

HERMIT



A black and white photograph of a tunnel entrance. The tunnel walls are rough and textured. A net is stretched across the entrance, supported by a metal frame. A path of light leads from the foreground towards a bright opening at the end of the tunnel. The text "FLASHBACK: HERMIT 1992-1999" is centered in the upper part of the image.

FLASHBACK: HERMIT 1992-1999

Společenství Pan: Rozechvělý hliník / Pan Society: Excited Aluminium, Luboš Fidler,
Oldřich Janota, Štěpán Pečírka, Kaple sv. Bernarda, Limbo 1., 1998, foto/photo: Daniel Šperl





Aby mohl Perseus useknout Meduse hlavu, aniž by se proměnil v kámen, spoléhá jen na to, co je nejjlehčí: na vítr a mraky, pohled upírá na to, co lze odhalit jen nepřímou – na obraz v zrcadle.

Italo Calvino, *Lehkost*, Americké přednášky, šest poznámek pro nové milénium, 1988



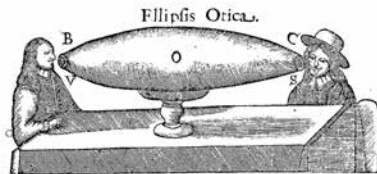
To cut off Medusa's head without being turned to stone, Perseus supports himself on the very lightest of things, the winds and the clouds, and fixes his gaze upon what can be revealed only by indirect vision, an image caught in a mirror.

Italo Calvino, *Lightness*, SIX MEMOS FOR THE NEW MILLENNIUM, 1988



The word "HERMIT" is written in a bold, white, sans-serif font. The letters are slightly tilted upwards to the right. The text has a distressed, hand-painted appearance with some black ink splatters and irregular edges, giving it a gritty, industrial feel. It is centered within a square frame and a circle that overlap each other.

FLASHBACK: HERMIT 1992-1999



Alterum instrumentum est tubus cochleatus, qui, cum ad exemplar fabricae aurium confitutus sit, mirum ad fonos congregandos vim habet. *Figura ejus sequitur.*

Tubus Oticus cochleatus.

FLASHBACK: HERMIT 1992–1999

De-archivace archivů Nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy
De-archivation of the Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy archives

K vydání připravili / edited by: Miloš Vojtěchovský, Jakub Frank

© MUO – Muzeum umění Olomouc 2023

Foto na straně 2 / Photo on page 2:
Šárka Sedláčková: Kruh, světelná instalace, UV světlo,
sýpka, Křížení poledníků, Klášter Plasy / The Circle, light
installation, UV light, granary, Meridian Crossing, Plasy
Monastery, 1995, foto / Photo: Daniel Šperl

Peter van der Ent: Elliptis Otica neboli Kircherova trouba,
instalace v rondelu, konvent, dřevo, plech, Symposium Letokruhy,
klášter Plasy / Elliptis Otica or Kircher's Tube object, plywood,
metal plate, rondel, convent, Growthings Symposium,
Plasy Monastery 1993, foto / Photo: Daniel Šperl



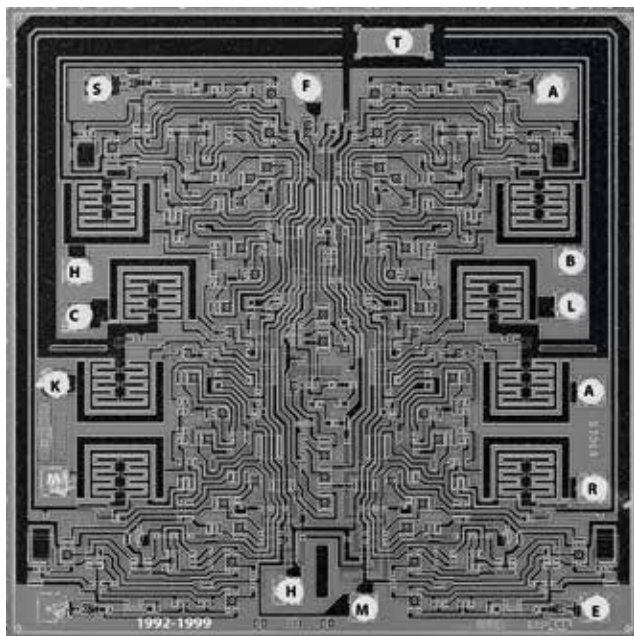


Kaple sv. Bernarda / St. Bernhard Chapel, Plasy
foto / Photo: Daniel Šperl

OBSAH / CONTENTS

| | |
|---|----|
| Slovo na úvod: Flashback místo re-konstrukce / Foreword: Flashback Instead of Reconstruction Jakub Frank | 13 |
| Flashback: myši a poustevníci v sítinách / Flashback: Mice and Hermits in the Networks Miloš Vojtěchovský | 22 |
| Hermit byl i nebyl / Hermit wasn't but was David Miller..... | 32 |
| Not for sale Dušan Barok..... | 36 |
| Hledání vzorů, které spojují / Searching for Patterns that Connect Jiří Zemánek..... | 44 |
| Tenkrát a tam, nesmrtelnost / Then and There, Immortality Lenka Lindaurová | 46 |
| Malá sonda do historie / A Small Probe into History Jana Geržová..... | 52 |
| Klášterní tajemství / Grande Chartreuse anonymus / anonymous..... | 58 |
| Židle / Osmiboká místnost / A Chair / An Octagon Room Ewa Jacobsson..... | 74 |
| Po-hádky / Fairy-Tales M. J. „Jo“ Williams | 82 |

| | | | | | |
|---|-----|--|-----|---|-----|
| S láskou / With Love | | Hledání Martina Klappera / Looking for Martin Klapper | | Po a proti proudu / With and Against the Current | |
| Martina Tomášková | 86 | Scott MacLeod | 134 | Redas Diržys | 190 |
| Obří houby / Giant Mushrooms | | Luna | | LETHE | |
| Mars Drum | 89 | Martien Groeneveld | 140 | Sharon Kivland | 199 |
| Kulatý stůl a 1700 metrů kabelů / Round Table and 1700m of Cables | | Studie světla jednoho dne / A study of the light of one day | | Rozhovor s Martinem Zetem / Interviews Martin Zet | |
| Ivo Kornatovský | 92 | Daniel Šperl | 142 | Radka Schmelzová | 205 |
| O baroku / On the Baroque | | Vznášející se tóny / Floating Sounds | | Lodičky v zahradě / Toy Boats in the Garden | |
| Marian Palla | 94 | Rajesh Mehta | 146 | Barbara Benish | 210 |
| U Suku | | Vrstvy paměti / Layers of a Site's Memory | | Dopis odeslaný před lety / A Letter from Some Years Ago | |
| Karel Sidorjak | 98 | Martin Janíček | 150 | Alexander Roberto Moust | 214 |
| Ráj / Paradise | | Zvuk v ambitech / Sound in the Corridors | | 9&9 | |
| David Miller | 100 | Michael Delia | 154 | Anna Fárová | 220 |
| Střed světa / Center of the World | | Křížení poledníků / Meridian Crossings | | Santini, křesťanská kabala a současně posvátno / Santini, Christian Kabbalah and the Contemporary Sacred | |
| Jimmie Durham | 106 | Petra Dubach & Mario van Horrik | 157 | Václav Cílek | 228 |
| Byl bych radši, kdybych tomu všemu špatně porozuměl / I Wish I Had Understood Everything Wrong | | Dlouhé struny / Long strings | | Actuation | |
| Roi Vaara | 111 | Paul Panhuysen | 160 | Alastair MacLennan | 239 |
| Voda v Plasech / Waters of Plasy | | Cesta & Hermit | | Ediční poznámka / Editors' note | |
| Miloš Šejn | 118 | Chris Rankin | 162 | Miloš Vojtěchovský, Jakub Frank | 241 |
| Ostrov Hermit, součást kontinentu / Island Hermit, A Piece of the Continent | | Dotyky / Touching | | Přehled zúčastněných / Lists of participants 1981 / 1992–1999 | |
| Gertrude Moser-Wagner | 124 | Margita Titlová-Ylovsky | 168 | O autorech / About the Authors | 258 |
| Říp na západě, aneb kopec k obcházení / The Říp in the West – The Hill for Walking Around | | Tři v jednom / 3 in 1 | | Autoři fotografií / The Photographers | 262 |
| Ivan Kafka | 128 | Tomáš Ruller | 178 | O ilustracích / About the Illustrations | |
| Night Falls Light Falls | | Psaní neviditelných zpráv / Writing invisible messages | | Miloš Vojtěchovský | 265 |
| Claudia Wissmann | 133 | Boris Bakal | 184 | | |
| | | Nalezení středu / Finding the Center | | | |
| | | Igor Hlavinka | 188 | | |



Mikrofotografie mikročipu Segnetics-NE558N-HD, sbírka Mikhaila Svarichevsky / Microphoto of microchip Segnetics-NE558N-HD, collection Mikhail Svarichevsky <https://zeptobars.com>

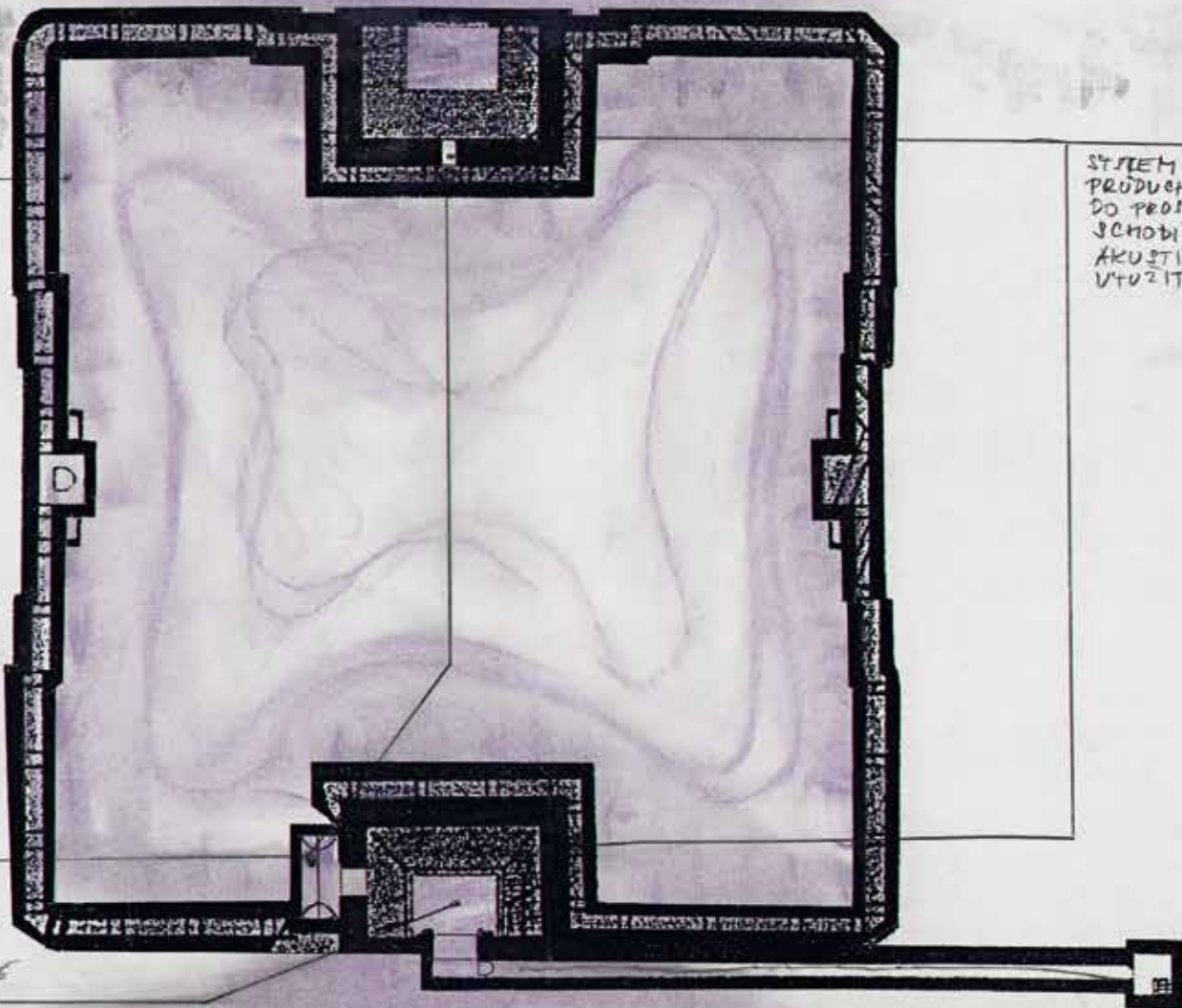
„Šlo mi tenkrát o totální uchopení prostoru kláštera a to od vodního podzemí (to mne asi fascinovalo nejvíc) přes patro s kaplemi až po střechu. Moje tělová akce ve vodním zrcadle byla obrazově snímána a zároveň zvukově dekodována a následně on line prezentována jako videoinstalace v kapli sv. Benedikta. Zvuk z dalších reproduktorů byl veden celou budovou kláštera. Nikdo z návštěvníků tedy tehdy nemohl vidět nebo zažít vše naráz, ale pouze částečně během procházení budovou. O několik dní později pak při úplňku jsme vše ještě jednou opakovali ze záznamu, tedy s absencí tělové intervence.“

“My intention was to encounter the space of the monastery in its totality, starting from the water underground system (for me the most fascinating element) to the first floor with two chapels, up to the roof. My body event in the water basin was captured on video and transcoded into sound and simultaneously transmitted online to the Chapel of St. Benedictus. The sound from the performance was distributed across the entire building. But the visitor did not have a chance to perceive the whole simultaneously, only partially, while walking in the corridors. Several days later at midnight, we repeated the event using the video recording, but without the live body intervention.”

Miloš Šejn

Miloš Šejn, návrhová studie pro Body Videosonic Lightning – Audio a video instalace a performance
Fungus: Průzkum místa, 1994, Archiv autora
/ a study for the proposal of Body Videosonic Lightning
Audio and video installation and performance,
Fungus: Inquiry of Place, 1994, archive of the artist

PO CELEM OBVODU
SYSTEM
VĚTRACÍM
PRŮVODŮ
DO PROSTORU
VNIŠNÍHO
PŘEČKA
AKUSTICKY
VYUŽIT



SYSTEM VĚTRACÍM
PRŮVODŮ
DO PROSTORU
SCHODIŠTĚ BUDOVY
AKUSTICKY
VYUŽIT

HRSTA
ZVUKOVĚ AKTIVACE
PODZEMÍ

A VĚTRACÍM
PÍTOČ

PERFORMANČNĚ
AKTIVACE
A OBRÁZKOVĚ JINAK
VODNĚ ZRCALO



SLOVO NA ÚVOD

FLASHBACK MÍSTO RE-KONSTRUKCE

Dva a půl roku leželo sedm banánových krabic s dokumenty v kanceláři Muzea umění Olomouc. Předtím byl jejich obsah uskladněn v pražské kanceláři Nadace Agosto Foundation a do roku 2019 skoro dvacet let v bývalé kanceláři Hermitu v prelatuře kláštera Plasy. Pečlivě popsané krabice¹ obsahují dvacet pět šanonů, jedenáct katalogů, jednu diplomovou práci, třicet videokazet a osm CD. Jsou v nich uloženy stovky fotografií, diapositivy, videodokumentace a zvukové nahrávky koncertů, faxová, poštovní a e-mailová korespondence, dokumentace grantových žádostí, účetnictví a smlouvy, propagační materiály, ohlasy z tisku a mnoho dalšího. Materiál shrnuje veškeré dostupné informace o deseti sympoziích, rezidenčních pobytech a výstavách a bezmála pěti stech umělcích, kteří do Plasů přijížděli. Kromě všeho, co se za dobu působení Nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy podařilo uskutečnit, obsahuje archiv také informace o záměrech, které se uskutečnit nepodařilo, o umělcích, kteří se nemohli zúčastnit, a o událostech, které se nakonec nekonaly. Tedy část „negativní“ historie Hermitu. Vedle toho, co zůstalo v osobních archivech účastníků, několika dochovaných uměleckých děl a dalších předmětů, které byly záměrně či nezáměrně ponechány v klášteře a nejbližším okolí, jde o veškerý materiál, který se ve věci Hermit zachoval.

Historie Hermitu (a Centra pro metamedia Plasy) se uzavřela po devíti letech činnosti v roce 2000, kdy byla po vyjednávání s Památkovým ústavem a celkové ztrátě energie na straně organizátorů aktivita ukončena. Přestože se tím v podstatě uzavřel také objem materiálu k archivaci, práce na něm v průběhu let pokračovala a pokračuje dodnes. Zmiňme

zde bádání Radoslavy Schmelzové, která se v letech 2004, respektive 2007 Hermitu věnovala ve dvou diplomových pracích² a dále digitalizační projekt *De-archivace archivů Nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy 1992–1999*, který v roce 2018 podpořila Nadace Agosto Foundation.³ V roce 2019 bylo dokončeno uspořádání fyzického archivu a došlo k jeho přesunu do Muzea umění Olomouc. V roce 2023 do archivu opět vstupujeme s ambicí Hermit připomenout výstavou a publikací, která shrnuje prostřednictvím vzpomínek účastníků i reflexí teoretiků jeho působení. Dostáváme se do paradoxní situace, kdy se Hermit, od počátku a ze své podstaty vzdálený galerijní prezentaci nebo muzejnímu zacházení s uměleckým dílem, stává předmětem muzejní expozice.⁴

Byla by chyba podléhat iluzi, že je možné rekonstruovat dějiny jen s pomocí písemných a obrazových dokladů. Jak vyplývá z rozhovorů s účastníky, to podstatné se odehrávalo mimo hlavní události – během rozhovorů u společného stolu, při bloumání klášterními ambity nebo u večerního posezení u ohně.⁵ Nic z toho se do archivu dostat pochopitelně nemohlo.

Jak z dokumentačních snímků, dopisů, administrativních dokumentů a vzpomínek poskládat mozaiku, která by zprostředkovala, čím v otevřené atmosféře devadesátých let Hermit byl? Jak interpretovat historické události, pro něž bylo určující, že se odehrály právě *tehdy a tam*? A lze se vyhnout interpretačním nepřesnostem a fabulacím způsobeným subjektivními vzpomínkami na dávno ukončené události?

O rekonstrukci událostí se můžeme pokusit na několika úrovních. Pro pochopení atmosféry či genia loci Hermitu poslouží bohatý fotografický

archiv. Stovky především černobílých fotografií a desítky diapositivů – většinou ve výjimečné umělecké kvalitě – zachycují osobnosti, které Hermit utvářely, a díla, kterým se do prostředí plaského kláštera zapisovaly. Máme tak přímé důkazy o tom, kdo se symposií a rezidencí účastnil, co a v jakých podmínkách tam vytvořil, i to, co se událo na pozadí exponovaných událostí. Ačkoliv v archivu převládá katalogová fotodokumentace uměleckých děl a performancí, najdeme tam také záběry ze zázemí, z úklidu instalací, ale také snímky návštěvníků, kteří do Plasů přijížděli. Pro pochopení celé situace je neméně podstatné zachycení podoby klášterních budov, které se po několika desetiletích využívají například Poštovním úřadem, civilní obranou, místním JZD, autolakovnou, jako lidová škola umění, nebo depozi-tář Plzeňského muzea, otevřely pro veřejnost a naplnily novou energií.

Strukturu fungování a provoz nadace a centra zprostředkovává projektová dokumentace aktivit. Ačkoliv se z velké části události odehrávaly díky úsilí malé skupinky organizátorů, k zajištění jejich provozu byly nezbytné různé formy podpory od českých i zahraničních institucí. Patří mezi ně například žádosti o záštitu ministerstev a zahraničních ambasad, příspěvky od různých nadací, a především v roce 1996 velkorysá podpora nadace Pro Helvetia Ost-West, která na několik let fakticky umožnila provoz Centra pro metamedia a zajištění programu rezidencí a setkání. V archivu jsou na jedné straně dochovány záměry, jako podklady pro žádosti o podporu, na druhé straně dokumentace o formálním „naplňování cílů projektu“, včetně údajů o financování a vyúčtování. Činnost Hermitu sice není možné rekonstruovat na základě administrativy a projektového managementu, ale tyto informace mohou posloužit jako důležitá faktografická osa pro blednoucí anebo sentimentem saturované vzpomínky očitých svědků a účastníků.

Kurátorské záměry a praktickou organizaci událostí zprostředkovává dochovaná korespondence. Archiv obsahuje pouze její část, tedy dopisy a e-maily, které v průběhu let obdrželi a archivovali Miloš Vojtěchovský

nebo Jo Williams, plus kopie některých zpráv, které odeslali. Dostáváme tak jen kusé informace o tom, jak příprava symposií, oslovování účinkujících či posuzování přihlášených rezidentů probíhaly. I přesto je patrné, kdo byl hlavním uzlem celé sítě, přes který většina komunikace procházela. Často se opakující formulace „Dear Miloš“ nebo „Beste Miloš“ vypovídá o osobních vazbách, které aspoň v prvních ročnících Hermit utvářely. Právě Vojtěchovský díky kontaktům s mezinárodní uměleckou scénou, které bu- doval během doby, kdy žil v Amsterdamu, mohl a dokázal nastavit prostředí, které by lákalo newyorské hudebníky, londýnské performery nebo japonské mediální umělce a zároveň bylo otevřeno českým i lokálním tvůrcům. Důležitý aspekt celého konceptu nicméně spočíval na komunitní, sdílené a participativní struktuře uvažování a jednání. Budování sítě kontaktů a pocit důvěryhodnosti, které pro uskutečnění mnoha mezinárodních aktivit byly podmínkou, spočívaly na myšlenkách ekonomie přátelství a solidarity.

Ideovou kostru doplňuje sedm katalogů, které vycházely vždy až zpětně a obsahovaly výběr a dokumentaci událostí a děl, které byly na daném ročníku symposií prezentovány, doplněné o medailonky vystavujících a vystupujících. Autorské texty rozvádějí hlavní téma symposií a myšlenkové souvislosti jednotlivých ročníků a doplňují je citace textů rozšiřující obsahový rámec. Autorem úvodních textů a koncepcí Hermitu byl Vojtěchovský, na kurátorských textech spolupracovali další autoři, kteří se na dané události spolupodíleli. Formu i obsah tiskovin ovlivňovaly také příčné teoretické koncepty, které byly pro celé působení Hermitu (např. osobnost a dílo Athanasia Kirchera) příznačné. Některé katalogy obsahují přiložené CD s nahrávkami koncertů a performancí, na nichž je mimo jiné zachycena jedinečná akustika konventu, která výrazně spoluutváří charakter místa.

Dobovou reflexi zprostředkovávají výstřížky a kopie novinových a časopiseckých článků. Často jde o nenápadné zmínky nebo krátké pozvánky na symposia z místního tisku, ale vyšly i rozsáhlejší reflexe v celostátních médiích: jedna od Jiřího Zemánka pro slovenský umělecký časopis *Profil*,⁶



další, rozsahem menší, pravidelně publikované v *Literárních novinách* a *Ateliéru* od Martiny Pachmanové, v *Lidových novinách* od Lenky Lindaurové nebo Věry Jirousové i v dalších periodících.⁷ Přestože se autoři o celkové hodnocení zpravidla nesnažili, šlo spíše o pozvání nebo kratší recenzi, srovnání se současným stavem kulturní kritiky a žurnalistiky prozrazuje, že v letech, kdy si noviny a časopisy udržovaly stabilní kulturní redaktory, existoval aspoň potenciální zájem o dění v „autonomních zónách“ mimo centra. Odborné zhodnocení v aktuální literatuře zcela chybí, dokonce v publikacích, kde bychom jej očekávali. Neschopnost zachytit význam tehdejší jednoty místa a času je dokladem o nízkém zájmu o kulturu na periferii, kterou v devadesátých letech mimo centra a galerie existovala, ale také o příslovečné (třebaže nezáměrné) „hermetičnosti“ projektu.

V aktivitách Hermitu lze hledat étos zhroucení železné opony a konce dusivé „sebekolonizace“, která poznamenala československou kulturu během dvaceti let normalizace. Do Čech přijížděli umělci ze západní Evropy, ze Spojených států i ze zemí, které do představy tradičního „Západu“ nezapadaly. Motivovala je vlastní iniciativa a možná i představy, které si do teritoria relativně nepropustné a neznámé východní Evropy promítali. Důležité bylo také „ideové“ zázemí Hermitu, kde se setkávaly myšlenky New Age, východní filozofie, tradice evropského hermetismu nebo ideje čerpající ze soudobého anarchismu. Hermit takové dobové proudy odrážel, ve svém programovém zaměření však pronikal hlouběji. V kombinaci s projevy soudobého umění na hranicích pevných kategorií, tendencí a žánrů, posilován duchovní atmosférou plaského kláštera, vytvářel idiosynkretické prostředí, kde se takové myšlenkové směry setkávaly v organické rezonanci.

V obecné rovině může být archiv Hermitu a Centra pro metamedia vnímán jako dobově podmíněný sociální i kulturní dokument o takzvaném „uměleckém provozu“ v devadesátých letech minulého století. Příběh Hermitu prozrazuje svoji úzkou provázanost s mnoha dalšími, místními i zahraničními uměleckými a kulturními iniciativami (z nichž dodnes přežily

jen málokteré). S odstupem uplynulého čtvrtstoletí svým dílem Hermit přispívá do diskurzu o „malých dějinách“ provozu site-specific, akčního, intermediálního a zvukového umění a (ne)institucionálních aktivitách. A v jistém smyslu jej lze interpretovat také prizmatem situace, v níž se kultura a umění nacházejí dnes.

P. S. Osobní poznámka:

V době, kdy byl Hermit založen a kdy proběhl první ročník, jsem nebyl na světě. Navíc pocházím z regionu od Plasů natolik vzdáleného, že nevím, jestli bych v té době dokázal vyhodnotit projekt jako natolik výjimečný, abych za ním cestoval přes celou republiku. (Za jakými akcemi jsem ochoten vyrazit dnes?) V průběhu let jsem se s řadou umělců, kteří se v Plasech objevovali, osobně setkal. Jako kurátor spolku Bludný kámen – který stojí za aktivitami, které byly v devadesátých letech ideově i obsahově s Hermitem paralelní – jsem některým z nich po letech připravoval výstavy, organizoval koncerty a performance, eventuálně jsem jejich dílo poznal při jiných příležitostech. Osobní kontakty s nimi dodnes udržuji, na ně navazuje další generace podobně smýšlejících autorů. Ačkoliv nedovedu říct, co tyto umělce spojuje – jestli je to procesualita či efemérnost jejich práce, nebo jestli spojující charakter (či rodovou podobnost) vykazují spíše místa, na kterých se setkávají – vazby, které vytvářejí, mají důležitý společný základ. Vznikají během krátkých a intenzivních setkání, ale vyznačují se až obdivuhodnou trvanlivostí.





Leták Centra pro metamedia Plasy / Cover of the leaflet of the Center for Metamedia Plasy, 1996, archiv Hermitu / Archive of Hermit

1 Dokumentaci popsali a uspořádali v devadesátých letech Jo Williams, Martina Smeykalová, Ivo Kornatovský a Miloš Vojtěchovský.

2 SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Současná kultura jako prostředek revitalizace architektonických památek, případová studie: klášter Plasy v západních Čechách, aktivity nadace Hermit*. Ostrava, 2004. Bakalářská práce. Ostravská univerzita. SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Nadace Hermit a Centrum pro metamedia v klášteře Plasy v období 1991–1999*. Praha, 2007. Diplomová práce. Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

3 S myšlenkou přišla zakladatelka Nadace Agosto Foundation Cynthia Plachá někdy v roce 2016. Viz VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. *De-archivace archivů Nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy 1992–1999* [online]. Agosto Foundation. *De-archivace archivů Nadace Hermit Centra pro metamedia Plasy 1992–99 je v roce 2018 podpořena Výročním grantem Nadace pro současné umění Praha z prostředků Gestor, ochranný svaz autorský*, [cit. 16. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy>.

4 Hermit zmiňuje několik dalších výstav nebo pořadů, například „Hledání ztraceného času, Plasy a Hermit #1, #2, #3“, vytvořený pro *Radioateliér stanice Vltava ČRo (2018)*, nebo *výstava a katalog Zvuky, kódy, obrazy v GHMP (2019, resp. 2021)*.

5 DOLANOVÁ, Lenka. „O symposiích v plaském klášteře, skrýších pro umělce, intenzivním a extenzivním zemědělství. Rozhovor s Milošem Vojtěchovským“, in: ŠEVČÍK, Jiří, JEŘÁBKOVÁ, Edith (eds.). *Mezi první a druhou moderností 1985–2012*, Praha: 2011, s. 269–284.

6 ZEMÁNEK, Jiří. Fungus v Plasoch. *Profil současného výtvarného umění* IV, 1994, č. 8–9–10, s. 52–54.

7 Např. PACHMANOVÁ, Martina. Za uměním až na konec světa?. *Ateliér* IX, 1996, č. 19, s. 7. PACHMANOVÁ, Martina. Dnešek a minulost v Plasích. *Literární noviny* VI, číslo ani strana se z kopie článku nepodařilo dohledat. LINDAUROVÁ, Lenka. Sever a jih: dva neznámé body. *Lidové noviny* VIII, 14. 7., s. 18. LINDAUROVÁ, Lenka. Umění ruší navyklé stereotypy myšlení (rozhovor s Milošem Vojtěchovským). *Lidové noviny* IX, 1996, č. 134, 8. 6., s. 13. JIROUSOVÁ, Věra. Tajnosnubný Fungus. *Lidové noviny* VII, 1994, 13. 10., s. 10. JIROUSOVÁ, Věra. Výtvarné setkání v Plasích. *Lidové noviny* X, 1997, č. 205, 2. 9., s. 10. JIROUSOVÁ, Věra. Symposium O počátku v Plasích. *Ateliér* X, 1997, č. 24, s. 6. MALINOVSKÁ, Marie. Experiment jménem Plasy, Umělec, 9.6/7, 1997



FOREWORD: FLASHBACK INSTEAD OF RECONSTRUCTION

Seven banana boxes of documents sat in an office at the Olomouc Museum of Art for two and a half years; their contents had previously been stored at the Agosto Foundation, where they were transferred in 2019 after spending nearly twenty years in the former Hermit office at Plasy Monastery. The diligently inventoried boxes contain twenty-five binders, eleven catalogues, one master's thesis, thirty VHS cassettes and eight CDs.¹ The folders hold hundreds of photos; slides; video and audio recordings of concerts; fax, post and email correspondence; grant application documentation; accounting records and contracts; promotional materials; press clippings, and much more. The material summarises all available documentation from ten symposia, residencies and exhibitions and information about nearly five hundred artists who came to Plasy. In addition to everything that was accomplished during the tenure of the Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy, the archive also contains information about plans that were never implemented, about artists who could not participate, and about events that ultimately did not take place, i.e. the 'negative' history of the Hermit. Besides what remained in the personal archives of the participants, a few preserved works of art and other objects that were intentionally or accidentally left behind at the monastery and in its immediate surroundings, this is all the material that has survived from the Hermit.

The history of the Hermit (and the Center for Metamedia Plasy) ended after nine years of activity in 2000, when the project was terminated after protracted negotiations with the National Heritage Institute and the overall loss of energy on the side of the organisers. Although this also

essentially marked the closure of materials for archiving, work on them continued over the years and in fact continues to this day. This includes research by Radoslava Schmelzová, who in 2004 and 2007 wrote on the topic of the Hermit in her bachelor's and master's theses² and also the digitisation project entitled *De-Archiving the Archives of the Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy 1992–1999*, which was supported in 2017–2018 by the Agosto Foundation.³ In 2019, the organisation of the physical archive was completed and it was moved to the Olomouc Museum of Art. In 2023, we are back in the archive with the ambition to commemorate the Hermit with an exhibition and publication summarising the activities of the Foundation and the Centre through the memories of the participants and the reflections of theorists. As such, we find ourselves in a paradoxical situation where the Hermit, which from the beginning and by its very nature was far removed from the gallery presentation or museum treatment of works of art, becomes the subject of a museum exhibition.⁴

It would be a mistake to succumb to the illusion that it is possible to reconstruct history only with the help of written and visual documents. As is evident from the interviews with the Hermit participants, the most important things took place beyond the main events – during conversations around a table, while wandering about the monastery cloisters or sitting by the fire in the evening.⁵ Clearly, nothing from these occasions could make it into the archive.

How can a mosaic be assembled from documentary pictures, letters, administrative documents and memories to convey what the Hermit was



in the open atmosphere of the 1990s? How can we interpret historical events, the key aspect of which is that they took place precisely *then and there*? And can interpretive inaccuracies and fabrications caused by subjective memories of bygone events be avoided?

We can attempt to reconstruct events on several levels. A rich photographic archive is useful in understanding the atmosphere and *genius loci* of the Hermit and Plasy Monastery. Hundreds of mainly black-and-white photographs and dozens of slides – mostly of exceptional artistic quality – depict the personalities who shaped the Hermit and the works that became part of the history of Plasy Monastery. We thus have direct evidence of who participated in the symposia and residencies, what they created there and under what conditions, as well as what happened in the background of the main events. Although catalogue photo documentation of the artwork and performances predominates in the archive, there are also shots from the surrounding environment, from adapting the space and installing as well as photos of the visitors. In order to grasp the entire situation, it is no less important to capture the appearance of the monastery buildings, which, after several decades of progressive use as a post office, a music school for children, a depository for the Plzeň Museum, a car paint shop, for civil defence purposes or by the local agricultural cooperative, were opened and filled with new energy.

The structure of the functioning and operation of the Foundation and the Centre is conveyed by the project documentation of activities. Although for the most part the events took place through the efforts of a small group of organisers, various forms of support from Czech and foreign institutions were necessary for their success. These include, for example, the patronage of ministries and foreign embassies, contributions from foundations, and, above all, the generous support of the Pro Helvetia Ost West Foundation, which in essence enabled the operation of the

Center for Metamedia and the programme of residencies and meetings for several years. The archive preserves planning, such as applications for funding, as well as documentation on the formal 'fulfilment of objectives', including data on financing and accounting documents. Although it is not possible to reconstruct the activities of the Hermit on the basis of administration and project management, all this information serves as an important factual axis for the fading or sentimentally saturated memories of eyewitnesses and participants.

Curatorial objectives and the practical organisation of events are recounted by preserved correspondence. The archive contains only a part of it, i.e. letters and e-mails received and archived by Miloš Vojtěchovský and Jo Williams over the years, plus copies of some of the messages they sent. Thus, we have only partial information about how the symposia were prepared, the manner in which participants were addressed and how residency applicants were selected. Even so, it is clear who was the main node of the entire network, the person through which most of the communication passed. The oft-repeated wording 'Dear Miloš' or 'Beste Miloš' speaks of the personal ties that shaped the Hermit, at least its early years. Thanks to the contacts with the international art scene that he had built up during the time he lived in Amsterdam, it was Vojtěchovský who was able to set up an environment that would attract New York musicians, London performers and Japanese media artists, while at the same time welcome Czech and local creators. However, an important aspect of the entire concept was that the management was based on a community – a shared and participatory structure of thought and action. The networks of contacts and the sense of trust that were essential for the realisation of such international activities rested on the ideas of an economy of friendship and solidarity.

The conceptual framework is supplemented by seven catalogues, which were always published retrospectively and contained a selection



and documentation of the events and works that were presented in the given year, accompanied by the biographies of exhibitors and performers. Curatorial texts elaborate on the original theme of the symposia and the conceptual framework of the particular years and are complemented by citations of texts that expand the content. The author of the introductory texts and concepts of the Hermit catalogues was usually Miloš Vojtěchovský, while other authors who participated in the given event collaborated on the curatorial texts. The form and content of the printed matter were also influenced by transversal theoretical concepts that were characteristic of the Hermit's entire existence (e.g. the work of Athanasius Kircher). Some of the catalogues contain CDs with recordings of concerts and performances, thus capturing, among other things, the unique acoustics of the monastery building interiors, which significantly contribute to the character of the place.

Clippings and copies of newspaper and magazine articles provide a taste of period reflection. While these are often inconspicuous references or short invitations to symposia in the local press, more extensive reflections were also published: one by Jiří Zemánek for the Slovak art magazine *Profil*;⁶ others, smaller in scope, regularly published in *Literární noviny* and *Ateliér* by Martina Pachmanová; in *Lidové noviny* by Lenka Lindaurová and Věra Jirousová; and in other periodicals as well.⁷ Although the authors usually did not attempt a comprehensive evaluation and their articles were rather invitations or shorter reviews, a comparison with the current state of cultural criticism and journalism indicates that in those years, when newspapers and magazines maintained stable cultural editorial offices, there was at least potential interest in what was happening in 'autonomous zones' outside the centres. Expert evaluation is completely lacking in current source literature, even in publications where we would expect it. The inability to capture the meaning of the unity of place and time in that period is

proof of the low interest in culture on the peripheries, which existed in the 1990s outside the centres and galleries, but also of the proverbial (though unintentional) 'hermeticity' of the project.

In Hermit activities, one can detect the ethos of the collapse of the Iron Curtain and the end of the suffocating 'self-colonisation' that characterised Czechoslovak culture during the twenty years of normalisation. Artists from Western Europe, the United States, and countries that did not fit into the image of the traditional 'West' came to Bohemia, motivated by their own initiative and perhaps also by the ideas they projected into the relatively impermeable and unknown territory of Eastern Europe. The ideological background of the Hermit was also important, where New Age ideas, Eastern philosophy, the tradition of European Hermeticism and ideas drawn from contemporary anarchism mixed. Although the Hermit reflected these period trends, it dug deeper in its application into the programme concepts. In combination with contemporary art at the margins of fixed categories, trends and genres, strengthened by the spiritual atmosphere of the Plasy Monastery, it created an idiosyncratic environment where such threads of thought mingled in organic resonance.

On a general level, the archive of the Hermit and the Center for Metamedia can be seen as a period social and cultural document about 'art operations' in the 1990s. The Hermit story reveals its close connection with many other local and foreign artistic and cultural initiatives (of which only a few have survived till today). Now, a quarter of a century later, the Hermit is contributing with its work to the discourse on the 'small history' of site-specific, action, intermedial and sound art and on (non)institutional activities. And in a certain sense, it can also be interpreted through the prism of the situation in which culture and art find themselves today.



On a personal note:

I wasn't born yet when the Hermit was founded and the first event was held. Moreover, I come from a region so far from Plasy that I am not at all certain that if I were around at the time I would have been able to assess the project as being worth crossing the entire country to attend (what events am I willing to travel to today?). But over the years I have met personally with many artists who participated in Plasy events. As the curator of the Bludný kámen association, which is the driver behind activities that were parallel in terms of ideas and content to the Hermit in the 1990s, I have prepared exhibitions and organised concerts and performances for some of them years later, and eventually got to know their work on other occasions. I maintain personal contacts with them to this day, and the next generation of like-minded artists are following in their footsteps. Although I can't say what unites these artists – whether it is the idea of the processuality or ephemerality of their work, or whether the unifying character (or family resemblance) is contained in the places where they meet – the bonds they create have an important common foundation. They emerge during short and intense encounters, but they are maintained with an admirable permanence.

1 The documentation was catalogued and organised in the 1990s by Jo Williams, Martina Smeykalová, Ivo Kornatovský and Miloš Vojtěchovský.

2 SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Současná kultura jako prostředek revitalizace architektonických památek, případová studie: klášter Plasy v západních Čechách, aktivity nadace Hermit* [Contemporary Culture as a Means of Revitalising Architectural Heritage. A Case Study: Plasy Monastery in West Bohemia. The Activities of the Hermit Foundation]. Ostrava, 2004. Bachelor's thesis. University of Ostrava. SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Nadace Hermit a Centrum pro metamedia v klášteře Plasy v období 1991–1999* [The Hermit Foundation and the Center for Metamedia at Plasy Monastery in 1991–1999]. Prague, 2007. Master's thesis. Academy of Arts, Architecture and Design in Prague.

3 Cynthia Plachá, the founder of the Agosto Foundation, came up with the idea in 2016. See VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. *De-archivace archivů Nadace Hermit a Centra pro Metamedia Plasy 1992–1999* [online]. Agosto Foundation [cit. 16/4/2023]. In 2018, the publication of the archive of the Hermit was supported in part by a grant from the Foundation for Contemporary Art Prague from funds provided by the Gestor copyright protection association. Available at: <https://www.agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy>.

4 Hermit was included in the exhibition Sounds, Codes, Images at the Prague City Gallery (2019) and was also the subject of the programme "Hledání ztraceného času, Plasy a Hermit #1, #2, #3" [Search for Lost Time, Plasy and Hermit #1, #2, #3], produced for the Radioatelier of the Czech Radio Vltava station (2018).

5 DOLANOVÁ, Lenka. „O symposiích v plaském klášteře, skrýších pro umělce, intenzivním a extenzivním zemědělství. Rozhovor s Milošem Vojtěchovským“ [About the Symposia at Plasy Monastery, Hideaways, Intensive and Extensive Agriculture. An Interview with Miloš Vojtěchovský], in: ŠEVČÍK, Jiří, JEŘÁBKOVÁ, Edith (eds.). *Mezi první a druhou modernitou 1985–2012* [Between the First and Second Modernity, 1985–2012], Prague: 2011, pp. 269–284.

6 ZEMÁNEK, Jiří. Fungus v Plasoch. *Profil současného výtvarného umění IV* [Fungus in Plasy. A Profile of Contemporary Art IV], 1994, no. 8–9–10, pp. 52–54.

7 E.g. PACHMANOVÁ, Martina. Za uměním až na konec světa? [In Search of Art to the End of the World?] *Ateliér IX*, 1996, no. 19, p. 7. PACHMANOVÁ, Martina. Dnešek a minulost v Plasích [Present and Past at Plasy]. *Literární noviny VI*, neither the volume nor the page could be discerned from the copy of the article. LINDAUROVÁ, Lenka. Sever a jih: dva neznámé body [North and South: Two Unknown Points]. *Lidové noviny VIII*, 14. 7., p. 18. LINDAUROVÁ, Lenka. Umění ruší navyklé stereotypy myšlení [Art Disturbs Engrained Stereotypes of Thought] (interview with Miloš Vojtěchovský). *Lidové noviny IX*, 1996, no. 134, 8. 6., p. 13. JIROUSOVÁ, Věra. Tajnosnubný Fungus [Cryptogamic Fungus]. *Lidové noviny VII*, 1994, 13. 10., p. 10. JIROUSOVÁ, Věra. Výtvarné setkání v Plasích [Artistic Gatherings at Plasy]. *Lidové noviny X*, 1997, no. 205, 2. 9., p. 10. JIROUSOVÁ, Věra. Symposium O počátku v Plasích [Symposium: On the Beginnings of Plasy]. *Ateliér X*, 1997, no. 24, p. 6.

Erna Verlinden: Mezi zemí a nebem, instalace, kaolinový prach, červený inkoust, Fungus – Průzkum místa / Between Earth and Sky, installation, kaolin powder, red ink, Fungus – Inquiry of Place, 1994
foto / Photo: Daniel Šperl



Obraz vzniká z dynamických proměn mezi myšlenkou a daným prostorem a je založen na symbolickém významu přírodních a architektonických principů. Původně v mém vidění převládal přirozený pohyb konkrétních objektů, jako je voda, vítr, nebo stébla. Dlouhodobé a detailní studium přírodních procesů pohybu mě nakonec přivedlo k hlubšímu pochopení základních struktur.

Erna Verlinden, Úryvek z rozhovorů Fungus, Plasy, 24. 9. – 24. 10. 1994, připravila Blanka Jiráčková, Ateliér, čtrnáctideník současného výtvarného umění, 1994, č. 19, s. 8.

The image originates from dynamic changes between the idea and the given space and is based on the symbolic meaning of natural and architectural principles. Originally, in my perception there prevailed the natural movement of particular objects, such as the wind, the water and the stalks. Long-term and detailed study of natural motion processes has finally led me to a better understanding of basic structures.

Erna Verlinden, Fragments of Fungus interviews, conducted by Blanka Jiráčková, Ateliér, Fortnightly Journal of Contemporary Art, 1994, no. 19, p. 8.



FLASHBACK: MYŠI A POUSTEVNÍCI V SÍTINÁCH

INVENTURA

Načrtnu krátce některé souvislosti, s nimiž jsem se při pořádání skoro „historických“ dokumentů spojených s archivem Hermit 1992–99 potýkal. Ta osobní inventura a introspekce spočívala v někdy lehce melancholickém, někdy dost konfrontačním listování starými papíry, fotografiemi, poslouchání audio nahrávek, prohlížení videodokumentace. V probírání toho, co se řízením osudu zachovalo mezi smetím a střepey na dně...

Velká část archivu ve fyzické podobě – asi jako Šípková Růženka – přečkala v depozitáři na zaprášených policích opuštěné místnosti v přízemí plaské prelatury. Stály tam složky se stovkami fotografií, negativy a pozitivy, CD a CD-ROMy, zbytek knih z knihovny Centra, které ubytovaní hosté nepoužili na zápal v kachlových kamnech, katalogy, útržky korespondence, vybledlé grantové žádosti, dva historické počítače s operačními systémy, co už nikdy nenastartují, kabely, funkční fax / telefonní aparát, S-VHS přehrávač, diaprojektor, televizor a videoprojektor. Faxová komunikace a webová stránka zmizely dávno kamsi do analogového nebo digitálního limbu, mezi plakáty a pozvánkami na symposia se v kartonových krabicích – asi jako pokračování rezidenčních pobytů – zabydlelo několik generací myšičího a pavoučího národa. Archiv jim posloužil jako místo posledního odpočinku.

HISTORIE

Knížka vychází k výstavě sestavené z dokumentace o Centru pro metamedia, resp. o Nadaci Hermit. Je tedy jeho sumarizací, zdánlivou *resuscitací* i znehybněním. Dlouho jsem odmítal občasně nápady či návrhy, abych se k příběhu Hermitu vrátil, uspořádal jej, zpřítomnil a uvedl do dobových souvislostí. Moje obezřetnost vycházela z obavy, že spolu s tím, jak příběh bude převeden do slov, katalogizován, přepsán a převyprávěn, z něho všechno, co spoluutvářelo jeho atmosféru, co se dělo „mimo slova“, vyprchá. A že to, co zůstane, bude jako ty vysušené myši kostřičky a pavučiny, které jsem v roce 2019 z plaského depozitu vybíral a sypal napřed do odpadkového koše a pak do trávy na dvoře prelatury.

Archiv, publikace a výstava obsahují obrazové, textové a zvukové materiály z let 1992 až 1999. Rozhodli jsme se časově rozmezí rozšířit o zprávu o fotografické výstavě 9&9, která o deset let před tím v Plasech proběhla, protože byla pro další aktivity v klášteře inspirativní a v mnohém příznačná.

Když se Muzeum umění Olomouc, do jehož archivu jsme dokumentaci Hermitu darovali, nabídlo uspořádat výstavu a vydání publikace, oslovil jsem některé z účastníků symposií s výzvou, zda by se mohli podělit o to, co jim v sítinách paměti uvízlo. Někteří odpověděli, jiní nereagovali, nebo reagovat nemohli.

V letech 2017 až 2020 jsme díky podpoře Nadace Agosto Foundation ve spolupráci s Radoslavou Schmelzovou vyhledali fotografie, videopásky, katalogy a další miscelanea, část zdigitalizovali a s asistencí Lloyda Dunna uspořádali do volně přístupného webového archivu. Jako šťastná shoda



se ukázala být pečlivost, s jakou spravuje svůj archiv fotograf Daniel Šperl. Od roku 1993 do roku 1999 skoro žádnou akci Hermitu nevynechal a citlivě zaznamenával tváře, koncerty, situace, představení, artefakty i okamžiky „všedních slavností“. Důležitou součástí obrazového svědectví v archivu jsou fotografie Radoslava Kodery a Gerta de Ruijtera, kteří průběžně fotografovali během symposií a festivalů.

Tištěná publikace pochopitelně nabízí jen fragment horizontu a příběhu a omlouvám se předem těm, kteří jsou uvedeni jen v seznamu jmen na konci knížky. Z množství textů, událostí, gest a situací jsem se pokusil vybrat ty, které osvětlují, jak se kdo s konkrétním místem a s okolnostmi porovnal. Některé vybrané texty vznikly pro tuto publikaci, některé jsou převzaty jinde.

Klášter Plasy byl jen špendlíkem na barevné mapě mnoha nejrůznějších trajektorií a vektorů a Hermit tam sice osciloval osm let, ale probíhal i předtím a pokračoval potom, i když v jiných souřadnicích a v jiných konstelacích. Přetrval díky nadšení a spolupráci malé skupinky lidí (včetně dalších spřízněných duší), kteří své pohodlí a volný čas investovali do tak pofidérní vize, jako bylo založení Centra pro metamedia v sýpce kláštera Plasy. Samozřejmě stejně důležité byly tvořivost, trpělivost a tolerance, provázející v průběhu let ty stovky hostů – rezidentů, umělců i diváků. Ve vzájemné rezonanci šlo o základní ingredience k udržení provozu.

Další okolnost se týkala vztahu mezi uměleckým aktem a byrokracií, legitimitou a legalitou. Průběžně jsme se s nimi po dobu trvání Hermitu setkávali a potýkali. Legální jednání je takové, které koresponduje se zněním zákona, a legitimní jednání je to, co se děje „v souladu se smyslem zákona“. Jenže „smysl zákona“ je otázka diskuze a interpretace a záleží na pozicích diskutujících. Nakolik vlastně bylo „oprávněné“ otevřít památkově chráněný barokní klášter současnému umění, koncertům „divné“ hudby a „cizincům“? Ten „smysl“ jsme někomu a něčemu museli

neustále vysvětlovat a hájit jej. Vydané katalogy z jednotlivých symposií byly vlastně jistým ospravedlněním, že to všechno nějaký smysl přece má! Občas jsem si ten smysl musel obhájit sám před sebou, bránit jej před vlastními pochybnostmi, zda pokračovat také další rok.

První ročník symposia Hermit v roce 1992 proběhl víceméně spontánně, protože se státní a kulturní establishment *ancien régime*, včetně výkladu zákona a společenské dohody, co je legitimní a co legální, buď už rozpadly, nebo se právě rozpadaly. První dva polistopadové roky provázela radost z nabyté svobody, a volného pohybu, ale také různé nejistoty. Po tolika letech nebylo vůbec jednoduché se zbavit kletby, která celou říši proměnila ve spící království. Některé léta nedostupné budovy měnily své dosavadní využití, majitele a správce. Dokonce celé oblasti – třeba vojenské újezdy a příhraniční pásma – byly po desetiletích zase otevřené pro každého, kdo se tam chtěl zajít podívat.

Tehdy jsem souvislosti a následky spojené se zakládáním Nadace Hermit a později s občanským sdružením hlouběji nepromýšlel. Dnes mne zpětně pronásleduje pocit, že jsem se jistým krokům, závazkům a zahráváním si s institucionalizací měl vyhnout. Ta nejistota a určitá ambivalence pramenily ze zkušeností a z pocitu, že jako soukromá osoba nemám prostor pro vyjednávání s úřady. Znamená svobodný být také nechráněný? Jaké postavení v demokracii budou mít občanské iniciativy a jak se podmínky pro svobodnou uměleckou tvorbu promění? Znamená v tržní společnosti nezávislost něco jiného než to, jak jsme jí rozuměli a zvykli si na ni uvnitř společnosti dohledu a dozoru?

Z občasného nepřijemného mrazení, které jsem pociťoval třeba při překračování státních hranic, během vyjednávání s úřady a funkcionáři, postupně vykrytalizoval nápad na poustevnickou značku připravované akce: bude to Hermit! Prostředí bývalého kláštera k názvu také přispělo, ale jednalo se hlavně o (ne zcela dobře promyšlený) pokus vytvořit podmínky

a model neutrálního prostředí, které by bylo inspirativní a zároveň chráněné před hlukem probíhající „transformace“, znějícím kolem.

Co znamená zakládat „instituci“? Navíc tam, kde byrokratickým institucionalismem byla kontaminována skoro celá společnost, kde svoboda byla spojována v první řadě se soukromím nebo s přátelskou skupinkou? S tím se potýkali asi mnozí. Například, slovenský hudebník Milan Adamčiak prohlásil v roce 1990 v rozhovoru k založení Společnosti pro nekonvenční hudbu:

„Mojou snahou doteraz bolo oslobodiť sa od organizácií, hlavne nefungujúcich, pretože tie vždy istým spôsobom zväzujú ruky, limitujú. Osobne radšej pracujem na báze priateľských, kolegiálnych, záujmových vzťahov. Dnes však demokracia dovoľuje vytvárať záujmové inštitúcie – nie administratívno-byrokratické aparáty, ale fungujúce organizmy. Umožňuje, v zmysle združenia prostriedkov, investícií, ľudí a ich kontaktov, o niečo väčšiu aktivitu. Preto som za vznik spolkov... Tvorba môže byť napokon transformačná iba do tej miery, do akej jej to umožní spoločnosť – kedy ju druhí rozoznajú a môže tak plniť svoju rolu. Úžitková hodnota tvorby sa viaže na takéto chápanie. Ak umenie funguje, potom koná, buduje komunitu, pôsobí prostredníctvom zmeny myšlienkových vzorcov u druhých a komunikáciou vecí, ktoré predtým absentovali, aby sa mohli prejaviť vo verejnom diskurze.“¹

S Adamčiakem jsem se setkal osobně až později, ale zdá se, jako bychom své úvahy v roce 1991 telepaticky sdíleli. Udržet demokracii, nikoli už tu „lidovou“, je přijetím výzvy k hluboké transformaci dosavadního způsobu uvažování, chování, vnímání, změně pojetí práce, ekonomiky, sociálních vazeb, filantropie, ekologie, estetiky. A prostoru pro uměleckou tvorbu. Umění a kultura musí v nové společenské a politické situaci přece také projít nějakou „inventurou a revizí“. K tomu by mohlo přispět hledání a zakládání úkrytů v krajině, nebo rovnou vytyčení sítě stanovišť, kde bude možnost „jiné koncepce kultury“ hledat, utvářet, pěstovat a tříbit.

Za pořádáním akcí pro „jinou kulturu“ stála představa, že kultura, která je skutečně svobodná, a umění, které je skutečně „autentické“, v sobě mají subverzivní náboj a mohou působit jako katalyzátor společenské i mentální změny. Zejména v prostředí, které se nedávno vymanilo dozorovému aparátu, a v časech, kdy mašinerie tržní ekonomiky a konzumerismu teprve nabírala na obrátkách. Kultura by přece měla, nebo snad dokonce „musí“ využít takovou příležitost! Protože časový úsek, kdy bude probíhat proces utváření legality, může být omezený. Všichni bychom něčím měli přispět: třeba jen homeopaticky – v prostředí nepočtené komunity a potom se svobodné uvažování možná rozšíří.

Dnes mi přijde neuvěřitelné, jak byl začátkem devadesátých let rozšířen mýtus, že se Čechy stávají novým kulturním centrem uvnitř nově propojené Evropy. Že zde vzniká prostor, ve kterém se setkají a propojí kulturní tradice a avantgarda Západu i Východu. Proč by se jinak do Prahy stěhovalo tolik mladých lidí z Kalifornie? Proč by tam jinak měla mít své sídlo Středoevropská univerzita? Proč by jinak ambasády benevolentně podporovaly kulturní mezinárodní výměnu?

Nahlíženo střízlivou (a vystřízlivělou) perspektivou uplynulých tří dekad Nadace Hermit a vize Centra pro metamedia Plasy tehdejší horizont a koncepty v našem nejbližším okolí v leccěms přesahovaly, nebo se s nimi nesetkávaly. Mohly být nanejvýš impulsem pro zdánlivě téměř nezatelné rezonance. Z hlubší časové perspektivy se zdá být Hermit pouze dočasným oddenkem, vyrostlým z podhoubí ukrytého v mělkých i hlubších vrstvách a slojích evropské nebo lépe středoevropské krajiny.

1 (Milan Adamčiak, in: Pravda, 12. 1. 1990, citovaný v Archiv IV: Akty, 2016, s. 85.



FLASHBACK: MICE AND HERMITS IN THE NETWORKS

INVENTORY

I would like to briefly outline some of the circumstances I encountered while organizing the (near) “historical” documents from *Hermit 1992–1999*. Such stock taking and subjective introspection consisted of sometimes melancholic, sometimes rather unpleasant browsing through piles of old papers, photographs, audio recordings, and video recordings made on VHS and Hi8 tape. Telling remnants from the past were scattered among the many other fragments, deposited by time and inattention.

Like *Sleeping Beauty*, a large section of the archive has survived in its physical form on dusty shelves inside a deserted repository on the ground floor of the empty Plasy Prelature: folders with hundreds of black and white photographs, negatives and positives, CDs and CD-ROMs, the remains of books from the Hermit library that the visiting guests did not use to start fires in the stoves, including catalogues, scraps of correspondence, faded grant applications, two historic computers with operating systems that will never again boot up, tangled cables, a working fax/telephone with dial-up modem, an S-VHS player, TV, slide and video projectors. Fax communication files and the website disappeared somewhere long ago into analog or digital limbo. Inside cardboard boxes, among old posters, stacks of undistributed leaflets and invitations for symposia, several generations of mice and spiders had moved in – a clandestine continuation of Hermit’s artist residency program, which finished 24 years ago, now their quiet, final resting place.

HI-STORY

This book, commissioned for the exhibition, is compiled from the Center for Metamedia/Hermit Foundation’s archive, now housed in the Olomouc Museum of Art. Therefore, the book too is fragmentary, incomplete, barely a summary, an attempt to resuscitate a sleeping giant, and, simultaneously, a transitory immobilization of time and space.

For twenty years I considered but rejected occasional thoughts or offers to return to Hermit, to organize its faceted, bejeweled strata as history, to re-actualize, to shape and make comprehensible its past for present times. My precaution was caused by a fear that, as history, “Hermit” would become mere catalogued transcriptions, words and images, that what was written and experienced then would become rewritten; that such “recollection” could not capture Hermit’s atmosphere, that everything that took place “beyond words” would evaporate, vanish. I worried that the only thing that could survive the de-archiving process would be like those tiny skeletons of mice and dusty cobwebs with dead bodies that I pulled out of the Plasy depository in 2019 and threw into the trash.

The archive, the publication and the exhibition are a selection and re-contextualization of images, texts and audio materials from 1992 to 1999. We decided to extend the scope with a review of the 9&9 exhibition that took place in Plasy ten years before, because it was inspiring and in many ways symptomatic of the activities at the monastery in the 1990s.

When the Olomouc Museum of Art offered to prepare an exhibition and publication, I contacted some of the participants of the symposia, asking them if they would be so kind and share what was still lodged in their



memory. Some responded, others did not (or could not) respond. Thanks to support from the Agosto Foundation, in 2018–2020, in cooperation with art historian Radoslava Schmelzová, we searched for photographs, VHS and Hi8 video tapes, old catalogues and other items, digitized some of them and, with the assistance of Lloyd Dunn, organized them into a web archive. The care with which Daniel Šperl maintains his photo archive and database turned out to be a fortunate coincidence. From 1993 to 1999, he hardly missed any Hermit event and sensitively captured faces, concerts, situations, performances, artifacts and moments of everyday celebrations. An important part of the image testimony in the archive are photographs by Radoslav Kodera and Gert de Ruijter, who, over the years photographed during the symposia and the festivals. Unfortunately, the printed book offers mere fragments of the many events and the rich, participatory history of Hermit, and I apologize in advance to those mentioned only in the list of participants and collaborators at the end of the book. From the multitude of texts, events, gestures, and situations, I tried to choose images that could illustrate how different artists approached the specificity of the historical location and other circumstances. Several texts were written especially for this book, others were re-printed from various sources.

ELSEWHERE

Plasy monastery was just a pin on an otherwise large, colorful and changing map of serendipitous trajectories and intersecting vectors. Although Hermit “oscillated” in Plasy for about eight years, it emerged before and continued afterwards, although along different coordinates and in other constellations. Hermit survived due to the enthusiasm and cooperation of a small group of people (including a few kindred spirits), who volunteered their labor, sacrificed their time and comfort on the vaguest of visions,

to the Center for Metamedia, inside the Granary of Plasy Monastery. Of course, throughout, the creativity, patience and tolerance accompanying the hundreds of guests, residents, and participating artists were equally important. In resonance with each other, these people and their social interactions were the essential ingredients to sustain the operation. Other circumstances concerned the relationship between free artistic acts and bureaucracy, legitimacy and legality, which we encountered and contended with for the duration of Hermit. Legal action corresponds to the “word of law”, and what is deemed legitimate can be so only “in accordance with the meaning of law”. But meaning, we know, is mutable, debatable, and agreement, a reconciling of interpretation. It depends on the positions of the debaters. Was it “legitimate” to open a Baroque monastery to contemporary artists, to their concerts of “strange” avant-garde music, and to foreigners? Vigilante and committed, we were required to constantly explain and defend our legitimacy (as artists). The published catalogues from each symposium were tangible proof that Hermit, and the experience of art we supported, was meaningful! At times, I needed to defend meaning to myself – to defend Hermit against my own doubts.

The first Hermit Symposium in 1992 took place more or less spontaneously, because the state and cultural establishment of the ancien regime, including the interpretation of the legality and the common sense of what is defined as being legitimate, had either already dissolved or was in the process of falling apart. The first two years after the tumult of November 1989 were filled with promise, joy and emerging freedoms, for example the freedom of movement, But this period was also accompanied by the unfamiliar, with uncertainty and doubt. For some years, inaccessible buildings changed their previous use, ownership and management. Entire areas, including military districts and border zones, were after decades of circumspection and closure, again open to anyone who desired entry.

At that time, I did not think deeply about the connections and consequences associated with the legal founding of the Hermit Foundation and later with the founding of the Hermit civic association. Looking back, I am haunted by the feeling that I could have avoided certain missteps, commitments and messing around with the necessity of institutionalization. My ambivalence stemmed from experience and from the feeling that, as a private person, I would have no footing to negotiate with the authorities.

Does being independent mean something different from how we understood it and got used to it within the society of control and surveillance? From the occasional unpleasant chill that I felt, for example, when crossing state borders, during negotiations with the authorities and officials, the idea for the brand of the upcoming events gradually crystallized: Hermit!

Significantly, the environment of the former monastery contributed to our identity, but the desire to organize this way was also an intuitive attempt to create conditions and a model of a neutral environment that could simultaneously inspire and protect us from the noise of the escalating, encroaching social, political, economic and cultural transformations taking place across Bohemia and beyond.

What does it mean to establish “an institution” in a place where nearly the entire society was contaminated by bureaucratic institutionalism, where “freedom” was primarily associated with privacy or like-minded, self-serving group? Many have struggled with this question. For example, in an interview on the founding of the Society for Unconventional Music in 1990, Slovak musician Milan Adamčiak stated: “Until now, my effort was to liberate myself from organizations, especially dysfunctional ones, because they always tie my hands in a certain way, they limit me. Personally, I prefer to work on the basis of friendly, collegial, interest-based relationships. Today, however, democracy allows the creation of civic institutions – not administrative

bureaucratic apparatuses, but functioning organisms. It enables, in the sense of the combining of funding, investments, people and their contacts, somewhat wider activity. That’s why I’m in favor of the creation of (civic) associations... After all, creativity can only be transformative to the extent which society allows – when the others recognize and it can then fulfill its role. The utilitarian value of art creation is tied to such an understanding. If art works, then it acts, it builds community, it changes the mental patterns of others and communicates things that were previously absent, so that they can be expressed in public discourse.”¹ I met Adamčiak in person only later but, in 1991, it seemed as if we shared our thoughts telepathically. Keeping democracy, no longer “people’s” democracy, means to accept the challenge for a deeper transformation of current modes of thought, of behaviors, perceptions, and requires us to change our approach towards work and labor, towards the economy, social cohesion, philanthropy, ecology, aesthetics, and to change the conditions for what artistic creation means. Art and culture, too, must undergo an inventory and revision in our current social and political situation. Finding and establishing sustainable habitats in the landscape, or delineating a network of habitats where it would be possible to search for, to shape, to cultivate and to refine a different concept of culture would contribute to this goal.

The idea behind organizing events for this “other culture” was borne from the opinion that a truly free culture and its art has a subversive charge and can act as a catalyst for social, emotional and discursive change, especially in an environment that only recently shook off the surveillance apparatus at a time when the machinery of the market economy and consumerism was only gaining momentum. After all, culture can, or perhaps even must, take advantage of such an opportunity! The time when new legal formations arise can be fleetingly short. We should all contribute something: perhaps just homeopathically inside a small community, and perhaps then free thinking will spread. Today, I find it incredible how in the early nineties the myth







Provizorní poustevna, dvůr prelatury / A Temporary
Hermitage, Courtyard of the Prelature, 1999
foto / Photo: Daniel Šperl

spread that Bohemia was becoming a new cultural center within the newly connected Europe, that a space would emerge where both entrenched cultural traditions and avant-garde tendencies of the West and the East would meet and merge. Why would so many youth from the West Coast move to Prague? That's why the Central European University should establish there and not somewhere else? Why would embassies benevolently support international cultural exchanges?

Seen through the prism of the past 20 years three decades, the conditions and concepts behind the Hermit Foundation and the guiding vision of the Center for Metamedia Plasy were, in some respects, beyond, ahead of and part of its time. Today, it can be considered the impetus for almost imperceptible resonances both near and far away. But from a "deep time" perspective, Hermit seems to be a temporary part of a wider rhizome growing from below, reaching from hidden depths, deeper strata and seams of European or Central European cultural landscapes.

1 (Milan Adamčiak, in: Pravda, 12/1/1990, quoted in Archív IV: Akty, 2016, p. 85.)



HERMIT BYL I NEBYL

Nebyl, ale bylo to chromatické probuzení
Nebyl, ale byl to banket a ples potulných zpěváčků
Nebyl, ale byl tím co zůstalo z náklonnosti a síly
Nebyl, ale byl návrhem pro budoucnost
Nebyl, ale byl to horizont samoty
Nebyl, ale bylo to bzdění chrápajícího spolunocležníka
Nebyl, ale byl politickým průvodem
Nebyl, ale bylo to rodinné shledání
Nebyl, ale bylo to léčebné společenství
Nebyl, ale byl to chrám pro modlíci se
Nebyl, ale byl to karneval lehkých zázraků
Nebyl, ale byl místem u stolu
Nebyl, ale byl čajovým obřadem
Nebyl, ale byl továrnou na sodovku
Nebyl, ale byl pro peníze
Nebyl, ale byl to nejdelší den v roce
Nebyl, ale byla to hořící staletí
Nebyl, ale byl zahojením ran
Nebyl, ale bylo to rebelské bubnování na hrnce a pokličky
Nebyl, ale byl pomalu hořící svíčkou
Nebyl, ale byl to kolotoč na dětském hřišti
Nebyl, ale byl předmětem rozhovorů
Nebyl, ale byl to špendlík zabodnutý do mapy
Nebyl, ale bylo to opilcovo potácení se
Nebyl, ale bylo to lůžko mladých snílků
Nebyl, ale byl králičí norou
Nebyl, ale byl hlasem, odraženým od Měsíce

Nebyl, ale byl to dětský drak unášený větrem
Nebyl, ale byl první opravdovou dívčí láskou
Nebyl, ale byl to osamělý let poštolky
Nebyl, ale byl to ráj pro psy
Nebyl, ale byl to zamrzlý rybník
Nebyl, ale byl to pisoár v lese
Nebyl, ale byla to štace pro cestáky
Nebyl, ale byl věcí ticha
Nebyl, ale byla to cesta na nákupy
Nebyl, ale byla to moucha co uvízla v pavučině
Nebyl, ale bylo to příkrčení lovicí kočky
Nebyl, ale byl to pytlík žitné mouky vysypaný v sýpce na podlahu
Nebyl, ale byl teplem proudícím z okenní tabulky do chladného kamene
Nebyl, ale byl zaníceným a zase uzdraveným palcem u nohy
Nebyl, ale byl to dlouhý, spletený copánek z květin a prutů zelené vrby
Nebyl, ale byly to zvony na věžních hodinách, co jím říkají Rok, Peklo, Ráj a Zvěrokruh
Nebyl, ale byly to bzučící divoké včely v koruně lípy
Nebyl, ale byl to domeček z karet
Nebyl, ale byl to Havlův slib, zaklepat na dveře
Nebyl, ale bylo to ublinknutí mateřského mléka
Nebyl, ale byl to zpěv lidových hudebníků pro plačící posluchače
Nebyl, ale byl to hrnec kukuřičné polévky
Nebyl, ale byla to fotografie, co nikdo nevyfotil
Nebyl, ale byla to studna smutku
Nebyl, ale byly to nemístné vtipy
Nebyl, ale byly to odvážné vize
Nebyl, ale byl to dotek, příliš jemný aby k němu došlo



Nebyl, ale byl karmínovým peříčkem
Nebyl, ale byly to hořící koňské žíně
Nebyl, ale byl stoupajícími bublinkami ve studánce s minerální vodou
Nebyl, ale byl to tácek se špekáčkem
a sklenice piva
Nebyl, ale byla to úvodní část písně Silent Woods
Nebyl, ale byl kufrem plným železa
Nebyl, ale byl šedými, ručně kovanými hřebíky
Nebyl, ale byl to střed světa
Nebyl, ale byl napjatým drátem naladěným na okololetící vrány
Nebyl, ale byl mžikem oka
Nebyl, ale bylo to zavolání, abychom poslouchali
Nebyl, ale byl palácem pro duchy
Nebyl, ale byla to navěky škola
Nebyl, ale byl to čas vyrovnání
Nebyl, ale byla to skříň plná kuten
Nebyl, ale byl začátkem nebo koncem
Nebyl, ale bylo to čapí hnízdo
Nebyl, ale bylo to utrpení statečných vojáků, co byli zabiti v bitvě na Bílé hoře
Nebyl, ale byl to zvuk mokrých prken pod nohama

Nebyl, ale bylo to chození po vodní hladině
Nebyl, ale bylo to zavolání přítele
Nebyl, ale bylo to provázení paní
Nebyl, ale bylo to zaskřípání smyčce po strunách
Nebyl, ale byl to refrén tanečníka
Nebyl, ale byl květinou vonící kouřem
Nebyl, ale byl prázdným sklepem na uhlí
Nebyl, ale byla to vzpomínka na Rudolfa a Richarda Junga
Nebyl, ale byl vidinou malby vytvořené z řebříčku
Nebyl, ale byl molem usídleným ve vlněné čepici
Nebyl, ale byl žízalou na rozpadajících se schodech
Nebyl, ale bylo to tajemství sdílené mezi dvěma
Nebyl, ale byl chvějícími se listy na stromech s příchodem podzimu
Nebyl, ale byl vším, co jsme kdy požadovali
Nebyl, ale byl tlačenkou a podaným krajícem chleba
Nebyl, ale byl zavěšenou trapézou pro netopýry
Nebyl, ale byl hymnou pro Krásného prince
Nebyl, ale byl padajícím archivem

POZNÁMKA: Plaské elegie jsou volná asociační litanie, řadicí za sebe obrazy, které se, jako série fotografických momentek převedená do slov, vynořují postupně v mysl. Jeden verš potřebuje bližší vysvětlení: Paradoxem je, že Rudolf Jung a Richard Jung, kteří jsou zde zmíněni mají stejná příjmení. Sudetoněmecký a československý politik, meziválečný poslanec NSDAP a za války Oberführer SS ing. Rudolf Jung se narodil v roce 1882 v Plasech. Po zatčení na konci války spáchal v prosinci roku 1945 v pankráckém vězení sebevraždu. Představitel parsonsovsy orientované sociologie a filosofie profesor Richard Jung se narodil do česko-židovské rodiny v Čáslavi v roce 1926 a většinu svého života strávil v exilu. V roce 1999 v Plasech přednášel na téma *Co znamená když řekneme skutečnost?* Zemřel v roce 2014 v Kutné Hoře.



HERMIT WASN'T BUT WAS

it wasn't but was a chromatic awakening
it wasn't but was a minstrel's banquet and ball
it wasn't but was a relic of affection and power
it wasn't but was a proposition for the future
it wasn't but was a horizon of solitude
it wasn't but was a snoring bedmate's fart
it wasn't but was a political parade
it wasn't but was a family reunion
it wasn't but was a community for healing
it wasn't but was a temple for prayer
it wasn't but was a carnival of soft wonder
it wasn't but was a seat at the table
it wasn't but was a tea ceremony
it wasn't but was a soda factory
it wasn't but was for the money
it wasn't but was the longest day
it wasn't but was a burning of centuries
it wasn't but was a mending of wounds
it wasn't but was a riot of drumming on pots and pans
it wasn't but was a slow burning candle
it wasn't but was a child's merry-go-round
it wasn't but was an object for debate
it wasn't but was a pin on a map
it wasn't but was a drunken tumble
it wasn't but was a bed for young dreamers

it wasn't but was a rabbit's den
it wasn't but was a voice echoing off the moon
it wasn't but was a kite catching wind
it wasn't but was a young maiden's first true love
it wasn't but was a lone falcon flying
it wasn't but was a dog's paradise
it wasn't but was a frozen pond
it wasn't but was a pissoir in the woods
it wasn't but was a layover for a travelling salesman
it wasn't but was a question of silence
it wasn't but was a walk to the store
it wasn't but was flies tricked into a web
it wasn't but was a cat crouched low hunting
it wasn't but was a bag of wheat flour spilled across the granary floor
it wasn't but was a windowpane's warm transmission onto cool stone
it wasn't but was an infected toe that healed
it wasn't but was long, braided hair gathered up in flowers and green Willow
it wasn't but was clock tower bells named Rok, Peklo, Ráj and Zvěrokruh
it wasn't but was wild bees feasting on Lipa nectar
it wasn't but was a house of stacked cards
it wasn't but was Havel's promise knocking at the door
it wasn't but was a mother's burped breast milk
it wasn't but was folk singers singing to listeners crying
it wasn't but was a pot of corn soup
it wasn't but was a photograph not taken



it wasn't but was a well of sorrow
it wasn't but was tongues in cheeks
it wasn't but was an experimental hypothesis
it wasn't but was a touch too sensitive for trying
it wasn't but was a crimson feather
it wasn't but was a horse's tail alight
it wasn't but was mineral springs bubbling up from below
it wasn't but was a plate of fat pork sausage with a glass of beer
it wasn't but was the opening to Silent Woods
it wasn't but was a cardboard suitcase filled with iron
it wasn't but was ashen hand-wrought nails
it wasn't but was the centre of the world
it wasn't but was a tensed wire tuned to a passing crow
it wasn't but was a blink of the eyes
it wasn't but was a shout-out for listening
it wasn't but was a palace for ghosts
it wasn't but was a school for the ages
it wasn't but was a time for reckoning
it wasn't but was a closet of cowls
it wasn't but was a beginning or end
it wasn't but was a stork's roost
it wasn't but was the anguish of brave soldiers who perished on White Mountain

it wasn't but was the sound of damp wood underfoot
it wasn't but was a water walk
it wasn't but was a friend's calling
it wasn't but was a women's guiding
it wasn't but was a bowed string buzzing
it wasn't but was a dancer's chorus line
it wasn't but was a smoke-scented flower
it wasn't but was an empty coal cellar
it wasn't but was the memory of Rudolph and Richard Jung
it wasn't but was a visionary's painting made from yarrow
it wasn't but was a moth infested woolen cap
it wasn't but was worms slithering over fragmenting steps
it wasn't but was a secret told to two
it wasn't but was the trembling of early autumn leaves
it wasn't but was all that we spoke for
it wasn't but was aspic and shared bread
it wasn't but was a trapeze of bats hanging
it wasn't but was a hymn to the Beautiful Prince
it wasn't but was an archive falling.

A NOTE: David Miller's Plasy elegy is a litany based on free association, on sequencing, like images that emerge in one's mind, similar to a series of photo snapshots transcoded into words. One verse may benefit from some context as, paradoxically, Rudolph Jung and Richard Jung share surnames. Rudolf Jung, born in 1882 in Plasy, was a Sudeten German and Czechoslovak politician, a Nazi, a member of the NSDAP and SS Oberführer. He died by suicide in Prague's Pankrác prison. Professor Richard Jung, born in 1926 into a Czech-Jewish family in Čáslav, gave a lecture in Plasy in 1998, "*What is Reality?*" A representative of Parsons-oriented sociology and a philosopher, he died in 2014 in Kutná Hora.



NOT FOR SALE

Umělecká společenství devadesátých let jako možnost (alternativa)

Aktivity autonomních uměleckých společenství devadesátých let minulého století se v porovnání s oficiálními institucemi a vznikajícími galeriemi jeví dnes jako efemérní, okrajové snahy bez většího vlivu. S institucemi jako síť Sorosových center současného umění¹, které vzbudily v minulých letech určitou pozornost, přitom sdílely některé z proklamovaných hodnot jako například potřebu otevřenosti, kritický postoj k trhu se současným uměním, zájem o současnou uměleckou praxi včetně elektronických médií a využití potenciálu internetu. Tyto iniciativy byly provozovány většinou samotnými umělci a byly rovněž – tak jako Sorosova centra zaměřeny mezinárodně. Jedním z možných důvodů, proč jim ze strany historiků nebyla věnována dostatečná pozornost, je jejich často hybridní, víceoborový, nebo mezioborový charakter. Jejich aktivity většinou přesahovaly úzce vymezené umělecké kategorie, jako jsou hudba, divadlo nebo výtvarné umění a vzájemně je propojovaly. Na zhodnocení v akademickém diskurzu teorie a dějin současného umění tyto aktivity zatím čekají.

