

Tomáš Pospiszl, ed.

Vladimír Ambroz AKCE ACTIONS

Foto na obálce / Cover photo Marie Kratochvílová
Texty / Texts © Vladimír Ambroz, Pavel Büchler,
Marian Palla, Tomáš Pospiszl, Petr Štembera
Odborný recenzent / Peer review Mgr. Petr Ingerle, PhD.
Photo © Miroslav Ambroz, Vladimír Ambroz, Pavel Büchler,
Miloslav Sonny Halas, Jef Kratochvíl, Marie Kratochvílová,
Václav Šedý, Pavel Zatloukal
Graphic design © Kristína Ambrozová
© BiggBoss, 2017
ISBN 978-80-906817-0-5

BiggBoss Books

Všechna média nás kompletně zpracovávají. Jsou ve svých osobních, politických, ekonomických, estetických, psychických, morálních, etických a sociálních konsekvencích tak pronikavá, že nenechávají ani část z nás nedotčenou, nezasáženou, neovlivněnou a nezměněnou.

MÉDIUM JE MASÁŽ.

Bez znalosti toho, že média pracují jako prostředí, není možné porozumět sociálním a kulturním změnám.

All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.

THE MEDIUM IS THE MESSAGE.

Any understanding of social and cultural change is impossible without a knowledge of the way media work as environments.

1974—1981

Realizované akce / [Realized actions](#)

- 10 Time / [Time](#) 1974
- 14 Weekend / [Weekend](#) 1975
- 18 Air / [Air](#) 1976
- 22 Strom / [Tree](#) 1976
- 26 Anonymity – Plastic People / [Anonymity – Plastic People](#) 1976
- 30 Wastes – Podzim / [Wastes – Autumn](#) 1976
- 34 Walls / [Walls](#) 1976
- 36 PF 1977 / [New Year Card 1977](#) 1976
- 38 Car / [Car](#) 1977
- 42 Jen tak / [Just Like That](#) 1977
- 44 Parking / [Parking](#) 1977
- 46 Remember Me / [Remember Me](#) 1977
- 50 TV-Look / [TV-Look](#) 1977
- 52 Across / [Across](#) 1978
- 54 Ben / [Ben](#) 1978
- 56 Poster / [Poster](#) 1978
- 58 Scrawl / [Scrawl](#) 1978
- 64 Highway / [Highway](#) 1978
- 68 Stopy / [Trails](#) 1978
- 72 Shapes / [Shapes](#) 1979
- 78 To Allan / [To Allan](#) 1979
- 80 Svět je odrazem / [The World is a Reflection](#) 1979
- 86 Jen dál / [Onwards](#) 1979
- 88 Yes – No / [Yes – No](#) 1980
- 90 Mediaman / [Mediaman](#) 1980
- 92 TV Piece / [TV Piece](#) 1981
- 94 Cellar Piece – Wastes / [Cellar Piece – Wastes](#) 1981

V archivu Vladimíra Ambroze se dochovala dokumentace k necelé třicítce akcí, které uskutečnil v letech 1974–1981. Termín akce označoval poměrně širokou škálu aktivit: kolektivní hry a výlety, samostatné umělcovy performance, jejichž průběh byl zaznamenán fotografickou sekvencí, instalace, díla na hranici mezi body artem a inscenovanou fotografií, intervence do veřejného prostoru nebo projevy směřující ke konceptuální fotografii. Tyto různorodé projevy spojuje podobný způsob jejich dokumentace. Černobílé fotografie z průběhu akce doprovází stručný textový popis dané události, její zdroje či krátké zhodnocení.

Většinu akcí Vladimír Ambroz v době jejich vzniku nazval anglicky. Autorský popis akcí se měnil a postupem doby se ustálil do podoby, kterou uvádíme v této knize. Obrazová dokumentace byla nejčastěji prováděna na základě domluvy se spřátelenými fotografy, jen zcela výjimečně za pomoci filmové kamery nebo videokamery. Z pořízené obrazové a textové dokumentace jednotlivých akcí Vladimír Ambroz v době své aktivní činnosti vybíral podklady pro případné výstavy nebo publikační příležitosti. Takto zveřejněn byl však jen pouhý zlomek jeho umělecké činnosti. Účelem této knihy je co nejkompletněji představit dochovaný autorův archiv, proto publikujeme maximální počet fotografií vázaných na jednotlivé akce.

Vladimír Ambroz's archive contains documentation for nearly thirty actions he performed in 1974–1981. The term "action" encompassed a fairly wide range of activities: collective games and outings, solo performances recorded through a sequence of photographs, installations, works that bordered between body art and staged photography, interventions in public space, and expressions that tended toward conceptual photography. These diverse manifestations share a similar form of documentation. Black and white photographs of the actions are accompanied by short texts describing each event, sources and a brief evaluation.

When he created his actions, Vladimír Ambroz gave most of them English titles. His descriptions of the actions changed over time and gradually settled in the form that we present in this book. The photographic documentation was usually done after Ambroz consulted with his fellow photographers, only rarely with the help of a film camera or video recorder, from the image and text documentation of the actions for occasional exhibitions or publications. However, only a fraction of his art activity has been made public this way. The purpose of this book is to present as complete a picture as possible of the artist's preserved archive, and to do so we have included a large number of photographs connected to the individual actions.

TIME

Při prvním setkání s mořem jsem nechal své hodinky vláčet příbojem v písku.

Rumunsko, 1974
foto: Vladimír Ambroz



TIME

When I saw the sea for the first time I let my watch be dragged in the sand by the waves.

Romania, 1974
photo: Vladimír Ambroz





WEEKEND

Co je to? Jde o typickou nemoc dnešního člověka. Všichni hledají klid, čistý vzduch a přírodu. Nikdo ale neví, co to je a kde to hledat. Všichni hledají a nikdo nenalézá. Odešel jsem na opuštěnou silnici a strávil příjemný víkend.

Brno, říjen 1975
foto: Miroslav Ambroz

WEEKEND

What is it? It is the typical disease of modern man. Everybody is seeking peace, clean air and nature. However, no one knows what that is and where to look for it. Everybody is looking and nobody is finding it. I went away to a deserted road and spent a nice weekend there.

Brno, October 1975
photo: Miroslav Ambroz





AIR

Vdech, výdech, čistého vzduchu je čím dál méně. A s jakou radostí ho likvidujeme.

Happening v ateliéru Vladimíra Ambroze,
účastníci: Pavel Zatloukal, Pavel Bílek, Vladimír Groh,
Marek Musil a Vladimír Ambroz

Brno, červen 1976
foto: Pavel Zatloukal
8mm film: Rostislav Čuhel

AIR

Inhale, exhale, there is less and less clean air. And what fun we have destroying it.

Happening in Vladimír Ambroz's studio,
participants: Pavel Zatloukal, Pavel Bílek, Vladimír Groh,
Marek Musil and Vladimír Ambroz

Brno, June 1976
photo: Pavel Zatloukal
8mm film: Rostislav Čuhel





STROM

Zkuste zasadit na ulici ve městě strom.
Co se stane? Nevyrostete! Akce, kdy byl
odumřelý strom nahrazen stromem
z plastiku. Strom z plastiku byl
vyplněn barevným plynem.

Na fotografiích přátelé Olek Vašica, sochař Oldřich Vašica
starší, Luboš Hruška, malíř Jan Zuziak, Jaroslav Stejskal,
hudebník Richard Lašek, Vladimír Ambroz a další

Brno, říjen 1976
technická spolupráce: Olek Vašica
foto: Václav Šedý a další

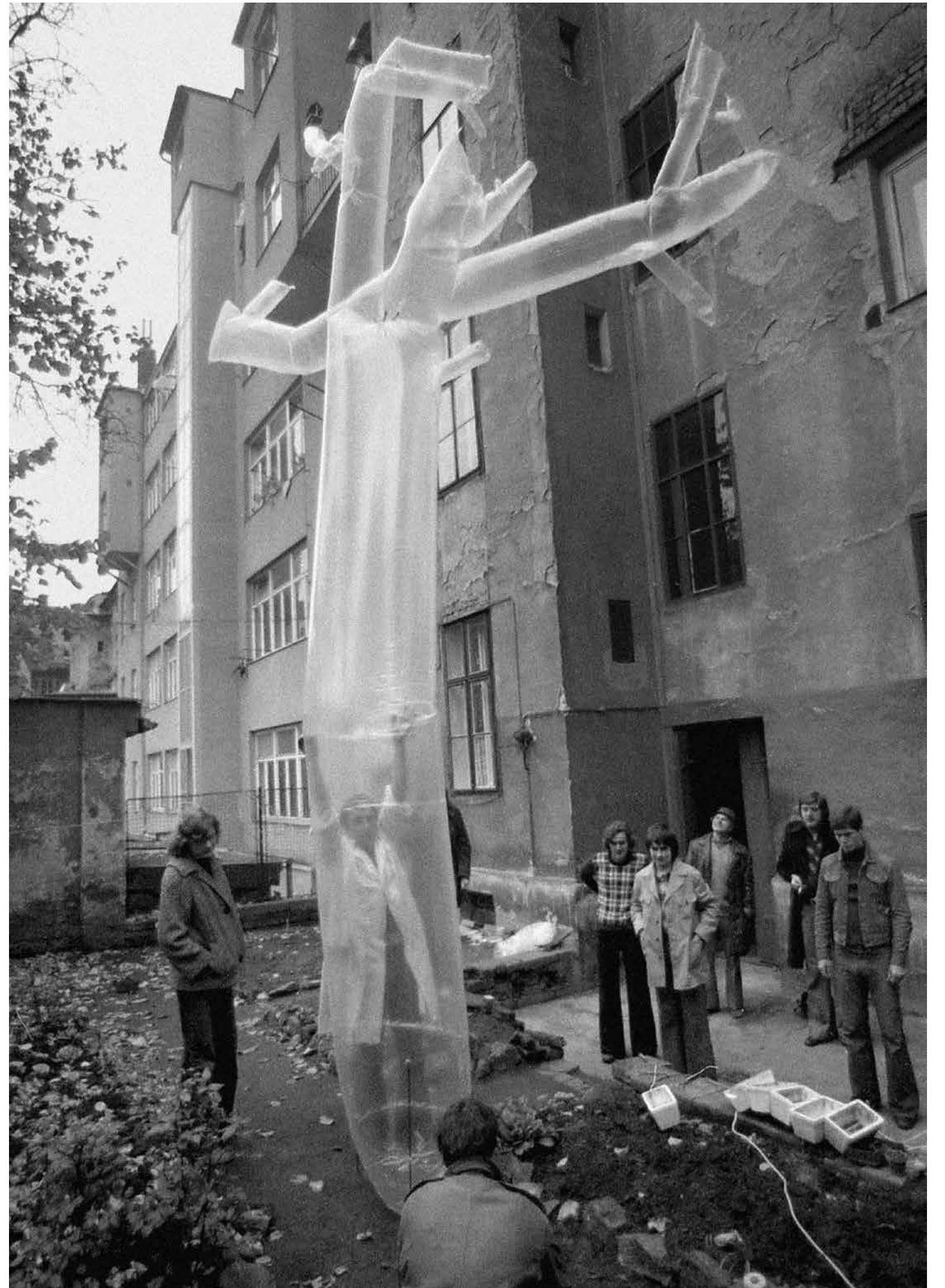
TREE

Try to plant a tree in the street in the city.
What will happen? It won't grow! This was
an action in which a dead tree was replaced
by a tree made of plastic. The plastic tree
was filled with coloured gas.

The photos show friends Olek Vašica, sculptor
Oldřich Vašica Sr., Luboš Hruška, painter Jan Zuziak,
Jaroslav Stejskal, musician Richard Lašek,
Vladimír Ambroz and others

Brno, October 1976
technical cooperation: Olek Vašica
photo: Václav Šedý and others





ANONYMITY – PLASTIC PEOPLE

Potkáváme denně tisíce lidí a většinou mají masku a tím nemyslíme jen obličej lidí. Uniformita oblečení pak tento dojem jen zesiluje.

Akce v lomu na Hádech, kde jsou lidé zcela anonymní se stejným výrazem. Jsou rozlišeni jen na ženy, muže a děti.

Brno, 9. října 1976
foto: Václav Šedý

ANONYMITY – PLASTIC PEOPLE

Every day we meet thousands of people and most of the time they are wearing a sort of “mask”, and we don't just mean their faces. The uniformity of the clothing only makes this impression stronger. This was an action at Hády Quarry in which people were as completely anonymous and showing the same expression. They are only distinguished as women, men and children.

Brno, 9 October 1976
photo: Václav Šedý





WASTES – PODZIM

Vy! Ty! Nepotřebujete to? Je to starý, nelíbí se Vám to? Chcete mít lepší? Tak to zahod'te a s námi! A co? Cokoliv, lahve, boty, tašky, auta, starej chleba či snad ženu? Podzim je to období, kdy se příroda proměňuje, tak proč jako listí nevyhodit i staré věci.

Účastníci: Miroslav Ambroz, Jan Vích, Marek Musil, Jaroslav Stejskal, Pavel Bílek, Václav Šedý

Brno, říjen 1976
foto: Václav Šedý



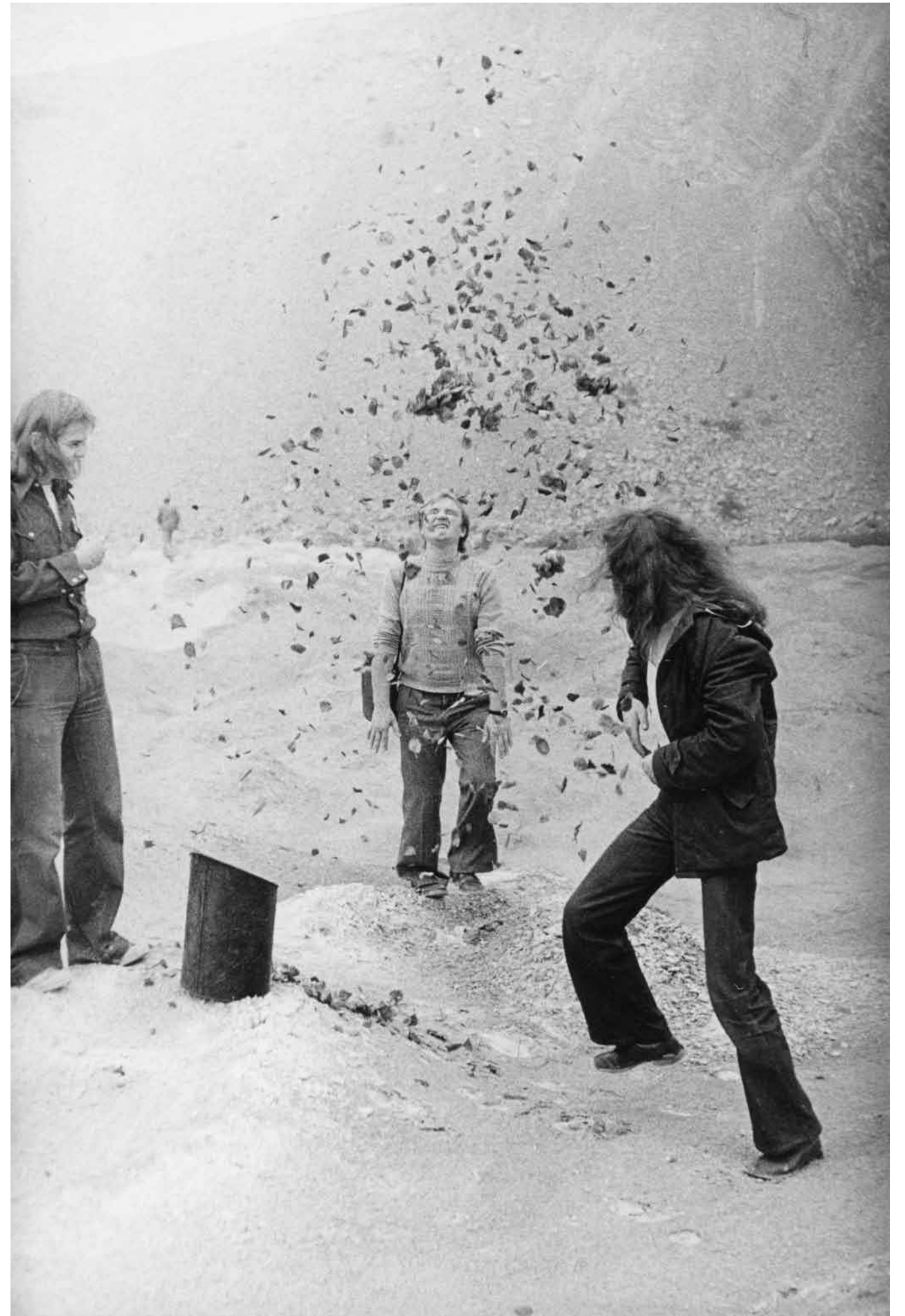
WASTES – AUTUMN

You! Or you! Do you need that? It's old, do you like it? Do you want something better? Throw it away with us, then! What? Anything, bottles, shoes, bags, cars, old bread or perhaps even your wife? Autumn is the season when nature changes, so why not be like leaves and shed yourself of your old things.

Participants: Miroslav Ambroz, Jan Vích, Marek Musil, Jaroslav Stejskal, Pavel Bílek, Václav Šedý

Brno, October 1976
photo: Václav Šedý





WALLS

Akce s pomocí přátel dokumentovala uvědomění vlastní osobnosti. Nešlo o zavržení skutečné informace a nebyla to politická manifestace.

