

Spoločné posedenie

Sitting Together



výstava v / exhibition in tranzit.sk, Bratislava, 2016

**Spoločné posedenie**  
**Sitting Together**

### Paralelné chronológie zhôd okolností vo východnej Európe

László Beke (1944), legendárny historik umenia z Budapešti, aktívny od konca šesťdesiatych rokov a priateľ slovenského umenia a Slovákov, je vytrvalým zberateľom zhôd okolností. Zhodu okolností definuje ako formu umenia, alebo presnejšie povedané ready-made, ktorý možno iba nájsť, no nedá sa vytvoriť. Čím je prekvapivejší, tým lepšie. Tvrdí však, že na zhody okolností je možné plánovite striehnuť alebo ich vyvolať. Zdôrazňuje tiež, že zhoda okolností predstavuje jednu z najväčších výziev pre avantgardných umelcov snažiacich sa predstihnúť svoju dobu. Pre umelcov, ktorí čas od času narazia na iných umelcov, ktorí prišli s veľmi podobnou revolučnou myšlienkou skôr alebo súbežne s nimi.<sup>1</sup> Výstava „Spoločné posedenie“ si chce „posvietiť“ na zhody okolností vytvárajúce zdanlivo náhodné, no z dnešného pohľadu paradigmatické súvislosti medzi paralelnými chronológiami vo východoeurópskych umeleckých scénach.

Výstava vzišla z projektu Parallel Chronologies (2009 – ), ktorý sa zaoberá chronológiou ako žánrom hrajúcim určujúcu rolu v transformácii atomizovaných udalostí do podoby histórií a kánonov, a to hlavne v prípade umeleckých akcií vo východnej Európe. Seba-historizácia tohto regiónu, definovaná medzinárodným synchronizmom alebo lokálnym asynchronizmom, bola dôležitou stratégiou, ktorej cieľom bolo kompenzovať obmedzenú publicitu viacerých progresívnych udalostí. Umelecké podujatia sú primárne miestom, kde sa podnecuje pozornosť a verejná diskusia. Ich história teda potvrdzuje verejný a politický potenciál umenia inak, než to robí história umenia. Táto stratégia prináša dôležitý náhľad nielen na premenu verejnej sféry a spoločenskej role umenia, ale aj na to, ako regionálna kultúrna politika s jej inštitúciami reagovala na medzinárodné trendy a hnutia.

Výstava v tranzit.sk sa zameriava na obdobie normalizácie v sedemdesiatych rokoch, počas ktorej sa fenomén paralelnej kultúry vyvíjal ako jediná možná sféra kritického a nezávislého myslenia zdanlivo oddeleného od politického boja. Táto paralelná kultúra zahŕňala spleť veľmi rôznorodých disidentských pozícií z hľadiska ideológií, umeleckých hnutí a životných štýlov. „Spoločné posedenie“ pripomína udalosti a kladie vedľa seba dokumenty z československej, maďarskej, poľskej a juhoslovenskej umeleckej scény, ktoré boli determinované rôznymi podobami štátneho socializmu a kapitalizmu, premenami politického dohľadu nad umeleckými akciami a meniacim sa rozlišovaním medzi oficiálnou a paralelnou kultúrou. Nekonformné umenie tejto doby, okolo ktorého sa sústredil výskum v deväťdesiatych a nultých rokoch, bolo obvykle charakterizované izoláciou, utajovaním, individualizmom a apolitickými postojmi disidentov v protiklade k oficiálnej kultúre, ktorej mechanizmom sa príliš nevenovala pozornosť. Výstava predstavuje tri sústavy dokumentov, ktoré majú prekonať túto dialektiku a odhaliť miesta, kde sa prekrýva lokálne a medzinárodné, individuálne a kolektívne, spontánne a štátne organizované. Manévrujú medzi rôznymi stratégiami kritiky a spolupráce ako alternatívami k hrdinskému disentu a dobrovoľnej izolácii.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> László BEKE, Véletlen, mint művészet (1976), In: László Beke: *Művészet/Elmélet*, Balassi, 1994, s. 149.

<sup>2</sup> Projekt Paralelné chronológie, ktorý realizuje tranzit.hu, iniciovali Dóra Hegyi a Zsuzsa László vo forme výskumu, výstavy a sympózia v roku 2009 v súvislosti s medzinárodnou spoluprácou „Art Always has its Consequences.“ Pre viac informácií vid: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>

### Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe

László Beke (1944), legendary art historian from Budapest, active since the late 1960s, also as a friend of Slovak art and people, is a persistent collector of coincidences. He defines coincidence as form of art, more precisely as a readymade, something that you have to find and that you cannot make. The least realistic they are the better. However, he also states that coincidences can be consciously trapped or triggered. He points out that coincidence is one of the greatest challenges to the avant-garde artist who wishes to be in advance of his era, but who from time to time encounters other artists who have already or simultaneously come up with very similar revolutionary ideas.<sup>1</sup> The exhibition “Sitting Together” endeavours to trap coincidences that create seemingly accidental but from the present point of view paradigmatic links between parallel chronologies of East European art scenes.

The exhibition has grown from the project Parallel Chronologies (2009 – ), which features a genre, chronology, which plays a significant role in transforming atomized events into histories and canons, especially in the case of East European art events. In this region, self-historization defined by international synchronicity or local asynchronicity was an important strategy counteracting the limited opportunities for publicity available for progressive events. Art events are primary sites for mobilizing attention and public discussion, thus their history establishes the public and political potential of art in a different way than it does the history of art. It enables important insights into the transformations of the public sphere, the changing social role of art, and how regional cultural politics and its institutions interact with international trends and movements.

The exhibition at tranzit.sk focuses on the 1970s, the Normalization period in which the phenomenon of parallel culture evolved as the only possible sphere for critical and autonomous thinking seemingly detached from political action. This parallel culture incorporated a network of very heterogeneous dissident positions defined on the level of ideologies, art movements, or life-styles. “Sitting Together” evokes events and juxtaposes documents from the Czechoslovakian, Hungarian, Polish and Yugoslavian art scenes determined by different versions of state-socialisms and -capitalisms, changing political control of art events, and shifting the distinction between mainstream and parallel culture. The non-conformist art of the era – which was at the centre of research in the 90s and 2000s – was usually characterised by isolation, privacy, individualism and anti-political dissident positions in opposition to official culture, the mechanisms of which were much less discussed. Three constellations of documents are presented at the exhibition that aim to overcome these dialectics and trace coincidences between local versus international, individual versus collective, and self-organised versus state-run – overlaps that manoeuvre between various strategies of criticism and cooperation as alternatives to heroic dissidence or solitary withdrawal.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> László BEKE, Véletlen, mint művészet (1976), László Beke: *Művészet/Elmélet*, Balassi, 1994, p 149.

<sup>2</sup> Tranzit.hu's project Parallel Chronologies was started by Dóra Hegyi and Zsuzsa László in 2009 in the form of a research exhibition and symposium in Budapest connected to the international collaboration “Art Always has its Consequences.” For more information see: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>

## Medzinárodné stretnutia umelcov

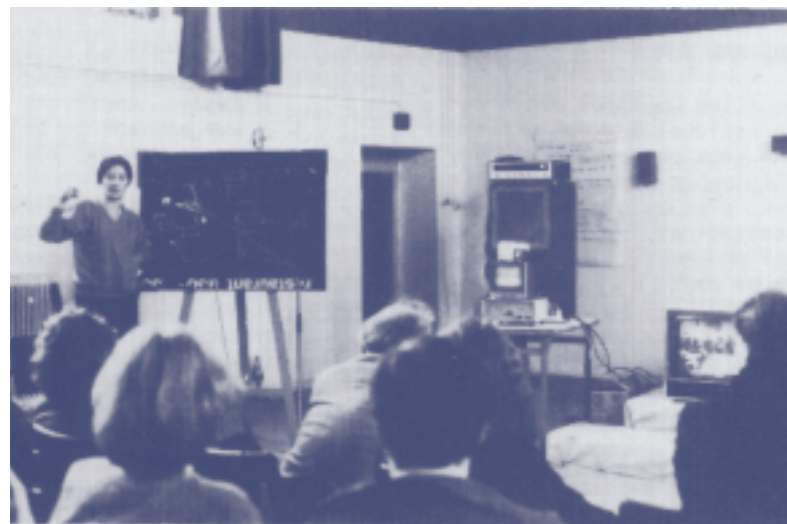
### Ako hovoriť o východnej Európe?

Vidíme dvoch nepodobných mužov sediacich vedľa seba v prostredí, ktoré má evokovať atmosféru oficiálneho stretnutia. Vymieňajú si gestá inteligentnej komunikácie, no z úst im miesto slov vychádzajú bubliny slín. Tento mĺkvy rozhovor sleduje kamera. Jedným z mužov je Gábor Bódy (1946 - 1985), maďarský experimentálny filmár, člen miestneho a medzinárodného umeleckého undergroundu, priekopník video-artu, ktorý založil medzinárodný video magazín *infermental*. Zhodou okolností bol v roku 1978 v Paríži, kde stretol Marcela Odenbacha (1953), študenta architektúry, histórie umenia a semiotiky pôvodom z Kolína, ktorý bol vtedy v Paríži na študijnom pobyte. Odenbach býval u nemeckého herca Uda Kiera, s ktorým vtedy Bódy spolupracoval. Video **Dialóg medzi východom a západom** (1978) natočili spontánne na Marcelovu prenosnú kameru, neskôr ho zaradili do prvého vydania *infermental*.