Příkladem mohou být programy Nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy, které v devadesátých letech nabízeły „možnosti mezioborové spolupráce pro umělce, teoretiky a studenty“², zejména organizováním symposií a festivalů, nebo vydáváním publikací a zvukových nosičů. Digitální katalog, který v minulých letech sestavil Miloš Vojtěchovský, je prvním krokem k tomu, abychom je mohli zasadit do širších, politicko-geografických, nebo společensko-politických a kulturních souvislostí.³ Nastiňuje zde, jak a kým se organizátoři kolem Hermitu inspirovali, jaké kontakty a výměny navazovali s podobnými centry a iniciativami a to nejen směrem na západ, ale i v bližším středoevropském prostoru.

O nich se můžeme více dozvědět z dokumentace a publikací, které většinou sestavili samotní aktéři a účastníci akcí.

Studio erté působí v oboru intermediálního umění, performance a experimentální poezie v Nových Zámčích, kde od roku 1988 pořádá festival *Transart Communication*. Jeho činnost byla zdokumentována v knižním sborníku.⁴ *Společnost pro nekonvenční hudbu* (SNEH) byla volným seskupením spektra tvůrců,⁵ které mimo jiné zorganizovalo mezinárodní festivaly *FIT – Festival intermediální tvorby* (1991, 1992) a *Sound Off* (1995-2003). Aktivity SNEHu a příbuzného ansámblu *Transmusic Comp.* působícího v Bratislavě jsou shrnuty ve sborníku z roku 1996.⁶ Tvorbu jejich zakladatele Milana Adamčiaka pečlivě zmapoval a zdokumentoval ve čtyřsvazkové publikaci člen obou seskupení Michal Murin, který s ním spolupracoval od konce 80. let.⁷ O iniciativě *Nadace pro mediální vyzkum*, která v Budapešti zorganizovala významná mezioborová symposia *The Media Are With Us! The Role of Television in the Romanian Revolution* (1990) a *MetaForum* (1994–1996), jsou dostupné videozáznamy a kusá dokumentace.⁸ V Lodži vznikl již v roce 1981 koncept pro sérii mezinárodních akcí, které pod názvem *Konstrukcja w procese (Construction in Process, 1981–2000)* představily práce desítek polských a mezinárodních umělců pracujících v oboru multimédia, video, film, fotografie, objektové umění a instalace. Další ročníky se konaly v Mnichově, na Negevské poušti v Izraeli, v Melbourne a v Bydhošti. Později se staly tématem dvou retrospektivních výstav, včetně katalogů.⁹

Sociální sítě těchto iniciativ se do určité míry vzájemně překrývaly, ačkoli základ jejich aktivit se do značné míry lišil. V případě Plasů to





Transmusic comp.: koncert na nádvoří Bratislavského hradu při příležitosti konference a výstavy Umenie proti totalite / Concert in the courtyard of Bratislava Castle on the occasion of the conference and exhibition Art Against Totalitarianism, Bratislava, 1990
foto / Photo: Ján Meliš, archiv Michala Murina / Archive of Michal Murin

byly hlavně dlouhodobé rezidenční pobyty, festivaly a symposia vázané na lokalitu barokního cisterciáckého kláštera zasazeného do západočeské krajiny. Těžiště *Studia erte* se od zájmu o experimentální poezii ubíralo směrem k umění akce a performance, a využívalo prostranství a ulice slovensko-maďarského města Nové Zámky. *Společnost pro nekonvenční hudbu* ve slovenské metropoli na druhé straně pořádala koncerty a performance, které většinou přesahovaly zavedené formy hudebních žánrů.

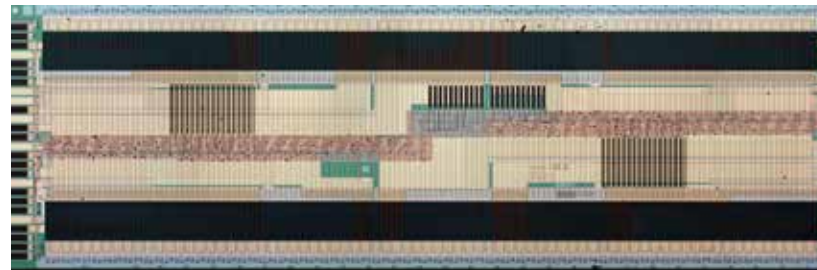
Budapeštská *Media Research Foundation / Nadace pro mediální výzkum* se věnovala především uměleckému výzkumu společenské role televize a síťových médií prostřednictvím odborných symposií a spolu-provozování síťové platformy *Nettime*.¹⁰ *Konstrukcja w procesie* v postindustriální Lodži představila „umění jako proces, jako konstrukci forem a idejí, které probíhají uvnitř sociálního prostoru.“

Přestože estetické strategie prezentované na takových akcích pokrývaly velice široké spektrum, je v tomto ohledu možné najít jejich společného jmenovatele ve specifickém pojetí propojení umění a občanství. Do jisté míry tyto a další iniciativy navazovaly na předrevoluční „antipolitické“ tendence, jejichž společenskou strategií bylo „demokratizovat spíš společenství než demokratizovat stát.“¹¹ Díky periodicitě událostí, akceptování místních podmínek a neformálnímu propojení mezi aktéry a publikem se staly možností alternativy k umění určenému v první řadě k zábavě a konzumaci, kde otázky občanské společnosti nebyly většinou nijak příliš frekventovány a zdůrazňovány. Zároveň se díky těmto uměleckým komunitám vytvářela i alternativa k pojetí umění a tvorby jako výrazu existenciálních vrstev a individuální svobody. Ve střední a východní Evropě je toto introspektivní pojetí spojované s atmosférou a situací neoficiálního a alternativního umění a společnosti zejména v 70. a 80. letech. Smysl umělecké tvorby, který najdeme v prostředí uměleckých komunitních iniciativ devadesátých let, se zdaleka netýkal jen otázek strategie dlouhodobé udržitelnosti vlastních aktivit, ale tematizoval otázky estetických, morálních a společenských hodnot, které zde leckdy rezonují dodnes.

duben 2023

Text je zkrácená a upravená verze článku "Demokratický priestor a demokratická avantgarda: umelecké spoločenstvá 90. rokov v stredoeurópskom priestore" (2021).
https://monoskop.org/Texts/Demokraticky_priestor_a_avantgarda

- 1 <https://monoskop.org/SCCA>
- 2 Centrum pro metamedia Plasy, 1997. http://web.archive.org/web/19971008033603/http://www.terminal.cz/~eyescrat/metamedia/enc_czech/
- 3 Viz: "Nadace Hermit a Centrum pro metamedia Plasy. Dokumentace archivů Centra pro metamedia Plasy (CMP), 1990 – 1992 – 1999", Agosto Foundation: mediateka, Praha: Agosto Foundation, 2019, <https://agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy>
- 4 Gábor Hushegyi, Zsolt Sörés, *Transart Communication: Performance & Multimedia Art. Studio erté 1987–2007*, Bratislava: Kalligram, 2008.
- 5 Slovy jejího spoluzakladatele Milana Adamčiaka šlo o „otevřené, dobrovolné zájmové sdružení profesionálních i neprofesionálních zájemců o průzkum, podporu, podněcování, projektování, prezentaci, propagaci a přesahování nekonvenčních, málo známých, nedostatečně evidovaných, nových a experimentálních přístupů, iniciativ a aktivit v aha-sféře. Sdružuje profesionální i neprofesionální hudebníky různých oblastí hudby, skladatelů, tvůrců akustických a podobných projektů, výrobců a konstruktérů zvukových nástrojů všeho druhu, dramatických, literárních a výtvarných umělců zasahujících do aha-sféry, vědeckých, odborných a technických pracovníků z různých oblastí hudby, hudební vědy a výchovy, akustiky, elektroniky, bioakustiky a ekoakustiky atd., jakož i všechny milovníky nekonvenční hudby." (Milan Adamčiak, in: *Avalanches 1990–95*, 1995, s. 5)." (Milan Adamčiak, in: *Avalanches 1990–95*, 1995, s. 5)
- 6 Michal Murin (ed.), *Avalanches 1990–95. Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*, Bratislava: SNEH, 1995.
- 7 Michal Murin (ed.), *Milan Adamčiak: Archiv I-IV*, Košice: Dive Buki, 2011–2016.
- 8 https://monoskop.org/The_Media_Are_With_Us, <https://monoskop.org/MetaForum>
- 9 Anna Saciuk-Gąsowska, Aleksandra Jach (eds.), *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła? / Construction in Process 1981: The Community That Came?, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012; Konstrukcja w procesie / Construction in Process, Warszawa: Fundacja Profile, 2020.*
- 10 V roce 1997 po setkání v Budapešti proběhla v Ljublani Nettime konference (Beauty and The East) kterou připravila ve spolupráci s Centrálním komitétem místní iniciativa Ljudmila a kterou podpořila také Sorosova Nadace, viz: Nettime, <https://nettime.org/>
- 11 Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, MIT Press, 2018.



HP DeskJet 840c thermal inkjet printer, 15.12x4.39 mm
Sbírka / Collection Mikhail Svarichevsky, <https://zeptobars.com>



NOT FOR SALE

Art Communities of the 1990s as a Possibility (Alternative)

Compared to official cultural institutions and emerging fine art galleries, the activities of the autonomous art communities of the 1990s appear today as ephemeral and marginal efforts without great influence. With institutions such as the Soros Centers for Contemporary Art Network,¹ which have attracted some attention in recent years, they shared some of the declared values, such as the need for greater openness, a critical attitude towards the contemporary art market, an interest in contemporary artistic practices, including electronic media, and harnessing the internet's potential. These initiatives were sustained mostly by the artists themselves and, like the Soros centers, internationally oriented. One reason they have not received adequate attention from historians may be their often hybrid, multidisciplinary or interdisciplinary nature. Their activities usually transcended and interconnected narrowly defined artistic categories such as music, performance art and visual arts. They still await evaluation in the academic discourse of contemporary art theory and history.

One example is the programmes of the Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy, which in the 1990s provided "possibilities for interdisciplinary collaboration for artists, theorists and students",² mainly by organising symposia and festivals, through publishing and recordings. The digital archive compiled by Miloš Vojtěchovský in recent years is the first step towards placing them in a broader, political-geographic, or socio-political and cultural context.³ It outlines how and by whom the organisers around Hermit were inspired, what contacts and exchanges they established with similar centres and initiatives, not

only in the West, but also in the closer Central European area. We can learn more about them today from the documentation and publications, most of which were produced by the protagonists and participants themselves.

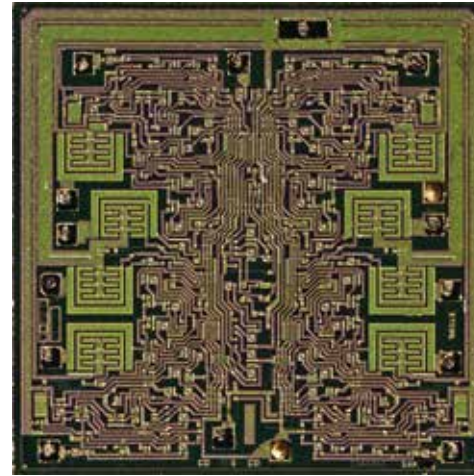
Studio erté, active in the field of international art, performance and experimental poetry, has organised the *Transart Communication* festival in Nové Zámky since 1988. The studio's activities were documented in book form in an anthology.⁴ *Společnost pro nekonvenční hudbu* [Society for Unconventional Music] (SNEH) was a loose group of artists,⁵ which among other things organised the international festivals *FIT – Festival intermediální tvorby* [Festival of Intermedia Art] (1991, 1992) and *Sound Off* (1995–2003). The activities of SNEH and the affiliated *Transmusic Comp.* ensemble working from Bratislava are summarised in the anthology from 1996.⁶ The work of their founder Milan Adamčíak has been carefully mapped and documented in a four-volume publication by Michal Murin, a member of both groups, who has collaborated with Adamčíak since the late 1980s.⁷ Video recordings and incomplete documentation are available on the internet on the Media Research Foundation, which held major multidisciplinary and international symposia in Budapest, *The Media Are With Us! The Role of Television in the Romanian Revolution* (1990) and *MetaForum* (1994–1996).⁸ The concept for a series of international events was conceived in Łódź as early as in 1981. Under the name *Konstrukcja w procesie* (Construction in Process, 1981–2000), they presented the work of dozens of Polish and international artists working in multimedia, video, film, photography, object art and installation. Other editions were



held in Munich, the Negev Desert in Israel, Melbourne and Bydgoszcz. Later, they became the subject of two retrospective exhibitions, including catalogues.⁹

The social networks of these initiatives overlapped to some extent, even if the basis of their activities differed considerably. In the case of Plasy, these were mainly long-term residencies, festivals and symposia tied to the site of the Baroque Cistercian monastery in the west Bohemian countryside. The focus of Studio *erté* shifted from an interest in experimental poetry towards action art and performance, using the spaces and streets of the Slovak-Hungarian town of Nové Zámky. On the other hand, the Society for Unconventional Music organised concerts and performances in the Slovak capital, which mostly transcended the established forms of musical genres. The Media Research Foundation in Budapest was primarily devoted to artistic research into the social role of television and networked media through professional symposia and by co-running the Nettime network platform.¹⁰ In post-industrial Łódź, Construction in Process presented art “as a process, as the construction of forms and ideas that take place within social space.”

Although the aesthetic strategies presented at such events covered a very wide spectrum, their common denominator in this respect can be found in the specific concept of the connection between art and civic issues. To a certain extent, these and other initiatives followed the pre-revolutionary ‘anti-political’ tendencies, whose social strategy was ‘to democratise society rather than the state.’¹¹ Thanks to the periodicity of events, adaptation to local circumstances and conditions, and the informal situation of contacts between artists and audience, they became an alternative to art intended primarily for entertainment and consumption, where issues of civil society were usually not very prominent or emphasised. At the same time, these art communities became an alternative to the notion of art and artistic creation as an expression of



Integrovaný obvod 555 (The IC Time Machine) byl používán jako časovač, delay, generátor pulsů a oscilátor navrhl v roce 1970 Hans R. Camenzind a na trhu jej v roce 1971 uvedla firma Signetics, kterou později koupil Philips. Původní označení znělo SE555, nebo NE555.

The 555 timer IC (The IC Time Machine) was an integrated circuit (chip) used in a variety of timer, delay, pulse generation, and oscillator applications. The timer IC was designed in 1971 by Hans R. Camenzind under contract to Signetics. Derivatives provide two (556) or four (558) timing circuits in one package. Sběrka / Collection Mikhail Svarichevsky. <https://zeptobars.com>

existential layers and a manifestation of individual freedom. In Central and Eastern Europe, this introspective concept is associated with the atmosphere and situation of unofficial and alternative art and society, especially in the 1970s and 1980s. The meaning and significance of artistic creation, traces of which can be found in the documentation of the environment of artistic community initiatives of the 1990s, was concerned not only with the strategy for long-term sustainability of one’s own activities; it also thematised questions of aesthetic, moral and social values that in a way resonate in this region to this day.

April 2023

A shortened and revised version of the article “Democratic Space and Democratic Avant-Garde: Art Communities of the 1990s in Central European Space” (2021). https://monoskop.org/Texts/Demokraticky_priestor_a_avantgarda

-
- 1 <https://monoskop.org/SCCA>
 - 2 Center for Metamedia Plasy, 1997. http://web.archive.org/web/19971008033603/http://www.terminal.cz/~eyescrat/metamedia/enc_czech/
 - 3 See "The Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy. Documentation from the archives of the Center for Metamedia Plasy (CMP), 1990–1992 – 1999", Agosto Foundation: media library, Prague: Agosto Foundation, 2019, <https://agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy>
 - 4 Gábor Hushegyi, Zolt Sörös, *Transart Communication: Performance & Multimedia Art. Studio erté 1987-2007*, Bratislava: Kalligram, 2008.
 - 5 Co-founder Milan Adamčiak described it as "an open, voluntary association of professionals and non-professionals interested in the research, support, instigation, design, presentation, promotion and transcendence of unconventional, little-known, insufficiently documented, new and experimental approaches, initiatives and activities in the aha-sphere. It brings together professional and non-professional musicians from various fields of music, composers, acoustic artists, etc., and similar projects, manufacturers and designers of sound instruments of all kinds, dramatic, literary and visual artists intervening in the aha-sphere, scientific, professional and technical workers from various fields of music, musicology and education, acoustics, electronics, bioacoustics and eco-acoustics, etc., as well as all lovers of unconventional music." (Milan Adamčiak, in: *Avalanches 1990-95*, 1995, p. 5)
 - 6 Michal Murin (ed.), *Avalanches 1990–95. Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*, Bratislava: SNEH, 1995.
 - 7 Michal Murin (ed.), *Milan Adamčiak: Archív I-IV*, Košice: Dive Buki, 2011–2016.
 - 8 https://monoskop.org/The_Media_Are_With_Us, <https://monoskop.org/MetaForum>
 - 9 Anna Saciuk-Gąsowska, Aleksandra Jach (eds.), *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?/Construction in Process 1981: The Community That Came?,* Łódź: Muzeum Sztuki in Łódź, 2012; *Konstrukcja w procesie/Construction in Process*, Warsaw: Fundacja Profile, 2020.
 - 10 In 1997, after the meeting in Budapest, the Nettime *The Beauty and the East* conference was held in Ljubljana, which was prepared in cooperation with the Central Committee by the local Ljudmila initiative with additional support from the Soros Foundation, see: Nettime, <https://nettime.org/>
 - 11 Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, MIT Press, 2018.



**... a když udělám ornament,
není to jen ornament,
je to scvrklý kosmos**

(ze zápisků starého ornamentalisty)

Petr Kvíčala, 1993

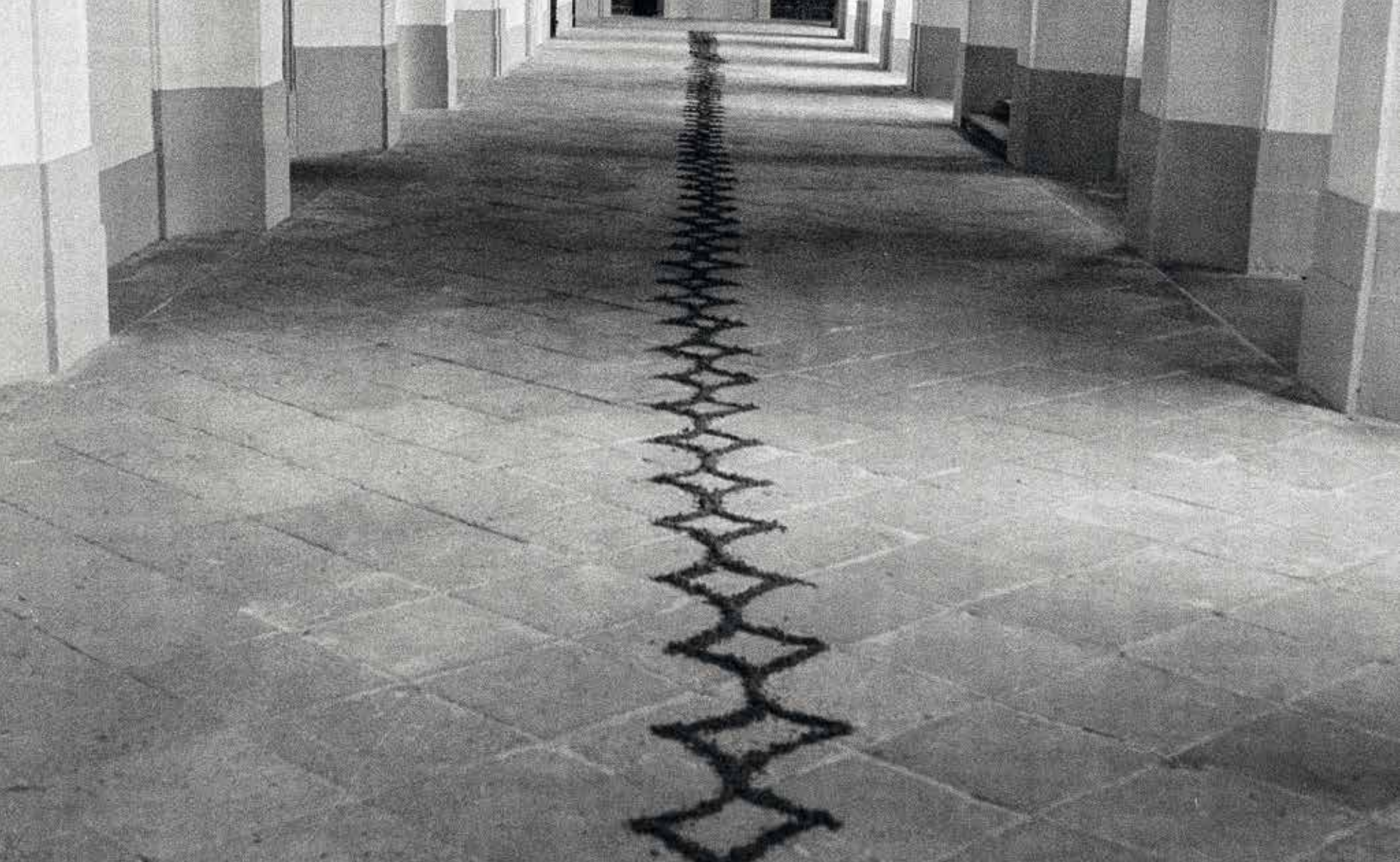
**... and when I make an ornament,
it is not only an ornament,
it is a shrunken universe.**

(from the diary of an old ornamentalist)

Petr Kvíčala, 1993



Petr Kvíčala: Ornamenty, instalace, písek, textil, Hermit II.
Letokruhy 1993 / Ornaments, installation, sand painting, textile,
Hermit II. Growthings, 1993, foto / Photo: Daniel Šperl



HLEDÁNÍ VZORŮ, KTERÉ SPOJUJÍ

Projekt Hermit, který rozvinul Miloš Vojtěchovský v 90. letech minulého století v Plasích, byl nesen transformační energií roku 1989. Tehdy jsme měli pocit, že stojíme na prahu něčeho nového; že dosavadní konfrontační uspořádání světa, ztělesněné „železnou oponou“ se rozpadá a že se rodí nový, více propojený lidský svět, svět v němž se pro umění a imaginaci otevírá nové pole možností. Hermit byl příkladem konkrétní žité utopie, která takovou proměnu refleктоvala. Byl veden myšlenkou hlubší revize modernismu a do českého kulturního života přinesl některé důležité podněty, které zde – i po skončení plaských aktivit – dál rezonovaly a proměňovaly se. Teprve z odstupu času máme možnost si uvědomit jejich význam.

Nadace Hermit a občanské sdružení přátel umění Plasy dokázaly v komplexu bývalého cisterciáckého kláštera několik let udržovat neobyčejně zajímavý a bohatý program mezinárodních výtvarných a hudebních (zvukových) symposií, kde se setkávali a vedli dialog umělci-poutníci z Východu a Západu. Pro tyto akce, odrážející některé nosné dobové ideje a výzvy, byl určující hlavně otevřený a mnohostranný „dialog“ (v jehož rámci si byli všichni – známí i ti zcela neznámí rovni). Neméně důležité bylo působení samotného místa, tedy genius loci barokní přestavby kláštera Jana Santiniho Aichela, jedinečně zasazeného do krajiny v meandru řeky Střely. Když jsem si prohlížel soubory fotografií Daniela Šperla a dalších autorů z jednotlivých symposií, dýchla na mě znovu neopakovatelná atmosféra kontemplativních uměleckých setkání, na jejichž přípravě jsem měl možnost se částečně podílet. A také jsem si s jistým pohnutím uvědomil, jak čas neuvěřitelně rychle plyne. To, čím pro mě byla plaská sympozia

nejvíc přitažlivá, byl jejich otevřený dialogický charakter, rozvíjení kreativity společenství, respektive kreativního partnerství mezi jednotlivci a společenstvím. To bylo pro mne cosi nového a teprve později mi to více osvětlil filosof hlubinné demokracie Tom Atlee. Jako další inspirativní aspekt lze vyzvednout důraz na pěstování a rozvíjení citlivosti a respektu k místu, na pátrání po možnosti hlubšího sepětí umělců nejen s prostředím samotného kláštera ale pochopitelně také s okolní krajinou. Kvality samotné Santiniho architektury vybízely umělce, aby povahu svého uměleckého činu vnímali v souvislostech, v rámci širšího celku, aby se snažili reflektovat ono „více než lidské univerzum“, do něhož jsme zasaženi. V rámci symposií a festivalů šlo tedy spíše než o vytváření autonomních artefaktů o „průzkum místa jako terénu společných zájmů“, jak jsem to kdysi charakterizoval,¹ o naslouchání, o vztahování se k paměti místa. Respektive o „hledání vzorů, které spojují“ nás a vše, co je kolem nás (Gregory Bateson).

Těmito ekologicko-kosmologicko-spirituálními aspekty plaská sympozia předjímalá naši dnešní situaci, naše současné hledání a zkoumání sítě významů, objevování našich symbiotických vztahů se světem kolem, které je pro nás – chceme-li na Zemi přežít – životně důležité.

Jen škoda, že v důsledku nepochopení ze strany Památkového úřadu v Plzni nemohla být vize, která byla s projektem Centra pro metamedia Plasy spojena, skutečně rozvinuta a naplněna.

duben 2023

1 <https://agosto-foundation.org/jiri-zemanek-review>



SEARCHING FOR PATTERNS THAT CONNECT

Initiated in Plasy in the 1990s by Miloš Vojtěchovský, the Hermit project was fuelled by the transformative energy of the year 1989. At that time, we felt that we are standing on the threshold of something new; that the current confrontational concept of our world symbolized by the “Iron Curtain” was decomposing and that a new, more interconnected human world would emerge, one in which a new role would open up for art and imagination. Hermit was an example of a concrete living utopia that reflected these transformational hopes. It was guided by the necessity of a deep revision of Modernism and introduced onto the Czech cultural scene several important concepts, which continued to resonate and transform here even after the Plasy activities ended. Only years later are we able to understand their significance.

For several years, the Hermit Foundation and the Civic Association of the Friends of Art Plasy managed to run in the complex of the former monastery challenging and varied programs of international art and music (sound art) symposia, where artists-pilgrims from the East and the West met in a dialogue. Open and multifaceted “discourse” (where everyone was equal – those established and those completely unknown) was typical for these events and reflected some of the formatting ideas and challenges of its time. No less important was the influence of the place itself, i.e. the genius loci of the Baroque reconstruction of the monastery conceived by Santini Aichel, uniquely set in the landscape in a meander of the Střela River.

When browsing through the sets of photos by Daniel Šperl and other artists from several symposia, I recalled the unique atmosphere of artistic meetings, in which I had the chance to partially participate. I was also moved to realize how incredibly fast time flies. Most appealing to me about

the symposia was their open dialogic character, the cultivation of community creativity, and fostering a creative partnership between individuals and the community. This was something new for me, and only the philosopher of deep democracy, Tom Atlee, helped me later to understand more about it. Another inspiring aspect was the emphasis on the cultivation of general sensitivity and respect for the place, searching for a deeper connection of artists not only with the direct environment of the monastery itself, but with the entire surrounding landscape. Finally, the value of Santini’s architecture itself challenged artists to approach and handle their act in this framework, to reflect the “more than human universe” in which we are embedded within a total view. Considering the aesthetics of the Plasy symposia and festivals, rather than aiming to create autonomous artifacts, it was about “exploring the place as a terrain of common interests”, as I once described it,¹ about listening, about relating to the memory of the place, the meaning of “the search for patterns that connect” which create the living relationships between us and everything around us (Gregory Bateson).

With these ecological-cosmological-spiritual aspects, the Plasy symposium anticipated our current situation, our current search and our investigation of the network of meanings, our symbiotic relationships with the world around us, which is vitally important for us – if we want to survive on Earth.

It’s a pity that, due to a misunderstanding by the Pilsen Heritage Institute, the vision that was embedded in the Metamedia Center Plasy project could not be further developed and realized.

April 2023

1 <https://agosto-foundation.org/jiri-zemaneck-review>

TENKRÁT A TAM, NESMRTELNOST

Procházím klášterem; jsem tu už po sedmé? Kýchám protože Christina La Sala¹ nasypala do škvír mezi dlaždice nějaké ostré koření. Deguchi Michiyoshi² mi v altánu, kde stojí jeho zakrytý obraz, který divák samozřejmě nesmí vidět, vykládá, že není paradoxní dospět ke spolehlivému porozumění tajemným a vzdáleným kosmickým fenoménům, zatímco nás matou každodenní věci. Copak se dá složitost nějak měřit, ptám se? Přichází Andrej Kolmogorov³ a vysvětluje nám, že složitost objektu je závislá na délce nejkratšího počítačového programu, který by uměl generovat jeho úplný popis. Kvečeru se zajdu podívat na Martina Zeta,⁴ který se pokouší vypouštět do říčky Střely kamenné lodě. Popíjime.

Z deníku (září 1997)

Když se dnes na mě někde vyříká reklama tvrdící, že už žijeme v metaverzu, vždycky si vzpomenu na Centrum pro metamedia. Mentální hladina českých účastníků uměleckého provozu 90. let minulého století byla však dost nízká: termín médium jsme dokázali spojit leda tak s televizí a novinami.

Sympozia v Plasích se jevíly tenkrát jako skutečná pohádka⁵, jejímž prostřednictvím si Miloš realizuje své představy. Zatímco na jiných „uměleckých“ sympoziích se po sametové revoluci poctivě tesalo do kamene nebo se tavily emaily, vznikaly pak nepěkné hřbitovy padlých soch a divoce se pařilo, v Plasích vznikalo cosi, co – jak dnes vidíme – mělo zůstat nesmrtelné. Teprve s odstupem jsem pochopila Milošův cílevědomý záměr, který jsme prizmatem divokého opojení devadesátek nebyli s to docenit.

Už tehdy demiurg Nadace Hermit (to jméno mi vždycky připadalo nepřijemně ezoterické) změnil občanské sdružení na fiktivní Centrum pro metamedia, tedy název instituce, který mohl být asi vhodnější při shánění sponzorů. Miloš jako člověk se západní praxí z emigrace si byl dobře vědom, že buduje projekt, který nesmí spadnout do amatérských pozic, ani se stát mezinárodním cirkusem.⁶ Sympozium v Plasích bylo největším mezinárodním projektem a v průběhu osmi let se jej účastnily stovky

zahraničních umělců.⁷ Produkčně musel být neuvěřitelně náročný, jeho kvalita mnohonásobně přesáhla tehdejší (ne)srovnatelné akce a přesto se o něm vědělo jen v nejasnějším kruhu. Miloš ho záměrně příliš nemedializoval, nebo neměl k dispozici funkční PR oddělení. Myslím si, že za a) je to správně a za b) obávám se, že ani po třiceti letech místní publikum tuto rozsáhlou činnost nedokáže ohodnotit.

Plaší čeští umělci neoficiální scény, kteří strávili osamělá léta ve svých ateliérech či bytech, jazykově často nevybavení, s nízkým sebevědomím sice velmi toužili komunikovat s „velkým“ uměleckým světem, ale jejich představy stály na totální neznalosti tohoto prostředí. Představovali si svůj úspěšný vpád do západních galerií a pozitivní konfrontaci. V roce 1992 se konal první Hermit. „Sympozia mají být pobídkou a probudit umělce ke komunikaci. Cítil jsem nutnost seznámit lidi z českého a západního uměleckého okruhu. Dlouholetá izolace se na obou stranách projevovala nedůvěrou, nereálnými představami a někdy až neuvěřitelným autismem. Překvapilo mne, jak málo se spolu lidé z různých oborů a názorových skupin u nás stýkají a znají. Odloučené místo jako Plasy se stalo ideálním a unikátním prostředím pro rozhovory a setkávání, která



ruší intoleranci,“ řekl teoretik a kurátor Miloš Vojtěchovský žijící tehdy v Holandsku.⁸ Ano, první symposium v Plasích mě fascinovalo, začala jsem si uvědomovat široké pole intermediálních aktivit, které mohou spočívat třeba jen v pozorování či chůzi. Potkala jsem se tam s hudebníkem a výtvarným umělcem Michaelem Deliou, který jako jeden z prvních amerických umělců střídal pobyt doma a tady, postupně se naučil česky a vystavoval v českých galeriích. Zprostředkovaně jsem se seznámila s Charliem Citronem a jeho postavičkou kovboje Joea, který procestoval celý svět. Jde o projekt, který se mi natolik vryl do mysli (zatímco tisíce dalších se ani stopou nezachytily), že na něj s dojetím vzpomínám dodnes. Michael, s nímž se stále občas vidáme, je zase živým důkazem, že se Hermit opravdu uskutečnil a že jeho dnešní digitální archiv není jen uměleckou fikcí.

Moje vzpomínky na Plasy jsou značně děravé. Paměť si člověk nahrazuje záznamy v mobilu, které později stejně nedokáže identifikovat. Začátkem 90. let jsme si ale na výstavách nepoživovali ani fotografie a každý badatel nebo kurátor, který s tímto obdobím pracuje, se přesvědčí při svých rešerších o naprosto nedůsledném přístupu tehdejších aktérů k dokumentaci.

Do roku 1997 se dokumentace symposia kromě skromných černobílých fotografií nepoživovala, protože – jak na webu zmiňuje Miloš – umění může existovat teď a tady, v tom je jeho smysl a proč se tedy zabývat budoucností. Pomíjivost umění je stále velkým tématem tvůrců, nikoli však teoretiků. Archiv proto nakonec vznikl zpětně, po dvou desetiletích díky podpoře Nadace Agosto Foundation.

Hermit byl jakýmsi předchůdcem Manifesty.⁹ Nebo spíš mohl být Manifestou, ale takové ambice zřejmě neměl. I když se Miloš jevil jako snílek kombinovaný s mimozemšťanem, na druhé straně zvládl produkci formátu velkého festivalu. Jak to jen asi dělal?

-
- 1 Christina La Sala (1969) je kalifornská umělkyně, zúčastnila se symposia O Počátku v roce 1997.
 - 2 Deguchi Michiyoshi (1955) je japonský umělec, zúčastnil se symposia O počátku v roce 1997.
 - 3 Andrej Nikolajevič Kolmogorov (1903–1987) je ruský matematik.
 - 4 Martin Zet (1959) je český umělec, mimo jiné roky se zúčastnil také symposia O Počátku v roce 1997.
 - 5 Miloš Vojtěchovský, Po-po-hádka – fairy tale, Sympóziium Plasy – září 1999, časopis Umělec 7/1999
 - 6 Marie Malinovská, Experiment jménem Plasy (Centrum pro metamedia), časopis Umělec 6–7/1997
 - 7 <https://www.agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy>
 - 8 Lenka Lindaurová, Mezera, Mladé umění v Česku 1990–2014, s. 28, Společnost Jindřicha Chalupeckého, Yinachi, 2014
 - 9 Manifesta byla na začátku definovaná jako nová evropská událost současného umění, která se koná každé dva roky na jiném místě Evropy. Poprvé se uskutečnila v roce 1996 v Rotterdamu – žádný český umělec se jí tehdy neúčastnil, pouze Slovák Roman Ondák. Byla to reakce na politické, ekonomické a společenské změny po skončení studené války a na následné snahy o evropskou integraci. Putovní Manifesta se stala platformou zaměřenou na vztahy mezi uměním a společností.





THEN AND THERE, IMMORTALITY

I walk through the monastery; is this really my seventh time here? I sneeze – Christina La Sala¹ poured some hot spices into the cracks in the pavement. In the gazebo with his veiled painting, which of course the viewer is not allowed to see, Deguchi Michiyoshi² explains that it is not paradoxical to arrive at a reliable understanding of mysterious and distant cosmic phenomena while being confused by everyday matters. How can complexity be measured, I ask? Andrej Kolmogorov³ comes over and explains to us that the complexity of an object depends on the length of the shortest computer program that could generate its complete description. In the evening, I will go to see Martin Zet,⁴ who is trying to launch stone boats into the Střela River. We have a drink.

From my diary (September 1997)

Today, whenever an ad jumps out at me somewhere claiming that we are already living in the metaverse, I always think of the Center for Metamedia. However, the mental level of the Czech participants in the artistic activity of the 1990s was quite low: we could only associate the term ‘medium’ with television and newspapers.

At the time, the Plasy symposiums seemed like a real fairy tale⁵ allowing Miloš to breathe life into his ideas. While at other art symposia after the Velvet Revolution, stone was honestly carved, enamel was melted, ugly cemeteries of fallen statues were then created, there were wild parties, meanwhile in Plasy something was created that – as we can see today – was supposed to remain immortal. Only in hindsight did I grasp Miloš’s resolute goal, which we were unable to appreciate through the prism of the turbulency of the 1990s.

Even then, the demiurge of the Hermit Foundation (a name that always seemed uncomfortably esoteric to me) changed the civic association to the fictitious Center for Metamedia, (i.e. a name for the project that could

perhaps be more acceptable to sponsors?). As a person with experience from the West, Miloš was well aware that he was building a project that must not be declared as amateurish or become an international circus.⁶ The Plasy symposium became the largest international project, with hundreds of international artists participating⁷ over the years. And while it must have been incredibly demanding in terms of production, and its quality was far above (in)comparable events of the time, it was known mainly in mostly insider circles. Miloš deliberately did not overly publicise the event; as well he did not have a functional PR department at his disposal. I think that this was a good approach, but I fear that even after thirty years the local audience will not be able to appreciate this extensive effort.

The timid Czech artists of the unofficial scene who spent lonely years in their studios or flats, often lacking the appropriate language skills, with low self-confidence, were very eager to communicate with the ‘big’ art world, but their ideas were based on a total lack of knowledge about this environment. They imagined their successful foray into Western galleries and longed for a positive reception. The first Hermit took place

in 1992. “Symposia are meant to be an incentive, one that encourages artists to communicate. I felt the necessity for mutual knowledge of people from Czech and Western artistic communities. Long-term isolation manifested itself on both sides in mistrust, unrealistic ideas and sometimes even unbelievable autism. I was surprised at how seldom people from different fields and opinion groups meet and know each other here. A secluded place like Plasy has become an ideal and unique environment for such conversations and meetings that could neutralise intolerance,” said Miloš Vojtěchovský, who lived in Holland at the time.⁸ Yes, the first symposium in Plasy fascinated me; I became aware of a wide range of intermedial activities, which can consist of, for example, simple observation or walking. There I met the musician and visual artist Michael Delia, who was one of the first American artists to commute between home and this country, gradually learning Czech and exhibiting in Czech galleries. Indirectly, I met Charlie Citron and his character Cowboy Joe, who ‘travelled’ all over the world. It’s a project that stuck in my mind so much (while thousands of others made no impression) that I remember it fondly to this day. Michael, whom I still occasionally see, is living proof that Hermit really happened and that today’s digital archive is not just an artistic fiction.

My memories of Plasy are quite patchy. A person replaces his memory with photos and videos on his mobile phone, which they then cannot identify later anyway. But we didn’t even take photos at exhibitions in the early 1990s, and any researcher or curator who works with this period will be convinced during their research of the completely inconsistent approach of the actors of that time towards documentation.

Until 1997, the only documentation of the symposium involved modest black-and-white photographs, because – as Miloš mentions on the website – art exists “here and now”; that is its meaning and the reason to

focus on the future. The transience of art is still a big topic for its creators, not for theorists. Therefore, with support from the Agosto Foundation, the archive was finally created retrospectively after two decades.

The Hermit was something of a forerunner of Manifesta.⁹ Or, better put, it could have been Manifesta, but evidently didn’t have the required ambition. Although Miloš was a cross between a dreamer and an alien, he nevertheless managed to produce a large festival format. Who knows how he managed to accomplish this?

-
- 1 Christina La Sala (1969) is an artist from California
 - 2 Deguchi Michiyoshi (1955) is a Japanese artist
 - 3 Andrej Nikolajevič Kolmogorov (1903–1987) was a Russian mathematician
 - 4 Martin Zet (1959) is a Czech artist
 - 5 Miloš Vojtěchovský, Po-po-hádka – fairy tale, Plasy Sympozium – September 1999, *Umělec* 7/1999
 - 6 Marie Malinovská, Experiment jménem Plasy (Centrum pro metamedia), *Umělec* 6–7/1997
 - 7 <https://www.agosto-foundation.org/cs/nadace-hermit-a-centrum-pro-metamedia-plasy>
 - 8 Lenka Lindaurová, Mezera, Mladé umění v Česku 1990–2014, p. 28, Společnost Jindřicha Chalupeckého, Yinachi, 2014
 - 9 At the beginning, Manifesta was defined as a new European event of contemporary art held every two years at a different location in Europe. The first event was held in Rotterdam in 1996, though without the participation of any Czech artist, only Slovak Roman Ondák.





MALÁ SONDA DO HISTÓRIE

Kláštorný komplex v Plasoch bol v roku 1994, keď sa v jeho priestoroch uskutočnilo sympóziu Fungus v stave postupného samovoľného rozpadu. Napriek tomu, alebo práve preto, bol kontakt s jeho históriou paradoxne bezprostrednejší, duch miesta, jeho spiritualita a emocionalita intenzívnejšia. Podobnú atmosféru som zažila už v roku 1991, keď sme spolu s Lacom Čarným pripravovali jeho prvú samostatnú výstavu v priestoroch opusteného a zdevastovaného kláštora paulínov v Marianke pri Bratislave. V oboch prípadoch platí, že historické budovy, ktorých vek dokážeme za normálnych okolností odhadnúť iba podľa architektonických detailov, tvaru okna, typu klenby, sa v týchto lokalitách odhalili vo svojom skutočnom fyzickom veku. Stali sa nielen stavbami, ktoré majú svoje dejiny, ale aj skutočné príbehy podobné ľudskému osudu.

Keď som dostala príležitosť zúčastniť sa sympózia Fungus a nominovať slovenských umelcov, bez váhania som oslovila Laca. Bol nadaný schopnosťou zrieknuť sa časti svojich autorských kompetencií, harmonizovať sa s prostredím, potlačiť v sebe stvoriteľské ambície a byť predĺženou rukou prírody. Reagujúc na podtitul podujatia, ktoré akcentovalo vzťah umenia a ekológie, sa rozhodol pracovať s prirodzeným svetlom ako jedinou výtvarnou materiálou. Svoj prístroj vytvorený zo systému destilačných skúmaviek a laboratórnych sklenených baniek umiestnil do jednej z pivníc barokovej sýpky. Úzky lúč svetla vychádzajúci z malého suterénneho okna sa vďaka florescenčnej tekutine vizualizoval a dal sa čítať aj ako esencia ducha miesta, predierajúceho sa spod nánosov minulých a nie vždy priaznivých udalostí.¹ Vybrala som k nemu o dve generácie mladšiu Emöke Vargovú, ktorá v identických priestoroch sýpky vytvorila

inštaláciu *Svetlo a šero* tak, že do prázdnych okenných rámov vložila tenké tabule liateho farebného parafínu a týmto minimalistickým zásahom rozsvietila (za intenzívnej spoluúčasti prirodzeného svetla) energiu miesta s výraznými segmentmi histórie. Myslím, že to bola skvelá kompatibilná dvojica, ktorá sa o niečo neskôr objavila v mojom autorskom projekte *Umenie aury*² v priestoroch synagógy, historickej budovy z 19. storočia, ktorá sa práve v 90. rokoch stala Centrom súčasného umenia (Galéria Jána Koniarka v Trnave).

Sympóziu mi navyše prinieslo zoznámenie sa s Janom Ambrúzom a Vladimírom Vimrom, ktorí prišli do trnavskej synagógy vytvoriť svoje jedinečné site-specific inštalácie, i keď to už bolo v čase po rozdelení Česko-Slovenska keď bolo Slovensko ovládané mečiarovskou diktatúrou.³ Cyklus *Umenie aury* Ambrúzova krehká inštalácia z tabuľového skla *Iná rovina* (1995) otvárala, a Vimrova *Špirála* (1996) ho de facto uzatvárala.

Je mi sympatická snaha Múzea umenia v Olomouci priblížiť verejnosti činnosť Nadácie Hermit. Na druhej strane si uvedomujem, že plochá jednorozmerná fotografia, dokonca ani videozáznam nedokážu sprostredkovať kvalitu zážitku, viazanú na bezprostrednú fyzickú prítomnosť diváčok a divákov, ktorí už nestoja pred obrazom v úctivej vzdialenosti, ale sú do prostredia, ktoré vzniklo symbiózou daného a novovytvoreného reálne vŕhovaní i fyzicky atakovaní, prežívajúci nielen pocity očarenia, ale aj neistoty a strachu. I keď mám pochybnosti, hraničiace s istotou, že archívne materiály nedokážu sprostredkovať minulé autentické zážitky, je tu šanca, nestratiť väzby s minulosťou, neukázať ju len ako sumu historických faktov, ale ako materiál, ktorej sa dá zmocniť porozumením a empatiou.⁴

Dobrohošť, január 2023

-
- 1 GERŽOVÁ, J.: Od premeny materiálu k transformácii významov. In: GERŽOVÁ, J. – ČARNÁ, D. – ČARNÝ, J.: Ladislav Čarný. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 2022, s. 206–207.
 - 2 GERŽOVÁ, J.: Pamäť miesta. Synagóga – Centrum súčasného umenia 1995–2000. Trnava: Galéria J. Koniarka, 2018, s. 33–75.
 - 3 Autoritatívny spôsob vládnutia na Slovensku v rokoch 1992–1998, keď bol premiérom Vladimír Mečiar.

- 4 To sa žiaľ nepodarilo výstave *Nikdy sme neboli bližšie* v bratislavskom Tranzite (2022), kde boli zaradené aj projekty Nadácie Hermit. Kurátori Dušan Barok a Ivana Rumanová postavili svoj koncept na kritickom čítaní 90. rokov 20. storočia tvrdiac, že krajiny spadajúce do sféry vplyvu Sovietskeho zväzu sa po roku 1989 „stali laboratóriom radikálnych a drastických neoliberálnych experimentov“. Zdá sa, že aktivity Hermitu, bratislavského SNEHu alebo Transmusic Comp. tu mali plniť funkciu akýchsi alternatívnych modelov ale je otázne, vlastne k čomu? Bližšie pozri <https://sk.tranzit.org/sk/vystava/0/2021-11-24/nikdy-sme-neboli-blizsie>

A SMALL PROBE INTO HISTORY

The monastery complex in Plasy was in a state of gradual decay when the *Fungus* symposium was held on its premises in 1994.¹ Despite or precisely because of this, the contact with its history was oddly all the more immediate, the spirit of the place, its spirituality and emotionality more intense. I had already experienced a similar atmosphere in 1991, when together with Laco Čarný we prepared his first solo exhibition at the abandoned and devastated Pauline monastery in Marianka near Bratislava. In both cases, historical buildings, whose age under normal circumstances we can only estimate by architectural elements, window shape and vault type, were revealed at these sites in their true physical age. They have become not only buildings with their own history, but also with real stories similar to human fates.

When I was given the opportunity to participate in the *Fungus* symposium and nominate Slovak artists, I approached Laco without hesitation. He had the ability to surrender some of his artistic authority, to harmonise with the environment, to suppress his creative ambitions and to be an extended hand of nature. Responding to the event's subtitle

emphasising the relationship between art and ecology, he decided to work with natural light as his only artistic medium. He set up his apparatus created from a system of distillation tubes and laboratory glass flasks in one of the cellars of the Baroque granary. A narrow beam of light coming from a small basement window was visualised by means of a fluorescent liquid and could also be read as the essence of the spirit of the place, breaking through from the deposits of past and not always favourable events.² I chose Emöke Vargová, two generations younger, who created the *Light and Darkness* installation in the identical spaces of the granary by inserting thin slabs of cast coloured paraffin into the empty window frames and with this minimalistic intervention lit up (with the intensive cooperation of natural light) the energy of the place with important segments of history. In my opinion, they made a highly compatible pair, and they appeared a little later in my art project *Umenie aury*³ (Art of the Aura) at the synagogue, a historical building from the 19th century, which in the 1990s became the Centre of Contemporary Art (Ján Koniark Gallery in Trnava).



Thanks to the symposium, I also met Jan Ambrúz and Vladimír Vimr, who came later to the Trnava synagogue to create their unique site-specific installations, even though it was already after the partition of Czechoslovakia, when Slovakia was under the Mečiar dictatorship.⁴ The *Art of the Aura* cycle was opened by Ambrúz's fragile plate glass installation *Another Plane* (1995), and Vimr's *Spiral* (1996) essentially closed the show.

I support the efforts of the Museum of Art in Olomouc to bring to the public's attention the activities of the Hermit Foundation. On the other hand, I realise that a flat, one-dimensional photograph, or even a video recording, cannot convey the quality of the experience, which is tied to the immediate physical presence of the viewers, who are no longer standing in front of the image at a respectful distance, but are actually drawn into the environment created by the symbiosis of the existing, the newly created, or even physically attacked, experiencing not only feelings of enchantment, but also uncertainty and fear. Even if I have doubts that archival materials are capable of conveying past authentic experiences, there is a chance to retain ties with the past, to show it not only as a sum of historical facts, but as matter that can be grasped with understanding and empathy.⁵

Dobrohošť, January 2023

1 The art symposium Fungus: Inquiry of Place 1145–1994 was held at Plasy Monastery from September to October 1994, after the summer symposium Hermit: Transparent Messenger. Miloš Vojtěchovský collaborated with the Belgian art historian and curator Mimi Debruyn, who planned a series of exhibitions. Subsequently, they included the Dutch curator Ron Miltenburg and the German curator and author Gerhard Effertz. Together, they agreed on a shared concept and the topic of 'eco-art' for the project and invited the curator and art historian Jiří Zemánek from Prague, and Jana Geržová from Bratislava. The invitees were spontaneously joined by Igor Hlavinka, who at that time was in art residency at Plasy. (editor's note)

2 GERŽOVÁ, J.: "Od premeny materiálu k transformácii významov" [From the Conversion of Material to the Transformation of Meaning]. In: GERŽOVÁ, J. – ČARNÁ, D. – ČARNÝ, J.: Ladislav Čarný. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 2022, pp. 206–207.

3 GERŽOVÁ, J.: *Pamät miesta. Synagóga – Centrum súčasného umenia 1995–2000*

[Memory of Place. Synagogue – Centre of Contemporary Art 1995–2000]. Trnava: J. Koniarka Galley, 2018, pp. 33–75.

4 Slovakia was ruled in an authoritarian manner in 1992–1998 under Prime Minister Vladimír Mečiar.

5 Unfortunately, the exhibition *Never Were We Closer* at Bratislava's Tranzit (2022), where the projects of the Hermit Foundation were also included, was not successful in this sense. Curators Dušan Barok and Ivana Rumanová built their concept on a critical reading of the 1990s, arguing that the countries falling under the sphere of influence of the Soviet Union after 1989 "became a laboratory for radical and drastic illiberal experiments". It seems that the activities of Hermit, Bratislava's SNEH or Transmusic Comp. were meant to fulfil the function of some kind of alternative models, but for what purpose? See <https://sk.tranzit.org/sk/vystava/0/2021-11-24/nikdy-sme-neboli-blizsie>

Fungus – Rozhovor s Metternichem / A Dialogue with Metternich

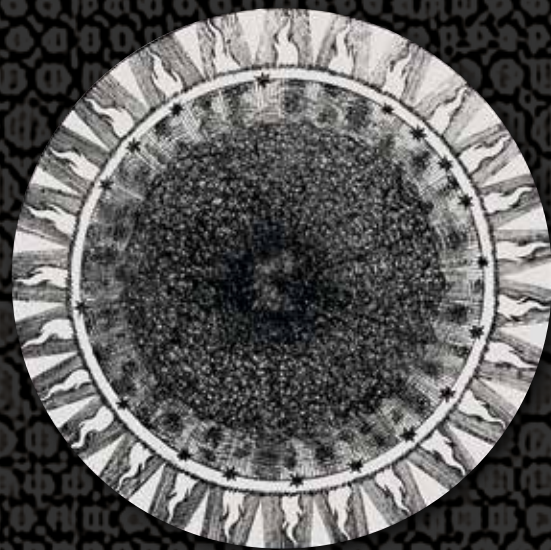
Stefan Pfaff Hösch přijel do Plasů bez předem připraveného plánu a konceptu. Po prohlídce prostorů kláštera se rozhodl, že nebude vyrábět a instalovat fyzické předměty. Naopak – po konzultaci se správou kláštera navrhl vyklidit přízemí a patro bývalého letního refektáře, které kancléř Metternich nechal v době svého panství v Plasech přestavět na sýpku a dřevěnou konstrukci přepažil rozsáhlý sál, který původně sloužil jako jídelna pro několik stovek bratrů.

Stefan Pfaff Hösch arrived at Plasy without a pre-prepared plan or concept. After he researched the monastery premises, he decided not to produce and install any physical objects. Instead, after consulting the keeper of the monastery, he proposed to clean up the ground and wooden first floor of the former summer refectory which Chancellor Metternich had rebuilt as a granary, furnishing it with a vast wooden construction.

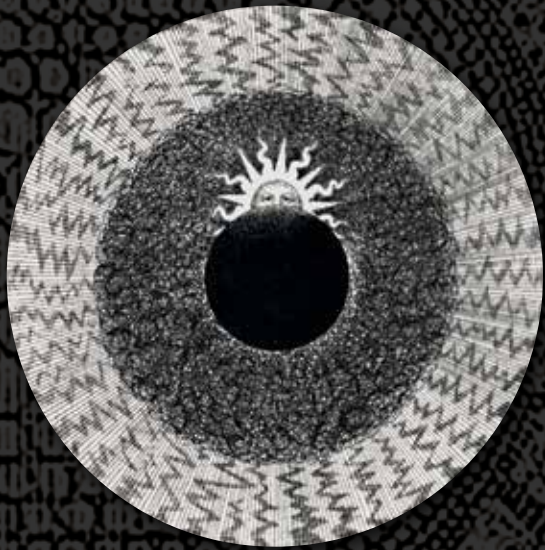
Stefan Pfaff Hösch: Dialog s Metternichem, intervence, Fungus – Průzkum místa /
A Dialogue with Metternich, intervention, Fungus – Inquiry of Place, 1994
foto / Photo: Daniel Šperl







Johann Theodor de Bry and Matthaëus Merian, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa*, in Robert Fludd, *De Macroscopi Principiis*, Oppenheim, 1617–1618, obr. / image 2, 3, 4, 5



Anatomy of Plants, Nehemiah Grew, 1661,
Wikipedia Commons, archiv Hermitu,
Biodiversity Heritage Library

KLÁŠTERNÍ TAJEMSTVÍ

Fiktivní rozhovor o baroku, letokruzích a hermitech

Z okna večerního autobusu vypadá budova konventu bývalého cisterciáckého kláštera v Plasech jako nějaký ošuntělý přízrak. Jako by levitovala, ale je to jen večerní mlha stoupající z údolí řeky Střely. Kolem projíždí auta, nad střechami zakrouží hejno holubů, dva se oddělí a usednou na kříž na kopuli kaple svatého Benedikta. Má tvar T a něm je zavěšený kovový had. S podzimním večerem v zádech dojde návštěvník ke dveřím do budovy. Stiskne silou velikou kliku a protáhne se do chladného znělého šera uvnitř. Uvítá ho mnohonásobná ozvěna právě zaklapnutých dveří. Projde trochu zatuchlou chodbou k osvětlenému širokému schodišti, vystoupá na odpočívadlo v mezipatře a zvědavě nakoukne přes kamennou balustrádu dolů: na hladině mělké nádrže se odráží obrys jeho hlavy a za ní vysoký strop. Jako by se skoro neznatelně vlnil. Z podzemních šachet, odkud přitéká voda do bazénku, zní nepravidelný rytmus dopadajících kapek vody. Okenními tabulkami na rajsském dvoře zahlédne potrhanou, vybledle červenou plachtu jakéhosi stanu. Pokračuje vzhůru po dubových, vyšlapaných schodech do prvního patra a přes okna si všimne symetrické kvadratury mohutné stavby. V kosodélném výřezu okna na obloze přelétne poštolka a ozve se její hlas. Zdá se mu, že na konci ambitu se mihla jakási postava a nečekaně zmizela z jeho zorného pole. Návštěvník proto zamíří k nejbližšímu rohu a náhle vidí postavu svého Dvojníka, kráčející mu v ústrety. Návštěvník se lekne, ukročí stranou a ohlédne se. V jiném zrcadle spatří opět sám sebe. Nejistě strne, protože v chodbách zvenku zazní pět úderů zvonu. Potom ještě jednou v jiné tónině. Naštěstí se před ním ve stěně otevřou malé dveře, někdo vyhlédne a on vstoupí do normální vytopené místnosti.

NÁVŠTĚVNÍK: (sedá si) Dobrý den, jsem ten Návštěvník, jak jsme spolu mluvili po telefonu. Pardon, ujel mi autobus, takže jsem tady o něco později. Co to tady v chodbách panuje za mateří smyslů? (Usrkává nabídnutou kávu a pokukuje nedůvěřivě na strop, na kterém se také mihotají odlesky slunečních paprsků, odražených přes zrcátko ponořené v nádobce s vodou na stolku před nimi.)

KASTELÁN: Ale nic, to jste asi zahlédl instalaci se zrcadly Michala Bouzka. V každém rohu křížových chodeb umístil zrcadlo, které je nastavené

tak, že když někdo kráčí v jakémkoliv směru po ambitech, zahlédne v zrcadle buď sebe, nebo toho kdo jde v jiné části ambitu, nebo dokonce vidí, co se děje naproti. Ale co by vás tedy u nás konkrétně zajímalo?

NÁVŠTĚVNÍK: Jestli tomu dobře rozumím – a proto jsem vlastně přijel – bylo tu v létě nějaké sympozium. A účastníci prý zasahují do různých historických prostorů českého barokního skvostu. Není to poněkud barbarské? Neponičí se tím celý klášter?

KASTELÁN: Záleží, co je to za lidi a na nás, co jim tu dovolíme tropit. Pochopitelně, že v historické budově můžete, pokud tam pustíte současné umělce, kteří k prostoru nemají úctu, nadělat paseku. Navěsí sem všelijaké obrázky a nasekají sochy, které se sem nehodí. Ale snažíme se, aby všichni, kdo k nám na sympozium přijedou, ještě než začnou něco dělat, zůstali nějakou dobu v nečinnosti. Aby se napřed jaksí naladili, aklimatizovali, rozhlédli kolem. Proto sympozia Hermit trvají dva nebo víc měsíců. Také jde pokud možno o umělce, kteří mají



za sebou jistou zkušenost s podobnými projekty, takže tak snadno nepropadnou megalomanií. Pokud k tomu přece dojde, tak je dimenze kláštera stejně převálcuje. Protože to místo je silné: klášter přestál husitské války, metternichovskou absolutistickou panovačností, přebývání Rudé armády i socialistickou památkovou péčí. To všechno tady zanechalo nějaké rány a jizvy, ale pokořit se to nikomu nepodařilo.

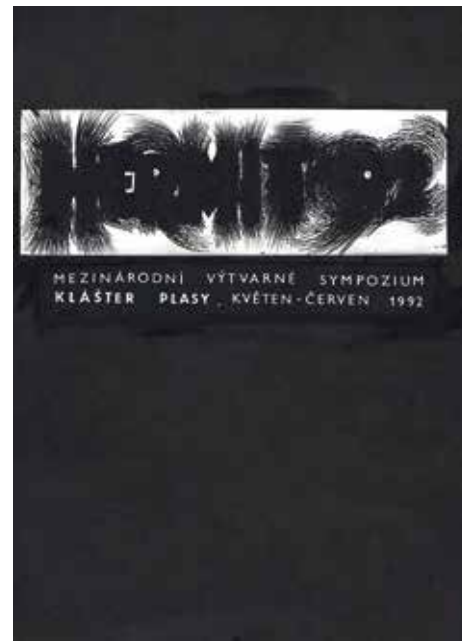
NÁVŠTĚVNÍK: Proč se ta vaše akce jmenuje vlastně Hermit? Není to trochu snobský, nebo new ageovsky nadnesený termín? Před klášterem jsem zahlédl bufet, kde si lidi dávají pivo s párky. Hned pod oknem vám jezdí nákladáky a na louce bude příští víkend hrát, jak jsem si přečetl na plakátu, proslulá skupina Brutus?

KASTELÁN: Hermit zní docela dobře. Hermit je někdo jako poustevník, samotář daleko od hluchícího davu, ten, kdo se stáhl do dobrovolného osamocení, aby se ukryl nebo si odpočinul. A kláštery jsou vlastně taková sídliště, obytny pro poustevníky. V lese a v jeskyních to přes zimu bylo asi dost náročné a každý na takovou askezi nebyl stavěný. Každý bratr v klášteře měl vlastní celu, kam se mohl odebrat, usebrat se a být sám. A zároveň žil ve společenství ostatních bratří. Společně se modlili, zpívali, pracovali na poli, jedli, potkávali se na rajském dvoře a v ambitech. Řád cisterciáků, který tento klášter založil, vznikl jako reformátorská

odnož starodávného řádu Benediktinů. Svatý Bernard z Clairvoux s tlupou stoupců odešel do pustiny, protože chtěl řád očistit, chtěl obnovit evangelickou střídmost církve. Bernard byl přesvědčený mystik a vlastně obrazoborec 12. století. Regule řádu předepisovaly bratřím strohou životosprávu a fyzickou práci. I mobiliář kláštera musel být rezný a minimalistický. Žádné sochy, obrazy, ornamenty. Samozřejmě se to postupem doby změnilo, protože řád bohatl a Cisterciáci si pak žili poměrně blahobytně. To dokládá monumentalita našeho kláštera, ke kterému patřily rozsáhlé lesy a pozemky po různých místech české země. Ale strohost v předpisech zůstala. Umělci, kteří pro cisterciáky v baroku pracovali, se museli přizpůsobit původnímu kánonu, zakazujícímu okázalý luxus a zdobnost uměleckého provedení. Kláštery byly místem, kde žili všichni společně: laici, sochaři, malíři, hudebníci, písaři, tesaři, knihovníci, bednáři, básníci, lékárníci, matematici, kuchaři, zahradníci, truhláři atd. Pozdější rozštěpenost uměleckých a řemeslných druhů činnosti tehdy ještě nebyla. Jednoduše a zkrátka: Hermit může znamenat cokoli a stát se jím skoro kdokoliv, ale musí zachovávat jistou míru uměřenosti.

NÁVŠTĚVNÍK: (nesouhlasně zavrtí hlavou) Vy myslíte, že dneska má něco podobného smysl? Že by se kultura mohla nebo měla oddělit

od šoubyznysu, trhu a kolotočářů? Není to jen další bláhová utopie nějakého falešného návratu? Romantizující obraz nevratně zmizelé minulosti? **KASTELÁN:** Jistá špetka utopie v té představě hermitu i našeho programu bude. Co bychom si ovšem bez utopií, ideálů, vizí a mýtů počali? O co u „hermitů“ jde, nebo by mohlo jít, je poukazování na vzájemnou provázanost, umírněnost a normalitu. Nikoliv touha po nějaké sektářské výlučnosti,



Jiří Kornatovský: Plakát symposia Hermit I. / Poster for the Hermit I. symposium, 1992

ohrnování nosu nad každodenním životem. Slovo hermit má také cosi společného s hermetismem a možná dokonce s hermeneutikou, tedy s výkladem něčeho prostřednictvím něčeho jiného. A vlastně to může být prostě obraz někoho, kdo prostřednictvím (zdánlivé) samoty hledá dorozumění s druhým, svým okolím, přírodou, životním prostředím. Je to obraz někoho, kdo uvažuje, jak omezit své potřeby na to nejnútnejší. Koho trápí neustálé rozptylování, jak to vidíme na těch starých výjevech se svatým Antonínem. Dneska je kolem spousta nejrůznějších hejblátek, technologií, co lidem prodávají třeba snadnější a rychlejší komunikaci, nástrojů, co nám realitu udělají barevnější a krásnější, než je ta skutečná. A přitom mezi sebou mluvíme spíš méně a často povrchněji. Také nemáme na nic čas. A hermit – ten pofouchlý rak poustevník – si ten čas udělá. Má čas nic nedělat. Může tiše poslouchat, dívat se ven ze své poustevny/skořápky. Může si přemýšlet a snít si o něčem jiném...

NÁVŠTĚVNÍK: A co to má společného s uměním? To sympozium bylo prý umělecké?

KASTELÁN: Avantgardní umění se poslední stolecí kochalo představou odtrženosti od tradice, od minulosti a odmítalo, že by bylo provázané s vlastními předky. Vytvořilo fantom naprostého novátorství a na takovém novátorství po těch sto letech skomírá. Koncept galerijního umění je postaven na principu odloučenosti od „obyčejného“

života, ode všeho, co se děje venku na ulici. Chyběl kontext, protože umělec toužil stát se esencí toho, co ještě není, toho, co teprve přijde, umění bylo věrozvěstem budoucího ráje. A starodávné a ošuntělé místo, jako je třeba právě zrušený klášter a jeho okolí, je naprostý protiklad toho umělého ráje, toho sterilního prostoru bílé kostky. Takové zvrátněné a poškrábané Místo může sloužit jako partitura rozhovoru s „druhým“, „dávným“, „neznámým“. Třeba s těmi, kdo svoje řemeslo tak mistrně ovládali a kdo dobře věděli, jak na to. V klášteře se současník potýká s podobným typem dědictví. A musí ho rozeznat a přijmout, porozumět mu, nebo to musí vzdát.

NÁVŠTĚVNÍK: A co to má společného s tou vaší „obyčejností“?

KASTELÁN: Postava poustevníka, hermita, může být návodem pro někoho, kdo se pokouší pracovat s prostorem a se zvukem, jenže „jinak“, než je to obvyklé. Je příležitostí pro někoho, kdo se necítí být doma v hlavním proudu. Bývalý klášter v Plasích není ani muzeum, ani galerie, ani ubytovací prostor nebo sanatorium. Účastníci sympozia sem přijedou a ocitnou se v prostředí, které jim klade odpor. Jsou tu odkázáni hodně sami na sebe, na vlastní schopnost improvizace, na to, jak se dovedou s prvotním nápadem vypořádat, jak jej upravit, aby fungovalo v místě, do kterého jej zasadí. Cizinci se s místními nedomluví a musí hledat způsob, jak komunikovat

jinak. Sice pracují na vlastní pěst, ale mohou se poradit s ostatními, ptát se na jejich názor. Chybí tady profese kurátora, toho, kdo určuje, co a jak... Je to v něčem podobné práci řemeslníka, ale vyžaduje to dost přemýšlení a koumání. Každý by si měl stát za tím, co dělá. Ať je to instalace, performance, koncert, přednáška. Každý čin mimoděk vstupuje do interferencí a poměřuje se se vším, co se tam stalo dřív, kdysi, a s tím co dělají ostatní. Není to situace elitní školy, nebo „chráněné dílny“, jako je to v galerii. V budově, jako je konvent, se nedá moc podvádět... všechno nakonec vyjde najevo.

NÁVŠTĚVNÍK: Letos jste pořádali Hermit druhým rokem. Jaký je mezi jednotlivými ročníky rozdíl? Byly ty práce minule také spojené se „zvukem a prostorem“?

KASTELÁN: Loni to byl naprostý krok do neznáma. Nápad uspořádat sympozium a „umělecké rezidence“ se vynořil skoro automaticky. Jiří Kornatovský se v Plasích narodil a je tedy jeho původcem a iniciátorem. Protože klášter zel a zněl prázdnotou, napadlo nás, že bychom pozvali někoho, kdo pracuje s akustikou, má zkušenosti se *site specific* instalacemi nebo provádí různé hudební experimenty. Nakonec se tu sešlo asi šedesát sochařů, autorů instalací, performerů, muzikantů, kteří tu střídavě pobývali a pracovali přibližně od dubna do září, to znamená v průběhu skoro pěti měsíců. Částečně

jsme přitom upravili části klášterního komplexu, vyklízeli sýpku, kterou loni uvolnili zemědělci, kteří tam skladovali hnojiva nebo hrách, opravili částečně bazének fontány na nádvoří prelatury, vyklidili jeden rondel, kde byla expozice osvobození Rudou armádou apod. Ke konci, během festivalu, přijeli muzikanti jako Fred Frith, Pavel Fajt, Phil Niblock, Paul Panhuysen, Anna Homler, Jo Truman, Oldřich Janota, Luboš Fidler, Orloj snivců a podobně. Bylo tu několik divadelních představení, většinou lidí, kteří nezapadnou snadno do přihrádky: ani akademická moderna, ani „umpapa“. První dny chodili většinou po konventu s očima navrch hlavy. Všichni přijeli na vlastní náklady, protože rozpočet byl nula. Teprve zpětně se nám podařilo získat příspěvek na dokumentační katalog.

NÁVŠTĚVNÍK: Moc lidí o vašem sympoziu loni nevědělo, měli jste asi špatnou propagaci?

KASTELÁN: Nebyl na ni ani čas, ani peníze. Nejlepší propagace je, když se to těm, co přijeli, líbilo a řekli si to dál mezi sebou. Konkurence v médiích je veliká a Hermit by se stejně nikdy neměl stát masovou akcí. Pokud se tady pohybuje 200 lidí, ztrácí klášter magickou atmosféru. Jistá opuštěnost musí být zachována a pěstována.

NÁVŠTĚVNÍK: Zpátky k letošnímu Hermitu. Jaký jste měli koncept? Co je vlastně ten „letokruh“?

KASTELÁN: Letošní rok 1993 byl vyhlášen jako mezinárodní rok baroka. Název *Letokruhy* má

něco společného s plynutím času, s návratem a pohledem do minulosti. Zároveň odkazuje k rezonanční desce, stromu, dřevu, tedy je to něco zvukového. Borges někde říká, že baroko je styl, který promyšleně vyčerpává (nebo se o to snaží) své možnosti, aby dospěl na pokraj sebekarikatury. Barokní je v jistém smyslu každá závěrečná, nebo jestli chcete úpadková etapa uměleckého období, zestárlého stylu, který pak obnaží a vyčerpá svoje vlastní prostředky. Někdy si představujeme baroko jako přebujelé kudrlinky, jako obézní andělíčky poletující po stropních nebesích s tlustými ženštinami. Ale barokní umění je mnohem komplexnější: mělo napětí a dynamiku, kterou pozdější doba klasicismu a rokoka postrádá. A nepodobá se naše současná krize té staré, ze které se před třemi stoletími barokní vidění na konci manýrismu zrodilo? Podobné pocity zmaru, zkázy a zející pekelné propasti někde za nejbližším rohem? Podobná touha po iluzivnosti a po virtualitě, záliba v tělesnosti, potěšení v dráždivé sexualitě a simulovaných emocích. Ale také potřeba hledat a obnovit v životě něco, co nás přesahuje, něco posvátného. Zajímalo nás, jak na takové pojetí a výzvu budou hosté reagovat.

NÁVŠTĚVNÍK: Měli jste na mysli nekonvenční formu baroka?

KASTELÁN: Jako patrony *Letokruhů* jsme zvolili dvojici osobností barokní doby, které jsou dost

obskurní a dodnes inspirativní: pátera Athanasia Kirchera – mistra sta umění, iluzionistu, sběratele, cestovatele, dobrodruha, vynálezce světelných, optických a zvukových nástrojů a instalací a Františka Xavera Messerschmidta, sochaře, který vytvořil během několika let v osamocení v Bratislavě cyklus (auto)portrétů s nejuvěřitelnějšími grimasami. Oba dodnes působí hodně současně.

NÁVŠTĚVNÍK: Co se v Plasích vlastně letos událo? Kdo přijel a na co jste se zaměřili?

KASTELÁN: Původně jsme počítali nanejvýš s padesáti účastníky, postupně se osazenstvo rozrostlo asi na stovku. To už je moc a vloudí se do toho nutně různé problémy a nesrovnalosti. Na druhou stranu je to daň, která se platí za otevřenost. Původně jsme doufali, že přijede hodně účastníků ze vzdálených zemí. Snem bylo, aby se v Plasech setkali nejrozdílnější názory, výrazové formy, jazyky, barvy a vůně. Bohužel se ukázalo, že dostat k nám třeba Aborigince, hudebníky z Mali nebo Indonésie, není vůbec legrace a chtělo by to velký produkční tým a pořádný rozpočet. Neměli jsme téměř žádný. Nakonec se vše scvrklo na několik Japonců, jednoho Číňana, hrstku Američanů a Australanku. Snaha o barevnost se přesouvá na příští ročník Hermitu. Co se týče druhů umění, ode všeho bylo něco: z hudby zazněla lidová hudba z Čadce, Jo Truman hrála na didgeridoo, barokní loutna se zpěvem – duo

Lewitová/Měřinský, clavicembalo Sarah Fraser, basová flétna Tibora Szemző, dřevěné xylofony Martina Groenevelde, elektrická kytara a flétna Ann LaBerge a Davida Drama, trombonista James Fulkerson, japonský excentrik Keiji Haino, bubeník Pavel Fajt, bílé vrány Luboš Dalmador Fidler a Oldřich Janota, Orloj snivců, Richter band, zvukové instalace Rickelse a Wentincka, Christofa Schlägra, Bambuso sonoro Hanse van Koolwijka, Irena a Vojtěch Havlovi s violou da gamba a další. Dokonce proběhl jednodenní koncert v Míčovně Pražského hradu, kam řada hudebníků z Plas odjela.

NÁVŠTĚVNÍK: Hudba byla prý jen částečně náplní symposia? Co výtvarníci?

KASTELÁN: Tady by se to nemělo tak striktně oddělovat: obraz, prostor a zvuk spolu přece hodně souvisejí. Například instalace *Včely v keřích*, kterou Ron Haselden umístil do sklepení pod sýpkou: do naprosto temného prostoru pověsil soustavu barevných LED světýlek, které v časových intervalech vytvářely nepravidelné obrazce, připomínající trochu eidetické obrazy, které vidíte, když si tlačíte prsty na víčka. Intenzita světla reaguje na hlasitost bzuknutí včel, které nahrál Peter Cusack ve Francii. Sestoupíte do hlubokého, černého, chladného sklepa, kde poblikávají žlutá světýlka a kolem vás ve tmě jakoby poletují

neviditelné včelky: je to fikce, ale dost subtilní. Protože když potom vylezete nahoru do světla před sýpku, uvidíte kvetoucí lípu, ze které zní ten samý bzukot, jen mnohem hlasitější. Napadne vás, to bude asi taky nějaká instalace?



Plakát Centra pro metamedia Plasy /
Poster for Center for Metamedia Plasy, 1998
archiv Hermitu / Archive of Hermit

Když se podíváte blíž, tak to jsou samozřejmě opravdové včely. A koukáte, že létají k úlu, který si postavily v díře pod znakem cisterciáků na průčelí sýpky. Taková nenadálá shoda je ta nejkrásnější, protože Ron Haselden a včely o sobě nejspíš předem nevěděli. Nebo Thomas Jacobs, který se tu objevil spíš náhodou a pomáhal napřed ostatním s jejich instalacemi: nakonec ze stropu místnosti v sýpce pověsil na dráty velkou dřevěnou rouru, která ležela venku na dvoře prelatury a patřila asi do vybavení protiatomového krytu v bývalých sklepech. U obou konců roury postavil židli a když si na ní člověk sedl a přiložil ucho k otvoru, zaslechl najednou zesílený šum celé budovy, jako by použil zvětšovací lupu nebo mikrofon.

NÁVŠTĚVNÍK: Ale zahlédl jsem tu i dřevěné sochy. Jakýsi totem je hned u vchodu do konventu.

KASTELÁN: V rámci symposia Letokruhy tady pracovalo několik sochařů – Sjoerd Buisman, Erik Wijntjes, Pavel Opočenský, Cees Gunsing, Peter Jacquemijn a další. Mělo dojít k nějakému dorozumění a dialogu s barokním prostorem, ale většina si přivezla motorové pily, se kterými si většinu pobytu hráli a hlukem trochu zamořovali okolí. Pochopili jsme, že takový typ symposií se do Plas nehodí. To se nedá nic dělat.

NÁVŠTĚVNÍK: A performance a divadlo?

KASTELÁN: Během několika víkendů v červnu a červenci proběhla řada představení v nejrůznějších prostorách kláštera. Petr Nikl s divadlem Mehedaha v kapli předvedli noční představení s lampáky, byli tu Věra Říčařová a František Vítek, asi nejlepší čeští loutkoherci, amsterdamský podzemní soubor Zyklus, Hilary Vexil, Ryo Takahashi z Japonska udělal krásnou performanci se svíčkami, Marian Palla a Petr Kvíčala zahráli „na nic“ pod jménem Florian, Tomáš Ruller zapálil hladinu zrcadla v konventu a pronikl jakoby do klášterního podzemí, kde se choval dost alchymisticky. Ceas Gusing přilákal davy na své vepřové hody, což se nešetkalo s velkým pochopením u vegetariánské části publika. Na konci festivalu provedl Vladimír Kokolia jakousi antiperformanci a na čtyři dny se zavřel do vlastnoručně upravené cely na rajsském dvoře, kde bez přísunu jídla a bez přímého kontaktu s okolím kreslil a cvičil. To byl asi nejdůslednější čin v duchu symposia *Letokruhy*. Mimo to bylo několik přednášek: spisovatel Anton Haakman jako odborník na pátera Kirchera, performer Henri van Zanten přednášel o F. X. Messerschmidtovi, historik umění Mojmír Horyna představil J. B. Santiniho – což byl ten génius, který navrhl, jak v baroku přestavět Plasy. Spíš to byly sdílené informace, ozřejmující historické souvislosti a vztahy k současnosti.

