studied theology for a few years," Brabeneč relates, "looking for an interpretation of the story of Jesus Christ. What particularly interested me was the question of what it means for us today." He has often asked himself the famous question about the meaning of life. "That is a life project. Today I know: you have to know how to make sense in order to make no sense. In life and in music." The conversation on this Prague hospoda evening has reached a point where everything seems to have been said and where further questions about details of the seventies would be petty. So it's better to order more red wine and pivo. But Brabeneč, who in the meantime has started mumbling and singing softly to himself, speaks up once more, clearly and audibly: "What do you think, are we strong, or are we just old farts?" Strong old farts, no question of that.

Sebastian Fasthuber works as a freelance music and literature critic (*now!*, *Falter*, *Der Standard*, *Spex*).

Special thanks to Abbé Libánský for interpreting at this "evening conversation".

Book presentation and concert

On Saturday, 22 April 2006, at 7.30 p.m. Abbé Libánský will present his book "My Underground" (see *the photographs in this Report*) and the "Plastic People of the Universe" will perform their "Passion Play".

WUK, Währinger Straße 59, A-1090 Vienna
tickets infoline: +43 (0) 1/401 21-0
www.wuk.at

For further concerts see:
www.kandl.cz/plasticpeople/



Solidarität wurde damals groß geschrieben: Diese junge Männertruppe war 1978 spontan aus Nordböhmen angereist, weil sie gehört hatte, dass Libánský in seinem Landhaus in Libčice Hilfe bei der Senkgrube benötigte. Kurz nachdem dieses Bild entstanden war, kam die Polizei. Ein Nachbar hatte – wie üblich – die Fremden denunziert.

Solidarity was very important at that time: this group of young men had travelled spontaneously from northern Bohemia because they had heard that Libánský needed help with digging a cesspit in his house in Libčice. Shortly after this photo was taken the police came. As usual, a neighbour had denounced the strangers.



(K)ein Tor für die Aktionskunst

Ein literarischer Beitrag von *Report* zur Fußball-WM 2006

Einleitung: Antje Mayer

Der folgende gekürzte Essay aus dem Jahr 1985 bildet ein kleines Juwel innerhalb der tschechischen Kunstgeschichte der sechziger und siebziger Jahre. In seinem Essay legt der in Prag und Wien lebende Autor und einer der Begründer der tschechischen Aktionskunst Eugen Brikcus dar, warum es dem legendären Fußballer Antonín Panenka gelänge, mit seiner genialen Spieltechnik das Moment wiederzubeleben, das der Aktionskunst abhanden gekommen sei, das der Unmittelbarkeit.

Der populäre tschechoslowakische Fußballspieler Antonín Panenka (geboren 1948 in Prag), der u. a. auch bei Rapid Wien spielte, war als raffinierter und gewitzter Mittelfeldspieler populär. Berühmt wurde er durch seinen entscheidenden Elfmeter im Finale der Fußball-Europameisterschaft 1976, bei der er den Ball über Sepp Meier (BRD) ins Tor hebelte, später wurde diese Technik auch „Panenka-Heber“ genannt. Weil er stets den Überblick auf dem Feld hatte, riefen seine Fans ihn übrigens auch den „Mann mit den Radaraugen“.

Der Sportler, schreibt der Autor in seiner Abhandlung voller Anspielungen und Ironie, stelle alle jene in den Schatten, „die die Kunst der Dokumentation opferten, weil sie sie ausschließlich für diese vorspiegelten“. Nichts werde bei Panenka der „Dokumentomanie“ und dem „schamlos kaschierten Arrangement“ untergeordnet, keine Geste sei „pseudokünstlerisch“. Im Gegenteil, wie der Fußballstar auf dem Feld agiere, sei geradezu ein „archetypisches Ritual“, wie es auch das Picknick sei. Das Picknick, das Brikcus im Text immer wieder anführt, ist für ihn ein Synonym für die Idealform der Aktionskunst, eine gemeinschaftliche, sinnliche Handlung unter freiem Himmel, die sich selbst genügt, nicht für die spätere Dokumentation passiert und keine Kunst sein will, wie der Fußball eben.

Der Text wurde von Christa Rothmeier aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt und mit freundlicher Genehmigung des Autors aus folgender Essaysammlung entnommen: Eugen Brikcus, „Vyložení umělci aneb Kunsthistorické Pohádky“, Nakladatelství Inverze, Praha 1991.

Den Text können Sie in voller Länge in tschechischer, erstmals auch in deutscher und englischer Sprache lesen unter: <http://kontakt.erstebankgroup.net/magazines>. Übersetzung aus dem Tschechischen ins Englische von Tomáš Barendregt.

Der Autor Eugen Brikcus (geboren 1942) war von 1966 bis 1968 Kurator für die bekannte Špála-Galerie in Prag und an der Karlsuniversität für das Studium der Philosophie und Soziologie eingeschrieben, das er 1968 an der Universität London weiterführte, bis er 1970 nach Prag zurückkehrte und als freischaffender Künstler seine ersten legendären Außenraumaktionen mit Brot, Bierkrügen oder Wasserpfützen startete. Nach achtmonatiger Haft (wegen eines Liedes, das angeblich das russische Volk verhöhnnte) und seiner Unterzeichnung der Charta 77 schlug er sich als Übersetzer und Wassermesser durch. 1980 musste er die ČSFR verlassen und übersiedelte erst nach London, dann nach Wien. Nach 1990 wurde er als Autor und Moderator für das tschechische Fernsehen bekannt. Neben der Essaysammlung „Vyložení umělci aneb Kunsthistorické Pohádky“ (Aussergierte Künstler und kunsthistorische Märchen), publiziert er seit 1979 Gedichte in lateinischer Sprache, die der Lyriker Pavel Šrut ins Tschechische rückübersetzte („Cadus rotundus – Sud kulaty“). Im Samisdat publizierte er folgende Bücher: „Sebraný spis“ (Sammelwerk), „Eugeniální verše“ (Eugeniale Verse), „Sny Eugena Brikcuse“ (Eugen Brikcus' Träume) und „Spanilá jízda“ (Brautfahrt).

A goal for performance art – or maybe not

A literary contribution from *Report* on the football World Cup 2006

Introduction by Antje Mayer

The following (shortened) essay written in 1985 is a minor gem among the texts that describe the course of Czech art history from the sixties and seventies up to the present day. In his essay the author Eugen Brikcus, who lives in Prague and Vienna and is one of the founders of Czech performance art, explains why the legendary soccer player Antonín Panenka succeeded with his brilliant playing skills in reviving a moment that performance art had somehow or other lost, namely immediacy.

The popular Czechoslovak football player Antonín Panenka (who was born in 1948 in Prague) also played for Rapid Vienna and was popular as a clever and shrewd midfielder. He became famous through his decisive penalty in the final of the 1976 European Championships when he chipped the ball into the goal over the head of the German goalkeeper Sepp Meier, this technique was later to be dubbed the “Panenka chip”. As he always maintained an overview of what was happening on the pitch, the fans also called him “the man with the radar eyes”.

In an essay filled with allusions and irony the writer says that this sportsman puts in the shade all of those who “sacrifice art for documentation, producing only for the sake of the being documented”. In Panenka’s case nothing is subjugated to the “mania for documentation” and the “shamelessly concealed arrangement”, no gestures are “pseudo artistic”. On the contrary, the way the football player acts on the pitch is, Brikcus writes, an archetypical ritual”, just like the picnic. The picnic, which Brikcus repeatedly refers to in his text, is for him a synonym for the ideal form of performance art, a communal sensual action in the great outdoors, one that is complete in itself, is not held just to be documented later and has no aspirations to be art – just like football, actually.

The text was translated by Christa Rothmeier from Czech into German and was taken, with the author’s kind permission from the following collection of essays: Eugen Brikcus, “Vyložení umělci aneb Kunsthistorické Pohádky“, Nakladatelství Inverze, Praha 1991.

You can read the full text in Czech and, for the first time, also in German and English at: <http://kontakt.erstebankgroup.net/magazines>. Translated from the Czech into English by Tomáš Barendregt.

The author Eugen Brikcus (who was born in 1942) was curator of the well-known Špála-Gallery in Prague from 1966 to 1968 while he was a registered student of philosophy and sociology at the Charles University. After 1968 he continued his studies at the University of London until returning to Prague in 1970 where he started his first legendary outdoor performances as a freelance artist using bread, beer mugs or puddles of water. After eight months in prison (on account of a song that allegedly made fun of the Russian people) and signing Charta 77 he survived by doing translation work and reading water meters. He had to leave the country in 1980 and moved to London and later to Vienna. After 1990 he became known as an author and moderator on Czech television. In addition to the collection of essays “Vyložení umělci aneb Kunsthistorické Pohádky” (Discarded Artists, and Fairy Tales of Art History). Since 1979 he has published poems written in Latin, which lyric poet Pavel Šrut has translated into Czech (“Cadus rotundus – Sud kulaty”). He has published the following books in samizdat: “Sebraný spis” (Collected Works), “Eugeniální verše” (Eugenial Verses), “Sny Eugena Brikcuse” (Dreams of Eugen Brikcus) and “Spanilá jízda”a (Maiden Voyage).

POČTA ANTONÍNU PANENKOVI aneb KONEC AKČNÍHO UMĚNÍ

Text: Eugen Brikcus

„Bis zu dem spannenden Ende, wo man sich entspannen kann, lobt man ohne viel Umstände den blendenden Panenka“

(z autorovy kampaně při volbě nejlepšího fotbalisty Rakouska za rok 1983)

Už samotný začátek je napínavý. Vzrušení neumenšuje ani polopatická expozice, jež málem dává tušit i pozdější rozuzlení. Vše se točí kolem pikniku, úhelného kamene obou v titulu naznačených žánrů, jehož rekonstrukce je smyslem akčního umění a nesmyslem fotbalové hry. Odehrává se neuvěřitelné. O osudu žánru prvního se rozhoduje na půdě žánru druhého. Právě na tuto půdu dopadá odlesk nebeského pikniku tak pronikavě, že věčně reprizovaný kus vychází v neohlášeně premiérovém gala. Zdrojem zmíněného napětí je radostná bázeň před nastupující dokonalostí.