Čo sa tu paroduje? Čo reprezentujú účastníci tohto dialógu? Zatiaľ čo medzivojnová avantgarda bola vsutku medzinárodná, počas studenej vojny boli

kultúrne produkty opozičných strán vnímané tou druhou stranou vždy ako potenciálne nebezpečné a ich výmena bola v päťdesiatych rokoch zásadne obmedzená. V šesťdesiatych rokoch sa však miesto obmedzovania cezhraničného pohybu a šírenia informácií zakladali inštitúcie pre rozvoj kultúrnych vzťahov (napr. Artcentrum v Československu), ktoré mali dohliadať na kultúrnu výmenu nielen so „sriateľenými“, ale aj s „kapitalistickými“ a „rozvojovými krajinami“. Neoavantgardní umelci rozvinuli nezávislú sieť medzinárodných vzťahov predovšetkým prostredníctvom mail-artu a distribúcie samizdatových publikácií, ale aj mediácie umeleckých akcií a publikácií vydávaných v západnej Európe.

Výber medzinárodných akcií, ktoré dali vzniknúť sieti umelcov a profesionálov zo sveta umenia pôsobiacich vo východnej Európe, a tým tiež spochybnili geopolitické kategórie, predstavuje sústava **sieť – chronológia – diagram**. Je zostavená v spolupráci s Lászlóm Bekem, jedným z najdôležitejších iniciátorov a predstaviteľov tejto



Demonštrácia Mariny Abramovič na "Works and Words", medzinárodnej manifestácii umenia  
Marina Abramovic's demonstration at "Works and Words" international art manifestation  
(Zdroj | Source: Work and Words, katalóg výstavy | exhibition catalogue, de Appel, 1980, s. | p 2)

Klaus Groh, Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumaenien, UDSSR, Ungarn.  
Dumont, 1972 (Obálka knihy | Cover of the book)

## International Artist Meetings

### How can we talk about Eastern-Europe?

We see two different looking men sitting next to each other in a setting resembling an official conference. They turn to each other with gestures of intelligent communication, but instead of words they produce bubbles of saliva. The camera follows this silent conversation. One of them is Gábor Bódy (1946-1985), Hungarian director of experimental films, member of the local and international underground art scene and pioneer of video art, who conceived the international video magazine, *infermental*. He happened to be in Paris in 1978, and met Marcel Odenbach (1953) from Cologne, a student of architecture, art history and semiotics who was in Paris thanks to a study grant and staying in the apartment of the German actor Udo Kier, who Bódy collaborated with at that time. Odenbach had a portable video equipment with him and to shoot the video **Conversation Between East and West** (1978) was a spontaneous idea, the result of which was later included in the first issue of *infermental*.

What is this parody about, what do the participants of the conversation represent? Whereas the pre-World War II avant-garde was truly international, in the Cold War era cultural products of the opposing

blocks were mutually viewed as potentially dangerous, thus exchanges were dramatically blocked in the 50s. In the 60s, however, instead of restricting mobility and the spread of information institutions of cultural relations were founded to build and control cultural exchanges not only within "Friendly Countries", but also with "Capitalist States" and "Developing Countries". Neo-avant-garde artists developed an independent network of international relations mainly through mail-art and the distribution of samizdat publications, but also through the mediation of art events and publications issued in Western-Europe.

A selection of international events that created a professional network between the artists and art professionals active in Eastern European countries, and that also raised the question of the validity of geopolitical categories, is presented as a **Network – Chronology – Diagram**. It is compiled in collaboration with László Beke, one of the most important initiators and a protagonist of this network, as well as on the basis of the chronologies contributed so far to the project Parallel Chronologies. From this non-linear narrative two decisive events are featured in more detail.



Anna Kutera: Úvod | Introduction, F-Art Festival, Gdańsk, 1975  
(Foto | Photo: Romuald Kutera, S láskavým povolením | Courtesy of Anna Kutera)

## Medzinárodné stretnutia umelcov

### Ako hovoriť o východnej Európe?

siete, na základe dosiaľ zozbieraných chronológií v projekte Parallel Chronologies. Dvomi zásadnými udalosťami z tohto nelineárneho príbehu sa pritom výstava venuje podrobnejšie.

#### Priateľstvo národov v akcii

Stretnutie českých, slovenských a maďarských umelcov v Balatonboglári v roku 1972 bolo prvým a dodnes je inšpiratívnym pokusom nadviazať v sedemdesiatych rokoch profesionálne vzťahy bez západných sprostredkovateľov, no tiež nezávisle na strohej kultúrnej diplomacii medzi spriatelnenými krajinami komunistického bloku. Stretnutie<sup>3</sup> sa konalo v opustenej kaplnke v ateliéri Györgya Galántaia (1941), ktorý v rokoch 1970 – 1973 fungoval ako nezávislé miesto rôznych podujatí. Iniciátorom stretnutia bol László Beke, ktorý bol od konca šesťdesiatych rokov v kontakte s Tomášom Štraussom (1931 - 2013). Počas svojho štúdia na univerzite sa Beke začal z vlastnej iniciatívy učiť po slovensky, čím chcel prekonať napätie medzi národmi prežívajúce už od čias Rakúska-Uhorska. Pri príležitosti stretnutia napísal české, slovenské a maďarské slová na karty a tie pripevnil na stenu. Niektoré slová evokovali dômyselný úradný doublespeak tej doby výrazmi ako „provokácia“, „reakcia“, „represívna tolerancia“ a „funkcionár“, zatiaľ čo iné zachytávali odlišnosti a podobnosti medzi jazykmi, čím vytvárali nielen praktickú pomôcku a symbolický slovník normalizácie, ale aj utópiu porozumenia bez spoločného jazyka.

Beke inicioval aj dve participatívne akcie s názvom **Možnosti**, ktoré prezentovali inštrukcie ako koncept. Nápad na prvú z nich vznikol, keď sa Bekemu dostalo do rúk špeciálne československé vydanie kultúrneho časopisu *Pages*, v ktorom bola fotka maďarských vojakov preťahujúcich sa s lanom počas okupácie Československa v auguste 1968. Beke prišiel s nápadom vytvoriť tableau vivant, živý obraz zopakovaním páčlivej fotografie, ktorá v ňom mala byť zároveň zničená tým, že poslúžila ako lano. Druhá bola **Akcia potriasania rúk**: umelci si podľa inštrukcie podávali ruky, postupne každý Maďar s každým Slovákom pred Bekeho fotoaparátom. Beke potom tieto

anonymné fotky stiskov rúk zozbieral a vytvoril tabuľu identifikujúcu ich s menami účastníkov.

Medzi mnohými zaujímavými príspevkami, rezonoval s Bekeho návrhom koncept situácií Petra Bartoša (1938). Jeho „sociosituácia“ **Meditácia s ľudským srdcom** spočívala v tom, že jej účastníci mali zotrvať v tichu, kým nenapočítajú šesťdesiat úderov srdca. Toto stretnutie inšpirovalo aj Bartošove neskoršie koncepty založené na trojici holubíc a trojici koní reprezentujúcich „mierové posolstvá“ o spolunažívaní troch susedných národov.

Zdá sa, že počas „priateľského“ stretnutia v Balatonboglári nemali účastníci problém s tým, že reprezentujú širšiu komunitu. V druhej polovici sedemdesiatych rokov sa však konalo niekoľko medzinárodných umeleckých podujatí zameraných na predstavenie umenia „spoza železnej opony“, ktoré vyvolali naliehavé otázky o oprávnenosti kategórie „východoeurópskeho umenia“. Po fiasku Dissident Biennale v roku 1977, ktoré malo predstaviť umelcov „zmýšľajúcich inak“, no bez toho, aby sa vzali do úvahy možné politické dôsledky, sa v roku 1979 konala ambiciózná výstava v de Appel v Amsterdame „Works and Words“ predstavujúca „konfrontáciu umelcov podobnej citlivosti z Maďarska, Československa, Poľska, Juhoslávie a Holandska. Išlo o manifestáciu, ktorá sa sústredila na dialektickú interakciu teoretického a praktického, prác a slov“.<sup>4</sup> Aj keď tu výraz „východná Európa“ explicitne nezaznel, účastníci ani recenzenti sa týmto diskurzívnym prístupom nenechali oklamať a kládli podnes aktuálne otázky týkajúce sa jazyka a moci, individualizmu a internacionalizmu, reprezentácie a dokumentácie: „Je zjavné, že výraz ‚východoeurópske umenie‘ je

3 Účastníci stretnutia: Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háý, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legéndy, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladimír Popovič, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóbby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Türk, Jiří Valoch.

4 Frank GRIBLING, Preface. In: *Works and Words*, Amsterdam: de Appel, 1980, s. 3.

## International Artist Meetings

### How can we talk about Eastern-Europe?

#### Friendship of Nations in Action

The “Meeting of Czech, Slovak, and Hungarian Artists” in 1972 in Balatonboglár was the first, and even from today’s perspective one of the most exceptional attempts in the 1970s to create professional contacts without western mediators and independent from the stringent cultural diplomacy between the “friendly states” of the Communist Bloc. The meeting<sup>3</sup> was organised in György Galántai’s (1941) Balatonboglár Studio, which functioned as an independent venue between 1970-1973 in a deserted chapel. The initiator was László Beke, who had been in contact with Tomáš Štrauss (1931-2013) since the late 60s. Beke during his university studies started to learn Slovak as a personal undertaking, with the purpose to overcome the tension between the two peoples which could be traced back to the time of the Austro-Hungarian Empire. For the occasion of

the meeting he wrote Czech, Slovak and Hungarian words on cards and pinned them on the wall. Some words echoed the shrewd and bureaucratic doublespeak of the era with expressions like “provocation”, “reaction”, “repressive tolerance”, and “functionary.” Some others traced the differences and similarities between the languages, creating a practical aid and symbolic dictionary of normalisation as well as the utopia of understanding without a common language.