Účastníci: Georgij Jordanov, Olek Vašica, Jan Vích, Marian Palla, Jaroslav Stejskal, Rostislav Čuhel

Brno, listopad 1976
foto: neznámý autor
16mm film: Georgij Jordanov

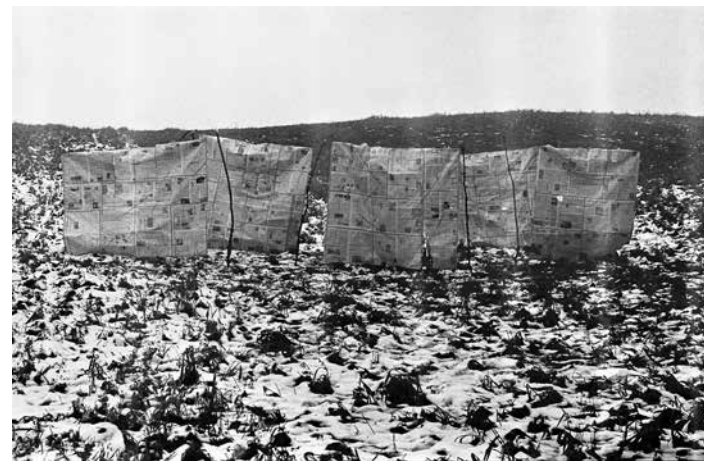


WALLS

With the help of friends, the action documented the awareness of one's own persona. It was not a rejection of any actual information, nor was it a political act.

Participants: Georgi Yordanov, Olek Vašica, Jan Vích, Marian Palla, Jaroslav Stejskal and Rostislav Čuhel

Brno, November 1976
photo: unknown
16mm film: Georgi Yordanov



PF 1977

V období sedmdesátých let si řada tvůrčích lidí posílala pozdrav do nového roku jako jistý pocit lidské svobody. Byly zasílány malé grafiky, fotografie nebo i výtvarné objekty. Týden po odeslání mého PF 1977 byla režimem zahájena štvaniice na signatáře Charty 77, která byla publikována 7. ledna 1977. Atmosféra ve společnosti byla opravdu nesnesitelná.

Brno, prosinec 1976
foto: Miroslav Ambroz

NEW YEAR CARD 1977

Throughout the 1970s many creative people sent each other New Year's cards to promote a sense of human freedom. Small prints, photographs or even art objects were sent. A week after I sent out my 1977 New Year cards, the regime began hunting for those who had signed Charter 77, which was published on 7 January 1977. The atmosphere in society was truly insufferable.

Brno, December 1976
photo: Miroslav Ambroz



CAR

Na parkovišti poblíž bydliště mých rodičů jsem se na pět minut zaparkoval jako automobil. Pokud někdo šel okolo, tak na uvedenou situaci vůbec nereagoval. Přišlo mu to asi úplně normální.

Brno, únor 1977
foto: Miroslav Ambroz

CAR

For five minutes I “parked” myself as a car in a parking lot near where my parents live. When people passed by, they didn’t react to the situation at all. It probably seemed completely normal to them.

Brno, February 1977
photo: Miroslav Ambroz

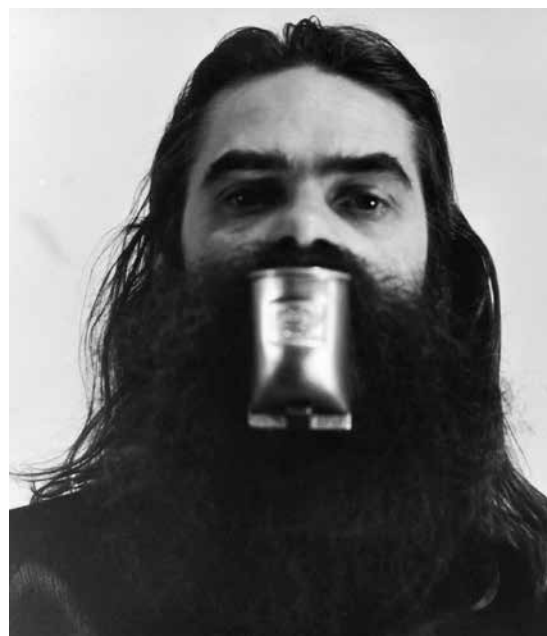




JEN TAK

S přítelem Sonnym Halasem jsme se sešli v mém ateliéru a strávili příjemné odpoledne. On chodil se džbánem pro pivo do přilehlé hospody Tivoli a já jsem zajišťoval chybějící teplo nošením teplého vzduchu ve třímetrovém plastovém válci od přítele Mariana Pally. Jeho ateliér byl vzdálen asi 1,5 kilometru. V ateliéru měl přetopeno a nebyl schopen uzavřít radiátory. Se Sonnym jsme měřili různé předměty a pozvanou slečnu v duchu vědeckého materialismu.

Brno, 1977
foto: Miloslav Sonny Halas, Vladimír Ambroz



JUST LIKE THAT

I met my friend Sonny Halas at my studio and we spent a nice afternoon there. He walked with a pitcher to get beer at the pub next door, Tivoli, while I arranged to bring in heat that the studio lacked by carrying hot air in a three-metre-long plastic cylinder from my friend Marian Palla's studio, which was about 1.5 kilometers away. His studio was overheated and he was unable to turn down the radiators. In the spirit of scientific materialism, Sonny and I measured various objects and a young lady we had invited along.

Brno, 1977
photo: Miloslav Sonny Halas and Vladimír Ambroz



PARKING

Parkující automobily zabírají neuvěřitelně velký životní prostor ve městech. Asfaltové plochy se v nich už v sedmdesátých letech začaly rozlézat jako paraziti. Zabral jsem jako člověk jedno parkovací místo na parkovišti u jedné z velkých strojírenských továren v Brně.

Brno, léto 1977
foto: Marie Kratochvílová

PARKING

Parked cars take up an unbelievably large amount of space in cities. As early as the 1970s, asphalt surfaces began spreading everywhere like parasites. As a human being I took one parking space in a car park near one of the large engineering factories in Brno.

Brno, summer 1977
photo: Marie Kratochvílová



REMEMBER ME

Na ulici, kde jsem měl ateliér, byl zavřený obchod z první republiky, jako by byl z jiné doby či jiného světa. Požádal jsem fotografku, aby mne zachytila jako ještě existující záblesk starých časů.

Brno, 1977
foto: Marie Kratochvílová

REMEMBER ME

On the street where I had my studio there was an old abandoned store from the First Republic that looked like it was from a different time or a different world. I asked the photographer to capture me like an existing flashback from the olden days.

Brno, 1977
photo: Marie Kratochvílová





TV-LOOK

Jsme skutečně schopni analyzovat obsah toho, co sledujeme na obrazovce? Nejsme ovlivněni do té míry, že to mění naše názory? Nepřikládáme sdělení přes obrazovku daleko větší význam, než bychom ve skutečnosti měli? Není náhodou zcela lhostejné, co vidíme a co slyšíme? Zavřete oči a vypněte zvuk a oddejte se představám.

Dohromady s přáteli jsme sledovali program Československé televize. Všichni měli nasazené černé brýle a zvuk byl vypnut.

Na fotografiích sochař Olek Vašica, Rostislav Čuhel, Marian Palla, historička umění Geneviève Bénamouová, Vladimír Ambroz

Brno, léto 1977
foto: Pavel Büchler



TV-LOOK

Are we really capable of analysing the content that we see on a screen? Aren't we affected to such a degree that it changes our opinions? Do we attach much greater importance to messages communicated through the screen than we really should? Isn't what we see and what we hear really just all the same? Close your eyes and turn off the sound and abandon yourself to your imagination.

My friends and I watched a programme on Czechoslovak Television. Everybody had dark glasses on and the sound was turned off.

In the photos are sculptor Olek Vašica, Rostislav Čuhel, Marian Palla, art historian Geneviève Bénamou and Vladimír Ambroz

Brno, summer 1977
photo: Pavel Büchler



ACROSS

Překračování určených a předepsaných směrů, příkazů a zvyklostí je často posunem kupředu a směřuje k vysvobození ze schématu.

Brno, 1978
foto: Marie Kratochvílová

ACROSS

Transcending defined and outlined directions, orders and practices is often a step forward and leads to liberation from predefined schemes.

Brno, 1978
photo: Marie Kratochvílová



BEN

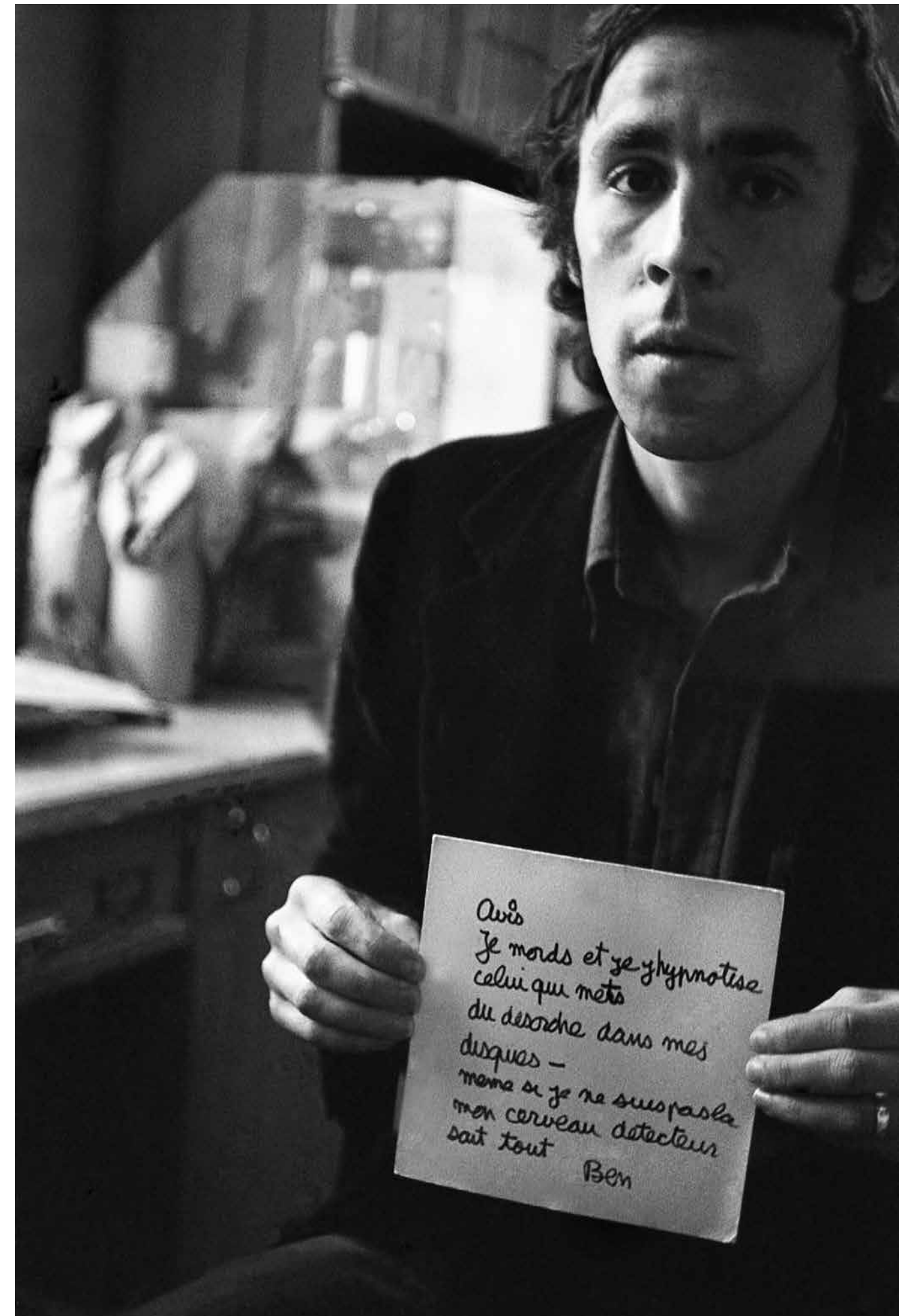
V roce 1978 nebyl ještě Ben Vautier legendou, ale člověkem, který vše okolo popisoval svým charakteristickým písmem. Na jeho prezentaci někde ve Francii můj bratr, který tam toho roku emigroval, sebral z jeho instalace uvedený text a poslal mě jej poštou. Já se s textem vyfotil a poslal ho na Benovu adresu uvedenou v Art Diary, vydaném ve *Flash Artu*. Odpověď nepřišla, asi to nebylo nijak zajímavé. Nebo se to ztratilo, tak jako většina pošty, kterou režim filtroval.

Brno, 1978
foto: autor neznámý

BEN

In 1978 Ben Vautier wasn't a legend yet, but a man who used his characteristic handwriting to label everything around him. At his presentation somewhere in France, my brother, who had emigrated there that year, took this text from his installation and posted it to me. I took a picture of myself with the text and sent it to Ben's address listed in the Art Diary published in *Flash Art*. I never received a reply, it probably wasn't interesting for him. Or it may have been lost, like most of the mail that was filtered by the regime.

Brno, 1978
photo: unknown



POSTER

V sedmdesátých letech nebylo možné si nechat vytisknout a nalepit oficiálně svůj plakát, protože všechny plakáty byly kontrolovány dříve, než šly do tisku, a tak i obsah byl zcela pod dohledem státních orgánů. Jen instituce si mohla oficiálně nechat vylepit svůj odsouhlasený plakát. Vyrobil jsem plakáty s textem, který byl rozmístěn do jednotlivých formátů, na plakátové ploše se ocitlo vždy jen jedno písmeno. Tak nebylo možné zjistit ani text, ani autora. Plakáty vylepil ilegálně lepič plakátů.

Brno, březen 1978
foto: Vladimír Ambroz

POSTER

In the 1970s it wasn't possible to have a poster officially printed and posted because all posters were checked before they went to print, and thus the content was completely under the control of the state authorities. Only institutions could officially have their approved posters distributed. I made posters with a text that was deployed in single formats, with only one letter on each poster. Therefore no one could find out what the text was or who the author was. A billposter put up the posters illegally.

Brno, March 1978
photo: Vladimír Ambroz



SCRAWL

Ve studiu GAS jsem seděl za stojanem za sklem a kreslením na plochu skla se měnila má tvář. V místnosti byla ještě fotografka.

Brno, léto 1978
foto: Marie Kratochvílová

SCRAWL

At GAS studio I sat behind a piece of glass at an easel and as I drew on the surface of the glass, my face changed. A photographer documented my activities in the room.

Brno, summer 1978
photo: Marie Kratochvílová





1978

60



scrawl



1978

62



scrawl

HIGHWAY

Ležel jsem uprostřed silnice spojující
předměstí s centrem města. Bílá střední
čára šla symbolicky přes mé tělo. Auta
jezdila okolo, byť jich nebylo mnoho,
přesto měla přednost.

Brno, 1978
foto: Marie Kratochvílová

HIGHWAY

I lay in the middle of a road connecting
the suburbs with the centre of the city.
The white median line symbolically went
over my body. Cars were passing by and
although there weren't many, they still had
the right of way.

Brno, 1978
photo: Marie Kratochvílová





STOPY

Každý po sobě nechává stopy, aniž chce anebo si je toho vědom. Napříč ulicí jsem rozlil barvu, auta jezdila a lidé chodili přes tuto mokrou linii.

Brno, 1978
foto: Marie Kratochvílová

TRAILS

Everyone leaves a trail without wanting to or even being aware of it. I spilled paint across the road, and cars rode and people walked through the wet line.

Brno, 1978
photo: Marie Kratochvílová





SHAPES

Se zrcadlem v ruce jsem prošel po ulicích města. Cestou jsem se snažil najít to, co mne zaujalo. Ve městě plném protikladů to nebyl problém.

Brno, 1979
foto: Marie Kratochvílová

SHAPES

I walked through the streets of the city holding a mirror in my hands. On the way I tried to look for what I found interesting. In a city full of contrasts it wasn't a problem.

Brno, 1979
photo: Marie Kratochvílová







TO ALLAN

Obchody se zbožím byly v sedmdesátých letech prázdné, uvnitř šedé a nezajímavé. Pokud se objevilo zboží se zajímavým obalem a cizími nápisy, bylo okamžitě vyprodáno. Allan Kaprow jako jeden z otců happeningu mne inspiroval k akci, kdy jsem koupil běžné ruské konzervy s rybami a rajčatovou šťávou. Doma jsem zhotovil sítotiskem nový potisk, a to barevnější než byl původní obal, a použil jsem postavu Allana Kaprowa jako motiv pro přebal. Konzervy jsem propašoval do prodejny potravin. Přes okno jsem se pak díval na scénu u pokladny tzv. samoobsluhy, kde došlo k diskusi kupující a pokladní nad krabičkou KAPROW. Kapr je totiž typicky česká ryba. Několik krabiček KAPROW jsme také během jednoho odpoledne s přáteli zkonsumovali.