Sestup ideálního pikniku na fotbalovou zemi neprobíhá jako pořouchle křížovkářské whodunit. Od prvního taktu této labutí písně akčního umění se ví, že to všechno Panenka. Piknikový rekonstruktér zde řadí velmi šeplavě. Proto není divu, že v kusu navzdory zachovaným fotbalovým okolnostem mnoho při starém nezůstane. Třeba osoby se změní k nepoznání. Zato nic se nezmění na jejich obsazení. Až na osoby ve zdi, u nichž později překvapivě i na obsazení dojde.

Jinak zůstává vyjukaný ansámbl při piknikové oběti našemu sólistovi i jeho domovské scéně věrný.

Děj se ovšem šabloně mače brzy vymkne. Nastávající piknik se zabrzdit nedá. Návštěvníci stadiónu bezděky zapomenou na svůj trpný divácký úděl. Nejprve se sice diváky stanou i sami hráči, ale pak se novopečení i ochozoví diváci unisono promění v jiné osoby. Nově nabytým piknikovým tikem se kategoriálně odliš od atrapových účastníků produkcí akčního umění. Ti se rekonstrukce pikniku nikdy nedočkají, třebaže jim byla pod hlavičkou uchopení archetypického rituálu slibena. Místo inzerovaného magična pomáhají na pseudoumělecký svět nestoudně kaširovanému aranžmá, které je míněno a halasně prováděno nikoliv jako nevinná úlitba, ale jako přímá služba molochu dokumentace.

Leč o dokumentománii později. Jsme teprve na začátku děje. Pro potěchu vyprodaného domu dotáčí Antonín Panenka v polokruhu před velkým vápnem soupeře svou proslulou “káču”, jednotaktovou piruetu, kterou vtahuje dosavadní diváky do piknikového víru. Stejně nakládá i s hráči, přičemž zejména protihráče odstřeďuje. Z vyřízených aktérů by pak definitivně učinil diváky, kdyby jim ve své projekci nerezervoval aspoň okrajové místo.

Uprostřed této přípravné finty je Panenka nejodolnějším z rozvířených obránců nouzové sražen. Nicméně hned vstává a zamyšleně kráčí do hloubi vápna. “Protihráči” v bázni ustupují za linii polokruhu, aby nerušili očekávanou exekuci. Takto přímočaře se ale akční umění ze světa sprovodit nedá. Banality pokutového kopu zůstanou účastníci Panenkovy rekonstrukce ušetřeni. Taktní rozhodčí nabídne žánru, jehož pódia jsou jinde, ještě jednu zbytečnou šanci. O něm se má teď bez něj rozhodnout, a k tomu na této nepravděpodobné frontě. Panenku ovšem peripetijní nařízení milovaného trestného kopu nevyvede z dobré míry. Co následuje, připomene a vzápětí i předčí čurajícího pana Blooma.

Odstředění kontrahenti sice tuší, že míč doletí do všanc vydané svatyně, ale horší je čeká. Proměna kusu pokračuje. Po změně osob - v účastníky pikniku - se právě u bývalých protihráčů začíná měnit i dosud nedotčené obsazení. Zmíněné osoby nabývají podoby mátožných akčních umělců, kteří zde z vlastních děl postavili zeď, jež ze všech zdí, co jich je na světě, se nejvíce podobá zdi fotbalové. Hráče-umělce začíná oprávněně tísnit představa, že piknikový exekutor jejich zeď překopne do cizího, tedy jejich vlastního žánru.

Jsou zde všichni, nebo aspoň ti, co se nechávali nejvíce vidět a slyšet. Ti, co piknik obětovali umění, protože ho uměním chtěli učinit, aniž by věděli jak. Ti, co umění obětovali dokumentaci, protože je jenom pro

ni předstírali. Ti, co si tak dlouho loudili o kunsthistorické evangelium, až vyspěli v adresáty zvěsti zcela opačné. Sami si ji teď sdělují tichou poštou. Kdo si to vlastně ve zdi šeptá? Na objasněnou nezasvěceným a připomněnou pamětníkům následuje letný výčet.

[...in the following piece the author, with biting humour, settles a few scores with fellow artists, critics and gallery owners in what was then Czechoslovakia: Jiří Daniček, Olaf Hanel, Jan Steklík, Zorka Ságlová, Ladislav Novák Karel Nepraš, Milan Knížák, Rudolf Němec and Jindřich Chalupecký... editor’s note]

Ti, kterým ctížádost zeď opustit nedovolila, v ní teď stojí jako zařezaní. Zato vtažení diváci piknikují, až se z nich kouří. Mají proč. Antonín Panenka učiní to, před čím se jindy nerozpakuje ani v plném provozu hry, není-li si jist momentálním stavem živlů. Na cestě k míči se zastaví, naslíní prst a zdvihne, aby zjistil, odkud vítr vane. Oč choreograficky zdaříleji je zde pojímána úloha živlů při rekonstrukci pikniku, než třeba v době autorovy akční minulosti, kdy jeho tým ve jménu hasičského principu land-artové pohotovosti “sjížděl po tyčích”, kdykoliv na místě chystané události došlo k objednané konstelaci živlů.

Jakmile Panenka živel zidentifikuje, stane se fotbalový čas “pohnutým obrazem piknikové věčnosti”. V tom okamžiku se Panenka a jeho věrní ocitnou v reflektorickém kruhu, jehož vnějšek je zatemněn, jako tomu kdysi bývalo v záznamech kanadských hokejových gólů. Využijme Panenkova vztyčeného prstu a zdržme se chvíli v zatemněném vnějšku ještě nerozžářeného kruhu. Dokud se věčnost ve svém vezdejší obrazce ještě ani o píď nepohnula. Jako z červené knihovny se čte, jak sám autor tehdy Panenkovi neodolal.

Těsně před utkáním autor vystoupil na vrchol tribuny za osudovou brankou, odkud je vidět až na tréninkové hřiště pod Wienerwaldem. V jediném stinném koutě vyprahlé plochy spatřil zapikolovaného Antonína Panenku, a aby nerušil předzápasovou exercicii, jen neznatelně mu pokynul. Později seděl za osudovou brankou a už z pikniku utéci nemohl, ani kdyby chtěl. Pak jen Panenkův míč k němu letěl, přímo na něj, a nejen opticky se zvětšoval, až ho zadržela předepsaná síť. To už autor nevydržel a usedavě se rozplakal. Nebyl to nářek nad pohledným gólem, nota bene vítězným, ani nad zánikem živé mrtvolvy akčního umění, byl to šťastný pláč nad samotným piknikovým vtělením, a autor se nechal od své životní družky dlouze tišit...

Potud soukromé svědectví. Zdá se, že nás přiblížilo k pointě víc, než je zdrávo. Proto se teď rychle vraťme k tomu, co se vlastně dělo. Opustili jsme Panenku v póze piknikového guru. Po inkasovaném faulu se kvapem zotavil a teď se tu producičuje, jako by fotbalový pámbůh nebyl doma. Nic neprozrazuje lopotu rekonstrukce. Obvykle krušné místní ohledání je pojato jako hravé meteorologické intermezzo. Sotva intermezzo skončí, je vše jasné. Piknik je na světě a může se stkvít. Rekonstrukce se otevírá improvizací.

Panenka se pomalu rozbíhá. Na obyčejný kop to ale v nastalém opojení nevypadá. Čím blíže je Panenka míči, tím více se vzdaluje světu soutěže, k němuž až dosud náležel. Piknikanti právem zavětří. Brzy se jim má potrvdit, co by rádi zaplašili jako fámu. Jakmile Panenka do míče kopne, ocitne se rovnýma fotbalovýma nohama ve světě umění. Mátohy ohroženého žánru, jehož vrak by měl být nastávajícím kopem doražen, se ve zdi naposledy napřimují. Panenka už je před míčem a polomrtvý obor, jenž by měl vlastně skomírat někde na hony daleko, čeká na ránu z milosti. Na Panenkovo umělecké dopuštění.

Až dosud byl Panenka virtuálně fotbalistou. Elegance jeho fines, pasů a gólů sice fascinovala, ale pořád setrvával oběma virtuózníma nohama na fotbalové zemi. Šťastné dítě neúprosné soutěže. Za čarami a kouzly vždy odborníci pilně rozeznávali góly a dodnes se jich nemohou dopočítat. Teď už staré počty neplatí. Piknikové krásno očekávaného gólu se do statistické kolony nevejde. Irrelevantní pravidla sice zůstanou lhostejně zachována, ale se zničujícím duchem soutěže je amen. Sportovní novinář se šmahem změní ve výtvarného kritika, ale to jen proto, aby mu nad nekrologem žánru zbyly oči pro pláč.

Panenka zatím kope do míče a ani neví, co ho čeká, jestliže se kop vydaří. Není třeba třikrát hádat. Ve vlastním, nyní vlastně bývalém žánru, bude uctěn a pro jistotu penzionován, zatímco dosavadní cizí žánr, na jehož výsostných pódiích Panenka nikdy nestanul, nedovolí novopečenému primasovi ani jedno předoponové poděkování. Nemůže mu je dovolit. Je notoricky známo, jak to dopadne s žánrem, který vydá bezchybný exemplář. Dokonalost, k níž je vyhoňen, ho “exemplárně” zruší. Totéž čeká a nemine žánr, jenž je takto “zdokonalen” jinde. Jenže takový jen těžko existuje s poctami.