Beke also initiated two participatory actions, **Possibilities**, with instructions presented as concepts. He came across a special Czechoslovak

3 Participants: Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háý, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legéndy, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladimír Popovič, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóbby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Türk, Jiří Valoch



Fotografia zo Stretnutia českých, slovenských a maďarských umelcov (organizované Lászlóm Bekem) a László Beke: České, slovenské a maďarské slová vystavené na stretnutí  
Photo of the Meeting of Czech, Slovak, and Hungarian Artists (organised by László Beke) and László Beke: Czech, Slovak and Hungarian Words exhibited at the meeting | Ateliér Kaplnka Györgyho Galántaia | Chapel Studio of György Galántai, Balatonboglár, 1972  
(Foto | Photo: György Galántai. S láskavým povolením | Courtesy of Artpool Art Research Centre)

## Medzinárodné stretnutia umelcov

### Ako hovoriť o východnej Európe?

chybným označením, a to ani tak nie pre odlišné podmienky povedzme v Poľsku a Juhoslávii, ale predovšetkým preto, že nové, dnes používané umelecké jazyky majú medzinárodnú platnosť a nie sú viazané na národné kultúrne inštitúcie.”<sup>5</sup>

#### Metódy historizácie a umenie vcítania

Jedna situácia sa stále opakuje: „mladý“ umelec alebo historik umenia navštívi protagonistu a archivára sedemdesiatich rokov, otvoria sa zažltnuté šanóny, vypadnú úžasné fotky a dokumenty, zaznejú pútavé príbehy. Spomienky, ktoré počas takýchto stretnutí ožijú, väčšinou vedú k pomysleným dialógom s ostatnými účastníkmi akcií, na ktoré sa spomína. V snahe viesť zase raz skutočný dialóg sa konalo prípravné stretnutie, „potlač archívov“, ktorého sa zúčastnili László Beke a protagonisti a archivári bratislavskej umeleckej scény sedemdesiatich rokov: Peter Bartoš, Květa Fulierová (1932), Ľubomír

Ďurček (1948) a Rudolf Sikora (1946). Stretnutie bolo zaznamenané na video a sprevádza ho obrazový príbeh dokumentov vytvorený Petrou Feriancovou (1977). Z množstva spomienok, o ktorých sa hovorilo počas stretnutia, zároveň vybrala a zrekonštruovala v poetickej inštalácii prechádzku zorganizovanú v roku 1979 Petrom Bartošom. Petra Feriancová vytvára a skúma archívy už niekoľko rokov. Okrem Petra Bartoša tiež nadviazala unikátnu spoluprácu s Květou Fulierovou, partnerkou Júliusa Kollera (1939 – 2007), v rámci ktorej rozkrýva subtílnu súvislosť medzi súkromnými a profesionálnymi aktivitami tejto dvojice predstavujúce slepú škvŕnu v kollerovskom kánone.

5 Michael GIBBS, Documents. In: *Artzien*, 3, č. 1, január 1981, s. 27. Táto stať vychádza z textu: Jelena Vesić: *Works and Words – Early critiques of the discourse of Eastern European Art*. In: *Parallel Chronologies*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive>



László Beke: Návod - koncepty k akciám na Stretnutí českých, slovenských a maďarských umelcov  
Instruction-concepts for actions at the Meeting of Czech, Slovak, and Hungarian Artists,  
Ateliér Kaplnka | Chapel Studio, Balatonboglár, 1972  
(S láskavým povolením | Courtesy of László Beke)

## International Artist Meetings

### How can we talk about Eastern-Europe?

issue of the cultural magazine *Pages*, which featured a photo of the Hungarian troops playing tug of war during the occupation of Czechoslovakia in August of 1968. Beke proposed to create a tableau vivant repeating the painful image, but also suggested to destroy the photo by using it as a rope. The other was a **Handshake Action** for camera: artists were instructed to shake hands with each other one by one, Hungarians with Czechoslovaks, for Beke's camera. Then Beke assembled the anonymous images of handshakes and created a tableau of it identifying all the participants.

Among many other intriguing contributions, Peter Bartoš (1938) created concepts for situations in delicate resonance with Beke's proposals. His "socio-situation" **Meditation with Human Heart** was performed with the participants, who were asked to listen in silence till they had counted 60 heartbeats. Bartoš's recurring later concepts of three doves and three horses representing "peace messages" about the coexistence of three neighbouring nations were also inspired by this meeting.

In the "friendly" gathering at Balatonboglár the participants - it seems - did not feel it to be an onerous task to represent a wider community, whereas in the second half of the 1970s several international art events were organised to showcase art from "behind the Iron Curtain," which raised sharp questions about the validity of the category "East European Art". After the fiasco of the Dissident Biennale of 1977 that aimed to feature artists who "think differently" without considering the possible political consequences, the ambitious exhibition at de Appel, Amsterdam, "Works and Words" in 1979 staged a "confrontation between artists who share a common sensibility from Hungary, Czechoslovakia, Poland, Yugoslavia and the Netherlands. It was a manifestation which focused on the dialectical interaction of reflection and action, of works and words."<sup>4</sup> Though the category "Eastern Europe" was not used overtly, participants as well as reviewers could see through the discursive approach, and raised questions that are still of

critical relevance today in relation to language and power, individualism and internationalism, representation and documentation: "It is clear that the term "East European" art is a misnomer, not so much because of the different circumstances in, say, Poland and Yugoslavia, but more because the new artistic languages currently in use are internationally recognised and are operated outside of national cultural institutions."<sup>5</sup>

#### Methodologies of Historization and the Art of Empathy

It is a recurring situation: a "young" artist or art historian visits a protagonist and archivist of the 1970s, yellowed folders are opened, thrilling photos and documents pop up, absorbing stories are told. The memories activated during such discussions create a mostly virtual dialogue with the other participants of the events recalled. As an attempt to make this dialogue actual again, a preliminary meeting, a "potlatch of archives", was organised for László Beke and protagonists and archivist of the Bratislava art scene of the 70s: Peter Bartoš, Květa Fulierová (1932), Ľubomír Ďurček (1948), and Rudolf Sikora (1946). The meeting was recorded on video and is accompanied by a visual narrative of documents created by Petra Feriancová (1977). From the pool of memories that were discussed during the meeting she also selected and reconstructed in a poetic installation a walk organised by Peter Bartoš in 1979. Petra Feriancová has been creating and researching archives for years, and started a unique collaboration with – in addition to Bartoš – Květa Fulierová, the partner of Július Koller (1939-2007), and unearthed the delicate interplay between the private and professional activities of this couple, which is a blindspot of Koller's canonization.

4 Frank Gribling, Preface, *Works and Words*, de Appel, 1980, p 3.

5 Michael Gibbs, Documents, *Artzien*, vol 3, no 1, January 1981, 27 p. This passage is based on Jelena Vesić: *Works and Words – Early critiques of the discourse of Eastern European Art*, in *Parallel Chronologies*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive>

### Petra Feriancová

Prvá fotografia zobrazuje celkom neformálnu, možno až banálnu scénu. Pár ľudí, ktorí sa medzi sebou poznajú, zhovávajú sa, sedia na lúke, medzi nimi ovečka. Táto fotografia však generuje chod vecí späť. Kto ju vidí má kopy otázok. Je príkladom postprodukčnej kodifikácie dokumentu v čosi historické, pretože jej symbolike a množstvu referencií nie je možné sa vyhnúť. Je presne tým, čo stále hľadám, či vo vlastných, alebo v cudzích veciach. Obraz, prevyšujúci svoj pôvodný zámer a ktorý je mimo našu schopnosť, alebo schopnosť autorovej kontroly. Obraz, ktorý pochopíme, až keď objavíme "to" a "prečo vlastne". Asociatívne záblesky, vybavenosť, s ktorou stojíme pred ním často úplne bezradne, pretože aj vzdelanie a intuícia sú subjektívne a oberajú nás o možnosť zhodnúť sa v porozumení. Asi sa zas opakujem ale odporúčam pozrieť si Antonioniho zväčšeninu, a čo najskôr, nie ako ja.

Fotografiu z Pasenia ovečky som prvýkrát videla u Květy. Nebola to jej fotka, bola však na nej a bola v jej archíve. Tá fotka ma fascinovala natoľko, že som ju opakovane musela použiť. Najprv na výstave v rámci OFF Bienále (Vulnerable, Yet Everlasting, From Archive Of Květa Fulierová), neskôr na výstave Domov / Homeland Petra Bartoša v amt, a znovu sa k nej musím vrátiť teraz. V Květinom prípade šlo o kategóriu stretnutí s

priateľmi a voľnočasových, či polopracovných aktivít (v klíme ktorých vlastne vznikali kľúčové Kollerove veci).

V prípade Bartoša mi šlo skôr o dodanie jeho vlastného zdroja, akéhosi matrixu, ktorý on sám nespočetne veľa krát prepisoval, vždy s novým významom. Áno, Bartoš obrazy prepisuje tak, ako sa píše ikony a tak, ako to spomína aj Július Koller v rozhovore s Lászlom Bekem v súvislosti so svojimi pojmovými obrazmi. V prípade oboch umelcov je príbuznosť s ikonami len v akte ich prepisovania a snád aj opakovania.