Brno, 1979
foto: Vladimír Ambroz

TO ALLAN

The stores were empty in the 1970s, grey and uninteresting inside. Whenever goods with interesting packaging and foreign writing appeared, they always sold out immediately. Allan Kaprow, one of the founders of the "happening", inspired me to make an action in which I bought ordinary Russian canned fish in tomato sauce. At home I silkscreened new labels that were more colourful than the original packaging, using Allan Kaprow's figure as the motif for the top label. Then I smuggled the cans back in the store. Through the window I watched the scene at the checkout, where a discussion developed between a shopper and the cashier over the tin of KAPROW. Carp - kapr in Czech - is a typical Czech fish. My friends and I also consumed several tins of KAPROW one afternoon.

Brno, 1979
photo: Vladimír Ambroz



SVĚT JE ODRAZEM

Vše okolo nás je také naším odrazem. Měl jsem hlavu obalenou neprůhlednou zrcadlovou fólií, abych neviděl ven, která reflektovala vše okolo. Fólii jsem pak na sobě roztrhal.

Brno, 1979
foto: Marie Kratochvílová

THE WORLD IS A REFLECTION

Everything around us is also our own reflection. I wrapped my head with opaque mirror foil so I couldn't see through it, and it reflected everything around me. Then I slowly tore it off.

Brno, 1979
photo: Marie Kratochvílová







svět je odrazem / the world is a reflection

JEN DÁL

Po návštěvě svých rodičů jsem rozdupal svůj portrét.

Brno, 24. září 1979
foto: Miroslav Ambroz

ONWARDS

After visiting with my parents I trampled on my portrait.

Brno, 24 September 1979
photo: Miroslav Ambroz



YES – NO

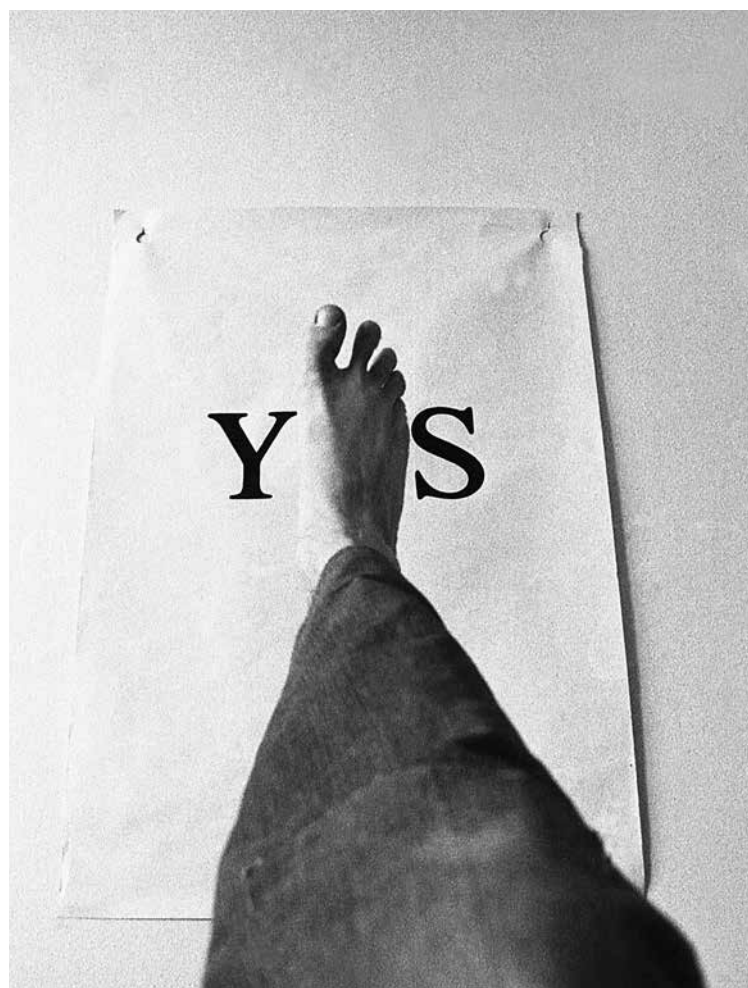
Celý život se rozhodujeme mezi ano a ne. A některá rozhodnutí, byť neviditelná, mají velký význam. A často je rozdíl mezi volbou tak malý.

Brno, únor 1980
foto: Vladimír Ambroz

YES – NO

All our lives we decide between yes and no. And some decisions, although they may go unnoticed, are of great importance. Often the difference between two choices is quite small.

Brno, February 1980
photo: Vladimír Ambroz



MEDIAMAN

Ležel jsem v místnosti, jejíž podlaha byla pokryta novinami a v čele stál televizní přijímač s programem a reklamami. Diváci po čase vstoupili na plochu. Po určité době jsem vstal a odešel. Cela akce byla zaznamenána na video.

Brno, prosinec 1980
foto: Marie Kratochvílová
video: Karel Slach

MEDIAMAN

I lay in a room, the floor covered with newspaper, and a TV set stood at the head showing programmes and commercials. Viewers entered the space after a while. After a certain amount of time, I got up and left. The whole action was recorded on video.

Brno, December 1980
photo: Marie Kratochvílová
video: Karel Slach



TV PIECE

Informoval jsem své přátele, že budu sledovat kompletní televizní program jednoho kanálu Československé televize. Vysílání začalo v sobotu v 7.30 ráno a skončilo tradičně hymnou a vlajkou v 0.35 následující den. Během dne se přišli někteří lidé podívat, zdali tam opravdu jsem. S ohledem na povzbuzující program (přenos ze stranických konferencí KSČ) si buďto četli, anebo popíjeli čaj. Za celý den jsem se nevzdálil z místnosti a po ukončení akce jsem si musel vzít prášky na spaní, abych vůbec dokázal usnout.

Brno, leden 1981
foto: neznámý autor

TV PIECE

I informed my friends that I was going to watch a full day of television broadcasting on one channel of Czechoslovak Television. It began at 7:30 a.m. on Saturday morning and traditionally closed with the national anthem and flag at 12:35 a.m. the following day. Throughout the day various people came over to see if I was really there. Given the exciting programming (broadcasts from Communist Party conferences), they either read or drank tea. I didn't leave the room all day and after finishing the action I had to take sleeping pills in order to fall sleep.

Brno, January 1981
photo: unknown



CELLAR PIECE – WASTES

Sklep v bydlíšti mě tchyně mne inspiroval k akci, při níž jsem celý jeden box vyplnil papírem. Při akci jsem byl uzavřen uvnitř, poté, co byl sklep plný, jsem ho zamkl a odešel. Okolní sklepní boxy byly vyplněné starým nábytkem, zavařeninami a naprostými zbytečnostmi.

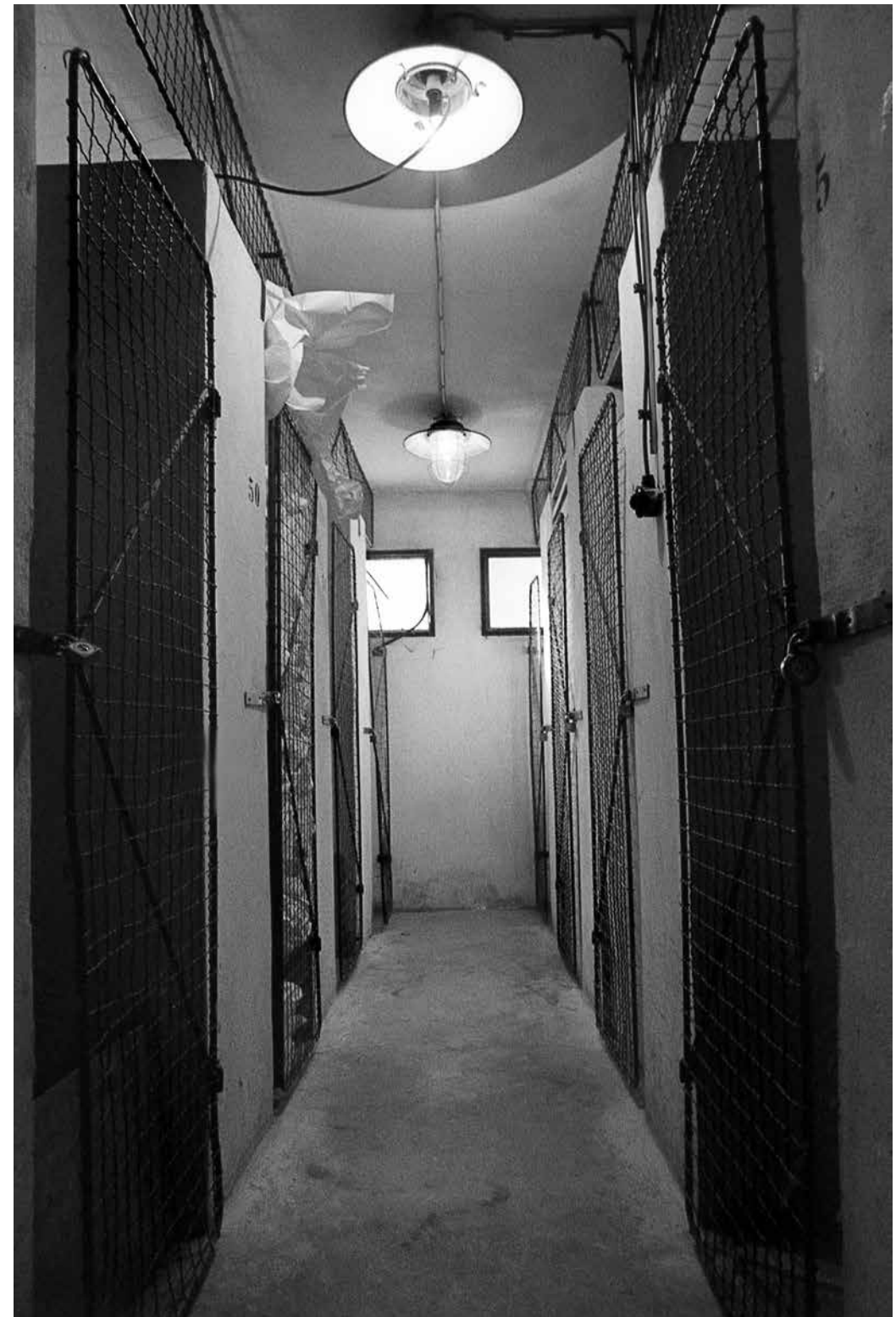
Brno, srpen 1981
foto: Marie Kratochvílová

CELLAR PIECE – WASTES

The cellar of the building where my mother-in-law lives inspired me to make an action in which I filled an entire cellar storage compartment with paper. During the action I was closed up inside the room, and after the compartment was full, I locked it and left. The neighbouring cellar compartments were filled with old furniture, fruit preserves and useless junk.

Brno, August 1981
photo: Marie Kratochvílová





1976—1982

Nerealizované akce a projekty / Unrealized actions and projects

- 102 Birds / [Birds](#) 1976
- 103 Without Words / [Without Words](#) 1977
- 104 Velký bratr / [Big Brother](#) 1977
- 105 Faces / [Faces](#) 1978
- 106 Pár okamžiků / [Several Moments](#) 1978
- 108 Bridge / [Bridge](#) 1979
- 109 Konečné řešení / [Final Solution](#) 1979
- 112 Cellar Taps / [Cellar Taps](#) 1979
- 114 Videohabitation / [Videohabitation](#) 1981
- 115 The Target / [The Target](#) 1982

Některé z uvedených projektů nebylo možné zrealizovat pro jejich finanční náročnost, jiné z důvodu zásahu do práv spoluobčanů. Případně se jednalo o okolnosti, které jsem nemohl nijak ovlivnit.

Some projects could not be carried out due to financial constraints, others as they interfered with the rights of other citizens. In other cases, there were simply circumstances beyond my control.

BIRDS

Jeden z přátel měl ateliér na nezvyklém místě. Byl totiž ve 13. patře panelového domu na sídlišti Lesná. Ptáci, které jsem byl zvyklý vidat za oknem našeho domu, v té výšce za oknem ateliéru nebyli vidět. Ze střechy domu, která byla nad oknem ateliéru, jsem vysypal plné pytle papírových vlaštovek. Přítel přes okno ateliéru pozoroval kroužící „ptáky“.

Brno, 1976

BIRDS

One of my friends had a studio in an unusual place. It was on the 13th floor of a prefabricated housing block at Lesná Housing Estate. The windows of his studio were so high that you couldn't see the birds which I usually saw from the window of our house. From the roof of the building, which was just above the studio window, I dumped bags full of paper planes. My friend watched the "birds" through the window.

Brno, 1976

WITHOUT WORDS

Před zdí jsem mluvil nahlas o věcech, které jsem nikomu ještě neřekl. Pouze jsem si je myslel. Od místa byla 40 metrů daleko rušná komunikace.

Brno, 1977

WITHOUT WORDS

In front of a wall I spoke out loud about things that I had never told anyone. I had only thought about them before. Forty meters away there was a busy road.

Brno, 1977

Mám přítele O.Vašicu."jeho" atelier je na zcela nezvyklém místě.Ve 13 patře jednoho panelového domu na ~~zák~~ sídlišti Lesná.Já který jsem zvyklý vidat za oknem ptáky jsem tam nikdy žádného neviděl.Asi je to příliš vysoko a ani si nemají kam sednout.Alespoň pro jednu bych mu to chtěl vynahradiť.

BIRDS/PTÁCI dedicated to O.Vašica
..... věnováno O.Vašicovi

Ze střechy domu /nad oknem atelieru/ budou vysypány papírové vlaštovky.Počet nerozhoduje /cca 100 kusů/.Vašica sedí na židli u zamřížovaného okna svého atelieru.Vlaštovky za oknem krouží.

dokumentace! foto teleobjektivem ze země,pohled na část domu
foto širokým objektivem ze střechy/místo vzletu/
foto pohled přes Vašicu oknem ven

realizace plánována na 11.12 a 12.12. 1976

VELKÝ BRATR

Všeobecně užívaná masáž komunistického režimu v podobě nápisů, pomníků či bust několika nežijících ikon byla všude přítomná. Jedině prostory bytů či domů a jejich domácnosti si uchovávaly určitou prázdnotu. Snad jedině, když se nechal majitel bytu zmasírovat domovním úředníkem, aby vyvěsil praporky či jiné symboly vyjadřující „souznění“ s režimem.

Pro danou akci je nejvhodnější panelový dům na sídlišti Lesná o délce 300 metrů. Napříč domem by byly provrtány otvory o průměru 30 milimetrů a celou délkou domu by napříč a našikmo procházela neonová červená trubka. Ta by musela být stále rozsvícena, aby majiteli připomínala přítomnost Velkého bratra.

Brno, 1977

BIG BROTHER

The commonly-used “massage” of the communist regime in the form of signs, memorials and busts of deceased icons was omnipresent. Only the spaces of flats, houses and households maintained a certain emptiness. Except when the owner of an flat was “massaged” by the house officer to hang flags or other symbols expressing his “alliance” with the regime.

The best place for the action is a prefabricated housing block at Lesná Housing Estate, 300 metres long. Thirty-millimetre-wide holes would be drilled through the building and a neon red tube would zig-zag across the whole length of the building. The tube would have to be on all the time so that the owner of the flat would constantly be reminded of the presence of Big Brother.

Brno, 1977

FACES

Zvětšuji svůj portrét na archy papíru, aby obličej měl celkový rozměr 7 × 10 metrů. Tento plakát rozesílám po svých známých s přáním o vyvěšení na viditelném místě v určenou dobu s ohledem na rovníkové rozdíly. Cyklus: touha po propagační činnosti.

Brno, 15. březen 1978

FACES

I enlarge my portrait on sheets of paper so that my face would have the overall dimensions of 7 × 10 metres. I send this poster to my acquaintances with a kind request to post it in a visible place at a set time, keeping in mind equatorial differences. Cycle: a desire for promotional activity.