Některých poct zůstane ušetřen i sám Panenka. I když se mu probíhající kop podaří, aplausu se nedočká. Při pikniku se netleská. Ani po uměleckém gólu. Navíc i veteráni frenetických potlesků strnou pod náporem štěstí. Akční umění pak pro novice vůbec nemá klaku. Už dotleskalo. Nedoženou to ani smuteční hosti. Nejsou žádni. Žánr je vypudil ještě v době, kdy byli údajnými účastníky. Ve jménu vandalizující dokumentace.

Míč se mezitím zlověstně nese nad hloučkem akcionistů. Ani oni smutečně nehostují. Jsou doma. Naposledy. A smutek, ten drželi ve všech svých akcích. Za smrtelný hřích proti etice záznamu se platí. Umělci ve zdi se neptají, na kom je řada. Obědou se bez sufléra, i když kdysi závěr kusu biflovali zcela jinak. Zcizili svůj žánr zbytnými záznamy a nikdo jim nemusí ohlašovat příchod kapitálního trestu. Akční umění zbytnělo ve vlastní dokumentaci. A to programově. Hned od začátku mělo v ní a jen v ní přetrvávat - a taky v ní přetrvalo. Až do posledních tónů umíračku, který mu rozezvučel geniální nováček.

Fotbal má naproti tomu hroší kůži. Nevyletí z ní, ani kdyby se Panenka na hlavu postavil. A že Panenka v rámci ustupujících, ale nepřekročených pravidel piknikuje jako ještě nikdy. Fotbalovou hru nemůže ohrozit ani do nekonečna opakovaný šot vyvoleného gólu. Spíš bez šotu než bez diváka by se obešla. Proto se taky nemusí trápit tím, zda je fotogenická. Na rozdíl od akčního umění, které ve své umělé závislosti na prestižním záznamu účastného diváka zcela vyloučilo.

Panenka se dívá za míčem, jak se od něj horempádem vzdaluje, a spokojeně mžourá. Situace vyšla velmi fotogenicky. Panenka si ten luxus může dovolit. Všechny jeho kopy a finty jsou takové. Náruživci si je zvěčňují, ale nikdo se jim o to neprosil. Svět, a nejen ten fotbalový, by se nezbořil, ani kdyby z dokumentace sešlo. Právý smysl Panenkových aktů je po výtce piknikový.

Největší z jeho aktů právě vrcholí. Míč přeletěl zeď a neodvratně pokračuje rovnou do svatyně. Spolu s tímto převratným kopem přes hlavy překonaných autodokumentaristů spěje k závěru i naše pocta. Rekonstrukce se vyvedla. Za Panenkův piknik by se ani jeho vzor nahoře nemusel hanbit. Však taky na celý jeden žánr stačil. Do poslední chvíle napínává chvála Antonína Panenky se stala nekrologem akční odnože výtvarného umění, kterému tento “virtuóz odjinud” učinil až příliš dobře.

Míč doletěl a Panenka si neodpustí krátký záchvat radosti. Právem. Pod fotbalovou způsobou se pikniku většinou nevede. Jemu se ale tak dokonale zdařil, že to někde zcela jinde nepřežila branže, která piknik vždycky za svůj měla. Až do její svatyně dokopl Panenka exemplář, na jaký se sama, dokud ještě byla, nikdy nezmohla.

Teprve teď se můžeme uvolnit, jak nám slibovala předvolební básnička z motta. Reflektorický kruh osířel a zhasl. Ansámbl předvedeného kusu je rozpuštěn. Měl hrát to, co odjakživa, a zahrál to, co ještě nikdy. Jenže tahle premiéra už reprízy nemá. Šampion pikniku vykonal své a může jít. Akčnímu umění je konec.

Vídeň, březen – duben 1985

HOMMAGE FÜR ANTONÍN PANENKA oder DAS ENDE DER AKTIONSKUNST

Text: Eugen Brikius / Übersetzung: Christa Rothmeier

„Bis zu dem spannenden Ende, wo man sich entspannen kann, lobt man ohne viel Umstände den blendenden Panenka“

(aus einer Kampagne des Verfassers anlässlich der Wahl des besten österreichischen Fußballers für das Jahr 1983)

Panenka

Schon allein der Beginn ist spannend. Auch die von Anspielungen strotzende Exposition, die die spätere Auflösung ja fast schon ahnen lässt, mildert sie nicht. Alles dreht sich um den Eckpfeiler der beiden im Titel angedeuteten Genres, das Picknick, dessen Rekonstruktion der Sinn der Aktionskunst und Unsinn eines Fußballspiels ist. Unglaubliches ereignet sich. Über das Schicksal des ersten Genres wird auf dem Boden des zweiten entschieden. Auf diesen Boden nämlich fällt ein so überwältigender Abglanz eines himmlischen Picknicks, dass das ewig wiederholte Stück unangekündigt eine Galapremiere erlebt. Auslöser der eingangs erwähnten Spannung ist das freudige Bangen angesichts sich abzeichnender Vollendung. Der Abstieg des idealen Picknicks auf die Fußballerde vollzieht sich nicht wie ein heimtückisches Kreuzworträtsellöser-Whodunit. Vom ersten Takt dieses Schwangesangs der Aktionskunst an weiß man, dass alles Panenkas Werk ist. Der Konstrukteur des Picknicks agiert hier sehr suggestiv. Es verwundert daher nicht, dass trotz Beibehaltung der Gepflogenheiten eines Fußballmatches im Stück nicht viel beim Alten bleibt. So verändern sich beispielsweise die Personen bis zur Unkenntlichkeit. Dafür ändert sich nichts an ihrer Besetzung. Bis auf die Personen in der Mauer, bei denen es später überraschend auch zu einer Besetzung kommt. Ansonsten bleibt das verstörte Ensemble beim Picknick-Opfer unserem Solisten wie auch seiner Hausbühne treu.

Die Handlung allerdings entzieht sich bald der Schablone eines Matches. Das in Fahrt kommende Picknick lässt sich nicht zum Stillstand bringen. Unwillkürlich vergessen die Besucher des Stadions ihr passives Los von Zusehern. Zum Publikum werden anfangs zwar auch die Spieler selbst, dann aber verwandeln sich die frisch gebackenen Zuschauer wie auch die auf den Tribünen unisono in andere Personen. Der neu gewonnene Picknick-Tick unterscheidet sie kategorial von den attrappenartigen Teilnehmern der Produktionen der Aktionskunst. Diese werden, war sie ihnen auch unter dem Etikett eines angeblich zur Anwendung kommenden archetypischen Rituals versprochen worden, nie die Rekonstruktion eines Picknicks miterleben. An Stelle des inserierten magischen Geschehens helfen sie einem schamlos kaschierten Arrangement, das keineswegs als unschuldige Libation, sondern als direkter Dienst am Moloch der Dokumentation gedacht ist und mit großem Tamtam ausgeführt wird, auf eine pseudokünstlerische Welt.

Über die Dokumentomanie jedoch später. Wir sind erst am Beginn der Handlung. Zur Aufmunterung des ausverkauften Hauses vollführt Antonín Panenka im Halbkreis vor dem Strafraum des Gegners seinen berühmten „Kreisel“, eine aus einem einzigen Takt bestehende Pirouette, welche die bisherigen Zuschauer in den verschlingenden Wirbel des Picknicks zieht. Genauso verfährt er auch mit den Spielern, wobei er vor allem die Gegenspieler zentriert. Die erledigten Akteure wären von ihm dann definitiv zu Zuschauern gemacht worden, hätte er ihnen in seiner Projektion nicht wenigstens einen Platz am Rande reserviert.

Inmitten dieser vorbereitenden Finte wird Panenka vom widerstandskräftigsten der aufgewirbelten Verteidiger in Ermangelung anderer Mittel zu Boden geworfen. Nichtsdestotrotz erhebt er sich augenblicklich und schreitet gedankenverloren in die Tiefe des Strafraums. Die „gegnerischen Spieler“ weichen verängstigt hinter die Linie des Halbkreises zurück, um die erwartete Exekution nicht zu stören. So geradlinig lässt sich die Aktionskunst aber nicht aus der Welt schaffen. Von den Banalitäten eines Strafstoßes bleiben die Teilnehmer von Panenkas Rekonstruktion verschont. Der taktvolle Schiedsrichter bietet dem Genre, dessen Podien sich woanders befinden, noch eine vergebliche Chance an. Es soll jetzt in seiner Abwesenheit einer Entscheidung unterworfen werden, und noch dazu an dieser unwahrscheinlichen Front. Panenka bringt die peripetiehafte Verordnung des geliebten Strafstoßes allerdings nicht aus der Ruhe. Was folgt, ruft den pinkelnden Herrn Bloom in Erinnerung und übertrifft ihn sogar noch.

Die zentrifugierten Kontrahenten ahnen zwar, dass der Ball ins preisgegebene Allerheiligste fliegen wird, doch erwartet sie Schlimmeres. Die Metamorphose des Stücks schreitet fort. Nach der Verwandlung der Personen – in Picknickteilnehmer – beginnt sich ausgerechnet bei den einstigen Gegenspielern auch die bisher unangetastet gebliebene Besetzung zu ändern. Besagte Personen gewinnen die Gestalt spukhafter Aktionskünstler, die hier aus ihren eigenen Körpern eine Mauer aufgestellt haben, die von allen Mauern, die es auf der Welt gibt, am meisten jener beim Fußball gleicht. Die Künstler-Spieler fühlen sich allmählich zu Recht von der Vorstellung bedrückt, dass der Exekutor des Picknicks ihre Mauer in ein fremdes, das heißt ihr eigenes Genre hinüberkickt.