Peter Bartoš usporiada akciu bez špecifickej dramaturgie a kontroly nad jej dynamikou, ktorej jediným výstupom, a aj to len náhodným (pretože autor sám sa o jej zdokumentovanie nestaral) je pár fotografií a spomienok zúčastnených. Tých fotografií odrazu pribúda, pretože viacerí zúčastnení si spomenú, že fotili. Niektorí, na ktorých som sa vyslovene spoliehala ako napr. Ľuba Ďurček, fotoaparát nemali.

Na lúke nad Lamačom v skorom jarňom vetre na ešte chladnej zemi posedáva bratislavská výtvarná elita, lúpe veľkonočné vajíčka a čaká, kým Peter Bartoš napojí ovečku, ktorú priniesol v taške zo zoolologickej záhrady. Peter Bartoš dnes vraví o stretnutí disentu. Keď nachádzam jeho prekresby, veľkonočný motív a symbolika ovečky je zjavná. Keď sa ochladí, ľudia sa po skupinkách rozptýlia po lese. Vzniká pár nových vecí.

Ďurček opáše strom, Koller spraví otáznik, Štrauss pobehuje s papekom v zuboch po lese. Zbierajú odpadky. Zídu dole k prameňu.

Celá tá krajina nad Lamačom je Bartošova. Bartoš chce, aby sme sa tým kusom prostredia prešli tak, ako keď prechádzame výstavou alebo katedrálou. Príroda je prioritou. A ešte v skratke, čo mi Peter nadiktoval. "Stretli sme sa tam, lebo sme boli čistí ako tá ovečka. Ovečka je médium. Bola to etiópska ovečka a bola bielo čierna, lebo aj naše Slovensko je bielo čierne. Tu nie je demokracia ABC, tu je to tak alebo tak. Aj keď dvojica, pár, je v podstate v poriadku tak, ako Česko a Slovensko. Základ spoločnosti tvorí predsa ABC. Muž a žena je len pár - A a B."



Peter Bartoš: 3 kone pijú čistú vodu | Three Horses are Drinking Clear Water, 1979 (Zdroj | Source: Pertu No 7: Peter Bartoš, St. Auby Tamás, katalóg výstavy | exhibition catalogue, Galéria umenia Nové Zámky, 2007)

### Petra Feriancová

This photo shows a pretty informal, perhaps even banal scene: a few people who know each other, talking, sitting in a meadow and in-between them there is a lamb. This photo, however, it causes things to go backwards. One who sees it may have a lot of questions. It is an example of a post-production codification of a document into something historical, because its symbolism and references cannot be avoided. It is exactly what I always look for in my own or others' work. An image, exceeding its original intention, which goes beyond our ability, or the ability of the author, to control it. An image that can be understood only once we uncover "what" and "what for". Associative flashes – the facilities, with which one stands in front of it, often completely baffled, because education and intuition are both subjective and deprive us of the opportunity to agree on one meaning. Probably I will repeat myself again, but I recommend watching Antonioni's Blow Up, and as soon as possible.

I first saw the photo of grazing a lamb at Květa's. It was not her photograph, but she was on it and it was in her archives. The photograph fascinated me so much that I had to use it repeatedly. First, in the exhibition within the OFF Biennial (Vulnerable, Yet Everlasting, From the Archive of Květa Fulierová), then in the exhibition Domov / Homeland by Peter Bartoš in amt, and now I have to go back to it again. In

Květa's case it was a category of "meetings with friends and leisure time, or half-work half-leisure activities" (where most of Koller's key works originated). In Bartoš's case it was more about supplying his own resources for me, a kind of matrix that he himself had rewritten countless times, always with a new meaning. Yes, Bartoš rewrites his works, just how icons are rewritten, as Július Koller mentioned when describing his works with conceptual images in an interview with László Beke, (which I got my hands on yesterday). For both artists, the affinity with icons is only in the act of rewriting, and perhaps also repeating.

Peter Bartoš organized an event without specific editing and control over the momentum, of which the only outcome, one that is also only accidental (as the author himself did not care about the documentation) are a couple of photos and memories of those involved. Those photographs suddenly grow in numbers because several participants remembered that they took pictures.

In a meadow above Lamač in an early spring breeze and on the cold ground sits the Bratislava artistic elite; peeling Easter eggs and waiting for Peter Bartoš to give milk to the lamb; which he brought in a bag from the ZOO. Today Peter Bartoš calls it a meeting of the dissent. Looking through his re-drawings, the Easter motif and symbolism of the sheep is obvious. Once

the weather gets colder people disperse in groups into the woods. A couple of new things are created. Ďurček girdles a tree, Koller makes his question mark, Štrauss runs around with bough in his teeth around the woods. They collect garbage. They go down to the spring.

That whole countryside above Lamač is Bartoš's. Bartoš wants us to walk through that area, as when we go through an exhibition, or a cathedral. Nature is a priority. And just very briefly what Peter had dictated to me: "we met there, because we were as pure as the lamb. The lamb is a medium. It was an Ethiopian lamb, and it was white and black, just like our country, Slovakia, is white and black. There is not an ABC of democracy, here it is like this or like that. Even though a couple, a pair, is basically fine, just like the Czech Republic and Slovakia. The basis of a society is ABC. A man and a woman is just a pair - A and B."

# Od ľudového vzdelávania až po demokratizáciu umenia

## Neoavantgardní umelci ako vychovávateľa ľudu

Vo väčšine socialistických krajín východnej Európy sa zakladali inštitúty ľudového vzdelávania, ktoré mali za úlohu emancipovať robotnícku triedu prostredníctvom systému miestnych centier zastrešujúcich kurzy pre amatérov a krúžky ľudového vzdelávania. Tieto centrá, rovnako ako diskurz ľudovej osvety, si osvojili či jednoducho používali viacerí neoavantgardní umelci pre potreby didaktických a konceptuálnych činností. Popri výhradne súkromných a spontánne organizovaných akciách a výmenách viedli členovia bratislavskej umeleckej scény Peter Bartoš, Július Koller, Květa Fulierová, Ľubomír Ďurček a ďalší amatérske krúžky, učili stredoškóľakov alebo organizovali výstavy a akcie v kultúrnych centrách, ktoré boli oveľa progresívnejšie než to, čo sa vtedy vystavovalo v galériách. Myšlienku demokratizácie umenia a kreativity ako utópie nielen socialistickej, ale aj Fluxusu, realizoval v praktickej i teoretickej rovine okrem Jiřího Valocha (1946) aj pedagóg a novinár Igor Zhoř (1925 – 1997), člen neoficiálnej brnianskej umeleckej scény.

### Edukačné situácie

Umelecké aktivity Ľubomíra Ďurčeka, konceptuálneho umelca, performeru, filmára a autora experimentálnych textov a kníh aktívneho v Bratislave od sedemdesiatych rokov, predstavujú zaujímavý príklad toho, ako je možné vyplniť trochu vyprázdnené demokratické poslanstvo socialistickej pedagogiky avantgardným umením. Okrem toho, že vytváral konceptuálne, performatívne a participatívne situácie, a celkovo sa vyhýbal oficiálnemu i neoficiálnemu vystavovaniu, začal Ďurček už krátko po absolvovaní vysokej školy popri príležitostných scénografických zákazkách pracovať aj ako stredoškóľský učiteľ výtvarnej výchovy. Týmto činnostiam sa však nevenoval len ako obžive, predstavujú zaujímavú kontinuitu medzi jeho umeleckou a pedagogickou činnosťou či praxou „úžitkového“ výtvarníka. V roku 1976, kedy Ďurček pracoval ako návrhár v Obvodnom kultúrnom a spoločenskom stredisku Bratislava I (ObKaSS I), zorganizoval konceptuálnu mikulášsku besiedku pre deti zamestnancov. Po jej úspechu Ďurčeka oslovili na vytvorenie dekorácií pre karneval v Muko klube, ktoré

poňal ako **Psychologické prostredie**. No keďže odmietol, aby ich súčasťou boli aj politické heslá, jeho práca nebola prijatá s takým nadšením ako na detskej oslave. V rokoch 1981 – 1986 učil spolu s Júliusom Kollerom a Květoslavou Fulierovou aj na amatérskych letných školách v rámci ObKaSS II. Vytvorili a nafotili niekoľko kolektívnych a performatívnych akcií. Podobne ako pri Cvičeniach kreativity (ktorým sa bližšie venujeme v nasledujúcej kapitole) cieľom niektorých zadaní, ktoré Ďurček pravidelne používal vo výuke, je fragmentácia individuálneho umeleckého úsilia do podoby kolektívnej skúsenosti, ako napríklad v **Posolstve IV** (1982).

Vzhľadom na to, že je Ďurček silne skeptický k médiu výstavy, primárnou formou recepcie Ďurčekovej umeleckej praxe, ako poznamenáva Mira Keratová vo svojom texte v katalógu k umelcovej retrospektíve, je návšteva jeho ateliéru, alebo presnejšie jeho „medzipriestoru“.<sup>6</sup> Veľa jeho prác sa zakladá na performatívnej a didaktickej výmene medzi umelcom a návštevníkom. Výmeny mali aj formu nedelných tematických **Jarných a Jesenných prechádzok** po meste (1977 – 1978) a letných exkurzií za účasti Petra Bartoša, Jána Budaja (1952), Stana Filka (1937 – 2015), Vladimíra Havrillu (1943), Juraja Mihálíka (1949) a Ladislava Snopka (1949). Tieto aktivity Ďurček fotograficky dokumentoval a archivoval ako vizuálne narácie kolektívnych umeleckých situácií. „Diskusie, krátke prednášky, fotograficky dokumentované situačné performancie a dočasné kompozície fungovali ako pomyselné spojivo kolektívnej výstavy organizovanej výhradne pre daný moment vzájomnej komunikácie medzi účastníkmi.“<sup>7</sup> Pravidelné stretnutia a tvorivé výmeny v bratislavskej kaviarni **Palacka** v rokoch 1978 – 1984 slúžili ako východisko v tvorbe umeleckých kariet, ktoré na Ďurčekov podnet vytvárali členovia tohto neformálneho krúžku. Zostavil tiež kolektívnu výstavu tejto zbierky, pričom médium predstavoval balíček kariet.