Brno, 15 March 1978

PÁR OKAMŽIKŮ

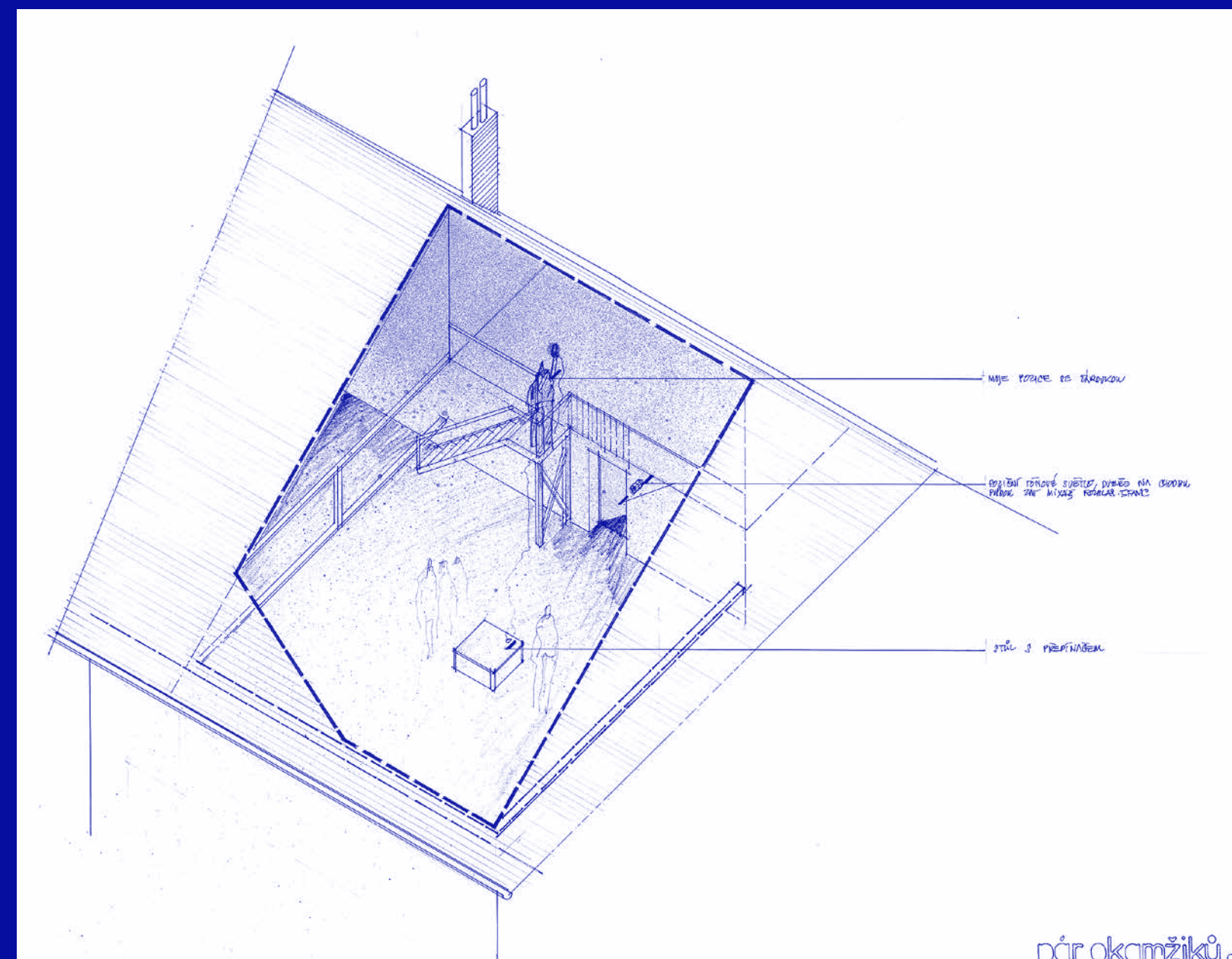
Do půdního prostoru vedle ateliéru zvu ve večerních hodinách pár známých lidí. Po vstoupení do prostoru za plechovými dveřmi se ocitnou ve tmě osvětlené pouze červenou žárovkou, která se používá například ve fotokomoře. Odkudsi se ozývá zvuk přeladovaného radiopřijímače, ze kterého jsou slyšet rušené cizí stanice na krátkých vlnách. V jednu chvíli vstoupí někdo, kdo hledá vypínač světla a posléze ho najde. Zapne normální osvětlení a žárovku držím celou dobu v holé ruce. Stojím na dřevěné konstrukci a po chvíli sklo žárovky tak pálí, že ji bolestí pouštím na zem. Prostor se opět ocitne v červené tmě a ve zvucích rušiček signálu.

Brno, 1978

SEVERAL MOMENTS

In the evening hours I invite a few friends into the attic space next to the studio. After entering the space behind a sheet metal door they find themselves in a dark space lit only with a red light bulb, like the type that is used in darkrooms. The sound of a radio can be heard from somewhere, tuned into jammed foreign shortwave radio stations. At one moment somebody steps in, looks for the light switch and, finding it, turns on the normal light to reveal that I am holding the light bulb in my bare hand the whole time. I am standing on a wooden construction and after a brief moment the glass of the light bulb burns so much that I drop it on the ground. The space again falls into red darkness, the sound of the jammed radio signal in the background.

Brno, 1978



BRIDGE

Na ulici Poděbradova je starý a opuštěný nefunkční most s ocelovou konstrukcí. Ležel jsem na horní hraně ocelové konstrukce nad ulicí, kde jezdila auta.

Brno, 1979

BRIDGE

On Poděbradova Street there is an old abandoned and broken bridge made of steel. I lay on the upper edge of the steel construction over the street where cars were riding by.

Brno, 1979

KONEČNÉ ŘEŠENÍ

V okrajové čtvrti Brna vyplňuji opuštěný dům keramickou hlínou. Dům je plně vybaven a vše je vyplněno hlínou v celém objemu, takže vybavení a nábytek byly překryty touto hlínou. Celý dům se stal jedním kompletním otiskem doby. Pak se už jen čeká na vypálení několika desítek tun těžkého keramického odlitku. Nic jiného než výbuch atomové bomby takový keramický odlitek nemůže vypálit. V době studené války byly velmi blízko Brna uloženy ruské rakety SS-20 s jadernými hlavicemi. Je zřejmé, že na straně potenciálního nepřítele tehdejšího režimu mířily na stejné místo americké rakety Pershing. Při konfliktu by zůstal jediný otisk doby.

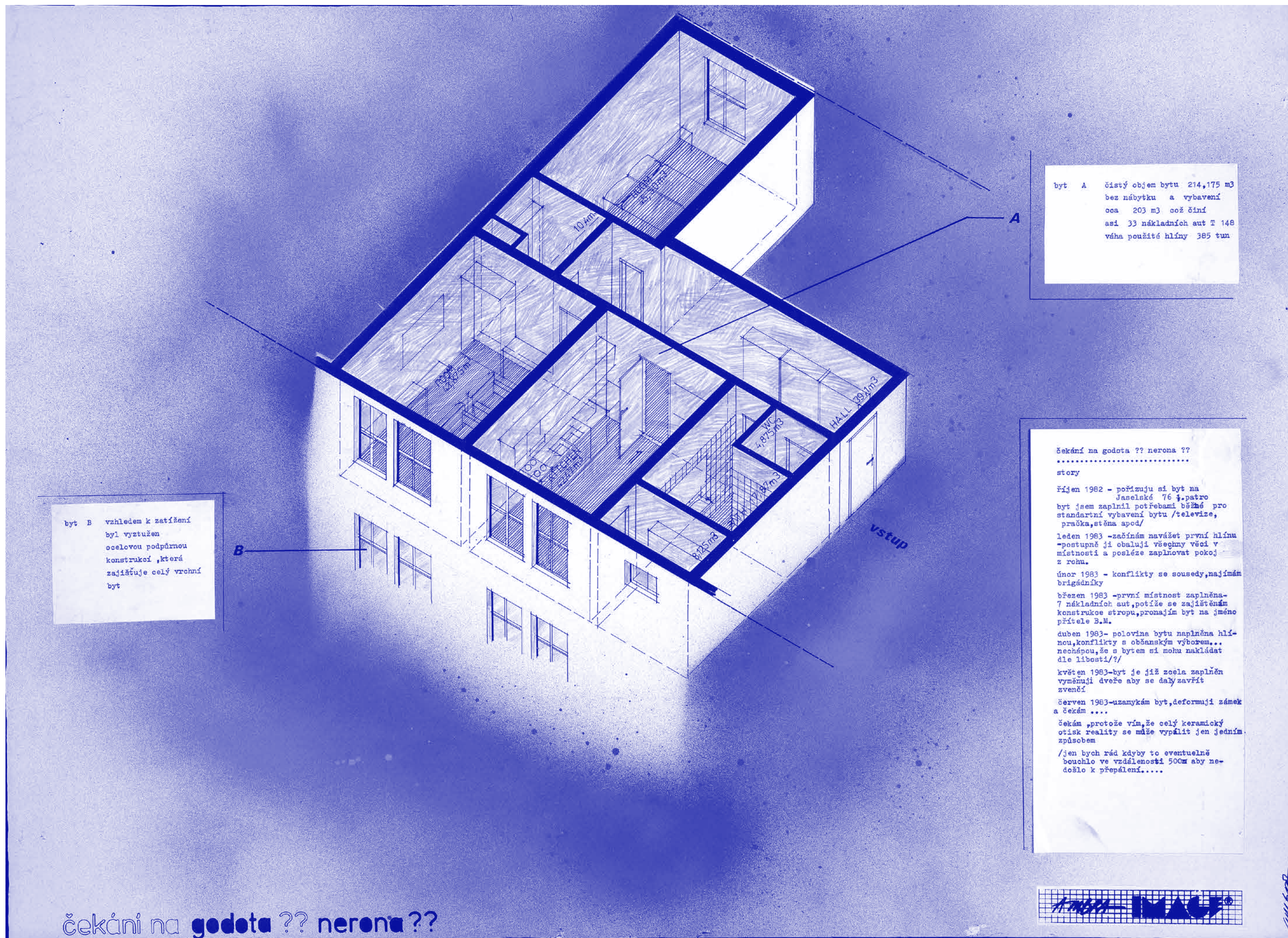
Brno, 1979

FINAL SOLUTION

In a suburb of Brno I fill an abandoned house with pottery clay. The house is fully furnished and the entire volume of the house is filled in with clay, so the appliances and furnishings are covered by the clay. The whole house becomes a complete imprint of time. Then one must wait for the several tons of heavy pottery clay to be fired. Nothing other than an atomic bomb explosion could fire such a ceramic cast. During the Cold War the Russians had SS-20 missiles with nuclear warheads in silos quite close to Brno. It is obvious that the regime's potential enemy had American Pershing missiles targeted at the same place. In case of nuclear war, a single imprint of the time would be left.

Brno, 1979





byt A čistý objem bytu 214,175 m³
 bez nábytku a vybavení
 oca 203 m³ což činí
 asi 33 nákladních aut T 148
 váha použité hlíny 385 tun

byt B vzhledem k zatížení
 byl vyztužen
 ocelovou podpůrnou
 konstrukcí, která
 zajišťuje celý vrchní
 byt

čekání na godota ?? nerona ??

 story
 říjen 1982 - pořizuji si byt na
 Jaselské 76 1.patro
 byt jsem zaplnil potřebami běžné pro
 standardní vybavení bytu /televize,
 pračka, stůl apod/
 leden 1983 -začínám navážet první hlínu
 -postupně ji obalují všechny věci v
 místnosti a posléze zaplnovat pokoj
 z rohu.
 únor 1983 - konflikty se sousedy, najímám
 brigádníky
 březen 1983 -první místnost zaplněna-
 7 nákladních aut, potíže se zajištěním
 konstrukce stropu, pronajím byt na jméno
 přítele B.M.
 duben 1983- polovina bytu naplněna hlí-
 nou, konflikty s občanským výborem...
 nechápou, že s bytem si mohu nakládat
 dle libosti!/?
 květen 1983-byt je již zcela zaplněn
 vyměňuji dveře aby se daly zavřít
 zvenčí
 červen 1983-uzamýkám byt, deformuji zámeč
 a čekám
 čekám ,protože vím, že celý keramický
 otisk reality se může vypálit jen jedním
 způsobem
 /jen bych rád kdyby to eventuelně
 bouchlo ve vzdálenosti 500m aby ne-
 došlo k přepálení.....

čekání na godota ?? nerona ??



AMBA 83

CELLAR TAPS

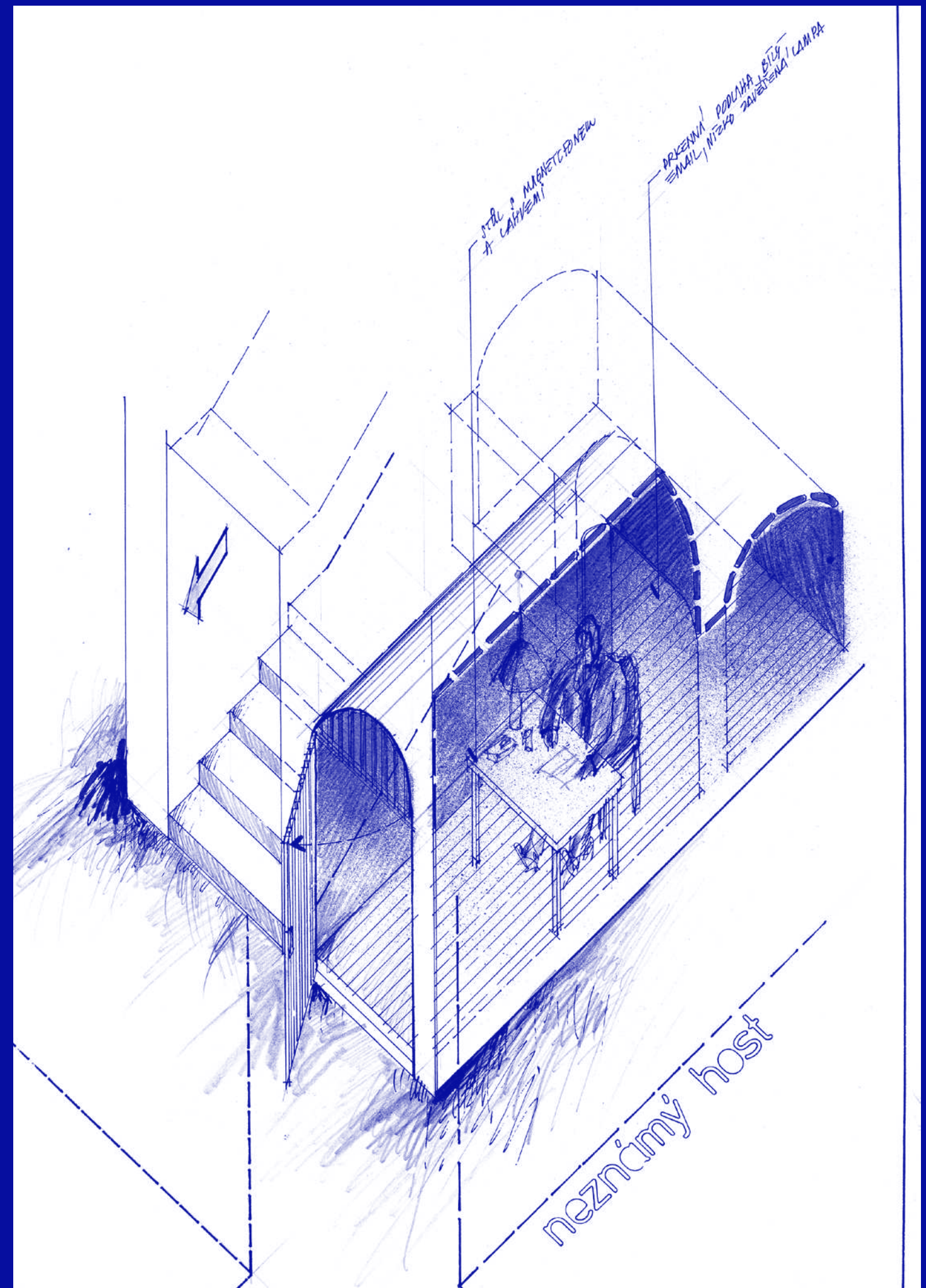
Adaptuji sklep v domě, kde mám ateliér. Jde o malý prostor umístěný pod schody, který má jen staré latkové dveře. Umístím dovnitř dřevěné pódium, jednu žárovku a malý stolek se dvěma židlemi. Nechám místnost takto několik měsíců zavřenou. Pak požádám jednoho známého, aby dle přesného rozpisu udělal rozhovory s různými lidmi, které písemně pozvu. Osobně je nezná, ale má vše nahrát na cívkový magnetofon. Večer se stavím ve sklepě a dotyčný je z těch rozhovorů úplně vyřízen. Nevím, nač se jich ptal, ale cívky rozřídím dle jmen a založím do složek. Krabice popíši jmény a zamknu do trezoru umístěného na půdě.

Brno, 1979

CELLAR TAPS

I adapt a space in the cellar of the building where I have my studio. It is a small space under the stairs, barred only by an old door made of wooden slats. I put a wooden podium inside with one light bulb and a small table with two chairs. I leave the room closed like this for several months. Then I ask one of my acquaintances to interview various people on an exact schedule and I invite the people in writing. My acquaintance doesn't know them personally but should record everything on a tape recorder. In the evening I drop by the cellar and the interviewer is completely worn out. I don't know what he asked, but I sort the tapes by name and file them away. I mark the boxes with the names and lock them up in a safe in the attic.

Brno, 1979



VIDEOHABITATION

Zabedňuji prostor vedle svého ateliéru tak, abych neviděl z oken ven. Snažím se koncentrovat své aktivity uvnitř ateliéru. Uvnitř je pouze umělé osvětlení a spojení s vnějškem mně zajišťuje napevno instalovaná kamera za oknem, která sleduje dění venku a přenáší je. Nemám uvnitř hodiny, telefon, rádio ani televizi. Ke dveřím ateliéru jsou mně přinášeny v nepravidelných intervalech potraviny. Po měsíci mne vysvobozuje domluvený přítel. Ztratil jsem zcela pojem o situaci venku. Jen jsem pozoroval obraz na monitoru.

Brno, 1981

VIDEOHABITATION

I board up the space next to my studio so that I would not see out the windows. I try to concentrate on my activities inside the studio. There is only artificial light inside and the only connection with the outside world is through a camera installed outside the window, recording life outside and transmitting it to me. I don't have a clock, telephone, radio or television. Food is brought for me and left at my doorstep at irregular intervals. After a month my friend liberates me as arranged. I have lost track of the situation outside. I only watched images on a monitor.

Brno, 1981

THE TARGET

Na střechu domu, jenž měl velkou plochou střechu, který jsem v té době stavěl, jsem plánoval namalovat velký terč o průměru 10 metrů. Ten by jistě byl vidět ze špionážních družic. Kdyby už k tomu došlo, tak jsem si přál, abychom s rodinou byli první.