Es sind alle hier, oder wenigstens jene, die sich am meisten sehen und hören ließen. Die das Picknick der Kunst opferten, weil sie es zur Kunst machen wollten, ohne zu wissen wie. Jene, die die Kunst der Dokumentation opferten, weil sie sie ausschließlich für diese vorspiegelten. Jene, die sich so lange um das kunsthistorische Evangelium herumschlichen, bis sie zu Adressaten einer ganz gegenteiligen Botschaft heranreiften. Nun teilen sie sie einander selbst mittels stiller Post mit. Wer flüstert da eigentlich in der Mauer? Als Erklärung für Uneingeweihte und Gedächtnisauffrischung für Augenzeugen folgt eine flüchtige Aufzählung.

Panenka

[... *hier folgt eine bissig-humorvolle Abrechnung mit Künstlerkollegen, Kritikern und Galeristen der damaligen Tschechoslowakei: Jiří Daniček, Olaf Hanel, Jan Steklík, Zorka Ságlová, Ladislav Novák Karel Nepraš, Milan Knížák, Rudolf Němec und Jindřich Chalupecký ... Anm. d. Red.*]

Panenka

Jene, denen es ihr Ehrgeiz verwehrt hatte, die Mauer zu verlassen, stehen jetzt statuengleich in ihr da. Dafür picknicken die involvierten Zuschauer, dass sie fast dampfen. Sie haben allen Grund dazu. Antonín Panenka tut, wovor er sonst so-gar mitten im Getümmel des Spiels nicht zurückschreckt, wenn er sich über den momentanen Stand der Elemente nicht im Klaren ist. Er bleibt auf dem Weg zum Ball stehen, befeuchtet einen Finger mit Speichel und streckt ihn hoch, um fest-zustellen, woher der Wind weht. Um wie viel gelungener hier choreografisch die Rolle der Elemente bei der Rekonstruktion des Picknicks aufgefasst ist, als etwa zur Zeit der Vergangenheit des Verfassers als Aktionist, als sein Team im Namen des Feuerwehrprinzips der Land-art-Bereitschaft „an Stangen herunterrutschte“, wann immer es am Ort eines bevorstehenden Events zur bestellten Konstellation der Elemente kam.

Sobald Panenka ein Element identifiziert hat, wird die Fußballzeit zum „bewegten Bild der Picknickewigkeit“. In diesem Augenblick finden sich Panenka und seine Getreuen in einem Scheinwerferkreis wieder, dessen Äußeres verdunkelt ist, wie es einst bei den Aufzeichnungen kanadischer Eishockeygoals zu sein pflegte. Nützen wir Panenkas erhobenen Finger aus und verweilen wir kurz im verdunkelten Äußeren des noch nicht erstrahlten Kreises. Bis jetzt hat sich die Ewigkeit in ihrem irdischen Abbild noch keinen Fingerbreit bewegt. Es liest sich wie einem kitschigen Liebesroman entnommen, wie damals sogar der Verfasser Panenka nicht widerstehen konnte.

Knapp vor Spielbeginn war er auf den höchsten Punkt der Tribüne hinter dem schicksalhaften Tor, von wo man bis auf den Trainingsplatz zu Füßen des Wienerwaldes schauen kann, gestiegen. Im einzigen schattigen Winkel des ausgetrockneten Spielfelds erblickte er den abseits versteckten Antonín Panenka und winkte ihm, um die Exerzitien vor dem Match nicht zu stören, nur unmerklich zu. Später saß er hinter dem schicksalhaften Tor und konnte dem Picknick, selbst wenn er es gewollt hätte, nicht mehr entkommen. Dann flog ihm nur mehr Panenkas Ball entgegen, direkt auf ihn zu, und vergrößerte sich nicht nur optisch, bis ihn das vorschritfsmäßige Netz abfng. Das konnte der Verfasser schon nicht mehr verkraften und fing haltlos zu weinen an. Es waren weder Tränen über das grandiose, notabene siegreiche Goal noch über den Untergang des lebendigen Leichnams der Aktionskunst, es war ein glückliches Weinen über die lauterste Verkörperung eines Picknicks und der Verfasser ließ sich lange von seiner Lebensgefährtin besänftigen ...

So weit das private Zeugnis. Es scheint, dass es uns mehr als zuträglich der Pointe genähert hat. Kehren wir daher rasch zu dem zurück, was eigentlich geschah. Wir hatten Panenka in der Pose des Picknickgurus verlassen. Nach dem kassierten Foul hatte er sich blitzartig erholt und jetzt produziert er sich hier, als ob der Herrgott des Fußballs nicht zu Hause wäre. Nichts verrät die Mühsal der Rekonstruktion. Der gewöhnlich anstrengende Lokalausgutschein ist als spielerisches meteorologisches Intermezzo angelegt. Kaum endet das Intermezzo, ist alles klar. Das Picknick ist auf der Welt und kann seinen Glanz entfalten. Die Rekonstruktion öffnet sich der Improvisation.

Panenka läuft langsam los. Nach einem gewöhnlichen Kick sieht das in dem eingetretenen Rausch aber nicht aus. Je mehr sich Panenka dem Ball nähert, desto mehr entfernt er sich von der Welt des Wettkampfs, der er bisher angehört hat. Die Picknickanten fangen zu Recht etwas zu wittern an. Bald sollen sie die Bestätigung dafür erhalten, was sie lieber als Fama verscheucht hätten. Sobald Panenka in den Ball tritt, ist er mit seinen Fußballerbeinen geradewegs in der Welt der Kunst gelangt. Die Gespenster des bedrohten Genres, dessen Wrack mit dem bevorstehenden Kick der Garaus hätte gemacht werden sollen, recken sich ein letztes Mal in der Mauer. Panenka ist schon vor dem Ball und das halbtote Fach, das eigentlich irgendwo meilenweit weg hätte auf dem Sterbebett liegen sollen, wartet auf den Gnadenstoß. Auf Panenkas künstlerische Fügung.

Bis jetzt war Panenka virtuell Fußballer gewesen. Die Eleganz seiner Finessen, Pässe und Goals war zwar faszinierend, doch war er mit seinen zwei virtuosen Beinen immer noch auf dem Boden des Fußballs gestanden. Das Glückskind eines unerbittlichen Wettkampfs. Hexereien und Zauberticks hatten die Experten stets emsig als Goals identifiziert und sie sind bis heute unzählbar. Jetzt gelten die alten Rechnungen bereits nicht mehr. Die picknickgleiche Ästhetik des erwarteten Goals findet in der Kolonne einer Statistik keinen Platz. Die irrelevant gewordenen Regeln werden zwar gleichgültig eingehalten, mit dem zerstörerischen Geist des Wettkampfs aber ist Schluss. Der Sportjournalist verwandelt sich schlagartig zum Kunstkritiker, nur zu dem Zweck jedoch, auf dass ihm vor dem Nekrolog des Genres Augen zum Weinen bleiben.

Panenka kickt unterdessen in den Ball und weiß nicht einmal, was ihn erwartet, wenn ihm der Strafstoß gelingt. Unnötig dreimal zu raten. Er wird im eigentlichen, nunmehr eigentlich ehemaligen Genre geehrt und sicherheitshalber pensioniert werden, während das bisherige fremde Genre, auf dessen majestätischen Podien Panenka nie gestanden war, dem frisch gebackenen Primas keine einzige Danksagung vor dem Vorhang zugesteht. Es kann sie ihm nicht zugestehen. Es ist notorisch bekannt, was mit einem Genre, das ein fehlerloses Exemplar hervorbringt, passiert. Die Perfektion, zu der es hochgepusht wird, zerstört es „in exemplarischer Weise“. Das Gleiche erwartet unfehlbar das Genre, das solcherart anderswo „perfektioniert“ wird. Nur dass ein solches nur schwer mit Ehrungen ex geht. Von einigen Ehrungen wird sogar Panenka verschont bleiben. Auch wenn ihm der in Ausführung befindliche Schuss gelingt, wird er keinen Applaus erwarten dürfen. Beim Picknick wird nicht geklatscht. Nicht einmal bei einem kunstvollen Goal. Außerdem erstarren sogar die Veteranen frenetischen Applauses unter dem Ansturm von Glück. Die Aktionskunst wiederum hat für Neulinge gar keine Claque. Sie hat schon ausgeklatscht. Auch Trauergäste werden das nicht wettmachen. Es sind keine da. Das Genre hat sie noch zu einer Zeit verjagt, als sie angeblich Teilnehmer waren. Im Namen der vandalisierenden Dokumentation.

Der Ball schwebt inzwischen unheilverkündend über der kleinen Schar Aktionisten. Selbst sie sind nicht als Trauergäste da. Sie sind daheim. Zum letzten Mal. Und Trauer haben sie ohnehin bei allen ihren Aktionen gehalten. Für die Tod-sünde gegen die Ethik der Aufzeichnung wird bezahlt. Die Künstler in der Mauer fragen nicht, an wem die Reihe ist. Sie kommen ohne Souffleur aus, auch wenn sie den Schluss des Stücks einst ganz anders eingebüffelt hatten. Sie haben ihr Genre durch hypertrophes Aufzeichnen entfremdet und niemand muss ihnen das Nahen einer kapitalen Strafe ankündigen. Die Aktionskunst ist in der eigenen Dokumentation hypertrophiert. Und das programmatisch. Sie sollte gleich von Anfang an in ihr und nur in ihr überleben – und sie hat auch in ihr überlebt. Bis zu den letzten Klängen der Sterbeglocke, die der geniale Neuling für sie erklingen ließ.

Im Unterschied dazu hat der Fußball eine Elefantenhaut. Er fährt nicht aus dieser Haut, selbst wenn Panenka sich auf den Kopf stellen würde. Und dabei picknickt Panenka im Rahmen der das Feld räumenden, aber nicht übertretenen Regeln wie noch nie. Selbst der ins Endlose wiederholte Spot eines auserwählten Goals stellt für ein Fußballspiel keine Gefahr dar. Es würde eher ohne Spot als ohne einen Zuschauer auskommen. Daher muss es sich auch nicht damit herumschlagen, ob es fotogen ist. Im Unterschied zur Aktionskunst, die in ihrer künstlichen Abhängigkeit von der prestigeträchtigen Aufzeichnung den beteiligten Zuseher gänzlich ausgeschlossen hat.