6 Mira KERATOVÁ, Ľubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2013.

7 Daniel GRŮŇ, Species of Exhibitions and Artists' Communities in the 1970s and '80 in (Czecho)Slovakia. In: *Parallel Chronologies*, <http://tranzit.org/exhibitionarchive>

# From People's Education to the Democratisation of Art

## The Neo-avant-garde Artist as Educator of People

In most of the socialist countries of Eastern Europe Institutions of People's Education were founded in order to emancipate the working class through a system of local cultural centres hosting amateur courses and popular education circles. The venues, as well as the discourses of popular education, were appropriated or simply used for the purpose of the didactic and conceptual practices of several neo-avant-garde artists. In addition to completely private, self-organised actions and exchanges, Peter Bartoš, Július Koller, Květa Fulierová, and Ľubomír Ďurček, among others – members of the Bratislava art scene – taught amateurs circles, secondary school students or organised exhibitions and events in cultural clubs presenting much more progressive practices than what was exhibited in fine art galleries. The idea of democratisation of arts and creativity as a socialist as well as a fluxus utopia

was embraced on both a practical and a theoretical level by the pedagogue and journalist Igor Zhoř (1925-1997), a member of the Brno unofficial art scene, as well as Jiří Valoch (1946).

### Educational Situations

The artistic practice of Ľubomír Ďurček (conceptual artist, performer, filmmaker, and author of experimental texts and books), who has been active in Bratislava since the 1970s, is an engaging example of how to fill the quite hollow democratic educational missions of socialism with avant-garde art. In addition to producing conceptual, performative, and participatory situations and generally staying away from both official and unofficial exhibiting, Ďurček soon after his graduation – along with occasional set design commissions – started to work as a secondary



Ľubomír Ďurček: Posolstvo IV | Message IV, 10.11.1982  
(Z archívu Ľubomíra Ďurčeka | From the archive of Ľubomír Ďurček)



### Neoavantgardní umelci ako vychovávateľa ľudu

Ťažisko Ďurčekových prác tvorili intímne a minimalistické situácie. Vedľa toho sa však venoval aj kritickému dialógu s propagandistickou vizuálnou kultúrou a spoločensko-politickou realitou tzv. normalizácie tým, že tento kontext vo svojom diele podvracal a recykloval. Mestské prostredie a náhodné interakcie s davom a ľuďmi na ulici slúžili ako významné pole didaktických experimentov viacerým umelcom pôsobiacim v Bratislave, počínajúc Kollerovou a Bartošovou Antigalériou (1968 – 1969) vo výklade a končiac verejnými akciami Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania (1978 – 1980), s ktorou spolupracoval aj Ďurček. V rámci Týždňa pouličného divadla usporiadal Rezonancie (1979), svojho druhu situacionistické *dérive*, ktorého sa zúčastnilo približne dvadsať ľudí. Rozmiestnili sa po ulici a vytvárali geometrické formácie, ktoré

mali vyvolať interakcie s okoloidúcimi. Inštrukcie k neuskutočnenej performancii **Prosím, obráťte ma správnym smerom, prosím** (1980), kde mali performerí chodiť v krabiciach vydaní napospas okoloidúcim, boli v roku 1980 vystavené ako koncept na medzinárodnej výstave „Drawing“ v Pécsi v Maďarsku. Ďalší Ďurčekov participatívny projekt, **NFRMC – Informácia o rukách a ľuďoch** (1982), vytvorený v spolupráci s ôsmimi účastníkmi, ktorí okrem hmatu nemohli používať žiadne zmysly, je založený na vzdelávacej a kolektívnej skúsenosti získanej z obmedzenej zmyslovej interakcie.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Táto stať vychádza z informácií a interpretácií v texte Mira KERATOVÁ, *Lubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 2013. Ďalej z jej rozhovorov s Lubomírom Ďurčekom, kde rolu prostredníka láskavo zohrala Petra Feriancová, ako aj z výskumu, ktorý pre túto výstavu vypracovala Eliška Mazalanová.



Peter Bartoš prišiel k jazere s ekologickou problematikou / Peter Bartoš has come to the lake with ecological issues.

Lubomír Ďurček: Viacgeneračné priateľské stretnutie pri jazere (Ďalší z mnohých pokusov byť neviditeľným)  
Cross generation friendly meeting by the lake (another of the many attempts to be invisible), slide show, detail  
(Z archívu Lubomíra Ďurčeka | From the archive of Lubomír Ďurček)

### The Neo-avant-garde Artist as Educator of People

school art teacher. Instead of fulfilling these jobs only for financial reasons there is an intriguing continuity between his artistic and educational or design practice. Working as a designer in the first District's Cultural and Social Centre (ObKaSS) in 1976 Ďurček organised a conceptual Father Christmas party for the children of the employees. After its success Ďurček was commissioned to create a display for a carnival party in Muko Club, which was realised as a **Psychological Environment**. Since he refused to insert political slogans, it was not received with the same enthusiasm as the children's fiesta. Between 1981 and 1986 he also taught amateur summer schools in the framework of ObKaSS II, together with Július Koller and Květoslava Fulierová. They created various collective and performative actions for camera. Similarly, as in the case of the Creativity Exercises (discussed in the next chapter), several assignments that Ďurček regularly applied in his teaching activity aimed at the fragmentation of individual artistic achievement into a group experience, such as in **Message IV** (1982).

Since Ďurček has a deep mistrust of the medium of the exhibition, the most valid form for the reception of Ďurček artistic practice – as Mira Keratová notes in her text in the artist's retrospective catalogue – was a visit to his studio, more precisely his “interspace.”<sup>6</sup> A lot of his works rely on a performative and didactic exchange between the artist and the visitor. Exchanges also took the form of thematic **Spring and Autumn Walks** (1977-8) taken in the city on Sundays, and summer excursions with the participation of their co-organizer Peter Bartoš, and others like Ján Budaj (1952), Stano Filko (1937-2015), Vladimír Havrilla (1943), Juraj Mihálik (1949), and Ladislav Snopko (1949). These activities were documented by photos and archived by Ďurček as visual narratives of collective artistic situations. “Discussions, brief lectures, situational performances for photo camera, and temporary compositions were the non-material bonding agent of the collective exhibition organized exclusively for the given moment of mutual communication among the participants.”<sup>7</sup> Regular meetings and creative exchanges at

**Palacka** (a coffeehouse in Bratislava) between 1978-1984 were the starting point of works in a format of playing cards created by the members of this informal circle on the initiative of Ďurček, who compiled a collective exhibition of this collection in the medium of a pack of cards.

Whereas he predominantly created intimate and minimalist situations, Ďurček's practice was also in critical dialogue with propagandist visual culture and the social-political reality of the so-called Normalisation era, subverting and recycling this context into his work. The urban environment and accidental interactions with the crowd and people in the street were also an important field of didactic experiments for several artists active in Bratislava from Koller's and Bartoš' Antigallery (1968-9) which took place in a shop window to the public actions of the Temporary Society of Intense Experience (DSIP, 1978-80), with whom Ďurček also collaborated. For the Week of Theatre on the Street he designed Resonances (1979), kinds of situationist *dérives* performed by about 20 people scattered in the street to create geometrical formations that trigger mobile interactions with pedestrians. The instructions for his unrealised **Please, turn me in the right direction, please** (1980) – a plan for walking performers enclosed in boxes at the mercy of passers-by - was presented as a concept at the international “Drawing” exhibition in Pécs, Hungary in 1980. Another participatory project by Ďurček **NFRMC. Information about Hands and People** (1982), staged for eight participants with limited senses, only entering in communication with their hands, is also based on the educational and collective experience gained from reduced sensory interaction.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Mira Keratova, *Lubomír Ďurček. Situational Models of Communication*, Slovak National Gallery, 2013.

<sup>7</sup> Daniel Grúň, *Species of Exhibitions and Artists' Communities in the 1970s and '80 in (Czecho)Slovakia, Parallel Chronologies*, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>

<sup>8</sup> This passage is based on the information and interpretations in Mira Keratova, *Situational Models of Communication* (op cit), and conversations with Lubomír Ďurček, Petra Feriancová, and Mira Keratova, as well as on the research by Eliška Mazalanová made for this exhibition.