Brno, 1982

THE TARGET

I planned to paint a large target 10 metres in diameter on the flat roof of the house I was building at the time. This would certainly be visible to spy satellites. If things ever got hot, I would want my family and me to be the first to go.

Brno, 1982

Tomáš Pospisyl
Mediaman / Mediaman

Jednu ze svých posledních akcí nazvanou *Mediaman* Vladimír Ambroz uskutečnil v prosinci roku 1980. V malé místnosti pokryl podlahu rozloženými novinami a časopisy tak, aby vznikl volný prostor ve tvaru kříže. Do něj si lehl s rozpřaženýma rukama, zatímco televizor za jeho hlavou přehrával právě běžící program. Performance byla součástí soukromého setkání v Ambrozově brněnském ateliéru v ulici Jana Uhra.¹ Sešlo se tu asi dvacet přátel, diváků i účinkujících. Mezi aktivní účastníky vedle Vladimíra Ambroze patřili i Petr Štembera a Milan Kozelka, mezi diváky bychom našli Ivana Kafku, Antonína Dufka, Marii Kratochvílovou, Borise Myslivečka, Zdeňka Sedláčka, Václava Houfa a další.²

V kontextu československé performance sedmdesátých let se tehdy v Ambrozově ateliéru koncentroval neobvyklý počet publika, umělců i provedených děl – vlastně se jednalo o jakýsi malý festival.³ Ke zvláštnostem setkání patřila i přítomnost videokamery. Vedle tradiční fotografické dokumentace průběh večera na vypůjčenou videotechniku

natáčel Karel Slach. Vladimír Ambroz se totiž dozvěděl, že toto zařízení nedávno zakoupila Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Povedlo se mu domluvit zapůjčení, současně oslovil Slacha, který se o videotechnologii zajímal, aby se ujal jeho obsluhy. Nikdo z účinkujících umělců neměl s videem žádnou zkušenost. To, jak bylo s neobvyklou technologií naloženo, se více podobalo spontánní improvizaci než promyšlenému postupu. Obrazovka s přenosem dění před kamerou byla umístěna v těsném prostoru ateliéru. Diváci mohli sledovat, co právě provádí Vladimír Ambroz nebo Petr Štembera, ať už v reálu, nebo na monitoru. Na možná nezamýšlené úrovni můžeme hovořit o uzavřeném videokruhu, který tak často a rádi využívali performeři v těch zemích světa, kde videotechnika představovala sice nákladné, ale jinak běžné zařízení. Otázka dokumentace prováděných uměleckých kusů prostřednictvím videa byla v případě setkání v Ambrozově ateliéru až sekundární, spíše šlo o zvědavost, co lze s videem, ve světovém umění performance často užívaným nástro-

1/ Žánr, ve kterém se Vladimír Ambroz a jeho přátelé pohybovali, nazývám termínem umění performance nebo performance, přestože nebyl v dané době všeobecně používán. Jednotlivá díla jejich autoři většinou nazývali akce, některé z nich spadaly do úžeji definovaných oblastí body artu, intervence do veřejného prostoru nebo konceptuální fotografie. Obecný termín performance podle mého názoru vhodně vystihuje důraz na fyzické provedení určité činnosti a současně široce intermedialní založení vzniklého díla.

2/ Z dochované korespondence vyplývá, že setkání v Brně původně iniciovali „Pražáci“ a prostřednictvím Antonína Dufka se dotázali, zda by bylo možné využít prostoru Ambrozova nevelkého ateliéru. Viz Marie [Kratochvílová] Vladimíru Ambrozovi, 15. 10. 1980, archiv Vladimíra Ambroze.

3/ Sdružení několika performancí různých autorů do jednoho času a prostoru v dějinách české performance nalezneme vícekrát. Podobný průběh měla některá vystoupení Petra Štembery, Jana Mlčocha a Karla Milera ve sklepe Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, performance Štembery a Mlčocha v Malé pevnosti v Terezíně v dubnu roku 1976 nebo v listopadu 1977 v Hradci Králové.

One of Vladimír Ambroz's last actions, titled *Mediaman*, took place in December 1980. In a small room he covered the floor with newspapers and magazines, leaving a space in the shape of a cross empty. Ambroz lay in the middle with his arms outstretched, a television behind his head broadcasting the current programme. The performance was part of a private meeting at Ambroz's studio on Jan Uher Street in Brno.¹ Approximately twenty friends, spectators and performance artists were present. Besides Vladimír Ambroz, the other active participants were Petr Štembera and Milan Kozelka, and audience members included Ivan Kafka, Antonín Dufek, Marie Kratochvílová, Boris Mysliveček, Zdeněk Sedláček, Václav Houf and others.²

In the context of Czechoslovak performance art from the 1970s, an unusual number of viewers, performance artists and works were concentrated in Ambroz's studio that day – in fact it was more like a sort of small festival.³ Another unique aspect of the meeting included the presence of

a video camera. In addition to standard photographic documentation, Karel Slach recorded the course of the evening on borrowed video equipment. Vladimír Ambroz had recently discovered that the Janáček Academy of Music and Performing Arts had recently bought the equipment, so he managed to arrange a loan and asked Slach, who had an interest in video technology, to operate it. None of the performing artists had any experience with video. The way this unusual technology was used at the event resembled more of a spontaneous improvisation than a well-planned process. A live feed of the events on camera was presented on a screen in a small confined studio space. Viewers could watch Vladimír Ambroz or Petr Štembera in real life or on screen. Although it may have been unintentional in this case, there was a closed-circuit video feed at the event, a technique often used by performance artists in countries where video equipment was costly, but otherwise ordinary technology. In terms of the event in Ambroz's studio, the question of documenting

1/ I call the genre in which Vladimír Ambroz and his friends were active "performance art" or "performance", although the term was not generally used at the time. The artists mostly called the individual works "actions", some of which could be categorized in the more narrowly specified areas of body art, public interventions or conceptual photography. In my opinion, the general term "performance" captures very well the importance of the physical presentation of a particular action as well as the broad intermedia foundation of the work.

2/ The surviving correspondence shows that the meeting in Brno was originally initiated by artists from Prague and through Antonín Dufek they asked whether they could use the space in Ambroz's small studio. See Marie [Kratochvílová] to Vladimír Ambroz, 15 October 1980, archive of Vladimír Ambroz.

3/ Bringing several performances by different artists together in one time and space can be found numerous times in the history of Czech performance art. Some of the performances by Petr Štembera, Jan Mlčoch and Karel Miler in the cellar of the Museum of Applied Arts in Prague had a similar approach, as well as performances by Štembera and Mlčoch at Terezín's Small Fortress in April 1976 or in Hradec Králové in November 1977.



← Videozáznam akce Vladimíra Ambroze *Mediaman*, ateliér v ulici Jana Uhra, Brno, 1980. Foto: Miroslav Ambroz. Video of the action *Mediaman* by Vladimír Ambroz, studio on Jan Uher Street, Brno, 1980. Photo: Miroslav Ambroz.



← Petr Štembera a Vladimír Ambroz chystají akci *Žít, jak se má*, Brno, 1980. Na fotografii vlevo v popředí Antonín Dufek. Petr Štembera and Vladimír Ambroz preparing for the action *Living As One Should*, Brno, 1980. Antonín Dufek is in the foreground on the left.

jem, vlastně dělat.⁴ Videotechnika umožnila fascinující zážitek přímého přenosu, technického zprostředkování performance v reálném čase. Tradiční fotografická dokumentace, již většina československých performerů užívala, obraz performance vyjevila až ex post, navíc v izolovaném, v čase zastaveném snímku. Zde se na obrazovce zjevilo to, co diváci sami viděli, a mohli zažít posun mezi skutečností a jejím elektronickým obrazem. Přímý přenos performance měl nepochybně zcizující efekt. Pro přítomné se živá akce transformovala do rozřádkovaných šedočerných obrazů, jaké jinak vídali jen v televizi.

Další významnou okolnost setkání performerů v Ambrozově ateliéru si mohli jeho účastníci uvědomit až s časovým odstupem. Brněnský minifestival v prosinci 1980 se pro část jeho aktivních účastníků stal jakousi rozlučkou s dosavadní tvůrčí činností. Jednalo se o zcela poslední veřejné vystoupení Petra Štembery. Vladimír Ambroz ještě v roce 1981 uskutečnil dvě akce. Ty však měly soliterní podobu a nebyly závislé na přítomnosti publika. V první polovině osmdesátých let

Ambroz plánoval a částečně realizoval ještě několik dalších uměleckých děl. Ta však již měla charakter architektonické intervence, a nikoliv živě provedené performance.

Nejen Vladimír Ambroz, ale i další čeští performeři začali s nástupem osmdesátých let považovat pokračování v dosavadní činnosti za problematičké. Původní motivace se vyčerpala, ztratila svou naléhavost. Rozhodnutí věnovat se performanci u nich vycházelo z potřeby přímého tvůrčího prožívání. Nebylo doprovázeno snahou o vstup do tradičního světa umění, ať už ve smyslu veřejné prezentace, nebo dokonce společenského či finančního zhodnocování podobné tvorby. To, co dělali, směřovali především k sobě samotným a ke spřízněné komunitě jak doma, tak v zahraničí. Víc než galerijní umění jejich činnost představovala bezprostřední, živý výraz vztahu k okolnímu světu. Umění performance sedmdesátých let, ať už v Československu, nebo za jeho hranicemi, je třeba vnímat v kontextu změn započatých o dekádu dříve. Performance se vymykala běžnému uměleckému

4 / Vzhledem k téměř absolutní absenci video-přehrávačů v tehdejší Československu by se jednalo o záznam určený výhradně pro zahraničí. Malé praktické využití, či dokonce nezájem o výslednou videodokumentaci dobře ilustruje skutečnost, že se jí doposud nepodařilo nalézt.

the performances on video was secondary to the curiosity about what video, a frequently used tool in the world of performance art, actually does.⁴ Video allows for the fascinating experience of direct transmission, the technical communication of a performance in real time. The traditional photographic documentation already used by most Czechoslovak performance artists displayed the image of the performance only seen after the fact, and moreover in an isolated, time-frozen image. Here, on the other hand, the screen showed what the viewers were seeing and they could experience the shift between reality and its reproduction as an electronic image. The direct transfer of the performance undoubtedly had an alienating effect. For those who were present the live action was transformed into delineated grey and black images, like the ones they had only seen broadcast on television before.

Another important aspect of the meeting of the performance artists in Ambroz's studio could be seen by the participants only after the pas-

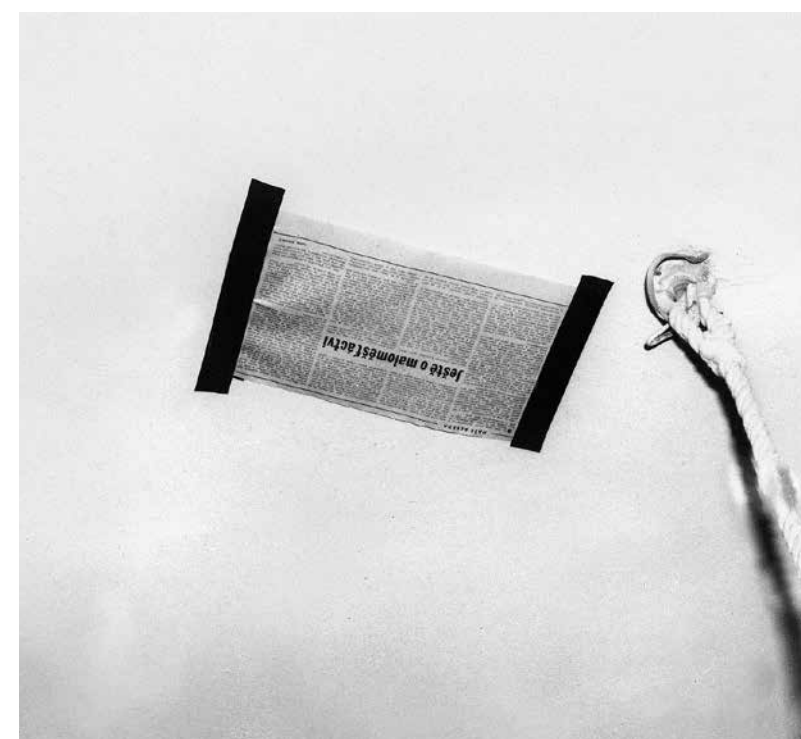
sage of time. This mini-festival in Brno in December 1980 represented an end of sorts to the artistic activity of some of the active participants. It was the very last public appearance by Petr Štembera, for example. In 1981, Vladimír Ambroz had two performances, but they were of a solitary nature and did not require the presence of an audience. In the first half of the 1980s, Ambroz planned and partially implemented several other works of art. However, these works already took the form of architectural interventions and were not live performance.

At the start of the 1980s, Vladimír Ambroz and other Czech performance artists began to find it difficult to continue their activities. Their original motivations had come to lose their sense of urgency. Their decision to pursue performance art had been based on a need for a direct creative experience. There was no effort made to join the traditional art world, whether in terms of public presentations or even social or financial gain of a similar nature. What they did was addressed mainly to themselves and to kindred communities at home and

4/ Given the almost absolute absence of VCR players in Czechoslovakia at the time, the recording was solely intended for audiences abroad. The rare practical use of or even disinterest in the resulting video documentation is clear from the fact that it remains lost to this day.



← Setkání v ateliéru Vladimíra Ambroze. Zleva Antonín Dufek, Marie Kratochvílová, Václav Houf, Boris Mysliveček, Karel Slach a Ivan Kafka sledují akci Petra Štembery *Žít, jak se má*, Brno, 1980. Meeting in Vladimír Ambroz's studio. From the left Antonín Dufek, Marie Kratochvílová, Václav Houf, Boris Mysliveček, Karel Slach and Ivan Kafka watching Petr Štembera's action *Living As One Should*, Brno, 1980.



← Detail instalace, jež byla součástí akce Petra Štembery *Žít, jak se má*, 1980. Detail of the installation that was part of Petr Štembera's action *Living As One Should*, 1980.

konání, její cíle ale nesměřovaly pouze k proměně uměleckého jazyka v duchu modernistického pokroku. Její protagonisté k ní přistupovali jako k nástroji transformace vlastního života. Jestliže se v sedmdesátých letech ukázalo, že společenský kvas šedesátých let nevyústí ve všeobecnou revoluci, stále bylo možné měnit alespoň sebe sama, žít intenzivně a autenticky. Mnohé z toho, co se tehdy kolem Ambroze a jeho přátel na společenské úrovni dělo, na první ani druhý pohled nedávalo žádný smysl. Činnost na hraně mezi uměním a životem se tento smysl pokoušela znovu ustavit.

V Československu na konci sedmdesátých let docházelo k utužování politického dohledu, liberalizace, nebo dokonce změna poměrů se zdála být v perspektivě roku 1980 v nedohlednu. Umění performance či jakékoliv jiné nekonformní umění bylo vykázáno do sféry neveřejné, v některých případech přímo trestné aktivity. Tyto podmínky nezůstaly bez odezvy. Tvorba většiny českých performerů byla časově omezená.⁵ V prostředí bez uměleckého trhu se dokumentace jejich činnosti dochovala jen výjimečně

v soukromých či veřejných sbírkách, hlavně však v podobě celistvých autorských archivů. Teprve v posledních letech dochází k jejich průzkumu a postupnému zveřejňování. To je případ i této publikace. Jejím záměrem je podat přehled tvůrčí činnosti Vladimíra Ambroze v druhé polovině sedmdesátých let. Většina jeho akcí byla provedena od sklonku roku 1976 do konce roku 1980, tedy v období necelých pěti let. Alespoň z části nejde o díla neznámá. Již v době jejich vzniku autor vystavoval doma i v zahraničí, jeho práce byla publikována v mezinárodním časopise *Flash Art*. Akce Vladimíra Ambroze byly prezentovány v rámci mnoha kolektivních výstav a v přehledových publikacích vydaných po roce 1989.⁶ Jako celek však zatím nebyly představeny ani zpracovány. K popisu i interpretaci dochází s časovým odstupem: autor textu se žádné Ambrozovy performance nezúčastnil, v době jejich konání navštěvoval základní školu. Primárním zdrojem poznání se stal umělcův archiv, obsahující nejen dokumentaci uměleckých děl, ale i dobové tiskoviny a korespondenci,

5 / Důvody politické – ačkoliv jistě důležité – nebyly pro toto rozhodnutí zdaleka jediné. Podobný vývoj najdeme u některých performerů působících na druhé straně železné opony: Tom Marioni, Chris Burden nebo Terry Fox ve stejné době vědomě omezují nebo podstatně transformují své tvůrčí aktivity.

6 / Z přehledových kolektivních výstav jde například o *Umění akce* z roku 1991 nebo *Umění zastaveného času* z roku 1996. Práce Vladimíra Ambroze byla zahrnuta do přehledové knihy *Akční umění* Pavlína Morganové (původně Olomouc 1999, poslední, přepracované anglickojazyčné vydání Praha 2014). Novou vlnu zájmu o autorské archivy, včetně toho Ambrozova, přineslo mezinárodní zhodnocení práce Jiřího Kovandy, ale i některé aktivity Barbory Klímové, ať už v podobě projektu *Replaced* z roku 2006, nebo výstav a publikace *Navzájem* z roku 2013.

abroad. More than any art found in galleries, their work featured their immediate, vividly-expressed relationship to the outside world. Performance art of the 1970s, whether in Czechoslovakia or beyond its borders, should be viewed in the context of changes that began a decade earlier. Performance art lay outside normal artistic venues; its aim was not focused on transforming artistic communication in the spirit of modernist progress. The participants in this field approached it as a tool for self-transformation. If the 1970s showed that the social ferment of the 1960s had not led to a general revolution, it was still at least possible to change oneself, to live intensely and authentically. Much of the social milieu which Ambroz and his friends participated in on a daily basis made no sense. This activity on the border between art and life played the role of an attempt to reestablish meaning.