Panenka blickt dem Ball nach, wie er sich kometenhaft von ihm entfernt, und blinzelt zufrieden. Die Situation ist höchst fotogen herausgekommen. Panenka kann sich diesen Luxus erlauben. Alle seine Kicks und Finten sind so. Leidenschaftliche Verehrer verewigen sie, aber niemand hat sie darum gebeten. Die Welt, und nicht nur die des Fußballs, würde nicht einstürzen, auch wenn man abkäme von der Dokumentation. Der wahre Sinn von Panenkas Aktionen ist vorwiegend picknickhaft.

Die größte seiner Aktionen findet soeben ihren Höhepunkt. Der Ball ist über die Mauer hinweggeflogen und setzt unabänderlich seinen Weg direkt ins Allerheiligste fort. Zusammen mit diesem revolutionären Kick über die Köpfe der besieigten Selbstdokumentaristen hinweg steuert auch unsere Hommage auf ihr Ende zu. Die Rekonstruktion ist gelungen. Sogar sein Vorbild hoch oben müsste sich für Panenkas Picknick nicht schämen. Hat es doch auch für ein ganzes Genre gereicht. Die bis zum letzten Moment spannende Hommage für Antonín Panenka ist zum Nekrolog eines Ablegers der bildenden Kunst, der Aktionskunst geworden, der dieser „Virtuose von anderswoher“ fast zu gut Genüge tat.

Der Ball hat sein Ziel erreicht und Panenka verwehrt sich nicht einen kurzen Freudentaumel. Zu Recht. In der Form des Fußballs geht es dem Picknick meist nicht gut. Ihm hingegen ist es so perfekt gelungen, dass die Branche, die das Picknick immer für ihr Privileg gehalten hatte, dies irgendwo ganz anders nicht überlebte. Bis in ihr Allerheiligstes hat Panenka ein Exemplar gekickt, zu dem sie selbst sich, solange sie noch existierte, nie aufschwingen konnte.

Erst jetzt können wir uns entspannen, wie es uns das Wahlkampfgedichtchen aus dem Motto versprochen hat. Der Scheinwerferkreis ist verwaist und erloschen. Das Ensemble des vorgeführten Stücks aufgelöst. Es hätte das Gleiche wie seit eh und je spielen sollen und spielte, was es noch nie gespielt hat. Nur dass diese Premiere keine Reprisen mehr hat. Der Champion des Picknicks hat das Seinige getan und kann gehen. Mit der Aktionskunst ist es aus.

Wien, März – April 1985

„Den Kontakt zu den Galerien und Kunstinstitutionen im Osten und Südosten intensivieren“

Zwölf Galerien aus Zentraleuropa sind heuer wieder dank der Unterstützung von KONTAKT auf der Wiener Kunstmesse viennAfair vertreten. *Report* stellt vier der Galerien vor.

Text: Nina Schedlmayer

www.kontakt.erstebankgroup.net

Die Galeristen, die im Vorjahr auf der Kunstmesse viennAfair vertreten waren, zeigten sich allesamt zufrieden – allerdings hauptsächlich jene aus Österreich. Internationales Publikum kam, aber wenig. Die Galerien aus Mittel- und Zentraleuropa, vor allem die jüngeren, konnten ihre Adressbücher füllen, verkaufen ließ sich weniger.

Dennoch: So gut wie alle CEE-Galerien, die im Vorjahr dabei waren (darunter die Galeria Gregor Podnar aus Ljubljana oder Raster aus Warschau), werden auch heuer wieder zur viennAfair kommen, plus einige neue, wie etwa die Gandy Galerie aus Bratislava oder die Galeria plan b aus dem rumänischen Cluj. Als neuer Messedirektor möchte der Wiener Musiker und Kurator Edek Bartz „den Kontakt zu den Galerien und Kunstinstitutionen im Osten und Südosten erweitern und intensivieren“. Unterstützt vom Fachbeirat (Vorsitzende: Rosemarie Schwarzwälder von der Galerie nächst St. Stephan) möchte er an den Erfolg von 2005 anschließen: 92 Galerien aus insgesamt 19 Ländern zeigten ihr Kunstprogramm. Es kamen 10.600 Besucher.

viennAfair
The International Contemporary Art Fair
6. – 9. April 2006
MessezentrumWienNeu
Messeplatz 1, A–1020 Wien
www.viennAfair.at

Galerija Škuc, Ljubljana (SI)
International eingeschleust

Die Galerija Škuc ist in Ljubljana Platzhirsch: Praktisch alle Künstler aus Slowenien, deren Arbeiten später mal in Ausstellungen in São Paulo, Berlin oder New York auftauchen, sind durch die Schleuse von Škuc groß geworden: Die Gruppe OHO, die mit ihren Straßenaktionen Aufsehen erregte, die legendären IRWIN, die mit ihren Verwirrspielen nicht nur Politiker zum Narren hielten, und zuletzt Marjetica Potrč, die mit ihren Installationen im Jahr 2000 die renommierte Kunstauszeichnung Hugo Boss Prize gewann. 1978 wurde die nichtkommerzielle Galerie in der Folge der 68er-Studentenbewegung gegründet. Messeauftritte sind für die ehemaligen Revoluzzer nichts Neues mehr: Schon im Vorjahr waren sie auf der viennAfair zu Gast, ebenso auf der ARCO in Madrid oder der Arte Fiera in Bologna.

www.galerija.skuc-drustvo.si

Galeria plan b, Cluj (RO)
Premierenfeiern fürs Image-Kapital

In zweifacher Hinsicht eine Premiere: Die Galeria plan b aus Rumänien ist das erste Mal auf der viennAfair. Und das erste Mal überhaupt auf einer Kunstmesse. Schließlich wurde plan b erst vor etwa einem halben Jahr gegründet – von Mihai Pop und Adrian Ghenie, die zwei Finanzfirmen für die Unterstützung ihrer Galerie gewinnen konnten. Gerne arbeiten sie mit Galerien aus Zentral- und Osteuropa zusammen. So haben Pop und Ghenie etwa David Kulhánek und Ondřej Chrobák, die Leiter der Prager Display Galerie, eingeladen, eine Ausstellung bei ihnen zu kuratieren. Vier Ausstellungen zeigte plan b bisher, darunter eine von dem 1977 geborenen Ciprian Muresan, der auch auf der Wiener Messe ausstellt – gemeinsam mit den ebenfalls rumänischen Künstlern Victor Man und Cristi-an Pogacean. Da plan b im eigenen Haus in Cluj hauptsächlich Kunst aus anderen Ländern vorstellt, möchte man sich bei der Messe auf die rumänische Kunstproduktion konzentrieren. Von der Teilnahme, so Mihai Pop, erwarte man nicht in erster Linie tolle Verkäufe, sondern: „Wir sind jetzt in einem Stadium, in dem das Image-Kapital wichtiger ist als das finanzielle.“

www.plan-b.ro

Galerija Zvono, Belgrad (CS)
Schwerpunkt: junge Malerei

Ein gewisser Stolz schwingt mit: „Zvono ist leider“, heißt es auf der Homepage der Galerie, „noch immer die einzige private Galerie in Serbien, die sich hauptsächlich jungen Künstlern widmet.“ Das Programm der 1993 gegründeten Galerie von Ljiljana Tadić entpuppt sich als malereilastig: knallig Monochromes von Milovan Destil Marković, streng Geometrisches von Igor Marsenić oder pop-artig Landschaftliches von Ivana Kličković. Auch Zvono ist kein Messeneuling: Die Teilnahme an der viennAfair war für Tadić „das wichtigste Ereignis im Jahr 2005. Wir kommen aus einem Land, in dem es keinen Markt für junge Kunst gibt.“ Die erste Messteilnahme im Vorjahr hätte ihr gezeigt, wie „wenig wir über den Kunstmarkt gewusst haben“. Für heuer hofft sie, „offiziell einige Sammler kennen zu lernen“. Für die Zukunft ist Tadić optimistisch: „Ich kenne viele junge Leute, die das Land verlassen haben und nun Interesse für unsere Kunstszene zeigen.“ Dennoch ist die Situation nicht leicht: „Die politischen und sozialen Umstände in Serbien haben ein Vakuum geschaffen: Das Interesse für Kunst wurde hintangestellt.“

www.galerijazvono.com

CAC, Vilnius (LIT)
Punkten mit Bandbreite

Spätestens seit der Biennale in Venedig im vergangenen Jahr dürfte das Contemporary Art Center (CAC) in Vilnius (oder: Šiuolaikinio meno centras) auch Nicht-Insidern bekannt sein: Die größte Ausstellungsinstitution im Baltikum punktete im litauischen Pavillon mit einer der wenigen gelungenen nationalen Präsentationen auf der Venediger Kunstshow. Eingeladen hatte man dafür mit dem Künstler Jonas Mekas einen schon vor Ewigkeiten emigrierten Sohn des Landes. Erst vor kurzem zeigte man die IXth Baltic Triennial of International Art im eigenen Haus. 1968 gegründet, arbeitet das CAC längst international: „Wir haben gut etablierte Kooperationen mit Institutionen wie De Appel in den Niederlanden, dem Frankfurter Kunstverein oder der Zacheta Gallery aus Warschau“, erzählt Simon Rees, Chefkurator am CAC. Schon im Vorjahr hat die Galerie an der viennAfair teilgenommen. Schließlich sei das CAC am besten geeignet, die Bandbreite litauischer Kunst zu präsentieren.

www.cac.lt

Außerdem sind folgende Galerien heuer mit Unterstützung von KONTAKT auf der viennAfair vertreten:

Galeria Noua, Bukarest (RO)
www.galerianoua.ro

Galerie H'ART, Bukarest (RO)
www.hartgallery.ro

Remont Galerie, Belgrad (CS)
www.remont.co.yu

Display, Prag (CZ)
www.display.cz

Raster, Warschau (PL)
www.raster.art.pl

Gregor Podnar Galerie, Ljubljana (SI)
gpodnar@siol.net

SPACE/Galerie Priestor, Bratislava (SK)
www.priestor.org

Gandy Galerie, Bratislava (SK)
www.gandy-gallery.com

Nina Schedlmayer, geboren 1976, lebt als freie Kunstkritikerin und Journalistin in Wien. Sie schreibt u. a. für *profil* und *artmagazine.cc*.