# Od ľudového vzdelávania až po demokratizáciu umenia

## Neoavantgardní umelci ako vychovávatelia ľudu

### Cvičenia kreativity

Myšlienka ľudového vzdelávania bola v Maďarsku zavedená v sedemdesiatych rokoch, aby nahradila hierarchické vzťahy naznačené „výchovou ľudu“ (doslovný preklad ľudovej osvety). V tej dobe začal fungovať aj Inštitút ľudovej osvety ako veľmi progresívne výskumné stredisko podporujúce mládežnícku kultúru, sociologický výskum, ale i nekonformné umenie. Jeden takto otvorene zmýšľajúci pedagóg v kultúrnom centre budapeštianskeho závodu pozval v roku 1975 umelcov Dóru Maurer (1937) a Miklósa Erdélyho (1928 - 1986), aby tu viedli kurzy výtvarného umenia pôvodne zamýšľané ako osveta pre robotníkov. Predstavili tu nové demokratické pedagogické princípy ovplyvnené zisteniami modernej psychológie, ale aj Bauhausom, Fluxusom a akcionizmom. „Cvičenia kreativity“ sa preslávili ako priame kultúrne workshopy výtvarnej pedagogiky, ktoré však v skutočnosti nenavštevovali robotníci, ale perspektívni umelci. Maurer svoj koncept a študijný plán navrhla tak, aby vyvážila pnutia vnútri skupiny a rozdiely v schopnostiach študentov používať tradičné výtvarné techniky: kolektívne kresliarske zadania dopĺňali cvičenia zamerané na pohyb, fotografické a filmové experimenty, ale i medziodborové prednášky. Erdély sa zaujímal o metódy rozvoja kreativity prostredníctvom paradoxov, absurdít a vzdialených asociácií. Vo svojej štúdii s názvom „Cvičenia kreativity, cvičenia pre rozvoj predstavivosti“, 1976<sup>9</sup> Erdély definuje tvorivosť ako nádejplný a euforický stav a zdôrazňuje jej rozdielnosť voči produktivite. Dôraz kladie aj na to, že tvorivý stav mysle nachádza svoj úžitok aj v každodennom živote, nech už ide o súkromnú či verejnú sféru. Kurzu sa niekoľkokrát zúčastnil aj László Beke, ktorý vo verejnom liste adresovanom účastníkom zhrnul najdôležitejšie závery medzinárodnej debaty o tvorivosti a školskej reforme (Bauhaus, Arthur Koestler, Robert Filliou, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Ivan Illich). V roku 1977 ukončila závodná kultúrna komisia s Erdélym zmluvu, takže v práci so svojou skupinou (toho času už išlo o skupinu InDiGo – Interdisciplinárny Gondolkodás, Interdisciplinárne myslenie) musel pokračovať v inom kultúrnom stredisku. Vo výuke amatérskych kurzov pokračovala aj Dóra Maurer,

ktorá začala vyučovať na Akadémii úžitkového umenia až koncom osemdesiatych rokov. Z fotiek a videozáznamov vytvorených počas Cvičení kreativity vytvorila v roku 1988 film s názvom **Kreativita-Vizualita**.<sup>10</sup>

Súbežne s „Cvičeniami kreativity“ založili študenti maďarskej výtvarnej akadémie (dnešná Maďarská univerzita výtvarných umení) postkonceptualistickú umeleckú skupinu s názvom Krúžok Rózsa (1976 – 1977). Osvojili si síce jazyk a žáner konceptuálneho umenia, ale dištancovali sa nielen od utopického výchovného posolstva avantgardy, ale aj od veľmi tradičnej umeleckej výchovy, s akou sa stretli na Akadémii. Miesto toho sa sústredili na otázky identity, samostatnosti a rodových vzťahov. Orshi Drozdik (1946), členka Krúžku Rózsa, realizovala v roku 1977 akciu **Akt/Model**. Konala sa v poloverejnom Klube mladých umelcov, ktorý prevádzkovala Liga komunistického mládeže. Táto týždenná trvajúca performance reflektovala mužsky orientovanú perspektívu v tradičnej umeleckej výchove, ale aj na neoavantgardnej umeleckej scéne. Kreslila ženský akt a túto činnosť prezentovala ako výstavu, performance a podnet k zamysleniu. Návštevníci do miestnosti nemohli vstúpiť, performance sledovali len cez gázu, ktorá blokovala vstup. Na každý deň pozvala Drozdik nejakého muža, umelca alebo historika umenia, medzi ktorými boli aj Miklós Erdély a László Beke, aby „výstavu“ zahájili.<sup>11</sup>

### Aktivity o spoločnosti

V porovnaní s Maďarskom a Československom v Poľsku štát podporoval oveľa modernistickejšiu verziu a chápanie sociálneho realizmu a výtvarnej

<sup>9</sup> Sándor HORNYIK - Annamária SZŐKE (ed.), *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986 / Creativity Exercises, FAFEJ, INDIGO. On Miklós Erdély's art pedagogical activity*. Budapešť: MTA MKI-Gondolat-2B-EMA, 2008.

<sup>10</sup> Dóra HEGYI – Zsuzsa LÁSZLÓ, *Creativity Exercises*, tranzit.hu, 2015.

<sup>11</sup> Dóra HEGYI – Zsuzsa LÁSZLÓ, *How art Becomes Public, In: Parallel Chronologies. An Exhibition in Newspaper Format*, Budapešť: tranzit.hu, 2011.

# From People's Education to the Democratisation of Art

## The Neo-avant-garde Artist the Educator of People

### Creativity Exercises

In Hungary the concept of popular education was introduced in the 1970s to replace a hierarchic relation suggested by the “cultivation of the people” [the literal translation of the People's Enlightenment]. The Institute of People's Enlightenment also started to function as very progressive research centre supporting youth culture, sociological research as well as non-conformist art. One such open-minded educator at a Budapest factory's cultural centre invited artists Dóra Maurer (1937) and Miklós Erdély (1928-1986) in 1975 to teach the fine art courses originally intended for workers' education. They introduced new, democratic pedagogical principles influenced by the conclusions of modern psychology as well as Bauhaus, Fluxus, and actionism. “Creativity Exercises” became a well-known, almost cultic workshop of art pedagogy, attended not really by workers, but rather by prospective artists. Maurer's concept and curriculum aimed to counterbalance inner tensions within the group and the differences in students' skills in traditional arts: collective drawing assignments were supplemented by exercises in movement, photographic and film

experiments, as well as interdisciplinary lectures. Erdély was interested in methods of developing creativity through paradoxes, absurdities and far flung associations. In his study entitled *Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (1976)*,<sup>9</sup> Erdély defined creativity as a hopeful and euphoric state, and highlighted its difference from productivity. He also emphasized that the creative state of mind could be useful in every field of life, including both the private and public spheres. László Beke also participated in the course on several occasions, and summarized in a public letter addressed to the participants the most important results of the international discourse on creativity and educational reform (Bauhaus, Arthur Koestler, Robert Filliou, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Ivan Illich). In 1977 the cultural committee of the factory terminated the contract with Erdély, so he continued the work with his group in another cultural house, which by the time was transformed into InDiGo Group (Interdisciplinárny Gondolkodás, Interdisciplinary Thinking).

<sup>9</sup> *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986 / Creativity Exercises, FAFEJ, INDIGO. On Miklós Erdély's art pedagogical activity*, eds Sándor Hornyik and Annamária Szőke, MTA MKI-Gondolat-2B-EMA, 2008. (With English summary)



László Beke a Miklós Erdély demonstrujú cvičenie: Návrh etudy pozitív - negatív komponovanej pre dve postavy | László Beke and Miklós Erdély demonstrate the exercise: Positive-Negative Etude Design Composed for Two Figures, 1975

(Foto | Photo: Tamás Papp, S láskavým povolením dedičov Tamása Pappa a Miklósa Erdélyho Foundation | Courtesy of Heirs of Tamás Papp and Miklós Erdély Foundation)

## Od ľudového vzdelávania až po demokratizáciu umenia

### Neoavantgardní umelci ako vychovávateľa ľudu

výchovy už od šesťdesiatych rokov. V roku 1970 založili Zofia Kulik (1947) a Przemysław Kwiek (1945), študenti Oskara Hansena na Varšavskej akadémii výtvarných umení, duo KwieKulik. Ako KwieKulik už počas štúdií reinterpretovali Hansenovu architektonickú a výchovnú teóriu otvorenej formy, umelecký formát založený na dynamickej interakcii s daným okolím a účastníkmi, a aplikovali ju na kolektívne akcie a reflexiu praktického významu kamery a fotoaparátu. Vyhľadávajú spoluprácu s umelcami z iných disciplín, zaviedli pojem „aktivita“ označujúci spontánne akcie, ktoré boli predpokladom vzniku novej gramatiky silných umeleckých účinkov. Ďalším pojmom, ktorý od začiatku sedemdesiatych rokov používali a dodali mu špecifický význam, bola „hra“. Označovala otvorený, participatívny, ale pravidlami regulovaný proces, ktorý inicioval dialóg pomocou vizuálnej komunikácie. Aj keď nešlo vyložene o didaktický proces, považovali „aktivitu“ i „hru“

za experimentálne pole a jej výsledky mali spôsobiť prevrat v angažovanom umení v tesnom kontakte so životom v spoločnosti. Film **Aktivita** (1972) dokumentuje štvordennú kolektívnu akciu založenú na experimente so spoluprácou, ktorá prebehla v poľskej národnej televízii. Organizátori Przemysław Kwiek, Zofia Kulik a Jan S. Wojciechowski (1948) pozvali k účasti básnikov, filmárov a hudobníkov. Jednotlivé akcie sa konali bez vopred daného scenára a človeka, ktorý by ich riadil. Spontánne gestá organicky ústili do spolupráce. Tieto situácie sa nakoniec prezentovali pomocou slov, zvukov a rekvizít televízneho štúdia.