Political repression was increasing in late 1970s Czechoslovakia, and by 1980 any liberalization or change of circumstances seemed to be impossible. Performance art or any other

non-conformist art was banished to the non-public sphere, in some cases even defined as criminal activity. These conditions did not go unnoticed, and the work of most Czech performance artists was restricted to a limited time.⁵ In an environment without any art market, the documentation of their activities was rarely preserved in private or public collections and was instead primarily kept in the artists' own archives. These archives are only gradually being researched and published. This is the case with this publication. Its aim is to provide an overview of the creative activity of Vladimír Ambroz in the late 1970s. Most of the actions were carried out from late 1976 to late 1980, a period of almost five years. At least some of the works are not completely unknown. At the time the works were made, the artist was exhibiting in his home country and abroad and his work was featured in the international magazine *Flash Art*. Vladimír Ambroz's actions have been presented at many group exhibitions and included in general art publications since 1989.⁶ As a whole, however, his work has not yet

5 / Political reasons, although certainly important, were far from the only factors in this decision. Similar developments can be found amongst some of the performance artists active on the other side of the Iron Curtain: Tom Marioni, Chris Burden and Terry Fox intentionally limited or significantly transformed their art activities in this same time period.

6 / For example, the survey group exhibitions include *Umění akce* [Action Art] from 1991 or *Umění zastaveného času* [Art When Time Stood Still] from 1996. Vladimír Ambroz's work was included in the book *Czech Action Art* by Pavlína Morganová (originally published in Czech as *Akční umění*, Olomouc 1999; last revised English edition, Prague 2014). A new wave of interest in artists' archives, including Ambroz's, arose from the international recognition of Jiří Kovanda's work as well as some of Barbora Klímová's activities, whether in the project *Replaced* from 2006 or the exhibitions and publication *Navzájem* [Mutually] from 2013.



← Miloslav Sonny Halas a architekt Jaromír Foretník na akci Sonny Halase *Za dveřmi je jaro*, Brno, 21. března 1973. Miloslav Sonny Halas and architect Jaromír Foretník at Halas' action *Spring is Behind the Door*, Brno, 21 March 1973.

vzpomínky a komentáře pamětníků, v první řadě samotného umělce.

Cílem následujícího textu je vsadit Ambrozovy aktivity do dobového kontextu a současně nalézt specifika, jimiž se jeho tvorba z tehdejší československé umělecké scény vymykala. Zdroje Ambrozova působení na poli performance můžeme hledat v prostředí brněnské umělecké scény, sice malé, ale otevřené konceptuálním tendencím. Brněnští umělci, podobně jako řada jejich kolegů všude po světě, působili vně uměleckých institucí, tvořili v prostředí úzkých přátelských vztahů. Jejich činnost se vyznačovala propojením s běžnými denními aktivitami. Při jejich interpretaci kladli velký důraz na etickou rovinu konání, menší pak na aspekty formálně-estetické. V případě Vladimíra Ambroze si však s touto tradiční rovinou interpretace nevystačíme. V prostředí československé performance se některá jeho díla vyznačovala neobvyklým soustředěním na kvalitu a výraz fotografické dokumentace,

jejímž záměrem bylo nejen zaznamenat provedené akce, ale vytvořit významotvorný obraz, jehož působení se blíží některým formám umělecké fotografie.

SOUŘADNICE BRNO

Vladimír Ambroz se narodil v roce 1952 v Brně. Rodina se však záhy přestěhovala do Teplic v severních Čechách. Vladimír Ambroz starší se tu jako architekt podílel na výstavbě velkých průmyslových komplexů. Město Teplice, odkud byla odsunuta podstatná část původních německých obyvatel a jehož okolí v poválečné době procházelo radikální industrializací, připomínalo velký sociálně-architektonický experiment. Vladimír Ambroz je zpětně přesvědčen, že podobné prostředí ho muselo ovlivnit. Dodnes se o historii Teplic zajímá.⁷ V roce 1967 Vladimír Ambroz starší získal práci v Ústavu městského plánování v Brně, kam se rodina po patnácti letech vrátila. Po absolvování základní školy Vladimír

7 / Ambrozem shromážděný soubor historických pohlednic a fotografií připomíná otevřený projekt z oblasti vizuální antropologie.

been properly presented or analysed. This description and interpretation is done in a different time and context: the author of the text did not attend any of Ambroz's performances; at the time they occurred he was attending primary school. The primary source of knowledge, therefore, is the artist's archive, which contains documentation of the artworks, printed materials and correspondence, as well as the memories and comments of witnesses to the actions, especially the artist himself.

The goal of the following text is to place Ambroz's activity into the historical context and to define the specific ways in which his work diverged from the Czechoslovak art scene. Ambroz's performance art was created in the environment of the Brno art scene, which, although small, was open to conceptual tendencies. Brno artists, like many of their colleagues around the world, worked outside official art institutions and made their work in an environment of close, friendly relations. Their activity was characterized by its connections with ordinary daily activities, which they approached with a great emphasis on ethics and less interest in formal

and aesthetic aspects. In the case of Vladimír Ambroz such a traditional interpretation does not suffice. Within the context of Czechoslovak performance art, several of his works are unique in their unusual concentration on the quality and expression of the photographic documentation, which was intended not only to record his actions, but also to create images in their own right that resemble forms of art photography.

THE COORDINATES OF BRNO
Vladimír Ambroz was born in Brno in 1952, but the family soon moved to Teplice in northern Bohemia. Vladimír Ambroz Sr. worked there as an architect involved in the construction of large industrial complexes. In the post-war era a substantial part of the original German population was expelled from Teplice and the surrounding area was subjected to radical industrialization, a sort of massive socio-architectural experiment. Looking back, Vladimír Ambroz is convinced that such an environment must have left its mark on him. To this day he is interested in the history of Teplice.⁷

7 / Ambroz's collection of historical postcards and photographs resemble an open-ended visual anthropology project.



← Zdeněk Urbanec, Ambrozův spolužák z Fakulty architektury, na České ulici v Brně, 1974.
Zdeněk Urbanec, Ambroz's schoolmate from the Faculty of Architecture, on Česká Street in Brno, 1974.

nastoupil na gymnázium v Mikulově. Pobyt na internátě přispěl k jeho osamostatňování a již tehdy se pouštěl do různých kulturně-organizačních aktivit.⁸ V gymnaziálních letech prožil, spolu se svými spolužáky a učiteli, dramatické období let 1968 a 1969, včetně studentských stávek, jichž se účastnil. Rozhodnutí studovat architekturu vycházelo z rodinné tradice. Jeho otec byl v roce 1970 vyloučen z Komunistické strany Československa, pro děti podobně postižených to v této době většinou znamenalo znemožnění vysokoškolského studia. Přesto se mu – paradoxně na základě domluvy předsedy přijímací komise, režimního sochaře Miloše Axmana – podařilo v roce 1972 dostat hned napoprvé na Fakultu architektury Vysokého učení technického v Brně.

Na brněnské architektuře se na počátku sedmdesátých let dochovaly zbytky liberální atmosféry pražského jara. Toto ovzduší se normalizátorům dařilo likvidovat až postupně a mezi vyučujícími bychom v těchto letech našli řadu osobností, jejichž odbornost nebyla dána jen stranickou příslušností. Probíhaly zde

inspirativní výstavy *Brnále*, kdy studenti instalovali v interiéru budovy Fakulty architektury výtvarná díla, která byla poté podrobována kolektivním rozborům.⁹ Již v této době se Ambroz živě a někdy značně kriticky zajímal o umělecké dění a výtvarný provoz. V roce 1973 spolu s dalšími kamarády uspořádal protestní akci vztahující se ke kolektivní výstavě mladého umění *Perspektivy 1973*. Jménem fiktivního Ústavu malých hlav, komise pro debilitu sepsal úředně vypadající dopis. V něm analyzoval pragmatické způsoby, kterými lze zapůsobit na výběrovou komisi a protlačit svá díla na jmenovanou výstavu.¹⁰ Parodická reflexe dobových poměrů směřovala do veřejného



8 / V Mikulově jeden čas organizoval diskotéku.

9 / *Brnále* se později uskutečňovalo v brněnském Domě pánů z Kunštátu.

10 / Jízlivé kritice tehdy nešel ani dále zmiňovaný nonkonformní umělec a Ambrozův přítel Miloš Slav Sonny Halas.

↓
Neznámý muž z Ústí nad Labem a Vladimír Ambroz, Berlín, 1973.
Unknown man from Ústí nad Labem and Vladimír Ambroz, Berlin, 1973.

In 1967 Vladimír Ambroz Sr. got a job at the Institute of Urban Development in Brno, where the family returned after fifteen years. After finishing primary school, Vladimír started secondary school in Mikulov. Staying at a boarding school contributed to his new-found independence, and even then he threw himself into organizing a variety of cultural activities.⁸ While in secondary school he, together with his classmates and teachers, experienced the dramatic events of 1968 and 1969, including student strikes in which he participated. His decision to study architecture was based on the family tradition. In 1970 his father was expelled from the Communist Party of Czechoslovakia, and at the time the children of such families were usually barred from entering the university. And yet paradoxically, Ambroz, on the basis of a recommendation from the chairman of the admission committee, communist sculptor Miloš Axman, was accepted to the Faculty of Architecture at the Technical University in Brno on his first try in 1972.

In Brno in the early 1970s, the architecture faculty preserved elements of the liberal atmosphere of the Prague Spring. The atmosphere of normalization took some time to take hold, so in these years the teaching staff included people whose qualifications were not based solely on party affiliation. The inspiring *Brnále* exhibitions were held, in which students installed works of art inside the Faculty of Architecture that were then subject to collective critiques.⁹ At this time, Ambroz already had a lively and sometimes quite critical interest in the art scene and art generally. In 1973, along with other friends, he organized a protest action in response to the group exhibition of young artists entitled *Perspectives 1973*. On behalf of the fictional Commission of Morons at the Institute of Small Heads, Ambroz wrote an official-looking letter in which he analysed pragmatic ways to impress the selection committee and get their work accepted for the exhibition.¹⁰ As a satirical reflection of the contemporary situation, Ambroz and his friends pasted the letter directly on the official posters for *Perspectives 1973*.

8 / At one time he organized dances in Mikulov.

9 / The *Brnále* later took place at the House of the Lords of Kunštát in Brno.

10 / Even Ambroz's friend, the nonconformist artist Miloš Slav Sonny Halas, was sarcastically criticized.



←
Účastníci akce *Neolitická malba* Miloslava Sonny Halase, štolý u Domašova, 15. dubna 1974.
Participants in the action *Neolithic Painting* by Miloslav Sonny Halas, tunnels near Domašov, 15 April 1974.

prostoru: namnožený dopis Ambroz a jeho přátelé lepili přímo na oficiálně vyvěšené plakáty *Perspektiv 1973*.

Brno se na počátku sedmdesátých let stalo domovem různých inspiračních osobností a místem, kde se volně propojovaly umělecké, divadelní, hudební či čistě přátelské okruhy. Již na konci šedesátých let se Vladimír Ambroz seznámil s Miloslavem Sonny Halasem, nepřehlédnutelnou postavou brněnského bohémského a kulturního života. Stali se z nich přátelé, což mimo jiné znamenalo i spolupráci na uměleckých projektech. Halas krátce studoval na Fakultě architektury, po předčasném přerušení studia po roce 1968 však stále docházel na některé přednášky. Především ale nejpozději od roku 1970 pořádal nejruznější akce na rozhraní happeningu, kolektivních her a organizovaných výletů. Řada z nich měla podobu vědomého a pečlivě dokumentovaného uměleckého díla. Dařilo se mu jimi bavit své okolí a posléze je prezentovat v různých klubech a galeriích tehdejšího Československa. Halasovy ambice mířily i do zahraničí. Roku 1974 dokumentaci jedné jeho akce pub-

likoval v Itálii vycházející časopis *Flash Art*, s jehož redakcí dále udržoval kontakt. V roce 1974 také pozval Vladimíra Ambroze na sympozium *Neolitická malba*. Zde se Ambroz seznámil s Pavlem Büchlerem a dalšími mladými lidmi se zájmem o netradiční formy umění a života. Od roku 1974 se také datuje Ambrozovo úzké přátelství s hudebníkem, konceptuálním umělcem a spisovatelem Marianem Pallou. Vzájemně se navštěvovali, přičemž některá z těchto setkání spontánně přerostla v umělecké aktivity.

Vladimír Ambroz se vyznačoval různorodými zájmy. V Brně se pohyboval napříč různými komunitami, rád cestoval, zajímal se o divadlo, hudbu, především rock a folk.¹¹ Byl nadán podnikavostí, a když ne přímo organizačním talentem, tak odvahou své nápady realizovat. Ve třetím ročníku studia pro sebe získal volný nebytový prostor v ulici Jana Uhra, který poté používal jako pracovnu a ateliér. Zařídil v dobách socialismu něco podobného nebylo vůbec snadné. Ateliér i přilehlý dvůr se posléze staly místem několika samostatných i kolektivních performativních akcí.

11 / K Ambrozovým přátelům patřili členové hudebních skupin Folk Team, Progres 2, Synkopy 61 nebo Futurum.

↓
Neolitická malba, štoly u Domašova, 1974. Foto: Jef Kratochvil.
Neolithic Painting, tunnels near Domašov, 1974. Photo: Jef Kratochvil.



Brno in the early 1970s was the home of various inspiring figures and a place with a loosely-connected friendly network between the artistic, theatrical and musical communities. In the late 1960s, Vladimír Ambroz was already acquainted with Miloslav Sonny Halas, a well-known figure in the bohemian and cultural life of Brno. They became friends, and among other activities, they collaborated on art projects. Halas briefly studied at the Faculty of Architecture, and although he dropped out early in 1968, he still attended some lectures. Most importantly, by 1970 at the latest he was organizing a variety of events combining elements of happenings, team games and organized trips. These often took the form of conscious and carefully-documented works of art. He succeeded in entertaining his circle of friends and then presented documentation in various clubs and galleries in the former Czechoslovakia. Halas' ambitions spread abroad. In 1974 the documentation for one action was published in the Italian-based magazine *Flash Art*, and he continued to maintain contact with the editors.



In 1974 Halas invited Vladimír Ambroz to the symposium *Neolithic Painting*, where he met with Pavel Büchler and other young people with an interest in non-traditional forms of art and life. Ambroz's close friendship with the musician, conceptual artist and writer Marian Palla also began in 1974. They met often and some of these meetings spontaneously became artistic events.

Vladimír Ambroz had a wide range of different interests. In Brno he was involved with a number of different communities; he liked travelling and was interested in theatre and music, especially rock and folk.¹¹ Ambroz had an entrepreneurial spirit, and if he lacked a certain talent for organization, he had the courage needed to realize his ideas. In his third year of study he managed to find available non-residential space on Jan Uher Street, which he used as a study and studio. To arrange something like this under communism was no easy task. The studio and the adjacent courtyard subsequently became the site of several individual and group performance actions.

11 / Ambroz's friends included members of the music bands Folk Team, Progres 2, Synkopy 61 and Futurum.

↓
Účastníci bytového sympozia v ateliéru Mariana Pally. Na fotografiích Jiří Valoch, J. H. Kocman, Zdeněk Sedláček, Jaroslav Anděl, Olek Vašica a další, Brno, konec 70. let. Participants in the housing symposium in Marian Palla's studio. Pictured: Jiří Valoch, J. H. Kocman, Zdeněk Sedláček, Jaroslav Anděl, Olek Vašica and others, Brno, late 1970s.



Už během studia architektury se Vladimír Ambroz pouštěl na pole volné výtvarné tvorby. Kreslil, výjimečněji maloval, většinou v abstraktním duchu. Vytvářel koláže, obrazy nebo texty, které poté překrýval papírovými šablonami s geometrickými otvory. Od dětství také fotografoval, sám si snímky vyvolával. V letech 1972–1973 pak začal k fotografii přistupovat jako k prostředku uměleckého sebevyjádření. I tak se často jednalo o záznamy momentálních inspirací a improvizací, na které nenavazovaly práce další. Například dvojice dochovaných nedatovaných fotografií – snad z autorova pobytu u Černého moře v roce 1974 – zachycuje pláž, na kterou Ambroz vystavěl ploché kameny tak, aby o pár metrů dál do vnitrozemí opakovaly křivku příboje. Nikdy nevystavené a autorem později zapomenuté snímky jsou tak spíše vzpomínkou na prázdniny než uměním. Geometrická intervence do přírodního prostředí a konfrontace pevného a tekutého však připomenou principy jen o pár let starší *Velké louže* Petra Štembergy.¹² Uvedené snímky Vladimíra Ambroze

ještě neměly ctižádost stát se land-artovým uměleckým dílem. Již však ukazují směřování k vědomé tvorbě.