“Intensify the contact to the galleries and art institutions in the eastern and south-eastern Europe”

Thanks to the support of KONTAKT twelve galleries from Central Europe are again represented at this year's viennAfair, the art fair in Vienna. *Report* has chosen four of these galleries.

Text by Nina Schedlmayer

Of the gallery owners that were present at last year's viennAfair the majority were satisfied – but most of these were from Austria. There were international visitors, but only a few of them. The galleries from Central Europe, above all the younger ones, were able fill their address books but were less successful as regards sales. Nevertheless: Almost all CEE (Central and Eastern European) galleries that took part last year (including Galerija Gregor Podnar from Ljubljana and Raster from Warsaw), will come to viennAfair again this year, along with a number of new ones, such as Gandy Gallery from Bratislava and Galeria plan b from Cluj in Romania. The new fair director, Viennese musician and curator Edek Bartz wishes to “expand and intensify the contact to the galleries and art institutions in the eastern and south-eastern Europe”. With the support of an expert advisory committee (chairperson Rosemarie Schwarzwälder from Galerie nächst St. Stephan), Bartz hopes to build on the success of 2005, when 92 galleries from a total of 19 countries showed their art programs and the fair had 10,600 visitors.

viennAfair
The International Contemporary Art Fair
6 – 9 April 2006
MessezentrumWienNeu
Messeplatz 1, A–1020 Wien
www.viennAfair.at

Galerija Škuc, Ljubljana (SI)
Introduced internationally

Galerija Škuc is top dog in Ljubljana: practically all artists from Slovenia that later emerged at exhibitions in São Paulo, Berlin or New York were first introduced by being shown in Škuc: the group OHO, who provoked attention with their street actions, the legendary IRWIN, who make a monkey of (not only) politicians with their puzzles, and finally, Marjetica Potrč, who won the prestigious Hugo Boss award for her installations in 2000. This non-commercial gallery was founded in 1978 in the aftermath of the 1968 student movement. For these former revolutionaries appearances at art fairs are no longer something new, last year, too, they were a guest at viennAfair and also at ARCO in Madrid and Arte Fiera in Bologna.

www.galerija.skuc-drustvo.si

Galeria plan b, Cluj (RO)
Celebrating premieres in the interest of image capital

A premiere in two respects: Galeria plan b from Romania is showing at the viennAfair for the first time and this is the gallery's first ever appearance at an art fair. After all, plan b was founded only about six months ago by Mihai Pop and Adrian Ghenie, who were able to persuade two finance companies to support their gallery. They like to work with galleries from Central and Eastern Europe. And so Pop and Ghenie invited David Kulhánek and Ondřej Chrobák, the directors of the Display Gallery in Prague, to curate an exhibition with them.

plan b has shown four exhibitions to date, including one of Ciprian Muresan who was born in 1977 and who is also showing at the viennAfair – together with the Romanian artists Victor Man and Cristian Pogacean. As in their own building in Cluj plan b principally shows work from other countries, at the fair in Vienna they wish to concentrate on the Romanian production of art. According to Mihai Pop what they expect from participating is not so much good sales figures, instead he says: “we are now at a stage when image capital is more important than financial capital.”

www.plan-b.ro

Galerija Zvono, Belgrad (CS)
Focal point: young painting

One discerns a certain note of pride: “Unfortunately Zvono is still the only private gallery in Serbia that devotes itself principally to the work of young artists”, it says on the homepage of Galerija Zvono.

The program of the gallery of Ljiljana Tadić that was founded in 1993 has a definite bias towards painting: explosive monochrome works by Milovan Destil Marković, severe geometric pieces by Igor Marsenić or Pop Art landscapes by Ivana Kličković. Zvono, too, is no newcomer to the fair. For Tadić taking part in viennAfair 2005 was, “The most important event of 2005. We come from a country where there is no market for young art.” The first participation last year showed her, “How little we know about the art market.” For this year she hopes, “To officially meet a number of collectors.” Tadić is optimistic for the future: “I know many young artists who have left the country and are now showing an interest in our art scene.” Nevertheless, the situation is not an easy one: “The political and social conditions in Serbia have created a vacuum: interest in art has been put on hold.”

www.galerijazvono.com

CAC, Vilnius (LIT)
Points with bandwidth

Since last year's Venice Biennale at the latest CAC, the Contemporary Art Center in Vilnius (or: Šiuolaikinio meno centras), is known even to non-insiders. In the Lithuanian Pavilion at the Venice art show the largest exhibition institution in the Baltic region impressed with one of the few successful national presentations. The artist Jonas Mekas, a native of the country who emigrated many years ago, was invited to make the show. Only recently they exhibited the IXth Baltic Triennial of International Art in their own building. Founded in 1968, CAC has been operating at an international level for some considerable time: “We have well-established links with institutions such as De Appel in the Netherlands, the Frankfurt Kunstverein and the Zacheta Gallery in Warsaw”, explains Simon Rees, head curator of the CAC. They also took part in last year's viennAfair. After all, he asserts, CAC is eminently qualified to present the bandwidth of Lithuanian art.

www.cac.lt

The following additional galleries are also represented at this year's viennAfair with the support of KONTAKT:

Galeria Noua, Bukarest (RO)
www.galerianoua.ro

Galerie H'ART, Bukarest (RO)
www.hartgallery.ro

Remont Galerie, Belgrade (CS)
www.remont.co.yu

Display, Prague (CZ)
www.display.cz

Raster, Warsaw (PL)
www.raster.art.pl

Gregor Podnar Galerie, Ljubljana (SI)
gpodnar@siol.net

SPACE/Galerie Priestor, Bratislava (SK)
www.priestor.org

Gandy Galerie, Bratislava (SK)
www.gandy-gallery.com

Nina Schedlmayer, who was born in 1976, lives as a free-lance art critic and journalist in Vienna where she writes for *profil* and *artmagazine.cc* among others.

Kontakt-Projekte. News

Ausstellung in Wien und Bratislava „Kontakt ... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe“

Die Ausstellung vermittelt einen Überblick über wesentliche Aspekte des Kunstschaffens aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa seit den 1960er Jahren. Performancekunst, Medienreflexivität und Antworten auf modernistische Kunstpraktiken stehen im Mittelpunkt der Präsentation, die den Beginn umfangreicher Sammlungsaktivitäten bildet.

Wien: 17. März – 21. Mai 2006
Eröffnung: 16. März, 19.00
MUMOK – Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
www.mumok.at

Bratislava: 18. März – 21. Mai 2006
Eröffnung: 17. März, 19.00
tranzit workshops
studená 12, SK-Bratislava
www.tranzit.org, www.kontakt-collection.net

Siehe auch den Artikel von Edelbert Kób auf Seite 19 in diesem Magazin.

Kunstmesse viennAfair. The International Contemporary Art Fair

Die Wiener Kunstmesse findet dieses Jahr zum zweiten Mal statt. Zwölf Galerien aus Ost- und Südosteuropa kommen mit Unterstützung von KONTAKT nach Wien, u. a. SPACE/Galerie Priestor (Bratislava/SK), CAC (Vilnius/LIT) oder die Galeria plan b (Cluj/RO).

6. – 9. April 2006
MessezentrumWienNeu
Messeplatz 1, A-1020 Wien
www.viennAfair.net

Biennale für zeitgenössische Kunst
Periferic 7: Focussing Iasi / Soziale Prozesse
Die Biennale für zeitgenössische Kunst im Osten von Rumänien will ein Forum für Diskussionen über den lokalen soziokulturellen Kontext und dessen besondere Herausforderungen schaffen und dabei auf einen Dialog zwischen Künstlern und Kunstinstitutionen aus der Region (Rumänien, Moldawien, Ukraine) und dem Westen hinwirken.

12. – 26. Mai 2006
www.periferic.org

Secession

Die langjährige Partnerschaft mit der Secession wird um drei Jahre verlängert. Die Erste Bank entwickelt in enger Zusammenarbeit mit der Secession ein Kunstvermittlungsprogramm, das regelmäßige Spezialführungen und Sonderveranstaltungen auch für Mitarbeiter anbietet. Für Erste Bank-Kunden besteht bei Vorlage der Erste Bank-Card freier Eintritt in die Secession!
www.secession.at

Zagreb Kulturhauptstadt 3000

Die Zusammenarbeit mit insgesamt acht Zagreber Kulturorganisationen wird auch im Jahr 2006 mit einem Programm weitergeführt, das u. a. Kunst, Performance, Wissenschaft, Neue Medien und Architektur umfasst. In diesem Zusammenhang erschien im März das Buch „Hacker Manifest (A Hacker Manifesto)“ in kroatischer Sprache: McKenzie Wark, „Hakerski manifest“, hrg. von Multimedijalni Institut, übersetzt von Tomislav Medak.
www.culturalkapital.org

Katalog: Roman Ondák

Die erste Monografie des 1966 in der Slowakei geborenen Künstlers ist anlässlich seiner Ausstellung „Spirit & Opportunity“ im Kölnischen Kunstverein 2004 entstanden und wurde in Zusammenarbeit mit tranzit.sk und dem Verlag der Buchhandlung Walther König herausgegeben.