Vychádzajúc zo svojho utopického presvedčenia o spoločenskej roli avantgardného umenia, iniciovalo duo KwieKulik začiatkom sedemdesiatych rokov spoluprácu so štátnym Inštitútom umenia, ktorému navrhlo rozšírenie jeho aktivít o nové umelecké formáty založené na



Orshi Drozdik: Akt/Model | Nude/Model, performance,  
Klub mladých umelcov | Club of Young Artists, 1977  
(S láskavým povolením | Courtesy of Orshi Drozdik)

## From People's Education to the Democratisation of Art

### The Neo-avant-garde Artist the Educator of People

Dóra Maurer also continued teaching amateur courses, and only became a faculty member for the first at the Academy of Applied Arts in the late 1980s. From the photos and footages created during Creativity Exercises, Dóra Maurer in 1988 made a film in the Béla Balázs Stúdió entitled **Creativity-Visuality**.<sup>10</sup>

In parallel with “Creativity Exercises” a post-conceptualist artist group, the Rózsa Circle (1976-7), was formed by students of the Hungarian Art Academy. They adopted the language and genres of conceptual art but distanced themselves from both the utopian educational mission of the avant-garde and the very traditional art education of the Academy they attended, and raised new issues like identity, self-management or gender relationships. Orshi Drozdik (1946) – a member of the Rózsa Circle, performed the action **Nude/Model** in 1977 in the Club of Young Artists, a semi-public venue which was run by the Communist Youth League. Her week-long performance reflected on the male-centred perspective of both traditional art education and the neo-avant-garde art scene. She was drawing a female nude and presented this activity as an exhibition and performance, a sight for contemplation. The visitors could not enter the room, but only look in through a gauze cover that blocked the entrance. Drozdik invited various male artists and an art historian, among them Miklós Erdély and László Beke, to open her “exhibition” each day.<sup>11</sup>

#### Activities in Society

In Poland, compared to Hungary and Czechoslovakia, the state supported much more modernist version and understanding of social realism, as well as art education, from 1960s on. The KwieKulik duo was formed in 1970 by Zofia Kulik (1947) and Przemysław Kwiek (1945), both of whom were students of Oskar Hansen at the Warsaw Academy of Fine Art. Already during their studies, KwieKulik reinterpreted Hansen's both architectural and educational theory of open form - an artistic format in dynamic interaction with its surroundings and users - and applied it to collective actions, reflecting on the use of photo

and film cameras too. Seeking collaboration with artists of other disciplines they introduced the term “activity” for ongoing spontaneous action from which a new grammar of powerful artistic effects could develop. The other term they used from the early 1970s with a specific meaning was “game”, which meant an open, participatory, but rule-governed process initiating dialogue using visual communication. Though not directly didactic, they considered “activity” and “game” as an experimental field, the results of which should revolutionize committed art in close contact with social life. The film **Activities** (1972) documents a four-day collective experiment on cooperation produced in the studio of Polish National TV. The organizers were Przemysław Kwiek, Zofia Kulik and Jan S. Wojciechowski (1948), who invited poets, film makers, and musicians to participate. They performed the activities without script and leader. Spontaneous gestures organically enfolded into cooperation, then situations designed with words, sounds, and props taken from the TV studio were presented.

Following their utopian conviction of the social role of avant-garde art, in the early 1970s KwieKulik initiated collaboration with the state's Institute of Art and proposed to extend its scope of activity to new art formats based on processes and collective action. As representatives of “New Red Art,” along with several other Polish artists, they criticised the current form of social realism, as a synonym of kitsch. They aimed to defy the cynicism of the state – and people collaborating with it – accusing them of not taking its own social utopias seriously and demonstrating its power through superficial restraints and allowances that encourage consumption and individualism. The anti-politics of the democratic opposition, which disapproved of the political system not so much on ideological grounds as on a moral basis, and formed organic communities with no responsibility to deal with

<sup>10</sup> Dóra Hegyi – Zsuzsa László, *Creativity Exercises*, tranzit.hu, 2015.

<sup>11</sup> Dóra Hegyi – Zsuzsa László, *How art Becomes Public, Parallel Chronologies. An Exhibition in Newspaper Format*, eds Dóra Hegyi, Sándor Hornyik, and Zsuzsa László, tranzit.hu, 2011.

# Od ľudového vzdelávania až po demokratizáciu umenia

## Neoavantgardní umelci ako vychovávateľa ľudu

procesoch a kolektívnej akcii. Ako predstavitelia „New Red Art“ spolu s niekoľkými ďalšími poľskými umelcami kritizovali súčasný sociálny realizmus ako synonymum pre gýč. Chceli sa tak vzoprieť cynizmu štátu a ľuďom, ktorí s ním kolaborovali za to, že nebral vážne svoje vlastné utópie a svoju moc demonštroval v povrchných obmedzeniach a ústupkoch podnecujúcich konzum a individualizmus. Odmietali však aj antipolitiku demokratickej opozície, ktorá politický systém ako celok neodsudzovala ani tak z ideologických, ako skôr z morálnych dôvodov a nabádala ku vzniku organických komunit bez zodpovednosti voči širšiemu spoločenskému systému. Po niekoľkých márných pokusov o reformu konzervatívneho prístupu Inštitútu umenia k angažovanému umeniu vytvorilo duo KwieKulik vo svojom ateliéri vlastný umelecký priestor a začalo systematicky reflektovať štylistické rozpory medzi ich samostatnou a štátom zadávanou činnosťou, ktorá zahŕňala návrhy pamätníkov, výstavných prehliadok a dekorácií politických podujatí. Ako emblém tejto situácie slúžila pečiatka **Art on the Run** (Umenie na úteku, 1978).<sup>12</sup>

### Čo znamená byť spolu v umení

F-Art (medzinárodný festival študentov umeleckých škôl z Pobaltia), ktorý v roku 1975 zorganizovala štátna vysoká škola výtvarných umení v Gdansku, je ukážkou toho, ako možno progresívne myšlienky integrovať do oficiálneho podujatia. Festival organizovali tí istí študenti umenia, ktorí neskôr založili slávnu vrocľavskú Recent Art Gallery (1975 – 1980) v spolupráci s miestnym kultúrnym strediskom. Anna Kutera (1952) na tomto festivale predstavila performanciu **Introduction**, prvú prácu zo série Stimulated Situation. Kutera prizvala deväť mužov, poľských i zahraničných študentov umenia, aby si s ňou po jednom sadli za stôl a strávili s ňou pár minút ticha. Bez slov „tu vzniklo jemné puto medzi dvoma ľuďmi, zakaždým trochu iné“.<sup>13</sup>

### Semináre o súdržnosti

V Južoslávii, ktorá mala medzi socialistickými krajinami špeciálne postavenie, štát podporoval modernistické prejavy angažovaného umenia, tzv. socialistický modernizmus. Skupina 143, pozostávajúca z kurátorov, kritikov umenia, filozofov a umelcov, pôsobila v rokoch 1975 – 1980 v Belehrade, kde sa sústredila okolo Študentského kultúrneho strediska, ohniska Novej umeleckej praxe. K jej členom patrili Biljana Tomić (1940), Miško Šuvaković (1954), Neša Paripović (1942), Jovan Čekić (1953), Maja Savić (1954). Okrem toho, že skupina koncom šesťdesiatych rokov kriticky prehodnocovala hnutia Fluxus a neodada, venovala sa tiež „post-pedagogike“ a experimentom so samovzdelávaním. Jej hlavným umeleckým médiom bola konverzácia. Skupina 143 fungovala ako „mikrospoločenstvo“ založené na zdieľaní poznania a tvorbe alternatívnych modelov života a kreatívnej práce. Počas **Seminára** zorganizovaného v roku 1978 v galérii SKC v Belehrade spoločne skúmali členovia skupiny a ich hostia zo Šempasu a Záhrebu rôzne formálne, sémantické a kontextuálne otázky umenia. Jednu z prednášok pod názvom „História ako umenie a proces vzdelávania ľudstva“ predniesol aj Marko Pogačnik. Tým, že Seminár zdôrazňoval procesuálne založenú prácu a nehierarchickú výmenu poznania, sa staval proti tradičným akademickým spôsobom vzdelávania.

12 Zofia Kulik & Przemyslaw Kwiek: KwieKulik, In: Lukasz RONDUDA - Georg SCHÖLLHAMMER: KwieKulik, 2013. (Predovšetkým: Maciej Gdula, KwieKulik: Defying Cynicism, Defying Anti-Politics, s. 513-4)

13 Anna MARKOWSKA, The Glass Must Be Wiped Clean. The Complicated History of the Recent Art Gallery (1975-1980) at the Pałacyk Culture Centre. In: Anna MARKOWSKA (ed.), *The Recent Art Gallery. The Avant-Garde Did Not Applaud, Part 1*, Wrocław Contemporary Museum, 2014, s. 287. Ďalej tiež: Ewa MALGORZATA TATAR, The Introduction – performance by Anna Kutera, *Parallel Chronologies*, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/author/ewa-malgorzata-tatar/>

# From People's Education to the Democratisation of Art

## The Neo-avant-garde Artist the Educator of People

larger social system, was also rejected by the artist duo. After more futile attempts to reform the Art Institute's conservative approach to engaged art, KwieKulik opened their own art space in their studio, and started to reflect systematically on the stylistic contradictions of their self-organised and state-commissioned practice, which included the design of monuments, exhibition displays, and scenery for political events. The stamp **Art on the Run** (1978) created an emblem for this situation.<sup>12</sup>

### The Meaning of Being Together in Art

The F-Art (the International Festival of Art School Students of the Baltic Region) organised by the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk in 1975 is an example of a situation in which progressive ideas could be integrated into an official event. The organizers were the same art students who later founded the famous Wrocław-based Recent Art Gallery (1975 – 1980) in collaboration with a local Cultural Centre. Anna Kutera (1952) presented a performance **Introduction** during this festival, the

first work from her Stimulated Situation series. Kutera called nine participants, male art students from Poland and abroad, to sit next her one by one at a table for a few minutes in silence. Without words, “a subtle bond formed between the two people, each time slightly different.”<sup>13</sup>