Důležité impulzy získal Ambroz ze spolupráce s Divadlem na provázku, kde v letech 1974–1976 působil jako technik, kulisák a osvětlovač. Divadlo na provázku v první polovině sedmdesátých let představovalo celorepublikově výjimečný fenomén. V době státního kulturního monopolu se jednalo o umělecky i názorově nezávislé divadlo. Tuto výjimečnost vnímalo i publikum, zájem o představení v limitovaných prostorech brněnského Domu umění mnohonásobně převyšoval jeho kapacitní možnosti. Během dvou let v Divadle na provázku se Ambroz účastnil většiny zkoušek a představení, divadlo se pro něj stalo dominantním uměleckým zájmem. Jelikož v té době pobýval v Domě umění prakticky denně, účastnil se jako jeden z mála diváků několikahodinové neveřejné instalace Stana Filka, Miloše Lakyho a Jána Zavarského *Biely priestor v bielom priestore*. Ve výstavních sálech ji v zatím blíže nezjištěném datu roku 1973 umožnil realizovat Jiří Valoch

12 / V díle z roku 1970 Petr Štembera upravil louži v parku do tvaru trojúhelníku.



← →

Vladimír Ambroz, fotografie bez názvu, Rumunsko, 1974.
Vladimír Ambroz, untitled photo, Romania, 1974.

During his architecture studies, Vladimír Ambroz had tried his hand at various areas of the fine arts. He drew and occasionally painted, mostly in an abstract manner. He was also drawn to creating collages with images and text, which were then overlaid with paper templates with cut-out geometric shapes. Beginning in childhood he took photographs, developing and printing them himself. In 1972–1973 he began to approach photography as a means of artistic expression. Even so, these often took the form of documenting momentary ideas and improvisations, which lacked continuity. For example, a surviving pair of undated photographs, perhaps from the artist's stay on the Black Sea in 1974, show a beach on which Ambroz had placed flat stones a few metres farther inland repeating the curve of the incoming surf. Never displayed and seemingly forgotten, the pictures are more akin to holiday snapshots than actual art works. The geometric intervention into the natural environment and the confrontation of solids and liquids, however, is in line with the principles of Petr

Štembera's *Big Puddle* from just a few years before.¹² With these photos Vladimír Ambroz did not yet have the ambition to make land art, but they already show a movement towards well-conceived forms.

An important impetus for Ambroz came through his cooperation with the Theatre on a String [Divadlo na provázku], where he worked as a technician, stagehand and lighting technician in 1974–1976. In the first half of the 1970s, the Theatre on a String represented a rare phenomenon in Czechoslovakia. During a period when the state claimed a monopoly on cultural production, the Theatre on a String was artistically independent. The public took a great interest in this unique theatre and attendance at performances in the Brno House of Arts greatly exceeded the available capacity. Over a two-year period, Ambroz attended most of the rehearsals and performances at the Theatre on a String, and it became the centre of his artistic interest. At that time Ambroz practically lived in the House of the Arts, spending almost every day there, and he was

12 / In his work from 1970 Petr Štembera shaped a puddle in a park into a triangle.



a doprovodil ji analytickým textem.¹³ V těchto letech byl Vladimír Ambroz členem klubu Mladých přátel výtvarného umění, který sídlil v Domě umění města Brna a jehož činnost spočívala v pořádání přednášek, návštěvách výstav, ve výletech a v prezentacích soudobého umění, v některých případech hraničících se samotnou uměleckou činností. Pod vedením Igora Zhoře klub nejenže zprostředkovával jinde obtížně dostupné informace o lokální i světové výtvarné avantgardě, ale především tyto poznatky dával do vzájemných souvislostí. Mimo jiné zaujala Vladimíra Ambroze díla z okruhu sdružení Fluxus. Kolem klubu se utvořila komunita lidí se společnými zájmy.¹⁴ Mezi nimi hrál významnou roli již zmíněný Jiří Valoch, odborný pracovník Domu umění a neúnavný propagátor konceptuálního umění. Vladimír Ambroz jej v letech spolupráce s Divadlem na provázku v jeho pracovně navštěvoval. Jiří Valoch patřil v tehdejší Československu k nejinformovanějším osobám o soudobém světovém umění. S řadou významných světových tvůrců si dopisoval, s je-



jich dílem dál seznamoval své přátele a známé. Živě reagoval a komentoval tvorbu mladých umělců, kteří za ním docházeli. V prvních letech sedmé dekády současně vrcholila Valochova činnost nejen coby teoretika a organizátora, ale i aktivního performerera. Nejčastěji v přírodním prostředí tehdy realizoval řadu děl postavených na kombinaci tělesné činnosti a textu. Tato díla však veřejně nevystavoval.

HRY A UMĚNÍ

Někdy od roku 1974 Ambrozovy studentské žerty, kolektivní hry i individuální experimenty přerostly ve způsob projevu, který lze ztotožnit s uměním performance. Posun k umělecké tvorbě si sám uvědomoval. V anketě pro záhřebský časopis SPOT, kterou roku 1976 mezi vybranými českými umělci korespondenčně



13 / Instalace slovenských umělců v Domě umění proběhla nepochybně za vědomí tehdejší ředitelky Certy Pospíšilové, dlouholeté partnerky a spolupracovnice Jiřího Valocha.

14 / Igor Zhoř se později stal jedním z návštěvníků Ambrozových akcí.

↓
Fotografie z akce Air, Brno, 1976.
Foto: Pavel Zatloukal.
Photos from the action Air, Brno, 1976.
Photo: Pavel Zatloukal.

one of the few viewers to attend the several-hour-long installation by Stano Filko, Miloš Laky and Ján Zavarský *White Space in a White Space*. Jiří Valoch was instrumental in making this exhibition happen in 1973, and he wrote an analytical text for it as well.¹³

In those years Vladimír Ambroz was also a member of the Young Friends of Art club, which was based in the Brno House of Arts and organized lectures, visits to exhibitions, trips and presentations of contemporary art; in some cases these activities were quite artistic in and of themselves. Under the leadership of Igor Zhoř the club not only publicized less accessible information about the local and international avant-garde, but also placed these findings in context. Among the things that intrigued Vladimír Ambroz was the work of the Fluxus group. A community of people with common interests came together around the club.¹⁴ One person who played an important role was the previously-mentioned Jiří Valoch, an art expert at the House of Arts and a tireless promoter of conceptual art. Ambroz frequently visited Valoch's



←
Marie Kratochvílová fotografuje fotografujícího Jiřího Valocha, začátek 70. let.
Marie Kratochvílová takes a photograph of Jiří Valoch taking a photograph, early 1970s.

office when he was working at the theatre. In the former Czechoslovakia Valoch was one of the most informed people concerning contemporary art abroad. He also corresponded with a number of important international artists and introduced his friends and acquaintances to their work. He actively encouraged and commented on the work of young artists in his circle. Valoch's activity as a theorist, organizer and active performer peaked in the early 1970s. He created numerous works, most often in a natural setting, based on a combination of physical activity and text. However, his documentation was never displayed publicly.

GAMES AND ART

Starting in 1974, Ambroz's student pranks, team games and individual experiments grew into a mode of expression that can be identified with performance art. He was aware of his own shift towards art. In a survey of selected Czech artists conducted by correspondence by Helena Kontová for the Zagreb magazine SPOT in 1976, the then

13 / Gerta Pospíšilová, the director of the House of Arts at that time and partner and colleague of Jiří Valoch, was undoubtedly aware of the installation of Slovak artists in the museum.

14 / Igor Zhoř later attended Ambroz's actions.

provedla Helena Kontová, tehdy čtyřicetiletý Ambroz uvedl, že se uměním zabývá poslední dva roky.¹⁵ Tuto činnost žánrově charakterizoval jako happeningy, environmenty a assembláže, sám ale dodal, že její výsledky nejraději označuje – ve shodě s dobovou terminologií – jako akce nebo projekty. Ty již měly svou zavedenou formu dokumentace, odpovídající určitému směru světového body artu a performance. Jednotlivé akce měly názvy, byla na nich pořizována fotografická nebo i filmová dokumentace a existoval stručný textový scénář či popis dané události. I tak některé z raných Ambrozových akcí ze všeho nejvíce připomínají výtvarně ambicióznější program nevázaného večírku. Je pravděpodobné, že ne všechny záznamy se dochovaly či je sám autor dnes chce v kontextu umění veřejně prezentovat. V druhé polovině sedmdesátých let však byly nepochybně hlavním Ambrozovým výrazovým prostředkem performance, probíhající ať už za přítomnosti publika, nebo koncipované pro fotografickou dokumentaci.



→
Petr Rezek přednáší v ateliéru Mariana Pally, Brno, konec 70. let.
Petr Rezek lecturing in Marian Palla's studio, Brno, late 1970s.

Uměleckou činnost Vladimíra Ambroze provázely i aktivity organizační, s pokusy pořádat společné akce a výstavy. Vhodný prostor našel ve Student klubu Lesnické fakulty Zemědělské univerzity na kolejičkách v Kohoutově ulici. V baru tam pracoval Ambrozův přítel, s nímž se domluvil na pořádání neoficiálních výstav. Jejich dramaturgie – pokud se živelný přístup vůbec dá za dramaturgii považovat – vycházela z Ambrozových přátelských vazeb a momentálních možností vystavujících. Svě fotografie tu tak v roce 1974 představil ještě málo známý Jan Saudek, v roce 1977 výstavou *Idiomy* například konceptualista Jaroslav Anděl.¹⁶ Přednášky od baru pronášel filozof Petr Rezek. Z činnosti v klubu Lesnické fakulty se nedochovala téměř žádná písemná nebo fotografická dokumentace, i z toho důvodu, že šlo o neschvalované, tedy nelegální akce.¹⁷

15/ Za informaci o anketě vděčím Haně Buddeus. Heleně Kontové děkuji za možnost nahlédnout do rukopisné verze anketních odpovědí, která se nachází v jejím archivu, a za povolení zveřejnit její obsah.

16/ Tito dva z dnešního pohledu protichůdní autoři nepředstavovali v sedmdesátých letech radikálně odlišné póly umělecké tvorby. Jak dokládá dochovaný plakát, Jan Saudek ve Student klubu mimo jiné vystavil své časosběrné fotografie, které vedle saudekovské aranžované estetiky vykazují znaky konceptualizujícího přístupu. O tehdejší vztahu Jana Saudka k české umělecké scéně vypovídá i skutečnost, že byl v roce 1986 zařazen do putovní výstavy *V čase*, na níž byla také prezentována tvorba některých umělců z okruhu českých performerů.

17/ Některé výstavy Student klubu však přesto měly plakáty nebo tištěné pozvánky.

twenty-four-year-old Ambroz said that he had been involved in art activities for the past two years.¹⁵ In terms of genre, he described these activities as happenings, environments and assemblages, but added that in line with contemporary terminology, he preferred to call the works “actions” or “projects”. These approaches already had an established form of documentation corresponding to a certain tendency in body and performance art worldwide. Individual actions were given titles, photographic and film documentation was made, and there was a brief script or description of the event. Even so, some of Ambroz's early events resembled wild parties more than artistically ambitious works. It is likely that not all the records were preserved or that the artist today does not want the documents presented publicly in an artistic context. In the second half of the 1970s, however, Ambroz's performances were undoubtedly his main means of expression, either performed before an audience or planned with photographic documentation in mind.



←
Jaroslav Anděl v ateliéru Vladimíra Ambroze, Brno, konec 70. let.
Jaroslav Anděl in Vladimír Ambroz's studio, Brno, late 1970s.

Together with his own art activities, Vladimír Ambroz attempted to organize group events and exhibitions. A suitable space was found in the Faculty of Forestry Student Club at the Agricultural University's dormitories on Kohoutova Street. Ambroz talked a friend who worked at the bar into allowing him to organize unofficial exhibitions there. Their dramaturgy, if such uncontrolled access can be considered dramaturgy, grew out of Ambroz's network of friends and the availability of exhibitors. In 1974 the still little-known Jan Saudek had an exhibition of photographs there. In 1977 there was an exhibition entitled *Idioms* with work by the conceptual artist Jaroslav Anděl.¹⁶ The philosopher Petr Rezek gave lectures at the bar. Almost no written or photographic documentation of the activities at the Faculty of Forestry Club have been preserved, due in part to the fact that the actions were not approved and therefore considered illegal.¹⁷ The shows at the club ended after the collages of Josef Stejskal, whom Ambroz had met through Theatre on a String, attracted the unwanted attention of the authorities.

15/ I am thankful to Hana Buddeus for information about the survey and to Helena Kontová for allowing me to see the manuscript version of the survey answers, which are located in her archive, and for her permission to publish them.

16/ These two artists, who are on completely opposite sides of the spectrum from today's point of view, did not represent radically different poles of art in the 1970s. As documented in the preserved poster, Jan Saudek exhibited his time-lapse photographs in the Student Club, which in addition to Saudek's staged aesthetics, show signs of a conceptual approach. Saudek's contemporary relationship to the Czech art scene is also reflected in the fact that in 1986 he was included in the travelling exhibition *V čase* [In Time], which also presented works by several Czech performance artists.

17/ Nevertheless, some of the exhibitions of the Student Club had posters or printed invitations.

Výstavy v klubu skončily poté, co na sebe nežádoucí pozornost oficiálních míst upoutaly koláže Josefa Stejskala, Ambrozova známého z Divadla na provázku.

Přes bohatý společenský život tehdejších brněnských uměleckých kruhů pocítoval Vladimír Ambroz nedostatek širší komunikace s podobně naladěnými tvůrci. Byl občasným čtenářem mezinárodního uměleckého časopisu *Flash Art*, se kterým měl zkušenost jeho přítel Miloslav Sonny Halas a jehož čísla byla k dispozici v knihovně Moravské galerie v Brně. Obsah *Flash Artu* v Ambrozovi vzbudil touhu seznámit se s umělci, kteří se na jeho stránkách objevovali, a to

včetně těch z Československa.¹⁸ Časopis navíc vyzýval umělce z celého světa, aby do něj zasílali informace o své činnosti. Ambroz proto v říjnu 1975 na italskou adresu časopisu zaslal osm fotografií své akce *Weekend*. Ta pak následně byla publikována v čísle 66–67 z července/srpna roku 1976, vedle děl Milana Knížáka, Karla Milera, Dalibora Chatrného, Jana Mlčocha, Petra Štemberu a Miroslava Klivara. Ambroz současně z *Flash Artu* obdržel dopis s kontakty na pražskou skupinu performerů: tedy Petra Štemberu, Karla Milera a Jana Mlčocha, s nimiž se do té doby neznal.¹⁹ Vztahy byly obratem navázány a rychle vyústily i v pořádání společných akcí.

Publikace dokumentace Vladimíra Ambroze ve *Flash Artu* a seznámení s pražskou komunitou performerů znamenaly nejen rozšíření okruhu zájemců o jeho akce, ale také širší možnosti mezinárodní umělecké výměny. Jako řada dalších českých umělců i Ambroz posílal fotografie svých akcí na různé zahraniční výstavy, o kterých se díky svému okruhu dozvěděl nebo ho oslovili sami

18 / Vedle již zmíněného Miloslava Sonny Halase zde od roku 1974 svá díla opakovaně publikovali především Petr Štembera a Karel Miler.

19 / V zásadě stejný je příběh Jiřího Kovandy. I ten se s pražskými performery, působícími ve stejném městě, kde žil on sám, seznámil oklikou přes zahraničí. Kontakty získal při návštěvě Polska od Zofie Kulikové a Przemysława Kwieka. Dokazuje to jednak zapojení pražských performerů do spřátelených a ideově blízkých zahraničních struktur, současně i soukromý charakter jejich domácích aktivit, o kterých věděl jen úzký okruh známých. *Flash Art* či obecně médium uměleckého časopisu se v sedmdesátých letech stalo důležitou ideovou i praktickou komunikační platformou současného umění.

Despite the rich social life in the artistic circles in Brno at the time, Vladimír Ambroz felt isolated from like-minded artists. He occasionally read the international art magazine *Flash Art*, which his friend Miloslav Sonny Halas had recommended as it was available in the library of the Moravian Gallery in Brno. *Flash Art* awakened the desire in Ambroz to learn more about the artists who appeared in its pages, including those from Czechoslovakia.¹⁸ Moreover, the magazine urged artists from around the world to send in information about their activities. So in October 1975, Ambroz sent the Italian magazine eight photos from his action *Weekend*. These photos were subsequently published in the July/August 1976 issue #66–67 next to works by Milan Knížák, Karel Miler, Dalibor Chatrný, Jan Mlčoch, Petr Štembera and Miroslav Klivar.