NÁVŠTĚVNÍK: To je žádoucí... ale je to další

vaše utopie... (přijímá od K. skleničku s medově opaleskující tekutinou). A je nějaká naděje, že se Hermit v Plasích bude opakovat? (Opatrně usrkává a zkoumavě převaluje hořkosladký likér na jazyku.)

KASTELÁN: Doufejme, že ano. Letos v zimě jsme s několika kolegy a kolegyněmi založili Hermit jako nadaci a získali pro projekt finanční podporu Ministerstva kultury. Nadace Prince Bernarda nám poskytla grant na technické vybavení, takže můžeme koupit fax a kopírku a zaplatit telefonní linku do prelatury, kde budeme mít malou kancelář. Budova sýpky, která je bohužel v povážlivém stavu, by se měla stát mezinárodním *Centrem intermediálního umění*. Pokud se ovšem podaří někde vyštrachat peníze na projekt její celkové rekonstrukce. Měla by tam být umístěna dokumentační sekce – knihovna, audio a videotéka, pracovny s technickým vybavením, výstavní prostor a dormitář, tedy místnosti pro ubytování hostů. Takže by se tu mohli setkávat – řekněme na rezidence trvající jeden měsíc – umělci i jiné profese z celého světa a v klidu pracovat na svých projektech. V létě by pokračovaly série workshopů a občasných výstav. Máme už kontakty na podobná umělecká centra v Německu, Francii, Anglii a Holandsku. Ale takovou krásnou budovu jako je sýpka v Plasích nemají určitě nikde!

NÁVŠTĚVNÍK: (pochybovačně a zkoumavě převaluje na jazyku záhadnou tekutinu) Ale to potrvá ještě nejspíš dost dlouho. Pokud se to

vůbec povede! Co tedy plánujete na příští rok?

KASTELÁN: (nalévá ještě jednu stopku hnědého moku) Příští Hermit bude koncentrovanější a kratší. Chceme přivést do Plas to, co se letos nepovedlo. Spolupracujeme s několika organizacemi zaměřenými na podporu mimoevropského umění. S jejich podporou chceme umožnit hudebníkům, výtvarníkům, tanečnickům například z Nové Guineje nebo Mongolska, aby se sešli v klášteře, tedy takzvaně v „centru Evropy“. Takže k nám, do českého prostředí, které tak rádo žehrá a zahlíží na cokoli jiného a cizího, pozveme někoho, kdo je z kultury, kterou v Evropě donedávna označovali jako barbarskou. Projekt usiluje o barevnost, o které jsem už mluvil. Protože byl místní klášter katolický a tedy centrum církve všeobecné, je to perfektní místo k dotažení dávné Komenského myšlenky světového ekumenismu.

NÁVŠTĚVNÍK: (zaklání hlavu, aby dopil poslední kapky likéru a podívá se překvapeně na náramkové hodinky). Tak a poslední otázka: co je tohle vlastně za šnaps?

KASTELÁN: (vytahuje ze kredence matně zářící baňatou láhev se zašlou etiketou, na které je zobrazena jakási roura s dvojicí chlapíků, kteří se přes ní dorozumívají) To je naše „Klášterní tajemství“ neboli bylinný destilát, který poskytla místní léčivá voda ze studánky, prosluněné stráně s mařeřidouskou a zeměžlučí a destilační zařízení. To

bylo součástí alchymistického projektu tady dole v podzemí konventu. Na první pokus a na to, že je to také umění, to není nejhorší, žejo?

NÁVŠTĚVNÍK: (vstává a mimoděk porazí židli)

Není. Na první pokus to není špatné.

Trochu vrávoravě jde ke dveřím, otevře je, podá K. ruku a odchází ambitem doleva. Omylem zamíří směrem ke šnekovitému schodišti vedoucímu do druhého patra. Zní tam ženský hlas vyslovující jakási jména neznámých andělů. Po pohledu do ubíhající stoupající spirálové perspektivy se Návštěvníkovi znovu zatočí hlava.

Plasy, Praha, Amsterdam, 1993

text byl psán pro časopis Vokno č. 29 / 1994, s. 28–31
redakce: Čaroděj, 1993 a Miloš Vojtěchovský, 2023

Poznámka: Text je celkem autentickým zachycením představ, jaké jsem v optimismem neseném roce 1993 o budoucnosti akcí Hermitu choval. Kastelánka kláštera v té době byla ještě Jana Šikýřová, takže jsem si příběh poněkud upravil, jako kdyby byla koordinátorkou zmíněných kulturních aktivit ona či on. Jana byla kvůli sympozii Hermit v té době pod tlakem ředitele Památkového ústavu v Plzni a myslím, že na konci roku z té pozice odešla. Nevím jistě, zda Čaroděj někdy Hermit a Plasy navštívil. (MV, 2023)

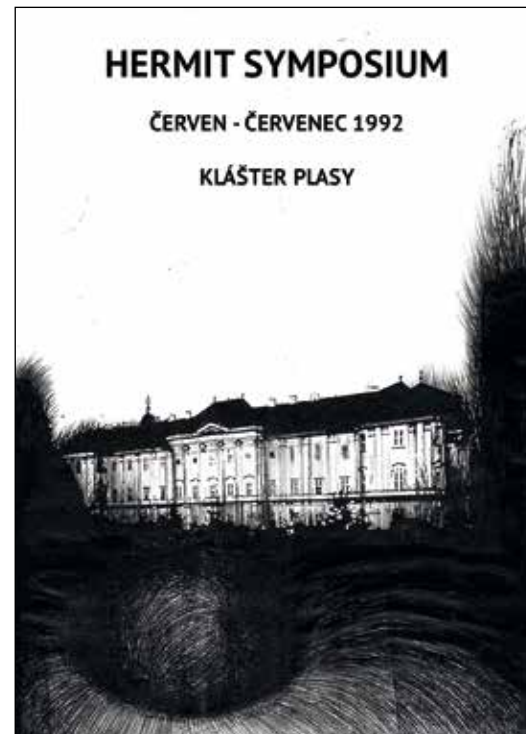


Alex Villar: Bez názvu, příprava performance a videoprojekce, Symposium Po-hádky / Untitled, stage for the performance, video-projection, Fairy-Tales Symposium, 1999
foto / Photo: Daniel Šperl

GRANDE CHARTREUSE

A fictional interview on the Baroque, the growth rings of trees and the Hermit symposiums

From the window of the evening bus, the main building of the former Cistercian monastery in Plasy looks like some shabby ghost. It appeared to be levitating, an effect created by the evening fog rising from the valley of the Střela River. Cars drive past and a flock of pigeons circles above; two break away from the rest and land on the cross on the dome of the Chapel of Saint Benedict. The cross is in the shape of the letter T and a metal snake hangs from it. With the autumn evening at his back, the Visitor approaches the door to the building. He presses down hard on the large handle and squeezes through into the cold resounding darkness inside, where he is welcomed by multiple echoes of a closed door. He walks down a somewhat musty hallway to an illuminated broad staircase, climbs to the landing on the mezzanine and peers curiously down over the stone balustrade: the outline of his head is reflected on the surface of the shallow pool of water and the high ceiling behind it. The water seemed to ripple almost imperceptibly. The irregular rhythm of falling drops of water sounds from the underground shafts from which the water flows into the pool. Through the window panes into the garth, the Visitor sees the torn and faded red sheet of some sort of tent. He continues up the well-trodden oak stairs to the first floor and notices through the windows the symmetrical quadrature of the massive building. In a rhomboid section of window, a shrieking kestrel flies across the sky. The Visitor has the impression that a figure flashed at the end of the corridor and unexpectedly disappeared from his field of vision. He therefore heads to the nearest corner and suddenly sees the figure of his Doppelgänger walking towards him. Startled, the Visitor steps to the side and glances back over his shoulder. He spots himself in a different mirror. He freezes with uncertainty as five tolls of a bell ring out in the corridors outside. The bells ring out again in a different tone. Luckily, a small door opens in the wall in front of him, someone peaks out, and the Visitor enters a normal, heated room.



VISITOR: (takes a seat) Hello, I am that Visitor. We spoke on the phone. Please forgive me, I missed my bus, so I am a little late. What's with the sensory disorientation in the hallways? (sipping the coffee he has been given and peering incredulously at the ceiling, on which flicker sunbeams bouncing off a mirror immersed in a vessel of water on the table in front of them.

CASTELLAN: That's just Michal Bouzek's mirror installation. He set a mirror in each corner of the cloister so that someone walking in any direction down the corridor sees in the mirror either himself or someone walking in another part of the cloister corridors, or even sees what is happening across the way. But what specifically are you interested in here?

VISITOR: If I understand correctly – and that's why I actually came – there was some kind of symposium here in the summer. The participants apparently worked with various historical spaces of this Baroque Bohemian treasure. Isn't that a bit barbaric? Aren't they damaging the entire monastery?

CASTELLAN: It depends what kind of people they are, what we let them do. Of course, you're begging for mayhem if you give free rein to a historical building to contemporary artists who have no respect for the space. They'll hang all kinds of pictures and carve statues that don't



Architektonický model
rekonstrukce sýpek, Ateliér
architektury VŠUP /
Architectural model of the
granary reconstruction,
Studio of Architecture, VŠUP,
1997, archiv Hermitu /
Archive of Hermit

belong here. But we try to make everyone who comes to the symposium sit still for a while before they start doing anything, so they get on the right frequency, get used to the place and take a good look around. And that's why the Hermit symposia last two months or even longer. If possible, these are also artists who have some experience with similar projects, so they don't succumb to megalomania so easily. But if they do, the scale of the monastery overwhelms them anyway. Because this place is strong: the

monastery withstood the Hussite Wars and Metternich's absolutist imperiousness; it survived as a bivouac for the Red Army and endured the socialists' notion of heritage care. Sure, these all left wounds and scars, but no one managed to destroy the monastery completely.

VISITOR: Why was your event called Hermit? Isn't it snobbish, a bit of New Age puffery? Outside the monastery I saw a snack bar serving beer and hot dogs. Trucks drive by right under your window, and I saw a poster advertising a concert by the

fabled rock band Brutus in the meadow out back next weekend.

CASTELLAN: Hermit sounds pretty good.

A hermit is someone like an ascetic, a loner far from the madding crowd – someone who withdraws into voluntary solitude to hide or rest. And monasteries are basically housing estates, boarding houses for ascetics. Living in the forest and caves during the winter was probably pretty harsh and not everyone was built for such asceticism. All the brothers at the monastery had their own cell where they could retire to be alone. At the same time, they lived in a community with fellow brothers. They prayed together, sang, worked in the fields, ate, met in the garth and in the cloister. The Cistercian Order, which established this monastery, formed as a reform branch of the ancient Benedictine Order. Saint Bernard of Clairvaux and a group of followers went into the desert wasteland to purify the Order and to renew the evangelical simplicity of the Church. Bernard was a dedicated mystic and iconoclast of the 12th century. Order rules prescribed an austere lifestyle and physical work for the brothers. Even the monastery furnishings had to be plain and minimalist, and originally there could be no statues, paintings or ornament. This naturally changed over time as the Order became wealthy and the Cistercians lived relatively prosperously, as is evidenced by the

monumentality of our monastery, which included extensive forests and properties in various parts of the Czech lands. But austerity remained in the rules. The artists working for the Cistercians in the Baroque period had to adapt to the original canon, which forbade ostentatious luxury and ornamentation of artistic design. Monasteries were a place where everyone lived together: lay people, sculptors, painters, musicians, scribes, carpenters, librarians, coopers, poets, apothecaries, mathematicians, cooks, gardeners, cabinetmakers, etc. The later division of artistic and craft types of activity had not yet arrived. Put simply: Hermit can mean anything and almost anyone can become one, but they must live with a certain degree of modesty.

VISITOR: (shaking his head in disagreement) Do you really think something like this makes sense today? That culture could or should separate itself from show business, the market and bootleggers? Isn't it just another foolish utopia of some fake return? A romanticising image of a past that's gone for good?

CASTELLAN: The idea of the hermit and our programme will have a certain pinch of utopia in it. After all, what would we do without utopias, ideals and myths? What the 'Hermits' are about, or could be about, is pointing to interconnectedness, moderation and normality, not a desire for some sectarian exclusivity,

turning up one's nose at the mundane. The word hermit also has something in common with hermeticism and perhaps even with hermeneutics, i.e. with the interpretation of something through something else. And in fact, it can simply be the image of someone who, through (apparent) solitude, is looking for a connection with others, with their surroundings, with nature, with the environment. It is the image of someone who is thinking about how to reduce their needs to the bare essentials. Someone troubled by constant distractions and temptations, as we see in those old paintings of St. Anthony. Today, there are all kinds of gadgets around, technologies that sell people the promise of easier and faster communication, tools that make our reality more colourful and beautiful than the 'real one'. In the meantime, we are talking to each other less and often more superficially. We also don't have time for anything. But the hermit – that crafty hermit crab – makes his time. He has got time to do nothing. He can quietly listen, look out from his hermitage/shell. He can think and even dream about something else...

VISITOR: What does that have in common with art? Wasn't the symposium something artistic?

CASTELLAN: In the last century, avant-garde art cherished the idea of breaking with tradition, from the past, and refused to be tied even



to its own ancestors. It created the phantom of complete innovation, but the veneer of uniqueness is wearing thin after those hundred years. The concept of gallery art is based on the principle of separation from 'ordinary' life, from everything that happens outside on the street. There was a lack of context because the artist

aspired to become the essence of what is not yet, of what is yet to come; art was the harbinger of a future paradise. And an ancient and shabby place, such as the recently abolished monastery and its surroundings, is the complete opposite of such an artificial paradise, that sterile space of the White Cube. Such a wrinkled and scratched Place can serve as the 'musical score' for a conversation with the 'other', with the 'ancient', with the unknown. For example, with those who mastered their craft so well and who knew how to do it. In the monastery, the contemporary is confronted with a similar type of legacy; they have to recognise it and accept it, understand it – or they have to give it up.

VISITOR: And what does that have to do with your everyday life?

CASTELLAN: The figure of the hermit can be a guide for someone trying to engage with space and sound, but in a 'different' way than usual. It is an opportunity for someone who feels uncomfortable in the mainstream. The former monastery in Plasy is neither a museum nor a gallery; it is neither a space for accommodation nor a sanatorium. Symposium participants come here and find themselves in an environment that confronts them. Here, they must rely on themselves, on their own ability to improvise, on how they manage to deal with the original idea, how to design it so that it works in the

place where they set it. Foreigners can't speak with the locals and must find a different way to communicate. Although they work on their own, they can always ask others for advice. The position of curator, a person who determines what and how, is missing here. It is somewhat similar to the profession of a craftsman, but it requires at the same time a lot of thinking and observation. Everyone should be standing behind what they are doing, whether it is an installation, a performance, a concert or a lecture. But every action also inadvertently becomes interference and is evaluated against everything that happened there before, once upon a time, and against what others are doing. It is not an elite school situation, or a 'sheltered workshop' of the type you'd usually find in a gallery. It's hard to cheat in such a building; in the end everything comes out.

VISITOR: You organised the second Hermit this year. How do the two years differ from each other? Was the previous work also connected with the notion of 'sound and space'?

CASTELLAN: Last year was truly a leap into the unknown. The idea to organise a symposium and 'art residency' was almost automatic. Jiří Kornatovský was born in Plasy and is therefore its initiator. As the monastery looked and sounded rather empty, we thought we could invite someone who works with acoustics, who

has experience with site specific installations or who performs various musical experiments. In the end, about sixty sculptors, installation artists, performers, and musicians gathered here; they alternately stayed and worked at Plasy from approximately April to September, i.e. over the course of nearly five months. At the same time, we partially modified sections of the monastery complex; we cleared the granary, from which the local agricultural cooperative, who stored fertilisers and peas there, moved out last year; we partially repaired the fountain pool in the courtyard of the abbot's residence; we cleared one roundel, where the exposition of the liberation by the Red Army was held.

Towards the end of the festival, several musicians such as Fred Frith, Pavel Fajt, Phill Niblock, Paul Panhuysen, Anna Homler, Jo Truman, Oldřich Janota, Luboš Fidler, Orloj snivců and others came. There were several theatre performances, mostly people who are off the grid: neither academic modern nor 'umpa-pa' kind of music. They usually walked around the monastery dazed on the first days. Everyone came at their own expense – there was no budget at all. We managed to secure funding for a catalogue only retrospectively.

VISITOR: Not too many people knew about your symposium last year; was the promotion poor?

CASTELLAN: There was neither money nor time

for things like promotion. The best promotion is word of mouth from those who were here. Competition in mass media is severe and Hermit should never become a mass event anyways. Once attendance reaches around 200 people, the monastery loses its magical atmosphere. A certain sense of seclusion should be preserved and cultivated.

VISITOR: Back to this year's Hermit. What was the concept? What exactly does that 'Growthing' mean?

CASTELLAN: This year, 1993, was declared as the International Year of the Baroque. The title 'Growthing' is related to the passing of time, with a re-turn and re-view of the past. It also refers to the resonance of a panel, to a tree, wood, i.e. it's related to sound. Borges says somewhere that the Baroque is a style that deliberately exhausts (or tries to exhaust) its own possibilities, and that borders on self-caricature. In a certain sense, the Baroque is every ultimate, or, if you like, decaying stage of an artistic period, an aged style which then exposes and exhausts its own resources. Sometimes we imagine the Baroque as excessive curls, as obese little angels flying with fat women across the ceiling heavens. But Baroque art is far more complex: it had tension and a dynamic that is missing from the subsequent periods of Classicism and the Rococo. And doesn't our current crisis resemble the old one from which

the Baroque vision emerged three centuries ago at the end of Mannerism? Similar feelings of doom, devastation and a gaping infernal abyss somewhere around the corner? A similar desire for illusiveness and virtuality, a fondness for carnality, delight in titillating sexuality and simulated emotions? But also the need to search and renew something transcendent, something sacred in our life. We were interested to see how participants would react to such a concept and such challenge.

VISITOR: Did you have in mind an 'unconventional' form of the Baroque?

CASTELLAN: As the patrons of the GrowthRings, we chose two personalities from the Baroque period who are quite obscure yet still inspirational today: the priest Athanasius Kircher – the 'Master of a Hundred Arts', illusionist, collector, traveller, adventurer, inventor of light, optical and sound instruments and installations; and Franz Xaver Messerschmidt, a sculptor who during a few years alone in Bratislava created a cycle of (self) portraits with the most incredible grimaces. Both seem very modern today.

VISITOR: What actually took place in Plasy this year? Who came and what was the focus?

CASTELLAN: We initially planned on at most fifty participants, but gradually this figure grew to around one hundred. That is already too many, and various problems and discrepancies

were bound to arise. On the other hand, it's the price you pay for creating an open event. We originally hoped that a lot of participants from distant countries would come. The dream was to have the most diverse opinions, means of expression, languages, colours and scents converge in Plasy. Unfortunately, it became clear that getting, say aborigine musicians from Mali or Indonesia is no cakewalk and that a big production team and a sizeable budget would be necessary. Ours was paltry. In the end, it all came down to a few Japanese, one Chinese, a handful of Americans and an Australian. The pursuit of colour has been moved to the next Hermit. In terms of the types of art, there was a bit of everything: Slovakian folk music from Čadca, Jo Truman played the didgeridoo, Baroque lute with vocals – the duo Lewitová/ Měřínský, harpsichord of Sarah Fraser, bass flute by Tibor Szemszö, wooden xylophones of Martin Groeneveld, electric guitar and flute Ann LaBerge and David Dram, trombonist James Fulkerson, Japanese eccentric Keiji Haino, drummer-composer Pavel Fajt, Luboš Dalmador Fidler and Oldřich Janota, Orloj snivců, Richter Band, sound installations by Horst Rickels and Viktor Wentinck and Christof Schlägr, Bambuso Sonoro by Hans van Koolwijk, Irena and Vojtěch Havel on the viola da gamba and others. There was even a one-day concert in the Ball Games

Hall at Prague Castle with many of the musicians who came to Plasy.

VISITOR: Music was apparently only part of the symposium programme? What about visual artists?

CASTELLAN: There shouldn't be such a strict separation line here: after all, image, location and sound are very much related. For example, the installation *Bees in the Bushes*, which Ron Haselden placed in the granary cellar: in a completely dark space, he hung a system of colour LED lights that flashed irregular patterns at time intervals, reminiscent of the somewhat eidetic images you see when you press your fingers on your eyelids. The intensity of the light reacts to the volume of the bees' buzzing, which Peter Cusack recorded in France. Descending into a deep, black, cold cellar where yellow lights flicker and invisible bees seem to fly around you in the dark: it's imaginary, but quite delicate. Because when you then climb up into the light in front of the granary, you will see a flowering linden tree that's emanating the same hum, only much louder. You could also think that's some kind of sound installation, but a closer look reveals that they were real bees. And you'll see that they are flying to the hive they built in the hole beneath the Cistercian crest on the front of the granary. That this was an unexpected coincidence makes it even

more beautiful, because neither Ron Haselden nor the bees probably knew about each other beforehand. Or Thomas Jacobs, who appeared here rather by chance and helped the others with their installations first: finally, he hung on wires from the ceiling of a room in the granary a large wooden pipe he had found lying outside in the yard of the prelate's residence and probably belonged to the equipment of the nuclear shelter in the former cellars. He set a chair at both ends of the pipe, and when a person sat on it and put their ear to the opening, they suddenly heard an amplified ambient sound from the entire building, as if he were using a magnifying glass or a microphone.

VISITOR: But I also saw wooden sculptures, including a type of totem pole at the entrance to the monastery.

CASTELLAN: Several sculptors worked at the Growthrings symposium – Sjoerd Buisman, Erik Wijntjes, Pavel Opočenský, Cees Gusing, Peter Jacquemijn and others. The idea was for them to come to some sort of understanding and have some dialogue with the Baroque space, but most of them brought chainsaws, with which they played for most of their stay, somewhat polluting the surroundings with noise. We realised that that type of symposium wasn't right for Plasy. But at the time there was nothing that could be done about it.



Plakát a program sympozia Hermit III.
Průsvitný posel / Poster and program
of the Hermit III. Transparent Messenger, 1994
archiv Hermitu / Archive of Hermit

VISITOR: And what about performance and theatre?

CASTELLAN: Many performances were held in a wide range of monastery spaces over several weekends in June and July. Petr Nikl with the Mehedaha Theater held a night performance with candles and lamps in the chapel. There were performances by Věra Říčařová and František Vítek, probably the best Czech puppeteers, the Amsterdam underground groups Zyklus, and Hilary Vexil. Ryo Takahashi from Japan did a beautiful performance with candles, Marian Palla and Petr Kvíčala played 'nothing' under the nick Florian, Tomáš Ruller set fire to the water surface of the water mirror in the main monastery building, symbolically penetrating into the underground, while acting rather alchemically. Cees Gusing drew crowds to his pork celebration (vegetarians in attendance were not amused). At the end of the festival, Vladimír Kokolia put on something of an anti-performance and shut himself up for four days in a hand-made cell in the garth, where he drew and exercised without food or direct contact with his surroundings. This piece probably came closest to the spirit of the Growththings symposium. And there were also several lectures: the Dutch writer Anton Haakman as an expert on Father Kircher, performer Henri van Zanten lectured on F. X. Messerschmidt, and art historian Mojmír

Horyna presented the work of J. B. Santini, who was the genius artist who designed the Baroque reconstruction of Plasy. It was more like shared information clarifying historical contexts and relationships to the present.

VISITOR: That's good... but it's another of your utopias... (accepts a glass of honey-coloured liquid from the Castellán). Will another Hermit be held at Plasy next year? (carefully sipping and inquisitively rolling the sweet liqueur on his tongue).

CASTELLAN: We hope so. Several colleagues and I founded Hermit as a foundation over the winter and obtained financial support from the Ministry of Culture for the project. The Prince Bernard Foundation gave us a grant for some technical equipment, so we can buy a fax machine and copier and get a phone line in the abbot's residence, where we have a small office. The granary, unfortunately in sad condition at the moment, is to become the international *Center for Intermedial Art*, conditioned, of course, on finding funding for its general overall reconstruction. It should include a documentation section – library, audio and video library, equipped workshops, an exhibition space and accommodation rooms for staff and guests. All of this is to enable artists and other professions from all over the world to meet here, say for a month, to meet

and work on their projects in peace. A series of workshops and occasional exhibitions would continue during the summer. We already have contacts for similar art centres in Germany, France, England and the Netherlands. But I doubt that any of those have a building as beautiful as the granary at Plasy.

VISITOR: (suspiciously and inquisitively rolling the mysterious liquid over his tongue) But it's probably going to take a long time. If it ever comes together at all! So, what are you planning for next year?

CASTELLAN: (refills the glass with the brown beverage) The next Hermit symposium will be more concentrated and shorter. We want to do the things that didn't work out this year. We are collaborating with several organisations that support art outside Europe. With their help, we want to bring musicians, artists, dancers, etc., for example from New Guinea and Mongolia, to meet at the monastery, in the 'centre of Europe'. In other words, we will invite someone from a culture that until recently was referred to in Europe as exotic or barbaric. We will bring them here to the Czech environment, which is often distrustful of anything different and 'foreign'. The project strives for the 'colourfulness' I already mentioned. Since the local monastery was Catholic and therefore one of the nodes of the Universal Church, it could serve as the perfect

place to pursue ancient Comenius' idea of universal ecumenism.

VISITOR: (tilting his head back to finish the last drops of liqueur and looking at his wristwatch in surprise). So, one last question: what exactly am I drinking here?

CASTELLAN: (pulls out of the sideboard a dimly glowing bulbous bottle with a faded label showing a kind of pipe with a pair of fellows communicating through it) This is our 'Monastery Secret' – an herbal distillate made from the local curative mineral water and thyme and centaury from the sunlit slopes. It was part of an alchemy project conducted in the monastery underground. Not too bad for a first try and the fact that it's 'art'?

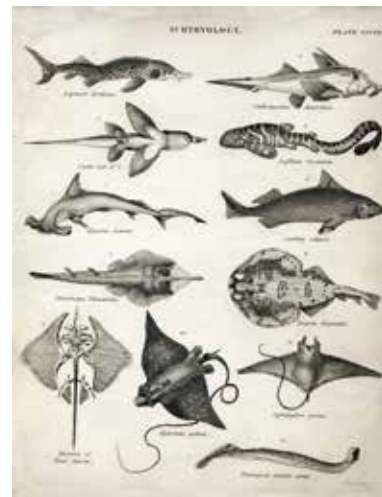
VISITOR: (gets up and accidentally knocks over a chair) Not bad at all. For a first try. He walks a bit unsteadily to the door, opens it, shakes hands with the Castellan and leaves through the cloister to the left. He accidentally heads towards the spiral staircase up to the second floor, where a female voice is pronouncing the names of unknown angels. After looking into the passing ascending spiral perspective, the Visitor's head starts to spin again.

Plasy, Prague, Amsterdam, 1993

Text taken from the magazine *Vokno* no. 29/1994, pp. 28–31
Editing: Čaroděj, 1993, and Miloš Vojtěchovský, 2023

EDITOR'S NOTE:

The text fairly authentically captures the ideas I had in the optimistic year 1993 about the future of the Hermit project. The keeper of the monastery at that time was still Jana Šikýřová, so I changed the story somewhat, as if she/he was the coordinator of the cultural activities. At the time, Jana was under pressure from the director of the Heritage Institute in Pilsen because of the Hermit symposium, and I think she left her position at the end of the year. I am not sure if Čaroděj ever visited Hermit in Plasy.
(MV, 2023)



Cyclopaedia, by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, Paternoster Row, 1813
archiv Hermitu / Archive of Hermit

anonymous

ŽIDLE / OSMIBOKÁ MÍSTNOST

Venku na dešti stála židle, vlastně to bylo proutěné křesílko, které tam někdo nechal, pak přišel někdo jiný, kdo si chtěl na chvilku sednout, a pak ji tam už nechali stát. Padalo na ni listí a z rozbité terasy jako démoni toužící po úniku vystupovaly kameny a ty kameny křesílko nadzvedly v jakési nejisté lehkosti. Nesouměrnosti.

Prošla jsem několikrát kolem křesílka a pak ho odnesla do místnosti s vysokým stropem, kde jsem pracovala a kde se vznášely zvuky a zpěv jako bouřníci s modrými a černými křídly. Bouřníci, co hnízdí někde tam nahore. Do místnosti, odkud mě při práci chvílemi sledovala modrá obloha. Nebo se mi dnes jen už zdá, že byl ve střeše otvor? Že budova altánu byla jako oko namířené vzhůru, k nebeské klenbě? A že – pokud bych na lepkavé podlaze pokryté térem přespala – by na mě seshora třeba padaly mraky, obloha a déšť?

Proutěné křesílko samou vlhkostí a stářím ztmavlo, a tak jsem si přinesla kbelík s vodou a mýdlem a umyla ho. Proutí bylo vydrhnuté, vyprané, nechala jsem je do příštího dne sušit.

Křesílko stálo na podlaze uprostřed místnosti. Tu jsem předtím důkladně a pomalu zametla, aniž bych věděla, co podlaha vydrží a udrží. Křesílko jsem umístila doprostřed a najednou se celá místnost kolem něj začala otáčet. Ve vedlejší místnosti s půlměsícem, kde chyběly dveře, ale byla okna, jsem si připravila stůl. Deska stolu byla omšelá, špinavá a poškrábaná. Někdo ten stůl nejspíš vyhodil, odsunul stranou, a tak tam jen stál, nadobro poničen. Opláchla jsem ho a desku obrousila jemným smírkovým papírem, napustila ji olejem a dlaněmi vyleštila. Potom jsem na stůl postavila tři velké zavařovací sklenice od nakládaných okurek. Stěnami sklenic procházelo denní i noční světlo a já je začala plnit nalezenými věcmi, můj druhý projekt, Plaské nakládačky začal růst. A najednou se křesílko ozvalo a přes podlahu začal probíhat rozhovor mezi ním a tou menší místností a také nahoru do otvoru ve střeše vysoko nade mnou.

No tak to je dobré, řekla jsem si pro sebe. Druhý den jsem se rozhlédla a mezi zbytky opadané malby, prachu z kamenů a cihel a úlomků omítky spatřila staré elektrické kabely, jak trčí ze starých otlučených zdí. Napadlo mě, že kabely, jak vyčuhují ze zdi, připomínají stroj času, že jakoby tu místnost po roky a desetiletí měří v pase. Všimla jsem si, že staré

Ewa Jacobsson je norská vizuální umělkyně a hudební skladatelka. Terénní nahrávky používá od osmdesátých let. Její práce zahrnují místně-specifické instalace, zvukové kompozice, zvukové objekty a performance, které prezentuje na výstavách, v muzeích, koncertních sálech, ale i na ulicích, kde umožňuje zapojení diváků. Oblíbenými materiály, které se objevují často v jejím díle, jsou marzipán, olej, ocel, dráty, fotografie a kresba. Jde jí o existenciálně nebo politicky závažná sdělení, které komponuje z různorodých médií bez ohledu na zavedené hierarchie. Používá pokročilou techniku a materiály v kombinaci se spotřebitelskými technologiemi. Jacobsson žije a pracuje v Oslu a účastní se výstav a festivalů.

Ewa Jacobsson is a visual artist and composer. She has been sound collecting since the early 80s. She also collects visual castaway elements from actual sites, and uses materials such as marzipan, oil, steel, wire, photographs, drawings. Her work includes site-specific installations with visuals, sound and preparation of spaces, pure sound composition, physical sounding objects and live performance at exhibitions, museums, concert spaces and in other contexts, including works for public spaces or participatory works. Advanced techniques and materials combined with the low-tech is a reflection of her interest in the transmission of importance and meaning, existentially or politically, through different media, ignoring the hierarchies commonly used.





dráty, některé silné a pokryté šedobílou textilní izolací, další zase kulaté černé a hnědé, jsou přeštipnuté kombinačkami. Dráty, jak tak čouhaly několik centimetrů směrem do místnosti, mi připadaly jako podřezané žíly bez krve. Pak jsem uviděla také novější dráty s tenkou a popraskanou plastovou izolací, kabely připevněné mřížkami z ocelového drátu, kabely přeštipnuté něčím pořádně ostrým, co jsou uvnitř sytě červené a zelené, jako by byly vyrobeny v dobách pouťových konfet. A viděla jsem ze zdi trčet novější dráty na 360 voltů, dráty s temně okrovými a autoritativně hnědými dlouhými žilami, dráty, co na obvodových živých stěnách vyhlížely důležitě.

Pak jsem začala ubohé křesílko k těm dávno zapomenutým a mrtvým elektrickým kabelům přivazovat. V polámané bedně s náradím jsem našla tenký bílý plastový provázek a když jsem křesílko se všemi těmi popraskanými mrtvými dráty spojila, začalo se najednou lehce vznášet. Taháním, ohýbáním, kroucením a navíjením motouzu se křesílko spojilo se stěnami té osmistranné místnosti altánu. A jak se křeslo zvedalo a stoupalo vzhůru, tak se denní světlo posouvalo. Když jsem byla hotová, elektrické křeslo bez elektřiny se – zapojené do všech těch přestřížených elektrických kabelů kolem – vznášelo.

A druhý den jsem viděla, že místnost si sama našla, co chtěla, a že už další práci ani žádné úpravy a změny nebude potřebovat.

Oslo, leden 2023

Čas strávený v Plasech byl magický: staré budovy, kde byly vepsané vrstvy času, zarostlá zahrada, napůl poničený, napůl opravený klášter. Miloš mě přátelsky uvítal na dvoře budovy prelatury, kde byly hostinské pokoje. Nad šálkem čaje mi vysvětlil praktické věci a pak odjel do Prahy

kvůli svým dalším projektům. Ve velké místnosti jsem našla velkou dřevěnou postel. V „ložnici pro jeptišky“, jak jsme pokoji říkaly, jsme – my, co ji „obsadily“ – složily věci na hromádku vedle postele, usnuly a snily: Mercedes, Marie-Ange z Buenos Aires a New Yorku, Rosa z Barcelony, Kaeko z Tokia a Marseille, Monika a další. Petr (Krušenický) z Prahy, Adrian Fischer z Londýna a další. Umělci z celého světa, nepamatují si je všechny.

Muži měli – tak jako mniši – pro sebe vyhrazeno několik pokojů. Pro jeptišky zbyla jedna velká místnost. Usínaly jsme na tmavých velkých dřevěných postelích podobných lodím, pár metrů od sebe mezi bílými zdmi a pod vysokými stropy. Bylo to trochu jako cestovat napříč časem.

Ven na starý klášterní dvůr jsme si chodili pro petržel, rostla ve svahu vedle klášterní zdi. Vařili jsme společně. Nad jídelním stolem jsme vedli řeči, někdy vážné, jindy provázené smíchem. Pak jsme šli spát, nebo jsme spát nemohli a zůstali vzhůru celou noc. Jednou odpoledne jsme u řeky koupili rybu. Dva kluci nesli velkou rybu. „Je k jídlu?“ „Jasně!“ odpověděli se smíchem. Měli jsme k večeři vegetariánskou polévku a rybu. Nikdo jiný kromě mě se neodhodlal rybu připravit, přišlo mi to zvláštní, ale dobře. Zašli jsme dolů do města a v hospodě si k jídlu koupili pivo. Piva jsme přinesli dost. V hospodě (U Suku) měli otevřené okno, používané jako výčepní pult. Čerstvé pivo k jídlu. Nalili ho do několika džbánů, které jsme pak postavili na dlouhý kuchyňský stůl.

V prelatuře byly místnosti se starým nábytkem, knihami, byl tam video-přehrávač a televize. Kancelář alchymisty Miloše byla plná haraburdí, knih, informací. Občas přišel a odpovídal na otázky, řešil problémy a vypomáhal. Seděl často v tmavé malé kanceláři, kde byl také jediný telefon, alespoň myslím. Dnes si už nevzpomenu, kde ta kancelář v klášteře vlastně byla.

Během jednoho letního, vlahého večera, když se pomalu stmívalo, někdo řekl, že v té druhé, staré části prelatury, tedy jinde, než kde jsme spali a kde byla kuchyň – straší. Vedly tam velké dveře a schody, v noci bych se tam neodvážila. Neřekla bych, že to místo bylo nějak zakleté, ale



děly se tam divné věci. A pod klášterním dvorem před prelaturou prý jsou staré klenuté sklepy, které za komunismu přestavěli na protiatomový kryt.¹ Přišlo mi zvláštní, že pro bezpečnost důležitých lidí – tedy vlastně pro sebe – si budovali kryt kdesi pod starým klášterem, v místě plném vzpomínek, myšlenek a ticha.

Druhý den jsem se po klášteře rozhlédla. Některé budovy se rozpadaly, jiné byly dost poničené, na jiných byly zřetelné stopy po novějších časech. Opravené části mi připadaly sterilní a uzavřené. Stála tam obrovská sýpka s několika patry a se starými dřevěnými podlahami, kam okny padalo světlo. Uprostřed – mezi dvěma křídly – čněla zvonice. V podzemí byly klenuté ledové sklepy, s vlhkými a chladnými kamennými podlahami a stěnami vyhlížely jako veliké jeskyně. Ve druhém týdnu mého pobytu proběhla v sýpce akce pořádaná Nadací Hermit. V různých částech budovy byly intervence, performance, promítaly se tam filmy, hrála se hudba.

V budově altánu jsem našla osmihrannou místnost, kde jsem mohla pracovat se zvukem a hlasem. Strop byl vysoký, na podlaze ležel písek a zbytky lepkavého asfaltu, který tam za komunismu položili, když budovu používali jako kuchyň nebo něco takového. Ze starých otlučených zdí trčely chomáče elektrických kabelů, v oknech leželo plno mrtvého hmyzu.

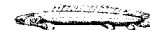
Z Osla jsem si přivezla předem připravený zvuk, věci na kreslení, nářadí, nylonové lanko a texty a zbytek jsem plánovala vytvořit a sesbírat v Plasech. Zeptala jsem se, jestli můžu osmiúhelníkovou místnost v altánu použít jako ateliér. Miloš se zeptal správce kláštera a pak mi řekl, že ano. Dala jsem se do zametání podlahy. Každé ráno jsem tam nahlas zpívala a hledala v okolí obyčejné předměty, něco jsem si koupila v nedalekém obchodě. Sbírala jsem věci, které někdo nechal ležet v koutech pod schody, v opuštěných místnostech, uzavřených prostorech, všude, kde bylo možné nějaké věci najít.

Zjistila jsem, že k místním zvykům patří nakládat okurky nebo jinou zeleninu. Postupně jsem v klášteře našla tři nebo čtyři velké nakládací sklenice. Chtěla jsem je použít pro naložení kysaných okurek pro Plasy... Na tomto tématu jsem pracovala s texty, hlasem, prostorem, různými materiály. Jednou jsem v zahradě našla starou židli, stála venku na dešti, v nečase. Přinesla jsem ji doprostřed místnosti altánu. Židli jsem přivázala nylonovými lanky ke drátům a kabelům starého, dávno nefunkčního elektrického vedení. Židle levitovala kousek nad podlahou. Světlo a sluneční paprsky se s židlí posouvaly po zametené podlaze.

Poslední den, když byla akce pro veřejnost, jsem měla performanci, kterou jsem nazvala „Plaské nakládačky“. Jednu sklenici jsem naplnila plaskými „nakládačkami“: tedy hlasy, texty a nalezenými materiály jako medem, limonádou, rezavými předměty, kousky plastu. Ostatní mi pomáhali. Vzadu ve vedlejší místnosti jsem postavila stůl, který jsem předtím umyla. Tři sklenice, které jsem během těch týdnů naplnila věcmi, jsem položila na stůl. Líbila se mi barevnost, vazkost a nesourodost fermentujících materiálů a kapalin. Byly to „plaské nakládačky“.

Oslo 1999

¹ V roce 1963 byly někdejší prelátské, později zámecké sklepy pod objektem nového opatství kláštera přebudovány na kryt civilní obrany. Díky vloženým betonovým konstrukcím zde sto padesát funkcionářů mohlo přečkat několik kritických dnů radioaktivního nebo chemického zamoření. V 90. letech byly prostory nepřístupné, ale byly větrané a temperované. (pozn ed.)



A CHAIR / AN OCTAGON ROOM



There was a chair out in the rain, left over from someone, and then someone else, who had to sit down a little while, and then forgot all about it. Leaves fell upon it and the stones from the broken terrace grew out of the earth like daemons wanting to leave the place: They lifted the chair in unbalanced lightness. Unevenness.

I walked past the chair, and again, and again, and then moved it into my working place, the room with high ceiling where sound and vocal flew up

like thunder birds with blue and black wings, nestled high up there, where also sometimes the blue sky looked down upon me working. Or is this only a construction in my mind, that there was a hole in the roof, that the building was like an eye looking up into the firmament?

And if I slept there one night on the sticky asphalt floor the clouds and sky and rain might fall upon me?

It was a rattan chair, light and darkening with moisture and age, so I fetched a bucket with water and soap and washed it, the details in the wicker now all scrubbed and washed and dried till next day.

There, in the middle of the room, with a floor I had swept thoroughly and slowly, and I did not know what the floor would hold or would keep. I put the chair in the middle of the room.

So suddenly the room was revolving around an item. In the crescent annex room with no door only windows I had prepared a table. The surface of the table was used and troubled, cut and unclean. The table had been thrown away, brushed to the side and waiting, destroyed forever, oh I washed it and polished the surface with fine grit sandpaper, tended it with oil and my hands and then placed three big Czech mason pickle jars there on the tabletop. Daylight and nights passed over the jars which I had begun to fill with found items, Plasy Pickles growing. And now the chair answered, a conversation began over the floor to the little annex and back and up into the hole in the roof high above us.

Well well, I thought... The next day I looked around and saw all the old electric wires popping out of the old walls, flakes of painting and dust from stone and brick and fallen fragments of stucco perhaps under the holes. The electric wires were a time machine, I thought, a waist level measuring of years and decades, all around the room. I saw wire from



early times, thick and grayish white with round black and brown wires inside, cut with en TÅNG with pliers by a working man I should think, the wires coming out a few inches or longer, like cut blood veins without blood. I then saw wire from a later date, with thinner plastic cover, cracked, nets of steel wire holding it into place and the wires neatly cut with a sharp tool, a red and green inner colour, as if the time was a funfair confetti time, no? And I saw the high-powered later wires, with deep ochre and authoritative brown long veins coming out a foot long or more, hanging – heavy of importance, like three or four branches from the forced power in living walls.

So, I began to connect the peaceful chair to the long lost and dead electric wires. I had thin synthetic white twine in my tattered tool box, and as I connected the chair with all the popping dead wires the chair began to lift. A small tension in my way of bending down and twisting and winding the string from the chair to the wall all around the octagon room. The daylight shifted as the chair rose and rose, and when I was finished it hung like an electric chair without electricity but obviously connected to cut electric wires all around.

The next day I saw the room had found what to keep and needed no more work or alterations.

Oslo, January 2023

The time in Plasy was magic, full of the history embedded in the buildings: the overgrown garden, the half-destroyed half-renovated monastery. I was received kindly in the yard of the Prelature, where the dormitories were. We had a cup of tea together and Miloš explained practical things to me, and then he had to leave for his other work in Praha. I found a large wooden bed in the large room. There, in the “nuns dormitory,”

as we called it, those who “squatted” in it, organized their things in piles next to the beds, and dreamt and slept: Mercedes, Marie-Ange from Buenos Aires and New York, Rosa from Barcelona, Kaeko from Tokyo and Marseille, Monika and other artists, who came from all over the world. I don’t remember them all, Petr from Praha, Adrian Fisher from London, and others, who just visited.

The male artists, like monks, had their own rooms, but we – the nuns – lived in one huge room. Falling asleep with all the dark wooden beds like boats a few meters from each other, between white walls and under the high ceilings, it was like traveling through time.

Outside on the yard we picked parsley which grew wild on the steep sides up to the monastery walls. We cooked together. Our common meals were full of discussions, serious or joyful, and then we went to sleep and fell asleep, or couldn’t fall asleep and stayed awake all night. One afternoon we bought a fish by the river. Two local boys came with a big fish: “Can we eat that?” “Oh, sure!” they answered, laughing. So we had a vegetarian soup and fish one night. No one but me dared to cook the fish, that was rather strange I thought.

We went down to the little town, and by the pub U suku we bought beer for our meal. We brought a bucket and they opened the window and used that as a counter. Fresh beer for our meal, we filled jugs with it and put it on the long table in the kitchen.

There were rooms filled with old lost furniture, books, a video player/TV, and the office, covered with old junk, books and information. Miloš was coming, answered our questions and dealt with problems and helped out, often sitting in the shadow of the Hermit office. In this room was the only telephone line, I think. I don’t remember anymore where this room was located in the monastery?

I was told one evening, when the summer nights were mild and warm and darkness fell, that there were ghosts in part of the building, on the



other part, different from where we slept and where the kitchen was. There was a door and stairs where I would not go in the night. I don't think it was evil, but there were strange things over there.

Under the Prelature yard were old underground cellars, where in the communist time, a nuclear shelter was built. I thought it was strange that they built – for important people – for themselves – the shelter in the remains of an old monastery, filled with history, thoughts and silence.

The second day I walked around. The buildings were worn out, or had been partly destroyed, on others a new time had begun to leave traces; they were renovated, but sterile and closed. There was a huge barn with two or three floors, with old wooden floors, where the sunlight fell through and in the middle was a bell tower with fantastic construction between two wings of the barn. Under the barn there were wide vaults with big arches, cellars and caves of wet stone, cold and damp floors.

There was an event organized by the Hermit Foundation the second week, I think. Every corner of the monastery was filled with site specific interventions, performances, film, music and actions.

I found the octagonal room in the garden house of the Prelature, where I could work with sound and voice. The ceiling was high, the floor covered with sand and sticky from the asphalt remnants from the time when it was used as a kitchen or something. On the old walls, generations of electric cables sticking out, and the windows were full of dead insects.

I brought some sound material which I had prepared at home, things to draw, tools, nylon string, some texts. The rest I wanted to make or collect in Plasy. I asked if I could use the octagonal room to work in, and Miloš asked the keepers and they agreed.

So I started by sweeping the floor. I started to vocalize every early morning. I began to collect local items from the little local daily life and did some shopping in the town. I started to collect things that were left and disposed of in corners under the stairs, in abandoned rooms, in closed areas, all over the place where I could find things.

I found out that pickled cucumbers and other vegetables were part of the local culture. So I found three, four big glass jars in the monastery to use them for making “Plasy pickles” At the same time I worked with texts, vocals, the room, and materials. I found a chair in the garden one day, it stood out there in the rain and wind. I took it into the room, suspended it from the ceiling in the middle. I fastened the chair with a nylon string with all the electric wires left behind. The chair was levitating a bit above the floor. The sunlight moved into the room, over the swept floor and over the chair.

I made a live performance – Plasy Pickles – on the last day, when people were invited into the installations. I made one new jar of Plasy pickles, with pickled vocal, texts, local materials, such as honey, lemonade, rusty items I found, plastic things. People helped out. In the back room – a kind of side room – I placed a small table. I scrubbed and cleaned it. During the previous weeks I filled three glass jars with items and liquid, and then placed them on the table. The colours and thickness and unevenness of the materials and liquids were fine. This was “The Plasy pickled.”

Oslo, 1999



Jo Williams a účastníci sympozia Po-hádky / Jo Williams and the participants of the Fairy-tales Symposium, 1999, foto / Photo: Daniel Šperl



PO-HÁDKY

Byla zamračená sobota před vernisáží výstavy Po-hádky a já jsem se nechala přemluvit, že půjdeme na sklizené pole krmné kukuřice nedaleko kláštera a nasbíráme klasy, které tam zbyly na zemi. Nabídla jsem, že pro všechny uvařím něco k večeři po vernisáži. V kuchyni jsem se dala do loupání kukuřičných klasů a několik lidí mi s tím pomáhalo. Problém byl, že ty oloupané kukuřičné klasy byly vysušené a tvrdé jako kámen a tedy něco naprosto jiného než křehká kukuřice, která se v Americe pěstuje na jídlo.

Zatopila jsem poleny v kuchyňských kamnech a ve čtyři hodiny odpoledne se začala kukuřice vařit ve velkém hrnci. Trvalo to do čtyř hodin odpoledne příštího dne. Kolik polévky ke společné večeři pro celý Hermit bylo potřeba, bylo víc, než si dokážete představit a dalo by se to srovnat snad jen s příběhem z Alenky v říši divů. Nebyl k dispozici recept, podle kterého bych se mohla řídit, protože kdo by asi chtěl vařit polévku z krmné kukuřice? Byl to šílený a bláznivý úkol, ale zároveň to bylo něco přesně určeného, praktického a něco co vyžadovalo plnou pozornost a pro mne to byla vlastně také úleva. Tou dobou jsme už věděli jistě, že projekt Hermit končí, takže nálada chvílemi byla mírně napjatá. Proto jsem byla ráda, že se mohu schovat do kuchyně. Nepamatuji si teď jistě, jestli jsem kukuřice čistila před, nebo po začátku vaření, ale najednou se kupa kukuřičného šustí proměnila v pořádnou hromadu oloupaných klasů. Dan Devine jeden z přítomných umělců se posadil k kuchyňskému stolu a pozoroval mě jak vařím. Za chvíli mne poprosil o několik očištěných kukuřičných klasů. Ostatní průběžně přicházeli do kuchyně a zase odcházeli.

Na následujících dvacet hodin si už moc nepamatuji, takže nejspíš nedošlo k ničemu skutečně pozoruhodnému. Hlídala jsem hrnec s polévkou a udržovala ve sporáku oheň, voda se vařila celou noc a v neděli jsem v tom pokračovala. Kombinací dostatku tepla, koření a pozornosti jsem se snažila docílit, aby byla polévka požitelná. Tomu jsem se věnovala až do chvíle, kdy mne vernisáž donutila abych vaření ukončila.

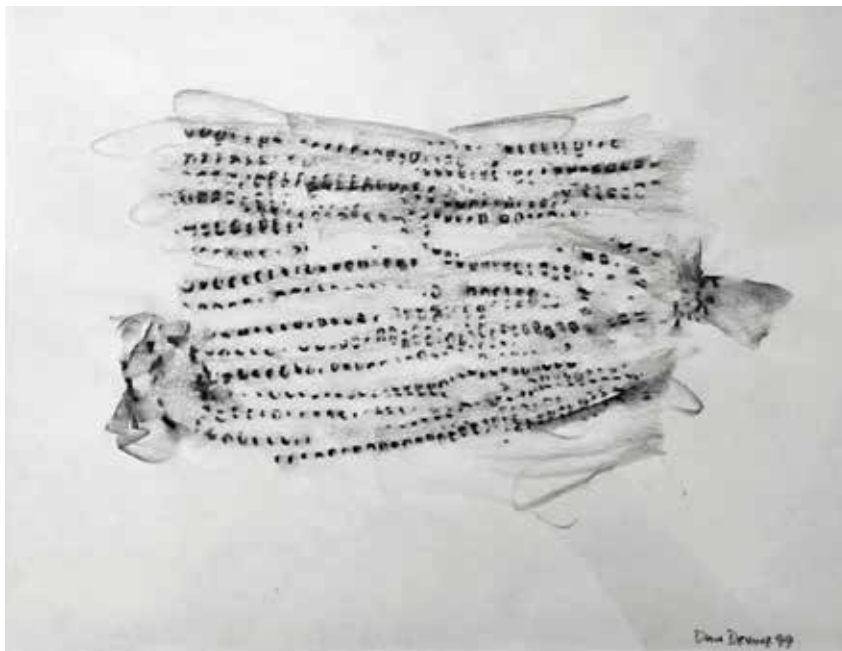
Polévka byla pozoruhodná, i když asi nikterak nezapomenutelná. Z celého toho absurdního, všedního úkolu tedy nasytit celou společnost krmnou kukuřicí by nic nestálo za vzpomínku, nebýt několika fotografií Daniela Šperla a tisků Dana Devinea.

Na fotografii je vidět, jak se z velkého hrnce horké polévky kouří a já nalévám naběračkou porce do talířů položených na stole, u kterého sedí čtrnáct diskutujících, soustředěných, odcházejících, smutných, nebo žertujících umělců. Nikdo z nich si nevšímá Danova fotoaparátu. Zdá se mi, že Danovy fotografie o každém z nás něco odhalují.

Den nebo dva po vernisáži Dan Devine na kulatém stole v knihovně jako pozornost pro organizátory sympozia nechal několik tužkou očíslovaných grafik s frotážemi kukuřičných klasů. Devine se ve svém díle věnuje „inverznímu prostor, který odhaluje naše vztahy k technologii a k přírodě“. V tomto případě se z očištěného kukuřičného klasu stala rozsypaná struktura grafitových plošek a pohybu na bílém papíře. Jedna z těch grafik visí na stěně u mne doma v kuchyni v newyorském Brooklynu a připomíná mi ten nesmyslný úkol, smutek a tu dřinu, které úkol provázely.

New York, 2022





„Naučit se jak se ztrácet a jak se znovu zorientovat, zjistit, jak se dostat dovnitř, jak spoléhat na ostatní, jak improvizovat. To je asi to nejdůležitější, co projekt Hermit jak umělcům, tak návštěvníkům nabízí. V Plasech bylo všechno – jak prostory, tak i kontext – neřízené a skromné. Nerada bych, aby to znělo krutě, ale vnímám to z perspektivy, čím se mohl Hermit stát.“

2017

FAIRY-TALES

On an overcast Saturday, the day before the Fairy-Tales exhibition opened, I got roped into gleaning leftover feed corn from a harvested field nearby the monastery. And then tasked with cooking it for the exhibition's opening event. I began shucking the corn cobs in the kitchen, and a few others joined in. Husked, the cobs had stones for kernels, hard, dried out, not the tender corn people eat in the Americas.

I began cooking at 4 pm, after filling the stove with wood, and didn't stop until 4 pm the next day. The right quantity for Hermit meals was more than you can wrap your mind around, off the charts, Alice in Wonderland scale. There was no recipe to follow, since who cooks feed corn? It was a massive, ridiculous task, but also defined, practical, and immersive, which was a relief. By then, we knew the Hermit project was ending, and things among us often felt sour and fractured, and I took refuge in the kitchen. I don't remember when I sawed off the corn, before or after beginning to cook, but at some point an impressive pile of shaved cobs replaced piles of husks. Dan Devine, one of the artists, had been sitting in the kitchen, watching. He asked for a few shaved cobs. Others drifted in and out of the kitchen.

I don't recall much from the next 20 hours, which must not be as memorable. I babysat the chowder and the stove's fire, let both simmer overnight, and resumed the post on Sunday, coaxing the chowder to be edible with heat, spices, and attention, until the opening dictated when the cooking stopped.

The chowder was presentable but not memorable. None of the absurd, mundane task of feeding a crowd with corn grown for pigs would be memorable, but for a photograph Dan Šperl took and rubbings Dan Devine made.



In Dan's photograph, the chowder steams from a massive pot, as I ladle a portion into a bowl, surrounded by a tableau of 14 artists captured conversing, concentrating, eating, arriving, mourning, aping, all of us unaware of Dan's camera. I like to think Dan's photo reveals something of everyone's character.

A day or two after the opening, Dan Devine left numbered pencil rubbings of corn cobs, as gifts for staff, on the library's carriage wheel

round table. Dan's work explores "reversals of space to examine our relationship to technology and nature," in this case, turning a gleaned, husked, stripped corn cob into a splayed play of texture and movement. One of the drawings hangs in my kitchen in Brooklyn, New York, memorializing that day, the absurd task, the melancholy and labor surrounding it.

New York, 2022

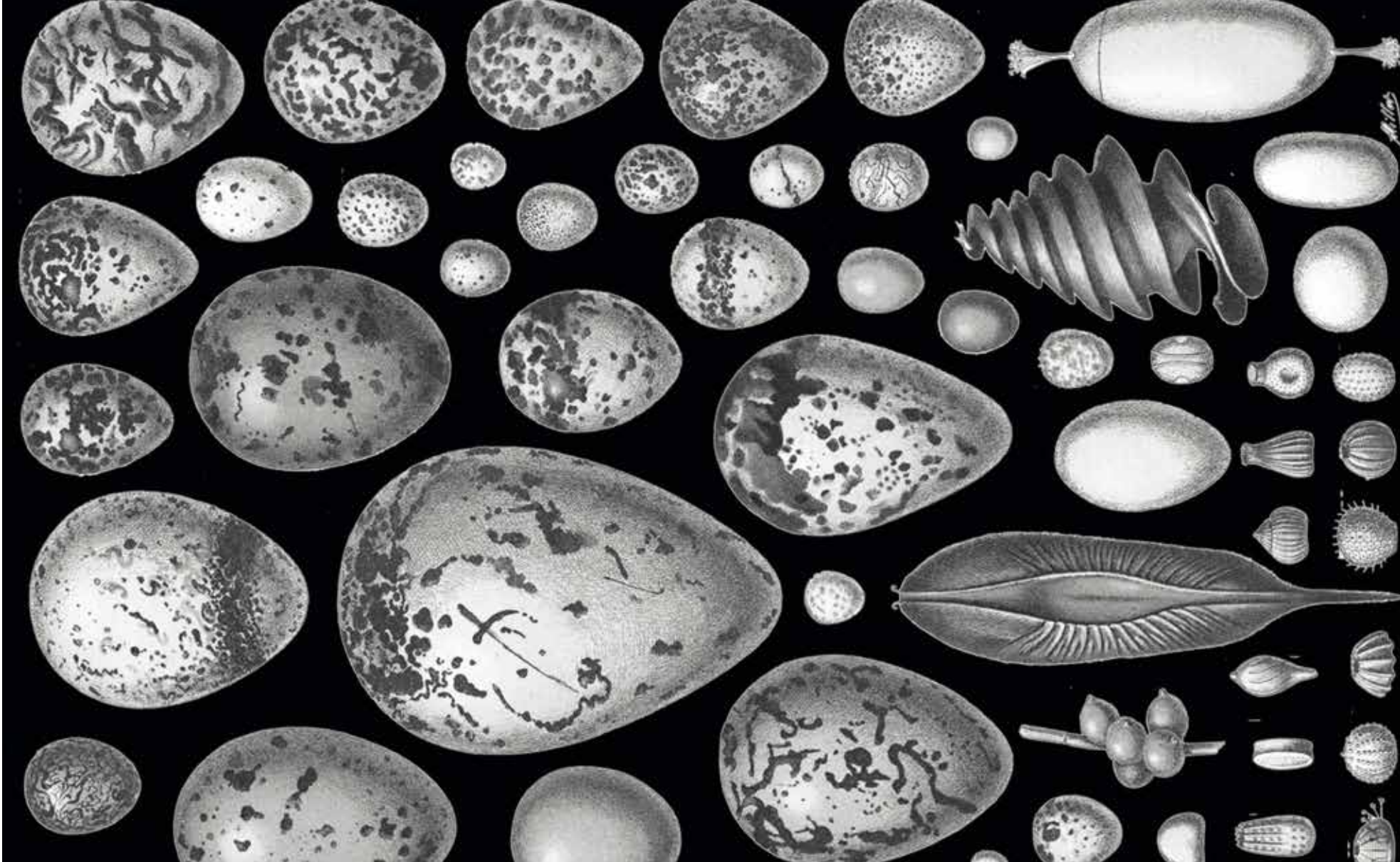
„Getting lost, re-navigating, figuring out how to get in, relying on others, improvising. That first visit featured many of the experiences Hermit offered artists, as well as visitors. It – the space, the context, the project – was humbling, undirected, by design. Not to be cruel, but because of what might result.”
2017

M. J. „Jo“ Williams působila v letech 1997–99 v nadaci Hermit / Centrum pro metamedia Plasy jako koordinátorka. Po odchodu z České republiky v roce 1999 pokračovala v uměleckých aktivitách ve Spojených státech. V roce 2000 absolvovala studium práv v New Yorku, kde dodnes žije, a jako partnerka advokátní kanceláře Wissing Miller LLP podporuje umělce v otázkách duševního vlastnictví, případně spolupracuje s novináři v jednání o přístupu k záznamům orgánů činných v trestním řízení prostřednictvím zákona o volné dostupnosti informací. M. J. působí v poradních orgánech Marsha P. Johnson Institute a v Center for NuLeadership on Human Justice & Healing.

M.J. “Jo” Williams worked with the Hermit Foundation/Center for Metamedia-Plasy from 1997–99. After leaving the Czech Republic in 1999, she continued to work in the arts in the United States. In the mid-2000s she went to law school in New York City, where she currently lives, supporting artists with intellectual property matters and journalists with obtaining law enforcement records via freedom of information law, as a partner with Wissing Miller LLP. M.J. also organizes for police, jail, and prison abolition and serves on advisory boards for the Marsha P. Johnson Institute and the Center for NuLeadership on Human Justice & Healing.



foto / Photo: Daniel Šperl



S LÁSKOU

Když vzpomínám na Plasy, pomalu ustupují kulisy budov a doznívá v nich zvuk.

Zůstává jen silné místo a podoby mnoha lidí, malé detaily, jejich oči, úsměvy a akce, vytrženy z kontextu stále žijí.

Pomalu se v mých vzpomínkách proměňují a prolínají do sebe.

Měkký pohled Davida Millera, krásná zrzavá Mars, uhrančivé oči Jima Durhama, bloudící Alistair MacLenan, snubní prsten v lučavce královské a Tomáš Ruller, Vladimír Kokolia se studenty,

Miloš Šejn jak zavírá oči, voda a John Dickson,

Suzane, Rosa a jejich tanec, kamenné ostění,

Ulay, Martin Zet, Michal Delia a struny,

Igor a Gilgameš, Anke a světlo,

Sída, Ademir, Miloš, Gert a mnoho dalších obrazů slov a jmen,

mnohým děkuji za přátelství a celoživotní inspiraci a směřování.

S láskou

Martina

WITH LOVE

When I remember Plasy, the facades of the buildings are slowly dissolving and inside the sounds are fading away.

What remains is a strong place and the images of many people, details, their eyes, their smile and movements, ripped out of their context, still alive.

In my memory they are slowly transforming and morphing into each other.

David Miller's soft gaze, beautiful red-headed Mars, the bewitching gaze of Jimmie Durham, Alistair MacLenan losing his way, a wedding ring of Tomáš Ruller inside aqua regia, Vladimír Kokolia with students, Miloš Šejn closing his eyes, water and John Dickson, Suzanne,

Rosa and their dance, stone jambs,

Ulay, Martin Zet, Michal Delia and strings,

Igor and Gilgamesh, Anke and her lights,

Sída, Ademir, Miloš, Gert and many images, words and names,

Thanks to many of you for your friendship, for a lifetime of inspiration and

for showing the way.

With love,

Martina



Martina Tomášková-Smeykalová (1974) v letech 1993 až 1999 působila v klášteře Plasy jako kustodka a později jako asistentka v archeologickém oddělení Památkového ústavu. Členka týmu Centra pro metamedia. Společně s kastelánkou Janou Šikýřovou, byly během aktivit Nadace Hermit, Společnosti přátel umění Plasy a Centra pro metamedia Plasy důležitými osobami. V roce 1999 z Plasů odešla a působila jako produkční rezidenčního programu Sorosova centra současného umění na zámku v Čimelicích. Po ukončení rezidencí se přestěhovala na Šumavu, dnes žije v Hartmanicích a pracuje jako učitelka ve škole se speciální péčí. Zabývá se mimo jiné hledáním hub, komunikací mezi lidmi a houbami a technikou myceliagrafiky. Martina spolupracovala na sympoziích a festivalech Průsvitný posel, Letokruhy, Fungus, Křížení poledníků, O počátku, Subrosa, Sanatorium a Po-hádky.

Martina Tomášková-Smeykalová (1974) worked from 1993 to 1999 in the Plasy monastery as a custodian and later as an assistant in the Archaeological Department of the Heritage Institute. Together with the warden Jana Šikýřová, Martina was a core member of the Metamedia team, contributing to the Hermit Foundation, the Society of Friends of Art Plasy, the Center for Metamedia and working on symposia and festivals including, Transparent Messenger, Growthings, Transparent Messenger, Growthings, Fungus, and Meridian Crossings, Near the Beginning, Subrosa, Sanatorium and Fairy Tales. In 1999 she left Plasy to work for the Soros Center of Contemporary Art's art residency program at the chateau in Čimelice. She moved to Šumava and now lives in Hartmanice where she is a teacher and mentors students with special needs. She continues to research the communication between people and mushrooms through her practice of myceliographic printing.



OBŘÍ HOUBY

Z Austrálie jsem odletěla v den zimního slunovratu a v den letního slunovratu jsem dorazila do Plas. Následujících šest měsíců pro mě byla možnost vstoupit do vysněného života umělce. Jako videodokumentaristka a asistentka projektu jsem během rezidenčních pobytů a programu symposia *Po-hádky* spolupracovala s většinou umělců i členů organizačního týmu, zapojovala se do různých společenských akcí, intervencí, účastnila se výletů do přírody a okolních měst a dalších aktivit. Byly to napínavé a poučné chvíle, navíc jsem se ocitla v prostředí, které stimulovalo zvědavost, výstřednost a experiment. Tedy všechno, co mám ráda.

Zajímavé bylo chodit s Martinou na houby. Martina Tomášková měla na starosti prelaturu, kde většina hostů bydlela, a patřila také do týmu organizátorů. Byla to přítelkyně a učitelka a sama se věnovala umění. Každý den v určitou hodinu jsme s proutěnými košíky vycházely z kláštera a vydaly se podle kukuřičného pole k lesu, kde jsme hledaly houby, které byly pro nás sezónním základem večerního pokrmu. K okolním lesům jsem chovala obdiv: k tajemnému temně zelenému lesu, jasným i tmavým sluncem prozářeným pěšinkám, kde jsme chodily po jehličí, které nám lehce praskalo pod nohama. Martina mi ukazovala, které houby jsou nejchutnější, jaké mají vlastnosti, jak je bezpečně ochutnat, když nevíme jistě, jestli nejsou jedovaté. Hadovku smrdutou jsem cítila dlouho předtím, než jsem ji na vzdálené mýtině uviděla. V mých mezikulturních představách její přítomnost znamenala, že tady právě prošel rohatý lesní bůžek Pan.

Chodily jsme Martinou po lese, dokud jsme neměly plné košíky. Potom jsme se vracely do klášterní kuchyně v prelaturě a pomáhaly s přípravou hub k večeři. Vzpomínám si, jak jsem na kraji lesa uviděla poprvé nějaké velké houby: byly to bedly vysoké (*Macrolepiota procera*). Jednou jsem si lehla vedle jednoho z těchto obrů na zem a zespoda natáčela na video



dva pavouky, kteří pod tím baldachýnem zápasili. Když jsme měli bedly k večeři, vypadaly jako tučné masité kotlety a jeden klobouk houby nasatil tři nebo čtyři dospělé jedlíky.

Na život a na dobu v Plasech mám tolik živých vzpomínek: jak společně odpočíváme na prosluněném dvoře a posloucháme zvuk akordeonu... u okna ve druhém patře vidím Sídu. Ráda jsem ho poslouchala hrát na akordeon. Vzpomínám, jak stál pod širokým mramorovým schodištěm a hrál serenádu pro Martinu. Martina právě sestupuje dolů, aby se připojila k ostatním, kteří jí (jako překvapení) připravili narozeninovou oslavu.

Austrálie, leden 2023

GIANT MUSHROOMS

I flew out of Australia on our Winter solstice in 1999, and arrived in Plasy on Summer Solstice. The next six months I lived what I consider to be the artist/arts worker dream life. As video documenter and projects support worker for the Center for Metamedia, I was given free-ranging opportunities to interact with most of the artists and organizational team members in the residencies and symposium program during that time, participating in social activities, countryside and urban excursions, creating interventions... all exciting, energizing and edifying experiences in an extraordinary environment which endorsed exploration, eccentricity and experimentation: my favorite things.

A special highlight was mushrooming with Martina Tomášková. Martina was the keeper of the Prelature (the building in which most of the guests resided), also an organizing team member, local artist, valued friend and mentor. Leaving the monastery grounds at a certain hour each day, armed with cane baskets, Martina and I would walk alongside a cornfield before reaching the forest to forage for mushrooms, the staple ingredient for evening meals. I felt a kind of awe every time I entered this mysterious woodland of greens, all bright and dark, dappled sunlit paths and pine needles crunching softly underfoot... an absorbing place where Martina taught me which kind of mushroom was best for eating, their distinguishing features, how to safely taste test for toxicity if in doubt. I discovered that

I always *smelled* the brazen stinkhorn before sighting it standing alone and illuminated in a distant clearing, a clear sign in my fanciful intercultural musings that the horned god Pan had been there that day.

Martina and I would forage until our baskets were full, then return to the monastery kitchen to help prepare the mushrooms for the evening meal. I remember seeing giant mushrooms (*Macrolepiota procera*) for the first time, standing over a foot tall in the sunshine at the forest edge. Lying on the ground beside one of these giants one day, I videoed two spiders fighting each other underneath its canopy. These bountiful mushrooms when served up for dinner resembled thick meaty steaks, each one could feed three or four adults.

Many vivid memories of Plasy life floating through my mind and time right now: relaxing in the sunny courtyard with others and hearing the sounds of live accordion music floating through... Looking up to see Sida at a second floor window playing his piano accordion with a smile on his face. It was always a treat to be present when Sida played accordion. I see him playing at the foot of the wide marble staircase, serenading Martina as she walked down from the second floor to join the resident artists for her (surprise) birthday party.

Australia, January 2023





Mars Drum se narodila v kraji Wotjobaluk v jižní Austrálii. Z domova odešla v osmnácti letech, aby příštích několik desetiletí prožívala „život plný umění“, včetně šesti let, které strávila na uměleckých rezidencích, cestami po Evropě a Asii, několika roků videodokumentace alternativních uměleckých aktivit v Melbourne a účasti v řadě komunitních a veřejných uměleckých projektů. Její série maleb „The True History of Ned Kelly and Burka Woman“ se zabývá dějinami australské kultury a identity. Od roku 2006 její plátna byla vystavena v australském i mezinárodním kontextu. V roce 2012 se Mars vrátila do Wotjobaluku, kde se věnuje ve svém ateliéru v Dimboola umění.

Mars Drum was born in Wotjobaluk country, Australia. Mars left home at eighteen to spend the next few decades “living the artful life”. This included six years of art residencies and extensive travel in Europe and Asia, and many more years obsessively videoing Melbourne’s fringe arts and counter-cultural happenings, and undertaking a diverse range of experimental community and public art projects and residencies. Drum’s ongoing visual arts series “The True History of Ned Kelly and Burka Woman” is a contemporary investigation of Australia’s cultural history and identity, and has been exhibited, short-listed, and reviewed positively both nationally and internationally since 2006. Drum moved back onto Wotjobaluk country in 2012, and paints from her home studio in Dimboola.

KULATÝ STŮL A 1700 METRŮ KABELŮ

Moje první setkání s ideou symposia v Klášteře Plasy se váže k roku 1990, když jsem podnikl první výpravu do Holandska. Myšlenka Hermitu se pak dál krystalizovala během setkávání a vyjednávání s pracovníky Památkového úřadu, které jsme museli napřed přesvědčit o tom, že má smysl v plaském klášteře pořádat nějaké kulturní aktivity. Následovalo postupné vyklízení a přebudovávání tehdejšího Centra civilní obrany v přízemí prelatury, které se nakonec stalo zázemím pro Hermit. Tím to v roce 1992 v Plasích fakticky také všechno začalo. Vedení památkového úřadu tehdy dodrželo domluvu, kterou jsme na začátku uzavřeli a – i když nešlo o zdaleka ideální soužití – byla v příštích letech spolupráce Hermitu s Památkovým ústavem snazší.

Z prvního ročníku si pamatuji, že jsme na instalaci a koncerty museli sehnat víc než 1 700 metrů prodlužovacích kabelů. Vzpomínám si také na to, jak jsme společně s Milošem Vojtěchovským vyráběli velký kulatý stůl z dubových prken pro místnost budoucí knihovny a mediatěky. Stůl tam v prelatuře stojí dodnes a stal se z něho symbol pro mnohá setkávání a diskuze. Prakticky jsem tehdy sice přestal fotografovat, ale mojí vlastní temnou komorou prošla řada účastníků symposií a u nás v pokoji pro hosty přespávala řada významných účastníků festivalu a symposií.

Během let se do Plas někteří účastníci symposií vraceli i mimo letní sezónu a některé akce a rezidenční program probíhal celoročně. Byla to pro mne doba nových přátelství, poznatků, zkušeností a dodnes na ni rád vzpomínám. Navíc to byly – když se městečko v roce 1989 probudilo ze svého dlouhého spánku – pro město Plasy hodně výjimečné časy.

únor 2023



Kulatý stůl v konventu, zahájení symposia Fungus – Průzkum místa / Round table in the Convent, opening of the Fungus – Inquiry of Place Symposium, 1994
foto / Photo: Daniel Šperl

ROUND TABLE AND 1700M OF CABLES

My first contact with the idea of a symposium in the Plasy Monastery goes back to 1990, when I made my first trip to Holland. The idea of the Hermit further developed during our meetings and discussions with the staff of the Heritage Care office, whom we had first to convince that it makes sense to organize cultural activities in the Plasy monastery. Then there started the gradual rebuilding of the former Civil Defense Center on the ground floor of the Prelature, which eventually became the location of the Center's facilities. That's how it actually all started in 1992. At that time, the management of the heritage office kept our agreements we concluded at the beginning and – although it was far from an ideal coexistence – the cooperation between the Hermit project and the Heritage Institute was easier in the following years.

I remember from the first year that we needed to get more than 1,700 meters of extension cables for installations and concerts. I also remember when together with Miloš Vojtěchovský we made a large round table from oak planks for the room of the future library and mediathek. The table still stands there in the prelature and has become a symbol for many meetings and discussions.

Even though I almost stopped with photography at that time, many of the symposium participants passed through my own darkroom, and a number of important festival and symposium participants slept in our room for guests.

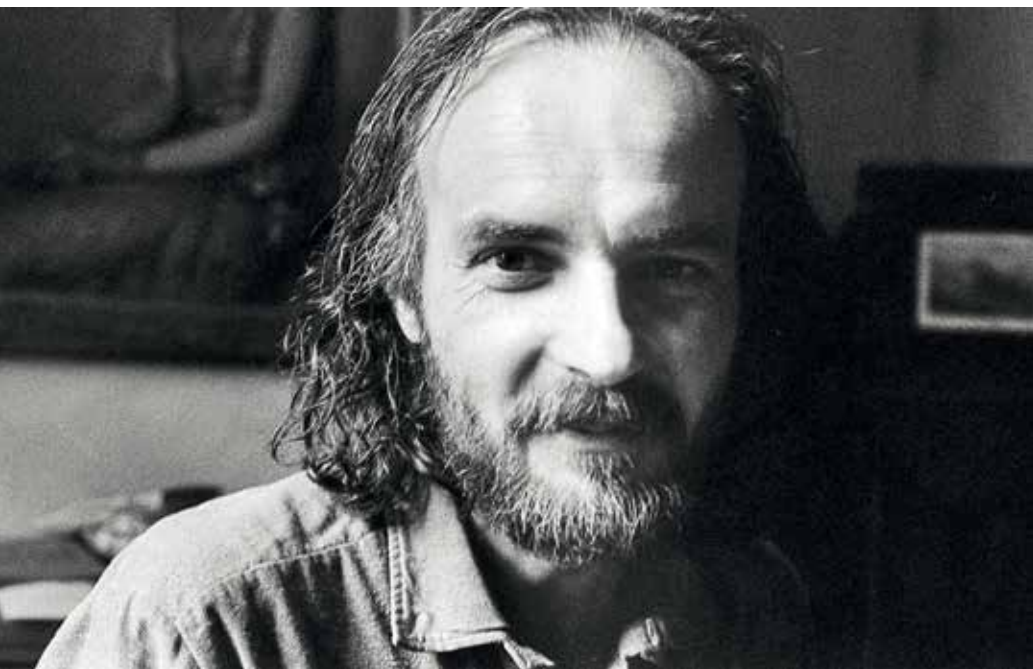
Over the years, some symposium participants returned to Plasy outside of the summer season, and some events and the residency program ran year-round. It was a time of new friendships, knowledge, and experience for me, and I still remember it fondly. Actually, when the town Plasy was waking up from its long sleep in 1989, those were very special times.