„Roman Ondák. Kölnischer Kunstverein“, Beiträge von Igor Zabel, Georg Schöllhammer und Frank Frangenberg. Interview von Hans Ulrich Obrist. Ausstellungsverzeichnis. Bibliografie. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2005, Text in dt. und engl. Sprache.
www.buchhandlung-walther-koenig.de

Buch: „Let's twist again. Historische und aktuelle Positionen der Performance in Österreich“

Die Ausstellung „Let's twist again“ präsentierte im Herbst 2002 in der Kunsthalle Exnergasse, Wien, historische und zeitgenössische Positionen der Performance in Österreich und leistete damit eine erste Aufarbeitung der Geschichte dieses Mediums. Die vorliegende Veröffentlichung ist eine weiterführende Dokumentation der öffentlichen wie subkulturellen österreichischen Kunstszene in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Rund 40 Positionen werden vorgestellt. Interviews mit Zeitzeugen, Kommentare von Experten und Analysen.

Hrg. von Carola Dertnig und Stefanie Seibold
Dea Publishing Pool, Wien 2006
Text in dt. und engl. Sprache
www.dea-publishing.com

Buch: „tandem. Polizisten treffen Migranten. Literarische Protokolle“

Polizisten begegnen zugewanderten Menschen, um sich über Identität, Kulturunterschiede, Vorurteile und Rassismus auszutauschen. Diese Treffen wurden von prominenten Autoren begleitet. Es entstanden Porträts, Biografien, Dialoge von Dimitré Dinev, Erich Hackl, Alma Hadzibeganovic, Heinz Janisch, Vladimir Vertlib, Renate Welsh-Rabady und Christa Zettel. Fotografien: Michaela Bruckmüller.

Hrg. von Susanne Gratzl, Maria Hirtenlehner, Herbert Langthaler
Mandelbaum Verlag, Wien 2006
<http://mandelbaum.at>
www.izks.at

Buch: „Sprung in die Stadt. Chişinău, Sofia, Priština, Sarajevo, Warschau, Zagreb, Ljubljana. Kulturelle Positionen, politische Verhältnisse. Sieben Szenen aus Europa.“

Essays, Reportagen, literarische Texte und künstlerische Beiträge aus sieben Städten geben Einblicke in eine europäische Gegenwart, die von zahlreichen Unterschieden bestimmt ist und doch mindestens drei Dinge gemeinsam hat: die Vergangenheit des Kommunismus, die Erfahrung eines radikalen gesellschaftlichen Umbaus und Demokratie als Aufgabe.

Hrg. von Katrin Klingan und Ines Kappert
Berater: Marius Babias, Mathias Greffrath, Georg Schöllhammer
DuMont Verlag, Köln 2006
www.dumontliteraturundkunst.de
www.projekt-relations.de

Experimenteller Film: DVD-Edition INDEX

Die Arbeitsgemeinschaft von Medienwerkstatt Wien und sixpackfilm bietet mit dieser Reihe eine Verwertungs- und Distributionsstruktur für österreichische und internationale experimentelle Film- und Videoarbeiten. 2004 erschienen die ersten 15 DVDs, u. a. mit Arbeiten von VALIE EXPORT, Lisl Ponger, Peter Tscherkassky und Kurt Kren. In der zweiten Edition sind u.a. Martin Arnold, Dietmar Brehm, Linda Christanell, Jozef Robakowski und Robert Frank vertreten.

Erscheinungstermin: Ende Mai 2006
www.index-dvd.at

Stipendien für osteuropäische Nachwuchsliteratur

In der Atelierwohnung TOP 22 des Unabhängigen Literatur Haus Niederösterreich werden wie schon 2005 mit Unterstützung von KONTAKT Autoren aus Osteuropa arbeiten können: im März Jaroslav Rudis aus Tschechien, im Juni Anna T. Szabó aus Ungarn, im August Jana Beňová aus der Slowakei.

Programm unter:
www.ulnoe.at

Weitere Informationen zu den Projekten von „KONTAKT – Das Programm für Kunst und Zivilgesellschaft der Erste Bank-Gruppe in Zentraleuropa“ finden Sie unter <http://kontakt.erstebankgroup.net/projects>

Kontakt Projects. News

Exhibition in Vienna and Bratislava “Kontakt ... from the Collection of Erste Bank Group”

This exhibition provides an overview of the most important aspects of the production of art in Central, East and South-eastern Europe since the 1960s. Performance art, media reflexivity and answers to modernist practices of art are the focus of this presentation that marks the beginning of wide-ranging undertakings in the further development of the art collection.

Vienna: 17 March – 21 May 2006
opening: 16 March, 7 p.m.
MUMOK – Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Vienna
Museumsplatz 1, A-1070 Vienna
www.mumok.at

Bratislava: 18 March – 21 May 2006
opening: 17 March, 7 p.m.
tranzit workshops
studená 12, SK-Bratislava
www.tranzit.org, www.kontakt-collection.net

See also the article by Edelbert Kób on page 20 in this magazine.

Art Fair viennAfair. The International Contemporary Art Fair

The Vienna Art Fair is being held this year for the second time. Twelve galleries from East and South-eastern Europe will come to Vienna with the support of KONTAKT including SPACE/Galerie Priestor (Bratislava/SK), CAC (Vilnius/LIT) and the plan b gallery (Cluj/RO).

6 – 9 April 2006
MessezentrumWienNeu
Messeplatz 1, A-1020 Vienna
www.viennAfair.net

Biennial for contemporary art
Periferic 7: Focussing Iasi / Social processes
This biennial for contemporary art held in eastern Romania will create a forum for discussions about the local socio-cultural context and its particular challenges and will therefore have an impact on the dialogue between artists and art institutions from throughout the region (Romania, Moldova, Ukraine) and the West.

12 – 26 May 2006
www.periferic.org

Secession

The years of partnership with the Secession will be extended for a further period of three years. In close collaboration with the Secession Erste Bank is developing an art education program that will offer at regular intervals special tours and events, also for staff members. For customers of Erste Bank entry to the Secession is free on showing an Erste Bank bankcard!
www.secession.at

Zagreb cultural capital 3000

The collaboration with a total of eight cultural organisations will be continued in 2006 with a program that includes art, performance, science, new media and architecture. In this context the book “A Hacker Manifesto” by McKenzie Wark will appear in March in Croatian: “Hakerski manifest”, edited by Multimedijalni Institut, translated by Tomislav Medak.
www.culturalkapital.org

Catalogue: Roman Ondák

The first monograph of this Slovak artist who was born in 1966 was compiled on the occasion of his exhibition “Spirit & Opportunity” in the Kölnischer Kunstverein in 2004 and was published in collaboration with tranzit.sk and the publishing company of the booksellers Walther König.

“Roman Ondák. Kölnischer Kunstverein”, Contributions by Igor Zabel, Georg Schöllhammer and Frank Frangenberg. Interview by Hans Ulrich Obrist. Exhibition catalogue. Bibliography. Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2005, Text in German and English.
www.buchhandlung-walther-koenig.de

Book: “Let's twist again. Historische und aktuelle Positionen der Performance in Österreich” (Historic and current positions of performance art in Austria)

In autumn 2002 the exhibition “Let's twist again” in the Kunsthalle Exnergasse, Vienna, presented historical and contemporary positions of performance art in Austria, hereby providing the first study of the history of this medium. This present publication is a documentation that continues the examination of the public and sub-cultural Austrian art scenes in the second half of the 20th century. Around 40 positions are presented and interviews with contemporary witnesses, commentaries and analyses by experts are included.

Edited by Carola Dertnig and Stefanie Seibold
Dea Publishing Pool, Vienna 2006
Text in German and English
www.dea-publishing.com

Book: “tandem. Polizisten treffen Migranten. Literarische Protokolle”

(Police meet migrants. Literary protocols)
Police meet migrants to exchange ideas about identity, cultural differences, prejudices and racism. These meetings were attended by prominent authors. The outcome was portraits, biographies, and dialogues by Dimitré Dinev, Erich Hackl, Alma Hadzibeganovic, Heinz Janisch, Vladimir Vertlib, Renate Welsh-Rabady and Christa Zettel. Photographs: Michaela Bruckmüller.

Edited by Susanne Gratzl, Maria Hirtenlehner, Herbert Langthaler
Mandelbaum Verlag, Vienna 2006
<http://mandelbaum.at>
www.izks.at

Book: “Leap into the City. Chişinău, Sofia, Priština, Sarajevo, Warsaw, Zagreb, Ljubljana. Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe”

Essays, reports, literary texts and artistic contributions from seven cities offer insights into a European present that is characterised by numerous differences and yet has at least three things in common: the communist past, the experience of a radical social restructuring and democracy as a task.

Edited by Katrin Klingan and Ines Kappert
Consultants: Marius Babias, Mathias Greffrath, Georg Schöllhammer
DuMont Verlag, Cologne 2006
www.dumontliteraturundkunst.de
www.projekt-relations.de

Experimental Film: DVD Edition INDEX

With this series the collective Medienwerkstatt Wien and sixpackfilm offer a realisation and distribution structure for Austrian and international experimental films and videos. The first 15 DVDs that were released in 2004 included works by VALIE EXPORT, Lisl Ponger, Peter Tscherkassky and Kurt Kren. The second edition includes, for example, Martin Arnold, Dietmar Brehm, Linda Christanell, Jozef Robakowski and Robert Frank.

Scheduled release: end of May 2006
www.index-dvd.at

Scholarships for young European authors

In the same way as in 2005 this year several authors from Eastern Europe will again be offered an opportunity to work in the studio apartment TOP 22 of the Unabhängiges Literatur Haus Lower Austria thanks to the support of KONTAKT: in March Jaroslav Rudis from the Czech Republic, in June Anna T. Szabó from Hungary, and in August Jana Beňová from Slovakia.