### Seminars on Togetherness

In Yugoslavia, being a non-aligned socialist country, the state supported modernist manifestations of engaged art, so-called socialist

12 Zofia Kulik & Przemyslaw Kwiek: *KwieKulik*, eds Lukasz Ronduda and Georg Schöllhammer, 2013. (Especially: Maciej Gdula, KwieKulik: Defying Cynicism, Defying Anti-Politics, pp 513-4)

13 Anna Markowska, The Glass Must Be Wiped Clean. The Complicated History of the Recent Art Gallery (1975-1980) at the Pałacyk Culture Centre, *The Recent Art Gallery. The Avant-Garde Did Not Applaud, Part 1*, ed A. Markowska, Wrocław Contemporary Museum, 2014, pp 287, and Ewa Malgorzata Tatar, The Introduction – performance by Anna Kutera, *Parallel Chronologies* (<http://tranzit.org/exhibitionarchive/author/ewa-malgorzata-tatar/>)



KwieKulik: Umenie na úteku | Art on the Run, gumová pečiatka | rubber stamp, 1978  
(S láskavým povolením | Courtesy of Zofia Kulik)

## Od ľudového vzdelávania až po demokratizáciu umenia

### Neoavantgardní umelci ako vychovávateľa ľudu

**Film č. 4** dokumentuje jeden zo študijných výletov skupiny do Šempasu v Slovinsku, kde sa členovia Skupiny 143 zúčastnili nekonvenčného seminára spolu s bývalými členmi slovinskej skupiny OHO, ktorí v tej dobe žili v komúne. Na konci filmu vidíme slávnostné odhalenie pamätníka Dňa národného povstania, ktorý vytvoril Marko Pogačnik a „Šempašskú rodinu“. Po tom, čo sme svedkami úplnej slobody v kompletne samoorganizovanej vzdelávacej situácii založenej na didaktike prechádzky, cvičení s fotoaparátom a spoločnom čase strávenom v prírode, nás kamera zavedie na scénu s juhoslovanskými vlajkami, ľuďmi vo vojenských uniformách, oblekoch a kravatách hovoriacich do mikrofónu

pred početným publikom, v ktorom vidíme aj „hipíkov“ z predchádzajúcich scén. Jeden z nich vystúpi na pódium a prihovára sa ľuďom ukazujúc na abstraktný pamätník z kamenných stĺpov v pozadí. Hoci rôznymi cestami a okľukami, avantgarda vytvárala v spoločnosti jedinečné udalosti, ku ktorým by sme sa mali vracat a opakovať ich.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Jelena VESIĆ, For Art as Knowledge Production and Theoretical Inter-Textualism: The Seminars of the Group 143, In: *Parallel Chronologies*, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/author/jelena-vesic/>



Grupa 143: Záber z Filmu č. 4 - Šempašský seminár | Still from the film No 4 - Šempas Seminar  
(S láskavým povolením | Courtesy of Miško Šuvaković)

## From People's Education to the Democratisation of Art

### The Neo-avant-garde Artist as Educator of People

modernism. Group 143 was formed by curators, art critics, philosophers, and artists and was active between 1975 and 1980 in Belgrade around the Student's Cultural Centre, the hotbed of New Art Practices. Its members included Biljana Tomić (1940), Miško Šuvaković (1954), Neša Paripović (1942), Jovan Čekić (1953), and Maja Savić (1954). Engaged in critically re-evaluating the neo-dada and Fluxus movements of the late 1960s, the group was also committed to "post-pedagogy" and experiments in self-education. Its main artistic medium was conversation. Group 143 functioned as a "micro-society" based on the sharing of knowledge and the generation of alternative models of life and creative work. During the **Seminar** organized in 1978 in the SKC gallery in Belgrade, the members of the group and their guests from Šempas and Zagreb explored various formal, semantic, and contextual issues of art. One of the lectures was the "History of Art as the Process of Education of Humankind" by Marko Pogačnik (1944). Emphasizing process-based work and non-hierarchical exchange of knowledge, the Seminar was directed against the traditional academic modes of education. **Film no. 4** documents one of the group's collective study trips, to Šempas, Slovenia, where members of Group 143 participated in an unconventional

seminar together with the former members of the Slovenian OHO group, living in a commune that time. At the end of the film we see the inauguration of a monument commemorating the Day of the National Uprising created by Marko Pogačnik and the "Šempas Family". After the utmost autonomy experienced in an entirely self-organised educational situation based on the didactics of walk, exercises with a camera, and time spent together in nature, suddenly the camera arrives at a scene with Yugoslav flags, people in army uniform or suit and tie, talking into a microphone in front of a board audience, among which we see the "hippies" of the previous scenes. One of them goes to the podium and speaks to the people pointing at an abstract monument made of stone columns in the background. Along different pathways and detours, the avant-garde arrives in society at unique events that we should revisit and repeat.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Jelena Vesić, For Art as Knowledge Production and Theoretical Inter-Textualism: The Seminars of the Group 143, *Parallel Chronologies* (<http://tranzit.org/exhibitionarchive/author/jelena-vesic/>)

# Tiráž

## Impressum

Spoločné posedenie – Paralelné chronológie zhôd okolností vo východnej Európe  
Sitting Together – Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe

13. 12. 2016 – 25. 2. 2017  
tranzit.sk, Beskydská 12, Bratislava

Otvorené: streda – sobota, 14.00 – 19:00  
On view: Wednesday – Saturday, 2 – 7 pm

Autorky projektu | A project by  
Zsuzsa László a | and Petra Feriancová

v spolupráci s | in collaboration with  
László Beke, Peter Bartoš, Lubomir Ďurček, Daniel Grúň, Květa Fulierová, Mira Keratová, Rudolf Sikora

Dielo, filmy a dokumenty | Works, films and documentations by:  
Peter Bartoš, László Beke, Gábor Bódy – Marcel Odenbach, Orshi Drozdik, Lubomir Ďurček, Miklós Erdély, Petra Feriancová, Stano Filko, Květa Fulierová, György Galántai, Group 143, Ágnes Háý, György Jovánovics, Július Koller, Anna Kutera, KwieKulik, Dóra Maurer, Gyula Pauer, Vladimír Popovič, Rudolf Sikora, Petr Štembera, Tamás Szentjóbý, Endre Tót, Péter Türk, Jiří Valoch, a ďalší | and others.

Architektúra výstavy | Display architecture: Petra Feriancová  
Koordinačky projektu | Project co-ordinators: Petra Balíková, Eliška Mazalanová  
Lokálny výskum | Local research: Eliška Mazalanová

Špeciálne poďakovanie | Special thanks: Adrian Antoniewicz, Orshi Drozdik, György Galántai, Lucia Gregorová Stach, Dóra Halasi, Petra Hanáková, Ágnes Háý, Dóra Hegyi, Lóránd Hegyi, Gábor Hushegyi, Júlia Klaniczay, Ján Kralovič, Jiří Kovanda, Zofia Kulik, Virág Lődi, Helena Markusková, Miklós Peternák, Nataša Petrešin-Bachelez, Jana Písařiková, Bojana Piškur, Miško Šuvaković, Krisztina Szipőcs, Ewa Małgorzata Tatar, Katalin Tímár, Alberto Matteo Torri, Natália Tóthová, Jelena Vesić

Partneri | Partners: amt\_project, Archiving Air, Artpool Art Research Center, Hungarian National Digital Archive and Film Institute (MaNDA), LUDWIG MÚZEUM - Museum of Contemporary Art, Moravian Gallery in Brno, Warsaw Museum of Modern Arts, Warsaw Museum of Modern Arts

Výstava Spoločné posedenie vznikla ako spolupráca medzi tranzit.sk a tranzit.hu.  
The exhibition Sitting Together is a collaboration project between tranzit.sk and tranzit.hu.

# Tiráž

## Impressum

Publikácia | Publication

Texty | Texts: Petra Feriancová, Zsuzsa László  
Preklady | Translation: Palo Fabuš, Natália Tóthová  
Jazyková úprava | Proofreading: Reuben Fowkes, Eliška Mazalanová, Miroslava K. Valová  
Grafický dizajn | Graphic design: Virág Bogyó

ISBN 978-80-972325-2-8  
ISBN 978-615-80566-2-5

Vydavateľ | Publisher: tranzit.hu | tranzit.sk

Nadácia ERSTE je hlavným partnerom tranzit. | ERSTE Foundation is main partner of tranzit.

tranzit.sk   ERSTE Stiftung

Podujatia v rámci výstavy

18. január 2017, komentovaná prehliadka a cvičenia kreativity s Lászlóm Bekem

16. február 2017, komentovaná prehliadka, prednášky a diskusia, účastníci: Daniel Grúň (VŠVU, Bratislava), Mira Keratová (kurátorka a historička umenia, Bratislava), Zsuzsa László (tranzit.hu, Budapešť), Lucy Steeds (Afterall, Londýn), Jelena Vesić (Haus der Kunst, Mníchov)

Programs during the exhibition:

18 January, 2017 Guided tour and creativity exercises with László Beke

16 February, 2017 Guided tour, lectures and roundtable with Daniel Grúň (Academy of Fine Arts and Design, Bratislava), Mira Keratová (curator and art historian, Bratislava), Zsuzsa László (tranzit.hu, Budapest), Lucy Steeds (Afterall, London), Jelena Vesić (Haus der Kunst, Munich)