February 2023



Ivo Kornatovský (1962) bratr Jiřího Kornatovského, člen Společnosti přátel umění Plasy. Součástí týmu organizace nadace Hermit od roku 1993 do roku 1999. Vystudoval obor „Konstrukce tepelných a jaderných strojů a zařízení“ na VŠSE v Plzni. Ve volném čase se věnuje fotografii. V roce 2017 vydal spolu s hodinářem stroje v plaských sýpkách Robertem Drozdou v nakladatelství Novela Bohemica fotografickou publikaci *Plasy známé – neznámé*.

Ivo Kornatovský (1962) is the brother of Jiří Kornatovský and was the member of the Association of Friends of Arts in Plasy and producer and account manager of the Hermit Foundation Project between the years 1993 and 1999. In 1986, Ivo graduated in “Construction of thermic and nuclear machinery and appliances” at VŠSE in Plzeň with an MA degree. He devotes his free time to photography. Together with Robert Drozda – the clock keeper of the monastery granary – they published the photographic publication “Plasy známé – neznámé” in 2017 with the publishing house Novela Bohemica.



O BAROKU

Nic si nepamatuju, bylo to tak dávno. Tímto konstatováním bych mohl svůj text ukončit a zase si nasadit zuby a pustit rádio, protože já když poslouchám rádio, musím mít v ústech zuby, ani nevím proč, snad mám strach, že mě někdo uvidí. Vyvozuji to z faktu, že když rádio vypnu, s ulehčením si zuby vyndám a nechám je se žblunknutím klesnout ke dnu sklenice – snad nemusím zdůrazňovat, že ve sklenici je voda.

V Plasích jsem potkal Gerta z Amsterdamu. Moje angličtina byla horší, než jeho, proto jsme si výborně rozuměli. Sedávali jsme v hospodě u Suku u piva a mlčeli. Jednou se však stalo, že jsme mlčení přerušili. Kdosi přiběhl a vykřikl, že v rondelu doutná umělecky navršená sláma a že ji musíme pomoci hasit, aby se nemuseli volat hasiči. Oba jsme vyskočili, Gert zanařoval v angličtině, já žádnou nadávku v angličtině neznal a tak jsem vykřikl něco sprostého v češtině. Mohl sice chytnout klidně celý konvent, ale já jsem si vzpomněl, jak mi říkali místní, že je přece postaven na kůlech v bažině. A pokud něco stojí ve vodě, tak to přece nemůže shořet.

Nevím, proč jsem si vzpomněl zrovna na tohle, a ne třeba na noční atmosféru zámeckého dvora, kde mi u kašny nějaká dívka nabídla hašíš, a jak jsme potom hleděli na hvězdy, dokud jsem neusnul. Pod dojmem těch událostí jsem tehdy napsal v Plasích tady tuhle přednášku.

O BAROKU

motto: Co je tlusté, obsahuje tvary, co je tenké, obsahuje tvary také, ale nejsou moc vidět.

Tuto přednášku o baroku, vážení, začnu tlustými ženami. Ovšem! Na světě nejsou jen tlusté ženy, máme zde také tlusté muže, tlusté děti a tlustá zvířata. Co s tím? Pokusím se to trochu zjednodušit. Co je na přednášce důležité je to, aby byla včas ukončena. Pokud se časově přežene, posluchači bývají unaveni. Naopak, když je moc krátká, může posluchač pocívat rozčarování a někdy i jisté vědecké neukojení. Proto vynechám z přednášky muže, děti i zvířata. Mám k tomu i jiný důvod, než včasné ukončení přednášky. Tlustí muži nebyli totiž v baroku tak často zobrazováni jako ženy. Je proto několik důvodů: tlustý muž vypadá vždy legračně a pokud navíc svírá v ruce luk či meč, pocit komičnosti narůstá. Toho si byli barokní umělci vědomi a proto se snažili úzkostlivě zaměřit jen na svalnaté jedince. Děti se v baroku zobrazovaly nejčastěji jako andělé. Tady už vůbec nepřicházelo v úvahu namalovat například tlusté břicho, neboť takový tlustý anděl by nemohl létat. Každý barokní umělec si byl vědom, že pokud namaluje tlustého anděla, jak marně tluče křídly o zem a snaží se vzlétnout, byl by zcela jistě vyobcován. S tlustými zvířaty je to podobně jako s tlustými muži – zesměšnily by lehce obraz. Posuďte sami: na barokních obrazech jsou nejčastěji zobrazována zvířata se kterými bojovali svalnatí muži. Pokud svalnatý muž bojuje s tlustým zvířetem, například se lvem, který tahá břicho po zemi, svaly muže působí komicky a zcela zbytečně. Aby tedy byla zachována čistota výrazu, svalnatý muž musí bojovat se svalnatým zvířetem a opačně. Nad nimi přitom může poletovat jen lehce

otylý anděl. Pouze tlustá žena nepůsobí komicky, protože je to stále žena. Navíc podezírám barokní veřejnost (ale přiznávám, že to nemám dostatečně podloženo) z domněnky, že čím více tuku ženě umělec přimaluje na těle, tím žena bude mít více dětí. Jedna věc je však podivná: tenkrát byl často zobrazován únos žen. Každý muž, který někdy nesl v náručí ženu potvrdí, jaký je to rozdíl, jestli nesete ženu štíhlou nebo tlustou. Přesto byly v baroku unášeny pouze ženy tlusté. Zčásti se to dá vysvětlit tím, že tehdejší muži byli silnější. Nebylo by špatné, zaměřit se na tento fakt trochu podrobněji a možná bychom zjistili zářející věci. Například, že tak jak muži postupně slábli (přestávali nosit meče těžké, které nahradily lehké) musely ženy začít hubnout, aby byly vůbec vhodné pro unášení

Až do dnešní, automobilové epochy, kdy i velmi slabý muž může v autě unést i velmi tlustou ženu, musely ženy plynule reagovat na sílu mužských paží.

Na závěr bych chtěl uvést citát, který veškerou přednášku shrne.

Prozkoumejte všechno, co je pochopitelné a dojdete k závěru, že jen v tom, co je nepochopitelné, lze najít potěšení.

Plasy, 1993

Marian Palla (1953), vystudoval brněnskou konzervatoř a 15 let hrál na kontrabas v orchestru Janáčkovy opery v Brně. Paralelně se věnoval výtvarnému umění – hlavně kresbě, malbě a objektům, improvizované a experimentální hudbě a psaní. Od roku 1994 do roku 2011 učil na katedře environmentu Fakulty výtvarných umění VUT v Brně. Jeho práce vychází z tradic humoru, dadaismu a nonsensu. Napsal a vydal jedenáct knih a je jednou z osobností generace formující od poloviny 70. let neoficiální kulturní scénu v Brně. Žije ve Střelcích u Brna. Zúčastnil se prvního symposia Hermit v roce 1992, ve stejném roce zde nahrál s Alešem Mullerem CD *Jak nahrát CD*. Vystoupil zde v roce 1993 a 1994 s Petrem Kvíčalou jako skupina Florian.

Marian Palla (1953) is a Czech visual and performance artist, writer and musician. He graduated from Janáček Music Academy and in 2000 from the Faculty of Fine Arts in Brno, where he worked until 2010 as a pedagogue. He also played double bass in the Janáčkova Opera orchestra in Brno. He held several solo exhibitions, both in the Czech Republic and abroad. His work makes use of humour, dada, and nonsense poetry. The publishing house Větrný Mlýn published several of his books. Marian lives in Střelice near Brno. He participated in the first Hermit symposium in 1992, in the same year he recorded a CD *Jak nahrát CD* with Aleš Muller. He performed in 1993 and 1994 in Plasy with Petr Kvíčala as a member of the group Florian.

ON THE BAROQUE

It was a long time ago; I don't remember a thing. I could end the text with this statement, put my dentures back in and turn on the radio, because when I listen to the radio, I have to have my dentures in my mouth. I don't even know why; maybe I'm afraid someone would see me. This I deduce from the fact that when I turn off the radio, I take out my dentures with relief and let it sink to the bottom of the glass with a splash, perhaps obviating the need to mention that there is water in the glass.

In Plasy, I met Gert from Amsterdam. My English was worse than his, so we understood each other well. We sat over our beers and didn't speak. But once the silence was broken. Someone ran up and shouted that the artistically stacked hay in the rondel was smouldering and that we had to help put it out so the fire brigade wouldn't have to be called. We both jumped up, Gert cursing in English, and since I didn't know any choice words in English, I blurted out something obscene in Czech. The whole monastery could have gone up in flames, but then I remembered that the locals said the building of the convent is standing on posts in the swamp, and if something is built on water, it can't burn.

I'm not really sure why I thought of that right then and not, say, the evening atmosphere in the château courtyard, where some girl offered me some hash by the fountain and then I stared at the stars until I fell asleep. Under the impression of these events, I wrote in Plasy the lecture ON THE BAROQUE.



ON THE BAROQUE.

Motto: What's fat contains forms; what's thin also contains forms, but you just can't see them so well?

Ladies and Gentlemen, I begin this lecture on the Baroque with fat women. Of course! There are not only fat women in the world – there are also fat men, fat children and fat animals. So what? I'll try to simplify it a bit. What's important about a lecture is that it ends on time. If it goes on too long, the audience gets tired. Then again, if it's too short, the listener might feel disappointment, sometimes even a certain scientific dissatisfaction. And so I leave men, children and animals out of the lecture, though my reason for that has nothing to do with finishing on time. In the Baroque period fat men weren't depicted as often as women. And so there are several reasons: a fat man always looks funny, and if he is also holding a bow or a sword, the comic effect is even magnified. Baroque artists were aware of this and therefore tried meticulously to focus on muscular individuals. Children were depicted most often in the Baroque period as angels. Here there was no point in painting, for example, a chubby belly, because a fat angel can't fly. Every Baroque artist was aware that if you paint a fat angel beating its wings on the ground in a futile attempt to take off, you'd be excommunicated. Fat animals have the same effect as fat men – they diminish the seriousness of the picture. Judge for yourself: animals are most often depicted in Baroque paintings in battle with beefy men. If a strapping man is fighting, say, with a fat lion dragging its belly on the ground, the man's muscles appear comical and completely superfluous. In order to preserve the purity of expression, a burly man must fight a sinewy animal and vice versa. At most a slightly

corpulent angel can be flying over them. A fat woman is the only one who doesn't look funny, because she is still a woman. Moreover, I suspect the Baroque public (though I admit I don't have this well documented) thought that the fatter the artist depicted a woman, the more children she was going to have. But one thing is strange: women were often shown those times being abducted. Any man who has ever lifted up a woman will tell you there's a big difference between abducting a thin woman and a fat woman. Still, only fat women were abducted in the Baroque period. That could partially be explained by the fact that men were stronger back then. It wouldn't be a bad idea to zero in (in a little more detail) on this theory a bit more; perhaps the findings would be surprising. For example, as men progressively lost strength (they stop carrying heavy swords, replacing them with lighter models), women had to start losing weight so they'd be fit for being abducted. Up until today's automobile era, when even a very weak man can abduct a very fat woman in a car, women had to respond fluidly to the strength of men's arms.

In closing, the following quote provides an efficient summary of our lecture here.

Explore everything that is comprehensible and you'll come to the conclusion that only the incomprehensible is a source of genuine pleasure.

Plasy, 1993





Karel Sidorjak

U SUKU

Ze skupiny lidí kolem Hermitu jsme to byli já a bratři Jiří a Ivo Kornatovští, kteří pochází z Plas. Na jaře roku 1992 se po městečku objevily xeroxované plakátky s pozváním na výstavu, možná na koncerty v klášteře s nezvyklými, cizokrajně znějícími jmény. Po městě se začalo šuškat, že do kláštera přijeli "nějaký holandský umělcí". A na jeden z těch koncertů jsem se víceméně náhodou připltel: seděli jsme s kamarádem Pavlem S. v zahrádce hospody „U Suku“ a připojili se ze zvědavosti k malé skupince lidí, která nás zavedla až do kaple sv. Benedikta v konventu. Tam probíhala prezentace zvukové instalace *Dynamic Panoramaphone* Ada van Burena, doprovázející americkou zpěvačku Annu Homler. Na ní si dnes už nevzpomínám, ale pamatuji si, že to představení na mne dost zapůsobilo. Najednou jsem začal prostory kláštera vnímat jinak, než jen jako chladnou, ošuntělou a obrovskou budovu se kterou si z místních nikdo nevěděl rady. Akce pořádané nadací Hermit jsem pak začal sledovat a postupně se spřátelil s Martinou, Milošem a ostatními lidmi okolo Hermitu a ve svém volném čase jsem začal pomáhat s organizací. Od roku 1996 jsem s Hermitem spolupracovat dokonce na plný úvazek. Hermit mě ovlivnil v mnoha ohledech a změnil i můj osobní život, protože jsem se spřátelil s jednou s rezidenčních umělkyní Belindou van Valkenburg. Potom jsem se s ní oženil, přestěhovali jsme se do Berlína a pak do Kalifornie, kde od roku 2000 žiji. Do Plasů se každý rok vracím k rodičům a na léta s Hermitem vzpomínám poměrně často. Ze stovek umělců kteří tím prostorem prošli mi v hlavě utkvěli hlavně zvukoví umělci a hudebníci... Někdy se dívám na klášter a říkám si: tady před lety tedy opravdu hráli třeba Fred Frith, Phil Niblock, Paul Panhuysen, Keiji Haino, James Fulkerson a samozřejmě další skvělí umělci. A jsem z toho paf, že se to skutečně stalo. Že jsem byl tehdy u toho, že se mi Hermit připltel do cesty a že jsem se Hermitu do cesty připltel já.

„Hermiti celého světa, spojte se!!“

Kalifornie, leden 2023



U SUKU

From the group of people around the Hermit, it was me and the brothers Jiří and Ivo Kornatovský, who were born and lived in Plasy. In the spring of 1992, some xeroxed posters with unusual names on them appeared around the town inviting visitors to come to see an exhibition, perhaps a concert in a monastery. There was some rumour going around that there are “some Dutch artists”. I attended one of the events by chance, because we were sitting with my friend Pavel S. in the pub U Suku near the monastery and decided to follow a small group of people who were going to the Chapel of St. Benedict inside the monastery. Ad van Buren’s Dynamic Panoramaphone sound installation was there, accompanied by the American singer and performance artist Anna Homler, though I don’t recall her today. Anyway, the event made quite an impression on me and suddenly I started to see the monastery complex differently than just a cold, huge and shabby building that no one knows how to deal with. I started to follow the events organized by the Hermit Foundation and gradually became friends with Martina, Miloš and other people around Hermit. In my spare time I helped with the organization and, beginning in 1996, even enrolled to work full-time with Hermit as a co-organizer. Hermit influenced me in many ways and even changed my personal life: I became friends with one of the resident artists (Belinda van Valkenburg) and after we married, we moved first to Berlin, then to California, where I have lived since 2000. I regularly return to Plasy to see my parents and I recall the years with Hermit quite often. Of the many artists who passed through that space, the ones that stuck in my head were mostly sound artists, musicians... Sometimes I am looking at the monastery and say to myself: did Fred Frith, Phil Niblock, Paul Panhuysen, Keiji Haino, James Fulkerson (and of course many other great artists) really perform here many years ago? And I’m totally stoked that it actually happened, that I was there, that Hermit got in my way, and that I got in the way of Hermit.

“All Hermits of the world, unite!!”

California, January 2023



CXVII *Fanciullo con Trich Trach*

HERMIT

international art symposium
1993

PLASY



RÁJ

Zátiší tvořily litinové objekty, které jsem zavěsil místo původních závaží, pohánějících čtyři hodinové krokové mechanismy. Krokový mechanismus pohání tíha závaží a v průběhu dne klesají dolů a tím udržují kyvadlo v pohybu. Oznamují čas odbíjením zvonů, které jsou v různém ladění. Hodinový stroj byl sestaven roku 1686 a každá část mechanismu dostala vlastní jméno: *Zvěrokruh* pohání kyvadlo, *Ráj* odbíjí čtvrt hodinu, *Peklo* odpočítává celou hodinu a čtvrtý zvon *Rok* opakuje počet celých hodin. Robert Drozda o hodiny pečuje skoro každý den už od roku 1980. Během oprav a údržby původní kamenné závaží musel doplnit pozoruhodnou assembláží z nalezených předmětů: železnými součástkami, betonovými tvárnici, řetězy, lanem a sáčkem s pískem a kamínky.

Po konzultaci se správou kláštera a Robertem Drozdou jsem jedno ze závaží – pytlík s kameny a lanko použité k jeho zavěšení – nahradil odpovídající vahou litinových objektů, mřížkou a řetězem. Nechal jsem v Kralovicích odlít z litiny obyčejné předměty, koupené v obchodu v Plasech. Na mřížku od kanálu, upevněnou řetězem k soustrojí pohánějící zvon Ráj jsem umístil pět litinových odlitků brambor, dvě litinová jablka, litinový citrón, litinovou okurku, litinovou hlavičku česneku, dva litinové pletené rohlíky, litinovou čokoládovou tyčinku, litinové balené cukroví, litinové mýdlo na praní, litinovou láhev piva *Pilsner Urquell*, litinovou plechovku od sardinek v oleji a v rajčatové omáčce, litinovou skleničku od dětské výživy, litinovou krabičku cigaret Marlboro, litinové kovářské kladivo, litinový zapisovač, litinovou čajovou svíčku, litinovou svíčku ve tvaru šaška, litinovou obyčejnou svíčku a litinový železný klíč.

(Spolupráce: Robert Drozda a Ivo Kornatovský)

P. S. Litinové sousoší bylo součástí hodinového stroje ve věži sýpky asi do roku 1997, kdy vznikla nová barevná kamenná závaží a litinové předměty byly sejmuty a kdesi uloženy. (M. V.)



PARADISE

“A still life, an arrangement of cast iron things, is suspended from one of the four clock movements. Gravity driven, each movement is connected to an ensemble of weights that through the course of the day gradually lower and activate the pendulum and announce the time by way of three differently tuned bells. The clock was designed in 1685 and each movement given a name: *Zvěrokruh* (Zodiac) swings the pendulum; *Ráj* (Paradise) is the first and highest pitched bell that rings the time every quarter hour; *Peklo* (Hell), the second bell, sounds the hour with as many rings of the bell; finally, *Rok* (Year), repeats the hour time with a low toned bell. Robert Drozda, the clock’s keeper since 1980, restored the clock and reconfigured the original stone weights using a remarkable constellation of found objects: iron machine parts, concrete blocks, metal chains, rope and a burlap sack filled with stones. After consulting with the keepers of the monastery and Mr. Drozda, I replaced the sack of stones and the rope used to suspend it with an equal weight in cast iron and chain. Common items found in a local shop were cast directly into iron then arranged onto an iron drain cover and suspended by chain bellow *Ráj*, the highest pitched bell: five potatoes, two apples, a lemon, a cucumber, garlic, two braided bread rolls, one chocolate bar, wrapped candy, a bar of laundry soap, a bottle of *Pilsner Urquell* beer, a can of sardines in oil, a can of sardines in tomato sauce, a small jar of baby food, one pack of Marlboro cigarettes, a smith’s hammer, a recorder, a tea candle, a table candle, a candle in the form of a court jester and an iron key.”

(collaboration: Robert Drozda and Ivo Kornatovský)

P.S. The cast iron sculpture was part of the clockwork in the granary tower until 1997, when new colored stone weights were installed and cast iron objects were removed and stored somewhere. (M. V.)



David Miller je kanadský umělec, narodil se v Montrealu, žije a pracuje v Lethbridge v kanadské provincii Alberta, kde učí výtvarné umění a fotografii. Studoval média a experimentální film na Sheridan College, umění a dějiny umění na Nova Scotia College of Art and Design (BFA); umění ve veřejném prostoru na Simon Fraser University's Institute for Contemporary Art a postgraduální výzkum na Emily Carr University of Art + Design (MAA). Zabývá se otázkami nezobrazitelného a nepřítomného, zejména jej zajímají vztahy, které utváří technické obrazy v prostoru mezi zjevným (tím, co se nám objeví) a nenávratným (tím, co nenávratně zmizí). Jeho uměleckou metodou je zkoumání povahy a podstaty fotografického obrazu.

David se zúčastnil několika symposií v Plasech, byl hostujícím pedagogem na brněnské FaVU a vyučoval na pražské FAMU. Miller byl iniciátorem kanadské skupiny umělců na sympoziu Křížení poledníků.

David Miller is a Canadian artist born in Montreal. Broadly, his work explores the relationship between what is evident (appearance) and the unrecoverable (disappearance). His installations, site works, performances and photographs have been exhibited widely across Canada, in China, Czech Republic, Germany, Mexico, the Netherlands, Slovakia, and in the United States.

David took part in several Plasy symposiums, was a visiting teacher at Brno FaVU and taught at FAMU in Prague. Miller was the initiator of participation of the Canadian artists at the symposium Meridian Crossing.



David Miller, 1995
foto / Photo: Daniel Šperl



Robert Drozda u věžních hodin / Robert Drozda
by the tower clock, foto / Photo: Ivo Kornatovský

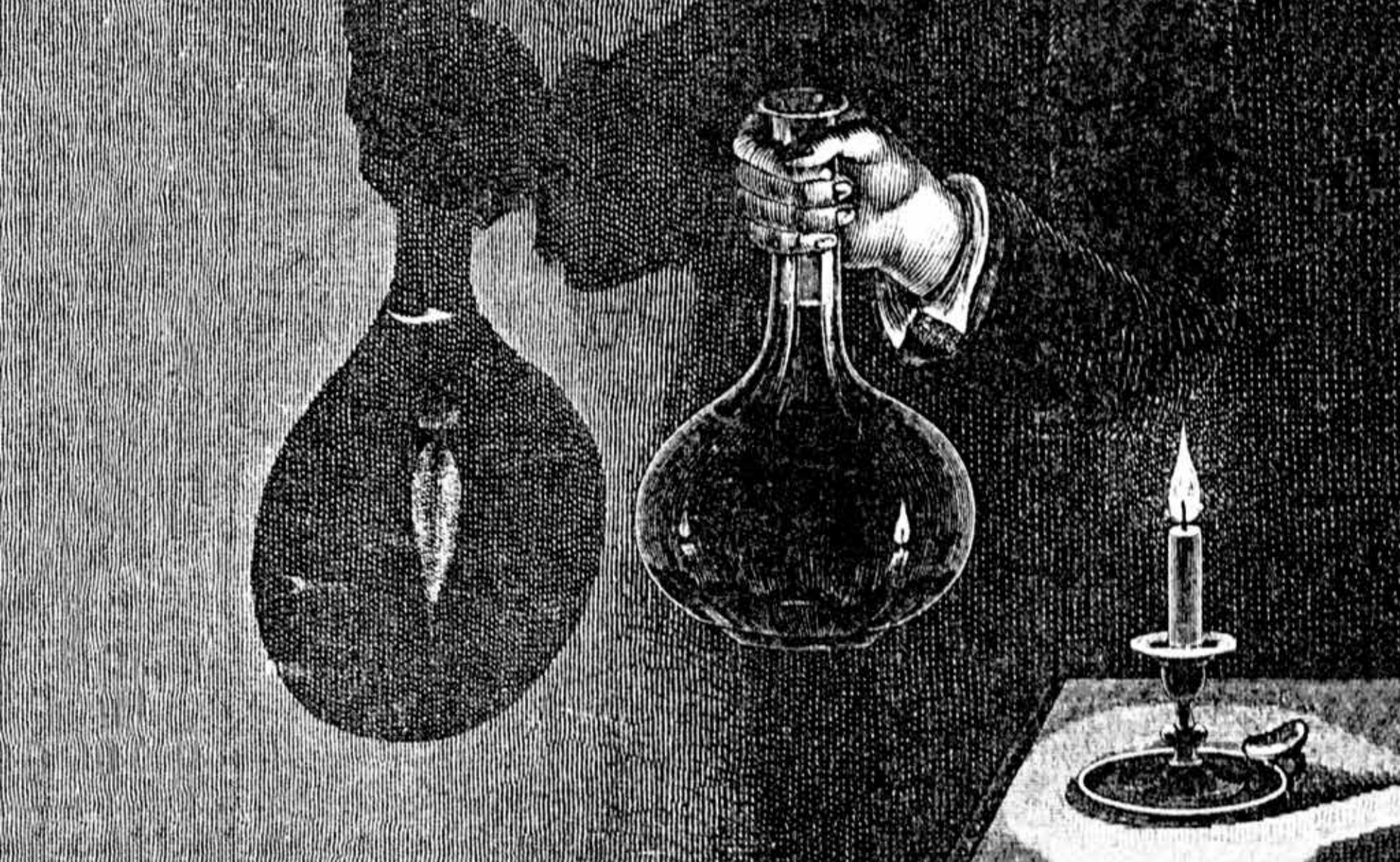
Hodinář, spisovatel a vrchní inspektor drážní kontroly pan **Robert Drozda** se začal ve svých 32 letech 17. května roku 1980 starat o stroj věžních hodin ze 17. století, které jsou nad gotickou kaplí barokní sýpky plaského kláštera. Jeho každodenním úkolem bylo, aby se stroj nezastavil, aby na šesti cifernících byl přesný čas a odbíjení zvonů bylo slyšitelné v širokém okolí po údolí. Naposled vytáhl 607 kg závaží dne 30. 11. roku 2019 v jedenácti letech. Zemřel měsíc potom. Na zvonici u hodin prožil každý den nějakou dobu skoro čtyřicet let. Protože se na čísla a stroje spoléhal, počet Roberta Drozdy lze shrnout takto:

- hodinový stroj natahoval téměř po 14 500 dní
- vzhůru ručně vytahal skoro 9 000 tun závaží
- celková výška vytahování závaží byla skoro 150 km
- vyšlapal k hodinovému stroji a potom sešel dolů celkově milion a půl schodů.

May 17, 1981, was the first day 32-year-old **Robert Drozda**, a watchmaker, writer and chief inspector of the railway inspection, started to take care of the 17th-century tower clock above the Gothic chapel of the Baroque granaries at the monastery. His duty was to make sure the clock mechanism did not stop, that all six dials had the exact time and that the bells were audible in the valley. On November 30, 2019, now 71, he pulled up the 607 kg of weights for the last time; he passed away one month later. For nearly forty years, he spent time every day on the bell tower. Because he was fond of numbers, Robert Drozda's professional watchmaker life could be summarized as follows:

- He wound the clock mechanism almost 14,500 days.
- He hoisted nearly 9,000 tonnes of weight to a total height of almost 150 km.
- He walked up and down a million and a half steps to the clock mechanism.

Ilustrace z katalogu O počátku / Illustration from
the catalogue Near the Beginning, 1995
archiv Hermitu / Archive of Hermit



Pavoučí Bába řekla " až zemřu, Pohřbite
mne hlavou k Východu. Příští jaro
vyrostl tam, kde byl její klín
tabák. Proto kouříme tabák.

Grandmother Spider said: When I die bury
me with my head toward East. The Spring after,
tobacco grew where her vagina was.
That is why we smoke tobacco.

Každý Kontinent má strom, který
představuje svět, a každá vesnice,
each continent has a tree that represents
the center of the world. And each village.

Východní Atlantik
East Atlantic

Západní Pacifik
West Pacific

Východní Kůl
The East Pole

Sevem směrů: Východ, Západ, Sever,
jih, nahoru, Dolů, Uvnitř sama sebe.
The seven directions: East, West, North,
South, Up, Down, Inside oneself.

Stojím zde a vidím, že polovina světa je
před mnou a druhá polovina za mnou.
I am, je pak střed.

Standing here I see that half the world
is before me, the other half behind. Here, then,
is the center.

Pavoučí bába řekla:
až zemřu, pochovejte mne hlavou k Východu
Příští jaro vyrostl tabák právě tam, kde byl její klín

Proto kouříme tabák

Každý kontinent má nějaký strom, který představuje svět.

A každá vesnice Východní Atlantik

Západní Pacifik

Východní Kůl

Sevem směrů: východ, západ, sever, jih, nahoru, dolů, dovnitř

Tady stojím a vidím, že polovina světa je přede mnou

a druhá za mnou

Tady je tedy střed

Grandmother Spider said:

When I die, bury me with my head towards the East.

The Spring after, tobacco grew where her vagina was.

That is why we smoke tobacco.

Each continent has a tree that represents the center of the world.

And each village.

East Atlantic

West Pacific

The East Pole

The seven directions: East, West, North, South,

Up, Down, Inside oneself

Standing here I see that half the world is before me,

the other half behind.

There then is the center.



STŘED SVĚTA

V MÍSTĚ, KDE STOJÍM, JE JEDNA POLOVINA SVĚTA PŘEDE MNOU A DRUHÁ POLOVINA ZA MNOU

„Vydal jsem se do starého plaského kláštera v Čechách, abych tam vztyčil kůl, označující střed světa. Metternich – Němec, který se v roce 1809 stal rakouským ministrem zahraničí, ten klášter koupil a vytvořil tam jedno ze svých letních sídel. A Metternich jednou řekl, že Asie začíná hned za vídeňskou Landgasse. Vzal jsem si z kláštera kámen a odnesl ho do Vídně. Do domu, který si postavil Ludwig Wittgenstein.

Metternich chtěl Evropu ochránit před svobodomyšlnou Francouzskou revolucí. Proto byl donucen zavřít plno lidí do kamenných žalářů, které byly pod krásnými budovami hluboko ve sklepeních, aby jejich pláč nerušil tóny houslí tam nahoře...”

Věnováno Ludwigu Wittgensteinovi a jeho krásnému vídeňskému domu a Robertu Musilovi z Vídně a z Prahy. A Schönbergovi, jehož jméno, alespoň si to tak představuji, znamená „krásná hora“ nebo snad „pěkný kámen“, což nemusí být ten stejný jako Monteverdi, pokud „zelená hora“ znamená také „hezkou horu“. A také Heisenbergovi a Einsteinovi. Jaký druh kamene je ten Wittgensteinův?

Jimmie Durham v textu pro katalog *The Libertine and the Stone Guest*, Vienna/New York 1996

Jimmie Durham pro Plasy připravil část své série o „Středu země“, kterou se v té době zabýval. Propojil ji s instalací, kterou na podzim 1996 otevřel ve vídeňském domě postaveném podle návrhu Ludwiga Wittgensteina a patřícímu Bulharské ambasádě. V okolí kláštera našel lipový kmínek, porazil ho, zbavil kůry a celý den sušil nad ohněm. Přivezl si sebou z Bruselu, kde tehdy bydlel – zpětné zrcátko od auta, jenž se stalo součástí instalace před sýpkou. Když byl kmen vysušený, vykopal krumpáčem díru v zemi, nasypal na dno hrst tabáku, vložil několik valounů, zazpíval cosi v jazyku Čeroekiů a vztyčil bílý dřevěný totem, do něhož zašrouboval zpětné zrcátko. Představení doprovázelo několik hudebníků.

Zrcátko kdosi za dva dny ukradl a po několika dnech někdo vytrhl také totem. Durham si z Plasů na oplátku odvezl kámen, který pak ve Vídni vrhнул do prázdné skleněné vitríny, umístěné v jeho instalaci ve Wittgensteinově domě.

Jimie Durham (1940–2022) byl umělec, básník, performer, esejista a aktivista amerického indického hnutí. Přestěhoval se z rodného Arkansasu do New Yorku, pak Mexika, do Evropy, kde žil v Bruselu a nekonec v Berlíně. Durham se hlásil k indiánskému kmeni Čeroekiů a ve své tvorbě se zabýval předsudky a stereotypy Západu, týkající se například amerických indiánů, nebo obecně národů vně západní hegemonie. Jeho umělecká praxe byla alternativním modelem politického aktivismu. Prostřednictvím soch, performancí, kreseb, instalací a dalších forem vyprávěl příběhy o národnostech, hegemonii a marginalizaci.



THE CENTER OF THE WORLD

STANDING HERE I SEE THAT HALF THE WORLD
IS BEFORE ME, THE OTHER HALF BEHIND

"I went to an old monastery in Plasy (Bohemia) to establish a pole for the center of the world. Metternich, the German who had become foreign minister of Austria in 1809, had bought the monastery and made it into one of his summer homes.

Metternich once said that Asia begins at the Landgasse in Vienna. I brought a stone from the monastery to Vienna, to Ludwig Wittgenstein's house, Metternich wanted Austria to save Europe (from thinking about the French revolution) so he had to put a lot of people in stone dungeons bellow the beautiful buildings. Their screams added nothing to the sounds of the violins above..."

Dedicated to Ludwig Wittgenstein and his beautiful house in Vienna, and to Robert Musil of Vienna and Prague. And Schönberg, which I imagine means "pretty mountain," or "pretty stone," and must be the same as Monteverdi if a "green mountain" means a "pretty mountain." And to Heisenberg and to Einstein. What kind of a stein is a Wittgen' stein?"

Jimmie Durham in the text for *The Libertine and the Stone*
Guest catalogue, published in German, Vienna/New York 1996

For Plasy, Jimmie Durham realized a piece from his series about the *Center of the World*, connecting it to the exhibition he opened one year later in Vienna. It was held in the building designed by Ludwig Wittgenstein, in which the Bulgarian Embassy was located. Durham found the linden trunk in the vicinity of the monastery, stripped the bark and dried the trunk near the fire for an entire day. He brought along from Brussels the rear-view mirror of a car and used it in the installation in front of the granary. When the trunk was dried, Durham dug a hole in the ground, tossed a handful of tobacco on the bottom, added several cobbles, read a poem in Cherokee and English and erected a wooden totem pole, to which he attached the rear-view mirror. The performance was accompanied by several musicians.

The mirror was stolen within two days, and just days later someone also made off with the *Center of the World*. Jimmie Durham took a stone from Plasy and in Vienna threw it into an empty glass showcase in his installation at the Wittgenstein house.

Jimmie Durham (1940–2022) was an artist, poet, performer, essayist, and American Indian Movement activist. Durham has led an itinerant life, never settling in one medium or project, moving from his native Arkansas to New York, Mexico, Europe, and elsewhere. A Cherokee, Durham was concerned with Western preconceived notions and stereotyping of Native American Indians, so for him, an artistic practice is an alternative means of political activism. Through sculpture, performance, drawing, installation, and more, Durham tackles issues of national narratives, hegemony, and marginalized non-Western perspectives.



**BYL BYCH RADŠI, KDYBYCH TOMU VŠEMU ŠPATNĚ POROZUMĚL /
I WISH I HAD UNDERSTOOD EVERYTHING WRONG**

Bůh člověka stvořil ke svému obrazu a stvořil také Ráj,
kde podle knihy Božího slova křesťanů pro člověka
bylo dobré přebývat.

Když ještě Země byla plochá a byla středem vesmíru,
vycházelo slunce na východě a zapadalo na západě.

Když byla Země kulatá a na okraji vesmíru,
slunce vycházelo na východě a zapadalo na západě.

A přesto: i když to tak nevypadá –
žijeme v ráji.

God created man in his image and also created paradise, where it was
good for man to dwell, declares the book of the word of God of Christians.

When the earth was flat and the centre of the universe,
the sun rose in the east and set in the west.

When the earth was spherical and at the edge of the universe,
the sun rose in the east and set in the west.

All the same: We live in paradise.
It just doesn't look like that.

Když jsme zjistili, že se člověk vyvinul z dřívějších forem života a že svět nebyl stvořen za šest dní, všemohoucí Bůh zemřel a vznesl se na nebe. Přestože se věda nezabývá významy, ztratila idea Boha svůj smysl. Člověk začal zkoumat hmotnou realitu a Bůh se proměnil v nástroj směny a boje o moc. Peníze, jako měřítko směnné hodnoty, člověka zotročily a pokazily a způsobily zánik dalších živočišných druhů, staly se příčinou ekologické krize a předznamenávají také zánik našeho druhu. Médium je poselství. Kvantová fyzika dokazuje, že člověk není vnější pozorovatel přírody, ale spíš tím, kdo uskutečňuje systém víry a hodnot, které přijala naše společnost a kultura.

Seděl vedle mě u ohně na festivalu v Plasech v roce 1995 a protože po ruce neměl nic lepšího, bubnoval na dětský bubínek s gumovou blánou, která moc nezněla. Když naopak znělým hlasem zazpíval, naskočila mi husí kůže. Jeho píseň divoce střídala nízké a vysoké tóny a prozradila něco o jeho původu. Jimmie Durham, rodák z Texasu, indián z kmene Čerokézů, jehož soukmenovci ale popírají, že by k některému z jejich tří kmenů patřil.

Proč jsme proboha vlastně tady na Zemi? Země nám přece nepatří; my patříme Zemi. Je to náš domov, domov, který sdílíme s ostatními, Země je naším společným vesmírným osudem. Podle toho co víme, je Země jediná planeta ve vesmíru s miliardou slunečních soustav a galaxií, kde vznikl inteligentní život.

Budapešť, leden 2023

GLOBE WORK

Globe Work byl jeden ze dvou příspěvků Vaary pro festival *Entarctic Shelf*. Performance probíhala v letním refektáři v noci a skoro ve tmě. Rozlehlou prostoru osvětlovala jediná žárovka zavěšená na dlouhém kabelu od stropu. Z přenosného CD přehrávače zněly nahrávky hymny různých národů a performer v černém obleku si za zvuku dramatické hudby pohrával s nafukovacím míčem připomínajícím planetu Země.

Letní refektář s nikou, ve které původně visel rozměrný dřevěný krucifix, po zrušení kláštera sloužil jako sýpka a prostor byl přepažen novou podlahou. V podlaze byly otvory vedoucí dolů k podlaze. Je tma a performer pomalu stahuje elektrický kabel upevněný na stropě, takže se žárovka zvedá z otvoru v podlaze a pak se zastavuje. Performer uchopí do rukou nafukovací míč s dekorem zeměkoule. Přemýšlí o něm, dotýká se ho a točí jím na dřevěné podlaze. Napřed je ticho, postupně začnou z přehrávače znít národní hymny. Performer míč vypouští a jak vzeduch se sykotem hlasitě uchází, začínou z míče-zeměkoule hrát hymny hlasitěji. Performer postupně zachází s glóblem víc a víc agresivně, kope do něho po místnosti i proti místu, kde kdysi visel krucifix. Úryvky jednotlivých melodií se postupně stávají kratšími, fragmentovanými a roztříštěnými. Když je nafukovací balón prázdný, nastane ticho a performer vezme do ruky elektrický kabel visící nad žárovkou, začne osvětlovat boční stěny a potom elektrický kabel z ruky pustí, takže se žárovka začne houpat ze strany na stranu. Zároveň začnou bít klášterní zvony. Performer kráčí středem, je obrácený tváří ke krucifixu a skleněným střepem si na čele způsobí horizontální ránu. Otočí se pak tváří k publiku. Nehýbe se, rána na jeho čele lehce krvácí a jeho stín se tak jako kyvadlo kýve z jedné strany obřího kříže na druhou. Kmity světelného kyvadla se pomalu zkracují a když odbíjení klášterních zvonů utichne, zastaví se i kyvadlo a obrys performerova těla vrhá stín na místo, kde visel kdysi kříž.

srpen 2017



When we pointed out that man had evolved from earlier life forms and the world was not created in six days, God Almighty died and flew to heaven. Although science does not deal with meanings, the idea of God lost its purpose. Man began to explore material reality, and God became an instrument of exchange and power struggle. Money, the measure of exchange value, has enslaved and corrupted man, led to the destruction of other species, brought about an environmental crisis, and is foreshadowing the end of our species. The medium is the message. Quantum physics suggests that man is not an outside observer of nature but an implementer of the belief systems and values adopted by his society and culture.

He sat next to me at the Art Festival in Plasy Monastery campfire in 1995, banging, for lack of a better instrument, a children's rubber-skinned drum that didn't ring. As he began to sing in his carrying voice, the hairs on my skin stood up. The song alternated wildly between low and high notes and immediately told me of his origins. He was a Cherokee Indian, Jimmie Durham, a native of Texas, whose Cherokee tribes, however, denied he belongs to any of their three tribes.

Why on earth are we here on Earth? Earth doesn't belong to us; we belong to the Earth. It is our home, the home we all share, and our common destiny in space. As far as we know by now, Earth is the only planet with intelligent life in a universe filled with billions of solar systems and galaxies.

Budapest, January 2023

GLOBE WORK

The performance took place in the refectory, originally the dining room of the monks where a huge crucifix hung on the wall. After the monastery was closed, the space served as a granary, and a new floor above the ground floor was built. There was an opening in the middle of the new floor for a wooden funnel.

The space is dark. The performer slowly pulls the electric cable down from the ceiling and the light bulb simultaneously rises up from inside the funnel, slowly, until it is above floor level, where it stops. The performer stands next to an inflated balloon with a globe printed on it. He wanders around the globe, pushes it and rolls it around on the wooden floor.

It begins in silence, but gradually various national anthems are heard. The performer opens the air valve of the balloon globe. The anthems gradually get louder as the air escapes from the globe. The performer handles the globe more aggressively. He kicks it around the room and against the crucifix. The excerpts from the anthems get shorter, more fragmented and broken up. Silence follows, as all the air has escaped from the balloon.

The performer catches hold of the electric cable above the light bulb and then moves the light over to the side wall and lets it swing. The monastery bells begin to ring. The performer moves to the middle of the floor, faces the crucifix, and cuts his forehead horizontally with a piece of broken glass. He then turns toward the audience. He stands motionless while his forehead bleeds a little and his shadow swings from one side of the crucifix to the other like the hand of a clock. The swinging arc of the light-bulb pendulum gradually shortens, and the bells stop ringing. The pendulum then stops and the shadow of the performer is cast upon the crucifix.

August 2017



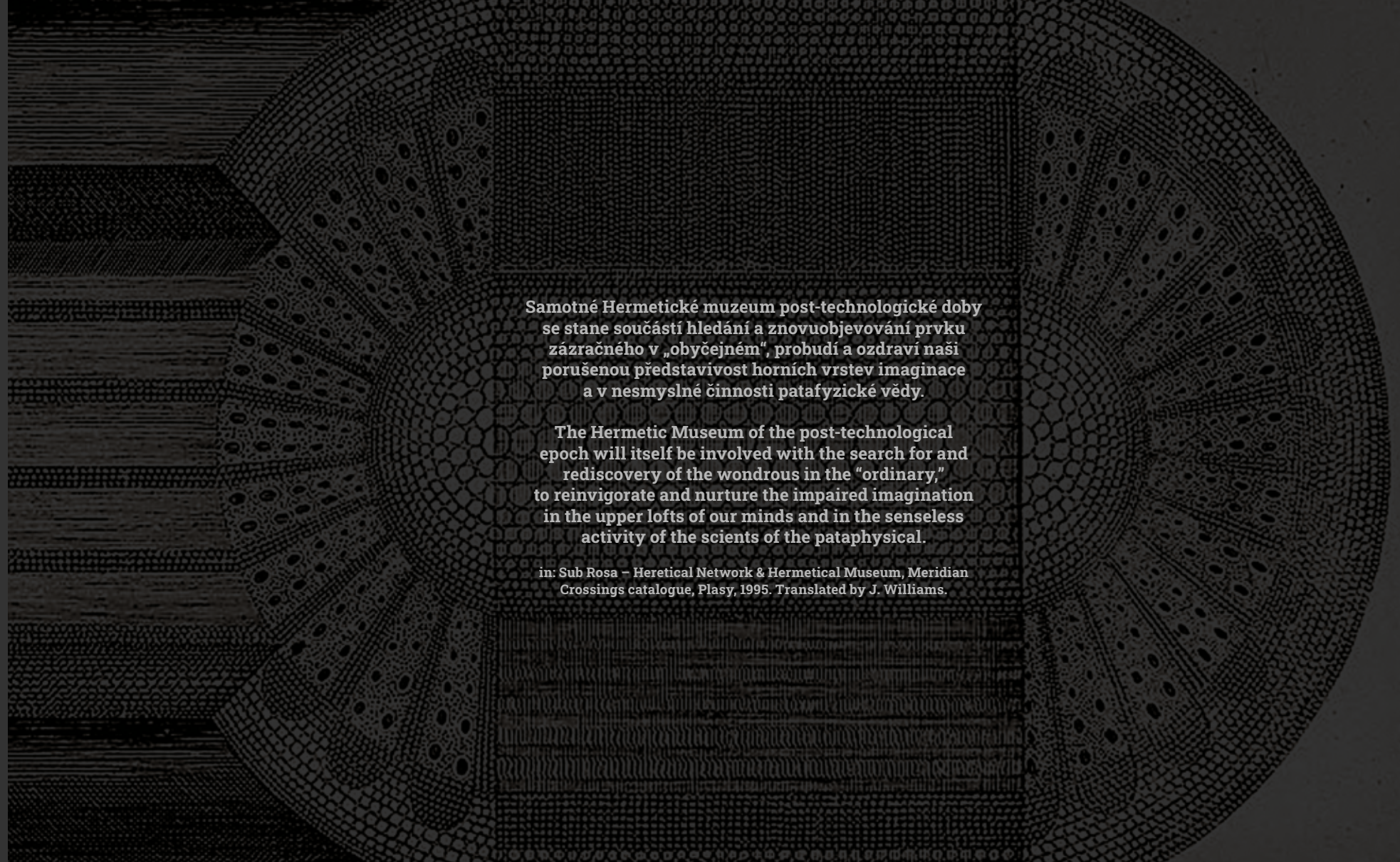
Roi Vaara (1953) je finský průkopník v oblasti videa, instalace, performance a kolektivní tvorby. V mezinárodním kontextu se prosadil především svými performancemi, ale jeho zázemí je výtvarné umění a zvuková improvizace. Od roku 1978 vytvářel performance a od roku 1988 se podílel na akcích uměleckého uskupení *Black Market International*, vycházejícího z myšlenky svobodné a otevřené výměny názorů. Zúčastnil se řady mezinárodních výstav a festivalů ve více než 50 zemích světa. Píše texty o výtvarném umění, jako hostující pedagog působil na univerzitách a na uměleckých akademiích. Je kurátorem a organizátorem festivalů umění performance.

Roi Vaara (1953) is a pioneer in video, installation, performance and collective arts in Finland and is best known internationally for his performances. His background is in visual arts and in improvisational sound works. As soon as the elemental groundwork in his art became clear to him, he rejected the conventional genre-based art disciplines to work on site- and situation-specific interdisciplinary art forms made live. He has done performances since 1978 and since 1988 he has been active in a performance collective Black Market International, whose mode of operation is based on the free and open exchange of ideas.

Roi Vaara: Globe work, performance, Hermit IV.
Křížení poledníků / Meridian Crossings, 1995
foto / Photo: Naranja







Samotné Hermetické muzeum post-technologické doby se stane součástí hledání a znovuobjevování prvku zázračného v „obyčejném“, probudí a ozdraví naši porušenou představivost horních vrstev imaginace a v nesmyslné činnosti patafyzické vědy.

The Hermetic Museum of the post-technological epoch will itself be involved with the search for and rediscovery of the wondrous in the “ordinary,” to reinvigorate and nurture the impaired imagination in the upper lofts of our minds and in the senseless activity of the scientists of the pataphysical.

in: Sub Rosa – Heretical Network & Hermetical Museum, Meridian Crossings catalogue, Plasy, 1995. Translated by J. Williams.

VODA V PLASECH

Je to už tak dávno. Poprvé jsem byl v Plasích roku 1990, kam putovala výstava „Příroda jinak“ z tehdy předčasně uzavřené Galerie U Řečických v Praze. Hlavní klášterní budovu kláštera jsem tehdy nenavštívil. Až když mne Miloš Vojtěchovský pozval na první ročník Hermitu. Prostory mne ohromily, fantastická atmosféra byla i v kanceláři spolku a pak ta podzemní voda! Podzemím byli myslím fascinováni všichni, právě tehdy probíhal speleologický výzkum, nikdo nevěděl, odkud voda teče, kudy proudí a jak. S vodou jsem samozřejmě toužil hned v roce 1992 pracovat, místo ale bylo během festivalu už obsazené a tak jsem nejprve přesunul instalaci Low Singing z mé výstavy Signum Terrae v Rychnově nad Kněžnou (kde spočívala na písku) a nechal ji volně plynout po hladině tehdy jedině přístupného bazénu, který je součástí podzemních vod kláštera. Bylo to jako neskutečné, tiché, pomalu plynoucí souhvězdí v Santiniho zrcadlené vizi.

Neskutečné bylo i vše co následovalo. Přestože jsem tehdy už druhým rokem doslova žil atmosférou Akademie výtvarných umění v Praze, mému bytí uvnitř společenství Hermitu v plaském klášteře se pak už nic nevyrovnalo. Přátelství a setkávání osobností doslova z celého světa, provázanost a zmatení jazyků, zvuků, obrazů, myšlenek, rezonancí vůní místa a míst bylo nepopsatelné i neuchopitelné zároveň.

Prošel jsem tím podhoubím i okolními pralesy kláštera ještě mnohokrát, vždy po jiných cestách, ale nic už nevrátí onen autentický prožitek.

Právě proto je důležité projít online knihovnou archivu Hermitu, jako Prospero v Greenawayově Bouři a uvědomit si, že každý ostrov setkání je právě ostrovem, protože je zároveň součástí celku.

Rád vzpomínám, když jsme jednou v noci znovu záznamem mého skromného příspěvku k sympoziu FUNGUS (1994) rozezvučeli stavbu

konventu, místo, vody i nebe nad nimi a Miloš Vojtěchovský sedě za harmoniemi zašeptal: vždyť to je velké G!

Dnes, jakmile se setmí, klášterem stále procházejí její dávní obyvatelé a tvůrci: Santini, benedektiňští mniši, Martina, Paul Panhuysen, Ulay a všichni další, kteří to totální divadlo vtiskli do skutečnosti.

leden, 2023

První práci, jíž jsem performoval pro budovu kláštera v Plasích, bylo „Low Singing“, realizované 28. 4. 1992. Pracoval jsem zde s hladinou podzemní vody statického systému této budovy a se sedmnácti nerezovými mísami. Šestnáct z těchto mís jsem použil i ve festivalové performanci 20. 6. 1992. Sledoval jsem zde po celou dobu práce paralelnost vizuálních a zvukových proměn konventu současně při jejich rozdělení. Pro práci jsem vybral devastovanou místnost, sousedící s kaplí sv. Bernarda. Obnažená hlína vytrhané podlahy připomínala pole, zbytky fresek na stěnách byly jako stíny minulého života stavby. Osm a osm mís jsem rozestavil po zemi této místnosti ve dvou paralelních řadách a naplnil je postupně vodou a hliněným a cihlovým prachem místa. Touto zbarvenou tekutinou jsem pak polil stěny a každou mísou jsem seřízl vertikální pruh z vlhké omítky stěn. Tuto omítku jsem pak nasypal do středu místnosti. Vznikla tak síť šestnácti vertikál a jedné horizontály. V místnosti, kde jsem performoval, jsem byl uzavřen a diváci mohli sledovat moji práci pouze klíčovou dírkou dveří. Mohli tak vnímat pouze obraz, podobný svojí perspektivní konstrukcí obrazu filmovému. Protože však hluky z místa mé performance byly zvukově snímány (a dále zpracováváné přenášené do opačných rohů chodeb konventu vzhledem k místu, kde byli posluchači) mohli tito vnímat







zesílené a echově deformované zlomky obrazu mé činnosti jako proud valící se celou budovou konventu. Já jsem slyšel a vnímal pouze sebe a své místo. Tato dvojakost vnímání téhož mne velmi zajímala stejně jako jeho jednota, uskutečněná jako vzájemná výměna energie mezi mnou a divákem v jednom a téměř okamžiku. Způsob provedení právě v konventu

v Plasích měl pro mě zvláštní význam, odlišný od zkušenosti, získané při stejné nazvané performanci ve Spazio Ansaldo v Miláně roku 1991. Efekt magického zrcadlení totiž nějak obsahuje již sama tato barokní Santiniho stavba, kde člověk může zároveň vnímat šumění podzemních vod i hvízdání rorýsů za okny.

text z katalogu HERMIT I, 1992

WATERS OF PLASY

It was a long time ago. I was in Plasy for the first time in 1990, when the exhibition 'Different Nature' moved there from the prematurely closed U Řečických Gallery in Prague. I didn't visit the main monastery building at that time, only later when Miloš Vojtěchovský invited me to participate in the first year of Hermit symposium. I was overwhelmed by the interiors, there was a fantastic atmosphere, even inside the office, and then there was that groundwater system under the building. I think everyone was fascinated by the underground; there was a speleological exploration going on at the time, and until then no one knew where the water was coming from or which way it was flowing. Of course, I wanted to work with the water right away in 1992, but the "water mirror" was already taken by somebody else during the festival, so I first moved the installation Low Singing from my exhibition Signum Terrae in Rychnov nad Kněžnou (where it was set on the sand) and left it to flow freely over the surface of the then only accessible water pool in the basement of the main monastery building. It was a surreal, silent, slow-moving constellation in Santini's mirroring visions.

Everything that followed was likewise unreal. Although I was then for the second year already literally absorbed by the life of the Academy of Fine Arts in Prague, nothing since could be compared to being part

of the Hermit community at the Plasy monastery. The friendship and meeting of personalities literally from all over the world, the mix and confusion of languages, sounds, images, thoughts, resonances of the smells of the place and rooms was simultaneously indescribable and incomprehensible.

I've been through the underground water system and the forests around the monastery many more times since then, always by different routes, but nothing can bring back that experience of authenticity. That is why it is certainly important to walk through the online memory of the Hermit archives, like Prospero in Greenaway's adaptation (Prospero's Books) of Shakespeare's The Tempest, to realise that every island of encounter is precisely an island because it is also part of a whole.

I like to remember one night when we filled the building of the monastery, the site, the water and the sky above them with the sound of the recording of my modest contribution to the symposium, FUNGUS (1994), Miloš Vojtěchovský, sitting behind the harmonium, quietly said 'that's G major!' Today at dusk, its denizens and creators still walk through the monastery: Santini, Benedictine monks, Martina, Paul Panhuysen, Ulay and all those others who imprinted the total theatre into a real.



The first piece I performed for the monastery building in Plasy was 'Low Singing' on 28 April 1992. I worked here with the groundwater level of the static system of this building and with seventeen stainless steel bowls, sixteen of which I also used in my festival performance on 20 June. For the entire period of the piece, I followed the parallel visual and acoustic transformations of the monastery simultaneously during their separation. I chose a devastated space next to the Chapel of St Bernard for the piece, with the bare dirt of the torn-up floor resembling a field, the remains of the frescoes on the walls like shadows of the building's past life. I set two parallel rows of eight bowls on the floor of this room and filled them successively with water and the clay and brick dust of the space. I then poured this coloured liquid over the walls and with each bowl I cut a vertical strip from the damp plaster of the walls. I then poured this plaster into the centre of the room, creating a grid of sixteen verticals and one horizontal. I was closed in the space where I performed, and the audience could watch my work only through the keyhole of the door. As such, they could only perceive an image, similar in its perspective structure to a film image. However, since the noise from the space of my performance was recorded (and further processed and transmitted to the opposite corners of the corridors of the monastery with the audience), they could perceive the amplified and echo-deformed fragments of the image of my activity as a stream rolling through the entire monastery building. I could hear and see only myself and the space I was in. I was very interested in this duality of the same perception and its unity, realised as a mutual exchange of energy between me and the viewer at one and the same moment. The performance method in the Plasy monastery had a special meaning for me, different from the experience of the performance with the same name at Spazio Ansaldo in Milan in 1991. The effect of magical mirroring is somehow already contained in this Baroque building by Santini, where one can simultaneously perceive the murmur of groundwater and the whistling of the swifts outside the windows.

text from catalogue *HERMIT I*, 1992



Miloš Šejn (1947) pracuje v oblastech vizuálního umění, performance, zabývá se problematikou vizuálního vnímání a organizuje workshopy, jako je Bohemiae Rosa. Jeho umělecký koncept byl formován od mládí, kdy vykonával množství cest divočinou jako reflexe vnitřní potřeby přiblížit se tajemství přírody a sledování záračnosti, k níž zde dochází. V současnosti se zaměřuje na okamžité kreativní možnosti, vycházející ze vztahů historické humanizované krajiny a celistvé přírody. Vědomě laboruje oblastmi expresivního jazyka mezi textem, výtvarnou stopou, tělovým pohybem, hlasem a expanzí do prostoru. Absolvoval filosofickou fakultu University Karlovy v Praze v roce 1975. Roku 1976 získal doktorát filozofie, v roce 1991 jmenován profesorem malířství. V letech 1990–2011 působil jako vedoucí pedagog intermediálního ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze. Zúčastnil již prvního sympozia HERMIT v Plasech v roce 1992. Podruhé přijel na sympozium HERMIT III: PRŮSVITNÝ POSEL 1994 a tentýž rok na podzim pracoval i na mezinárodním setkání FUNGUS: PRŮZKUM MÍSTA (1145–1995). V roce 1997 s holandským tanečníkem Frankem van de Venem uspořádali v klášteře Plasy mezinárodní interdisciplinární dílnu pro výtvarné umělce a tanečníky Bohemiae Rosa, během níž natočili i video o tanečnickově projektu pro Plasy.

Miloš Šejn (1947) graduated from the Faculty of Humanities of Charles University in Prague in 1975 (Art – Doc. Zdeněk Sýkora, Art history and Aesthetics – prof. Petr Wittlich, Doc. Miloš Jůzl). In 1976 he received his Doctorate of Philosophy, and in 1991 he was appointed as professor of painting. Between 1990 and 2011 he worked as a teacher in the intermediate studio at the Academy of Fine Arts in Prague. He participated in the first Hermit Symposium in Plasy in 1992. He came there for the second time in 1994 for the symposium Hermit III: Transparent Messenger, and in the same year he worked at the international meeting Fungus: Inquiry of Place (1145–1995). In 1997, the international workshop for artists and dancers Bohemiae Rosa was held at the Plasy monastery during which, along with the Dutch dancer Frank van de Ven, was also recorded a video of their dance project for Plasy.



OSTROV HERMIT, SOUČÁST KONTINENTU

Nikdo není ostrovem. Ale jsou jistá místa, která se na určitou dobu ostrovem stanou, jako třeba Plasy.

Situace v roce 1994: velký prázdný klášter, malá Nadace Hermit. Je tady možné cokoli umělecky zpracovat a dát se do toho, jen když je k tomu chuť. Takový klášter připomínal utopické místo, jaký se rodí z místního genia loci a kde společnou rezonancí vzniká něco velice výjimečného. Proto jsou také někdy považována za „pupek světa“, dokonce někdy se slovo „pupek“ stane součástí jejich názvu.

Plasy 1995: *Symposium HERMIT IV – Křížení poledníků*. Jimmie Durham uvádí svoji performanci *Center of the World / Střed světa*. Pozoruji ho, jak prozkoumává okolní krajinu, jak opracovává kůl a pohybuje se přitom elegantně pružnou chůzí. Sledovali jsme ho, ale on téměř nemluvil. Večer předtím kamenoval na louce starou ledničku, nebo spíš ji kamenovat nechal a zaznamenal akci na video kameru.¹ Na jeho příští vídeňské výstavě se ten výjev vrátil. Ve Vídni jsme se také znovu setkali a po verznisáži nás s několika přáteli a galeristou pozval do restaurace, kde měli samozřejmě lednici nepoškozenou.

Projekt ve Schrattenbergu nedaleko hornorakouského města Scheifling,² když umělecké rezidence *Schwarzenberg'sche Meierei* tam přejmenovali na *Hotel Pupik* si termín „pupek“ zabudoval do svého „image“. Podle Heimo Wallnera nápad pochází od Mariana Pally, s nímž jsem se ve Schrattenbergu seznámila na umělecké rezidenci. V roce 1991 na doporučení historika umění a kurátora Jozefa Czerese do Schrattenbergu přijelo hned několik československých umělců.

Když už je řeč o Plasech a Schrattenbergu, či naopak. S Milošem Vojtěchovským – iniciátorem aktivit v Plasech mě v roce 1995 vlastně seznámil Heimo Wallner – iniciátor projektu Schrattenberg. Schrattenberští

umělci ten rok své práce ze symposia vystavovali v nepoužívané plzeňské synagoze. Byla jsem u toho, když výstavu deinstalovali a nabízela se možnost zajet se podívat do nedalekých Plasů. Byl to dobrý nápad.

Symposia se mohou stát základem budoucích aktivit. V něčem připomínají akademii, je jen flexibilnější a rozmanitější, více mezigenerační a nehierarchické, taky trochu více chaotické. Sama jsem vyučovala na uměleckých akademiích a podílela se na založení několika uměleckých skupin. Umělci z různých oborů a vědci, kteří jsou otevření tvůrčím procesům, na takových akcích zakusí pocity pospolitosti, zažijí fascinující performance, rezonující v myslích přítomných. Vzájemnost, svobodný experiment, pozorování, diskuze a hlavně: společné jídlo a pití.

Napřed bylo pro mne takové místo samota Schrattenberg a potom také Plasy. První „intermediální symposia“ se rozběhla a postupně se jejich součástí stávala také hudba, zvuková, filmová a digitální tvorba. Nezapomenu na první setkání s osobností a dílem Philla Niblocka. Ten se stal součástí mé vlastní sítě a – podobně jako Miloš Vojtěchovský a nadace Hermit – mne inspiroval k dalším propojením.

Do Plasů jsem byla pozvána třikrát. Poznala jsem tam hudebníka a výtvarníka z New Jersey Michaela Deliu, který pro mě a vídeňský okruh mých přátel dodnes rád uvaří neapolská jídla a nedávno mi věnoval můj portrét z cyklu *Přátelé*. Florence Neal z New Yorku se podílela na práci dokumentace a shrnutí předchozích symposií v Plasech. Mě a některé z toho okruhu (například Martina Zeta) pozvala v roce 1998 k samostatným výstavám do galerie *Kentler Drawing Space* v Brooklynu. Odtud jsem se pak dostala pozvání přímo do Niblockova loftu a nadace





Experimental Intermedia na prezentaci videa, nejprve v New Yorku, o rok později v Gentu.

Ať už jde o Schrattenberg (*Hotel Pupik*), Plasy (Hermit), New York (*Experimental Intermedia*) nebo Milán (*O-Artoteca*) – to prostřednictvím Sary Serighelli z italské sítě z poloviny 90. let –, každý bod takových sítí něco sdílí: silná, často velmi sugestivní místa jsou spojena s vstřícnou a hluboce nekonkurenční atmosférou a s konkrétními lidmi, nebo skupinami organizátorů. Převládají většinou umělecká otevřenost k experimentování, dobrá informovanost, nadnárodní pojetí, důležitý moment propojování, zvědavost a potřeba spolupráce. Jsou potravou pro mysl i tělo a příležitostí k navázání nových kontaktů. Měli bychom si jich považovat, protože pro rozvoj kultury jsou zásadní. Podobně jako muzea či galerie by měly být podporovány. Na rozdíl

od nich to nejsou státní nebo soukromé přehlídky etablovaného umění, instituce, kam proudí finance a kde převládá kurátorské pojetí a široké publikum je lákáno ke konzumaci kultury.

S anarchickým potenciálem je to u výše zmíněných symposií jinak – jsou oprávněně často považována za legendární události, kde se scházejí ti nejlepší a – když se po desetiletích činnosti vyčerpají, nebo jim dojdou finance – takovou zkoušku časem přestojí. Nadace Hermit může pravděpodobně sloužit jako dobrý příklad.

Vídeň, leden 2023

1 „Saint Frigo“ je skulptura a videopáska, které Jimmie Durham vytvořil ve Francii a vystavil v roce 1996 na výstavě ve Vídni a na Bienále v Benátkách.

2 Projekt v roce 1990 založil spolek O.R.F (Martin Dickinger, Kriso Leinfellner a Heimo Wallner. viz: <https://hotelpupik.org/info/>

Gertrude Moser Wagner (narozena 1953) je rakouská vizuální umělkyně, žije a pracuje ve Vídni. Oblasti její tvorby jsou koncept, socha a video. Vystudovala sochařství na Akademii výtvarných umění ve Vídni u profesora Bruna Gironcolioho. Působila jako profesorka na Webster University ve Vídni (1999–2009) a studovala v Římě (1994) a Krakově (1997). své práce vystavuje od roku 1979, od roku 1983 používá video a od roku 1985 se zabývá také uměním pro veřejný prostor. Účastnila se mnoha symposií a projektů s důrazem na komunikaci, píše kritické texty a spolupracuje s umělci i vědci z různých oborů. V Plasech se účastnila několika symposií od roku 1995, vystavovala také v Praze v Makrobiologickém ústavu AV, nebo v galerii Školská 28.

ISLAND HERMIT, A PIECE OF THE CONTINENT

No man is an island. But some places become islands for a time, such as Plasy.

Status 1994: In the big empty monastery, there is a small organization, the Hermit Foundation. Here you can artistically treat anything as an occasion, and act only if you have to. It was an idea for a utopian place, where a quasi self could be born out of the *genius loci*, and through the reinforcement of mutual resonances, a very special place emerged. Accordingly, they sometimes claimed to be “the navel of the world”. More than that, some already had the term “navel” (*pupik*) in their name.

Plasy 1995: *The Hermit IV Symposium: The Meridian Crossing*. Jimmie Durham performed his *Center of the World* piece. I saw him testing nature by carving a stick. His springy gait looked attractive. We followed him, but he hardly spoke. The night before, he had stoned a refrigerator in the meadow, or rather had it stoned and documented the stoning on video.¹ Later, this motif reappeared in his Vienna exhibition. I met him there and was invited to a restaurant with some friends and the gallerist. The restaurant certainly continued to use intact refrigerators.

The artists residency project in Schratzenberg near Scheiffling,² Austria, immediately incorporated the term “navel” into its self-image and changed from being *Schwarzenberg'sche Meierei* to *HotelPupik*. According to Heimo Wallner, it is a quote from Marian Palla, whom I met as a resident artist in Schratzenberg. There were many Czech and Slovak artists there in 1991, recommended by Jozef Czeres.

Speaking of Plasy-Schratzenberg and vice versa. In fact, it was the Schratzenberg initiator Heimo Wallner who introduced me to the Plasy initiator Miloš Vojtěchovský in 1995. Schratzenberg artists had exhibited works from the symposium in an empty synagogue in Pilsen. When they

went there to dismantle it, I went too. Visiting Plasy was obvious. Also, it was an idea.

Such a symposium is a treasure trove of future activities. It was not unlike an academy, but more flexible and diverse, cross-generational, and anti-hierarchical, and also much more chaotic. I have taught at art academies and have also co-founded artist groups. Artists of all disciplines, also scientists, who open themselves up to the creative processes of a symposium will see the quality of togetherness and experience performances, which is sensually amplified in the echoes of the individuals. There is a mutuality in showing off to each other, of free experimenting, of observing, of arguing, and, importantly, of eating and drinking together.

Plasy had become such a place for me; before that it was Schratzenberg. The First Intermedial Symposia had picked up speed, and now encompassed the musical, the sonic, the cinematic, and the digital. My first encounter with the person and work of Phill Niblock was, therefore, unforgettable. Phill became part of my own network and had a strong network himself, like Miloš Vojtěchovský and the Hermit Foundation.

Through Miloš, I participated in Plasy three times. The first time, I met the musician and visual artist Michael Delia from New Jersey, who still likes to cook Neapolitan food for me and his Viennese circle of friends while visiting. Recently, he painted my portrait as part of his “Friends” series. Florence Neal from New York was a participant in the discourse on documentation and on the résumé of the previous Plasy Symposia. She, in turn, brought me and others from the Plasy circuit (such as Martin Zet) to her *Kentler Drawing Space* in Brooklyn, New York, for her solo



exhibition, 1998. After that, I went directly to Niblock's Experimental Intermedia Foundation for the video presentation, first in New York and a year later in Ghent.

The nodes of networking, whether Schratzenberg (HotelPupik), Plasy (Hermit), New York (Experimental Intermedia), or Milan (O-Artoteca)—the latter through Sara Serighelli, from my Italy network in the mid-1990s—seem to have something in common: these strong, often very suggestive places are connected to concrete people and their team, who are also always enablers and fundamentally non-competitive. They are experimental in their artistic attitude, as well as informed, transnational, curious, and cooperative-participative. They freely offer food for mind and body and for networking. They should be seen as culturally essential and therefore supported, just like museums and galleries are. Unlike such institutions, they are not a government or private sector container for secured art. Where cash flows, curated discourse and public outreach can attract large audiences and introduce them to culture.

It is a different matter with anarchic power for the kind of symposia I am describing, which are often justifiably considered legendary. They gather the best minds. Even if they get tired after a decade, or sooner, and their funding dries up, they will nevertheless stand the test of time. The best example of this is, probably, the Hermit Foundation.

Vienna, January 2023

1 "Saint Frigo" is a sculpture and video piece Jimmie Durham made finally in France 1996 and exhibited in Vienna and Venice Biennale.

2 The project was started in 1990 by the Verein O.R.F (Martin Dickinger, Kriso Leinfellner and Heimo Wallner). See: <https://hotelpupik.org/info/>



foto / Photo: Daniel Šperl

Gertrude Moser Wagner (1953) lives and works in Vienna as a freelance artist. She studied sculpture at the Academy of Fine Arts, Vienna, with professor Bruno Gironcoli. Adjunct Professor at Webster University, Vienna (1999–2009). Studies abroad: Rome (1994) and Kraków (1997). Since 1979 exhibitions and projects; since 1983 video; since 1985 art in public spaces, interventions, symposia, communication projects, texts; cooperating with artists and scientists from other disciplines. She participated in several events in Plasy and exhibited in Prague (Makrobiotický ústav and Školská 28 Gallery).



Ivan Kafka (1952) od poloviny sedmdesátých let vytváří projekty, koncipované do různých prostředí jako jsou krajiny, městské prostory, nebo interiéry historických budov. Jeho instalace vycházejí z pečlivého pozorování přírodních tvarů a dějů a často odkazují na různé modely skutečnosti s použitím minimalistických prostředků a společensko-politických otázek.

ŘÍP NA ZÁPADĚ ANEB KOPEC K OBCHÁZENÍ

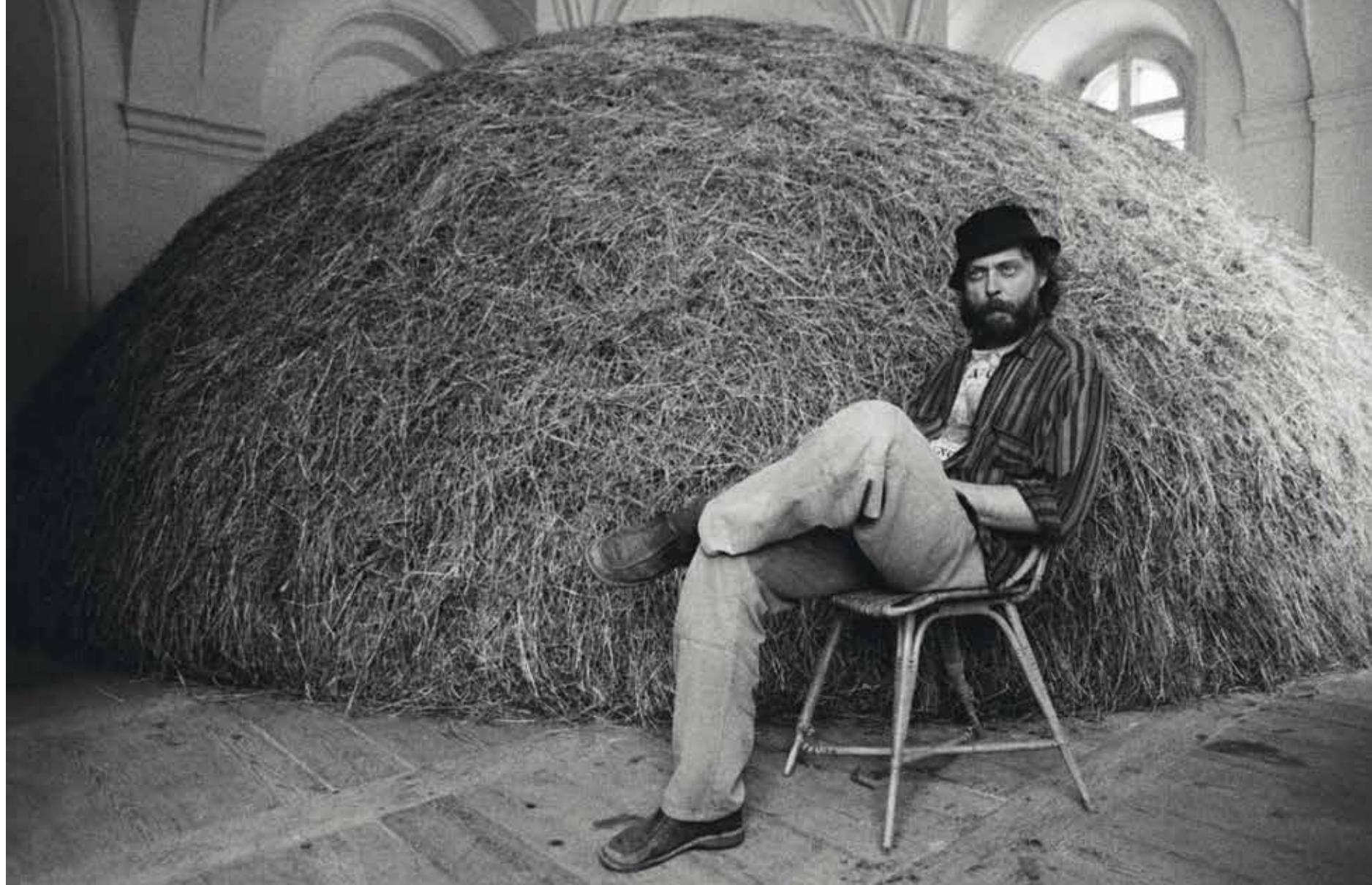
Instalaci navrhl Ivan Kafka pro rondel v prvním patře konventu. Šlo o jednu z variant série kávkových vrchů, kopců, hromad, kuželů a krtinců, které v jeho práci najdeme od začátku 70. let. Nejznámější je „Skutečnost + sen / dvě skutečnosti“, která vznikla během sochařského sympozia nedaleko lomu u rakouského Salcburku v roce 1990. Kafka opticky propojil vynechaný vrchol kamenné pyramidy s obrysem vrcholu vzdáleného alpského štítu. Z jistého úhlu pohledu vzniklo paradoxní propojení hmoty a iluze. Oblá voňavá skulptura v Plasích vznikla v dialogu se Santiniho hexagonem půdorysu rondelu, druhý odkaz – tentokrát na mytologii posvátné hory Čechů – byl ukrytý v názvu „Říp na západě“ / hora k obcházení“. Říp je solitérní hora, kterou je možné obejít kolem dokola. „Říp na západě“ bylo možné v rondelu také obcházet, vrchol kopce sena byl pro diváka nacházejícího se v místnosti – podobně jako u Řípu při stoupání – ukryt kdesi za horizontem.

Produkce instalace byla náročná: hmota suchého sena v potřebné velikosti vážila 12 000 kg a Kafka odmítl návrh vytvořit ji lehčí, falešně dutou. Díky Ivo Kornatovskému se podařilo obstarat mírně nedosušené seno ze statku Obora. Společným úsilím bylo oknem nastěhováno dvanáct tun sena do patra. Kafka ji s hrabičkami celý den urovnával do tvaru dokonalé polokoule. Každý den seno o 10 cm sesedávalo a několik dní bylo třeba Říp dorovnávat do potřebného tvaru. Každý den bylo nutné dlouhým teploměrem penetrovat nitro kopce, protože nedokonale suché seno v uzavřené místnosti má sklon se zapařit, nebo dokonce se i vznítit. Za několik dní se vulkanická teplota zvýšila natolik, že bylo horu nutné „rozhodit“. Sena bylo tolik, že jsme ho museli rozprostřít po ambitech jako mimoděčný odkaz na instalaci Seno-sláma Zorky Ságlové na výstavě Běly a Jiřího Kolářových ve Špálovce v roce 1969. Byla to nejtěžší a nejvoňavější socha, která pro Plasy od dob Braunovy svatě Luitgardy vznikla.

Miloš Vojtěchovský, prosinec 2017

instalace, seno, vůně – průměr 950 cm – objem 175 metrů krychlových – hmotnost 10 až 12 tun – konvent kláštera Plasy / Site specific installation, hay, smell – diameter: 950 cm, volume: 175 cubic meters – weight: 10 – 12 tons – Convent Plasy Monastery 1994, foto / Photo: Gert de Ruijter





THE ŘÍP IN THE WEST – THE HILL FOR WALKING AROUND

Kafka proposed this installation for one of the rondels on the corner of the first floor of Santini's monastery building. It was a variant of his series of hills, mountains, heaps, cones and mole hills that can be traced in his work to the early 1970s, and which probably emerged from the imprint of the landscape around the village of Branišov in the Bohemian-Moravian Highlands, where Ivan grew up. The most famous in this series is the piece *Reality + Dream/Two Realities* he made in the quarry near Salzburg in 1990. There, Kafka visually linked the missing top of his pyramid made of stones with the outline of a distant Alpine top hill, visible from a single spot as a paradoxical merging of material form with an illusive view. It is considered one of Kafka's most metaphysical works, as a "path towards transcendence". The haystack sculpture in Plasy was designed as a response to the heptagon shape of (and especially the ceiling in) the rondel room. The second reference hints to the mythology of the famous Bohemian "sacred hill", referred to in the title as "Říp", which is a solitary hill that can be easily "circumambulated". Most pilgrims walk towards the summit in this manner. *Říp in the West* could also be bypassed in the roundabout. The very top of the haystack was – similar to Říp Hill – invisible to a visitor to the room, always beyond the horizon of their vision.