Program at:
www.ulnoe.at

Further information on the projects of “KONTAKT – The Program for Arts and Civil Society of Erste Bank Group in Central Europe” can be found at <http://kontakt.erstebankgroup.net/projects>

The tranzit Program Spring/Summer 2006

tranzit is a long-term initiative for contemporary art projects in Central Europe supported by Erste Bank Group. It is a dynamic, transdisciplinary platform for dialogue between artists, curators, critics, other art professionals and their audiences.

Artists-in-Residence

tranzit offers residencies in the Museumsquartier in Vienna for young artists, curators, theorists and other professionals working within the field of contemporary art from Czech Republic, Hungary and Slovakia. The duration of stay is two months at a studio.

March – April 2006: Anetta Mona Chisa (SK/RO)
May – June 2006: Éva Beatrix Bora (HU)
July – August 2006: Tamás Kaszás (HU)
September – October 2006: Zbyněk Baladrán (CZ)
www.tranzit.org
www.mqw.at
http://quartier21.mqw.at/artist-in-residence_en.html

tranzit.cz

project leader: Vít Havránek
contact: kiki@mybox.cz

Start of edition “artist’s posters collection”

Artist’s posters serve as initial information and kind of catalogue about young artists or exceptional artist’s projects. This idea arose in collaboration with tranzit network of Kateřina Šedá (CZ), Jiří Skála (CZ), Miklós Erhardt (HU), Zbyněk Baladrán (CZ), Jesper Alvaer (NO), Mladen Stilinović (HR). Posters will be distributed free of charge to more than 400 personal addresses – to artists, curators, art organisers and museum directors all over the world. From 15 March 2006 it will be possible to order the posters by tranzit: kiki@mybox.cz
www.tranzit.org

tranzit screening

In cooperation between tranzit.cz and the Prague cinema, Světozor, in 2006 a series of films will be shown that were curated by artists and art mediators.

Fluxus – State of Continuous Change

in collaboration with Lux, London
30 March 2006, 8 p.m.

Films from Finland

in collaboration with Filmform Stockholm and Argo Films
27 April 2006, 8 p.m.

Film festival:

“The Enigma”

curated and introduced by the art historian Markéta Uhlířová (CZ)
28 September 2006, 8 p.m.
Cinema Světozor, Vodičkova 41, CZ-Prague 1
www.kinosvetozor.cz

Video Art and Alternative Media in the USA

in collaboration with Video data bank in Chicago, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, Academy of Fine Arts Prague, Film and TV School of the Academy of Performing Arts in

Prague (FAMU)

25 – 28 May 2006

tranzit lecture

Iara Boubnova (BG), curator and art critic and assistant professor at the New Bulgarian University, Visual Arts and Communication Department (Sofia).
31 March 2006, 4 p.m.
Vysoká škola uměleckoprůmyslová /AAAD
Nám. Jana Palacha 80, CZ-110 00 Prague 1
www.vsup.cz
more lectures: www.tranzit.org

Books:

Václav Stratil, “I’m History”. English version published by tranzit and JRP Ringier. A book of portraits and self-portraits by Václav Stratil (CZ) that has been curated by Jiří Skála (CZ), an artist from the younger generation. With texts by Jiří Skála and Czech philosopher Karel Thein.

“Jiří Kovanda”. English version of the book edited by tranzit and JRP Ringier.

First complete survey of the actions and installations of one of the most low profile but at the same time best internationally known Czech artists. With three interviews: Hans Ulrich Obrist (CH) talks with Jiří Kovanda (CZ), Georg Schöllhammer (A) in interview with Jiří Ševčík (CZ), Pawel Polit (PL) and Igor Zabel (SI) comment in the e-mail interview on a text of Vít Havránek (CZ).

to be published in April 2006

“Guy Debord and SI”. The first anthology in the Czech language of the essays by Guy Debord and Situationist International. The publication of the project of Miklós Erhardt (HU) will form part of the book. Published by tranzit.cz, distributed by Kant.
to be published in June 2006

“Ján Mančuška. Missing.” An artist’s book by an outstanding contemporary Czech artist. Published by tranzit and JRP/Ringier.

www.jrp-ringier.com

www.tranzit.org

to be published in July 2006

Exhibition: “I-direct ontology”

An exhibition curated by Vít Havránek (CZ), which is part of a more extensive exhibition project organized through an initiative by tranzit.cz.

The first part of this project was held in June 2005 in the tranzit workshops in Bratislava and the third part of the exhibition will take place at the Secession in Vienna in September 2006. Many significant contemporary artists from throughout Europe are taking part in the second project in Prague: Saskia Holmkvist (SW), Johanna Billing (SW), Fiorenza Menini

(FR), Omer Fast (DE), Fikret Atay (TK), Martin Creed (UK), Silvie Vondřejcová (CZ), Alan Curral (UK), Ján Mančuška (CZ), Stano Filko (SK), Boris Ondreička (SK), Lise Harlev (DK), Pavel Braila (MOL), Ella Ziegler (DE), Jiří Kovanda (CZ).

31 May – 15 July 2006

Futura, Centre for contemporary art
Holečkova 49, CZ-150 00 Prague 5
www.futuraprojekt.com

22 September – 12 November 2006

Secession
Friedrichstraße 12
A-1010 Vienna

www.secession.at

tranzit symposium and seminar:

“The Next Omelette Should Be Made By a Carpenter”

Seminar that will focus on the phenomenon of exhibitions curated and organised by the artists themselves and the relationship of this phenomenon to the institutional art world. With international participants.

19 – 23 October 2006

place check out at www.tranzit.org

tranzit.sk

project leader: Boris Ondreička
contact: lehoeka@nexta.sk

“Kontakt ... from the Collection of Erste Bank Group”

with Josef Dabernig (A), Carola Dertnig (A), Sanja Iveković (HR), Šejla Kamerić (BA), Denisa Lehocká (SK), Ján Mančuška (CZ), Milica Tomić (CS), Peter Weibel (A), see article by Edelbert Köb on page 20 in this magazine.

18 March – 21 May 2006
opening: 17 March, 7 p.m.

tranzit workshops

studená 12, Bratislava

www.tranzit.org

www.kontakt-collection.net

“Küba – A Trans-European Journey from Istanbul to Vienna: A Transit of Values and Shipment of Lives”

In cooperation with Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21).

The work “Küba” by Turkish artist Kutluğ Ataman will be transported in a freight ship from Constanta (Romania) at the Black Sea via Rousse, Belgrade, Novi Sad, Vukovar, Budapest, Bratislava to Vienna. In each of these cities works will be produced in collaboration with local artists. Ataman’s installation features forty monitors that show videos in which residents of the Istanbul ghetto “Küba” talk about their

Der Liedermacher Vlasta Třešňák auf dem Weg zum Flughafen ins schwedische Exil, Prag 1982

The songwriter Vlasta Třešňák on the way to the airport into the exile in Sweden, Prague 1982

lives. In Bratislava Roman Ondák will work on a project in the tranzit workshops.
14 – 20 June 2006

tranzit workshops

studená 12, SK-Bratislava

www.tranzit.org

www.tba21.org

tranzit.hu

project leader: Dóra Hegyi
contact: tranzit.hu@mail.com

Program until September 2006:

- Inserts will be published quarterly by invited artists in the Intercity magazine distributed in all intercity trains in Hungary.

- Screening-series will be shown monthly. For that protagonists of the Hungarian art scene are invited to select a one-night film program presented at different sites.

- The tranzit quarter will invite monthly guests and edit an independent section in the monthly art magazine “Művilág” of the Hungarian Radio Petöfi Radio, FM 94.8.

- Documentary-oriented films which are produced at the Balázs Béla Filmstudio between the 1960s and the 1980s will be translated.

- A new English issue of the online art magazine exindex is online at www.exindex.hu

tranzit.at

project leader: Georg Schöllhammer
contact: springerin@springerin.at

In 2006 the Viennese interface, tranzit.at, will continue its random and occasion-based series of transdisciplinary “still colloquia” with various experts and practitioners. In autumn “Discussions About Today” will be organized by tranzit.at. The focus of each such “discussion” will be a special guest, a personality whose thoughts, work and experience will provide the initial material and the background for a series of events.

You can find further information on projects by tranzit in Austria, Hungary, Slovakia and the Czech Republic under www.tranzit.org



WWW.KONTAKT.FIRSTEBANKGROUP.NET

KONTAKT

... WORKS FROM THE
COLLECTION OF ERSTE BANK GROUP
17.3. - 21.5. 2006

© JULIUS KOLLER

ABRAMOVIĆ ALTHAHER BÄCKER BODZIANOWSKI DABERNIG
DERTNIG EXPORT FILKO GAPPHAYR GORGONA GOTOVAC
GRIGORESCU GRŽINIĆ/ŠMID HAJAS IRWIN IVEKOVIĆ
KAMERIĆ KNIFER KOLLER KOVANDA KRASIŃSKI LEHOČKÁ
MALEVICH MALICH MANČUŠKA HARTEK MARTINIS
NATALIA L L ONDÁK PONGRACZ STILINOVIĆ TODOSIJEVIĆ
TOMIĆ WEIBEL ZOBERNIG

MUMOK

MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN
MUSEUMSPLATZ 1, A-1070 VIENNA

TRANZIT WORKSHOPS

STUDENA' 12 BRATISLAVA - SLOVAKIA

WWW.MUMOK.AT

WWW.KONTAKT-COLLECTION.NET

WWW.TRANZIT.ORG

MU
MO Museum Moderner Kunst
K Stiftung Ludwig
Wien

ERSTE
BANK

ČESKÁ
SPORITELNA

SLOVENSKÁ
SPORITELNA