The production of the huge hay sculpture was rather complicated and demanding: the weight of the necessary material was an estimated 12,000 kg, and Ivan Kafka, as a genuine pedant, refused to construct a "hollow" fake sculpture. Finally, the hay from the Obora agricultural union was transported towards the building and, with the assistance of several international students, the twelve tons of hay was lifted through

the window to the first floor. Kafka shaped with little tumult a perfect hemisphere within a day or two. Every day, the drying hay shrank about 10 cm and Kafka had to fill it up for several days to maintain the perfect desired shape of the hill. Every day it was necessary to measure the viscera of the mountain with a long thermometer, because the moisture inside in a closed room tends to warm up and combust. In a few days the "volcanic" temperature increased and we had to spread the sacred hill across the corridors of the cloister.

It was probably the heaviest sculpture that was ever commissioned for the Plasy Monastery, since young Matthias Braun obtained a prestigious commission in 1708 to make a large stone sculptural group, the Vision of St Luitgard, for Charles Bridge in Prague.

Miloš Vojtěchovský, December 2017

Ivan Kafka (1952) has been creating projects since the mid-seventies, conceived for various environments such as landscapes, urban spaces, or interiors of historic buildings. His installations are based on careful observation of natural forms and events and often, using minimalistic means, refer to socio-political issues and in deeper layers to different models of reality.





NIGHT FALLS LIGHT FALLS

Dva světelné obrazy byly po tři dny od setmění do svítání diagonálně promítány na trávník ze dvou oken budovy konventu. Na trávě před oběma fasádami jsou vidět obrazy téže fasády, tak jak byla vyfotografována a digitálně upravena; jako převrácený stín padá do nádvoří. Střechy promítaných obrazů fasád se setkávají uprostřed nádvoří jako špičky dvou tužek. Projekce z diaprojektorů jsou nastaveny tak, aby se vzájemně skoro dotýkaly. Přesný střed rajskeho dvora je místo totální prázdnoty a zároveň největší koncentrace.

Během instalace byl rajskeý dvůr nepřístupný a diváci mohli dílo vidět z oken dvou podlaží se slabě osvětlenými chodbami a sledovat neustále se měnící zrcadlový obraz.

Spolupráce: Harald Busch

Projekt byl podpořen DAAD a IFFA

Dokumentace o instalaci byla součástí katalogu *Meridian Crossings* (konaném v 1995, vydaném 1996), fakticky proběhla během festivalu *Sub Rosa* 1996.

Claudia Wissmann (1964) je německá výtvarná umělkyně. Po studii na Kunstakademie Münster (1985–91) a University of Reading ve Velké Británii (1988–89) se zabývala videem. Později se začala zajímat o propojení světla a architektury, světla a přírody. Wissmann používá nejen umělé světlo, ale také denní světlo v různých formách. Nezajímá ji osvětlení budov nebo přírodních forem, ale změny vnímání a reinterpretace světlem.

Claudia Wissmann: Night Falls Light Falls, diaprojekce / slideprojection, Sub Rosa, 1996, foto / Photo: Daniel Šperl

Two Images are projected for three nights diagonally onto the lawn from two facing windows from the break of dawn. On the grass in front each facade photographed and digitally altered image of that same facade can be seen, thrown like a reverse shadow into the inner courtyard.

Like the tips of two pencils, the roofs of the projected facades meet in the middle of the courtyard. The projections are adjusted so that they almost touch each other. The exact center of the courtyard is the point of the greatest emptiness and also the point of greatest concentration.

During the installation the inner courtyard was not accessible. Spectators can look at the work from all four sides through the window of the two floors of the dimly illuminated corridors experiencing the constantly changing view.

Cooperation: Harald Busch

The project was supported by DAAD and IFFA

The documentation of the piece was published in the catalog *Meridian Crossing* in 1995, but was realized in June 1996 as part of the *Sub Rosa* festival.

Claudia Wissmann (1964) is a German visual artist. After studying at Kunstakademie Münster (1985–91) and at the University of Reading, GB (1988–89) first dealt with the medium of video. Her main interest nowadays is the combination of light and architecture, light and nature. She is not only uses artificial electric light as a creative medium, but also uses daylight in various forms of reflection. The artist is not concerned with the illumination of buildings or nature forms, but with a change in perception and reinterpretation by light.

HLEDÁNÍ MARTINA KLAPPERA

V letech 1990 a 1991 jsem se během několika měsíců, které jsem strávil v Československu, věnoval různým kulturním aktivitám: bylo to několik performancí a organizace několika festivalů. Abych se znovu mohl potkat s přáteli, tak jsem se v roce 1995 – teď do už České republiky – vrátil.

Nevím už, kde jsem se doslechl o Plasích a o tom, co tam tenkrát probíhalo, ale v prostředí, ve kterém jsem se pohyboval, se o nich vědělo. Takže by bylo podivné, kdybych se o Hermitu nedozvěděl i já. Taky mi dost lidí říkalo, že bych se měl s Milošem Vojtěchovským osobně setkat.

Každopádně jsem se koncem června roku 1995 objevil na festivalu Entartic Shelf v klášteře v Plasích. Nebyl jsem připraven tam něco dělat (ostatně jsem nebyl ani pozván), ale měl jsem zájem o pozvání na příští rok. Takže jsem se chtěl s Vojtěchovským setkat, abychom se poznali a abych se dozvěděl o tom místě a události víc. Nějakou dobu jsem bloumal po čtvercovém konventu, až jsem konečně Vojtěchovského potkal. Byl ochoten si se mnou promluvit, ale právě naléhavě hledal Martina Klappera.¹ Abychom si mohli popovídat, musel jsem s ním tedy chodit a hledat Klappera. Protože mám astma, tak se mi při rychlé chůzi špatně dýchá a tedy i špatně mluvím; a my jsme chodili rozhodně poměrně rychle. Měřím 180 cm, ale Vojtěchovský je (nebo se mi alespoň tenkrát zdálo) ještě vyšší a má delší nohy. Nevzpomínám si, o čem jsme během těch 15–20 minut spolu mluvili, jen vím, že jsem se snažil, když jsme tak kráčeli po chodbách, nahoru a dolů po schodech, přes přilehlé pokoje, do další chodby a na jiné schodiště, udržet tempo chůze. Všude jsme se ptali těch, co se kolem motali, jestli náhodou neviděli Martina Klappera, který prý měl právě do Plasů dorazit. Všichni říkali, že „tady před chvílí byl“, ale že právě někam zmizel.

Konvent v Plasích je velká několikapatrová čtvercová budova s velkým rajským dvorem uprostřed a se schodišti na protilehlých stranách.

Teoreticky by dva lidé, kteří by se vzájemně hledali, mohli neustále chodit v kruzích a v různých patrech a nikdy se nesejst. Mně to tak alespoň připadalo; nepamatuji si, jestli jsem si tehdy vzpomněl na Kafku, ale vzpomněl jsem si na něj teď, když toto píšu.² V každém případě mi v určitém okamžiku našeho pátrání došlo, že situace je dost unikátní a – když jsem se snažil držet krok – abych se pobavil, vymyslel jsem si utajenou performance.³ Performance, kterou jsem později nazval „Hledání Martina Klappera“, spočívala jednoduše v tom, že jsem se co nejvěrněji snažil napodobit Vojtěchovského chůzi: délku jeho kroku, jeho tempo, pauzy, občasné klopýtnutí při změně směru, když se objevila nová stopa. Šel jsem asi půl kroku za ním a trochu stranou, tak jako když pes sleduje svého pána. Tato záměrná (i když naprosto hloupá) disciplína mne bavila, stejně jako vědomí, že probíhá potají. Bavilo mne to sice, ale bylo to dost namáhavé. Po 10–15 minutách mne to začalo trochu nudit, takže jsem se odpotil, ukončil svoji utajenou performance a dál pokračoval sám.

Za chvíli jsem našel velkou místnost (tuším, že se jmenovala kaple sv. Řehoře⁴), kde bylo klavírní křídlo a asi dvacet prázdných židlí. Ten klavír byl myslím značky *Bösendorfer*. Z té doby mám mnoho kazet s nahrávkami mé hry na klavír, doma u přátel, jak v Československu tak v Německu, nehledě na tom, že nemám ani hudební vzdělání ani talent... Dotýkal jsem se prsty kláves a improvizoval, pokoušel jsem se (asi jako Keith Jarrett, ale líp) najít nějakou melodickou linku nebo rytmický vzorec, který bych pak mohl sledovat a bez špetky hudebního sluchu rozvíjet. Bavilo mě to a dokonce jsem si pak poslouchání některých vlastních nahrávek dost užíval.

Jakmile jsem tedy v „kapli svatého Řehoře“, v místnosti s velkolepým klenutým stropem a znělou akustikou, našel to křídlo, vyhledal jsem





Vojtěchovského a dostal od něho povolení si na něj soukromě trochu zahrát. Sedl jsem si za ten krásný nástroj, položil na desku walkman a začal svým obvyklým, nejistým způsobem hrát. Nádherná akustika způsobila, že i ty nejhůře zvolené tóny nezněly vlastně špatně. To mi pomalu začalo zvedat sebevědomí a nacházel jsem spíš příjemnější tóny, než jen ty nepovedené. Skoro vždycky při hraní držím nohu na pedálu, takže se jednotlivé tóny vrství. Akustika kaple zesílila jejich dozvuky a vrstvení a tím i dojem vznešenosti, který ještě víc polechtal moje ego. Moje hra mne uchvátila, zdálo se mi, že jaksi nepochopitelně a proti všemu očekávání volím ty „správné“ tóny místo obvyklých „nesprávných“. Hrál jsem velkolepě a zasněně asi patnáct minut, což na mě byla dlouhá doba. Než jsem se stačil vnořit do soukromého vnitřního blaha, které ve mně mé hraní vyvolalo, najednou MÍSTNOST propukla v aplaus! Vyděšeně jsem se otočil a místnost byla PLNÁ TLESKAJÍCÍCH posluchačů! Cítil jsem se zahanbeně a trapně! Chvilí mi trvalo, než mi došlo, co se vlastně stalo: lidé venku na chodbách mě slyšeli hrát, předpokládali, že moje hraní patří do festivalového programu, tiše vstoupili a usadili se na připravené židle, tak potichu, že jsem vůbec nezaznamenal, že už nejsem v kapli sám. Byl to velice nepříjemný zážitek, protože tato situace mne vyvedla ze soukromého prostoru, který jsem si užíval, a dostal jsem se do nepříjemných souvislostí veřejného prostoru. Publikum dlouho tleskalo a vyžadovalo, abych hrál dál. Tady přichází druhá a nejhorší část celého příběhu; nepamatuji si, jestli jsem jim vyhověl. Doufám, že ne, protože by to bylo věrnější tomu, co jsem měl původně na mysli: tedy hrát jen pro sebe, pro vlastní potěšení. Ale právě teď si představuji situaci: ocitl jsem se před třiceti nadšenými posluchači, kteří vyžadují, abych jim dál hrál. Odmítnout je by bylo nepatřičné, ne-li přímo neslušné.

Moje paměť je však prázdná a nikdy se už nedozvím, jak to dopadlo. Protože když to všechno bylo konečně za mnou, tak jsem pohlédl na ten

kazetový rekordér. A zjistil jsem další a také nejhorší část toho příběhu: nezmáčknu jsem vůbec tlačítko nahrávání, takže ta nejvelkolepější sonáta v mém životě (včetně předavku) je navěky ztracena.

Oakland, leden 2023

-
- 1 V mé paměti byl Martin Klapper holandský bubeník a teprve rešerše, kterou jsem pro dokončení toho příběhu podnikl, mě přesvědčila, že Klapper je vlastně český filmař a hráč na saxofon a že to byl Klapperův spoluhráč Raymond Strid, což je bubeník, ale je vlastně Švéd a ne Holanďan.
 - 2 Franz Kafka, Popis jednoho zápasu – novely, črty, aforismy z pozůstalosti, Odeon, Praha 1968
 - 3 Při psaní tohoto textu jsem vytvořil překlep, který asi budu v budoucnu používat: „poorformance“. (Poor znamená v angličtině chudý, bezvýznamný. Novotvar tak může odkazovat na performanci vytvořenou s minimálními prostředky, ale i chudou kvalitativně, mizernou. Termín může odkazovat i na hnutí arte povera, tedy chudé umění, kdy v Itálii 50. a 60. let dvacátého století umělci vytvářeli díla z „chudých“ materiálů jako sláma nebo hlína. (Pozn. ed.)
 - 4 Pravděpodobně se naprosto mýlím v názvu místnosti. (Pozn. ed.: Byla to ve skutečnosti kaple sv. Bernarda.)

ARTIST STATEMENT

Vytvářím situace, kde mohou materiály a procesy „zůstat sami sebou“, tedy bez očekávání nebo konvencí. Nalezené předměty, jako plachetnice, překonfigurované terče, fiktivní muzea a další experimenty vykazují kvality řemesla i nehody, vysokou tragédii a nízkou komedii, fascinující tajemno i znepokojivou podobnost. Rozebírám věci a dávám je zase „špatným“ způsobem dohromady, abych ukázal, kde se překrývají a kde se protínají hranice emocí, síly, jazyka a pedagogiky, i když tím naprosto netvrdím, že to je to, čím se zabývám. Moje nejlepší díla vzdorují vizuálnímu a kognitivnímu rozlišení, nacházejí se v prostoru mezi reprezentací a abstrakcí, přičemž, i když se jim nevzdávají, odkazují na obojí.



LOOKING FOR MARTIN KLAPPER

In 1990 and 1991, I had made many performances and produced several festivals in Czechoslovakia; lots of cultural activities over several months. In 1995, I came back, to what was now the Czech Republic, with no cultural agenda but only to visit friends and enjoy myself. I don't remember how I knew about Plasy and all the activities that happened there; it was very well known in the social circles I was connected with, so it would have been unusual if I hadn't known about it. Similarly, there are many people who might have been the ones who told me I should meet Miloš Vojtěchovský.

In any case, in late June of 1995, I found myself at the monastery in Plasy during the Entartic Shelf Festival. I wasn't in any way prepared to make a performance (nor had I been invited to the festival), but I had some ambitions of being invited the following year, so I wanted to meet Vojtěchovský, so that he would know me, and so I would learn more about this place and event. After roaming around the stone halls of the square monastery for some time, I found Vojtěchovský. He was willing to speak with me, but he was on an urgent mission to find Martin Klapper,¹ so in order to have a conversation, I would need to follow him as he walked around looking for Klapper. I am asthmatic, so my breathing is not strong, and I find it difficult to speak while walking energetically; and we definitely walked energetically. I am six foot tall but Vojtěchovský is (or at least seems) much taller, with longer legs; I don't recall anything we spoke about during the 15–20 minutes I spent trying to keep up with him as he strode quickly down hallways, up stairs, through adjoining rooms, across another hallway, down a different stairway, always asking the many people milling about if they had seen Martin Klapper, who had allegedly just arrived at Plasy and who in each case “was here just a moment ago” but now had disappeared.

Plasy Monastery is a large multi-story square building set around a large square lawn, with stairways at all four corners, so in theory two people looking for each other could wander in circles on different levels forever, never meeting. To me that's what it felt like was happening; I don't remember thinking of Kafka while it was happening but I am thinking of him now. In any case, at some point during our search, I decided that my circumstance was a bit unique, and I devised a surreptitious performance to amuse myself as I labored to keep up. My performance,² which I later named “Looking for Martin Klapper,” was simply that I attempted to replicate Vojtěchovský's walking as accurately as I could. I tried to mimic the length of his stride, his pace, the pauses, the occasional stutter-step to change direction when a new lead came to light. I followed just a half-step behind and to his side,



Entartic Shelf
Festival, 1995
foto / Photo:
Daniel Šperl



like a cattle-dog follows its master. This intentional (albeit completely silly) discipline gave me a surprising amount of pleasure, as did the knowledge that I was doing this secretly. It was interesting but still a bit hard work for me and after 10–15 minutes it got a little boring, so I peeled away, ending my secret performance, and started to wander on my own.

After a while I found a large room (that I think was called the Chapel of St. Gregory³) with a grand piano set up in front of twenty or so empty chairs. The piano was a *Bösendorfer*, I think. In 1991, I had made many cassette tape recordings of myself playing friends' upright pianos in their homes in Czechoslovakia and Germany, even though I have no musical training or ability. I would put my fingers on the keys and completely improvise, trying (like I would imagine Keith Jarrett trying more successfully) to find a sort of melodic line or rhythmic pattern that I could follow and augment in my tone-deaf way. It amused me to do this, and I could even enjoy listening to some of my own recordings.

So when I stumbled upon this grand piano in this “St. Gregory chapel”, with its grand vaulted plaster ceilings and sharp acoustics, I found Vojtěchovský, and asked and received his permission to play this piano privately. I sat at the beautiful instrument, set up my cassette recorder on top of it, and began to play in my usual hesitant fashion. The wonderful acoustics made even my most-poorly-chosen notes sound not-so-bad, slowly lifting my confidence level as I began finding more pleasant notes than unpleasant ones. I almost always keep my foot on the damper pedal when playing, so notes will layer over each other; the room's acoustics added more layering, and a sense of grandeur that must have fed my ego, because I became enthralled with my own playing. I felt that I was incomprehensibly and against all odds playing “correct” notes instead of my usual “incorrect” ones. I played magnificently and deliriously for about fifteen minutes, which was a long time for me, and before I could relax into the private inner bliss my playing had bloomed into me, **THE ROOM EXPLODED INTO APPLAUSE!**

I whirled around, terrified! The room was **FULL OF PEOPLE CLAPPING!** I was mortified and bewildered! It took me some time to bring my heart back into my chest and understand what was happening. People passing by in the hallway had heard me playing, assumed it was a scheduled festival performance, snuck quietly into the room and taken seats, all so quietly that I was completely unaware that I wasn't alone. It was kind of an unpleasant experience, as it brought me out of the private space I had been enjoying and put me in an uncomfortable public situation. The audience clapped for a long time, and then **ASKED FOR MORE.** Here's maybe the second-worst part of this story; I don't remember if I indulged them. I would like to think that I didn't, because that would have been more true to the spirit of what I had been doing, i.e. privately, just for myself, but I am right now imagining the position I must have been in, there in front of thirty-or-so enthusiastic people wanting me to play more. I think it would have been very awkward, if not downright rude, to refuse them.

My memory though is a blank, and I will never know, because later, when whatever did happen was finally over, I checked my cassette player and discovered the worst part of this story: that I had never pressed the Record button, so my once-in-a-lifetime triumphant sonata (and its possible encore) were lost forever.

Oakland, January 2023

1 In my memory, Martin Klapper has always been a Dutch drummer, but the research I've made in order to finish this story informs me that Klapper is in fact a Czech film artist and saxophone player, and that it was Klapper's collaborator Raymond Strid who was the drummer, but Swedish not Dutch.

2 While typing this, I made a typo that I think I will use in the future: “poorformance”

3 I am very likely completely wrong about its name. (Editor's note: It was chapel of Saint Bernard)



ARTIST STATEMENT

I create situations in which materials and processes can “be themselves” without constraints of expectation or convention. Found-object sailing ships, reconfigured dartboards, fake museums, and other experiments exhibit qualities simultaneously of craft and accident, high tragedy and low comedy, intriguing mystery and unsettling familiarity. I take things apart and put them back together in a “wrong” way, to show where the edges of emotion, power, language and pedagogy overlap and cut into each other, without admitting that’s what I’m doing. My best works resist visual and cognitive resolution, hovering between representation and abstraction, referring to both while capitulating to neither.



Scott MacLeod: Serious Projects
archiv autora / Archive of the Artist



Raymond Strid & Martin Klapper, Entarctic Shelf Festival,
Plasy 1995, foto / Photo: Daniel Šperl

Scott MacLeod od roku 1979 prezentuje živou, časovou, konceptuální a statickou práci v oblasti San Francisco Bay Area a v mezinárodním kontextu. Jeho instalace, obrazy a sochy byly vystavovány v oblasti Bay Area v galeriích jako je Southern Exposure, The Lab, George Lawson Gallery, SFMOMA i mezinárodně v České republice, Belgii, Anglii, Itálii a Německu. Mezi ocenění za výtvarné umění patří cena Adaline Kent Award od San Francisco Art Institute (2000) a cena Wallace Alexander Gerbode Visual Arts Award (2001). Jeho beletrie, poezie, divadlo a kritické texty byly publikovány v USA i v zahraničí a koprodukoval několik mezinárodních projektů kulturní výměny mezi USA, Francií, Sovětským svazem a Československem. Scott žije v Oaklandu v Kalifornii.

Scott MacLeod has been presenting live, time-based, conceptual & static work in the San Francisco Bay Area and internationally since 1979. His installations, paintings & sculptures have been widely exhibited in the Bay Area at venues including Southern Exposure, The Lab, George Lawson Gallery, and SFMOMA as well as internationally in the Czech Republic, Belgium, England, Italy and Germany. Visual arts awards include the San Francisco Art Institute's Adaline Kent Award (2000) and a Wallace Alexander Gerbode Visual Arts Award (2001). His fiction, poetry, theater and critical writings have been widely published in the USA and abroad, and he has co-produced several international cultural exchange projects between USA, France, Soviet Union and Czechoslovakia. He lives in Oakland, California.



LUNA

Jezdit hrát do Plasů bylo pro mně asi jako bych se vracel domů. A to prostředí mne inspirovalo k hraní na moje hudební nástroje. Ty které jsem si přivezl i pro vynalézání nových nástrojů a zvukových instalací. Plasy nabízely skvělý prostor pro setkávání a pro spolupráci s lidmi. Bylo to něco, na co nikdy nezapomenu.

Amsterdam, leden 2023

Martien Groneveld vstoupil do sítě Hermitu přes Hanse van Koolwijk. Poprvé přijel do Plas v roce 1993, kdy natočil skladbu s Tiborem Szemzöm a kde hrál na xylofón a nástroj na zvuk deště – rainmachine. V roce 1995 dorazil ve své zelené dodávce značky Mercedes, ve kterém vozí harfu, vytvořenou z podvozku volkswagena a obří xylofon, který postavil z borového dřeva pocházejícího ze Sibíře.

Během festivalu 1995 vystupoval Martien se svým psem Lunou hrál na Volkswagen Beetle Harp, na obří xylofon a připojil se k improvizaci spolu s Timem Hodgkinsonem, Wielem Conen, Jacques van Poppel, Jimem Meneses, Eberhartem Hirtem, Alanem Paivisto a dalšími v letním refektáři.

(M. V.)

Performing in Plasy for me was like coming home. And the environment really inspired me to play the instruments that I brought, but also inspired me to invent new musical instruments and sound installations. It was also a wonderful meeting place to share reactivity with other spirits. Plasy was something I will never forget.

Amsterdam, January 2023

Martien Groneveld arrived in the Hermit network via Hans van Koolwijk. He came first time in 1993, performing and recording with Tibor Szemzöm. In 1995 he came back as well in his green Mercedes bus, loaded with his *Sea Machine*, *VW Beetle Harp* and *Giant Xylophone*.

During the festival Martien and Luna played a VW Beetle Harp, a Giant Xylophone and joined a jam sessions in the refectory together with Tim Hodgkinson, Wiel Conen, Jacques van Poppel, Jim Meneses, Eberhart Hirt, Alan Paivisto, and others.

(M. V.)



Martien Groeneveld (1947) je holandský výtvarník, hudebník a konstruktér hudebních nástrojů. Jeho krédo je, že „všechno může být použito jako impuls pro hudbu“. Navrhuje a staví autorské nástroje, jako VW-Brouk Harfa, Riolofoon nebo případně Vodní flétna. S těmito a mnoha dalšími nástroji jezdí po Holandsku i po světě. V 90. letech se fenkou Lunou, později se svými dvěma syny. Jeho tvorbu ovlivnily zážitky z dětství, které prožil v městečku Krimpen u řeky IJssel v jižní provincii Nizozemí. Vybavuje si zvuky nakládání a vykládání lodí s pískem, zvuk motoru malého remorkéru, táhnoucího vlečný člun, na jehož palubě trávil dlouhé hodiny. Když mu bylo 12 let přestěhoval se s rodiči do umělecké kolonie ve vesnici

Bergen an Zee na západním pobřeží. V roce 1974 absolvoval obor grafických umění a malby na Rietveld Akademii v Amsterdamu, ale postupně se začal zabývat spíše zvukem a divadlem.

Martien Groeneveld (1947) is a Dutch visual artist, musician, performer and instrument builder. From the idea that "everything can be used as a soundtrack for music", he designs and builds his instruments, such as the *Giant Xylophone*, the *VW-Beetle Harp*, or the *Riolofoon* or the *Waterflute*. With these and many other instruments he gives performances for everybody who is interested to listen and watch. Martien Groeneveld travels around and plays nationally and internationally,

in the 90th he performed usually with his dog Luna, lately with his three sons. Thinking back of his childhood in Krimpen aan den IJssel (a small town by the river IJssel), he remembers the sound of ships being launched, sand barges being unloaded, and the little tugboat pulling the ferry, on board of which he spent many hours. At the age of twelve, he moved with his parents to the west coast artists' village of Bergen an Zee. He studied graphics and painting at the Rietveld Academy in Amsterdam, after that getting more fascinated by the sound of the brush on the canvas, than in the painting itself.



Martien Groeneveld: Entarctic Shelf Festival, 1995,
foto / Photo: Daniel Šperl

STUDIE SVĚTLA JEDNOHO DNE

fotografická série z kaple svatého Benedikta
Symposium O Počátku, červen–červenec 1997

SVĚTLO, PROSTOR, ČAS

Fotografie znamená vlastně „kresba světlem“. Architekti barokní přestavby plaského kláštera umění světla a stínu (ars magna lucis et umbrae) dokonale ovládali. Měl jsem v těch nádherných prostorech v konventu příležitost strávit v devadesátých letech během festivalů celé dny. Při fotografování stále čekám na ideální světlo a také v Plasích jsem čekal na správný okamžik, kdy se světlo a prostor dostanou do ideální konstelace a já budu moci stisknout spoušť. Ale dospěl jsem k závěru, že v tomto prostoru lepší, nebo horší čas neexistuje, protože všechny okamžiky jsou jedinečné.

Exponoval jsem každých 30 minut jeden snímek aparátem Minolta XD7 s objektivem 28mm na celý kinofilm – od svítání do setmění. Aby snímky byly stejné, vyrobil jsem si elektronický časový spínač.

Praha, 2023

Meditační prostor kapitulní síně nikdy nerealizované katedrály Nanebevzetí Panny Marie plaského kláštera byl zasvěcen zakladateli cisterciáckého řádu svatému Benediktu a měl sloužit jako boční vstup do ve své době největší církevní stavby v Českých zemích. Vysoký modul prosvětluje střešní lucerna s šesti okny, na střeše kopule je jednoramenný kříž se zavěšeným hadem, připomínající písmeno T a odkazující na stavebníka přestavby opata Evžena Tyttla (1666, Dobříš – 1738, Plasy). Kapitulní síň navrhl kolem roku 1711 architekt *Jan Blažej Santini-Aichel* (1677, Praha – 1723, Praha). Stavba byla dokončena roku 1739 podle projektu architekta Kiliána Ignáce Dietzenhofera (1689, Praha – 1751, Praha). Kaple je 25 metru vysoká, půdorys má 12 na 16 metrů a prostorové, světelné i akustické parametry byly uzpůsobeny k dokonalé rezonanci liturgického zpěvu i meditaci od svítání do soumraku. Dvanáctiveřínová ozvěna nese nejtíšíšší šepot i pohled vzhůru do kopule se stropní lucernou, kde se neustále proměňuje osvětlení. Okny vstupují ambientní zvuky z okolí. Strop kopule je vyzdoben freskami s výjevem ze života svatého Benedikta od *F. A. Müllera*.



A STUDY OF THE LIGHT OF ONE DAY

Photographic cycle for St. Benedict's Chapel
Symposium Near the Beginning, June – July 1997

LIGHT, SPACE, TIME

Photography actually means “drawing with light”. The architects of the Baroque reconstruction of the Plasy monastery mastered the art of light – *Ars Magna Lucis et Umbrae*. In the nineties, during the festivals I had the opportunity to spend whole days in those wonderful spaces of the convent. When taking pictures, I usually wait for the ideal light. In Plasy I was also waiting for the right moment, when the light and the space would be in ideal proportion and I could press the camera shutter. Then I realized that here are no better or worse moments because all moments are unique.

I captured from dark to dark one picture every 30 minutes for the entire roll of film, i.e. 37 frames, using a Minolta XD7 camera with a 28mm lens. To keep the same grid, I built an electronic time switcher.

Prague, 2023

The meditation chapel of the never-realized cathedral tribute to the Assumption of Virgin Mary was dedicated to Saint Benedict – the founder of the Cistercian order. It was conceived as a side room and entrance in the planned largest religious building in the Czech lands at the time. The high module is illuminated by a roof lantern with six windows, on the top of the roof is a one-armed cross with a suspended snake, reminiscent of the letter T, referring to the abbot Eugen Tyttl (1666–1738) the builder of the Baroque reconstruction. The chapel was designed around 1711 by the architect Jan Blažej Santini-Aichel (1677 Prague – 1723 Prague). The chapel was completed in 1740 under the direction of Kilián Ignác Dietzenhofer (1689 Prague – 1751 Prague). The chapel is 25 meters high, has 12 and 18 meters in the floor plan and its spatial and acoustic parameters were designed to secure the perfect resonance of liturgical singing and the light condition from dusk to dawn. The 12-second echo amplifies even the quietest whisper and tone rises up into the copula with the lantern, where day and night light enter. The windows filter ambient sounds from around the building. The copula is decorated with frescoes depicting scenes from the life of Saint Benedict made by F. A. Müller.





VZNÁŠEJÍCÍ SE TÓNY

moje zkušenost s akustikou kaple svatého Benedikta

V každé místnosti délka trvání dozvuku závisí na architektonickém tvaru a na použitých materiálech. Když jsem dostal poprvé možnost prozkoumat jedinečný tvar kaple sv. Benedikta s oválnou základnou, která je v poměru k výšce prostoru malá a ve které jsou použity převážně tvrdé povrchy, očekával jsem že ozvěna bude dlouhá. Překvapilo a inspirovalo mne jak se zde zvuk jedinečným a nečekaným způsobem šířil. Po několika letech, kdy jsem mohl experimentovat hraní na hybridní trubku v této kapli (v letech 1994 až 1998) jsem si uvědomil, že když jsem zahrál nějakou hudební frázi (která ve standardních akustických prostorách, jako jsou koncertní sítě, zněla dobře), zněla tady nejasně a podivně. Musel jsem rychle proměnit svůj přístup a pak jsem zjistil, že v takové prostoře s výjimečně dlouhým echem budou dlouhé, držené tóny znít mnohem lépe a že zde dochází k efektu jakýchsi zvukových mračen, které se vznášejí v kapli vzhůru do kopule.

Rejstřík mých hybridních trubek obsahuje basovou trubku, mikrotonální posuvnou trubku s ventily, vybavenou pozounovou skluzavkou a mnoha nástavci, dusítky na modelaci tónu, včetně kyvných trubic, ptačích píšťal a kovových hrdel na lampy, vydávajících vysokofrekvenční kvazielektronické tóny. Jeden příklad naznačuje, jak jsem navázal osobní dialog s jedinečnými akustickými aspekty kaple: sólová kompozice, která zde zněla dobře akusticky a byla zároveň zajímavá pro posluchače během vystoupení se jmenuje „Helicopter Ganesh“. Název odkazuje na obraznost a pohyb tubusu nástroje, na zvukovou asociaci s létajícím strojem, i na hinduistické sloní božstvo. Nízký tón basové trubky vytvořil zvukovou texturu, připomínající

kroužící vrtule helikoptéry, přerušovaný zvukovými explozemi, které spirálově stoupaly. Postupně jsem přidával vyšší tónové frekvence basové trubky takže v různých výškách prostoru kaple se vznášely zvukové clony, vytvářející akordy a disonantní harmonie. Vznikl pocit, že zvuk vydávají (poněkud neobvyklé!) varhany a ne sólový žesťový nástroj. Taková harmonická iluze byla pro mě jako pro sólistu asi nejlepším aspektem akustiky kaple. Neobvyklý akustický fenomén se ukázal být takovou výzvou, že jsem se rozhodl přizvat další hudebníky. V roce 1998 vzniklo CD nazvané „A Day in Benedict“. Obsahuje moje sóla a trio s hudebníky Vojtěchem a Irenou Havlovými. Hudební rozšíření o témbur violy da gamba (alt a tenor), violoncella, tibetských mis a zvonků naše improvizování ukotvila a zároveň je prozářila. Sčítání tónů se stalo orchestrálním tvarem, chvílemi tajemným a chvílemi děsivým, jako bychom zvukem evokovali jakýsi archetypální souboj mezi světlými a temnými duchovními silami.

Náš hudební průzkum kaple určovala jedinečná architektura kaple, navržená vizionářským a mystickým architektem. Standardní hudební model, což je horizontální šíření tónů do akustického prostoru kaple změnila do vertikálního sonického prožitku. Architektura kaple vyvolávající takovou stoupající trajektorii nepochybně nesloužil pouze jako akustický nástroj, ale také jako spirituální fenomén. Architekt kaple vytvořil akustiku prostoru, kde je prostřednictvím zvuku možné skoro hmatatelně prožít setkání se „vznášejícími se duchovními bytostmi“.

březen 2023



A Day in Benedict – CD cover
Rajesh Mehta & Irena & Vojtěch Havlovi

Nahrávka / Recorded by: Avik Studio
Mastering: Jiří Sláma a Přemek Haas
Fotografie / Photographs: Daniel Šperl,
Gert de Ruijter, Radovan Kodera,
Hana Rysová
Text / Sleeve note: Miloš Vojtěchovský
Sazba / Lay out: Hedvika Moravcová



FLOATING SOUNDS

my experience with the acoustics of the St. Benedict's Chapel



Acoustical reverberation times in a chamber are a result of the architectural shape of the cavity and of the materials that are used in creating that architecture. When I first encountered the unique shape of the St. Benedict's Chapel, with its small oval base relative to the larger height leading to the Chapel's Cupola with mostly hard stone surfaces; I was prepared for long echoes. But what surprised and inspired me was the way the sound seemed to float in unique and unusual ways within that Chapel. After years of Hybrid trumpet experiments and concerts within that Chapel

and many sound transforming extensions including swinging tubes, bird whistles and stripped metal lamps with corrugated necks which emit high frequency quasi-electronic sounds. Here is one telling example which demonstrates how I entered into an intimate dialogue with the unique acoustical aspects of the Chapel. A particular solo piece that worked well both acoustically and as an experience for the audience in live performance was entitled "Helicopter Ganesh," the title highlighting both the imagery and movement of the tube as well as the sonic associations of both the

(1994–1998), I realized that when I played a musical phrase in the Chapel (which sounded fine in standard acoustical spaces like Concert Halls), it suddenly sounded muddy and confused. I had to quickly change my approach and discovered that the long, sustained notes worked much better within this extreme reverberant space creating sonic clouds which floated outwards and upwards into the Chapel's volume.

My Hybrid trumpet arsenal includes a Bass trumpet, a microtonal slide trumpet with valves and a trombone like slide,

flying machine and the Hindu Elephant God. A low pedal tone from the Bass trumpet established a sonic carpet as the gyrating helicopter blade-like swinging tube would punctuate the space with sound bursts that spiraled upwards. I then added successively higher pitches from the Bass trumpet until there were sonic carpets floating at different heights in the space corresponding to various frequencies creating chords and dissonant harmonies which gave the illusion that they were generated by an (albeit unusual!) organ and not a solo wind instrument. This harmonic illusion was one of the most satisfying aspects of the Chapel's acoustics for me as a soloist. This rare acoustical phenomenon was such a treat that I developed it further to include other musicians which led to the 1998 CD recording entitled "A Day in Benedict" documenting my solos and trios with my partners, the wonderful Czech string players Vojtěch and Irena Havlovi. This musical expansion with the timbres of viola da Gambas (alto and tenor), violoncello as well as Tibetan bowls and singing bells grounded the improvisations and made them sparkle. The multiplication of sounds by our trio created an orchestral-like density that was mysterious and at times even eerie, as if we suddenly incarnated through sound the archetypal drama between light and dark spiritual forces.

Our musical explorations in the Chapel were obviously shaped by the Chapel's unique design created by its visionary and mystical architect. The normal musical aim to project horizontally into an acoustical space was transformed by the Chapel's architecture into a vertical sonic experience. Undoubtedly the architectural design resulting in this upward trajectory was not only meant to be an acoustical phenomenon but also a spiritual one as well. The architect succeeded in creating a rare acoustical chamber where one could palpably experience "rising spirits" through sound.

March 2023

Rajesh Mehta (1964) je americký skladatel a umělec, inovátor v oboru trubky. V roce 1986 absolvoval humanitní a technické obory na M.I.T. (se studiem na U.C. Berkeley) a studoval hudbu a kompozici u Marka Harveyho na M.I.T. a Anthony Braxtona na Mills College. Mehta inovoval několik hybridních trubek včetně „Drumpet“ a mikrotonální „Naga Phoenix“

a jeho kresby a malby použité jako hudební partitury a vystavené v galeriích v Indii, se staly základem projektu hudební architektury „Sounding Buildings“. Jako Senior Creative Arts Fellow Amerického institutu indických studií v Čennaj v letech 2005–2006 spolupracoval s jihoindickými chrámovými hudebníky a stalo se podnětem k desetiletému pobytu v Asii.

V současné době žije v Německu a vede skupinu „The Sky Cage Quartet“, která vznikla během pandemie korony. Skupina hrála na Moers Jazz Festival 2020, Global Trumpets Festival 2021, na Arte TV a rádiu WDR. V roce 2023 připravuje vydání prvního CD „Malagasy Breath“ na labelu Subcontinental Records. Nahrávka propojuje nahrávky zpěvu ohrožených madagaskarských lemuru indri, kteří jsou jediní známí savci se smyslem pro rytmus.

Rajesh Mehta (1964) is an Indian American trumpet innovator, composer/artist. He graduated from M.I.T. in Humanities and Engineering (with studies at U.C. Berkeley) in 1986 and studied music and composition with Mark Harvey at M.I.T. and Anthony Braxton at Mills College. Mehta has innovated several hybrid trumpets including the "Drumpet" and the microtonal "Naga Phoenix" and his graphical drawings and paintings have been used as musical scores, exhibited in galleries in India, and been the basis for his ongoing music architecture project "Sounding Buildings". As a Senior Creative Arts Fellow of the American Institute of Indian Studies in Chennai in 2005–06 he researched and collaborated with South Indian temple musicians which inspired a 10-year residency in Asia. He currently lives in Germany and leads his group "The Sky Cage Quartet" formed during the corona pandemic. The group has been featured at Moers Jazz festival 2020, the Global Trumpets Festival 2021 and on Arte TV and WDR radio and will release its first CD "Malagasy Breath" in 2023 on the label Subcontinental Records. The recording integrates sonic excerpts of the extraordinary singing of the endangered indri lemurs from Madagascar.

VRSTVY PAMĚTI

Pro mne je Klášter Plasy místo, které vás pohltí. Už při mé první návštěvě v roce 1981 na výstavě 9&9 připravené Annou Fárovou a Joskou Skalníkem jsem tam pocítil zvláštní hluboký vnitřní tah. Přečetl jsem to hlavně fotografiím a možná i přítomnosti Henri Cartier-Bressona. Na další setkání jsem si musel počkat přes 10 let. Když jsem v roce 1992 dostal pozvání na mezioborové sympozium Hermit, neváhal jsem ani vteřinu. Bylo to jako vrátit se do známého prostředí. I když se politické poměry mezi tím proměnily a konkrétní detaily rozpadajícího se kláštera jsem neznal...

Během prvního sympozia jsem tam postavil hudební nástroj Lithophon: na dvou ocelových lankách ležely břidlicové kameny, na které jsem později zahrál improvizovaný koncert. Se skupinou Orloj snivců – Jaroslav Kořán, Michal Kořán, Marek Šebelka a hosté: Siri Austen, Michael Delia jsme měli několik krásných koncertů v kapli sv. Benedikta.

Další takovou vrstvou je systém proudící vody v základech budovy konventu. S Milošem Šejnem jsme ten systém prozkoumali a přitom narazili na několik pozdějších necitlivých zásahů – zabetonování štoly a tím způsobené zamezení volného proudění vody. Naštěstí se později podařilo bloky odstranit a proud obnovit. To byl jeden ze zřídka uváděných přínosů těch sympozií. Nadace Hermit se snažila klášter spontánně – a ve spolupráci s odborníky oživovat. Dlouhodobě se té činnosti věnovala.

Následovala další účast na sympoziích a série setkání se světovými osobnostmi zvukového umění jako byli Phill Niblock, Paul Panhuysen, Joe Truman, Fred Frith, Hans van Koolwijk, Rova Saxofon Quartet, Ron

Haselden a Sharon Kivland, performeři z Japonska, a dlouhá řada dalších.

V roce 1997 jsme s Milošem Šejnem organizovali v Plasech dílnu Bohemia Rosa II – Průzkum místa a těla. Jednalo se o ještě hlubší průnik do útrobu kláštera a zákoutí vlastního těla a mysli. Frank van de Ven zadal cvičení podporující intenzivní prožívání času, celodenní pobyt v prostoru 2x2 metrů na rajském dvoře, mlčení, púst, poutě mlčky po okolní krajině s Milošem Šejnem, atd.

Všechny ty usazeniny paměti místa, pokud jim věnujeme patřičnou pozornost a hledáme je je možné postupně odkrývat a znovu je prožít. Ukazuje se, že zkušenosti jsou tím nejcennějším, co v životě získáváme, protože s nimi později můžeme volně pracovat a stavět na nich další konstrukce, koncepty a projekty...

Sympozia Hermit naplnila své poslání ukryté již ve svém názvu – představa poustevničení v současné komercializované společnosti. Díky Hermitu pak vznikala mezinárodní síť vzájemně se podporujících lidí, lidí kteří o sobě vědí a když je potřeba pomáhají si. Propojení pokračuje... Byl jsem například pozván Philem Niblockem k účasti na festivalu Experimental Intermedia v New Yorku, v Londýně se setkal s Ronem Haseldenem, během rezidenčního pobytu na Rensealer Polytechnic spolupracoval s Michaellem Deliou, potkal se v Tokiu s Christophem Charlesem a mnoho dalších setkání.

Kosoř, leden 2023





LAYERS OF A SITE'S MEMORY

For me, Plasy Monastery is a fascinating site. From my very first time there – at the 9x9 exhibition prepared by Anna Fárová and Joska Skalník in 1981, I felt a special deep inner pull. Of course, at the time I attributed it mainly to the exhibited photographs and perhaps the presence of Henri Cartier-Bresson. I had to wait more than ten years for my next visit. When Miloš Vojtěchovský invited me to the international Hermit symposium in 1992, I didn't hesitate for a second. It was like returning to a well-known environment, even if the socio-political conditions had changed and I did not know the specific conditions of the dilapidated monastery...

At the first symposium, I built a musical instrument – the Lithophon: slate stones were placed on two steel cables, on which I played an improvised concert. Moreover, our band Orloj snivců with Jaroslav Kořán, Michal Kořán, Marek Šebelka and guests Siri Austen, Michael Delia and I performed several lovely concerts in St Benedict Chapel.

Another layer of memories comes from the underground water system that flows in the foundations of the monastery main building. Together with Miloš Šejn, we examined the system and found several later insensitive interventions – covering and blocking of the flow of water by concrete. Fortunately, it was later possible to remove the blocks and restore the flow, which was actually one of the benefits of those symposia. The Hermit Foundation tried to revive the monastery buildings spontaneously, though with supervision of experts, devoting to that activity for a long time.

Later, I participated in other symposia and a series of meetings with world personalities of sound art and music such as Phill Niblock, Paul Panhuysen, Jo Truman, Fred Frith, Hans van Koolwijk, the Rova Saxophone

Quartet, Ron Haselden and Sharon Kivland, performers from Japan, and a long list of others.

In 1997, we organized with Miloš Šejn the workshop Bohemia Rosa II – Survey of Place and Body, which involved an even deeper look into the bowels of Plasy Monastery and the corners of one's own body and mind. Frank van de Ven commissioned exercises supporting an intensive experience of time, including a full-day stay in a 2x2 meter space in the courtyard, stillness, fasting, a silent pilgrimage through the surrounding countryside with Miloš Šejn, etc.

If we pay proper attention to them and look for them, all the deposits and layers of the memory of a place can be gradually uncovered and experienced anew. In the end, experience turns out to be the most valuable thing we gain in life, because we can freely work with it later and build other structures, concepts and projects on it.

The Hermit symposia fulfilled their mission hidden already in the name itself – the idea of existing in seclusion surrounded by the current commercialized society. Hermit is behind the initiation of a network of mutually supportive people, people who know about each other and who help one other when needed. And the connections keep expanding. For example, I was invited later by Phill Niblock to participate in the Experimental Intermedia festival in New York, I met Ron Haselden in London, I worked with Michael Delia during my residency at Rensealer Polytechnic, I met Christophe Charles in Tokyo and encountered many similar meetings.

Kosoř, January 2023



Martin Janiček (1961, Praha) je zvukový umělec, sochař a hudebník. Zúčastnil se několika ročníků symposií v Plasech. Zkoumá akustické kvality různých materiálů, a tvoří vlastní hudební nástroje, vytváří interaktivní zvukové objekty, instalace, minimalistické formy. Absolvoval Akademii výtvarných umění v Praze a působil jako asistent v ateliéru Miloše Šejna a člen sdružení mamapapa. Od začátku devadesátých let se pohybuje na pomezí sochařství a zvukového umění. Zúčastnil se řady projektů v ČR i zahraničí.

Martin Janiček (1961, Prague) is a sound artist, sculptor, musician and sound designer. His works are focusing on the exploration of the acoustic qualities of various materials — he is also a musical instrument builder. Most of his works feature an interactive quality in connection with concentrated-simple form. Conceptually bound with the site-specific character of work. Studied Academy of Fine Arts in Prague 1990–97, later worked as the assistant of professor Miloš Šejn at the Studio of Conceptual Tendencies. Core member of mamapapa, numerous site specific projects in ČR and abroad.



Martin Janiček
foto / Photo: Daniel Šperl

ZVUK V AMBITECH

Není to ani tak nějaký konkrétní zvuk, který si z plaského kláštera pamatuji nejvíc, protože jich bylo hodně. Spíš si vzpomínám, jak utvářela architektura konventu zvuk v ambitech. Hlasy z protější části budovy, jak se jednotlivé tóny spojovaly a slábly a stávaly se melodiemi. Z jednotlivých nástrojů v rozích ambitu vznikalo jakési pohyblivé volání a kroužící echo.

To, co mi dodnes nejvíc utkvělo v paměti, jsou hlasy samohrajících *bambuso sonoro* varhan Hanse van Koolwijka *Do-Re-Mi*, které během sympozia Growthrings v roce 1993 dva měsíce ozvučovaly klášterní chodby konventu. Instalace stála v jednom z rohů křížové chodby a ve smyčce, připomínající dýchání opakovala krátký motiv složený ze tří tónů. Zvuk se od nástroje šířil prostorem a sléval se do krásného akordu. Ten se měnil podle toho, jestli se posluchač přibližoval, nebo vzdaloval od místa, kde zvuková instalace stála. Také přírodní zvuky z rajského dvora pronikaly do chodeb, v prvních letech také rozbitými okny: zvony na věži nedaleké sýpky, volání letících poštolek. Dokonce noční ticho vibrovalo, když hluk z nedaleké silnice ustal.

Do Plas jsem si v roce 1992 přivezl dva hudební nástroje: velký rámový buben bodhrán a africkou mbiru. Oba nástroje, jakmile se dostaly do kontaktu s ozvěnou klášterního konventu, získaly nové kvality. Zvuky ocelových kláves na mbiře naplnily ambit a každý další tón se spojil s tím následujícím, takže vznikaly akordové patery. První úder do rámového bubnu zněl jako kdyby zahřmělo a potom ten zvuk pomalu dozníval v prostoru.

Paul Panhuysen a Phill Niblock mě pozvali abych se k nim připojil při koncertu s dlouhými strunami v kapli svatého Bernarda. Jo Truman zpívala a hrála na didgeridoo. Po části s dlouhými strunami jsem se oba vydali

křížovou chodbou v opačném směru, Jo Truman zpívala a já ji doprovázel na buben. Nakonec jsme se sešli v kapli. V dalších letech jsem do kláštera dovezl další mbiry a během nočního koncertu na ně hráči hráli při chůzi po chodbách.

New Jersey, leden 2023

Výtvarný a zvukový umělec, hudebník a konstruktér autorských hudebních nástrojů **Michael Delia** (1963) navrhuje a vytváří zvukové a světelné, místně specifické instalace a z nalezených objektů konstruuje hudební nástroje. V roce 1992 se účastnil prvního sympozia Hermit a zahájil spolupráci s českými umělci a hudebníky (například se souborem Orloj snivců Jaroslava a Michala Kořánů, s Petrem Niklem, Martinem Alačamem, a d.) Postupně se zapojil do výstavních projektů Petra Nikla „Orbis Pictus“ nebo „Play“. Žije, vystavuje a vystupuje střídavě v Evropě a v USA.

Michael Delia (1963) is an artist/musician whose work spans a wide range of disciplines and media. His work has encompassed paintings, sculpture, installations, and sound art as well as music performances.

Sound was introduced as an element into his sculptural installations and found object sculptures resulting in homemade musical instruments and objects. In 1992 he traveled to Czechoslovakia where he participated in the first Hermit symposium in Plasy. Here he began artistic and musical collaborations with Czech artists and musicians (Orloj snivců, Jaroslav and Michal Kořán, Petr Nikl, Martin Alačam etc), which continue to the present time. His Czech activities include participation in the interactive exhibitions “Orbis Pictus” and “Play” curated by Petr Nikl.





SOUND IN THE CORRIDORS

The sound or sounds I remember most from my experience of the Plasy monastery is not so much one particular sound, of which there were many, but the way in which the ambience of the monastery shaped the sounds emanating from its corridors. Voices heard from the opposite corridors in the building of the cloister became melodic as the phonetic tones merged together and then faded. Instruments in each corner of the ambit would create a moving call and response of circling sound.

One sound which is still resonating in my mind the most is from a self-playing bambuso sonoro organ *Do-Re-Mi* constructed by Hans Van Koolwijk for the Growthings symposium in 1993. It was placed in one corner of the corridors and played in a loop with a short motif of three notes back and forth similar to breathing. The notes would move from the instrument and merge together into a beautiful choral which expanded as one moved closer and farther away. It was sounding the corridors for two months. Other natural sounds from outside would resonate also in the first years through the broken windows facing the courtyard: the bells ringing from the granary, the cry of kestrels flying above the inner courtyard. Even the silence in night, when the traffic from the nearby road ceased, was vibrating.

In 1992 I brought with me to Plasy two instruments: a 16 inch frame drum and an mbira. Both instruments became sonically new to me as they merged with the expansive resonance of the monastery. The sound of the mbira keys filled the corridors where each note played merged with the next creating chordal patterns. The frame drum was like thunder as it resonated from the initial stroke and faded slowly in the space. I was invited by Paul Panhuysen and Phil Niblock to play it during the long string installation / performance in the Saint Bernard Chapel. Jo Truman was singing and playing didgeridoo. We then followed the long string performance by walking opposite directions through the corridors, she singing and I accompanied with the drum. We then met again in the chapel to finish the performance. In later years I travelled with more mbiras to the monastery. They were played by many people during a night sound performance, walking the corridors and the entire convent was filled with their strumming.

New Jersey, January 2023



KŘÍŽENÍ POLEDNÍKŮ

Náš přítel Paul Panhuysen nás v roce 1993 pozval na Hermit Symposium v klášteře v Plasích. V roce 1995 nás Miloš požádal, abychom přijeli znovu, tentokrát s kolektivem Antarktida.

Při obou příležitostech jsme tam potkali hodně lidí, většinou výtvarníků, performerů, zvukových umělců a také vědců, učitelů a kurátorů. Tématem symposia v roce 1993 byly „Letokruhy“ a v roce 1995 „Křížení poledníků“. Každý den přes den i večer probíhaly přednášky, představení a koncerty a vše bylo důkladně zdokumentováno, jak je vidět ve vydaných katalozích a na dokumentačním webu.

Budovy klášteře a okolí vytvářely pro všechny účastníky obrovské hřiště. Když někdo nový dorazil, mohl si vyhledat nějaký prostor pro prezentaci. Celé to vypadalo jako veliký úl plný lidí. Lidí kteří přicházejí a odcházejí.

Někteří z těch, kteří nově přijeli, pokračovali, reagovali, nebo se inspirovali pracemi, které tam nechali ti, kteří již odešli. Lidé se většinou samovolně propojili, aby vytvořili nějaký artefakt, představení nebo koncert

improvizované hudby, nebo aby mluvili o prezentovaných dílech, o přednáškách a o umění. To mimo oficiální program pro veřejnost.

V roce 1993 Petra představila instalaci s umyvadlem, vlajími vlasy a houpačkou se ventilátorem jako performanci v budově konventu. Mario provedl zvukovou instalaci s činelem a zpětnou vazbou v jedné z místností v sýpce. Společně jsme měli koncert v sýpce.

V roce 1995 bylo tématem geografické propojení poledníků a naše (pomyšlná) cesta vedla po poledníku z Plas na jih kolem planety a končila zpátky v Plasích. Koncert trval přesně jednu hodinu a každý ze čtyř členů skupiny interpretoval partituru po svém. V jednom z prostorů sýpky jsme paralelně prováděli naše partitury, aniž bychom předem věděli, co budou dělat ostatní. Nakonec to bylo jedno z našich nejnapínavějších vystoupení.

Atmosféra nám připomínala happeningy skupiny Fluxus a naše účasť v Plasech byla pro naši další uměleckou kariéru podnětná. Našli jsme tam také mnoho nových kontaktů byl to inspirativní, jedinečný a stimulující zážitek.

Eindhoven, leden 2023

Petra Dubach a Mario van Horrik jsou nizozemští zvukoví umělci a hudebníci, od roku 1994 působí ve dvojici. Mario byl členem *Maciunas Ensemble* spolu s Paulem Panhuysenem (1968–2015), Remko Scha (1968–1982) a Janem van Riet (1968–present). Vychází z přesvědčení, že zvuk a pohyb jsou totožné: bez pohybu (vibrací) bychom nic neslyšeli. Z této perspektivy přistupují k různým médiím a žánrům: instalace, díla site-specific,

performance, koncerty, atd. Proměnlivá a dočasná charakteristika zvuku a pohybu znamená, že většina realizací obou autorů je efemérní povahy a jejich práce nejsou objekty, určené k prodeji. Používají jednoduché předměty a fyzikální jevy: zpětnou vazbu, struny, papír, měď, hliník, vzduch, světlo, sklo, ventilátory. Někdy využívají také elektronická média a technologie, pokud jde o specifické projekty.

MERIDIAN CROSSINGS

In 1993 our friend Paul Panhuysen invited us to attend the Hermit Symposium at the premises of the monastery in Plasy, Czech Republic. In 1995 Miloš Vojtěchovský asked us to come again, this time with our group Antarctica.

On both occasions there were many people, mostly visual, performance and sound artists and also scholars, teachers and curators. The theme in 1993 was “Growthings”, in 1995 “The Meridian Crossings”. Every day, during daytime and evening debates, lectures, performances and concerts took place and everything was documented thoroughly as you can see and read in this catalogue and on the website. A hell of a job to get all that done.

The buildings of the monastery and its surroundings formed an enormous playground for all people present. Who arrived in Plasy could look for an empty space to present their work. The whole place was a gigantic beehive with people arriving and leaving. Some newcomers would continue, react or get inspired by the work of people that had already left. Most of the time people would join together spontaneously to create a work, make a performance or improvise music or to discuss the works, lectures and art presented. And this all happened aside from the official program.

In 1993 Petra presented an installation with a sink bathtub and human hair set in motion by a swinging fan and a performance in the main building. Mario had a feedback sound installation with a cymbal in one of the spaces of the granary. Together we also played a concert in the granary.

In 1995 the theme was the Meridian Crossings. The (imaginary) travel following the meridian from Plasy, going south around the globe and ending in Plasy again, was represented in a score of exactly 1 hour. Each

one of our four members interpreted this score in his/her own way. In one of the spaces of the granary we simultaneously performed the scores without knowing what the other members would do. It turned out to be one of the most exciting performances in our group history.

We have very nice memories of both symposia. The atmosphere was reminiscent of fluxus happenings and for both of us it was a boost for our careers that gave us many new contacts; an inspiring, unique and stimulating experience.

Eindhoven, January 2023

Petra Dubach and **Mario van Horrik** are sound artists, living and working in Eindhoven. Their work includes concerts, installations, performances, works in progress, media translations, videos and objects. They have presented their work worldwide, and their sound installations amongst others in: Ujazdowski Castle, Warsaw; Art in General, New York; Synagogue Palmovka, Prague; Cinema Rex, Belgrade; Galerie Artetage, Vladivostok; Museum School of Fine Arts, Boston; Amber Festival, Istanbul. They held concerts amongst others in: Experimental Intermedia, New York; Stedelijk Museum, Amsterdam; Interzone Festival, Novi Sad; Ringring festival, Belgrade; BOA, Lucerne; LOGOS, Ghent; Festival Experimental Music, Munich; Audio Art Festival, Krakow.



Paul Panhuysen: Praha-Vídeň-Bratislava, zvuková performance, dlouhé struny, tři křídla, Hermit III.
Průsvitný posej / Prag-Wien-Pressburg, sound performance, long strings, three grand pianos,
Hermit III. Transparent Messenger, 1994, foto / Photo: Radovan Kodera



DLOUHÉ STRUNY

Zvuková instalace a performance *Praha-Vídeň-Bratislava* vznikla v druhém patře konventu, kde bylo v prostoru depozitáře Západočeského muzea v Plzni uloženo několik starých pian. Tři křídla vyrobená v Praze, Vídni a Prešpurku/Bratislavě jsme nechali vystěhovat na chodbu a Paul je propojil dlouhými pianovými strunami, takže se z nich stal jeden hudební nástroj. Struny rozeznával dlaněmi a Pavel Fajt na ně hrál paličkami.

1994

Moje účast na sympoziu Hermit v klášteře Plasy byla završením měsíčního turné po Polsku, které jsem podnikl společně s Philleem Niblockem. V Krakově, Lodži, Vratislavi a Varšavě jsem měl celkem pět instalací a sedm koncertů. Moc jsem toho o prostoru, ve kterém jsem měl představit svoji práci, předem nevěděl. Ani o kulturním a sociálním kontextu tohoto setkání. Jana Šikýřová a Miloš Vojtěchovský mi hned po příjezdu řekli o nově restaurované kapli v konventu, která by se hodila pro mou instalaci. Kaple svatého Bernarda byla skutečně skvělou akustickou prostorou s bohatou ozvěnou, vibrací, teplým a plným a krásným barokním interiérem. To mě inspirovalo k tomu, abych sestavil téměř nehmotnou instalaci.

Mezi veřeje otevřených dveří a okenní kliky jsem pomocí napínáků napjal pět strun z piana. Různá vzdálenost mezi dveřmi a jednotlivými okny určovala ladění každé ze strun. Nepoužil jsem zesilovač, ani reproduktor, ani přidavné akustické rezonátory. Posлуchači stáli venku v ambitech, protože přítomnost lidí většinou promění akustické kvality prostoru. Prostor kaple se stal sám hudebním nástrojem s hráči uvnitř. Dveře tvořily rezonanční otvor, jímž hudba pronikala k posluchačům. Phill Niblock hrál na dvě struny a já sám hrál na tři zbývající. Přizval jsem také Jo Truman, protože se mi

líbil její hlas a zvuk didgeridoo a byl jsem zvědav, jak to v prostoru bude znít, a také Michala Deliu s jeho tamburínou a kalimbou. Všechny zvuky se slévaly v prostorách kaple. Byl to pro mě pozoruhodný zážitek.

Plasy, 1992

(Koncert pro dlouhé struny v kapli sv. Bernarda zaznamenal na magnetofonovou pásku Studio Avik a na video Svend Thomson.)



Paul Panhuysen: Instalace pro dlouhé struny a kapli sv. Bernarda / A Long String Installation for St. Bernard Chapel, koncert pro / concert with Phill Niblock, Jo Truman, Michael Delia, kaple sv. Bernarda, červen 1992 / Plasy Monastery, 1992, foto / Photo: Iris Honderdos



LONG STRINGS

The sound installation and performance *Prag–Wien–Pressburg* was built from the deposit of several old pianos stored in the second floor of the convent. Three pianos made in Prague, Vienna and Pressburg / Bratislava were connected by long strings and played as one musical instrument. There were more pianos in one of the rooms, which belonged to The District Archive. Paul used them as resonators, sounding them with hands on the stretched long piano strings. Collaborating with Pavel Fajt, who played the strings with drumsticks.

1994

After having toured with Phill Niblock, where I made five installations and seven concerts in Krakow, Wroclaw, Lodz and Warsaw, my visit to the Plasy monastery meant the finale of a one-month trip. I didn't know much about the space where I was expected to present my work, nor about the social and cultural context in which the event would take place.

Jana and Miloš told me immediately after my arrival about a wonderful freshly renovated chapel in the convent, which they expected to be perfect for my installation. They showed me the space, and I agreed with them that St. Bernard's chapel is a wonderful sound chamber with very lively acoustics, echoing and reverberating, and sounding warm and beautiful. It also has a very beautifully shaped Baroque interior.

This made me decide to make an almost immaterial installation. I only stretched five piano-strings from the hinges of the open doors to the hinges of the windows. The strings were stretched with turnbuckles. The distances between the door and the windows tuned the strings. I didn't use amplification, no P. A. and no acoustical resonators. I decided to have no audience in the room, since the presence of people in a space mostly changes the acoustical qualities. The chapel was to become the instrument

itself with the musicians inside. The doors were the sound-hole through which the music left the instrument into the corridor where the audience was. I invited Phill Niblock to play two of the strings. I played the three other strings myself. I invited Jo Truman, since I like her voice and the sounds of her didgeridoo and I wondered how these would sound in this space. I invited Michael Delia after I had heard his drum and kalimba in the space. All the sounds melted together in the chapel. This was a remarkable experience.

Plasy, 1992

(The concert for long strings in St. Bernard Chapel was recorded on tape by Studio Avik and on video by Svend Thomson.)

Paul Panhuysen (1934–2015) byl holandský skladatel, vizuální a zvukový umělec a kurátor. Založil a řídil umělecký prostor a rezidence Het Apollohuis, v rámci kterého během 80. a 90. let probíhaly výstavy a koncerty a vznikaly zvukové instalace. Po celém světě realizoval kolem 250 zvukových instalací, ve kterých použil dlouhé pianové struny. Obracel tím pozornost na způsob vnímání prostředí a na to, jak geometrii prostoru převést do zvuku a tím ji smyslově vnímat. Dlouhý nástroj, tvořený napjatými ocelovými strunami připevněnými ke dveřím a oknům, lze rozeznít dlaněmi potřenými kalafunovým prachem. Pohyb rukou způsobuje vibrace a hudebník hledá vibrační body na jedné nebo více strunách.

The Dutch composer and visual/sound artist **Paul Panhuysen** (1934–2015) made over a period of 30 years more than 250 long string installations in many locations around the world, drawing attention to the perception of our environment and the ways in which its parameters are detected, transformed and analysed by our senses, simultaneously engaging both seeing and hearing. Tuned in just intonation, the long string instrument is played by walking along the length of long strings, attached to the doors and windows and rubbing them with resined hands. This produces longitudinal vibrations, and the musician explores the nodes of vibration.



CESTA & HERMIT

Hudba, vydávání časopisu o alternativní kultuře, studium dějin umění a performance v kalifornském San Francisku mě v osmdesátých letech přivedly na turné a začátkem devadesátých let k cestování po Evropě s kapelou Sabot. Setkávání s lidmi a poznávání, jak to v Evropě chodí, nás v roce 1993 přimělo přestěhovat se do České republiky, kde jsme založili a spravovali kulturní centrum CESTA v Táboře.

Po patnácti letech udržování provozu alternativních uměleckých prostorů a organizování koncertů v San Francisku a po třech letech cestování po Evropě jsme se podíleli na řadě uměleckých spolupracích. V České republice byl dost nezávislých umělců a hudebníků, a zdálo se nám proto rozumné naši činnost přesunout právě tam. Po několika letech aktivit v Táboře jsme se doslechli o Plasích, a to místo jsme chtěli přirozeně navštívit, abychom zjistili, jak podobné umělecké centrum vedou Češi.

Plasy jsou typické městečko na sever od Plzně. Nachází se tam nádherný klášter, jenž byl částečně a dočasně využíván jako zázemí uměleckého centra. Obyvatelé městečka se o ty, kteří v centru pracovali, obvykle moc nezajímali, pobyt tam umožňoval tedy klid a odloučení. Iniciátor projektu Miloš Vojtěchovský žil jistou dobu mimo Československo, a díky jeho početným mezinárodním kontaktům centrum dostalo rozmanitou společenskou dynamiku. Zařízeno bylo jednoduše, takže jsme společně s umělci hodně času strávili v místních hospodách a restauracích.

Opuštěný klášter byl semeníštěm ezoterických instalací, performancí, hudby a místem, kde jste mohli potkat řadu nadaných lidí a podělit se s nimi o nápady. V rolích pomocníků a organizátorů působili promotéři, studenti a intelektuálové, kteří všechno zvládali. Bylo to prostředí kde všichni patřili ke stejné „třídě“ a všichni byli pohromadě – etablovaní

umělci, studenti i superhvězdy. Vzhledem k tomu, že Československo bylo během studené války poměrně izolované, mnoho významných osobností tam bylo vnímáno jako „obyčejní“ lidé... Člověk si tam mohl velmi dobře vyzkoušet, jak jeho práce obstojí.

Architektonický skvost kláštera Plasy, podobně jako jiná umělecká zařízení ve světě, změnil „dočasně“ svůj účel, a projekt Hermit přinesl nakonec několik intervencí na různých místech Prahy a znovu se zapojil do uměleckých rezidencí ve schwarzenberském zámku v jihočeských Čimelicích. Od roku 1994 jsem navštívil Plasy několikrát; několik rezidencí tam uskutečnili naši přátelé a spoluorganizátoři. V Táboře jsme vybudovali stálé zázemí pro živé umění a prezentovali tam různé umělecké a kulturní aktivity; s organizátory v Plasích jsme byli stejná krevní skupina, a proto nás také pozvali.

V roce 1999 jsme do Plas přijeli téměř bezprostředně po tom, když jsme se vrátili z tříměsíčního hudebního turné po Číně, Evropě a Pákistánu. Po hektické cestě a všech útrapách spojených s návratem jsme dorazili plní vzpomínek a zážitků. Měli jsme hrát v sýpce, v prázdné budově, která v původně sloužila pro skladování obilí. V tom stresu jsem zapomněl VŠECHNU naši hudbu a musel několik hodin procházet nahrávky, abych si zapomenutý materiál „oživil“. Protože šlo o umělecké centrum, scénu jsme se rozhodli upravit neobvyklým způsobem: všechny lavice jsme umístili hned před aparaturu a my dva se postavili proti sobě (ne čelem k publiku jako při běžném koncertu). Po přípravách jsme se zašli podívat na ostatní akce.

Ten den se tak jako obvykle po celém klášteře konalo několik menších akcí. Své práce představilo mnoho hudebníků a umělců. Budovy jsou z větší části z kamene a mají nádherné klenuté stropy a skleněné detaily



Akhe Theatre of Engineering: Lední slavnosti / *Ice Celebration*, performance, 1998, foto / Photo: Chris Rankin, Gert de Ruijter

na oknech. Byl příjemný den, většina prezentovaných děl byla volně přístupná a měla meditativní charakter... minimalistické skladby využívaly přirozenou ozvěnu místností či chodeb, zněla „pomalá“ poezie a na řadu přišla i performance. Když se začalo smrákat, všichni byli jako u vytržení. Pak přišla řada na naše vystoupení a do sýpky přišlo nepočtené publikum, usedlo na lavičky a podle všeho čekalo další podobné vystoupení.

Za ta léta, co jsme se s organizátory z Plasů znali, jsme už podobný umělecký projekt organizovali, zřejmě tedy předpokládali, že se věnujeme podobné hudbě jako další účastníci, ve skutečnosti však hrajeme progresivní, velmi hlasitou rockovou hudbu. Publikum se najednou probralo z meditační atmosféry a všichni propukli v taneční šílenství, jako děti vypuštěné ze třídy na hřiště... Konečně se probudili z introspektivního

transu, do kterého je ostatní ukolébali. V následujících letech jsme na pozvání organizátorů hráli ještě několikrát v jiných prostorách, jsme v kontaktu a všechny bereme jako rodinu.

CESTU v průběhu let navštívila řada umělců z Plas nebo Čimelic a někteří s námi spolupracovali i jako organizátoři či asistenti při velkých akcích. Avantgardní umělecká scéna je v České republice malá a je jasné, že můžeme se dá jen díky spolupráci, proto na této scéně nevládné konkurence, jen upřímný vzájemný respekt k úsilí ostatních. Společně se staráme o archivaci a prezentaci děl, která dnes nemusí být nutně populární, na kterou se ale bude pravděpodobně vzpomínat s respektem, který si opravdu zaslouží.

Tábor, leden 2023

CESTA & HERMIT

Playing music, publishing an alternative culture magazine, studying art history and doing performance art in San Francisco California during the 1980s led me to tour and travel in Europe during the early 1990s with our band Sabot. Meeting people and seeing the way things worked in Europe led us to moving to the Czech Republic in 1993 in order to develop and administrate a cultural center named CESTA in Tábor, South Bohemia.

Having operated alternative arts spaces and managed concerts in San Francisco for 15 years as well as touring and traveling in Europe for 3 years we had already been involved with many arts exchanges. Czech Republic being the home to many underground artists and musicians, it seemed like a logical place to move our operation to. After a couple of

years of startup work in Tábor we heard about Plasy so it was a natural place to visit and see how the Czech people managed an art center.

Plasy was a typical small town north of Pilsen where there was a beautiful monastery which was being partly and temporarily used as an art center. Typically the citizens of the town were indifferent about the people who were working there, so it was peaceful and isolated. Miloš Vojtěchovský, the initiator, had spent some time outside of Czechoslovakia so he had many international contacts; therefore the social dynamic was diverse. The facilities were rustic, so we did spend a lot of time in local bars and restaurants along with the artists.

The atmosphere of this deserted monastery was a virtual bee-hive of esoteric arts installations, performances, music and plenty of over-talented

people to meet and share ideas with. The helpers or administrators were promoters, students and other intellectuals who managed to get everything done. In that type of environment everyone was the same “class” so we were all there together – famous artists, students and superstars. As Czechoslovakia had been quite isolated during the cold war many of the important characters who were there seemed like “normal” people... a very good environment to test if your work would hold up to the test.

Not unlike many arts facilities in the world Plasy was a “temporary” re-purposed piece of architecture, eventually the Hermit project made some interventions to various locations in Prague and re-established its residency facility in Schwarzenberger castle in Čimelice (South Bohemia). I visited Plasy several times since 1994; friends of ours and our co-administrators did some residency projects there as well. What we were building in Tábor was a permanent live-work facility so what we presented was a mix of arts and popular cultural activities; however the Plasy administrators saw us as of the same cloth so they invited us to perform there.

In 1999 we arrived in Plasy almost directly after returning from a 3 month music tour to China via Europe and Pakistan. After a hectic return and all the struggles of getting home, plus memories of all our experiences, we finally arrived there. We were told where to perform (the granary) which was an empty building used for storing grain in the past. With all the stress I had actually forgotten ALL of our music and had to spend a couple of hours reviewing recordings to “recover” the lost material. We decided to set up in an unusual fashion as this was an art center; so we placed all the benches available very close to our equipment and the two of us set up facing each other directly (not as a normal concert setup; facing the audience). We were all prepared and went to observe the other events happening that day.

The day continued, as usual many small events took place throughout the monastery. Many musicians and performers were there, each

presenting their creations for us to enjoy. The structure of the buildings was stone masonry for the most part and exquisite vaulted ceilings and old glass work details. It was a pleasant spring day, the vast majority of the work presented was open-ended and meditative... many minimalistic sound pieces utilizing the natural echoes of the rooms or hallways, slow poetry and movement work. By the end of the day as the dusk started everyone at the place seemed to be in a trance. Then it was our turn to perform, the moderate audience came to the granary and sat on the benches expecting more of the same it seemed.

Over the years that we had known the Plasy organizers we were administrators of a similar arts project, so seemingly they assumed we played music similar to their participants, however we play progressive rock music at a very high volume. The audience suddenly snapped out of the meditation zone and like children let out of a classroom to the playground they all exploded into a dance frenzy... a well-deserved release from the introspective trance they had been lulled into. We played a couple more times at other spaces the administrators had in the years to come, we have always stayed in touch and they are all like family to us.

Many Plasy or Čimelice artists have visited CESTA over the years and some actually worked with us as administrators or helpers during large events. The avant-garde arts scene is small in the Czech Republic and we all know that the only way we can survive is to cooperate; there is no competition in this scene, just a genuine respect for all of our efforts. Together we are responsible for archiving and presenting works that are not necessarily popular now but will likely be looked back on with the dignity and respect that are truly deserved.

Tábor, January 2023



Chris Rankin, 1998
snímek z videa / videoframe

Hilary Binder a Christopher Rankin se seznámili v San Francisku, kde založili hudební uskupení SABOT. V roce 1993 se přestěhovali do České republiky a v Táboře společně založili mezinárodní neziskové centrum Cultural Exchange Station CESTA. Vzniklo „za účelem podpory kulturního porozumění a tolerance prostřednictvím umění. CESTA své úsilí zaměřila na mezinárodní umělecké festivaly, komunitní projekty, skupinové výměny, rezidence a rozvoj informační globální sítě pro umělce ve všech oblastech uměleckého projevu a kulturní produkce. Koncepte pěstování kulturního porozumění a uvědomění prostřednictvím umění vychází z poznání, že tradiční dialog má své limity a předsudky. CESTA prostřednictvím otevřeného a flexibilního prostředí usiluje o překonání těchto limitů v uzavřeném kontextu a nabízí alternativu pro využití v širších souvislostech.“

Hilary Binder and Christopher Rankin met in San Francisco where they started the music formation SABOT. In 1993 moved to Czech Republic and founded together an international not-for-profit center Cultural Exchange Station CESTA in Tábor. It was established “to foster cultural understanding and tolerance through the arts. CESTA has concentrated its efforts on international arts festivals, community projects, group exchanges, residencies, and the development of an informational global network for artists in all fields of artistic expression and cultural production. The concept of cultivating cultural understanding and awareness through the arts is based on the recognition that traditional dialogue has its limits and prejudices. Through an open and flexible environment, CESTA strives to challenge these limits in a contained context and present alternatives for use in a larger context”.

Sabot
Czech Republic/USA www.cesca.cz

Available at shows: The new Sabot mp3 CD
IF THE SHOE FITS-Sabot's first 7 albums on 3 disc
Also available: the 2003 release C.I.O.

Friday 10 March
Guvnor's Bar
w/ Ditzzy Squall & Black Pudding
\$8waged \$6low-unwaged 9.30PM
for more info see www.skirted.net

Uschi Kütz: Sůl a světlo, instalace. Fungus – Průzkum místa, 1994. / Salt and Light, installation, Fungus – Inquiry of Place, 1994, foto / Photo: Daniel Šperl



DOTYKY / TOUCHING

rozhovor / Interview

Radka Schmelzová: *Jak jsi se do Plasů dostala?*

Margita Titlová-Ylovsky: Do Plasů mě v roce 1995 pozval Miloš Vojtěchovský na umělecké mezinárodní sympozium. Bylo nás asi dvacet. To už byly „Plasy“ velice známé. Když jsem tam jela, tak jsem to znala jako vynikající nebo velmi zajímavý kontakt s umělci.

RS *Mohla bys říci něco o práci, kterou jsi v Plasech dělala?*

MT Instalaci jsem pojmenovala *Polibek s vodou*. Vzniklo to během telefonního rozhovoru, když mě tam Miloš zval. Ptala jsem se ho na prostor v Plasech a on mi řekl, že by nechtěl, aby se dílo příliš vázalo na nějaké stěny a že se tam někdy účastníci sympozia chovají trochu necitlivě... třeba si myslí, že by tam mohli malovat na stěny. Byla to taková něžná věta. Jako že by byl rád, kdyby to bylo spíš nezávislé, nebo by se to dotýkalo architektury jen křehce. Už tahle věta mě jakoby zakořenila. Takové semínko, že bych se tam měla dotýkat věcí opatrně. Tak jsem se tam nejdřív zajela podívat jak to tam vypadá. A když jsem pak v létě přijela na sympozium, už jsem měla přesně vymyšleno, co tam udělám. Moje instalace se jmenovala *Polibek s vodou*

a měl to být symbolicky co nejkřehčí dotyk s historickou budovou.

RS *Můžeš popsat, jak ta práce vznikala a jak vypadala?*

MT Hlavní myšlenka byla: co nejjemněji se dotknout toho obrovského, nádherného konventu. Celá stavba je postavena na pilotech ve vodě a přemýšlela jsem, jak dosáhnout něžného dotyku, při kterém by na vodní hladině vznikaly kruhy. A z toho pocitu vznikl *Polibek s vodou*. Poměrně malou konstrukci jsem instalovala vysoko nad hladinou jednoho z vodních zrcadel, které jsou pod schodištěm uvnitř kláštera. Vodní zrcadla ukazují, jak vysoko je voda a v jakém je voda stavu. A nahoře, možná takových 15–20 metrů nad vodou jsem vytvořila vlastní „malou hladinu“. Byl to systém založený na velice jednoduchém principu rovnovážnosti. Do jedné skleněné číše se nalévala voda a když byla plná, klesla a tím vznikal pohyb, který jsem přenesla těch 20 metrů dolů pomocí šňůrky, která se dole dotýkala vodní hladiny. Byl to skutečně „polibek“ a „líbalo“ to hladinu. Nápad je jednoduchý: nahoře můj osobní vodní systém, který se křehce dotýká spodní hladiny zrcadla a tak celé budovy konventu.

RS *S tvou instalací se pojí určitá osobní historie či vzpomínka.*

MT Vymyslet, že instalace „líbá“ hladinu je jednoduché, realizovat to je něco jiného. Konstrukce

byla poměrně náročná, protože jsem chtěla, aby nahoře fungovalo jakési „perpetuum mobile“. Aby se ta číše připevněná na kovové tyči naplnila vodou, potom vlastní vahou klesla dolů a jen se houpala. Aby tyčka, na které byla připevněná ta rudá číše, byla tak vyvážená, že by jen dotykem vznikl pohyb vzhůru a dolů. To bylo těžké „vychytat“. Nakonec se to přes různé peripetie podařilo (smích).

RS *Nezmíniš jinou rovinu, třeba dejme tomu myto-poetickou, která se k tomu vztahuje?*

MT Jen zavěšení vodního systému do prostoru toho schodiště... my jsme se toho nemohli dotýkat, protože to bylo vzdálené několik metrů... bylo hrozně náročné udělat vodorovnou plochu, zavěšenou na čtyřech lankách. Ale bylo to zajímavé i z hlediska citlivosti. Musela jsem spolupracovat s přáteli, kteří mi tam s tím pomohli. Nakonec jsme to sice dokázali, ale až v den vernisáže. Vlastně se to podařilo dokončit až večer, kdy už nikdo nevěřil, že by se věc podařilo zrealizovat. Myslím, že to moc lidí nevidělo.

RS *Máš nějakou reflexi, vzpomínku, která by se ti teď v souvislosti s Plasy vybavila, jakéhokoliv charakteru, ať už je to na lidi, na instalaci, akci nebo atmosféru, libovolně, co se ti vybaví.*

MT Mě tam fascinovala obrovská touha vytvořit nějaký duchovní ráj... cisterciáci propojili způsob myšlení s vytvořením hmotného prostoru, který by odpovídal duchovnímu prostoru. Vytvořili architekturu, fyzický objekt, zrcadlící nějaký způsob myšlení.





RS Někdo říká, že setkání s Plasy má dvě polohy. Když tam přijede někdo poprvé, bývá buď nadšený anebo se mu architektura zdá kasárenská, že je to megalomanský projekt, který nerespektuje lidské měřítko.

MT Na tom je asi nejzajímavější ta konfrontace. K tomu se vázala první myšlenka, když jsem si říkala, že ten kdo přistupuje k prostoru jen jako k prostoru užitému, k prostoru, který by nás nějakým způsobem fyzicky chránil, tak bude mít postoj negativní. Tady vůbec nejde o architekturu, ale o nějaký příspěvek, o až romantickou potřebu se propojit s představou duchovního ráje. Možná bych to přirovnala k rozdílu mezi přírodou a zahradou vytvořenou lidskou myslí: zahradu vytváříme podle svých představ a nejdokonalejší zahrady na světě jsou vlastně naše zhmotněné vize, jak by příroda měla být. Část, kterou člověk vytváří tím, že sází stromy, doprostřed umístí fontánu, sochy a všechno nějakým způsobem organizuje pak zahradám dodává řád, vytváří naše představy ráje. To je na zahradách zajímavé a v tom se liší od divočiny. Když vstoupíme do dokonalých francouzských nebo anglických zahrad, které vznikly jako lidská představa o dokonalosti a ráji, je to trochu jako když vejdete do ráje. A architektura Plas je zajímavá taky v tom, že prostor byl vytvořený podle představ duchovně založených lidí, jako prostředek pro přiblížení se duchovnímu ráji. Možná takhle je možné pochopit, co je na té architektuře zajímavé, co je na tom tak vzrušující: lidská touha po nalezení cíle nebo po dokonalosti. Je zajímavé klášter uvidět uprostřed údolí řeky. Kolem žili normální lidé, topili v kamnech, žili v malých pokojích svoje životy. Klášter měl úplně jiné dimenze, dotýkal se docela jiných pravd. K tomu byl ten prostor určený. My jsme na takovou kulturu, na to propojení i na jeho oddělenost už zapomněli. Zapomněli jsme na ambice, které tehdy ti lidé měli. Znovu je teď hledáme a snažíme se jim porozumět.

Margita Titlová–Ylovsky: Polibek s vodou,
kinetická a zvuková instalace, Hermit IV. Křížení
poledníků / Kissing Water, kinetic and sound installation,
Hermit IV. Meridian Crossings, 1995
foto / Photo: Daniel Šperl

Margita Titlová-Ylovsky

RS *A co Santini?*

MT Podařilo se mu vytvořit prostor, který působí emotivně. Záleží na naší zkušenosti, na tom, co jsme prožili, jací jsme. Ten prostor otevírá jiné emoční komnaty, které v sobě máme ukryté. Je to jako by se tam věci zviditelnily. Někdo začne brečet, propadne depresi, začne vzpomínat na své mrtvé nebo má naopak zážitek lehkosti a začne o věcech přemýšlet jinak. Najednou se mu něco zjeví. Plasy jsou prostě taková psychoanalytická záležitost. I když nevím, jestli by se teď na mě neobořil nějaký psychoanalytik... (smích). Myslím, že Plasy jen otevírají dveře. Člověk vstoupí a zůstává sám v prostoru se svým negativním nebo se svým pozitivním já. Samozřejmě někdo může říct, že v něm otevřely jen to negativní, někdo že jen to pozitivní. To je jenom hranice, na které to člověk může spatřit. Pocitová hranice. Protože všechno kladné a záporné vychází z emocí, jsou to psychické záležitosti.

RS *Myslíš, že spojení aktivit nadace Hermit s klášterem v Plasech bylo v kontextu 90. let nějakým způsobem výjimečné?*

MT Zjistila jsem, že lidské myšlení se dá dokonale zdecimovat. Nemám romantickou představu, že všechno se pořád zlepšuje. Myslím, že pokud lidé nevloží energii do toho, aby se něco stalo, je možné nějaké dobré věci potlačit tak, že zaniknou. To, co Hermit dělal v Plasech, bylo

poměrně odvážné: vytvořit něco, co by mohlo působit jako nějaké očištění, jako něco, co by znovu probouzelo naši kreativitu. S časovým odstupem začínám tomu introvertnímu způsobu – udržet to spíš uzavřené a ctít komunitu lidí, která tam na něčem v tichosti pracovala – rozumět. Nedělat z toho show, nepřizpůsobit se společnosti, která jen konzumuje a hledá hlavně něco šokujícího. Začínám tomu rozumět.



Margita Titlová-Ylovsky
Archiv umělkyně / Archive of the artist

Radka Schmelzová: *What brought you to Plasy?*

Margita Titlová-Ylovsky: Miloš Vojtěchovský invited me to the international art symposium at Plasy in 1995. There were around twenty of

us. By then Plasy was already very well known. When I went there, I knew it as excellent or very interesting in terms of contacts with other artists.
RS *Could you say something about the work you did at Plasy?*

MT An installation I named *Polibek s vodou* (*Kiss with Water*). The idea for it came during the phone call when Miloš invited me to Plasy. I asked him about the space in Plasy and he told me that he wouldn't want the work to be too attached to any walls and that sometimes the participants of the symposium act a bit insensitively there, thinking that it was, for example, ok to paint on the walls. But he said it gently, as if he would like it to be more independent, or if it would touch the architecture only lightly. That sentence somehow took hold in me and became an embryonic thought on taking a sensitive approach to the space. So, I went there to have a look, and when I came back in the summer for the symposium, I already had a precise idea of what I wanted to do. My installation was named *Polibek s vodou* (*Kiss with Water*), and symbolically it was to be the most delicate contact with the historical building.

RS *Can you describe how that work came about and what it looked like?*

MT The main idea was to touch that enormous and magnificent monastery complex as gently

as possible. The entire monastery complex is standing on piles in the water, and my challenge was to achieve a gentle touch that would create circles on the surface of the water. The *Kiss with Water* piece emerged from this feeling. I installed the relatively small structure high above the surface of one of the water mirrors under the stairs inside the main monastery building. The water pools indicate how high the water is and what condition it's in. Above the pool, perhaps 15–20 metres, I created a special 'small water surface', a system based on the very simple physical principle of balance. Water was poured into one glass and when it was full it dropped, thus creating movement, which I transferred those 20 metres downwards using strings touching the surface of the water below. It was actually a 'kiss' on the surface. The idea was simple: above, my personal water system that delicately touches the lower surface of the water mirror and thus the entire monastery building.

RS *A certain personal history or memory is tied to your installation?*

MT Thinking up the idea of the installation 'kissing' the surface was simple, but making it happen was something completely different. The structure was quite demanding because I wanted a kind of 'perpetuum mobile' to operate above. So that goblet attached to the metal rod

would fill up with water and then drop under its own weight and just dangle. So that the rod to which the red glass goblet was attached would be so well balanced that it would move up and down just by touching it. That was hard to get right, but in the end, despite various challenges, it worked out (laughs).

RS *How about a different related level, perhaps the mythopoetic?*

MT Just hanging the installation with a water system in the space near that staircase... we couldn't reach there because it was several meters away from the staircase... it was very difficult to construct a horizontal surface suspended on four cables. But it was also interesting from the perspective of sensitivity. Some friends helped me get it right. It all worked out in the end, but not until the day of the opening itself, actually not until that very evening, when everyone had already lost faith that it could be done. I don't think too many people realised how difficult it had been to pull off.

RS *Do you have any thoughts that come to mind now about Plasy, anything – the people, the installation, the event, the atmosphere?*

MT What fascinated me there was the great desire to create some sort of spiritual paradise. The Cistercians connected the method of thought with the creation of physical space that is connected with spiritual space. They created

architecture, a physical structure that reflected a certain way of thinking.

RS *Some say that encountering Plasy has two angles. When you come for the first time, you are either enthusiastic or the architecture seems like a barracks – that it is a megalomaniacal project with no respect for the human scale.*

MT The most interesting thing here is the comparison. The first thought was connected to this, when I said to myself that someone who approaches the space only from the perspective of its utility, as a space that would somehow physically protect us, will come away with a negative impression. This has nothing to do at all with architecture, but rather some kind of contribution, an almost romantic need to connect with the idea of a spiritual paradise. Perhaps I would compare it to the difference between nature and a garden created by man: we design a garden using our imagination, and the most perfect gardens in the world are actually our materialised visions of how we imagine nature. The part that man creates by planting trees, building a fountain with statues in the middle and organising everything in some way then gives order to the gardens, creates our ideas of paradise. That's what's interesting about gardens and that's how they differ from the wilderness. Entering the perfect French or English gardens, created as a human notion

of perfection and paradise, it actually is a bit like entering Paradise. And the architecture of Plasy is also interesting because the location was created according to the ideas of spiritual people, as a means of approaching spiritual paradise. Perhaps this is how we can understand what is so interesting about that architecture, what is so exciting about it: the human desire to search for, to find a goal or perfection.

It is interesting to see Plasy Monastery in the middle of a river valley. Normal people live all around; they heat in stoves and live their daily life in small rooms. The monastery has an entirely different dimension and touches entirely different truths, which is what that space was created for. Today we have already forgotten that type of culture, that connection and its separation. We have forgotten about the ambitions people had in the past. Today we are looking for them again and trying to comprehend them.

RS *And Santini?*

MT He managed to design a space that can trigger an emotional response – it only depends on our previous experience, what we've been through, what we are like, what we personally bring to it. That space opens other emotional chambers hidden inside us. It's as if things become more visible there. Someone starts to cry, falls into depression, starts remembering

loved one who have died, or, conversely, experiences lightness and starts to think about things differently. Suddenly something appears to them. Plasy is simply a kind of psychoanalytical thing. Perhaps a psychoanalyst would have a good time with me (laughs). I think Plasy is something like a doorman. You enter and remain there alone with either your own negative or positive self. Of course, someone would say that the place only brought out the negative (or positive) in them. That's just the limit at which one can approach it. An emotional border. Because everything positive and negative originates from emotions, they are psychological matters.

RS *Do you think that the connection between the activities of the Hermit Foundation and the Plasy Monastery was somehow extraordinary in the context of the 1990s?*

MT I discovered that human thought can be perfectly decimated. I don't agree with the romantic notion that we are continuously improving everything. I think that if people don't invest the energy in making something happen, goods things can be suppressed to the point where they disappear. What Hermit did at Plasy was relatively courageous: creating something that could act as some kind of purification, as something that could reanimate our creativity. In retrospect, I take an introverted approach to understanding the phenomenon, preferring

to keep it secluded and to pay respect to the people who quietly did something there, not making some big show out of it or packaging it for a society focussed on consumption and searching for something spectacular. I am beginning to understand that.

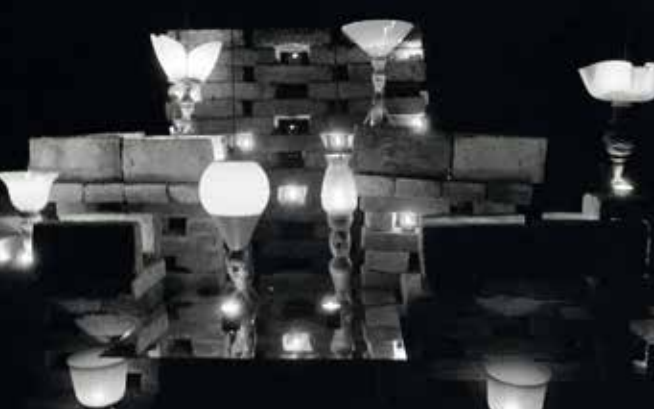
Margita Titlová-Ylovsky (1957) vystavuje od roku 1980, společných výstav se zúčastňuje od počátku osmdesátých let. Zabývá se malbou, kresbou, filmem, fotografií a instalací. Využívá možnosti různých druhů energií a rozmanitých postupů, které často vycházejí z poznatků přírodovědy. Rozvíjí principy konceptuálního umění, vychází ze vztahu lidského těla a přírody. Využívá spojení klasických i netradičních technik. Vedla ateliér grafiky a vizuální komunikace na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně a vyučovala v ateliéru malby v Ústavu umění a designu Západočeské univerzity v Plzni.

Margita Titlová-Ylovsky (1957) is a visual and intermedia artist and has exhibited since the 1980s. She often combines various artistic approaches and disciplines, mainly painting and drawing, installation and sculpture. Her works are driven by archetypal ideas about the world and human existence; some works are inspired by physics of mathematics (e.g. chaos theory, quantum mechanics, etc.). The artist's basic expressive medium is to capture immediate gesture and the reactions of an immediate emotional state. She was head of the Printing Department in the Faculty of Visual Arts at VUT in Brno and teaches visual arts in the Visual Art and Design Faculty of the University of West Bohemia in Plzeň.



Ryo Takahashi: The Ropewalker, performance se světlem
a zvukem / performance with light and sound, Klášter Plasy /
Plasy Monastery, 1993, foto / Photo: Daniel Šperl





PETR NIKL

rozhovor / Interview

Pro mě to v té době bylo jako zjevení. Najednou jsem zažil něco jiného, typ akce nebo symposia založený na procesu, na setrvání v nějakém prostředí, na fyzickém kontaktu. Klášter a s ním sousedící Metternichův zámek (opatská prelatura), duchovní architektura se světskou. Akce neprobíhaly jenom v konventu, ale i v sýpce a v prelatuře, kde bylo spíš organizační zázemí. Zpočátku programy probíhaly po celém klášteře, s postupem oprav kláštera jen v sýpce. Ve velkém sálu prelatury byly někdy koncerty.

V 90. letech to bylo pro mě nejlepší – inspirace budovami patřícími ke klášteru, možnost site specific projektů pro jednotlivé prostory. V takovém rozměru ani v systematickosti – od roku 1992 do roku 1999 – to nemělo obdoby. Skutečnost, že Plasy jsou relativně daleko od Prahy, omezila počet návštěvníků. Ale bylo to spojeno s výletem, s prožitím celého dne či více dnů, s pobýváním v klášteře, nebo v krajině. Byla tam jiná atmosféra, zvláštní komunita i s těmi sociálními přídomky: vařilo a jedlo se společně, žilo se společně a tím pádem tam byla možnost navázat přátelské vztahy. Umělci jsou jinak hlavně individualisti.

Umělci ze Západu se pro nás zdáli být otevřenější, nebyli tak „zapruzení“, jak jsme byli my.

Přes víkend většinou byly často nějaké akce: hlavně koncerty – s možností zůstat celý víkend. Rezidence ve spacáku vlastně byly romantické. To byl zážitek hlavně pro hosty ze Západu, žili uvnitř historie, navíc nahuštěné silou kláštera. Tou vůní, zastaveným časem, pamětí. Plasy jsou místo s ohromným geniem loci, jsou inspirativní pro všechny druhy tvůrčí činnosti.

Já jsem byl pozvaný nejprve na vystoupení a tak se mi tam líbilo, že jsem zůstal několik dní. Co mi přišlo zajímavé, že tam neprobíhaly žádné klasické výstavy – obrazy, plastiky, hmotné, těžké produkty do toho prostředí nepatřily. Byly to spíš práce efemérní, používající zvuk, prostor. Klášter samotný je rezonující nástroj s přirozenou akustikou úžasné kvality. Ten klášter mluvil. Když někdo na jedné straně ambiců něco řekl – prostor odpovídal.

V Plasech dobře fungovaly minimalističtější projekty. Sýpka byla spojena s jiným proudem, byl to světský prostor, nízký strop, dřevěná podlaha, hodně zajímavé suterénní prostory. Objekt věžních hodin byl několikrát zpracováván. Akce,

koncerty, performance – večery, kde zase nebyl důležitý produkt skladeb, ale improvizace s využitím akustiky prostorů. Pro mě to nekončilo v pohledu na hudebníky, ale otvíraly se nekonvenčně otevřené prostory, procházelo se ambity na rajský dvůr, celým objektem s akcemi, které byly někde jinde. Když přišlo a my hráli v kapli, klášter zvuky vstřebal a vracel zpátky, bylo to jako dialog. Takový opak muzeální sterility, studiovosti, ale i možnost velké koncentrace a klidu. Slyšel jsem tam hodně fascinujících koncertů. Na nástroje, které lidé přinesli, jejich součet byl podivuhodný. S Jiřím Černickým jsme hráli u vody, což je „míza“ toho kláštera. Nedá se to přenést, to, co je nesdělitelné, je fyzická přítomnost. V abstraktním smyslu výstavní prostory, které jsou velmi vstřícné, ale záluďné v tom, že vyžadují přístup, který prostor akceptuje, jinak by to vypadalo směšně. Výstava je spíš konfrontace sebestředných artefaktů, boj o pozornost – přestalo mě to zajímat. *Hnízda her* byla Plasy přímo ovlivněna, schválně jsem do toho Miloše zapojil a on pozval i lidi, kteří byli v Plasech. Ta sebestředná demonstrace estetiky nebo obsahu nebyla důležitá, těžiště bylo postaveno na hře,



na interakci s divákem a na rozhovorech. Jemně divákovi nabídnout možnost vstoupit do spoluprožití pomocí komplexity smyslových vjemů.

Rozhovor s Petrem Niklem vedla Radka Schmelzová 18. března 2004, v kavárně Indigo, v Praze.



Plasy is a site with enormous genius loci, and inspirational for all types of creative activities. It was a revelation for me at the time. Suddenly I was experiencing something different, a process-based type of event or symposium, about immersion into an environment, about physical contact. The main building of the monastery and adjacent Metternich Château (prelate residence), spiritual architecture along with secular. The events were held in the main monastery building, the granary and the prelate residence (used mainly as a support base). From the beginning, programmes were held throughout the entire monastery, but as the reconstructions progressed, only the granary was available. Concerts were sometimes held in the large hall of the prelate residence.

The best activity for me during the 1990s – that inspiring relationship with the monastery and the good conditions to create site-specific projects for different spaces of the grounds. From 1992 to 1999, in its scale and systematicity this event was unprecedented. The fact that Plasy is rather far from Prague reduced the number of visitors. But it was connected with an expedition, spending there a whole day or even several days, staying in the monastery, in the countryside. There was a different atmosphere, a special community feeling even with those social epithets: cooking and eating together, living together and thus one

could establish friendly relations. Otherwise, artists are often individualists. Artists from the West were for us then more open and not as high strung as we were. Some events (concerts) typically took place over the weekend, with the possibility to stick around the entire weekend. The sleeping bag residences were actually romantic. This was an experience mainly for Western guests, who lived inside history, enhanced by the power of the monastery. That smell, the frozen time, the memory.

I was invited initially to take part in a performance (with the group Mehedaha) and enjoyed being there so much that I decided to stay for several days. An interesting discovery was that there were no classic exhibitions – no paintings, sculptures; heavy objects did not belong in that environment. Instead, it was more ephemeral work using sounds and space. The monastery itself is like a resonating instrument with natural acoustics of a remarkable quality. That monastery spoke. When someone on one side of the cloister corridors said something, the space responded.

Projects of a more minimalistic type worked well in Plasy. The granary was connected to a different feeling; it was a secular space with low ceilings, wooden floors and very interesting ice cellar spaces. The clock tower was utilised several times. Events, concerts – evenings at

which the product of compositions was not important, but rather improvisation with the use of the acoustics of spaces. For me, it didn't end with a view of the musicians; endless open spaces opened up, through the cloisters to the courtyard, through the entire building with events that were elsewhere. When it was raining outside and we were making music in the chapel, the monastery absorbed the sounds and respond in a form of dialogue: the opposite of sterility, studiousness, but also great concentration and calm. I heard many fascinating concerts there. The number of self-made instruments people brought was amazing. Jiří Černický and I played next to the water pool – the 'sap' of the monastery. It's impossible to describe; the physical presence is incommunicable. In an abstract sense, all exhibition spaces that are very welcoming, but tricky in that they require an approach that accepts the space, but look ridiculous elsewhere. An exhibition is essentially a confrontation of self-centred objects, artefacts, a battle for viewers' attention – but I lost my interest in this. *Game Nests*, my project for the Rudolfinum, was directly influenced by my experience from *Plasy*. I deliberately got Miloš involved and he invited people who worked in *Plasy* before. The self-centred demonstration of aesthetics or content was



not important; the focus was on the game, the interaction with the viewer and the conversations. They gently invite the viewer to enter into a co-experience of the complexity of multisensory perception.

The interview was conducted by Radka Schmelzová
in Indigo cafe, Prague, March 18, 2004

Petr Nikl se zúčastnil druhého sympozia Hermit Letokruhy v roce 1993, dále byl součástí programu symposií a festivalů v roce 1995, 1996, 1998 a 1999.

Petr Nikl took part in the second Hermit Growthings symposium in 1993, and was involved in the programme of further symposia and festivals in 1995, 1996, 1998 and 1999.

Petr Nikl & Ondřej Smejkal: Zámecké trojčení,
Zámek Troja / Troja Chateau, 2021
foto / Photo: Ivo Karásek

Petr Nikl

TŘI V JEDNOM

Od prvního setkání mi koncepce Hermitu vyhovovala, ideje hermetismu mi byly blízké a se vzpomínkou na magickou vernisáž fotografické výstavy 9&9 z roku 1981, vrytou hluboko do paměti, jsem zvolil odkaz a poctu Santinimu, Kircherovi a Messerschmidtovi, iniciovaný přednáškami ze sympozia.

Tři v jednom... situační akce byla organizovaná jako procesí, de facto jsme udělali v ambitu kruh se třemi zastaveními. Během každého jsem začínal v prázdném prostoru, zanechal v něm při intervenci jisté stopy a na závěr je postupně uklidil, takže tam vznikly jakési dočasné instalace.

Elementárním konceptem architekta Santiniho tu byla voda pronikající až do interiéru a zrcadlící dovnitř pronikající světlo. Nejprve jsem na hlavním schodišti, na zábradlí nad vodním zrcadlem do slunečního paprsku umístil na sebe dvě kulové baňky připomínající alembik, dávnou destilační aparaturu. Když jsme sestoupili pod schodiště k vodní hladině, zapálil jsem na ní připravený neviditelný film z hořlaviny. Z vody vyšlehl vysoký plamen a žár, před kterým se mnozí stáhli až k vlhkým zdem, proletěl vedle schodiště vzhůru a zhasl. Z nečekané kombinace živlů a hlavně síly ohně vyvstal působivý zážitek.

V tichu jsme se pak přesunuli křížovou chodbou do kaple sv. Benedikta. Tu jsem rozezvučel vlastním hlasem a zvonivými údery těžkého kovového páčidla o kamennou dlažbu, spolu s vrzáním lavic a dveří, šoupáním bot i hlasy přítomných, třepotáním křídel a různými dalšími náhodnými zvuky. Na oltář jsem obřadně umístil misku se žlutou sírou, do ní zasunul rtuťový teploměr a vystoupil pod vysoký oltářní obraz. Vůči němu i vůči divákům, v pomalém pohybu s triangulárním zrcadlem v ruce, ve kterém se vše a všichni zrcadlili, jsem se odevzdal grimasám Františka Xavera Messerschmidta.

Když jsem se v rámci příprav procházel s tyčí ambitem, narazil jsem poklepem pod zadním schodištěm na skrytou dutinu a našel do té doby

účastníky neobjevené prostory. S tímtež zvoněním jsem jako s pastýřskou holí na místo přivedl publikum a za strašlivého praskání prken a skřípání hřebů vypálil průlez do dosud nepoužívaných sklepení. Na zvýšené podestě točitých schodů se zaklenutým oknem jsem do skleněné báně namíchal lučavku královskou a v rámci „zkoušky ryzosti“ do ní potopil svůj zlatý snubní prsten. Objekt s probíhajícím chemickým procesem, věnovaný Athanasiu Kircherovi, jsem přenesl do stalkerovsky zdevastované místnosti a opustil ji po žebříku dírou vysoko ve zdi ven do světla.

Když odcházející míjeli vodní nádrž, smetal jsem z hladiny nečistoty vstřeba do prachového čistidla.

II.

Sympozia v Plasech považují za jednu z nejdůležitějších aktivit 90. let, která navazovala na tradici alternativního umění. Po roce 1990 se většina místních umělců orientovala na oficiální pozice, zatímco toto byla jedna z mála aktivit, která do oficiální sféry nesměřovala. I když byla podpořena z grantů, zachovala si atmosféru akcí, které se konaly v 80. letech. Na rozdíl od většiny z nás, kteří jsme se po pádu železné opony konečně snažili nadechnout ve světě, Miloš, navrátilivší se z emigrace, a jeho spolupracovníci zvali důležité osobnosti z Evropy i různých koutů světa. Vzniklo experimentální centrum zakotvené v současném živém mezinárodním dění.

Ze seznamu jmen, který je k dispozici na dokumentačním webu, je patrné, že nešlo o náhodný seznam lidí, kteří se shodou okolností v Čechách ocitli a něco si tu zkusili, ale o kurátorsky vybranou sestavu osobností, reprezentujících mezinárodní scénu své doby. Přitom nešlo o hermeticky uzavřené společenství. Naopak, bylo to otevřené setkávání – kdo chtěl, mohl se připojit. I když většinou přicházeli ti, kteří tušili, kam a za čím jdou.





Aby se etablovaná sféra mohla obnovovat, obohacovat, aby vznikaly nové impulsy, je taková alternativa nezbytná. Alternativa souvisí také s životním stylem, nejen se světem umění, natož s uměleckým „provozem“. A právě zde šlo o spřízněnost hlubší než jen formálně uměleckou, protože se tu setkávali lidé, kteří vycházeli především ze svých životních postojů, případně z jejich hledání a ověřování.

Už název *Hermit* směřoval ke ztišení, k meditaci. Vycházel z alternativy vůči hektickému, kariérnímu světu současného umění a v hledání jiných, vnitřních kořenů, v návaznosti na tradice. Atmosféra kláštera měla úžasný potenciál pro meditativní usebrání. Šlo tu o umění, které nebylo zaměřené na produkci, ale na zážitek, v podstatě na efemérní formy vázané k místu, ke géniu loci. I samo prostředí přitahovalo lidi a vstřebávalo práce, které tam nacházely podhoubí k dalšímu rozvoji. Miloš začal mluvit o metamédiích a spiritualita prostoru vedla spíš k mentální až duchovní tvorbě. Samo místo se stalo médiem a médiem byla dokonce celá struktura, v jaké se to odehrávalo. Setkávání a vytváření komunikačního prostoru, způsob, jak jsme si vyměňovali zkušenosti. Tato hlubší spřízněnost je to nejcennější z Hermitu.

Vykořenění, se kterým jsme se po pádu reálně socialistického systému, a vlastně i po rozpadu kultury undergroundu, opozice a všech struktur vyrovnávali, vyvolalo akutní potřebu hledání nových základů.

Bylo to místo střetu protichůdných sil a idejí, které přitahovalo i odpuzovalo, fenoménů, které vyžadují vnímavost i spontaneitu. Nejen devastace takřka veškerých hodnot, která tam byla z totalitní doby vepsaná, ale i skutečnost, že barokní stavba konventu stojí na bažinách, to vše budilo úžas, bylo výmluvné a podnětné.

(Výtah z rozhovoru s Radkou Schmelzovou z 18. 1. 2007)

1 Alembik je destilační zařízení sestávající ze dvou nádob spojených trubkou používané v alchymii nebo pro výrobu alkoholických nápojů.

Tomáš Ruller (1957) je vizuální umělec a performer, věnuje se tvorbě v reálném prostoru a čase. Je autorem multimediálních performancí, instalací, videa, architektonických realizací a divadelních výprav. Poselstvím jeho díla je neukončenost, fragmentárnost, dějovost. Technická média, fotografie a video mu neslouží k záznamu, využívá je při samotné akci. Autorova tvorba je konceptuálně náročná i expresivní a dramatická. Ruller je zpravidla sám protagonistou svých akcí. Jeho sdělení se mohou zdát aktuální (například politická), ale jde mu zejména o základní otázky ontologického charakteru a proto se inspiroval například alchymistickými či kabalistickými koncepty.

Tomáš Ruller (1957) is a Czech visual artist and performer devoted to creating in real space and time. His works include multimedia performances, installations, videos, architectural realisations and stage sets. He also uses technical media, photography and video, resources not only for recording, but also during the event itself. The artist's work is conceptually demanding on the one hand, expressive and dramatic on the other. He is usually the protagonist of his own events. His messages may seem current (perhaps political), but mainly they ask fundamental questions of an ontological nature which explains the resemblance of Ruller's work to alchemical or cabalistic concepts.



Tomáš Ruller: *Tři v jednom, Pocta / Hommage to Jan Blažej Santini / performance, Hermit II. Letokruhy / Three in One, performance, Hermit II. Growthings, 1993, foto / Photo: Gert de Ruijter*

3 IN 1

The concept of Hermit appealed to me from the very start. I was interested in the hermetic ideas and, with the memory of the magical opening of the 9&9 photography exhibition in 1981 etched deep in my memory, I chose a reference and tribute to three personalities : J. B. Santini, A. Kircher and F. X. Messerschmidt, while also drawing inspiration from lectures during the symposium.

Three in One... a situational event was organised like a procession; we essentially made a ring in the building of the cloister with three stops. With each one, I started in an empty space, left certain traces in it as remnants of the intervention, and at the end gradually cleaned them up, in this way to create 'temporary installations'.

The primary element of the design of architect J. B. Santini here was water penetrating into the interior and reflecting the light entering from outside. First event near the main staircase, on the stone railing above the water mirror: I placed two spherical flasks resembling alembics¹ on top of each other in the sunlight. As we descended below the staircase towards the water's surface, I took a match and ignited the invisible film of flammable substance on it. Immediately a flame shot out of the water and a blaze arose – many of the viewers stepped back towards the damp walls – the flame enlightened the staircase before almost instantly fading away. A powerful experience was produced by the unanticipated combination of opposing elements and especially by the strength of fire.

We then quietly walked through the corridors of the cloister to the Chapel of Saint Benedict, where I made sound with the ringing blows of a heavy metal crowbar on the stone tiles, my own voice along with the creaking of pews and doors, the shuffling of shoes and the voices of the people present, the flutter of birds' wings outside and other random

ambient sounds. I then ceremoniously placed a bowl with yellow sulphur on the altar, inserted a mercury thermometer into it, and stepped beneath the high altarpiece. In front of it and in front of the audience, in slow motion and holding in hand a triangular mirror in which everything and everyone was reflected, I began mimicking Franz Xaver Messerschmidt's canonical grimaces.

When I was walking around the cloister beforehand to prepare the piece, I was banging with a pole on the floor and came across a hidden cavity space unknown to the participants of the event. With the same ringing, as if carrying a shepherd's staff, I led the audience to that place, where with a terrible cracking of planks and creaking of nails, I pried open the hatch to the unused cellar. On the raised landing of the spiral staircase with an arched window, I then mixed aqua regia in a glass flask and, performing a 'test of purification', I dropped my gold wedding ring into it. The object with the chemical process in progress, which I dedicate to Athanasius Kircher I carried into the stalker-ravaged room, from where I then escaped on a ladder through a hole in the wall and out into the light.

As the departing participants passed by the water pool, they saw me there skimming the powder cleaner with the absorbed waste off the surface of the water.

II.

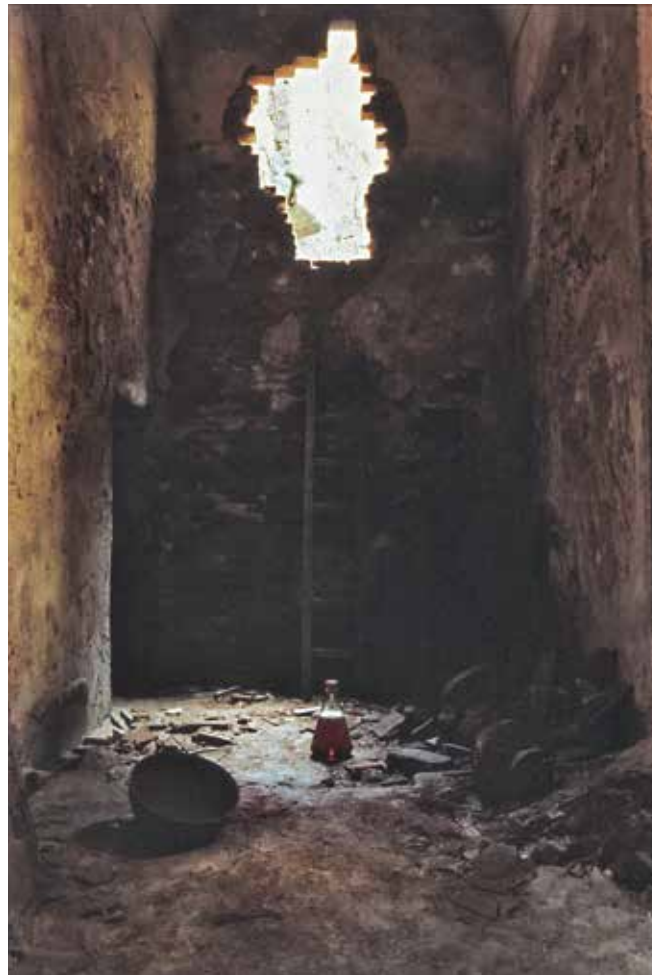
I consider the Plasy symposiums, which were rooted in the tradition of alternative art, to be some of the most important activities of the 1990s. After 1990, most local artists aligned themselves with official positions, while this was one of the few activities not aimed towards the established context. Although it was supported by grants, it retained the atmosphere

of events held during the 1980s. Unlike most of us, who finally tried to breathe in the world after the collapse of the Iron Curtain, Miloš, returning from abroad, and his colleagues invited important individuals from Europe and various corners of the world. An experimental centre, anchored in current lively international activity was created.

The list of names on the documentation website indicates that it wasn't a random group of people who happened to be around and who tried something here, but a curated choice of personalities, by no means a hermetically sealed community, representing the current international scene at the time. Quite the opposite – it was an open gathering where everybody was welcome. But the truth is, most of the people who came there were aware where they are going and what they are getting into.

Such an alternative is necessary so the established sphere can be renewed, enriched, and new impulses created. The alternative is also related to a way of living, not only to the world of art, let alone art 'operations'. There was a deeper kinship here than beyond a formally artistic one, because the people who came together were based primarily on their opinions, or on their search and verification.

The name Hermit itself was referring to silence, meditation; it was based on an alternative to the hectic career world of the contemporary art and on the search for other, rather inner, roots tied to tradition. The monastery's atmosphere had amazing meditative potential. This was art that focused not on production, but on experience, basically on ephemeral forms tied to a place, to the genius loci of the site. Even the environment itself attracted people and absorbed work, which found fertile ground for further development there. Miloš talking about metamedia and the spirituality of space led more to mental and spiritual work. The place itself became the medium, and the medium was even the entire structure as it unfolded – meeting and creating a space for communication, the way we shared experiences. This deeper affinity was the most valuable thing about Hermit.



Tomáš Ruller: Tři v jednom / Three in One / Pocta / Hommage to Athanasius Kircher, symposium Letokruhy / Growthings, 1993
foto / Photo: Jana Preková



The uprooting that we had to deal with after the fall of the socialist system and actually after the disintegration of the underground; the opposition and all structures were balanced, creating an acute need to search for new foundations.

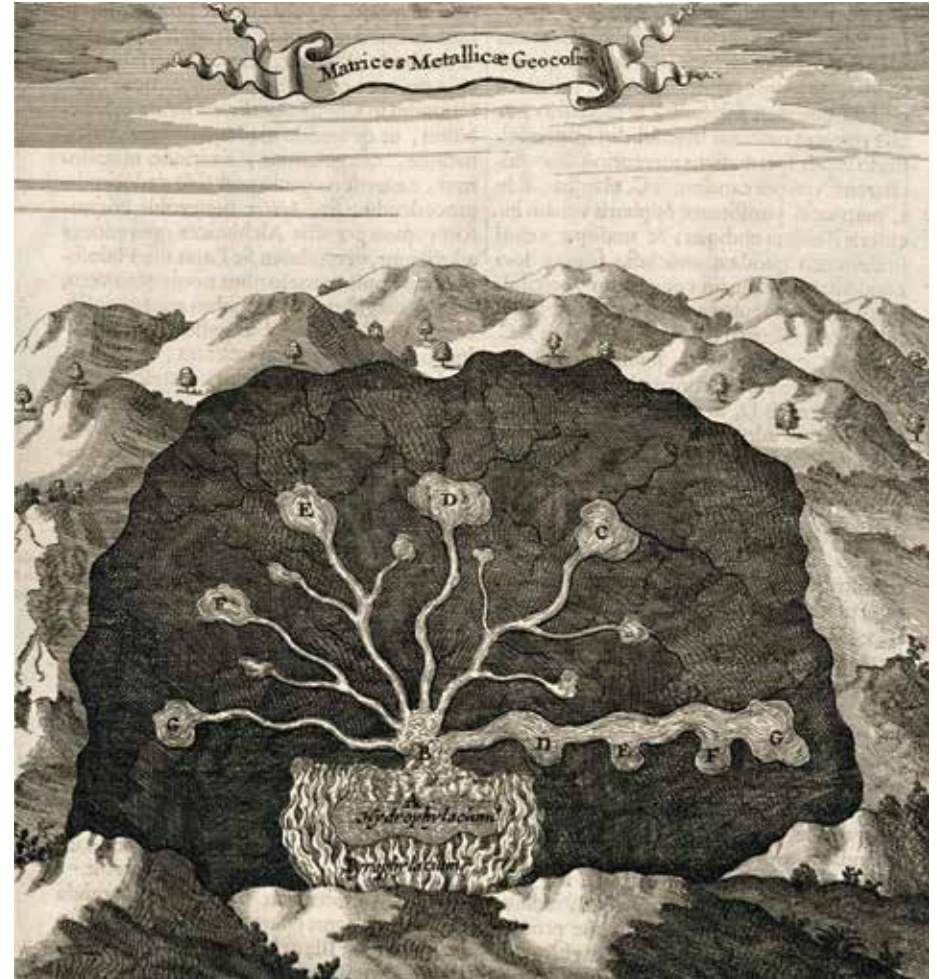
It was a place for the clash of opposing forces and ideas that attracted and repelled, phenomena that require both perceptiveness and spontaneity. Not only the devastation of virtually all the values inscribed there from the totalitarian era, but also the fact that the Baroque monastery building stands on swamps was awe-inspiring. It was eloquent and stimulating.

**Snippets from interview with Radka Schmelzová
from January 2007**

1 An alembic is an alchemical still consisting of two vessels connected by a tube, used for distillation of liquids.



Tomáš Ruller: Tři v jednom / Three in One / Elementární demonstrace – destilace / Elementary demonstration – distillation, symposium Letokruhy / Growthings, 1993, foto / Photo: Jana Preková



PSANÍ NEVIDITELNÝCH ZPRÁV

Stylita neboli sloupovník byl křesťanský poustevník stojící na vrcholu sloupu. I když někdy mohli stylité mít nad sebou malou stříšku, byli nepřetržitě vystaveni nepřízní počasí. Ve dne v noci stáli nebo seděli na vyvýšeném stanovišti, kolem sebe zábradlí a jejich život závisel na tom, co jim poutníci nebo učedníci přinesli nahoru po žebříku. Většinu času se stylité věnovali modlitbám, nebo kázali pro poutníky, co se pod nimi u sloupu scházeli. Sloupovník se svému povolání věnoval někdy jen krátce jindy zůstal na sloupu po dlouhou dobu. Podobný způsob poustevny byl praktikován od Byzance až do moderní doby a bývá přirovnáván k umění, jako metafora pro profesi umělce.

Po osmi letech, které uplynuly od divadelního projektu „Stolpnik/Stylita“ v roce 1985, kdy jsem svoji mansardu v Záhřebu na tři roky proměnil v komunitní místo pro performanci, mi jedna kolegyně podala leták s otevřenou výzvou pro uměleckou rezidenci Nadace Hermit v Plasech u Plzně. „To bude něco pro tebe,“ řekla. Přihlásil jsem se v roce 1994 a byl jsem přijat. Dopis jsem odeslal z Belgie, kde jsem v té době žil, protože jsem odmítal zúčastnit se občanské války a z Jugoslávie utekl do Bruselu. Nadace Hermit se stala vzácným ostrovem uprostřed měnící se krajiny první vlny evropské kulturní dynamiky, ke které došlo s koncem studené války. Umělci z celého světa, umělci všech druhů a zaměření se tam setkávali, aby sdíleli, diskutovali a přetvářeli myšlenkové nastavení tohoto místa.

Pro součást mého projektu pro sympozium *Průsvitný posel* bylo důležité vaření a proto jsme společně s Milošem upravili velkou místnost v prelatuře, která sloužila jako improvizovaná společná kuchyně a jídelna. Také jsem obstaral pramenitou vodu z nedalekých svahů. Můj koncept spočíval v tom, že jsem ostatní účastníky sledoval při práci na jejich projektech a podle toho jsem jim vařil speciální organické jídlo. Pokrm jsem volil na základě předchozího pozorování. Každý pokrm odpovídal uměleckému

dílu, na kterém kdo pracoval. Přitom jsem držel půst a pokrmy, které jsem ostatním servíroval jsem nikdy neochutnal. Zároveň jsem po celém areálu kláštera nechával tajné vzkazy, které jsem psal voskem na okenní tabulky. Nápis se staly viditelné, teprve když někdo na okenní tabulku zblízka dýchl. Nechal jsem se v tom inspirovat dětmi: když se tabulka zamlží parou z vaření, děti na ně píší nebo kreslí. Název projektu zněl „Crypto Imprints“, protože pokrmy, které jsem připravoval se staly neviditelnou součástí uměleckých děl ostatních, podobně byly neviditelné byly „tajné zprávy“, psané na oknech v klášteře.

Účast na aktivitách pořádaných Nadací Hermit byla pro moji příští práci i život důležitá. Na jedné straně Plasy sloužily jako útočiště, na druhé se staly neklidnou laboratoří umění. Většina přátelství a spoluprací, které tam pro mne začaly, jsou dodnes součástí mého osobního a profesního života. Aktivity Nadace Hermit lze pokládat za model „ur-rezidence“ a nového obzoru Evropy, která se stala jedním jediným a společným kontinentem. Řada současných uměleckých a rezidenčních míst, manifestací a festivalů je s myšlenkami sympozií v Plasech, jako *Letokruhy*, *Průsvitný posel*, *Křížení poledníků*, nebo *Limbo* a dalších úzce propojeny.





Boris Bakal: CripTo Imprints, dechové cvičení, Hermit III.
Průsvitný posel / *CripTo Imprints*, breathing exercise, Hermit III.
Transparent Messenger, 1994, foto / Photo: Erika Kiffel



Boris Bakal: Where the Light goes When the Candles
Burn Out, performance na rajském dvoře, 1995
foto / Photo: Daniel Šperl



WRITING INVISIBLE MESSAGES

Stylite, an ascetic / hermit lived standing on top of a column or pillar. Stylites were permanently exposed to the elements, though they might have a little roof above their heads. They stood or sat night and day in their restricted areas, usually with a rail around them, and were dependent for their scanty sustenance on what their disciples brought them by ladder. They spent most of their time in prayer but also did pastoral work among those who gathered around their columns. A stylite might continue this practice briefly or for a long period. This model of hermitage was often imitated until modern times, and was also often used as an artistic metaphor.

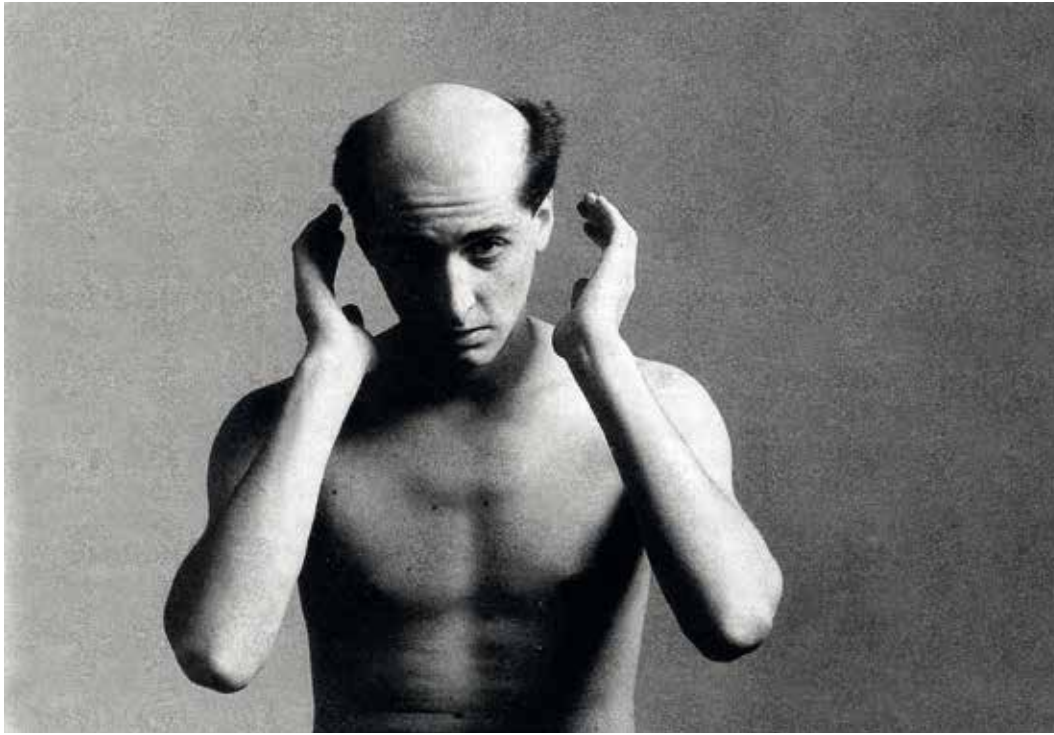
Eight years after my performance project „Stolpnik/Stylite“ in Zagreb 1985, when I transformed my roof-top/mansard flat for three years into a performance and community place, one of my close collaborators handled me a flier with the open call of the so-called Hermit Foundation for artistic residency in Plasy, near Plzen. „This is for you,“ – she said. I applied in 1994 and was accepted. I sent the letter from Belgium where I was living then because I refused to participate in the Civil War and escaped Yugoslavia for Bruxelles. Hermit Foundation was the rare island in the changing landscape of the first wave of post-Cold War European cultural dynamics and artists from all over the world and of every kind and genre were arriving there, to share, discuss, and transform the mindset of the location.

For one part of my project at the symposium Transparent Messenger, cooking was essential, and – together with Miloš – we upgraded the big room where the improvised kitchen was set up. I also organized for cooking the transport of natural spring water from the hills nearby. My concept was to observe other participants while working on their own projects and then to cook a particular organic food for each of them as a result of my previous observation. The kind of food was depending on

the sort of art piece they were making. While doing this, I was fasting and never tasted the meals I served to them. Same time, I left secret messages all over the complex of the Plasy monastery, written with glycerin on the glass tables in windows, texts which became visible only when someone breathed on the glass. It was inspired by children, who write or draw on the glass table in windows when covered by hot steam from cooking. The project's title was “Cripto Imprints”: the food I made became invisibly a part of the artworks of the others, as were the “secret messages” I left on the glass of windows.

My participation in the events organized by Hermit Foundation in Plasy was essential for my further work and my well-being. On one side it was a retreat and a turbulent art laboratory on the other. Most of the friendships and collaborations which started there are still part of my life and work today. Hermit Foundation could be seen as a model of an “ur-residence” in a new horizon of Europe seen as one continent. Many contemporary art and residency places, manifestations, and festivals are entangled with the concepts of the Plasy symposia as were Growthrings, Transparent Messenger, Meridian Crossings, Limbo, and others.





Boris Bakal jako Stolpnik / Boris Bakal as Stylite, 1985
foto / Photo: Gordan Lederer

Boris Bakal (1959) je divadelní/filmový režisér a herec, intermediální umělec, kurátor, spisovatel a kuchař. Boris opustil Jugoslávii před válkou a v exilu žil v Amsterdamu, Bruselu a Boloni. V letech 1994, 95 a 98 navštívil symposia Hermit v Plasích. Jeho divadelní a filmové projekty, performance, instalace a multimediální umělecká díla byly prezentována na festivalech a výstavách po celém světě. Společně s Katarinou Pejovič v roce 2001 založili uměleckou platformu The Shadow Casters, se kterou získali řadu ocenění a cen v oblasti multimédií, kulturní paměti, městských sítí, vzdělávání, workshopů, přednášek, konferencí, městských performancí, instalací a výstav. Boris je iniciátorem a spoluzakladatelem několika uměleckých skupin, sítí, platform a sdružení, jako Flying University, Orchestra Stolpnik, Zagreb Cultural Capital 3000 a Theatre of Obvious Phenomena.

Boris Bakal (born in 1959 in Zagreb) is a theatre / film director and actor, intermedia artist, curator, writer and food artist. Boris left Yugoslavia before the war and lived in exile in Amsterdam, Brussel and Bologna. He visited the Hermit symposia in Plasy several times (in 1993, 1994 and 1995), working on improvised site-specific events. His theater and film projects, performances, installations and multimedia artworks have been presented at festivals and exhibitions worldwide (Bologna Cultural Capital of Europe 2000, Eurokaz, Bitef, Interferences, Mess, Hermit, and others). Along with Katarina Pejovič, he founded in 2001 an artistic platform The Shadow Casters that won numerous awards and prizes in the field of multimedia, cultural memory, urban-human networks, education, workshop, lectures, conferences, urban performances, installations and exhibitions. He was also the initiator and co-founder of several artistic groups, networks, platforms and associations such as Flying University, Orchestra Stolpnik, Zagreb Cultural Capital 3000 and Theatre of Obvious Phenomena. Boris is living and working in Zagreb.



NALEZENÍ STŘEDU / FINDING THE CENTER

„...v tomto těle, vysokém šest stop, opatřeném vnímáním a myšlením, je svět, počátek světa a cesta vedoucí k odstranění utrpení“ říká Buddha (Anguttaranikájó). Podle Eliada je každá sakrální stavba opakováním aktu stvoření světa. Má stejnou symbolickou strukturu a jako Osa světa spojuje sféry Nebe, Země, Podsvětí.

Santiniho konvent kláštera v Plasích je stavba založená na močálech, spočívá na dubových pilířích vztyčených nad vodním labirintem (podzemní vody tradičně symbolizují vody Chaosu). Na kamenné desce nad vchodem do vodního systému stojí:

AEDIFICUM SINE AQUA RUET
(bez vody se tato stavba zřítí)

Takové budovy představují kosmos – řád vznikající z Chaosu, a proudící voda je podmínkou pro trvání stavby! Záměrem cisterciáků bylo prací a modlitbou obnovovat původní božský řád přírody. Zkoumali tyto naznačené souvislosti a vytvořili tak prostor pro meditaci, návrat k sobě, pro nalezení Středu. Cílem sympozia O začátku je zkoumat tyto otázky a vybudovat prostor pro reflexi, pro návrat k vlastnímu já a obnovení osy bytí.

1997 a 2018 (texty k sympoziu O počátku)

“... in this body, in the upper sixth step, in careful perception and reflections, is a world, the beginning of a world and a path leading to the elimination of suffering,” says the Buddha (Anguttaranikajo). According Eliade each sacred building repeats the act of the Creation of the World. Each has the same symbolic structure and, like an Axis of the World, each is connected to the spheres of Heaven, Earth and Underworld.

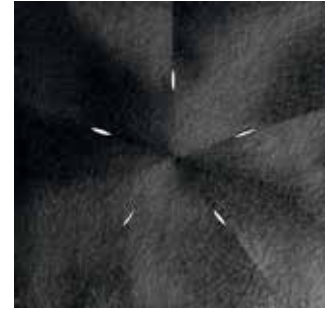
Santini's cloister in Plasy is a building constructed on a swamp, resting upon oak pillars above a labyrinth of water (traditionally, underground water symbolizes the water of chaos). A foundation stone above the entrance into the underground system bears the inscription:

AEDIFICUM SINE AQUA RUET
(without water the edifice will be in ruin)

Such buildings represent a Cosmos – an order emerging from Chaos, and here water is necessary for it to remain standing! The Cistercians sought to revive the original divine order of Nature through work and prayer. They explored these relations and created a place for meditation, introspection, the discovery of the Center. The aim of the project Near the Beginning is to explore these issues and create a space for reflection, for a return to the Self and for the rediscovery of the Axis of Being.”

from the curatorial text for the symposium
Near the Beginning, 1997 and 2018





Igor Hlavinka: Černé kresby / Black Drawings, tužka na papíře / Graphit on paper, 60x60 cm, 1997

Igor Hlavinka (1959) je český výtvarný umělec, zabývá se malbou, fotografií, sochou, krajinomalbou, restaurováním a zahradní architekturou. V letech 1994–97 se zúčastnil symposií Hermit v klášteře Plasy, v roce 1997 byl kurátorem symposia O Počátku. V jeho pracích se v různých médiích vracejí témata jako archetyp, struktura, symetrie, organické tvary, portrét. V letech 1979 až 1982 studoval na katedře scénografie DAMU, v roce 1986 absolvoval atelier malby na Akademii výtvarných umění. Žije a pracuje v Praze.

Igor Hlavinka (1959) is visual artist working in the fields of painting, photography, sculpture, landscape, restoration and design of garden architecture. Between 1994 and 97 he participated in symposia in Plasy. In 1997 he was the curator of the symposium O Počátku / Near the Beginning. In his multifaced work are recurring motifs such as archetype, structure, balance, organic shapes and portraits. Between 1979 and 1982 studied at the Faculty of Theater at the Academy of Performing Arts in Prague at the Department of stage design. In 1986 graduated from the painting studio at the Academy of Fine Arts in Prague.

Igor Hlavinka

PO A PROTI PROUDU

Byl rok 1999. Přijel jsem do Plas s jediným přáním: skoncovat konečně se svými megalomanskými uměleckými ambicemi. Ty vzaly za své, když se můj gigantický portrét Lukašenka v Altusu zřítíl z mostu do řeky. Mého kamaráda při tom konstrukce strhla s sebou z mostu a on spadl do spleti dřevěných tyčí, které ještě před okamžikem podpíraly tvář populistického diktátora. Nějak se mu podařilo mezi tyčemi propadnout do vody a po víc než minutě, která mi připadala jako hodina, se pokrytý kusy portrétu vynořil zas nad hladinu. Byl to zázrak, že přežil!

Rok, který říční akci v Altusu propojil s tou v Plasech, byl pro mě plný vzpomínek na její okolnosti. Byl to taky rok poznamenaný ztrátou sebedůvěry a pochybnostmi o mojí roli umělce-organizátora fungujícího v kapitalistické společnosti (hlavně po policejním vyšetřování). Tenkrát jsem si uvědomil, že přítomnost na stránkách uměleckých časopisů mi – ve srovnání s policejním zájmem – moc slávy nepřinese. Rozhodl jsem se proto vzdát lokálních uměleckých aktivit. To vedlo k „pohřební performanci“, kterou jsem v městském muzeu provedl namísto plánované autorské výstavy. Že jsem jako lokální umělec zahynul a odebral se do vesmírného prostoru způsobila akce, k níž došlo na řece Střele v Plasích. Na tu rezidenci spojenou s výstavou *Po-hádky* mě pozvali umělečtí přátelé, které jsem předtím poznal v New Yorku. Mezinárodní umělecké sympozium byl dost oblíbený žánr a v bývalém středověkém klášteře jsem se shledal s řadou těch, s nimiž jsem se předtím poznal v New Yorku, a navíc s dalšími, které jsem do té doby neznal.

V Plasech jsem se ocitl obklopený umělci, kteří se pokoušeli pracovat v rámci konceptu životní udržitelnosti – do té doby jsem vůbec netušil, o co vlastně kráčí. Kromě toho, že jsem chtěl dělat něco jiného, jsem se stále nedovedl vzdát všeho, co se označuje jako umělecká produkce. Ostatně ani moji přátelé, a ostatní umělci také ne. Bylo mi jasné, že to všechno

skončí vernisáží a všechno bude zdokumentováno v katalogu. Záliba v simulaci, která se často skrývá pod termínem „dokumentace“, je pro umělecký svět tak typická. Přitom jsme se všichni nacházeli na poměrně odloučeném místě a sloužili si navzájem jako publikum – bylo nás tam na to celkem dost. Proč tedy všechny ty rituály uměleckého světa napodobovat? Proč simulovat představu o komunitě? Bylo zřetelné, že tam žádná skutečná komunita nebyla. Lidé byli k sobě sice zdvořilí, ale byli si navzájem naprosto odcizení. Možná protože bylo už jasné, že sympozium *Po-hádky* bude poslední z dlouhé řady úspěšných sympozií, probíhajících zde od roku 1992, dost mi o nich vyprávěl Martin Zet.

Lidé tu našli celoživotní přátele: Martin Zet potkal Charlieho Citrona a Citron pak pomohl Martinovi dostat se na rezidenci do Art OMI v New Yorku. Tam jsme se všichni zase potkali: Toshihiro Yashiro, Monika Brandmeier, Dan Devine, kurátorka Denise Carvalho a další... Pak jsme se všichni vypravili do Plas a potkali se tam s dalšími umělci... a tak dál a dál ad infinitum. Následovala rezidence Sovana Kumara v Art OMI nebo setkání lidí z Plas, co žili v NYC, na křtu katalogu – když jsem tam náhodou právě byl. Nebo Biljana Petrovská-Isijanin, která některé z účastníků „kolonie v Plasech“ pozvala potom do makedonské Bitoly. Velice zvláštní směsice kariérismu, přátelství a naivity, to vše navíc plné iluzí. A to všechno občas zdánlivě celkem úspěšně fungovalo. Alespoň těm z nás, co jsme toho byli účastníky tak připadalo. Dnes mi to všechno přijde dost umělé. Z mé dnešní perspektivy to tak vnímám, i když každý to asi vidí jinak.

Zpětně mi to celé připadá jako nějaký předchůdce principu odkazů v hypertextu na Wikipedii. Všichni – a každý z nás – jsme se nacházeli v jakémsi řetězové propojeném systému zdánlivě podobných lidí. Je celkem běžné, že při cestování mluvíte o společných známých. Třeba kdysi při hovoru



s Tjebbem van Tijenem mi došlo, že koncem 80. let spolupracoval s Milošem Vojtěchovským. Nebo že při týdenním pobytu ve Williamsburgu na počátku 21. století potkáte náhodou tučet umělců, které jste předtím během kariéry už potkali jinde. Bylo to celkem běžné i deset let poté, co Centrum pro meta-media a Nadace Hermit zanikly. Připomínalo mi to někdejší nadšený wiki-optimismus... Později se přitom ukázalo, že nešlo tak docela o nějaký „open source“... Ani Williamsburg dnes není už to správné místo, kde se můžete setkávat s podivínskými umělci. Dnes všechno plyne spíš s proudem.

Takže po vlastním pohřbu jsem se považoval za mrtvého a věnoval se vyčerpávající činnosti. Asi jako by mrtvý vstoupil do skomírající reality a předstíral, že je pořád živý. Bylo mi to jasné – idea umělecké komunity je iluze. A přitom jen umělci dokážou předstírat, že jsou víceméně součástí jakési úspěšné společnosti – asi jako kdyby bydleli v Potěmkinově vesnici. Mohou tam ve skutečnosti bydlet jako otroci. Jenomže to mi došlo teprve mnohem později.

V prvních dnech v Plasech jsem objevil knihovnu Nadace Hermit, kde jsem se poprvé v životě setkal – byly tam okopírované a svázané xeroxy z nějaké anglické knihy – s publikacemi kolektivu *Situationist International*. Četl jsem je během své rezidence celé noci... a skoro nespal. Ty texty na mne zapůsobily jako do té doby žádný jiný materiál.¹

A zatímco jsme si užívali té „jakoby udržitelné“ simulace skutečnosti, objevili se jeden den v Plasech dva mladíci – Dima (Dmitrij Pimenov) a Avděj (Ter-Oganjan). Každý z nich se tam dostal po svých vlastních cestách. Hledali útočiště před realitou, která je kvůli jejich (uměleckým) aktivitám donutila opustit Rusko. Dima prohlašoval, že je zodpovědný za bombový útok k němuž došlo 31. srpna 1999 v nákupním centru na Maněžním náměstí v Moskvě. Na místo dorazil ještě před tajnou službou FSB a rozházel kolem poetické letáky, na kterých stál nápis „*Bombardovat, bombardovat, bombardovat všechno kolem!*“ Avděj si zase vysloužil pozornost *Federální bezpečnostní služby* (FSB), když před časem v jisté moskevské galerii udělal

performanci, při které štípal sekyrkou nějaké bezcenné napodobeniny ortodoxních ikon. Oba byli sice zatčeni, ale po podpisu dokumentu, ve kterém slibují neopustit zemi, se jim podařilo z Ruska uprchnout. Bylo to znamení, že se věci začínají měnit – nastal konec ruského akcionismu a přicházela nová totalitní světová (geo)politika. A k moci se dostal Vladimír Putin.

Dima pobyl v Plasech pár dní a pak se svěřil pod ochranu Amnesty International. Avděj zůstal do konce (posledního) sympozia a v České republice žil pak řadu let. Z hovorů s Dimou si dodnes vzpomínám na jeho vyprávění, jak rychle se jeho pocit obrovské iluze slávy, když se stal celebritou, o níž referovala všechna média, proměnil. Díky naprosté (sebe)destrukci a hlouposti se stal obětí vnějších společensko-politických sil. Ta proměna trvala několik vteřin.

Nedobrovolný disident Avděj týdně hovořil monotónním hlasem a vyprávění střídal úvahami o tom, jak dosáhnout většího komerčního úspěchu na trhu s uměním a radami ke kouření špeků. Ty proslovy prokládal naléhavými radami, tak jak to dovedou jen Rusové. Stát se umělcem vždycky nabízí nejbezpečnější útočiště před (politickou) realitou. Neovlivní to ani naprosto reálné obavy, některé dokonce pragmatické, ba ani to, že v roce 1999 útočilo NATO na Jugoslávii. Dnes – vzhledem k už rok trvající válce na Ukrajině – je to naprosto iracionální: žádný umělec nemůže být bláznivější než je současná realita.

Při koncipování tohoto textu jsem se chtěl vyhnout popisu akce v řece Střele a soustředit se na to, co ji inspirovalo. Tehdy jsem měl po ruce možná nějaký lépe vykonstruovaný příběh, který se po akci ukázal jako naprosto zbytečný. Neměl jsem prostě dobré vzpomínky na tu alytusskou akci na mostě a doufal, že by mi pomohlo, kdybych se mohl vrátit zpět v čase – jít proti proudu a napravit tím ten „špatný trip“. Tehdy bych takový termín nepoužil – akce vznikla intuitivně. Byla to jakási touha smířit se s řekou. Došlo mi to až po deseti letech, když jsme 10. září 2009 s Martinem Zetem diskutovali v manhattanském bytě Bena Morey. Ben vyprávěl, jak

koncem šedesátých let pomáhal mladým lidem, co po LSD dostali „špatný trip“. Společně s nějakým nešťastníkem si dali nějaká psychedelika (LSD), aby se mohli vydat na psychický trip na místo, kde by tomu mladíkovi pomohl vrátit se zpátky do reality. Tehdy mi teprve došlo, co se v Plasech vlastně stalo – že to byl Martin, kdo mi byl tím „průvodcem“: předtím na jedné z rezidencí v Centru pro metamedia v řece uskutečnil akci, při které pouštěl plovoucí kamenné lodě po hladině. Martin se na té cestě ke mně připojil – možná se mu jen chtělo, i když ve skutečnosti přijal úlohu mého psychologického supervizora...

Z mostu jsme po laně sešplhali do řeky a začali se brodit proudem s velice nejasnou představou, co se vlastně stane. Na pravém břehu řeky vedla bezpečná pěšina, takže diváci měli možnost nás pozorovat přitom jak jdeme vodou. Druhý břeh řeky byl porostlý hustým křovím a byl stěží schůdný. Možná protože předtím vypil láhev rumu, nebo možná protože neustále projevoval vnitřní potřebu vzdorovat, Jurij Leiderman slezl na špatnou stranu řeky. Navíc začal zpaměti nahlas deklamovat – dokonce křičet – Puškinovu báseň *Poltava*, která je vlastně apoteóza ruského imperialismu. Jurij padal a vstával, pak šel dál a zase padal a jeho patetické recitování pokračovalo a bylo dost otravné, alespoň pro mě, jelikož rusky rozumím. Nakonec zapadl do bahna... a umkl. Martin mu hodil konec lana, který jsme odvázáli z mostu a Jurij se po bahně sklouzl a připojil k nám. Později jsme to celé nazvali „Tři muži a lano“.

„Nech si to svoje lano, jsem v pořádku,“ křičel Jurij. „Já jsem z Oděsy a plavu jako ryba, i když jsem opilý.“² Ale já z Oděsy nejsem a jsem mizerný plavec. Zatímco Martin zkoušel zachraňovat Jurije, já jsem se asi v jediném místě ve Střele, kde dosahuje hloubka vody víc než dva metry, začal topit... a nikdo si toho nevšímal, protože všichni sledovali zmatené gestikulování opilého Jurije. Jak to bylo dál? Následovala hrdinská scéna typická pro filmové westerny: splav s padající vodou, tři muži s lanem, šplhání, klouzání... všichni jsme byli úplně mokří...

Byl konec září. Už nešlo ani tak o jakési umění – byl to spíš akt mentální propojení. Smíření s řekou? Možná... Ale nikoli s nějakou konkrétní řekou, spíš s proudem obecně. Řek je hodně, ale proud je jen jeden. A není to proud, který měl kdysi na mysli Hérakleitos. Souvisí to spíš s orgony prouděním energetických částic – s životními funkcemi a mechanismy podle učení Wilhelma Reicha. Podstatné je, že v proudu nemá plynout naše tělo, ale mysl. Nejlíp totiž plovou mrtvolky.

Alytus, 2023

1 Je třeba si uvědomit, že pro bývalého sovětského občana rok 1999 byl stále ještě obdobím bez snadného přístupu k informacím v mnoha oblastech. V Plasech došlo k mému prvnímu (ne)vědomému kroku směrem k do dnes trvajícím kontrakulturnímu tripu.

2 To mi připomnělo rok 2015, kdy jsem se potkal s nadšeným levicovým teoretikem a aktivistou z Moskvy – vlastně to byl bývalý student Avdějovy Školy pro radikální umění. Řekl mi, že z Jurije se stal ukrajinský nacionalista, protože kritizuje ruskou vojenskou intervenci na Donbase. Odpověděl jsem, že kdybych byl z Oděsy, určitě bych neoslavoval ty, kteří chtějí město proměnit v ruiny. Je příznačné, že ten chlapík po prvním dni ruské invaze na Ukrajinu v roce 2022 utekl do Istanbulu... Jen netuším, co se stalo s Jurou – od dob Plas jsme na sebe už nenarazili.

WITH AND AGAINST THE CURRENT

That was in 1999 when I arrived to Plasy with only one goal to quit my own megalomaniac artistic ambitions, which collapsed when the huge Lukashenka's portrait collapsed from the bridge into the river in Alytus. There was also my friend who was dragged down from a bridge and who crashed into a pile of wooden sticks, which were holding a populist dictator portrait seconds before. The guy somehow succeeded to slip between those sticks into a floating water and after a more-then-a-minute-which-looked-like-an-hour he emerged on a surface of the river, covered by fragment of the portrait. It was a miracle, that he survived!

The year that connected the river piece in Alytus and that one in Plasy was filled with recollections of enlarged details from the event, also with distrust to myself and my former role as an artist-organizer in capitalist society – especially after the criminal investigation that happened afterwards. I realized that being in the art pages does not bring much dissemination in comparison with criminal pages. My decision to quit art activities locally resulted in a funeral performance: instead of an announced personal exhibition in the town museum I died as a local artist and left for outer space – that turned out to be the Plasy event.

I was invited to Plasy by international artists/friends I met in New York earlier. It was an international artists' symposium Fairy-tales, as it was a rather popular art format then. In a former medieval monastery I found some people who I met previously in New York and even some I didn't know before. The proportion of previously known people in the event was different from any case I was attending before.

In Plasy I was surrounded by artists, concerned to make their art in the context of – then I even was not aware of that – a kind of notion of sustainability of life. Beside my own wish to do something different, I was

not able to step back from what could be called an artistic production. Neither my friends, nor many other artists. It was in the air that things will end up with the final exhibition ... and not to fade away will be fixed in the catalogue. That is typical for the art world – the simulation, which is usually hidden under the title of “documentation”. But in fact we all were in rather isolated location and at the same time we acted as an audience for us – there were many of us. For what did we perform all that mimicking of the art-world rituals? Why to simulate a feeling of a community? It was clear to me – there was no community. Ok, people were polite, but completely atomized. Maybe it was because it was clear that this event will be the last from a long row of successful events during the decade since 1992. Martin Zet told me a lot about it. People found friends for a lifetime – Martin Zet met Charlie Citron, Charlie involved Martin to get to Art OMI in New York, there we all met again: also Toshihiro Yashiro, Monika Brandmeier, Dan Devine, Denise Carvalho and some more... and then everybody came to Plasy. Again to meet more artists... and so on in the exponential mode.

It continued with Sovan Kumar's residency in Art OMI, or meeting of the Plasy people permanently or temporary residing in N.Y.C. to launch a catalogue – it happened for me then to be there, or a case of Biljana Petrovska Isijanin, who invited many Plasy colony residents to Bitola, Macedonia. Some very strange mix of career making, and friendship, and naivety, and even more of illusion. And sometimes it all went along quite successfully. At least it seemed so when we did it. Now it all looks rather artificial. I see from my perspective, but each of us had their own attitude.

Retrospectively it looks like some kind of precedent to the Wikipedia “linking” mechanism. In fact we – personally each of us – got into some kind of a chain flow of apparently similar people. It was not a surprise to

speak about common friends when you're meeting anybody on your way. Like once drinking beer-and-talking with Tjebbe van Tijen I've realized that they were used to collaborate with Vojtěchovský in very late 80s, or during the one week stay in N.Y.C. in Williamsburg in early 2000. One can accidentally meet dozens of artists (s)he've met during your career while traveling. And that was typical for one decade after the Center for Metamedia aka Hermit Foundation of Plasy closed. It shared the same enthusiasm along with the early stage Wiki-optimism... which during the years turned out not to be so "open-source" anymore... And neither Williamsburg is nowadays the right place to meet maverick artists. Everything had gone with the flow.

After my own funeral and considering myself to be dead, I engaged in an already self-exhausting event – let's say: as if the dead arrived in the fading reality. And I was acting as if I would be alive. It was clear – the community of artists is impossible. Only artists can create a simulation of more or less successful society – a kind of the Potiomkin Village. They might also be slaves. Alas I realized it only many years later.

On the first days in Plasy I found a (Hermit Foundation) library – where I first time came up with The Situationist International papers – that were photocopied from The English book. I read them all through the nights during my stay... I was almost not sleeping. It was stuff which affected me as no material before.¹

And while we were enjoying the semi-self-sustainable simulation of reality one day there appeared two guys – Dima (Dmitrij Pimenov) and Avdey (Ter-Oganyan). Each on his own way eventually they got to Plasy. They looked for asylum from a crucial reality which made them escape from Russia because of their (artistic) actions. Dima notoriously claimed responsibility for the bombing in Manezhnaya Square Shopping Centre (Moscow) on 31st August, 1999 by getting to the scene before the Federal Security Service (FSB) agents and covered it with his poetry leaflets reading: "To bomb, bomb,

bomb all around!" Avdey got attention from FSB because some few years ago making a performance in a gallery, where he chopped cheap knock-off copies of religious icons with an ax. Both guys were arrested, but succeeded to escape from Russia after signing a promise not to leave the country. That was a sign that things are changing – that was the end of Russian *Actionism* and the beginning of a new totalitarian (geo)politics in the world – Putin came to power. Dima stayed for a couple of days and then gave himself up into the hands of *Amnesty International*, while Avdey hung up till the end of the (last) symposium and stayed in the Czech Republic for many years. From our conversation with Dima I still remember his confession about how fast was the transformation of an enormous illusion of fame to be broadcasted by all media simultaneously into something that was a victim of a total (self) destruction by own stupidity and misused by unknown socio-political forces. This transformation lasted for a few seconds.

Another not-by-his-own-will dissident Avdej was speaking for weeks in a monotonous manner and his narrative varied between seeking for bigger commerciality of arts and pot smoking. And his speech was accompanied with much insistent advice as only Russians are able to do. Being an artist always was a greatest asylum from (political) reality. Then it was a rational concern, even pragmatic, and the fact that in the same 1999 NATO attacked Yugoslavia did not make an influence. Today, in the evidence of the already one-year-long-lasting war in Ukraine – that became an irrational concern: no chance for any artist to be madder than today's reality.

My first intention for writing this text was to avoid description of the river performance, but to come back to the idea of what it was about, what was the stimulus to initiate it. Then probably I had some more constructed story, which after doing the thing was irrelevant. Simply, I had bad memories with the river event in Alytus and thought that it would be helpful to my psychics to rewind the time – i.e. to walk backwards against the flow

and to improve the “bad trip”. Then I did not use those terms – it came from intuition. Kind of wish for reconciliation with the river as I might have thought then. It happened exactly 10 years later that Martin and I talked to Ben Morea in his apartment in Manhattan on 10th September, 2009. Ben told the story how in the late 60-ies he was helping youngsters who got a “bad tripping” after use of acid. He was taking some psychedelics (mostly LSD) together with some unfortunate guys and did try to go with them to the place where they got in trouble and to help them to come back. This explanation made me clear what happened in Plasy then – it was Martin, who was “experienced” – he already did some performance of floating stones in the same Plasy river some years ago during one of his stays in the Center for Metamedia. He joined me in this journey – that made some sense for him, but actually he took psychic supervision... possibly...

So we got down to the river from a bridge by rope and just walked with very vague knowing, what it meant for us. On the right side of the river was a safe path – so the audience had a good advantage to see us walking along. On the opposite side of the river was a dense thicket – hardly walkable. But the artist Yuri Leiderman succeeded to get into the wrong side. Might be because he drank a bottle of rum before, or might be because of a permanent inner will to resist. Besides he found it important to loudly read – even scream – from a memory the Pushkin’s poem “Poltava”, which is considered to be an apology for Russian imperialism. Yuri was falling and rising up, walking, and falling again, but his pompous reciting continued and was annoying at least to me, because I understand Russian. Eventually Yuri fell into something which looked like a swamp... and became silent. Martin threw him the end of the rope we took from a bridge, and Yuri glided on the surface of mud to join us into an event later called “Three men and a rope”.

“I don’t need your rope, I am ok” – Yuri claimed – “Because I am from Odessa, and I can swim like a fish even when I am drunk”.² But I was not

from Odessa, and am a bad swimmer. While Martin was trying to save Yuri in the river, I started to drown ... probably in the only place where depth reached more than 2 meters... nobody even noticed – everyone looked at drunken Yuri’s uncoordinated gesticulation in the river. What happened later with the performance: it continued as a heroic scene typical for the genre of Western movies: the river threshold with falling water, three men with the rope, climbing, sliding down... drenched.

It was late September. It was not an art piece any more – that was a psychic interconnection. Reconciliation? Might be... and not with a particular river, but with the flow – there are many rivers, but the flow is only one. And it is not what Heraclitus was referring to. Rather it has to do with Orgon flow according to Wilhelm Reich’s concept of how the life mechanism works. The point is to let your mind flow, not a body – the best floating bodies are the dead bodies.

Alytus, 2023

1 Keep in mind that this year was still without easy access to information on many things for the former Soviet citizen. There I did my first (un)conscious step towards my long lasting countercultural tripping.

2 This particular moment came back to my memories in 2015, when I met ardent left-wing theoretician and activist from Moscow – actually a former student from Avdey’s school for radical art – who said Yura became a Ukrainian nationalist, because he criticized the Russian military intervention in Donbas. I’ve responded that if I were from Odessa – definitely would not glorify those who want to turn it into a mess. It’s symptomatic that the guy on the first day of Russian invasion to Ukraine in 2022 escaped for Istanbul... but I have no idea what is about Yura – we have not catch up since Plasy times.

Redas Diržys žije a pracuje v litevském městě Alytusu a zabývá se sociálními intervencemi, performancemi a společensky angažovanou tvorbou (výuka, přednášky, psaní a výstavy). Ve své společenské a umělecké praxi (jsou obvykle neoddělitelné) kritizuje vládnoucí společenské rituály, zákony trhu s uměním, dekonstruuje mocenské mechanismy a kapitalistická „mocenská centra“. Jeho kritická pozice je subverzivní – s určitým stupněm ironie a sarkasmu, si umělec někdy vypůjčuje prostředky pro vyjadřování a postupy od objektů své kritiky a vytváří umělecké intervence nebo společenské akce, vyvolávající reakce, napětí a dialog. Od roku 1993 provozuje neoficiální iniciativy v rámci místních i mezinárodních uměleckých akcí, které dostaly podobu „Bienále v Alytusu“. Od roku 1995 je ředitelem tamní Umělecké alytuské školy. Do roku 2009 působil na mezinárodní umělecké scéně.

Redas Diržys lives and works in Alytus (Lithuania) and is known for his social interventions, performances and socially engaged practices (teaching, lecturing, writing, and exhibiting). In his social and artistic practices (which usually are inseparable) he criticizes the existing social rituals, the rules of the art market, he deconstructs the power mechanisms and capitalist “power centers”. However, this critique has a subversive value – with a degree of irony and sarcasm, the artist often borrows the means of expression and organization from his objects of critique thus creating an artistic intervention or social action that provokes reaction, tension and dialogue. Since 1993 he has been running unofficial initiatives of various locally based



international art events which eventually shaped into the Alytus Biennial. Up to 2009 he successfully developed his artistic career internationally. Since then he refused to play a role of artist in a (neo)liberalist society, but calls himself instead a psychic worker. Currently he elaborates psychic strike technologies to be applied directly onto the local structures of the “serious culture” and is associated with the transnational (self)organization of Data Miners & Travailleurs Psychique – DAMTP. Since 1995 he is the head of Alytus Art School.

Redas Diržys: Objevení hrdiny, aneb Jen krátké povídky, dialogy a dopisy / Appearance of the Hero or Just short Stories, Dialogues & Letters, Po-hádky / Fairytales, 1999, foto / Photo: Daniel Šperl



LETHE

V Plasích jsem byla dvakrát. Vzpomínky mi splývají a vymykají se času i prostoru. Pamatuji si tohle. Ne, to si jen myslím, že si pamatuji. Jsem nespolehlivá vypravěčka.

1

Točité schodiště, na němž se ozýval šepot vyzývající různými jmény Požehnanou Pannu Marii. To bylo poprvé. Bylo to poprvé? Ano. Doufala jsem, že jsem těhotná. Jenže nebyla.

2

Svatá Marie... Svatá Matko... Svatá Matko Boží... Hvězdo moře... Mystická růže... Slonovinová věži... Nádoba oddanosti... Královno andělů... přesně dvaapadesát jmen. Litanie v rytmu výstupu a sestupu po schodech, nahoru a dolů.

3

V prázdninovém táboře ze socialistických dob byla spartánská lůžka, ale na palandách ležely těžké pěřové přikrývky povlečené v krásném saténu. V silné zlaté látce s potištěnými růžemi.

4

Výtvarníci a hudebníci k překvapení prodavačky v místním obchodě vykoupili všechny krásné nožíky ve tvaru stříbrné rybičky. Já jsem si koupila i moc pěknou tmavě žlutou skleněnou mísu, která se po letech nakonec rozbila.

5

Rozlehlost uzavřené budovy racionálního řádu postavené na vodě v bažinách. Bez vody se stavba hroutí.

6

Barokní klášter se ve vodě vznášel na černých dubových trámech. Všechno, co bylo pevné... padalo. Zkamenělé dřevo.

7

V základech kláštera jsem u vodních zrcadel našla černé kotátko a pak si ho odvezla sebou do Francie: Cosima, naše radost.

8

Zvukové impulsy, ozvěny. Zvučnost. Přenos. Kaple. Stoupá, ano, a zase klesá. Vibrace ve stěnách, v kamení, v půdě.

9

Bzučení včel. Jejich světelná cesta. Ledový sklep. Zvuk, který člověk neslyší ani mu nerozumí.

10

Řád cisterciáků: žili v chudobě a nesložili slib mlčení, ale jejich věrnost mnišskému životu přinášela atmosféru mlčení. Měli povoleno spontánně spolu mluvit, stejně jako funkční komunikaci i slova duchovní výměny. Každý večer jsme se scházeli u kostela Nanebevzetí Panny Marie a šli do restaurace, kde podávali jídla, která chutnala jako kuřecí maso na různé způsoby.

11

Účastníci sympozia se sešli a dostali vyhubováno. Nepracovali dost tvrdě. Chaos (dejte pozor na to, co si přejete, mohl by někdo říct). Nezapadli jsme tam a cítili trochu úlevu, trochu rozpaky a (je mi líto, že to musím říct) jistou samolibost. K večeři se k tomu kuřecímu jídlo vypilo dost piva.

12

V tanečním sále se hromada sena zahřála tak, že se vznítla a začala nebezpečně doutnat. Byl to ovšem vůbec taneční sál? Jak se to mohlo stát? (Paměť mne samozřejmě klame: seno se zevnitř jen zapánilo a byla tam nebezpečně vysoká teplota, takže bylo nutné ho rozhodit. Ta místnost jako taneční sál prý určitě nesloužila; lze si těžko představit, jak cisterciáckí mniši tančí – i když určitě zpívali –, přesto si najisto pamatuju, že tam visel lustr. A nescházela se snad Metternichova rodina v osmnáctém století k tanci?).

13

Zrcadla a zrcadlení: celá chodba, kterou člověk díky odrazu mohl vidět (téměř) celou, a pak později, o rok později, ve stejném prostoru druhá návštěva, hádka s jinou výtvarnicí o mém povolání; blahosklonně jí ustupuji.



14

Ve vysokém stupni těhotenství jsem první kvadrant chodby proměnila ve sluneční hodiny, kde vládnu archandělé, jejich jména jsem namalovala na vápenné a rozpadající se stěny: kniha hodiněk – dny a noci pod vládou Michaela, Gabriela, Rafaela, Sachiel, Samaela, Anaela, Cassiel, všech co se střídají v ochraně. Nebeské hierarchie.

15

Sluneční paprsky dopadající na stěny, na jména, na text; člověk by skoro uvěřil, že čas lze číst nebo zastavit a že pořád ještě existují andělé mluvící jazykem snů.

16

Ptačí cvrlikání. Ozvěna. Nahraná a znovu přehrávaná. Jenže jakou řečí mluví ptáci? Mystickou, nebo jde jen o běžný rozhovor? V každém případě budou oni, kdo zazpívají poslední lidská slova.

17

Téma druhého symposia čerpalo z transparentnosti, vzdušnosti a duchovního, a z jakési nehmotné – opaleskující – angažovanosti. Myslela jsem, že se jmenuje podle Herma nebo Merkura, podle toho božského posla nebo boha okřídleného času. Hermes je také rtuť, používaná k měření tělesné teploty a počasí. Mezi vlastnosti posla bohů pohybujícího se mezi světy a přeražujícího hranice, patří rychlost a pohyblivost.

Pleslin, 2023

Sharon Kivland

Sharon Kivland (1955) je výtvarná umělkyně, pedagožka a kurátorka, žije a pracuje v Londýně a v Pleslinu v severní Francii. Vedle uměleckých aktivit a kurátorství se věnuje teoretickému výzkumu a výuce na Sheffield Hallam University a v Centru pro freudovskou analýzu a výzkum v Londýně. Od roku 1979 vystavovala na mnoha samostatných a skupinových výstavách v Evropě a USA. Jejím hlavním médiem je barevná fotografie, používá také předměty z kovu, kůže, látky, skla, zrcadel. Zkoumá způsoby, jakými jsou naše životy řízeny systémy, které se navzájem doplňují, překrývají, protiřečí a proměňují. Jsou to systémy jako je jazyk, gender, čas / prostor, umění, filozofie, politika, příroda, historie, nebo ekonomika. Zajímá se také o identitu ženy a o ženskou tělesnost. Spolu s Ronem Haseldenem byli účastníky symposia Letokruhy (1993), Průsvitý posel (1994) a měli společnou výstavu v synagoze na Palmovce v Praze (Clio, 1996).

Sharon Kivland (1955) lives and works in London and Pleslin, France. Apart from her activities as an artist and curator, she also engages in theoretical investigations, both teaching art at Sheffield Hallam University and as a Research Associate at the Center for Freudian Analysis and Research in London. Since 1979, she has taken part in numerous solo and group shows in Europe and North America. The main medium in Sharon Kivland's work is color photography. Further major areas of activity are objects of metal, leather, cloth, glass, mirrors and so on. In her work, Sharon



Sharon Kivland, 1994, foto / Photo: Daniel Šperl

Kivland investigates how our lives are governed by systems of order that complement, overlap and contradict one another while undergoing periods of change continually. Spheres such as language, gender, time/space, art, philosophy, politics, nature, history, and economy are involved. The focus of this approach is represented by the identity of woman and her body. Together with Ron Haselden took part in the symposium Growththings (1993), Transparent Messenger (1994) and the exhibition Clio in the Synagogue na Palmovce in Prague (1996).

LETHE

I went twice to Plasy. The memories converge, eliding time and space. This is what I remember. No, this is what I think I remember. I am an unreliable narrator.

1

The spiralling stairway, where a voice whispered evoking (invoking) the names of the Blessed Virgin Mary. That was the first time. Was it the first time? Yes. I hoped that I was pregnant. But I was not.

2

Holy Mary... Holy Mother... Holy Mother of God... Star of the Sea...Mystical Rose...Tower of Ivory... Vessel of Devotion...Queen of Angels... fifty-two names to be exact. A litany that followed the ascent and descent of the flight of stairs, rising and falling.

3

There were spartan bunks in a Soviet-era holiday camp, where nonetheless, there were heavy down quilts covered in a lovely satin for the bunkbeds. The cloth was thick, golden, printed with roses.

4

The artists and musicians bought all the tiny, charming silver penknives in the form of

a fish in the village shop, to the surprise of the shopkeeper. I also bought a very lovely dark yellow glass bowl, which eventually shattered years later.

5

The vastness of the enclosed building of a rational order, built on water in marshland. Without water, a building collapses.

6

The baroque monastery floated on black oak timbers in water. All that was solid... falling. Petrified wood.

7

I found a small black kitten in the foundations of the monastery, among the waters, the pools, and then I took her back to France: Cosima, our delight.

8

Sound impulses, echoes. Resonance. Transmission. A chapel. Rising, yes, and falling again. Vibration in the walls, the stone, the earth.

9

The sound of bees. The light path of bees. An ice cellar. Sound that cannot be heard or understood by the human.

10

The order of the Cistercians: that they lived in poverty, that they took no vow of silence but their fidelity to monastic life included the atmosphere of silence. Spontaneous conversation was permitted, as was functional communication and spiritual exchange. Every evening we all gathered by the church of the Assumption of the Virgin Mary, and walked to a restaurant where every dish seemed to be chicken in various forms.

11

The participants were assembled for a telling-off. They had not been working hard enough. Chaos (be careful of what you wish for, one might have responded). We were not included, and felt relieved, embarrassed, and (I am sorry to say) smug. Along with the chicken suppers, there had been a good deal of beer consumed.

12

In the ballroom, a stack of hay became so hot it caught fire, smouldering dangerously. Was it a ballroom? How could that have been? (Memory plays false, of course: the hay simply heated internally until the temperature was high and dangerous enough that it had to be taken



away. I was told the room certainly was not a ballroom, for no-one could imagine Cistercian monks dancing -- though they sang -- but I am still sure there was a chandelier, and did not Metternich's family gather to dance in the eighteenth century?)

13

Mirrors and mirroring: an entire corridor that connected through reflection into a (almost) single view and then later, a year later, in the same space, the second visit, an argument with another artist about my occupation, and I conceded the entrance to her, with good grace.

14

Hugely pregnant, making the first quadrant of the corridor into a sundial governed by archangels, painting their names on the chalky and disintegrating walls: a book of hours, the days and nights under Michael, Gabriel, Raphael, Sachiël, Samael, Anael, Cassiel, each taking a rotating shift of protection. Celestial hierarchies.

15

The sun striking the walls, the names, the text, and one might almost have believed that time could be read or stilled, and that there were still angels who spoke the language of dreams.

16

Birdsong. Echoed. Recorded and replayed. But what is the language of birds? It is mystical, or perhaps it is merely ordinary conversation. They will speak or sing the last human words, in any case.

17

That second symposium was insistent on transparency, on air and spirit, on non-material engagement: opalesque. I thought it was named from Hermes or Mercury or divine messenger or winged time. Hermes is quicksilver, too, used in measurements of temperature and weather. Speed and mobility are the characteristics of the messenger to the gods, who moves between worlds, crossing boundaries.

Pleslin, 2023

Instalace je částí triptychu „Mezi nocí a dnem“, který byl postupně vystaven v Anglii, Francii, Švýcarsku, Argentině a Holandsku. „Včely v keřích“ je jeho závěrečná část a měla premiéru ve ledových sklepeních sýpky v Plasech. V budoucnu bude nalezena lokace, kde bude možné vystavit celý triptych. Jsou zde použity nahrávky Petera Cusacka (slavík/noc/modrá), (sova/svítání/červená), (včely/den/žlutá). Instalace je inspirována posloucháním a pozorováním včel v zahradě ve Francii. Je to jednoduchá souhra světél, prodlev, změny a obnovy, reagujících na zvukovou nahrávku. Temnota a architektura sklepení se staly nedílnou součástí instalace.

This installation is part of a triptych called "Between Night and Day." The triptych has been progressively shown in parts of England, France, Switzerland, Argentina, Holland. "Bees in the Bush" is the final part and has reached its resolution in the ice cellar of the granary at Plasy. In the future, a venue will be found for the showing of the completed triptych. These works use the natural sound recordings made by Peter Cusack of the "Nightingale"/Night - Blue/,"The Owl"/Dawn - Red/and "The Bees"/Day - Yellow/."The Bees" came from an idea based on the observation of and the listening to bees around an herb garden in France. In the work, the simple construction of lights hesitates, changes and reforms in response to the soundtrack. The darkness and architecture of the cellar are an integral component of the sculpture.

Ron Haselden, 1993

Ron Haselden: Včely v keřích, světelná a zvuková instalace (zvuk: Peter Cusack), Hermit II. Letokruhy / The Bees in the Bush, light and sound installation (sound: Peter Cusack), Hermit II. Growthings, 1993, foto / Photo: Daniel Šperl







ROZHOVOR S MARTINEM ZETEM

Radka Schmelzová *Kdy ses do Plas dostal poprvé?*

Martin Zet V devadesátém třetím. Vzal mě tam Igor Hlavinka. První člověk, se kterým jsem se v Plasech dal do řeči, byl Gert de Ruijter, s tím jsme kamarádi doteď.

RS *Igor tě tam pozval?*

MZ Řekl mi, ať jedu s ním. On tam jezdil od začátku. Já jsem o Plasech taky slyšel už v devadesátém druhém.

RS *Jak jsi se to dozvěděl?*

MZ Někdo mi říkal, že se tam něco zajímavého děje, možná právě Igor, ale my jsme ve stejném čase s kamarády pořádali třetí – a poslední – ročník mezinárodního sympozia Špejchar v Křešicích. V roce devadesát tři jsem se začal rozhlížet, co dalšího se u nás děje.

RS *Tedy v roce 1993 a potom jsi tam už jezdil pravidelně, nebo jsi tam pracoval pravidelně, nebo jsi jezdil na vernisáže?*

MZ Jezdil jsem tam, když jsem mohl, protože se mi tam líbilo. Něčeho jsem se účastnil, na něco jsem se jezdil jen podívat. Někdy jsem tam jen zajel navštívit lidi, co to organizovali, Martinu Tomáškovou, Miloše Vojtěchovského.

RS *Proč si myslíš, že lidi považovali Plasy za důležité?*

MZ Že byly důležité, mi docházelo až ke konci, nebo až potom. Rozhodně jsem tam nejezdil proto, že by byly „důležité“, co se týká kariéry nebo v nějakém užitém smyslu, ale proto, že jsem se tam cítil fajn, a ty lidi, co to dělali, jsem měl rád. Že to bylo důležité, jsem si uvědomil s přibývajícím možností to srovnat s jinými zkušenostmi na jiných místech. Až potom člověk viděl, že byly koncipované hodně jinak. I to místo, ze začátku ta kombinace s místem, vytvářela tu výjimečnost.

RS *Když jsi říkal, že později si už měl možnost srovnávat, můžeš si vzpomenout na místa, se kterými by se to dalo srovnat?*

MZ Třeba Schrattenberg v Rakousku.¹ Tam je to také poměrně otevřené. Ale v Plasech nebyla ta nezbytnost, aby každý něco „udělal“. To vlastně na Plasech bylo to pěkný, že umělecká produkce nebyla na prvním místě. Vždycky nějaké výstupy byly, individuální motivace nakonec všechny dotlačily k tomu aby něco udělali, ale když by člověk neudělal nic, nic se nedělo. ...Takové setkávání lidí. Pro mě byly důležité

akce, které pořádala Biljana Petrovska-Isijanin v Bitole v Makedonii², kde to nebylo fixované na jedinou budovu nebo jeden komplex. Měli jsme v plen celé městečko. Bylo to komornější, méně lidí a kratší čas. Co se týče setkávání s lidmi, byla pro mě určující rezidence Art Omi³ v Americe. Tam jsem potkal někoho, kdo byl z ještě „východnější“ Evropy než já, z Litvy – Redase Diržyse, se kterým jsme už ledacos natropili.

RS *A co jsi v Plasech konkrétně dělal? Nebo jestli si vybavíš, co pro tebe bylo zajímavé?*

MZ Zajímavé tam pro mě bylo všechno. A co jsem tam dělal já? Od kamene, který vymezuje střed rajskeho dvora (*Podzemní vody*, 1995) až po vaření čaje. Miloš mi také nabídl, že jsem mohl v konventu udělat samostatnou instalaci (*Všeckomožný*, 1995), to pro mě byla zlomová zkušenost

RS *Jak na tebe působila architektura kláštera?*

MZ Je to taková směsice dobra a zla. Je úchvatná, velkorysá, přitom dábělská, můžeš tam mít... divný pocity. Celé to místo už tím svým počátkem je podivný, kolem byly močály. Močály jsou tradičně spojované s nečistými



silami. A ti cisterciáci uprostřed močálu zahájili evangelizaci kraje. A ne zrovna skromným způsobem.

Včera jsem o něčem podobném mluvil v Opavě, tam je – teď se tomu říká – konkatedrála⁴, postavená německými rytíři, je to krásná architektura, velikánská, strašně vysoká, ale nechápu, proč je na našem území. Třeba v Itálii, kde mají teploučko, velký prostor znamená něco jiného, ale u nás velký prostor, stejně jako v drtivé většině Evropy, znamená zimu. V pravoslaví, kde většina chrámů, snad až na chrám Krista Spasitele (nově postavený v Moskvě), většina prostorů určených ke kontemplaci, jsou příjemné, malinké budovy, tajemné v takovém příjemném smyslu, i když tam moc světla není, tak tam člověk pookřeje. A voní to tam včelím voskem. U nás vstoupíš do chladného, obrovského, studeného prostoru, který je do různé míry vyzdobený. Já nevím, proč to potřebujeme zrovna takhle.

RS Často se ptám, proč společnost v té době Plasy do velké míry ignorovala, máš k tomu nějaký komentář?

MZ Já tohle dodnes nemůžu pochopit. Všichni se snažili, aby nebyli součástí jenom české scény, ale když stačí udělat dva kroky, aby se mohli setkat se zajímavými lidmi... nevím, vyvíjíme šílené aktivity, vyjet někam jinam... Jestli to není tím, že lidé sem byli jakoby importováni,

ti ze zahraničí, a tím ztratili přitažlivost. Vím podle sebe, že častokrát, když je tady výstava někoho „z venku“, tak na ni nejdu. Ale když jsem „venku“, tak se na ni podívat jdu. Je to takové zvláštní dělení, když mám pocit, že je to snadnější, tak to opomenou a když jsem „venku“, tak jsem otevřenější, zvědavější... nebo... doma na člověku leží masa drobných povinností, co máš dělat, co jsi neudělal a pak není čas na důležité věci... Je také fakt, že když jsem do Plas přijel poprvé, tak jsem nevěděl, co se děje, na co se mám koukat, jak se v tom orientovat. Obvykle někam přijedeš, rozhlédneš se a přibližně víš, o co běží, ale tím je také výměna informace uskutečněná, a není potřeba se tím dál zabývat. Tady jsem vlastně do poslední chvíle nemohl říct, že vím, o co jde... (smích) a nevím to ani teď... Leží to v nějaké jiné úrovni myslí, nemám potřebu, když zrovna nemám co dělat, sedět a zabývat se tím, o co v Plasech šlo. Nějak to bylo, nějak se to tam stalo. Možná, že časem začnu, ale zatím tedy ne, nepotřebuji to rozebírat, hodnotit a dobírat se verbálního zdůvodňování.

RS *Nicméně ten rozhovor začal tím, že Plasy byly zajímavé kombinací místa a lidí.*

MZ Ano, to místo je silný. Ale lidi jsou důležitější. A když se lidi vyskytují v zajímavém místě, tak je to umocněné. Ale i nezajímavé místo je pak důležité. Stačí, když se někdo aktivní

odstěhuje kamkoliv, a místo začne přitahovat lidi. A už se zase budeš ptát, proč zrovna sem, že jo? (smích)... Miloš je někdo, kdo to okolo sebe vytváří pořád. Skončily Plasy a byla Jelení. Je to člověk, který má ten dar a myslím i poslání dělat komunitní projekty, takže v Plasech byl klíčový. Ale byli tam i další, kteří tomu byli ochotni obětovat kus svého života.

.....

MZ Je to vlastně zajímavé, skutečně když po mně chceš, abych o tom mluvil, tak se ve mně probouzí brzda, abych o tom spíš nemluvil. Je to na nějaké mimoverbální úrovni a když se o tom mluví, všechno zní hloupě... To neznamená, že by se z Plas měla udělat tabuizovaná modla 90. let. Jen se mi nechtějí hledat definice, a když je hledám, tak proto, abych ti vyšel vstříc. Ale nemám potřebu to definovat, je to takový čarodějnický...

...Teď nastal generační posun, takže už to tak není, ale jednu dobu, když jsem někam přijel, jakmile jsem řekl, že jsem z Čech, tak se ptali, jestli znám Plasy? Dnes témata ani *síte specifíc* už nejsou zaměřená jen na historické budovy. Ale generace současných čtyřicátníků, padesátníků... mezi nimi to rezonovalo. Podstatné určitě je, že to v Plasech nebylo prvotně zaměřené na výtvarné umění, spíš na propojování uměleckých disciplín: zvuk, hudba, světlo, tanec, pohyb, ty tam byly přítomné, někdy



i dominantní. Nešlo tam výlučně, ani primárně o vizuální umění.

Praha-Masarykovo nádraží, 4. 5. 2007, 7:30 hod

Části z rozhovoru Radky Schmelzové s Martinem Zetem, redakce Miloš Vojtěchovský a Martin Zet, 2023

1 Projekt uměleckých rezidencí iniciovaný Heimo Wallnerem ve vesnici Schrattenberg ve Štýrsku v Rakousku od roku 1990. V prvních letech byli častými hosty Češi a Slováci. Název Hotel Pupík navrhl Marian Palla. viz: <http://www.hotelpupik.org/>

2 Uměleckou skupinu Elementi založili v roce 1992 její stálí členové Biljana Petrovska Isijanin a Ljupcho Spirovski Isijanin a několik dalších členů, kteří se ke skupině příležitostně připojili v letech 1992 až 1997 (Goran Todorovski, Srebre Velikiceski a Kateřina Hristovska).

3 Art Omi International Artist Residency, <https://artomi.org/>

4 Pokud má biskup dva sídelní kostely, tak druhý se nazývá konkatedrála. (pozn. ed.)

RADKA SCHMELZOVÁ INTERVIEWS MARTIN ZET

RS *When did you first come to Plasy?*

MZ In 1993, with Igor Hlavinka. And the first person I talked to at Plasy was Gert de Ruijter, and we're friends to this day.

RS *Igor invited you there?*

MZ He told me to come with him – he had been going there since the beginning. I had also heard about Plasy in 1992.

RS *Where did you hear about it?*

MZ Someone – maybe it was actually Igor – told me that there's something interesting happening there, but at the same time some friends and I were holding the third (and final) year of the international Granary / Špejchar symposium in Křešice. In 1993, I started to look around to see what else was going on.

RS *So, that was 1993, and then did you go there regularly, or did you work there regularly, or go to the openings?*

MZ I went when I could, because I really liked it there. Some things I took part in, others I only went to watch. Sometimes I went to visit the organisers – Martina Tomášková, Miloš Vojtěchovský.

RS *Why do you think people considered Plasy important?*

MZ It didn't occur to me that it was important until it ended or afterwards. . I definitely didn't go there because it was 'important' for my career or in some sort of practical sense. I went because it felt good to be there and because I liked the people that were organising the event. . The sense that it was something important came only after I had the opportunity to compare it with other experiences at other locations. That was when I realised it was really something different. Even that place, from the beginning that combination with the location, that's what made the event something extraordinary.

RS *You said that later you had the opportunity to compare – can you recall the places you could compare it to?*

MZ You could compare it, say, to Schrattenberg in Austria.¹ It is also relatively open there, but at Plasy it wasn't necessary for everyone to do something. That was nice about Plasy, that the "artistic production" wasn't the primary thing. Things were always being created – individual motivation always pushed participants to do something, but if someone decided not to do anything, that was ok as well.

It was more of a gathering of people. The event organised by Biljana Petrovska-Isijanin in Bitola, Macedonia, was also important to me.² It wasn't tied to one particular building or complex; we could work all over the city. It was more intimate, with fewer people and a shorter schedule. In terms of meeting people, my residence at Art Omi³ upstate New York was of key importance to me. There I met someone who came from even further east in Europe than I did: the Lithuanian Redas Diržys, with whom we've done some crazy things since then.

RS *What did you specifically do at Plasy? Or, if you can recall, what was interesting to you?*

MZ Everything there was interesting to me. And what did I do there? From the stone marking the centre of the garth (*Subterranean waters / Podzemní vody*, 1995) to making tea. Miloš also offered me the opportunity to do my own solo installation in the main monastery building (*Alltogether / Všeckomožný*, 1995), which became a major turning point for me.

RS *What effect did the monastery's architecture have on you?*

MZ It's a mix of good and bad. It is stunning, grand, and yet diabolical, you can get... strange feelings there. The origins of the site are strange – the monastery was built in the swamps, which are traditionally connected with evil forces. And those Cistercians launched their evangelization

of the region there, and not in the humblest way at all.

Yesterday I was in Opava, where there is a 'co-cathedral'⁴ built by the Knights Templar. It is grand, beautiful architecture, terribly tall, but I don't know why it is here in our country. Perhaps in Italy, where it is warm, large space means something different, but in this country and in most of Europe a large space means cold. In the Orthodox Church, most temples, except perhaps the new Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, are cozy, tiny buildings, mysterious in a certain pleasant sense. And even if there isn't much light there, you feel refreshed. And there is usually the lovely scent of beeswax. But here you enter a huge, cold space, decorated to a certain degree. Why do we need this?

RS *I wonder why Plasy was largely ignored at the time, do you have any comment on that?*

MZ To this day I can't understand it. Everyone tried to be more than just a part of the Czech scene, but if you only need to take two steps to meet interesting people... I don't know, we are investing a lot of energy and developing crazy activities to be able to go somewhere else... Maybe it's because people were "imported" here back then, and so foreigners lost their "appeal". When there is an exhibition of someone 'from the outside' here, I often won't go. But if I'm 'outside',

I'll go have a look. It's such a strange division: when I feel that it's easier, I forget it, but when I'm 'outside' I'm more open, more curious. Or, at home, I have a lot of small duties, things to do, things I haven't done, and then I have no time for important things.

It's also true that when I came to Plasy for the first time, I didn't know what was going on, what to look for, how to find my bearings. Usually you arrive somewhere, you take a look around and you have a rough idea of what's going on; the exchange of information is complete and there is no need to deal with it any further. Here in Plasy, I couldn't actually say that I knew what it was about until the last moment... (laughs) and I don't even know until today... It's on some different plane of thought, when I don't have anything to do I don't need to sit and wonder what Plasy was actually about. Somehow it was there, somehow it happened. Perhaps someday I will, but right now I don't have any need to analyse and work out some verbal justification.

RS *Nevertheless, this conversation began with you saying that Plasy was interesting for its combination of place and people.*

MZ Yes, the place is powerful. But people are more important. And when people gather at an interesting place, the experience is enhanced. But even a boring place can be important. It's enough when somebody starts making

things somewhere, and the place starts to be attractive. So now you're going to ask why exactly here, right? (laughing)... Miloš is always creating special site-specific situations around him. When Plasy ended, there came Jelení Gallery. He's a person with a gift, even perhaps a damnation, to do community projects. But there were others as well there who sacrificed part of their lives for the situation.

...

MZ It's actually interesting: when you really want me to talk about it, I'm all the more inclined not to. The whole thing is beyond-verbal level, and when I start talking about it, it sounds stupid. But that doesn't mean Plasy should be turned into some 1990s taboo. I just don't want to search for definitions. And when I do, it's only to accommodate your wishes. I don't have any need to define it myself. There's been a generational change, so it's different now, but it used to be that whenever I went somewhere abroad and said I was from Czechia, they would ask me if I know Plasy. Today, neither the topic nor *site specific* are focused on historical buildings. But it once resonated among the generation which is now in their 40s and 50s. What is undoubtedly important is that Plasy wasn't primarily focused on the visual arts but on the interconnection of different artistic disciplines: sound, music,

light, dance, movement. These were present, sometimes even dominant there. It was definitely not exclusively or even primarily about visual art.

Snippets from Radka Schmelzová's interview with Martin Zet, Masaryk Station, Prague, 4 May 2007, 7:30am, edited by Miloš Vojtěchovský and Martin Zet, 2023.

-
- 1 The artistic residence project was founded in 1990 by Heimo Wallner in the Styrian village of Schratzenberg, where a building was rented from Prince Karel Schwarzenberg. Czechs and Slovaks were frequent guests in the first years. Marian Palla came up with the name Hotel Pupik (Hotel Navel). See <http://www.hotelpupik.org/>
 - 2 The 'Elementi' art group was founded in 1992 by its core members Biljana Petrovska Isijanin and Ljupcho Spirovski Isijanin and several other members who occasionally joined the group in 1992–1997 (Goran Todorovski, Srebre Velikiceski and Kateřina Hristovska).
 - 3 Art Omi International Artist Residency, <https://artomi.org/>
 - 4 If a bishop has two seats, the second is called a 'co-cathedral'.



Martin Zet, 1995, foto / Photo: Daniel Šperl

Martin Zet (1959) je výtvarný umělec, vydavatel knih a performer. Působil jako vedoucí Ateliéru videa Fakulty výtvarných umění VUT v Brně. Zet prošel sochařským studiem na AVU v Praze, postupně se přiklonil k pojetí umění jako otevřeného, tekutého gesta. Jeho práce často připomínají metaforu. Ve svých performancích, instalacích a akcích nechává většinou působit čas jako průběh; trvání a entropie a čas jako tvůrce stop paměti či minulosti. V prvním případě je čas procesem, pohybem či proměnou, v druhém stavem, obrazem, reprezentací. Do Plas přijel poprvé v září roku 1994 na vernisáž sympozia Fungus a potom se vracel pravidelně.

Martin Zet (1959) is a Czech artist and academically trained sculptor who works with the medium of drawing, photo and video and is known also for happenings. His work deals with time in a dual way, time as a course related to durational and destructional point, and time as a trace of memory or the past.

LODIČKY V ZAHRADĚ

Když mne a Carolanne Patterson v roce 1998 pozvali něco vytvořit v Plasech, dohodli jsme se, že chceme pracovat s elementy, které jsou pro to místo podstatné. Především je to voda a pak jsou to rostliny. V jednom z největších českých klášterů, kde vytvořili církevní bratři v základech stavebních konstrukcí sofistikovaný vodní systém, hrají tyto dva vzájemně propojené živly zásadní úlohu. Vodní štoly z nedaleké řeky jsou vedeny do základů budovy konventu a v zimě proudící voda sloužila k temperování budov, v létě je ochlazovala a proud poháněl mlýnské kolo na pile. Symbolická i fyzikální energie vody je pro klášter životodárná a dovedla nás také k další okolnosti naší instalace, tedy k dětem.

Místně-specifická instalace „Dětské lodičky v zahradě“ pro mě znamenala oslavu narození první dcery, které byly tehdy dva roky a která mne učila umění si hrát. Do opravené kašny uprostřed dvora prelatury jsme pustily dvanáct ručně vyrobených lodiček s pestrobarevnými plachtami. Ty pomalu kroužily kolem klikou poháněného „stroje“, který otočením podle potřeby zavlažoval rostliny zasazené do velkého květináče.

Na konstrukci tohoto mechanického zařízení se mnou spolupracovala Carolanne a vedle pocty rostlinnému světu vnesla do „otočné zahrady“ prvky fantazie a humoru. Ten přístroj s lehce „duchampovským“ odkazem měl na plošině kytky, které obvykle najdeme v hotelových halách, a v kašně starobylého kláštera se vyjímalý poněkud nepatříčně. Navíc, pokud by se měla otočit klika toho těžkopádného stroje a zavlažit tak květiny, museli byste napřed vlézt do kašny. Každá lodička na barevné plachtě měla písmena a souhlásky a jak se samohlásky a souhlásky na plovoucích plachetnicích mýjely, vznikaly náhodné konstelace a kombinace a tím i slova nebo zvuky. Ten jakoby-jazyk znamenal metaforu

lidské mysli, od dětství směřující k pokročilým komunikačním dovednostem, nebo možná odkazoval na nebezpečí ztráty smyslu, nedorozumění a nekomunikaci.

„Hřiště“ z jasných barev a květin na kašně odkazovalo na možnost regenerace a alternativy, znamenalo tvořivost, nejistotu a risk. Pokud se nevrátíme zpátky do vody, nezbavíme se současného nepřírozeného životního stylu. Chaotický pohyb lodiček křížujících hladinu kašny nabízel nové paradigma kreativní hry s jazykem a možnost hlubšího porozumění znakům a symbolům, podobně jako to kdysi vnímali alchymisté.

Sympozia Hermit oživily klášter uměním a kreativitou a kdysi posvátnými prostory zněly alternativní myšlenkové koncepty z celého světa. Autoři zvukových a místně-specifických instalací si tady spolu vyměňovali názory a zkušenosti. Umělecké setkávání bylo naplněno radostnou náladou, která v posttotalitní východní Evropě po roce 1989 vládla. Tenkrát mnozí z nás věřili, že konečně zvítězil nový, demokratický model společnosti, který vnímá kulturu a umění jako podstatnou součást spravedlivé a etické společnosti. Patterson a já jsme znovu naplnili kašnu na dvoře vodou, barvami, pohybem a květinami a klášter žil jiným životem než modlitbami. Nebo to byla kurátorská vize, že po osmi stoletích od založení plaského kláštera na několik let vznikly prostřednictvím prací mnoha umělců nové podoby modliteb?

Horázdovice, leden 2023





TOY BOATS IN THE GARDEN

Together with Carolanne Patterson we were invited to create a work at Plasy and we wanted to articulate two elements essential to that location. The first is water; the second the life of plants. These two elements, intrinsically connected, once flourished in one of the largest cloisters in Bohemia. Cistercians created there a complicated system of waterways under the building. The water canals, diverted from the nearby Střela River, provided both heating in winter, cooling in summer, as well as energy for the mill powered by the river's flow. The energy of water, both symbolic and physical, is life-giving, which inspired another theme of the installation: children.

The installation celebrated the birth of my first child, who was then two years old and teaching me the wonder of play. Twelve hand-crafted floating boats with brightly colored sails were placed in the regenerated fountain in the center of the prelatore courtyard, sailing gently around a hand-cranked 'machine' that would circulate flower beds in and out of the water as needed.

Carolanne Patterson brought an additional aspect of fantasy and humor to the installation, as well as the celebration of the natural plant world in her "circulating garden". This device, with a wry Duchampian reference, was filled with nursery plants such as one might find in a hotel lobby, artificial in their stunning appearance in the middle of an ancient monastery. The challenging position of the viewer who would be inclined to turn the handle of the cumbersome machine again added a layer of play, for they would need to enter the water to reach the handle and turn the device.

As the audience walked around the circle of the sunken fountain, the mechanical garden crank beckoned to be turned, as the toy boats floated lazily in the water. Each had a colorful sail, emblazoned with a letter. There



was an arbitrary word play that could occur as vowels and consonants glided past one another forming perhaps words or sounds. The formation of this pseudo-language again referenced the brain's development from childhood into accultured communication skills, or is it perhaps the babble of disinformation and miscommunication?

In recreating a "playground" of bright colors and happy plants in the center of the restored courtyard fountain, we presented the public with a regenerative alternative that encourages creativity and risk. Without stepping back into the water, we cannot turn the tide of our artificially induced lifestyles. The randomness of toy boats crossing one another in a well of water offers a new paradigm of creative play and interaction with the semiotics of language acknowledging a deeper understanding of signs and symbols, much like the alchemy of the ancient practitioners.

The atmosphere of the monastery came alive with art and abundant creativity during the time of the Hermit curatorship, bringing alternative ideas from around the globe to this once sacred space. This gathering of artists and thinkers, makers and doers was part of the euphoria in post-totalitarian Eastern Europe after 1989, when many of us imagined that the world would finally sustain a new democratic model that recognized the integral contribution of artists to a just and ethical society. The Hermit project proved the importance of bringing artists together in one place at one time, and the exponential energy created by that congregation. Patterson and I re-filled the cistern of the courtyard with humorous color, movement and fecund flora, as the monastery took on new life beyond that of prayer. Or was this in fact the curator's intention? That Plasy would, eight centuries after it was built, bring new forms of prayer in the work of hundreds of international artists, over its brief years as a cultural gathering place?

Horaždovice, January 2023

Barbara Benish (1958) je umělkyně, kurátorka, spisovatelka a farmářka. Původně z Los Angeles, počátkem devadesátých let se přestěhovala do Prahy. Vystavovala na mnoha mezinárodních výstavách a její práce jsou v mnoha stálých sbírkách. Benish je iniciátorkou a ředitelkou české nevládní organizace Art Dialogue (2004). V rámci centra ArtMill na českém venkově se zabývá udržitelným uměním, pořádá výstavy, workshopy a rezidenční programy. V letech 2010–2015 působila jako poradkyně pro umění, vzdělávání a osvětové kampaně programu OSN Safe Planet. Účastnila se řady konferencí, podílela na legislativě otázek znečištění plasty a transformačního vzdělávání. Benish se zabývá otázkou propojení současné umění se zemědělstvím.

Barbara Benish (1958) is an artist, curator, writer and farmer. She moved from Los Angeles to Prague as a Fulbright scholar and stayed. Her artwork has been shown in hundreds of international exhibitions in Europe and the US. Benish is the founding director of Art Dialogue, a Czech NGO that runs ArtMill, an eco-art center in the Czech countryside. She is a fellow at the Social Practice Arts Research Center at University of California Santa Cruz and was an advisor to the UN Safe Planet Campaign (2010–2015). She participated in different conferences, in the legislation on microplastic pollution and in the transformative education. Barbara Benish's work addresses the relationship between contemporary art and agriculture.



Barbara Benish, archiv umělice / Archive of the artist

DOPIS ODESLANÝ PŘED LETY

Tady je část dopisu, který jsem před několika lety poslal Milošovi. Stále ještě platí a mám radost, že se koná další výstava Hermitu, i když v jiných souvislostech a v jiném měřítku, než tehdy.

Tenkrát si tým Hermitu na sebe bral úkol hostit a starat se o pořádnou dávku cestujících umělců, hudebníků a filozofů – většinou doprovázených jejich příznivci – a nasměrovat je ke společnému cíli. Pro mnohé byly výstavy a performance během těchto symposií výzvou i velkou pobídkou. Teprve později jsem si uvědomil, jak výjimečná ta setkání byla a jaký typ umělců symposia Hermit propojily. Otevřená, neakademická a nekomerční atmosféra umožnila globální výměnu. Svoboda pohybu, prostory a síla, kterou klášter poskytoval, se staly součástí mých dalších projektů.

Moje účast spočívala ve těchto dvou instalacích/performancích.

Pro symposium *Meridian Crossing* (1995) to byla instalace a performance *Kinema Obscura*, která byla zdokumentována v katalogu.

Pro symposium *Subterra/Subrosa* (1996) jsem se rozhodl v prvním patře sýpky vytvořit novou instalaci nazvanou *Camera Obscura*. Využíval jsem zde k vytvoření efektu „zvenčí dovnitř“ přirozeného denního světla. (Místnost byla v patře nad ledovým sklepem, který jsem používal předešlý rok). Upravit prostor prvního patra sýpky tak, aby se z něho stala temná komora bylo dost náročné. Efekt camery obscury závisí na intenzitě denního světla a přímém slunečním světle. Místnost je asi 40 metrů dlouhá a 15 metrů široká. Připravil jsem několik malých otvorů, kudy do improvizované projekční místnosti pronikal obraz z okolí budovy.

Na zahájení mi asistoval Rajesh Mehta a další hudebník. Pomalu se rozvíjející podívaná – metafora stvoření, života samotného nebo vznikajícího vědomí – mi otevřela oči a doufám, že to platilo také pro návštěvníky. Tak jak se v temném prostoru zrak pomalu – kvůli postupnému rozšiřování duhovky – přizpůsoboval, se jak tóny tak ambientní zvuky okolí projasňovaly. „Prapůvodní“ zvuky, které na trubku hrál Rajesh, měly pro vnímání instalace zásadní význam; hráč postupně přecházel k jasnějším tónovým a hudebním výrazům a harmonickým strukturám. Zrak diváků pomalu „překládal“ vnímání světla a pohyby obrazů v potmělé místnosti a stal se ze úžasným zážitkem: ticho čistého módu vnímání, zvuku a vidění.

Zvláštní bylo pozorovat svět obrácený vzhůru nohama, slyšet zvuky přicházející zleva a ubíhající doprava a sledovat promítané pohyblivé obrazy – auta, ptáky, mraky, které se posunovaly naopak zprava doleva. Projekce na bílou moukou posypanou dřevěnou podlahu zobrazovala stromy před a za sýpkou. Návštěvníci překračovali nebo přeskakovali projekci „díry v podlaze“ protože se báli, že by do ní spadli. Trompe l'oeil, iluze vytvořená ze světla a temnoty.

Paní seděla nehybně před projekcí řekla: „Aha, to jsem jenom já – lidská bytost!“ Asi myslela, že si moje oči ještě nezvykly na tmu. Možná se ve tmě cítila trochu zranitelná. Je dobré být autorem díla které je sdílené a u kterého nezáleží, kdo jej vytvořil. Byla jen vyslána univerzální zpráva. Venku ve slunečním světle jsme se na okamžik všichni „zase narodili“. Myslím, že to byl esteticky, i filozoficky silný zážitek.

Amsterdam, únor 2023



A LETTER FROM SOME YEARS AGO

Here is an excerpt from a letter I wrote to Miloš a few years ago. It still stands, and I am happy another 'Hermit' exhibition is taking place, albeit on a smaller scale than before.

"At the time the entire Hermit team had the heavy task of hosting and curating several cars and trainloads of traveling artists, musicians and philosophers – usually including their supporters – and directing them towards a common goal. For many, the exhibitions and performative elements of the festivals have been an important outlet, but also a huge incentive. Later, I understood how special the sessions had been there and the kind of people who brought the Hermit Festival together. The non-elitist, non-academic and non-commercial character made sure that a global exchange was made possible. The freedom of movement, the spaces and the power of the Monastery had over us are inextricably linked to many of projects that I was able to develop later.

I have contributed to Hermit with two installations/performances.

For the 'Meridian Crossing' festival (1995), the installation and performance 'Kinema Obscura', which was documented in the catalogue.

For the 'Subterra Subrosa' (1996) I decided to make 'Camera Obscura' – a new installation that used natural light to create an 'inside out' effect on the first floor of the granary. This room was one floor above the ice cellar I used the previous year. It was a huge task to make the first floor fit for a dark room. The effect of the *camera obscura* depended on the intensity of daylight and on direct sunlight. The room is around 40 meters long and 15 meters wide and I used several pinholes through which light images from outside were projected inside on the floor of the improvised projection room.



For the opening, Rajesh Mehta and another musician assisted me. This slowly building spectacle – as a metaphor for the act of creation, life, or the emerging of consciousness – was literally an "eye-opener" for me and I hope as well for visitors. As eye vision in the dark space slowly improved – because of the iris opening slowly – and the melody and ambient sounds became more clear. The presence of 'primordial sounds' of Rajesh was of essential importance; he switched to gradually more defined tonal and musical atmospheres and harmonic structures. Later on during the exhibition, the viewers eyes slowly making 'translation' of seeing light and imagery in the darkened room: the silence of pure perception of an act, a sound and a vision.

It was good to experience “a life upside down”, to hear sounds from left to right and to watch the projected light images – cars, birds, clouds, moving from right to left. A projection of a patch of flour on the wooden floor projected the trees next to the granary. Visitors stepped or jumped over the projection of ‘the hole in the floor’, out of fear of falling. An illusion, a trompe l’oeil, created out of light and darkness.

A woman sitting still in front of the projections said: “Oh, it is just me – I am a human being!” She probably expected that my eyes had not yet adjusted to the darkness. She probably felt vulnerable in dark. It is fulfilling to make a work that is shared, and in which it doesn’t matter who was the creator. It simply transmitted an universal message. Outside in the sun-drenched daylight, everyone became “reborn” for a moment. I thought it was an aesthetically and philosophically interesting experience.”

February 2023, Amsterdam



Vladimír Kokolia: Uprostřed / In the Middle,
akvarel na papíře / watercolor on paper, 1994
archív Hermitu / Archive of Hermit

Světelná mandala pro kašnu v prelatuře (Pavel Mrkus, Petr Nikl, Igor Hlavinka, Jan Svoboda, hudební doprovod Irena a Vojtěch Havlovi),
Symposium O počátku / Light mandala for the fountain in the yard of the
prelature (Pavel Mrkus, Petr Nikl, Igor Hlavinka, Jan Svoboda, music by
Irena and Vojtěch Havlovi), Near the Beginning Symposium, 1997,
foto / Photo: Daniel Šperl





Je sedmero měst, sedmero kovů, sedmero dní,
sedmero andělů a číslo sedm; sedmero písmen,
sedmero slov v pořadí, sedmkrát a stejně tolik je i desek;
je sedmero bylin, sedmero umění a sedmero kamenů.

Vyděl číslo sedm třemi a staneš se moudrým.
Nikdo se pak nebude pokoušet dělit na polovinu.
Krátce řečeno, v tomto počtu všechno půjde příznivě.

There are seven cities, seven metals, seven days,
seven angels, and the number seven; seven letters, seven
words in order meet, seven times, and as many plates;
seven herbs, seven arts, and seven stones.

Divide seven by three, and thou shalt be wise.
No one will then strive to precipitate the half. In brief,
all will proceed favourably in this number.

Wasserstein der Weysen, Musaeum Hermeticum, Frankfurt, 1625

ANNA FÁROVÁ – 9&9

Plasy – to byla sice realizace, ale v první řadě a nejprve to byl jenom sen, úplně abstraktní sen. Zpočátku nikdo z nás neměl tušení, kam až dojdeme. – Když za mnou na podzim roku 1978 přišel Miroslav Pokorný s náhlým nápadem dělat fotografické výstavy na chodbě Činoherního klubu spolu s Joskou Skalníkem, netušili jsme asi nikdo, kam nás to až dovede. – Nápad byl náhlý a mohl taky náhle ztroskotat. Udržet myšlenku v chodu a dovršit ji, to byla další otázka. Nebyla by se uskutečnila, kdyby nebylo přátelství, víry a důslednosti. Ostatně všechno o výstavách bylo řečeno v obou katalogích – 9 a 9&9: hledání smyslu, zřetězení výstav, zřetězení fotografií, navazování myšlenky. Prostě řečeno – kontext, a o kontext vskutku šlo. Kontext – kontinuita – koncipování – podobná slova vyjadřující spojení a propojení. – Výstavy, které předcházely Plasům, nebyly brány většinou z hotového autora archivu, ale vytvářely se, koncipovaly se a uzpůsobovaly vzhledem k budoucímu celku.

Plasy byla především týmová spolupráce a potvrzení, vysvětlení předchozí dílčí aktivity jednotlivců, skloubení ve smysluplný celek. Vznikly z přání někde ve velkém prostoru zkoušet nosnost všech malých 27 výstav, které se konaly v Činoherním klubu. Také z touhy zjistit, zdali opravdu tak, jak bylo zamýšleno, bude zřetelná kontinuita a návaznost této mozaikové stavebnice a objeví se celkový obraz zamýšleného *zde a nyní*...

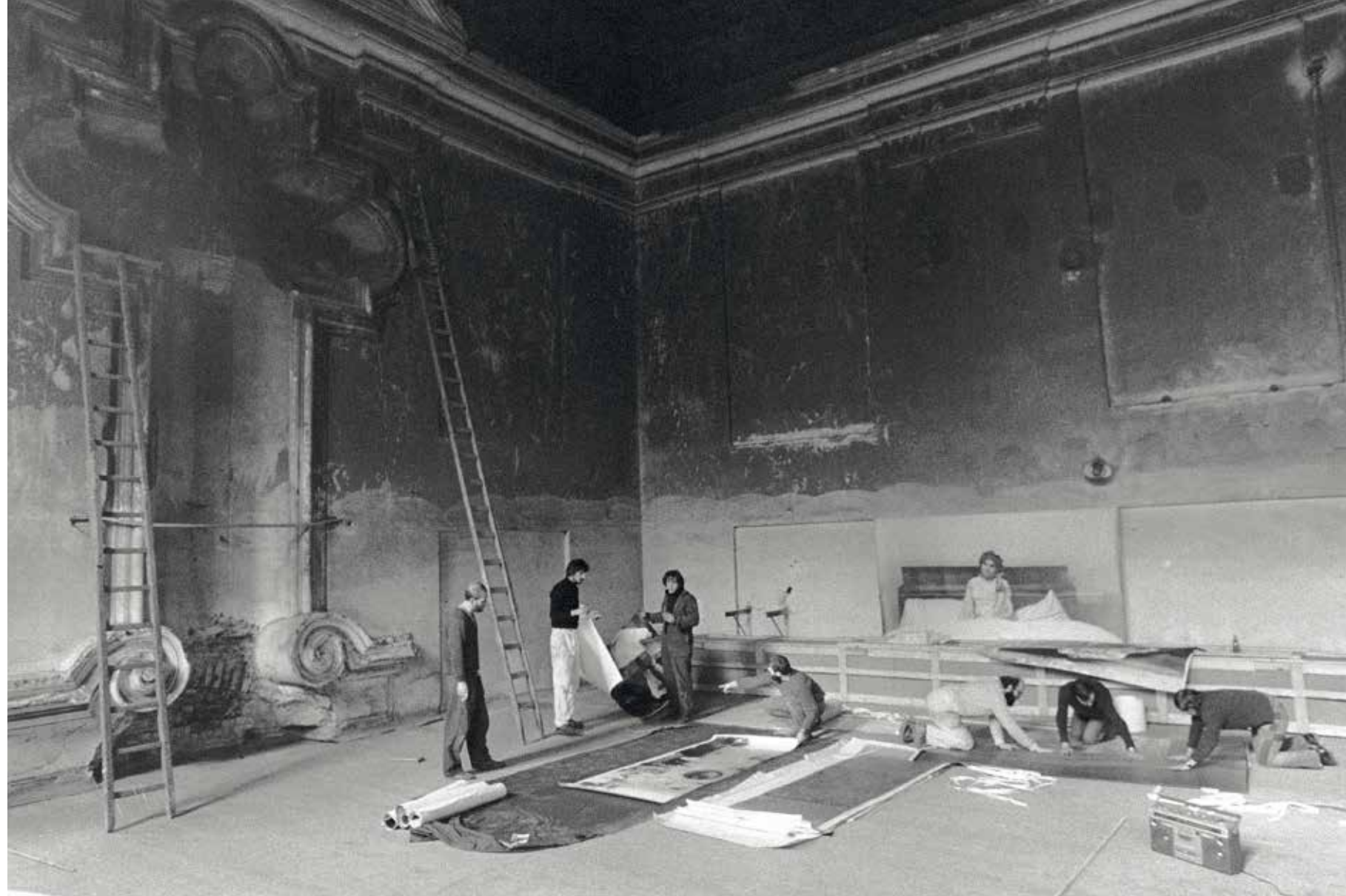
Bylo třeba najít prostor. Objevila se možnost vystavovat v klášteře v Plasích. Vedoucí rekonstrukčních prací Josef Juha byl pro. Udělal pro nás daleko víc: nabídl nám svůj dům k obývání po dobu příprav. Byl hostitelem v domě i v klášteře. Vždycky budou existovat lidé, kteří pomáhají uskutečňovat, jsou aktivní, jsou pozitivně ladění, důvěřují.

Nápad se pomalu rozrůstal, měli jsme k dispozici takzvaný oktogon, to byla normální výstavní síň, kam se přidělaly panely pro 18 vystavujících,

pak Strettiovka – to byl také normální výstavní prostor pro další práce a pro hosty, a konečně tu byla Metternichova sýpka, původní refektář cisterciáckého kláštera – obrovský prostor, vybízející k inscenaci. Jakmile jsme spatřili sýpku – Dušan Šimánek, Iren Stehli a já, věděli jsme, že bez ní výstava nemůže být a začali jsme snít a tvořit. Tam se měla uskutečnit „vysoká hra“. Realita a ireálnost, iluze a přeludnost, konceptuální inscenace o našem současném vnímání tohoto světa, do kterého jsme všichni zasazeni. Neskutečný prostor provokoval ke kreaci. Vyšli jsme z iluze reality – té se podrobil i formát zvětšenin, i lidé na fotografiích byli jen o málo větší než ve skutečnosti. Typy naší doby, banální a skutečné, jak jen možno. Fotografie se stala zdí, oknem, dveřmi, látkou, dlažbou. Kde bylo okno, byla fotografie zazděného okna, látka splývala přes dřevěnou příčku – ale byl to pouze její obraz, kříž byl překryt dlaždičkami, svatost se zato obrážela v prostičkém zátiší interiéru. Tapeta na fotografii vytvářela dojem pokoje, nápis *Pivo* trčel ve výšce na lešení, jeden výklenek byl oknem, jinde se potácel podivný muž. Bílý psík vypadal jako malé božstvo za ranního úsvitu. Haškovský pár popíjí pivo, řezník drží vepřovou hlavu, smíchovská ulice se svým kanálem a nárožím – jednotlivé obrazy, vytržené z řady fotografií 18 autorů, ale tady už nešlo o autorství, ale souznění, novou harmonii v nově vzniklé podivné skladbě, v kompozici o dnešku bez popisnosti, jen v pocitu, střetání a setkání. Ani jsme nečekali, že tento prostor zveřejníme – stačilo to zažít. Čtyři roky kontinuity, vlastní práce, seznamování se s prací a s určitými principy, vzájemné seznamování. Nacházeli jsme se, poznávali jsme vzájemně svou práci, své povahy. U nás v Čechách se lehce nekonverzuje, jde to ztuhá a často je zapotřebí

Instalace výstavy 9&9 v letním refektáři, klášter Plasy / Installation of the 9&9 exhibition in the summer refectory, Plasy Monastery, 1981, foto: Iren Stehli, s laskavým svolením Dušana Šimánka a Iren Stehli / courtesy of Dušan Šimánek and Iren Stehli





alkoholu, aby se rozvázala ústa, aby se hovořilo. Samozřejmě jsme se propojovali v hospodách. Čtyři roky jsme se setkávali, různě, lehkovážně, alkoholicky, pracovně, líně, našťvaně atd. Ale po akci – po výstavách. To pomohlo.

Plasy znamenaly spojení. Pracovali jsme dohromady, na zvětšování a přípravách v Kubelíkově ulici u Dušana Šimánka a Honzy Malého s Ivanem Lutterem a Jiřím Poláčkem. Luboš Kotek dodělával v Četce bez nároků, co se nestihlo v Kubelčce. Přípravy byly velkolepé a dalekosáhlé, tak jako odjezd do Plasů a tak jako pobyt v Plasích, práce tam, pobyt u Juhů, od snídání po noc, táboráky a kuropění. Pracovali jsme, dílo se dařilo, byli jsme šťastní. Po týdnu práce na místě otevírali jsme výstavu. Bylo 26. září 1981. Nevěděli jsme, co nás čeká dál. Přijeli mí přátelé, netušila jsem to. Pozvala jsem jenom Marca Ribouda, přivezl s sebou Henri Cartier-Bressona, Martine Franckovu, Sue Daviesovou a další. Z Prahy přijelo asi 500 lidí. Hrál jim Jim Čert, bylo krásně, na dvoře svítilo slunce. V kapli byla uvedena Klusákova Melancholie v Plasích, v noci Čert improvizoval v kapli svatého Bernarda něco jako mši a gregoriánský chorál. Bylo vytržení. Na konci výstavy a měsíce října jsme uspořádali závěrečný koncert. Písničky nám poslal Yves Montand, zpívala Jana Koubková, hráli Milan Munclinger, Jiří Stivín a přijela Agatha Gailardová z Paříže a Anne Philipová. Zakončili jsme akci čínským ohňostrojem a hostinou v hasičském klubu. Ještě jsme nedeinstalovali.

Strettiovka 458 fotografií

Oktogon 474 fotografií

Chodby 150 fotografií

Sýpka 25 fotografií

Celkem 1107 fotografií

Tolik bylo fotografií po klášteře.

Vystavovalo osmnáct kmenových fotografů z Činoherního klubu: *Jarcovjaková, Šimánek, Poláček, Pokorný, Pálka, Štecha, Hořínek, Malý, Lutterer, Rampáková, Hůrka, Bárta, Holomíček, Vavroušek, Stehli, Gil, Horníčková, Štreit*. A tři noví – hosté: *Ján Rečo, Antonín Malý a Lubomír Kotek*. A my dva jsme spolupracovali: *Joska Skalník a já*. Tedy $18 + 3 + 2 = 23$.

Sýpka zůstala stejná, fotografie se tiše vlhkem rozpínají, kroutí a splývají s prostředím. Necháváme je tam zetlít k poctě tomuto prostoru.

Text byl s laskavým svolením nakladatelství Torst a dědiček převzat z knihy *Plasy 1981*, Uspořádali Anna Fárová, Joska Skalník a Dušan Šimánek, texty Anna Fárová, et al., Torst, Praha 2009, s. 6–7.

Poznámka: V roce 1992 v letním refektáři na zaprášených stěnách skutečně dosud viselo několik velkoformátových fotografií jedna z nich byla určité z cyklu *Taneční* od Iren Stehli. Časem jsme je přenesli do místnosti s knihovnou v prelatuře, bohužel se při přesunech nakonec ztratily.

Miloš Vojtěchovský, 2017

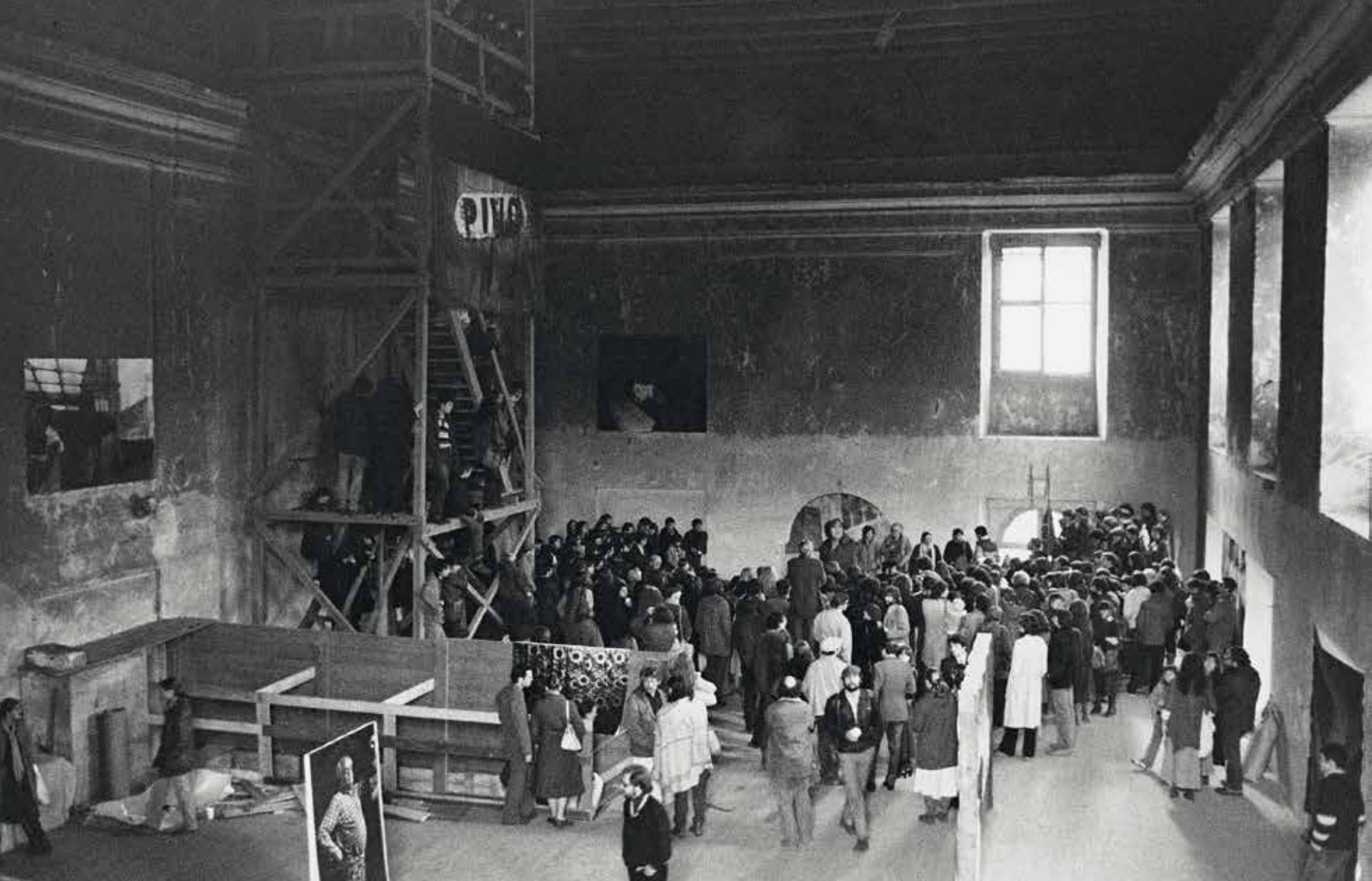


Plasy – it was a realization, but first and foremost it was just a dream, a completely abstract dream. Initially, none of us had any idea where we'd go. – When Miroslav Pokorný came to see me in the autumn of 1978 with the sudden idea of making photographic exhibitions in the foyer of the Činoherní klub together with Joska Skalník, we probably did not understand where he was heading. The idea was sudden and could suddenly fail. Keeping the idea going and completing it were two different things. It would not have happened if it were not for friendship, faith, and consistency. In fact, everything about exhibitions has been said in both catalogues – 9 and 9&9: searching for meaning, linking exhibitions and photos, creating ideas. To put it simply, the context, and it is the context which really matters. Context – continuity – design – similar words expressing connections and interconnections. The exhibitions that preceded Plasy were mostly not taken from an artist's finished archive, but were created, designed, and adapted for the future.

Plasy was mainly about team collaboration and the culmination, the explanation of previous practical activities of individuals, an attempt at merging them into one meaningful unit. It came from the desire to do a test somewhere in a large space, to check the potential of the small 27 exhibitions that took place in the Činoherní klub. Also, it originated from the need to find out whether, as was intended, there would be clear continuity of this mosaic puzzle, if the whole intended picture would indeed appear *here and now*.

It was necessary to find a space and the opportunity to exhibit at Plasy Monastery opened up. Josef Juha, the foreman of the reconstruction work, was on board. He did much more for us as well: offered us to stay in his house while we prepared. He was a true host, both in the monastery and at home. There will always be people who help bring things to life – they are active, positive, and they trust others.

The idea slowly started to snowball. We had the so-called “Oktogon” at our disposal, which was a regular exhibition space where we added panels for 18 exhibitors. Then there was “Strettiovka”, which was also a normal exhibition space for other works and for guests, and finally there was “Metternich's granary”, which used to serve as the summer refectory for the Cistercian monastery – a huge space just begging for some sort of dramaturgy. As soon as we saw the granary – Dušan Šimánek, Iren Stehli and I – we knew that the exhibition could not happen without us making use of it, and we started dreaming and creating. It was there that the *Le Grand Jeu* was to take place: reality and non-reality, illusion and phantasm, a conceptual performance on our contemporary perception of the world in which we are all cast. It was an unbelievable space just screaming for creativity. We left the illusion of reality behind – and the format copied this gesture by expanding, as even the people in the photographs were just barely larger than in real life. The archetypes of our age, banal, real, whatever. The photograph became a wall, a window, a door, a tapestry, a pavement. Where there was a window, we hung a picture of a walled-up window over it, and the fabric streamed down and over the wooden frame – it was just its image, the cross



was covered by tiles, but its holiness reflected in the simple still life of the interior.

The wallpaper in the photograph created the illusion of a room, the sign “Pivo” was hung up high on the scaffolding, one alcove became a window, somewhere else a stranger staggered. At dawn, the white doggy looked like a small deity. A couple from a Hašek novel drinks beer while the butcher holds a pig’s head under his arm, a Smíchov street with all its sewers and street corners – the individual images were torn from the photograph series of 18 artists. But here, it was no longer about authorship, but about harmony, conspiracy in this newly founded strange symphony, a composition about today without any description, just through emotion, encounter, and communion. We did not even expect to make this space public – it was enough just to experience it. Four years of continuity, personal work, warming up to the work and its principles, meeting people. We found each other, encountered others’ work, their characters. We don’t banter readily in the Czech Republic – it takes effort and sometimes alcohol to loosen up tongues for conversation. Of course, we networked in the pubs. For four years we met in different ways, frivolously, alcoholically, industriously, lazily, angrily, etc. But always after the event – the exhibition. That helped.

Plasy was about connecting. We worked together on expanding and preparing the place in Kubelíkova St. at Dušan Šimánek’s and Honza Malý’s, along with Ivan Lutterer and Jiří Poláček. Luboš Kotek finished whatever was left over from Kubelíkova at Četka without any strings attached. The preparations were grandiose and large-scale, much like the journey to Plasy, the stay at Plasy, the work we did there, staying at the Juhas’ place, from breakfast to dinner, from dusk till dawn. We worked – the job was coming along and we were happy. After a full week of work we opened the exhibition. It was September 26th, 1981. We had no idea what was in store for us. My friends came, I had no idea. I invited only

Marc Riboud, who brought along with him Henri Cartier-Bresson, Martine Franck, Sue Davies, and others. About 500 people came from Prague. Jim Čert played for them, it was beautiful, and the sun was shining in the courtyard. We staged Klusák’s *Plasy Melancholy* in the chapel, Jim Čert played at night in the Chapel of St. Bernard something like a Mass and a Gregorian chant. It was rapture. At the end of the exhibition, towards the end of October, we put together the final concert. The songs were sent by Yves Montand, Jana Koubková sang, musicians came and played – Milan Munclinger, Jiří Stivín, Anne Phillip, and Agatha Gailard arrived from Paris. We closed the event with Chinese fireworks and a feast in the local firefighters’ club. We still haven’t de-installed it.

Strettiovka – 458 photographs

Oktogon – 474 photographs

Hallways – 150 photographs

Granary – 25 photographs

Total – 1,107 photographs.

That’s how many photographs there were in the monastery.

Altogether, 18 core photographers from the Činoherní klub exhibited: *Jarcovjáčková, Šimánek, Poláček, Pokorný, Pálka, Štecha, Hořínek, Malý, Lutterer, Rampáková, Hůrka, Bárta, Holomíček, Vavroušek, Stehli, Gil, Horníčková, Štreit*. And three new ones – the guests *Ján Rečo, Antonín Malý* and *Lubomír Kotek*. And the two of us collaborated, *Joska Skalník* and I. That’s $18 + 3 + 2 = 23$.

The granary remained the same, and the photographs silently stretch and wind on account of the humidity, they blend into their surroundings. We have left them there to rot as homage to the space. Translation: Vít Bohal

This text was taken from the book *Plasy 1981*, courtesy of Anna Fárová heirs and Torst Publishing House, Edited by Anna Fárová, *Joska Skalník* and *Dušan Šimánek*, texts by Anna Fárová, et al., Torst, Prague 2009, pp. 6–7.

Note: In 1992, in the summer refectory, one could really still make out some large photographs, most likely those of Iren Stehli. Later, they were transferred to the hall of the abbot's residence, but they were unfortunately later lost.

Miloš Vojtěchovský, 2017



Anna Fárová

Neznámý, Henri Cartier Bresson a Anna Fárová, 1981
foto / Photo: Antonín Halaš. S laskavým svolením Dušana Šimánka
a Iren Stehli / Courtesy of Dušan Šimánek and Iren Stehli

Anna Fárová (1928–2010) byla významná česká historička umění, překladatelka z francouzštiny a signatářka Charty 1977. V letech 1946–51 studovala dějiny a estetiku na Filozofické fakultě University Karlovy, kde se zaměřila na dějiny a kritiku umělecké fotografie. Fárová byla průkopníkem psaní o fotografii jako o vysokém umění a přispěla k tomu, že se stala odbornou umělecko-historickou kategorií. Je autorkou první monografie o Henri Cartier-Bressonovi, zpracovala archivy Josefa Sudka a Františka Drtikola, založila a vybudovala fotografickou sbírku v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, dlouhodobě spolupracovala s Josefem Koudelkou. Bez ní by nevznikla výstava 9&9 v Plasích, ani další fotografické výstavy v 80. a 90. letech.

Anna Fárová (1928–2010) was an important Czech art historian, translator from French and a signatory of the Charter 77. In 1946–1951 she studied the history of aesthetics in the Faculty of Humanities of Charles University. She specialized in the history and critique of art photography. Fárová was a pioneer in writing on photography as a high art and helped to establish it as an academic, art-historical discipline. She is the author of the first monograph on Henri Cartier-Bresson, she processed the work of Josef Sudek and František Drtikol, she founded and compiled the photographic archive in the Museum of Decorative Arts in Prague, and was a long-term collaborator of Josef Koudelka. The 9&9 exhibition in Plasy would never have happened without her, and the same goes for many significant photographic exhibitions of the 1980s and 1990s.

Jaroslav Bárta, Anna Fárová při instalaci v sýpkách /
Jaroslav Bárta, Anna Fárová installing in the granary, 1981
foto / Photo Marc Riboud. S laskavým svolením Dušana Šimánka
a Iren Stehli / Courtesy of Dušan Šimánek and Iren Stehli





Václav Cílek

SANTINI, KŘEŠŤANSKÁ KABALA A SOUČASNÉ POSVÁTNO

Úryvek z textu Santiniho tajemství

Opravdová tajemství pochopitelně nejdou odhalit a tajemství umělecké tvorby patří právě mezi ně. Magická kouzla bývají mnohem jednodušší. Ale vlastně na tom ani příliš nezáleží. Architektura je druhem jazyka, který promlouvá od srdce k srdci. Jsou knihy, které s větším či menším zájmem přečteme. Některé z těchto knih (není jich mnoho a musíme je číst ve správnou dobu) mají moc nás změnit. Říkáme jim iniciační knihy. Uvádějí nás do nějakých nových prostorů a nikdy na ně nezapomeneme. Podobnou iniciační roli může mít architektura. Smysly vnímáme materiál stavby a jeho uspořádání, ale prostor gotické katedrály či barokního kostela vnímáme podvědomě.

U Santiniho to je ještě jinak – to co září ve snech a ve vzpomínkách je ornament, nejčastěji hvězda, která se nám propaluje do vědomí a žije si tam vlastním životem. Původ této hvězdy je nejspíš podivuhodný. Podobné, ale složitější a magicky působící klenby kostelů jsou běžné v kabalistickém a islámem ovlivněném Španělsku, ale doma byly původně na poušti, kde zem je nepatrná a nebe plné hvězd obrovské. Poušť a noční nebe náleží stejně tak prorokům jako poustevníkům, křesťanským otcům i dervišům. A kus této horní pokladnice můžeme díky Santinimu vděčně zahlédnout i my, obyvatelé dolního světa růží, kovů a šakalů.

Mojmír Horyna v monografii o Santinim uvádí: *Výrazným vlivem působícím na rozvoj talentu budoucího architekta J. Santiniho Aichela bylo zřejmě působení Jeana Baptiste Matheye dlouholetého otceva příznivce i spolupracovníka ...Mathey nebyl stavebním praktikem v běžném slova smyslu, ale*



akademicky vzdělaným umělcem římské a internacionální ražby a širokých zájmů. ... Stal se zaměstnancem Jana Bedřicha z Valdštejna, velmistra řádu křížovníků s červenou hvězdou a budoucího pražského arcibiskupa, který se v Římě suverénně pohyboval v nejvyšších společenských a intelektuálních kruzích... Dedikací knihy Athanasia Kirchera "Magna ars lucis et umbrae" (Řím, 1646) jsou potvrzeny Valdštejnovy vztahy s tímto slavným barokním polyhistorem.... Šifrované zápisy v deníku (J. B. Santini Aichela), připomínající kabalistickou gematrii, vypovídají o spekulativní zálibě v jinotajích a symbolických systematikách a schématech, kterou byly pevnou součástí dobové vzdělanosti... Mohl to být snad opět Jean Baptiste Mathey, kdo – v souvislosti s pravděpodobnou znalostí Kircherových spisů – mohl uvádět Santiniho do světa barokních číselných spekulací a symbolických systematik. I díky těmto znalostem byl později chápan jako intelektuálním partnerem

svých vzdělaných zákazníků při koncipování mimořádných sakrálních architektur. Víme např. že Maurus Fintz Guth, opat kladrubského kláštera, byl mužem obsáhlých filosofických znalostí a ambicí, žďárský opat Vejmluva byl zaujatým znalcem kabalistické myšlenkové tradice a sběratelem kabalistických rukopisů. Santiniho schopnost vtělit složité symbolické obsahy do obrazců a podob architektury a tím je zřetelně vizualizovat a pro diváky zpřítomnit, byla zřejmě jedním z hlavních důvodů mimořádně vysokého hodnocení jedinečnosti jeho umění vzdělanými stavebníky.

(HORYNA M.: Jan Blažej Santini-Aichel, Pp. 56–57, Karolinum, Praha, 1998)

Z knihy Václav Cílek – Prohlédni si tu zemi, I když vidíme jen obyčejné věci, stejně toho vidíme hodně. Nakladatelství Dokořán, 2012

SANTINI, CHRISTIAN KABBALAH AND THE CONTEMPORARY SACRED

A fragment from Santini's Secret

Of course, true secrets cannot be revealed, and these include the secrets of artistic creation. Magic spells tend to be much simpler. But it doesn't really matter. Architecture is a kind of language that speaks by heart to heart. There are books that we read with greater and lesser interest. Some of these books (there are not many of them and we must read them at the right time) have the power to transform us. We call them the initiation books. They introduce us to some new spaces and we will

never forget them. Architecture can play a similar initiation role. We perceive the material essence of the building, its layout, with our senses, but we perceive the space of a Gothic cathedral or a Baroque church subconsciously.

With Santini, it's even different – what shines in dreams and memories is an ornament, most often a star that burns into our consciousness, where it lives its own life. The origin of this star is probably mysterious. Similar

but more complex and mystical church vaults are common in Kabbalistic and Islamic-influenced Spain, but originally emerged from the desert, where the Earth is tiny and the starry sky is vast. The desert and the night sky belong equally to prophets and hermits, Christian fathers and dervishes. And thanks to Santini, even we, inhabitants of the lower world of roses, metals and jackals, can glimpse a piece of such upper treasury.

In his monograph on Jan Baptist Santini, Mojmir Horyna states: *A significant influence on the development of the talent of the future architect J. Santini Aichel was apparently the work of Jean Baptiste Mathey, who was his father's longtime supporter and collaborator... Mathey was not a building practitioner in the ordinary sense of the word, but an academically educated artist of the Roman and international kind and a man of broad interests. ... He became an employee of Jan Bedřich from Wallenstein, Grand Master of the Order of the Crusaders with the Red Star and was the future Archbishop of Prague, who was well known in the highest social and intellectual society in Rome... The dedication in Athanasius Kircher's publication "Magna ars lucis et umbrae" (The Great Art of Light and Shadow, Rome, 1646) confirms Wallenstein's relations with this famous Baroque polymath... Encrypted diary entries by J.B. Santini Aichel reminiscent of cabalistic gematria testify to his speculative interest in the occult and symbolic systematics and schemes, which were a substantial part of the education system of his time... Again, it could perhaps have been Jean Baptiste Mathey who – in connection with probable knowledge of Kircher's texts – could introduce Santini to the world of Baroque numerical speculations and symbolic systematics. Thanks to this knowledge, he could later act in the conception of extraordinary sacral architecture as an equal intellectual partner of his well-educated clients. We know, for example, that Maurus Fintzguith, the*

abbot of the Kladruby monastery, was a man of extensive philosophical knowledge and ambition, or Abbot Vejmluva in Žďár nad Sázavou was a keen connoisseur of the Kabbalistic spiritual tradition and a collector of Kabbalistic manuscripts. Santini's ability to embody complex symbolic content in the shapes and forms of his architecture, thereby clearly visualizing them and presenting them to the public, was probably one of the main reasons for the exceptionally high evaluation of the uniqueness of his art by his educated clients.

(HORYNA M.: Jan Blažej Santini-Aichel, Pp. 56–57, Karolinum, Praha 1998)

from: Václav Cílek – Prohlédni si tu zemi, I když vidíme jen obyčejné věci, stejně toho vidíme hodně. Nakladatelství Dokořán, PRAHA 2012



Architekt Jan Blažej Santini-Aichel se narodil s tělesným postižením v Praze na den sv. Blažeje 3. února 1677. Byl prvním synem pražského kameníka italského původu Santina Aichela (1652–1702). Jeho vada mu neumožnila převzít otcovu kamenickou dílnu, řemeslu se přesto – stejně jako mladší bratr – František vyučil, a navíc se – pravděpodobně u správce pražských císařských sbírek Kristiána Schrödera (1655 Goslar – 1702 Praha) vyučil malířství. Po složení tovaryšských zkoušek se kolem roku 1696 vypravil směrem na jih, přes Rakousko a do Itálie. Tříletá vandrovní cesta jej dovedla do Říma, kde se mohl seznámit například s dílem radikálního vrcholně barokního architekta Francesca Borrominiho. V Itálii také pravděpodobně získal licenci architekta a ke svému jménu začal připojovat otcovo jméno Santini.

V roce 1700 už pracoval v Praze, i když není doloženo, že by byl přijat do některého ze místních stavitelských cechů a že by měl stavební živnost. Jako stavbyvedoucí často pracoval pro francouzského architekta Jana Baptistu Matheye (1630 Dijon – 1696 Paříž), po jehož smrti některé jeho stavby převzal a sám dokončil. Jeho prvním významnějším stavebníkem byl opat cisterciáckého kláštera na Zbraslavi Wolfgang II. Lochner, který jej pak doporučil dalším opatům. Začátkem roku 1703 úspěšně nahradil architekta Pavla Ignáce Bayera na přestavbě klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie a svatého Jana Křtitele v Sedlci u Kutné Hory. Téhož roku projektoval dostavbu pražského kostela Panny Marie Matky ustavičné pomoci a sv. Kajetána, kde navázal na předchozí projekt Guarina Guariniho a Jana Baptisty Matheye. V roce 1704 se podílel na přestavbě kapitulního děkanství na Pražském hradě. Rok nato dokončil přestavbu dnes nezachovaného staroměstského paláce Jana Rudolfa hraběte z Lissau. V roce 1705 za 3000 zlatých koupil Valkounský dům čp. 211 v Nerudově ulici. O dva roky později koupil také sousední dům U zlaté číše čp. 212 a oba

domy nechal spojit do jedné budovy. Roku 1707 se oženil s dcerou svého učitele malířského řemesla Veronikou Alžbětou Schrödovou, se kterou měl čtyři děti. Tři synové Jan Norbert Lukáš (*1707), Josef Rudolf Felix Řehoř (*1708) a František Ignác (*1710) zemřeli brzy na součotiny a přežila jen dcera Anna Veronika (*1713). V roce 1720 jeho manželka Veronika zemřela, Santini se oženil s Antonii Ignatii Chřepickou z Modliškovic a v roce 1721 se narodila dcera Jana Ludmila, v roce Santiniho smrti pak Jan Ignác Roch. Kmotry všech Santiniho dětí se stali Santiniho mecenáši z prostředí vysoké šlechty. Santini zemřel po delší nemoci ve svých 46 letech 7. prosince 1723 v Praze. Je pochován na dnes zrušeném hřbitově u bývalého kostela svatého Jana Křtitele v Oboře v dnešní Šporkově ulici.

V roce 1710 vznikl na objednávku opata Eugena Tyttla v Santiniho dílně projekt na velkolepou přestavbu kláštera Plasy. Dnes je kresba uložena v archivu kláštera v hornorakouském městečku Světlá (Zwettl). Základní kámen novostavby plaského konventu byl vysvěcen 22. července 1711 a potom přenesen do jihozápadního rohu plánované stavby, kde měla stát budoucí kaple sv. Bernarda. O průběhu stavby podává kusé informace kronika plaských cisterciáků *Tilia Plasensis* od Mauritia Vogta. K dokončení stavby a předání cisterciákům do provizorního užívání došlo v roce 1726, tedy tři roky po Santiniho smrti. Na novostavbu barokního konventu byl použit načervenalý kámen z pískovcového lomu u nedaleké vesnici Potvorov.

Zdroj: Wikipedie

Na počest výročí 300 let od úmrtí J. B. Santiniho-Aichela

Architect Jan Blažej Santini-Aichel was born with a physical disability in Prague on St. Blaise Day, 3 February 1677, as the first son of Santini Aichel (1652–1702 in Prague), a stonemason of Italian origin born in Prague. Although his disability prevented him from taking over his father's stonemason's workshop, he still learned the trade, just like his younger brother František. Moreover, he learned to paint, probably from Johann Kristián Schröder (Johann Christian Schreter – born 1655 in Goslar – died 1702 in Prague). After passing his journeyman exams, he set off around 1696 towards the south, through Austria to Italy. A three-year wandering journey led him to Rome, where he was able to get acquainted, for example, with the work of the radical High-Baroque architect Francesco Borromini. In Italy he also probably earned an architect's license and began to add his father's name Santini to his name Aichel.

In 1700, he worked back in Prague, although there is no evidence that he was admitted to any of the local builders' guilds and that he had a construction business. He often worked as a construction manager for the French architect Jan Baptiste Mathey (1630 Dijon – 1696 Paris), after whose death he took over some of his building projects and completed them himself. The first significant commission came from Abbot Wolfgang II Lochner of the Cistercian monastery in Zbraslav, who then recommended him to other abbots. At the beginning of 1703, he successfully replaced the architect Pavel Ignác Bayer on the reconstruction of the monastery Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. John the Baptist in Sedlec near Kutná Hora. In the same year, he designed the completion of the Church of Our Lady of Divine Providence in Prague, where he followed up on the previous project by Guarino Guarini and Jan Batista Mathey. In 1704, he participated in the rebuilding of the chapter deanery at Prague Castle. The next year, he completed the reconstruction of the old town palace of

Jan Rudolf, Count of Lissau, which is not preserved today. In 1705, he bought the Valkounský House, No. 211 in Nerudova Street for 3,000 guilders in cash. Two years later, he also bought the neighbouring house U zlaté číše, No. 212, and had the two houses joined together. In 1707, Santini married Veronika Alžběta Schrödová (the daughter of his painting teacher), with whom he had four children. Three sons, Jan Norbert Lukáš (*1707), Josef Rudolf Felix Řehoř (*1708) and František Ignác (*1710) died at an early age of tuberculosis, and only daughter Anna Veronika (*1713) survived. In 1720, his wife Veronika died, and Santini married Antonia Ignatia Chřepicka from Modliškovice. In 1721 a daughter, Jana Ludmila, was born, in the year of Santini's death, son Jan Ignác Roch. The godfathers of all Santini's children were Santini's patrons from the high nobility. Santini died after a long illness at the age of 46 on 7 December 1723 in Prague. He is buried in the now closed cemetery near the former Church of St. John the Baptist in Obora in today's Šporková Street.


In 1710, a project for the grand reconstruction of the Plasy monastery was created in Santini's workshop as a commission from Abbot Eugen Tyttl (today the drawing is kept in the archive of the monastery in the Upper Austrian town of Světlá/Zwettl). The foundation stone of the new building of the Plasy monastery was consecrated on 22 July 1711, and then moved to the southwest corner of the planned building, where the future Chapel of St. Bernard would be erected. The chronicle of the Cistercians of Plasy, *Tilia Plasensis*, by Mauritio Vogt provides fragmentary information about the progress of the construction of the building. The construction was completed and handed over to the Cistercians for provisional use in 1726, i.e. three years after Santini's death. Reddish stone from a sandstone quarry in the nearby village of Potvorov was used for the new construction of the Baroque monastery.

Source: Wikipedia

On the occasion of 300 years since the death of J. B. Santini-Aichel.








Protože to, co je skryté... není pro nás zajímavé

Ludwig Wittgenstein



For what is hidden... is no interest to us.

Ludwig Wittgenstein

Mojžíš, Platón i Hermes se všichni shodují, nazývajíce první akt stvoření světlem. Toto světlo – ani nestvořené, ani stvořené – je inteligencí andělů, oživující ctností nebes racionální duši v člověku a životní silou nižších říší. Zde dochází k prvnímu zjevení světla ze tmy. Tak jak svoji ctnost vyzařuje ze středu, se „vodní duchové“ začínají rozdělovat na ty, kteří jsou bližší a na ty vzdálenější.

Moses, Plato and Hermes all agree in calling the first act of creation one of light. This light, neither uncreated nor created, is the intelligence of the angels, the rational soul in man, and the life-force of the lower realms. Here is the first appearance of light in the darkness. As it sends forth its virtue from the centre, the 'watery spirits' begin to separate into those nearer and those farther from it.

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica, atque Technica Historia*, 1617









foto / Photo: Daniel Šperl

ACTUATION

Hlavní úloha umění spočívá v propojení našich mentálních a fyzických světů. Umění jsme nicméně svým hrubým materialismem snížili na kulturní nemovitost. „Skutečnou“ kreativitu nelze ani koupit ani prodávat, většinou jsou to jen její obaly, skořápky, kůže. Aniž bychom se zbytečně museli spoléhat na fyzické zbytky a všechno to trhovecké soutěžení a hašteření, v umění je možné používat meta-systémy,

A primary function of art is to bridge our mental and physical worlds. Through crass materialism we've reduced art to cultural real estate. 'Actual' creativity can be neither bought nor sold, though its husks, shells and skins often are. It's possible in art to use meta systems without over-reliance on physical residue and attendant marketplace hustling, jockeying and squabbling.

Alastair MacLennan

Performer v černých šatech a s maskou přes obličej se od 12 do 17 hodin velice pomalu pohyboval po rajském dvoře, na ramenou nesl dlouhé bidlo s uvázanými bílými stuhami a rybami – slanečky, v jedné ruce držel dětskou botičku a v druhé rybu.

5ti hodinová performance, festival Limbo II, 1999

The performer in black clothes and with a mask over his face moved very slowly around the yard from noon to 5 pm, carrying on his shoulders a long perch with tied white ribbons and salted fish, holding a child's shoe in one hand and a herring in the other.

5-hour performance, Limbo II festival, 1999





EDIČNÍ POZNÁMKA

Flashback: Hermit 1992–1999 vychází v rámci stejnojmenné výstavy konané 4. 5.–17. 9. 2023 v Muzeu umění Olomouc. Výstavu bylo možné uspořádat díky souboru, který muzeum v roce 2019 převzalo do svých sbírek a který obsahuje téměř kompletní archiv nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy. Uspořádal jej a katalogizoval Miloš Vojtěchovský ve spolupráci s Radoslavou Schmelzovou a společně s autory fotografií, videonahrávek a zvukových materiálů. Z fyzických artefaktů, které v uvedených letech v rámci programů vznikly, se téměř nic nezachovalo. Výstava a publikace nejsou zamýšleny jako systematické uspořádání a prezentace archiválií. Spíše je interpretují a některé jejich aspekty, vnímané optikou několika osobních svědectví a vzpomínek těch, kdo se v devadesátých letech projektu aktivně účastnili, kladou do dnešních souvislostí.

Texty nejsou řazeny lineárně a časové posloupnosti osmi let činnosti neodpovídají. Struktura je sestavena z textových a obrazových dokumentů, z nichž jsou některé revidované a aktualizované. Vycházeli jsme ze souborného (fyzického i digitálního) archivu, ve kterém jsou uspořádány složky s materiály vztahujícími se k Nadaci Hermit a Centru pro metamedia

Plasy, včetně korespondence, textů, fotografií, videa a zvukových záznamů. online databáze je v roce 2023 dostupná díky mediatéce spravované Nadací Agosto Foundation, která její vznik finančně podpořila. Pro publikaci jsme zvolili texty a fotografie naznačující různé aspekty a podoby programu symposií v klášteře. Obecněji se k fenoménu vyslovili editoři publikace a kurátoři výstavy Miloš Vojtěchovský a Jakub Frank a historici umění Lenka Lindauerová, Jana Geržová, Jiří Zemánek a Dušan Barok. Z bývalých pořadatelů přispěli Jo Williams, Ivo Kornatovský, Martina Tomášková-Smeykalová, Karel Sidorjak a Mars Drum. Součástí knihy je i ukázka z rozhovorů s některými českými účastníky (Martin Zet, Margita Titlová-Ilavsky, Petr Nikl a Tomáš Ruller), které v rámci výzkumu pro magisterskou práci v letech 2005 a 2007 oslovila Radoslava Schmelzová.¹ Z archivu jsme vybrali aktualizovaný (jakkoli fiktivní) rozhovor z roku 1993, který vznikl na objednávku šéfredaktora časopisu *Vokno* (vyšel v roce 1994)². Na přelomu let 2022 / 2023 poskytli svůj „flashback“ Ewa Jakobsson, Sharon Kivland, Gertrude Moser-Wagner, Michael Delia, Marian Palla, Daniel Šperl, Scott MacLeod, Martin Groeneveld, Rajesh Mehta, Petra Dubach a Mario van Horrik, Chris Rankin, Boris Bakal, Redas Diržys a Alexander Roberto Moust. Všem děkujeme. Několik textů jsme z praktických důvodů museli vynechat.

Obrazovou část tvoří fotodokumentace prací, které na některých symposiích vznikly. Snímky jsou většinou ze soukromého archivu Daniela Šperla, kde složka Hermitu čítá více než 2000 negativů. Doplnili jsme je fotografiemi, darovanými do archivu Hermitu Gertem de Ruijterem, Radovanem Koderou, Iris Honderdos, Ivo Karáskem, Ivem Kornatovským, Davidem Millerem, Milošem Šejnem a Erikou Kiffi. Děkujeme tímto také Iren Stehli, Dušanu Šimánkovi a dědicům Anny Fárové za svolení přetisknout text k fotografické výstavě 9&9, která proběhla v Plasech v roce 1981, a za svolení k publikaci fotografií dokumentujícím událost. Jako doplňující intermezza byly z archivu Hermitu použity některé grafické návrhy plakátů a ilustrací patrně původně zamýšlené pro připravované publikace, které v letech trvání Hermitu z různých důvodů nevznikly, nebo o jejichž vydání bylo jen uvažováno. Využili jsme příležitost se o ně s čtenářem čtenáři podělit.

Nadace Hermit, Společnost přátel umění Plasy a Centrum pro metamedia Plasy vydaly mezi lety 1992 až 1999 v nízkých nákladech vydaly několik (dokumentačních) publikací a CD nosičů s nahrávkami z festivalů a z koncertů: zvukové nosiče – audiokazetua (1992), CD (1993, 1994, 1995, 1997, 1999) a CD-Rom (1999). Byly zamýšleny zejména jako památka pro „symposianty“, nebo pro návštěvníky festivalů, případně

jako propagační materiál. Publikace vyšly v nízkých nákladech 200 až 300 kusů. Z prvních ročníků symposií vznikly katalogy podle grafického návrhu Josky Skalníka a rukodělným designem a výrobou obalů v dílně Jana Činčery. S výjimkou katalogu k sympoziu a výstavě Po-hádky, který vyšel ve vyšším nákladu, jsou všechny tiskoviny nedostupné. Po 25 letech je tento sborník jejich pietním připomenutím.

Děkujeme všem, kteří se na vzniku výstavy a publikace podíleli, pracovníkům Muzea umění Olomouc, dále jsou to zejména fotografové Daniel Šperl, Gert de Ruijter a Erika Kiffel, Iris Honderdos, Radovan Kodera, překladatelé David Gaul, Sylva Ficová, Lloyd Dunn, Ken Ganfield, Vít Bohal, redaktoři textů Jiří Novák a Lenka Kubelová, autoři textů a grafička Hedvika Marešová. Děkujeme Cynthii Plaché a Daně Recmanové z Nadace Agosto Foundation.

Miloš Vojtěchovský, Jakub Frank, 2023

1 Rozhovory s účastníky (organizátory a umělci) jsem znamenala na rekordér a posléze přepsala a interpretovala. Zajímavé je, že téměř nikdo z dotyčných účastníků neuměl popsat, čím pro něho symposia v Plasech byla tak výjimečná. Otázky byly improvizované. Pro almanach jsou použité rozhovory redigovány a případně autorizovány. (R. S.)

2 Považujeme jej za dobrý příklad o tehdejší představě a přístupu jednoho z iniciátorů projektu Hermitu M. Vojtěchovského.

3 V historických pramenech se název města objevuje ve tvarech: Plaz, Plazensi, in Plazs, de Plass, Placensis monii, de Plaz, Sigebertus Plezzensis, in Plaz, de Plass, monii Plassensis, vinea Plasnensi, monii Plassnensis, in Plas, abbacie Plassensis, kláštera plaskeho a kláštera plazskeho. Druhý pád jména je bez Plas, šestý pád o Plasech nebo v používanějším tvaru o Plasích. Necháváme zde v obou tvarech.

EDITORS' NOTE

This book is published in conjunction with the exhibition *Flashback: Hermit 1992–1999*, presented in the Olomouc Art Museum from April 5 to September 17, 2023. The exhibition has been made possible thanks to archive material donated to the museum collection in 2019. The archive contained a near-complete documentation of the activities of the Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy.¹ Rather than just organizing and presenting the historical facts contained in the archive, the exhibition and this publication seek to interpret the material through the lens of personal testimonies and the recollections of those who were active in the project during the 1990s, and to help position aspects of the project in a contemporary context.

The texts in this publication are not ordered in a linear fashion, so they do not represent a chronological sequence of the eight years of activity in the former Plasy monastery. Most of the content was compiled from archival texts and images,

though they have been reviewed and updated for this occasion. The existing digital online archive contains a wide range of materials related to the activities of the *Hermit Foundation* and the *Center for Metamedia Plasy*, including texts, photographs, documents, video and audio recordings.² For this publication, we have made an effort to find, select and compose the texts and images in such a way that they might reflect aspects of the context and circumstances of the Plasy symposia. More generally, the texts included here were provided by the editors and curators of the exhibition, with additional essays submitted by art historians Dušan Barok Lenka Lindauerová, Jana Geržová, and Jiří Zemánek. Some of the original organizers who have shared their memories include Jo Williams, Ivo Kornatovský, Martina Tomášková-Smeykalová, Karel Sidorjak and Mars Drum. While editing the English texts, we tried to keep the author's particular style, even if it did not always match general rules of grammar.

This anthology also includes excerpts from interviews with several Czech participants (Martin Zet, Margita Titlová-Ilavsky, Petr Nikl, Tomáš Ruller), who were interviewed by Radoslava Schmelzová in 2004–06 as part of her master's thesis on this subject.³ From the archive, we have selected and updated a 1993 interview, albeit fictitious, commissioned by the editor-in-chief of *VOKNO* magazine.⁴ New texts for the



anthology were provided in 2023 by David Miller, Ewa Jakobsson, Sharon Kivland, Barbara Benish, Martin Janiček, Gertrude Moser-Wagner, Michael Delia, Marian Palla, Daniel Šperl, Scott MacLeod, Martin Groeneveld, Rajesh Mehta, Petra Dubach and Mario van Horrik, Chris Rankin, Boris Bakal, Redas Dirzys and Alexander Roberto Moust. We would like to express our gratitude for their contributions. We had to leave out several texts for practical reasons.

Most of the visual material included in the publication consists of photo-documentation from symposia and concerts. These primarily come from the private archive of Daniel Šperl, of which more than 2,000 photographic negatives are related to Hermit activities. We have also included several photos donated to the Hermit archives by the Dutch photographer Gert de Ruijter, as well as photos by Iris Honderdos, Radovan Kodera, Ivo Karásek, David Miller, Miloš Šejn and Erika Kiffel. We would like to thank Iren Stehli, Dušan Šimánek and the heirs of Anna Fárová for their kind permission to reprint part of the curator's text for the exhibition 9&9, which took place at the Plasy Monastery in 1981, and their permission to use the photographs of Jan Malý, Iren Stehli, Marc Riboud and Dušan Holomíček documenting that exhibition.

As a complementary intermezzo between these (non-linear) chapters, we have included examples from a series of graphic sketches

which at that time served as posters and illustrations, and have survived in the Hermit repository. These sketches were most likely intended to be used as graphics for Hermit publications or printed material that were planned, but for various reasons were postponed or never realized. We are grateful for the opportunity to publish them now.

From 1992 to 1999, the *Society of Friends of Art*, the *Hermit Foundation* and the *Center for Metamedia Plasy* published 11 (documentation) catalogues that included sound recordings from various festivals and concerts. These were mainly intended as “souvenirs” for festival participants and guests, or as promotional material. Each edition of the catalogue, which included printed material and other media formats (audiocassette (1992), CDs (1993–1999) and CD-ROM (1999), was published in a small edition of up to 200–300 copies. The graphic design for the first editions of the catalogues from the symposia at Plasy was by Joska Skalník, and the covers were handmade in the bookbinding workshop of Jan Činčera. From 1996, Hedvika Moravcová was responsible for the layout for the publications. All of this printed material has been unavailable for many years. After a quarter century, this book is a reverential and humble testament to them.

We would like to thank everyone who participated in the creation of the exhibition and the publication, especially the photographers Daniel

Šperl, Gert de Ruijter, Erika Kiffel, Iris Honderdos, Radovan Kodera, translators David Gaul, Sylva Ficová, Lloyd Dunn, Ken Ganfield, Vít Bohal, text editors Jiří Novák and Lenka Kubelová, the authors of the texts, the graphic designer Hedvika Marešová and Cynthia Plachá and Dana Recmanová from Agosto Foundation.

Miloš Vojtěchovský, Jakub Frank, 2023

1 The files were researched, organized, digitized and cataloged between 2017 and 2019 by Miloš Vojtěchovský in collaboration with Radoslava Schmelzová and with help of the authors of photographs, video recordings and audio material. The work was supported by The Agosto Foundation. Of the physical objects that were created in the years within the framework of the programs, almost nothing has survived. The Hermit video and audio Mediateke, including the book collection, was partly transferred from Plasy to the Soros Center for Contemporary art in Prague, and later to the Školská 28 gallery in Prague.

2 As of 2023, the data is available in a Mediteka, supported and commissioned by The Agosto Foundation. URL: <https://agosto-foundation.org/hermit-foundation-and-center-for-metamedia-plasy>

3 I recorded the interviews with the participants (both organizers and artists) and then transcribed and interpreted them. The questions were improvised. It's interesting that almost none of the interviewees could explain what made the symposium in Plasy so special for them. The interviews used for this book were reviewed and, if possible, authorized. (Radoslava Schmelzová)

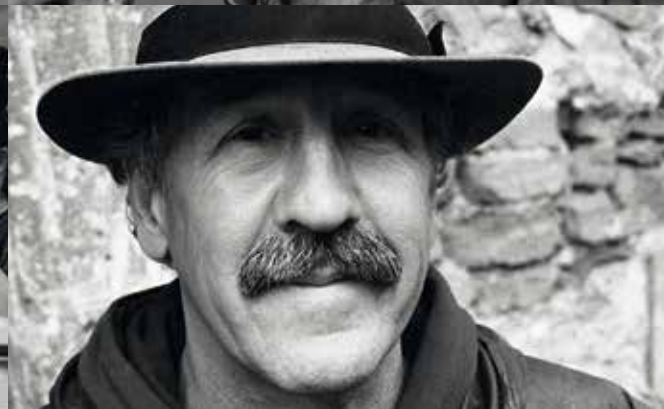
4 The text was published in 1994, and is a contemporary indication of the original ideas of one of the founders of the Hermit Foundation.

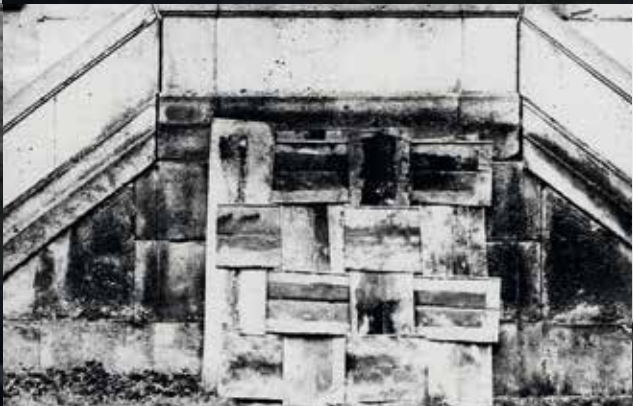
Abdelali Dahrouch – Ad van Buuren – Adam Klimczak – Ademir Arapović – Adrian Fischer – Agon Orchestra – Akhe (Pavel Semchenko – Maxim Isajev) – Akio Suzuki – Allan Paivio – Alastair MacLennan – Alena Dvořáková – Aleš Hnízdil – Aleš Kilián – Aleš Muller – Alex Ferguson – Alex Villar – Alexander Fischer – Alexander Moust – Alexander Roitburd – Alexandr Krestovský – Alison Cornyn – Allison Hunter – Amanda Stewart – Amano Toyohisa – Antarctica – An Seebach – Andrea Croaciani – Andrea Jantošková – Andres Bosshard – Andreas Wagner – Anchelka Mazur – Anke Schulte-Steinberg – Anna Best – Anna Daučíková – Anna Fárová – Anna Homler – Anton Čierny – Antonín Hlávka – Arthur Renwick – Athanasios Lagopoulos – Attila Csörgö – Attila Kotányi – Avdei Ter Oganyan – Avraham Eilat – Balduin Romberg – Barbara Broughel – Barbara de Groot – Baudouin Oosterlynck – Belinda Van Valkenburg – Benoît Maubrey – Ben Hillwood Harris – Bert Theis – Bílé divadlo – Blahoslav Rozbořil – Bodo Stock – Boris Bakal – Boudewijn Ramana – Joachim (Jochem) Hartz – Bram Cox – Bri Hurley – Brigida Romano – Buchty a loutky – Biljana Petrovska Isijanin – Cees Gunsing – Charlie Citron – Charlotte Hug – Chino Shuichi – Christer Irgens-Møller – Christina La Sala – Christof Schläger – Christoph Pajer – Christophe Charles – Christopher McKeeman – Chris Rankin – Claire Couper – Claudia Wissmann – Conrad van der Drieschen – Čestmír Suška – Dalibor Chatrný – Dalibor – Tamburašský Soubor – Damian – Dan Senn – Daniel Devine – Daniel Gulko – Daniel Hanzlík – Daniel Matej – Daniel Šperl – Daniela Snapp – Daniela Zehnder – Daphne Kouwenaar – E (Kokolia – Václavek – Ostřanský) – Erszebet Kapovi – Darko Fritz – David Garcia – David Horan – David Miller – David Mills – David Možný – David Šubík (Zloději uší) Deborah Boardman – Deguchi Michiyoshi – Denise Carvalho – Det Smeets – Dian Booth – Die Fabrikanten – Duro Tomato (Djuro Grdinič) – Dušan Šimánek – Edward Luyken – Ella Gibbs – Ellen Gieles – Els de Gruijter – Emil Pospíšil – Emöke Vargová – Erhart Hirt – Eric de Visscher – Erik Wijntjes – Erika Kiffel – Erika Zetová – Erna Verlinden – Erwin Redl –

Ester Amy Fischer – Eva Carrozza – Eva van Heijningen – Ewa Rybska – Felicitas Rath – Feng-yün Song Vojtová – Florian (Marian Palla/ Petr Kvíčala) – Floris Brassler – Franco Angeloni – Frank van de Ven – Frans Daels – František Kowolowski – František Vitek – Franziska Baumann – Fred Frith – Friederike Jochems – Gail Pickering – Geert Bisschop – George Cremaschi – Gerhard Fröhlich – Gerindo Kamid Kartadinata – Gert de Ruijter – Gertrude Moser-Wagner – Goji Hamada – Guus Koenraads – Hama Goro – Halka Třešňáková – Hans van Eck – Hans van Koolwijk – Harald / Daniella Kiess-Kubiczak – Harald Busch – Hauke Harder – Heimo Wallner – Heinz Weber – Helen Quinn – Henry van Zanten – Herman Makkink – Herwig Turk – Hilary Vexil – Hillary Binder – Horst Rickels – Hugh Davies – Hyroyoku Shimizu – Ian Wood – Ici-Meme – Igor Hlavinka – Igor Korpaczewski – Indrek Erm – Inge Kosková – Ingo Kratish – Iren Stehli – Irena a Vojtěch Havlovi – Iris Honderdos – Ivan Mečl – Ivan Kafka – Ivan Palacký – Ivana Teršová – Ivo Karásek – Ivo Kornatovský – Jacek Mrozowicz – Jacques M. van Poppel – Jacques Roch – Jaj Moredyk (Krištof Kintera) – James Fulkerson – Jan Ambrůz – Jan Činčera – Jan Merta – Jan Klusák – Jan Steklík – Jan Svoboda – Jan Vágner – Jana Budíková – Jana Lewitová – Jana Šikýřová – Jaroslav Kořán – Jaroslav Šťastný – Jennifer DeFelice – Jens Brand – Jeremy Schaller – Jeroen Meijer – Jim Meneses – Jimmie Durham – Jiná rychlost času – Jindřich Biskup – Jiří Černický – Jiří Durman – Jiří Kornatovský – Jiří Melzer – Jiří Olt – Jiří Pliešтик – Jiří Stivín – Jiří Zemánek – Jitka Svobodová – Jo Truman – M. J. „Jo“ Williams – John Anderson – John Dickson – John Reardon – John Sobol – Jonty Semper – Josef Daněk – Josef Ostřanský – Joska Skalník – Judith Fleishman – Julie Newdoll – Jushua Hakimi – Justin Bennett – Kaisu Koivisto – Karel Adamus – Karel Síd'a Sidorjak – Karl Weibl – Kathryn Walter – Kedrick James – Keiji Haino – Keiko Sei – Klaas Hoek – Kopir Rozsywal Bestar (Kristína Lhotáková / Láda Soukup) – Krista Thomson – Kristine Deray & C.O.I.L – Krištof Kintera – Ladislav Brom – Ladislav Čarný – Lauren Goode – Led Art

(Nikola Džafo – Dragan Živančević – Vesna Grginčević – Miroslav Perič) – Lena Papach – Lenka Zogatová – Leoš Motl – Lexa Walsh – Ley-On – Linda Vinck – Linet Andrea – Loris Cecchini – Lorraine Kordecki – Luboš Dalmador Fidler – Luc Houtkamp – Ludvík Hlaváček – Luna – Magdalena Sadílková – Marcos Rosales – Mare Mikoff – Mare Tralla – Marek Piaček – Marek Šebelka – Margita Titlová Ylovsky – Marie Kawazu – Maria Evelain – Marian Palla – Mario van Horrik – Marion van Osten – Marjo Tobben – Mark Dijkstra – Mark Shepard – Markéta Hurychová – Mars Drum – Marten Winters – Martien Groeneveld – Martijn Troost – Martin Alaçam – Martin Buchner – Martin Janíček – Martin Klapper – Martin Stroober – Martin Zet – Martina Tomášková – Mary Modeen – Mathias Klein – Mathilde Cuijpers – Max Streicher – Maxim Isaev (Akhe) – Medime Sovan Kumar – Meinbert Gozewijn van Soest – Melissa Ling – Mercedes Bergliaffa – Mercy – Metamorphosis (Martin Alacam) – Michael Crockford – Michael Delia – Michael Fernandes – Michal Bouzek – Michal Kořán – Michal Murín – Michel Gerard – Miklós Peternák – Milan Guštar – Miloš Šejn – Miloslav Fekar – Mirsad Šehić – Mizutome Shuji – Mojmir Horyna – Mongrel (Graham Harwood) – Monika a Bohuš Kubinski – Monika Brandmeier – Monika Karasová – Morgan O'Hara – Musica ad Gaudium – Mustafa Skopljak – Natalia Alonso Casale – Nico Parleviet – Nicolas Collins – Oldřich Janota – Ondřej Smeykal – Orloj Snivců – Jaroslav Kořán – Orsolya Nyitrai – Oskar Prebanić – Patrick Matthews – Paul Groot – Paul DeMarinis – Paul Panhuysen / Helene Panhuysen – Pavel Fajt – Pavel Mrkus – Pavel Opočenský – Pavel Richter – Pavel Semchenko (Akhe) – Peter Cusack – Peter Jacquemyn – Peter Kalmus – Peter Lelliott – Peter Machajdík – Peter Spillmann – Peter van der Ent – Petr Bukovský – Petr Kolář – Petr Krušelnický – Petr Kvíčala – Petr Lysáček – Petr Nikl – Petr Svárovský – Petr Uličný – Petr Veselý – Petra Dubach / Mario van Horrik – Phill Niblock – Pierre Berthet – Rachel Mader – Radovan Kodera – Rait Pärj – Rajesh Mehta – Ray Edgar – Raymond Strid – Redas Diržys –

Relaxace (Jiří Mazánek) – Renata Pavlíčková – René Bogaerts – Richard Barrett – Richard Deutsch – Richard Fajnor – Richard Jung – Richard Powell – Richard Thomas – Richter Band – Rike Frank – Ritsuko Endo – Robert Drozda – Robert Langh – Robert Urbásek – Robert Zollitsch – Roelf Toxopeus – Roi Vaara – Rolf Langebartels – Rolf Meesters – Roman Benda – Roman Signer – Ron Haselden – Ronald Medema – Ron Sluik – Rosa Suñer Fabrellas – Ross Bolleter – Rova Saxophone Quartet (Larry Ochs) – Rudolf Měřínský – Rupert van Heijningen – Ryo Takahashi – Saadet Türköz – Sabot (Chris Rankin/Hilary Binder) – Sander Doerbecker – Sandro Dukić – Sarah Fraser – Sharon Kivland – Silver (Petr Svárovský) – Sjoerd Buisman – Skrytá tvůrčí jednotka (Krištof Kintera) – Sledě živé sledě – Sluik/Kurpershoek – Smíšené pocity – Společenství Pan (Janota – Pečírka – Fiedler) – Stefan Bohnenberger – Stefan Pfaff-Hösch – Stephanie Syjuco – Stichting ReRun (Jan van Boekel) – Stichting Tropisme – Susan Stenger – Suzanne Miller – Svend Thomsen – Šárka Havlíčková – Šárka Sedláčková – Štěpán Pečírka – Štěpán Rak – Terminal Bar (Ken Ganfield) – Thomas Jacobs – Tibor Szemző – Tilman Küntzel – Tim Hodgkinson – Tom Johnson – Tom Veeger – Tomáš Hlavina – Tomáš Lahoda – Tomáš Ondrůšek – Tomáš Ruller – Tomáš Žižka – Tomasz Matuszak – Tony Roch – Toshihiro Yashiro – Trudi van der Elsen – Udo Idelberger – Ulay – Uschi Kutz – Věra Jirousová – Věra Říčařová – Victor Wentinck – Viktor Fišer – Vladimír Kokolia – Vladimír Václavek – Vladimír Vimr – Vladislav Zadrobílek – Vlastimil Marek – Vojtěch Havel – Vojtěch Lahoda – Wiel Conen – Wikke 't Hooft – Willy Looyen – Wim Jans – Wladyslaw Kazmierczak – Wolfgang Preisinger (Die Fabrikanten) – Wooden Toys (Pavel Rihtr/Ian Wood – Ondřej Smeykal) – Wolfgang Ernst – Yuriy Leiderman – Yvonne Christen – Zbigniew Warpechowski – Zdeněk Neubauer – Zdenek Plachý – Zdeněk Závodný – Zjos Meyvis – Zuzana Füsterová – Zuzana Langerová – Zyklus – etc.

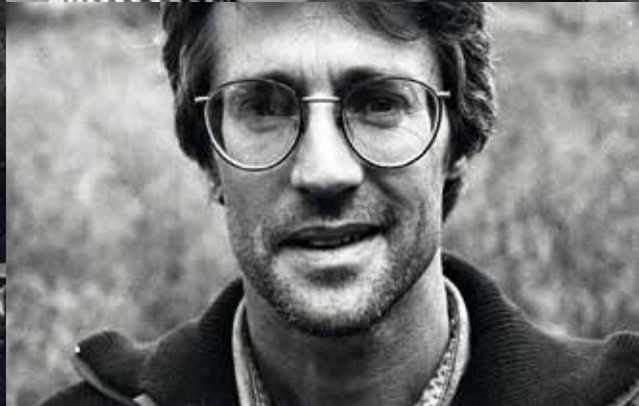


















Petra Dubach & Mario van Horrik, Table Piece, koncert na zahájení
výstavy, kostel Panny Marie Sněžné / concert at the opening of
the exhibition, Church of Our Lady of the Snows, 2023

Flashback: Hermit 1992–1999, Muzeum umění
Olomouc / Olomouc Museum of Art, 4. 5. – 17. 9. 2023
foto / Photo: Zdeněk Sodoma, Daniel Šperl



O AUTORECH / ABOUT THE AUTHORS

Dušan Barok (*1979) se ve své práci zabývá digitální kulturou, paměťovými studii a aktivismem. Je redaktorem výzkumné platformy pro umění a humanitní vědy Monoskop.org. Pracoval jako výzkumný pracovník na Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture na Amsterdamské univerzitě, kde se v rámci programu New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA) věnoval dějinám a uchovávání současného umění. Spolu s Ivanou Rumanovou realizovali na přelomu let 2021 a 2022 v tranzit.sk v Bratislavě výstavní program zaměřený na transformační období devadesátých let 20. století ve střední Evropě nazvaný *Nikdy jsme si nebyli blíž*.

Dušan Barok's work is concerned with digital culture, memory studies, and activism. He is founding editor of Monoskop.org, a research platform for the arts and humanities. He worked as a research fellow at the Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture, University of Amsterdam, where he focused on the history and preservation of contemporary art as part of the New Approaches in the

Conservation of Contemporary Art (NACCA) programme. In 2022, together with Ivana Rumanová, he organized the exhibition programme *We Have Never Been Closer* at tranzit.sk in Bratislava, which was dedicated to the transformation period of the 1990s in Central Europe.

Václav Cílek (*1955) je geolog, klimatolog, spisovatel, filozof, popularizátor vědy a překladatel. Od roku 1980 působí v Geologickém ústavu Akademie věd ČR, kde se specializuje na geologii kenozoika. Zajímá se o interakce mezi prostředím a civilizací. Byl ředitelem Geologického ústavu Akademie věd ČR. Cílek publikoval několik popularizačních knih a řadu článků v časopisech a tisku. Za knihy *Krajiny vnitřní a vnější* a *Makom: Kniha míst* dostal Cenu Toma Stopparda. Ministr životního prostředí mu udělil ocenění za „přínos k popularizaci české vědy, zejména geologie a klimatologie“. V roce 2009 dostal Cenu Nadace Václava Havla VIZE 97. S hudebníkem Pavlem Fajtem připravil cyklus přednášek a koncertů po santiniovských stavbách.

Václav Cílek is a geologist, climatologist, writer, philosopher, science popularizer and translator. He works in the Geologic Institute of the Czech Academy of Sciences and

specializes in geology of the Cenozoic Era. He also explores interactions between the environment and human civilization. He was the director of the Geologic Institute of the Czech Academy of Sciences. Cílek has published many popularization books and articles in journals and newspapers. He was awarded the Tom Stoppard Prize for his books *Krajiny vnitřní a vnější* (Interior and Exterior Landscapes) and *Makom: Kniha míst* (Makom: Book of Places). He was also awarded for his “contribution to the popularization of Czech science, especially geology and climatology” by the Minister of the Environment (2007) and the VIZE 97 Prize by the Václav Havel Foundation. Along with musician Pavel Fajt, he prepared a cycle of lectures and concerts in/about the buildings designed by Santini.

Jakub Frank (*1993) je kurátor a historik umění. Studoval na Katedře dějin umění FF UP v Olomouci a pokračuje v doktorandském studiu na Seminárii dějin umění FF MU v Brně. Působí v Muzeu umění Olomouc jako kurátor moderního a současného umění a sbírky nových médií a intermédií. Vede projekty Central European Art Database a New Media Museums. V letech 2018–2019 působil jako manažer PR a komunikace v galerii PLATO v Ostravě, jako kurátor výstavní sekce festivalu



Luhovaný Vincent a festivalu Kukačka. Od roku 2013 je kurátorem Galerie Cella a Hovoren a členem spolku Bludný kámen v Opavě. Je členem olomouckého kolektivu 8848. V rámci svých aktivit se zabývá mapováním a propagací nezávislé audiovizuální kultury a organizováním výstav a koncertů v Opavě, Ostravě a Olomouci.

Jakub Frank is a curator, theorist and art historian. He works as the curator of modern and contemporary art and the collection of new media and intermedia at the Olomouc Art Museum and as the editor-in-chief of the Central European Art Database project. He previously worked as the PR and communications manager at the PLATO gallery in Ostrava. Since 2013, he has been the curator of Galerie Cella and Hovoren and a member of the association Bludný kámen in Opava. Since 2017, he has been the curator of the exhibition section of the Luhovaný Vincent festival and also a member of the Olomouc collective 8848. Since 2020 he is the co-curator of the Kukačka public art festival in Ostrava. He is focused on the mapping and promotion of independent audiovisual culture and organizing exhibitions and concerts in Opava, Ostrava and Olomouc. In 2016, he co-founded Kon:post, a platform for the presentation of contemporary art.

Jana Geržová (*1951) je historička umění a kritička. Věnuje se současnému umění a umění 20. století. Zabývá se analytickými a konceptuálními tendencemi, strategií citace, apropriace a postprodukce, hybridními podobami malby, feministickým a genderovým uměním. Do roku 1989 spolupracovala se slovenskou a českou neoficiální scénou a poté spoluzaložila časopis o výtvarném umění *Profil*, který od roku 1992 vede. V letech 1994–2001 byla kurátorkou Synagogy – Centra současného umění v Trnavě, kde připravila mezinárodní výstavy *Umění aury*, *Paměť místa* a *Vymezení prostoru* (publikace *Paměť místa*, 2018). Na Institutu umění a vědy Vysoké školy výtvarných umění vydala v letech (2002–2012) řadu odborných publikací a antologií. V roce 1993 byla kurátorkou slovenské prezentace na Benátském bienále s projektem Daniela Fischera. V letech 2000–2007 působila jako prezidentka slovenské sekce AICA (Association internationale des critiques d'art). Byla jí udělena Cena Martina Benky (2000) a Cena Andreja Kmeťa (2017).

Jana Geržová is a historian and critic focused on contemporary art and art of the 20th century. She is interested in analytical and conceptual trends, strategies of citation, appropriation and post-production, hybrid forms of painting,

feminist and gender art. Until 1989 she collaborated with artists of the Slovak and Czech unofficial scene; later she co-founded the art journal *Profil* and has been its editor-in-chief since 1992. As the curator of the Synagogue – Contemporary Art Center in Trnava (1994–2001), she organized a series of international exhibitions: *Art of Aura*, *Memory of Place* and *Delineation of Space* (the publication *Memory of Place*, 2018). At the Institute of Art and Science of the Academy of Fine Arts, she published (2002–2012) several books and anthologies. In 1993, she was the curator of the Slovak exhibition at the Venice Biennale with a project by Daniel Fischer. In the years 2000–2007, she was the president of the Slovak section of AICA (Association internationale des critiques d'art). Jana was awarded the Martin Benka Award in 2000 and the Andrej Kmeť Award in 2017.

Lenka Lindaurová (*1960) je výtvarná kritička a kurátorka, věnuje se aktuálnímu umění. Založila a vedla odborné časopisy *Umělec* a *Art&Antiques*, publikovala knihu *Mezera – Mladé umění v Česku 1990–2014*, v letech 2010–2015 byla ředitelkou Společnosti Jindřicha Chalupického. Je režisérkou filmových dokumentů *Cena Jindřicha Chalupického* a *Finalisté*. Kurátorsky připravila a realizovala řadu výstav a multidisciplinárních projektů. Spolupracuje



s Kunsthalle Praha, Bohemian Heritage Fund a publikuje v Deníku N.

Lenka Lindaurová is an art critic and curator focusing on contemporary art. She founded and ran the art journals *Umělec* and *Art & Antiques*, published the book *Mezera – Mladé umění v Česku 1990–2014* (Gap – Young Art in Bohemia 1990–2014), and in 2010–2015 was the head of the Jindřich Chalupecký Society. She directed the film documentaries *Jindřich Chalupecký Award* and *Finalists* and curated a number of exhibitions and multidisciplinary projects. She cooperates with the Kunsthalle Praha, the Bohemian Heritage Fund and publishes her texts in *Deník N*.

Radoslava Schmelzová (*1959) je historička umění a kurátorka. Vystudovala dějiny umění a péči o kulturní dědictví na Ostravské univerzitě v Ostravě a teorii a historii designu a nových médií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Zaměřuje se na současné umění s přesahem ke krajině a kulturnímu dědictví. Publikuje na webu www.artalk.cz a je autorkou několika knih. Podílí se na projektu *Interpretace aspektů krajiny prostřednictvím humanitních a uměleckých věd* jako jeden z řešitelů v mezioborovém týmu IPR Praha, AMU Praha a VŠE Praha. Ve své diplomové práci na VŠUP v Praze se zaměřila

na zpracování dostupných materiálů týkajících se projektu Nadace Hermit.

Radoslava Schmelzová is an art historian and curator of contemporary art dealing with the landscape and cultural heritage. She studied the History of Art and Care of Cultural Heritage at the University of Ostrava and Theory and History of Design and New Media at the University of Applied Arts in Prague. She publishes her texts on www.artalk.cz and is the author of several books. She participates in the interdisciplinary team of researchers of *Interpretation of Landscape Aspects Through Humanities and Artistic Sciences*, a joint project of IPR, AMU and Prague University of Economics and Business. For her master's degree thesis, she conducted research of available sources on the Hermit Foundation and its history.

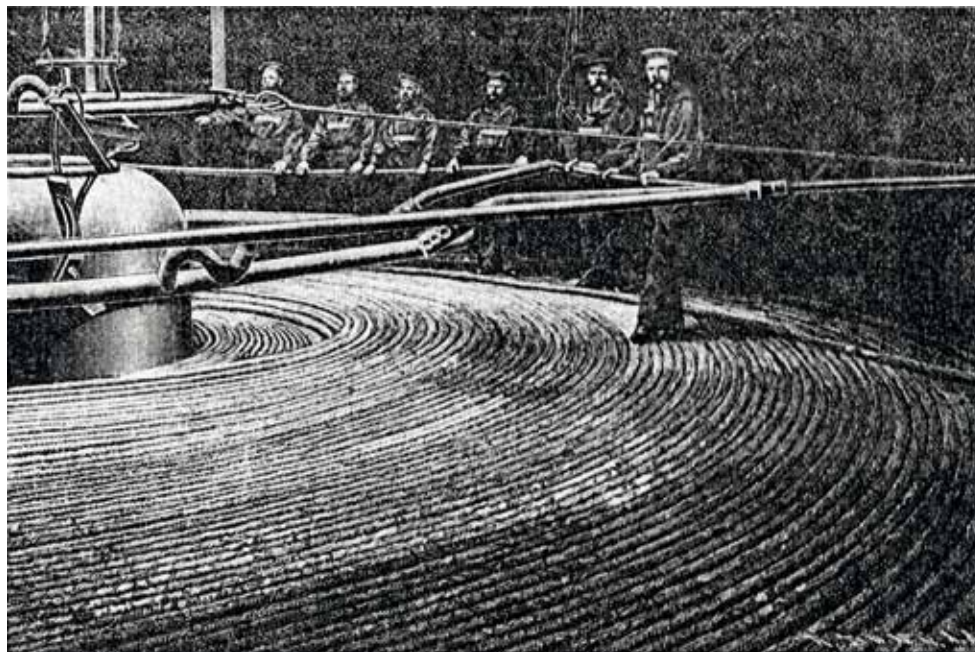
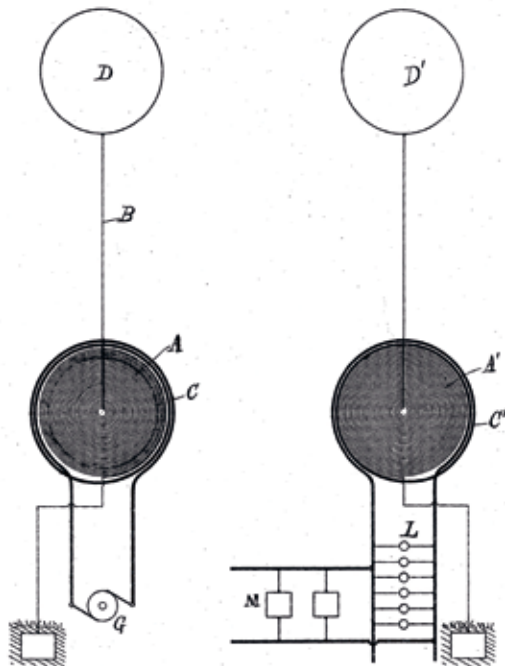
Miloš Vojtěchovský (*1955) je historik umění, mediátor a umělec. V roce 1992 spoluzaložil Nadaci Hermit, později Centrum pro metamedia Plasy. S Peterem Cusackem spolupracoval na projektu Favorite Sounds of Prague (2008–nyní) (<http://sonicity.cz>). Byl kurátor české sekce mezinárodního projektu Soundexchange.eu, spolukurátor sympozia a festivalu vs. Interpretation Nadace Agosto Foundation a projektu Na pomezí samoty / Frontiers of

Solitude (2016). Mezi jeho další, většinou komunitně zaměřené práce patří například: Orbis Fictus Revised (ZKM, 1992–1994), Radio Jelení / Radio Lemurie TAZ (2000–2008), Soundworms Ecology Gathering (2017), Architektura a smysly (2018), nebo Central European Network for Sonic Ecologies (CENSE).

Miloš Vojtěchovský is an art historian, mediator, and artist. In 1992, he co-founded the Hermit Foundation, later the Center for Metamedia Plasy. Together with Peter Cusack he initiated the project Favorite Sounds of Prague (2008 – sonicity.cz). His decades of creative, curatorial and scholarly activity includes curating the Czech section in the international networking project Soundexchange.eu, co-curating the symposium and festivals by the Agosto Foundation and Školská 28 vs. Interpretation, and Frontiers of Solitude (2016). Other, mainly community-oriented projects include: Orbis Fictus Revised (ZKM, 1992–1994), Radio Jelení, Radio Lemurie TAZ (2000–2008), Soundworms Ecology Gathering (2017), Architecture and Senses (2018), and the Central European Network for Sonic Ecologies (CENSE).

Jiří Zemánek (*1953) je historik umění, kurátor, kulturní aktivista, publicista a překladatel. Od roku 2000 působí jako nezávislý kurátor.





Zabývá se otázkami evoluce kultury a rolí kosmologie při formování udržitelného vztahu lidstva ke světu. Do českého kontextu uvedl díla ekofilosofa Davida Abrama a kosmologů Thomase Berryho a Briana T. Swimmea. Spoluzaložil spolek Pilgrim – Potulná univerzita přírody a českou sekci Budapeštského klubu. V rámci aktivit ve spolku Pilgrim se orientuje na pěstování holistického přístupu k osobnímu

rozvoji, k přírodě a ke krajině a k formování lidské kultury.

Jiří Zemánek is an art historian, curator, cultural activist, columnist and translator; since 2000 he has worked as an independent curator and cultural activist. He focused on the evolution of culture and the role of cosmology in shaping the sustainable relationship of human society towards the world. He introduced the texts of

the philosopher David Abram and cosmologists Thomas Berry and Brian Thomas Swimme into the Czech context. He co-founded the Pilgrim Association – Wandering University of Nature and the Czech section of the Budapest Club. Within the Pilgrim program, he focuses on cultivating a holistic approach to personal development, to nature and the landscape, and the shaping of human culture.





Daniel Šperl (*1966) od roku 1993 dokumentoval průběh a díla většiny ročníků symposií a festivalů v Plasích. V roce 1990 absolvoval studium na Institutu výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. V roce 1999 obhájil magisterský titul na katedře fotografie pražské FAMU. Doktorské studium ukončil na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě v roce 2019 titulem Ph.D. Věnuje se převážně černobílé dokumentární fotografii. Publikuje doma i v zahraničí. Mnoho let byl zastupován Leica Gallery Praha. Pracuje jako televizní a filmový kameraman. Žije v Praze.

Daniel Šperl is a Czech photographer who documented and participated in most of the symposia and festivals in Plasy between 1993 and 1999. From 1986 to 1990 he studied at the Institute for Creative Photography of the Union of Czech Photographers. From 1991, Šperl studied in the Photography Department of the Film and Television Faculty in Prague, where he completed his M.F.A. He graduated from his doctoral studies at the Institute of Creative Photography at the Faculty of Philosophy and Science of the Silesian University in Opava and received his Ph.D. in 2019. His focus is on black and white documentary photography. He exhibits and publishes in the Czech Republic and abroad, and is represented by the Leica Gallery in Prague. He currently works as a TV and film cameraman and lives in Prague.



“To take a photo of somebody often leads to a conversation, further contact, different stories. That’s how it is with walking down the street. Just get lost and you will find something. On the street, I meet freedom-loving people.”

„Když někoho vyfotíte, často to vede k rozhovoru, dalším kontaktům a k příběhům. Tak to je, když chodíte po ulicích. Můžete zabloudit, ale něco zase najdete. A na ulicích často potkávám lidi, kteří milují svobodu.“

Gert de Ruijter

Gert (Gerrit) de Ruijter (1954–2022) se zúčastnil několika symposií Hermitu. V roce 1982 absolvoval ateliér fotografie na Antverpské královské akademii umění a od té doby se věnoval především dokumentární černobílé analogové fotografii. Spolupracoval s nizozemskými a britskými hudebními časopisy (*Oor, Vinyl, Wire*), které mu občas publikovaly portréty jazzových, rockových a dalších hudebníků (Chet Baker, Bob Marley, Fela Kuti, John Cage). Rád se zaplétal do příběhů nočního života, zejména toho hospodského v Amsterdamu, kde žil. Zajímal a zabýval se často těmi, kdo se ocitli na okraji společnosti: bezdomovci, pijáky, trevelery, gamblery, pouličními muzikanty, prostitutkami, tuláky, feťáky a skinheady. V tom jak s tragickými hrdiny a hrdinkami vstupoval do rozhovoru, jak na jeho fotografiích vyhlížejí a v jeho technickém přístupu byla soudržnost. Fotoaparát, který nosil pověšený na krku byl ošuntělý a poškrábaný, jeho snímky často vypadaly jako by byly zkrasené a pořízené z divné perspektivy, přespřícené, podexponované, zrnité, neustálené a zahnědlé. Svoji estetiku nedbalosti, a „chybnými“ technikami vědomě směřoval k tomu, aby se forma kryla s obsahem. De Ruijterova díla jsou ve sbírkách Bibliothèque Nationale de Paris, Musée de Photographie Fribourg, FOMU v Antverpách a v mnoha soukromých sbírkách.

Gert (Gerrit) de Ruijter (1954–2022) participated in several symposia in Plasy. In 1982, he graduated from the studio of photography at the Antwerp Royal Academy of Arts and since then has focused mainly on documentary black-and-white analog photography. He collaborated with Dutch and British music magazines (*Oor, Vinyl, Wire*), which occasionally published portraits of jazz, rock and other musicians (Chet Baker, Bob Marley, Fela Kuti, John Cage). He enjoyed getting involved in the stories of the night life, especially in Amsterdam, where he lived. He was interested in and often engaged with those who lived on the fringes of society: the homeless, drunkards, gamblers, travelers, street musicians, prostitutes, vagabonds, junkies and skinheads. Coherence reigned in the way he approached such tragic heroes and heroines, how they look on his photographs and in the technique of his portraits. The camera he wore around his neck was shabby and scratched, his pictures often looked distorted and were taken from an unusual perspective, overexposed, underexposed, grainy, choppy and brownish. He consciously reinforced his “sloppy aesthetics” with “faulty” techniques



Robert Hooke, Picture Box, 1694, ilustrace z knihy Roberta Hooka: Nástroj na kresbu nebo pořízení obrázku jakékoli věci. Dr. Hook [sic] přednesl 19. prosince 1694 Královské společnosti, in William Derham, *Philosophical Experiments and Observations of late eminent Dr. Hooke* (London, 1726)

Robert Hooke, Picture Box, 1694, image from Robert Hooke: An Instrument of Use to take the Draught, or Picture of any Thing. Communicated by Dr. Hook [sic] to the Royal Society Dec. 19., 1694, in William Derham, *Philosophical Experiments and Observations of the late eminent Dr. Hooke* (London, 1726)

to bring form and content into balance. De Ruijter's works are in the collections of the Bibliothèque Nationale de Paris, the Musée de Photographie Fribourg, the FOMU in Antwerp and many private collections.



Iris Honderdos (*1958) je výtvarná umělkyně, žije a pracuje v Zoutkamp, Groningen. Studovala dramaterapii na Akademii komunikací (AVEK) v Leeuwarden a výtvarné umění na Akademii umění (HKU) v Utrechtu. Kromě trojrozměrných prací se začala věnovat fotografii, pracovala pro časopisy a vytvářela velké prostorové instalace. V roce 1992 se zúčastnila symposia Hermit, kde je její dokumentární fotografie z události staly součástí katalogu a kde nalezla směřování pro svoji další práci.

Iris Honderdos is a visual artist, living and working in Zoutkamp, Groningen. She studied drama therapy at the Academy for Expression and Communication in Leeuwarden, and visual art at the Academy of Art in Utrecht. Apart from three-dimensional work, she became fascinated with photography. As a freelancer, she worked for several magazines. She ended up creating large spatial installations. In 1992, she took part in the Hermit symposium, where she documented the event and discovered the core of what became the specific trace for the projects she carries out.

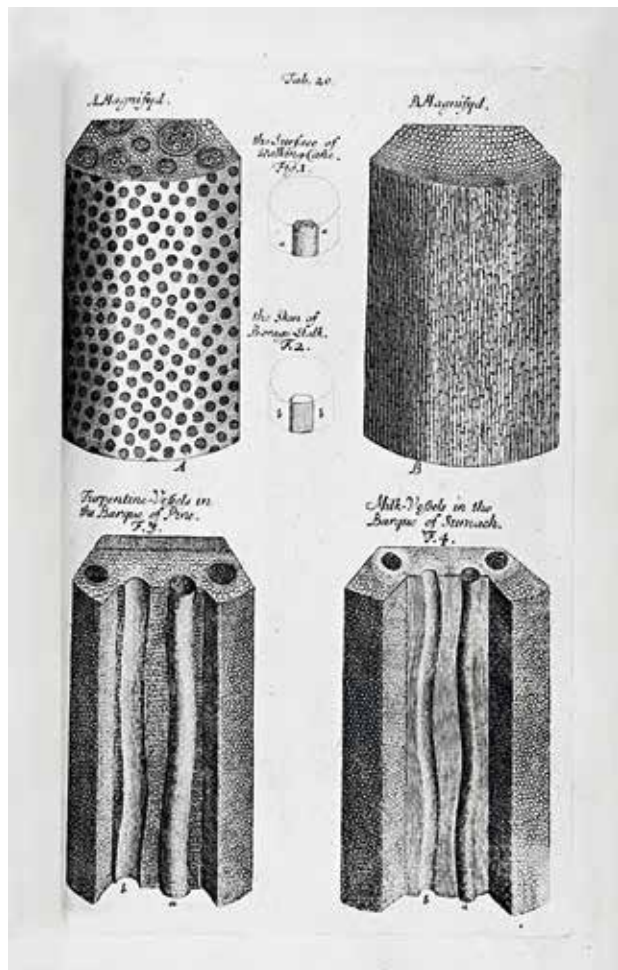
Radovan Kodera (*1960) pracoval po maturitě v různých zaměstnáních, mj. jako bagrista a vychovatel na stavebním učilišti. Fotografuje amatérsky od druhé poloviny osmdesátých let, od roku 1992 je fotografem v Památkovém ústavu v Plzni. Od roku 2012 působí jako pedagog na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni. V roce 2014 absolvoval Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Je předsedou občanského sdružení Pro Photo a kurátorem výstav ve Velké a Staré synagoze v Plzni a autorem řady dokumentárních výstavních souborů.

Radovan Kodera following high school worked in various jobs. He has been involved in photography since the 1980s, since 1992



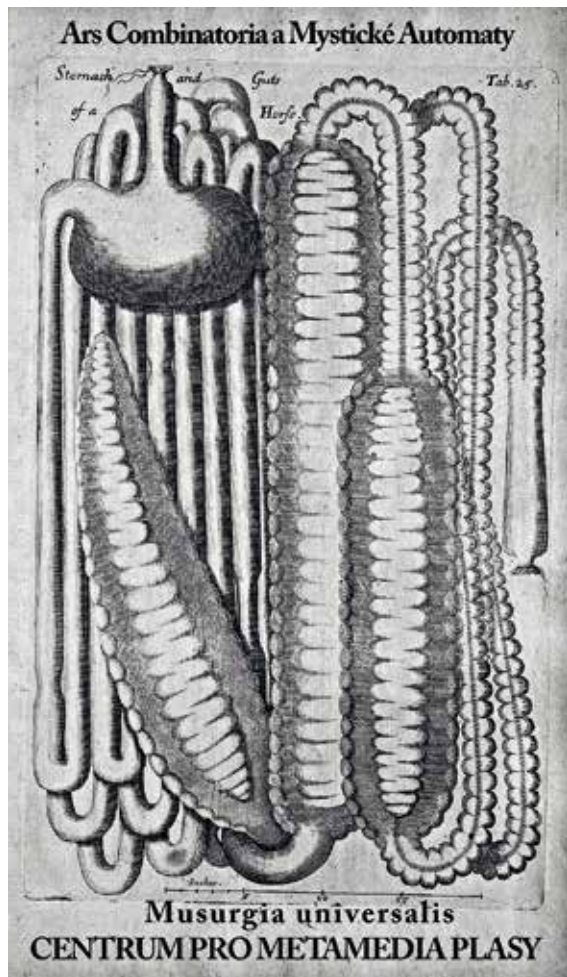
he is working as a documentary photographer at the Plzeň Heritage Institute. Since 2012 he has taught at the Ladislav Sutnar Faculty of Design and Art at the University of West Bohemia in Plzeň. In 2014, he graduated from the Institute of Creative Photography of the Silesian University in Opava. He is chairman of the civic association Pro Photo and the curator of many exhibitions at the Great and Old Synagogue in Plzeň. He has been exhibiting his work since the 90s, and participated in several exhibitions and publications on architecture and the visual arts.

O ILUSTRACÍCH / ABOUT THE ILLUSTRATIONS



Vedle obrázků z knih Roberta Fludda, známého také jako *Robertus de Fluctibus* (1574–1637) a *mistra sta umění* Athanasia Kirchera (1608–1680), najdeme v publikacích a grafických materiálech – letáčích, plakátech a brožurách Nadace Hermit citována díla i jiných barokních polyhistorů. Mezi nimi má zvláštní postavení anglický lékař a botanik Nehemiah (Neremiáš) Grew. Rytiny botanických mikrostruktur z jeho *Anatomie rostlin* nesou nápadnou podobnost s kosmologickými tabulkami propojených makro a mikro světů *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia* Roberta Fludda. Jakkoliv nejsou tak široce známé, jsou neméně stejně pozoruhodné.

Z archivních šanonů Hermitu jsme vybrali ukázky tisků, které dosud nebyly zveřejněny a kde byly reprodukce těchto tabulek použity. Grew se narodil 26. září 1641 v Mancetter v hrabství Warwickshire, zemřel 25. března 1712 v Londýně. Studoval na Cambridge a v roce 1672 obhájil na univerzitě v Leidenu doktorát z lékařství prací *Disputatio medico-physica de liquore nervosa*. Mezi jeho kolegy a přátele patřil například slavný vynálezce a autor knihy *Micrographia* Robert Hooke (1635–1703), který jej v roce 1664 seznámil s technologií nového nástroje zkoumání světa, s mikroskopem. V roce 1672 se Grew přestěhoval do Londýna a otevřel si zde lékařskou praxi. V roce 1670 vydal publikaci *The Anatomy of Vegetables begun*, na jejímž základě byl na doporučení Johna Wilkinse přijat v roce 1677 jako sekretář *Královské společnosti*. V roce 1673 vydal knihu *Idea of a Phytological history*, v letech 1678 až 79 *Philosophical Transactions* a v roce 1681 soupis předmětů z kabinetu kuriozit na Gresham College *Musaeum Regalis Societatis*. V roce 1682 vyšlo pak jeho nejslavnější dílo, ilustrovaný svazek (*Anatomie rostlin*). Kniha obsahuje čtyři kapitoly: *Anatomy of Vegetables begun*, *Anatomy of Roots*, *Anatomy of Trunks*, *Anatomy of Leaves, Flowers, Fruits and Seeds* a je opatřena 82 tabulkami s ilustracemi a detailním popisem různých rostlinných struktur (mikro-morfologie stonku a kořene, stavby květenství u čeledi hvězdnicovitých nebo složnokvětých). Grew jako první popsal samičí a samčí orgány rostlin a doložil mikroskopickou strukturu pylu. V knize *Transactions of the Royal Society* publikoval řadu kratších esejů, například

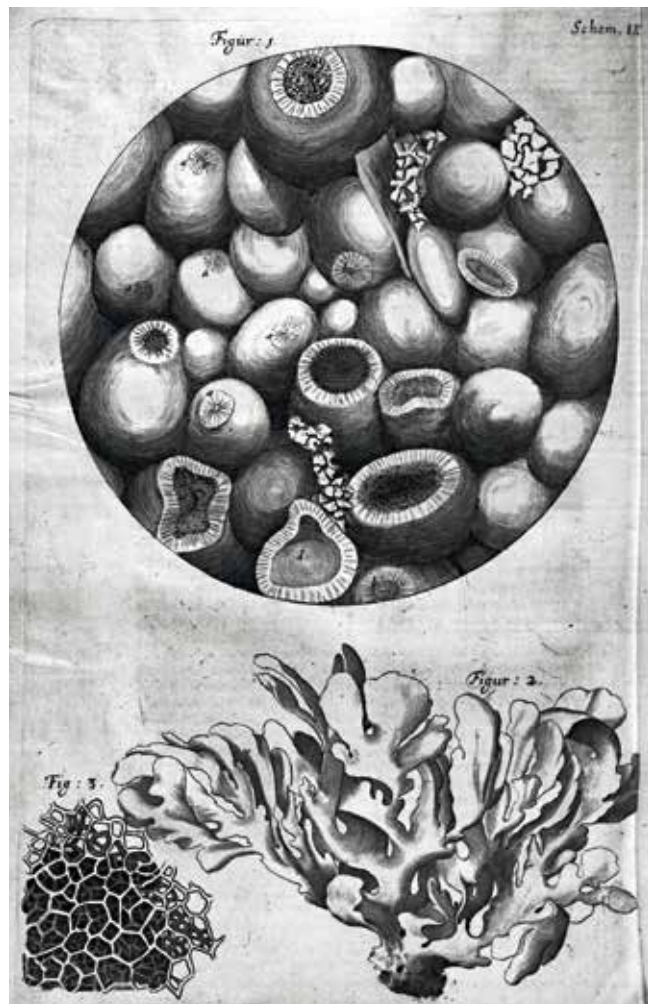


„Popis.. kolibříka“, či „Některé pozorování týkající se povahy sněhu“. V roce 1681 zveřejnil skutečně famózní *Srovnávací anatomii žaludků a střev*, kde je uvedena řada bizarních pozorování a závěrů. V roce 1683 zveřejnil *Nové experimenty a užitečná pozorování, týkající se mořské vody* a v roce 1697 vyšlo *Pojednání o přírodě a použití očištné soli obsažené v Epsomu a podobných vodách*. Vedle Marcello Malpighiho byl nicméně pokládán za průkopníka v oblasti empirické botaniky a jeho knihy byly důležité během celého 18. století. Potom upadl do zapomění. Jeho poslední teoretické dílo *Cosmologia Sacra* (1701) se věnuje, v poukazu na „pravdivost a dokonalost Bible“, filozofii a teologii. Ilustrované tabulky v knihách o botanice jsou hluboce prodchnuty autorovou fascinací vizualitou, kdy v každém detailu morfologie rostlin zachytil zároveň také zázračné „základy struktury přírody, vyjádřené geometrickými a matematickými principy“. (viz Pamela Mackenzie, Nehemiah Grew, the illustrator, royalsocietypublishing.org).

Beside the images from books by Robert Fludd, also known as Robertus de Fluctibus (1574–1637), and the master of a hundred arts Athanasius Kircher (1608–1680), the work by other Baroque polymaths was occasionally cited in publications and graphic materials such as leaflets, posters and brochures of the Hermit Foundation. Among them, the English physicist and botanist Nehemiah Grew has a rather special position. The engravings of botanical microstructures from his *Anatomy of Plants* bear a striking resemblance to the cosmological drawings of the macro-worlds of Robert Fludd's *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia*, but they are not as widely known despite being remarkably similar.

From the Hermit archive files, we have selected several examples of prints that have not yet been published anywhere until now and where those engravings were appropriated. Grew was born on 26 September 1641 in Mancetter, Warwickshire, and died on 25 March 1712 in London. He studied at Cambridge and in 1672 defended his doctorate in medicine at the University of Leiden with the work *Disputatio medico-physica de liquore nervosa*. Among his colleagues and

Plakát CMP s použitím ilustrace z knihy Nehemiaha Grewa /
Poster from CMP using the illustration from the book of Nehemiah Grew
archiv Hermitu / Archive of Hermit



Robert Hooke, *Micrographia*, 1665

friends were, for example, Robert Hooke (1635–1703) the famous inventor and author of the book *Micrographia*, who introduced him in 1664 to the technique of a new apparatus for examining the world – a microscope. In 1672, Grew moved to London and opened a medical practice. In 1670, he published *The Anatomy of Vegetables Begun*, on the basis of which he – on the recommendation of John Wilkins – was accepted as secretary of the Royal Society in 1677. He published *An Idea of a Phytological History Propounded* in 1673, *Philosophical Transactions* from 1678 to 79, and in 1681 the catalogue *Musaeum Regalis Societatis* of the cabinet of curiosities at Gresham College. In 1682, his most famous and illustrated volume, *Anatomy of Plants*, was published. The book contains four chapters: *Anatomy of Vegetables Begun*, *Anatomy of Roots*, *Anatomy of Trunks*, *Anatomy of Leaves, Flowers, Fruits and Seeds*. Grew was the first to describe the sexual reproduction of plants and he documented the microscopic structure of pollen. He published a number of shorter essays in the *Transactions of the Royal Society*, such as “Description of a Hummingbird” and “Some Observations on the Nature of Snow”. In 1681, he published the famous *Comparative Anatomy of Stomachs and Guts*, where he made a number of bizarre observations and conclusions. In 1683, he published *New Experiments and Useful Observations Relating to Sea Water* and in 1697 *A Treatise of the Nature and Use of the Bitter Purging Salt Contain'd in Epsom and Such Other Waters*. Along with Marcello Malpighi, he is nevertheless considered a pioneer in the field of empirical botany, and his books were influential throughout the entire 18th century. Later he fell into oblivion. His last theoretical work, *Cosmologia Sacra* (1701), was devoted to philosophy and theology, confirming “the truth and perfection of the Bible”.

Grew’s illustrations in his botanical books are highly visual, because in those tableaux with details of the plant’s body he also captured and extracted the wonder of “fundamental structure underlying nature as expressed through geometrical and, mathematical principles” (*Pamela Mackenzie, Nehemiah Grew, the illustrator, royalsocietypublishing.org*).

Editoři / Editors

FLASHBACK: HERMIT 1992–1999

De-archivace archivů Nadace Hermit a Centra pro metamedia Plasy
De-archivation of the Hermit Foundation and the Center for Metamedia Plasy archives

K vydání připravili / Edited by: Miloš Vojtěchovský, Jakub Frank

Úvod / Preface: Jakub Frank

Texty / Texts: Miloš Vojtěchovský, David Miller, Dušan Barok, Jiří Zemánek, Lenka Lindauerová, Jana Geržová, Ewa Jacobsson, M.J. „Jo“ Williams, anonymus, Martina Smeykalová-Tomášková, Mars Drum, Ivo Kornatovský, Marian Palla, Karel Sidorjak, Jimmie Durham, Roi Vaara, Miloš Šejn, Gertrude Moser-Wagner, Scott MacLeod, Martien Groeneveld, Rajesh Mehta, Martin Janiček, Michael Delia, Paul Panhuysen, Petra Dubach & Mario van Horrik, Chris Rankin, Radoslava Schmelzová, Margita Titlová-Ylovsky, Petr Nikl, Martin Zet, Daniel Šperl, Tomáš Ruller, Boris Bakal, Igor Hlavinka, Redas Diržys, Barbara Benish, Alexander Moust, Anna Fárová, Václav Cílek

Grafická úprava a sazba / Layout: Hedvika Marešová

České jazykové korektury / Czech Proofreading: Lenka Kubelová, Jiří Novák, Antonín Petruželka

Anglické překlady / English Translations: David Gaul, Miloš Vojtěchovský, Sylva Ficová, DeepL Translator, M.J. „Jo“ Williams

Anglické jazykové korektury / English Proofreading: David Gaul, Lloyd Dunn, Ken Ganfield, David Miller, Vít Bohal

Fotografie / Photography: Daniel Šperl, Gert de Ruijter, Radek Kodera, Iris Honderdos, Erika Kiffi, Avraham Eilat, Ivo Karásek, Miloš Vojtěchovský, David Miller, Ondřej Berta, Ján Meliš, Iren Stehli, Dušan Šimánek, Jan Malý, Antonín Halaš, Zdeněk Sodoma, Marc Riboud, Naranja, Jana Preková, Ivo Kornatovský

Ilustrace / Illustrations: Nehemiah Grew, Athanasius Kircher, Robert Fludd

Odborná recenze / Reviewed by: PhDr. Vít Havránek, Ph.D.

© Hermit Foundation archive, archivy autorů, Wikimedia Commons

Tisk / Print: GRASPO CZ, a.s.

Vydavatel / Publisher: Muzeum umění Olomouc, 2023

Ve spolupráci s Asociací Mlok a s podporou Nadace Agosto Foundation /

In collaboration with Asociace Mlok and with support of Agosto Foundation

vydání první / first edition

ISBN 978-80-88621-04-1

eISBN 978-80-88621-03-4

Kniha vychází s laskavým přispěním Ministerstva kultury / Published with kind support of Ministry of Culture.

muo