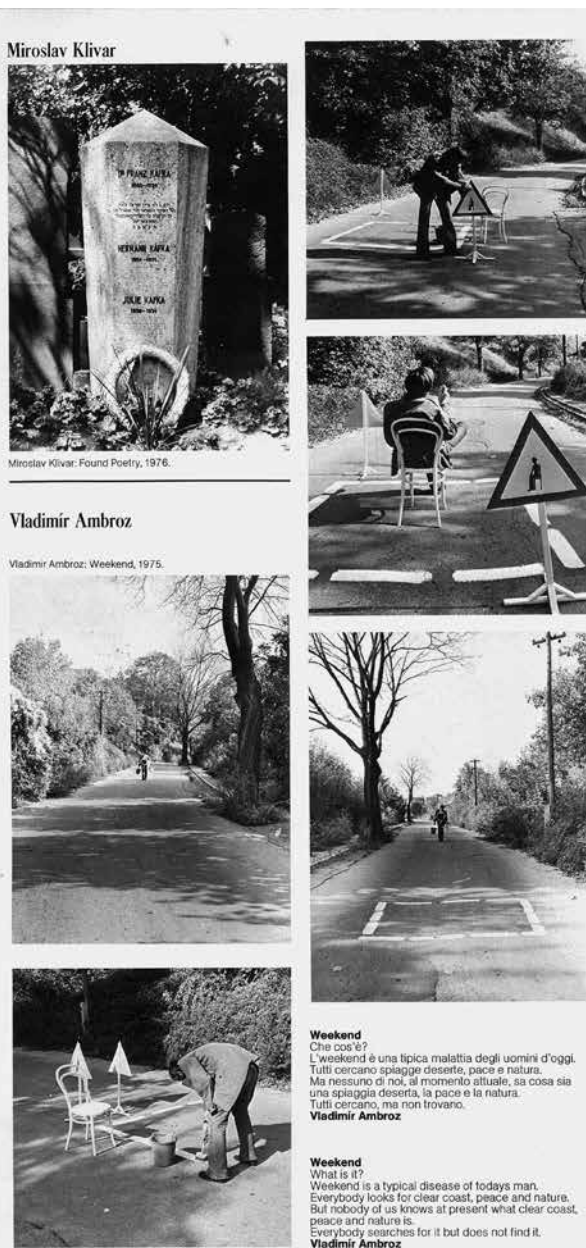
At the same time, Ambroz received a letter from *Flash Art* with contact information for the Prague group of performance artists. These were Petr Štembera, Karel Miler and Jan Mlčoch, none of whom had known Ambroz before.¹⁹ Relations were established immediately and quickly resulted in the organization of joint events.

The published documentation of Vladimír Ambroz's actions in *Flash Art* and his connection with the Prague performance artists not only increased the number of people interested in his work, but also provided him with more opportunities for art exchanges abroad. Like many other Czech artists, Ambroz sent photos of his actions to various international exhibitions, which he knew about through his contacts or whose organizers approached him themselves.²⁰ In this way his work was included in the exhibition

18 / In addition to Miloslav Sonny Halas, works by Petr Štembera and Karel Miler were repeatedly published there beginning in 1974.

19 / Basically the same is true in the case of Jiří Kovanda. True to his performance artists from Prague, active in the same city where he lived, through his contacts abroad. He learned of his colleagues from Zofie Kulik and Przemysław Kwiek while he was visiting Poland. This demonstrates both the involvement of Prague performance artists with allied and ideologically-related structures abroad, and the private character of their local activities, known only to a narrow circle of acquaintances. *Flash Art* or the medium of art magazines in general became an important ideological and practical communication platform for contemporary art in the 1970s.

20 / The exhibitions that Ambroz took part in or the institutions that he was in contact with included Fotoforum at Gesamthochschule in Kassel, the Lowe Art Museum in Miami, the Allen Memorial Art Museum at Oberlin in the United States, Centar za Fotografiju, Film i TV in Zagreb, and many others. Ambroz's archive also contains a typewritten address book of artists around the world containing the addresses of Polish performance artists and contacts for Allan Kaprow, Claes Oldenburg and Andy Warhol. Among Ambroz's correspondence with the note "mail from Bruce" is a handwritten description of "six audio problems" - six sequential performances by Bruce Nauman. Ambroz no longer remembers what this text fragment is related to and how it appeared in his archive.



Miroslav Klivar

Vladimír Ambroz

Vladimír Ambroz: Weekend, 1975.

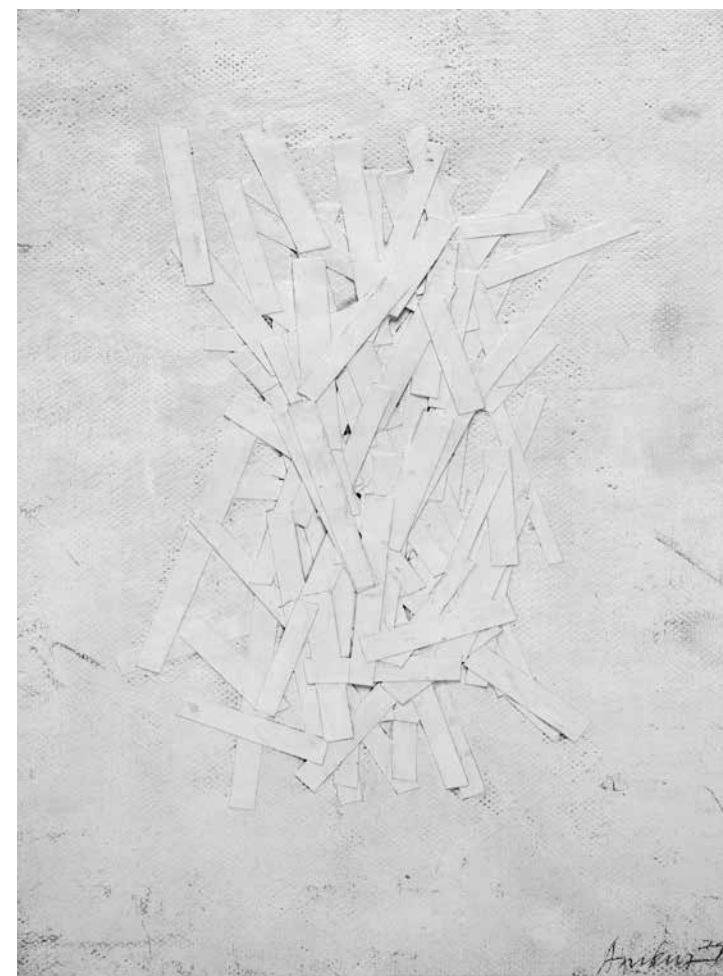
Weekend
Che cos'è?
L'weekend è una tipica malattia degli uomini d'oggi. Tutti cercano spiagge deserte, pace e natura. Ma nessuno di noi, al momento attuale, sa cosa sia una spiaggia deserta, la pace e la natura. Tutti cercano, ma non trovano.
Vladimír Ambroz

Weekend
What is it?
Weekend is a typical disease of today's man. Everybody looks for clear coast, peace and nature. But nobody of us knows at present what clear coast, peace and nature is. Everybody searches for it but does not find it.
Vladimír Ambroz

Weekend
What is it?
Weekend is a typical disease of today's man. Everybody looks for clear coast, peace and nature. But nobody of us knows at present what clear coast, peace and nature is. Everybody searches for it but does not find it.
Vladimír Ambroz

←
Prezentace práce Vladimíra Ambroze v časopise *Flash Art*, č. 66/67, srpen 1976.
Presentation of Vladimír Ambroz's work at *Flash Art* magazine, no. 66/67, August 1976.

→
Vladimír Ambroz, koláž ze série *Bílá na bílé*, 1. pol. 70. let.
Vladimír Ambroz, collage from the series *White on White*, first half of the 1970s.



←
Katalog výstavy v Hallwalls Gallery, Buffalo, Spojené státy, 1977.
Catalogue of the exhibition at Hallwalls Gallery, Buffalo, United States, 1977.

jejich organizátoři.²⁰ Takto se jeho práce dostaly na výstavu *Projects and Performances*, kterou v roce 1977 v Hallwalls Gallery v Buffalu uspořádala ve Spojených státech působící kurátorka Charlotta Kotíková.²¹ Podobně se zúčastnil přehlídky *Correspondence Art Exhibition* v japonské galerii Aai, v roce 1979 zorganizovanou Vlastou Čihákovou Noshiro.²²

Ambrozovy kontakty uvnitř bývalého Československa nebyly soustředěny pouze na Brno a na hlavní město. S přáteli navštěvoval Bratislavu a zde se prostřednictvím Dezidera Tótha seznámil s umělci z jeho okruhu. Ti ho zase na oplátku navštěvovali v Brně. Již z předchozího setkání v Domě umění ho zaujala osobnost Stana Filka. Reflexi tohoto zájmu najdeme v některých Ambrozových kolážích. Vztah udržoval také s Jánem Budajem. Charakteristické pro fungování neinstitucionalizovaného uměleckého společenství bylo, že u mnohých z těchto přátel neměl Ambroz přesnější představu o tom, čím se ve své tvorbě zabývají, a často to zjistil až po roce 1989, kdy jejich práce

začala být oficiálně vystavována a publikována. Již v sedmdesátých letech ale Vladimír Ambroz vycítil tematickou odlišnost českých a slovenských tvůrců. Slováci mu připadali daleko méně osobní, ale zato otevřenější velkým tématům přírody či vesmíru.

Vedle pořádání veřejných a neveřejných performancí a akcí Vladimír Ambroz v sedmdesátých letech vytvářel i drobné artefakty, multipty poeticko-konceptuálního charakteru. Do krabiček, lahviček a sklenic uzavíral různé objekty nebo části textů: na plechovku umístil nápis ART, uzavíratelnou sklenici označenou nápisem POEM naplnil pilulkami popsanými jednotlivými písmeny. Podobné objekty mohly sloužit jako zachycení momentálního nápadu, jako dárky přátelům nebo výzva ke společné hře. Tak fungovala například akce *To Allan*, kdy upravená plechovka olejovek posloužila jako záminka k oslavě zakladatele happeningu Allana Kaprowa. Velmi podobné činnosti se z českých performerů věnoval například Vladimír Havlík. Další paralelní tvůrčí činností Vladimíra Ambroze bylo

20/ Mezi výstavy, jichž se Ambroz zúčastnil, nebo instituce, s nimiž byl ve styku, patřily *Fotoforum* při Gesamthochschule v Kasselu, Lowe Art Museum v Miami, The Allen Memorial Art Museum v Oberlinu ve Spojených státech, Centar za Fotografiju, Film i TV v Záhřebu a mnohé další. V Ambrozově archivu se dochoval i strojopisný adresář světových umělců, obsahující adresy spřátelených polských performerů i kontakty na Allana Kaprowa, Claese Oldenburga nebo Andy Warhola. Mezi Ambrozovou korespondencí se s poznámkou „pošta od Bruce“ dochoval i rukopisný popis „šesti zvukových problémů“, na sebe navazujících performancí Bruce Naumana. Majitel si však již nepamatuje, k čemu se tento textový fragment vztahuje a jak se do jeho archivu dostal.

21/ Výstava představila československé a polské umění performance a konceptuální fotografii a vyšel k ní šestnácti-stránkový katalog.

22/ Záběr výstavy zahrnoval stovku umělců z Japonska a celého světa, mimo jiné díla Chrise Burdena, Wolfa Vostella, Christiana Boltanského, Stelarcra, a desítku umělců z tehdejšího Československa. Činorodý Ambroz se pokoušel navazovat zahraniční kontakty i v oblastech nesouvisejících s oblastí soudobého umění. Když v roce 1976 absolvoval školní zájezd do Sovětského svazu, sehnal si adresu potomků rodiny Alexandra Rodčenko a dalších avantgardních umělců, které se poté v Moskvě marně pokoušel navštívit.

← Vladimír Ambroz, bez názvu, 1. pol. 70. let. Jedna z mnoha variací práce s psacím strojem. Vladimír Ambroz, untitled, first half of the 1970s. One of many variants of works with a typewriter.

Projects and Performances, which was organized in 1977 at Hallwalls Gallery in Buffalo, New York by the curator Charlotta Kotíková, who was based in the United States.²¹ He also exhibited at *Correspondence Art Exhibition* in the Aai gallery in Japan, organized by Vlasta Čiháková Noshiro in 1979.²²

Ambroz's contacts in the former Czechoslovakia were not only found in Brno and the capital. With friends he visited Bratislava, and through Dezider Tóth he became acquainted with other artists there. They, in turn, visited him in Brno. He had already met the intriguing artist Stano Filko at the House of the Arts, and his influence can be seen in some of Ambroz's collages. He was also friends with Ján Budaj. One characteristic aspect of the unofficial artistic community was that Ambroz often did not have a clear understanding of what many of his friends were doing in their work, and in many cases he only found out about it after 1989, when their work began to be exhibited and published officially. In the 1970s, Vladimír Ambroz had already had a sense of the thematic diversity of Czech and Slovak

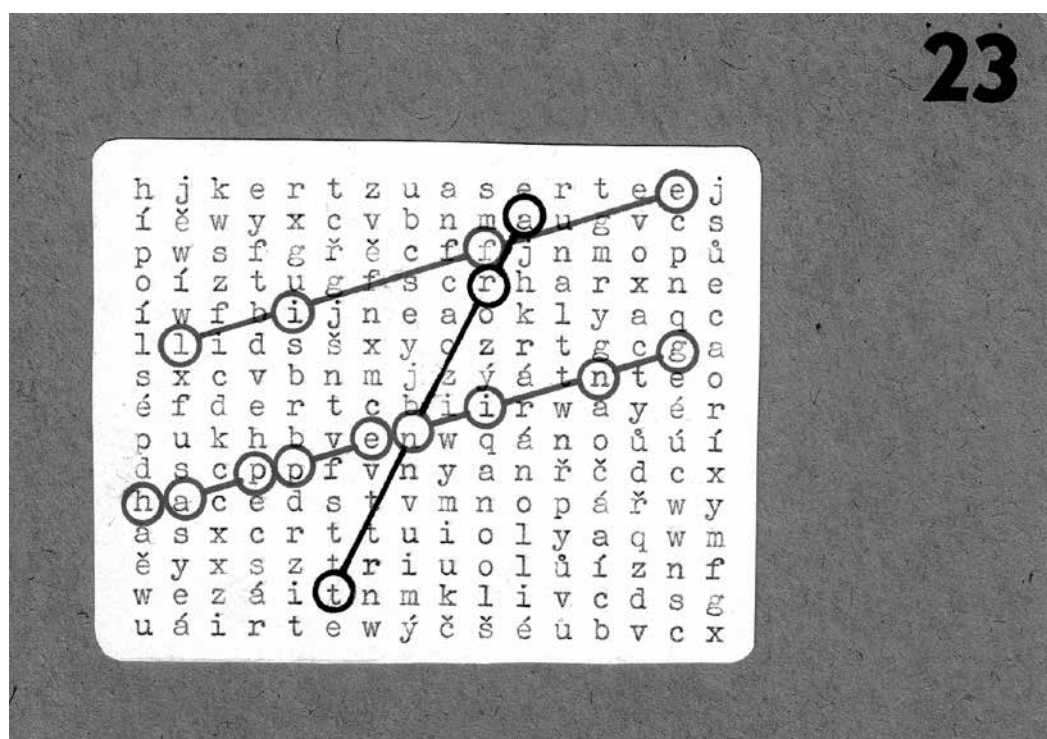
artists. The Slovaks seemed far less personal but more open to the great themes of nature and the universe.

In addition to organizing public and private performances and events, in the 1970s Vladimír Ambroz created a number of small objects or multiples with a poetic and conceptual aesthetic. In boxes, bottles and jars he enclosed various objects or parts of texts: on a tin he placed the word "ART", a sealed jar labelled with the word "POEM" was filled with pills inscribed with individual letters. Similar objects created more spontaneously were given as gifts to friends or used in party games – like in the action *To Allan*, when a modified tin of sardines served as an excuse to celebrate the founder of "happenings", Allan Kaprow. The activities of other Czech performance artists, like Vladimír Havlík, for example, were quite similar in their approach. Vladimír Ambroz also created graphic scores and typographical compositions developed in the spirit of the work of Jiří Kolář and Jiří Valoch.

In 1978, in the last year of his studies at the Faculty of Architecture, Vladimír Ambroz made arrangements

21/ The exhibition presented Czechoslovak and Polish performance art and conceptual photography and was accompanied by a sixteen-page catalogue.

22/ The scope of the exhibition included one hundred artists from Japan and around the world, including the works of Chris Burden, Wolf Vostell, Christian Boltanski, Stelarc and ten artists from Czechoslovakia. Ambroz also tried to make international contacts in fields unrelated to contemporary art. In 1976 while on a school trip to the Soviet Union, Ambroz got the addresses of descendants of Alexander Rodchenko and other avant-garde artists whom he then tried to visit in Moscow, but without any success.



← Vladimír Ambroz, objekty s texty, 2. pol. 70. let. Vladimír Ambroz, objects with texts, second half of the 1970s.

vytváření grafických partitur a typografických kompozicí, rozvíjených v kolářovsko-valochovském duchu.

V roce 1978, tj. v posledním ročníku studia na Fakultě architektury, se Vladimír Ambroz předběžně domluvil se scénografem Jiřím Svobodou, že v jeho ateliéru na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze nastoupí k takzvané dvouleté aspirantúře. Navázal by tak na své zkušenosti s divadlem, jemuž se chtěl nadále věnovat. Aspirantura však nebyla schválena. Ambroz si nedokázal představit, že by se jako architekt uplatnil ve sféře zprůměrněného stavebnictví. Po ukončení školy se proto orientoval na tvorbu interiérů. Získal práci na brněnském výstavišti, spolupracoval s Československou televizí nebo působil jako architekt a grafický designér pro různé hudební projekty.²³ V roce 1980 Brněnské výstavy a veletrhy neprodloužily Ambrozovi pracovní smlouvu, protože údajně odmítl podepsat spolupráci se Státní bezpečností. Tuto práci však nakonec mohl dál vykonávat jako zaměstnanec jiné, externí organizace.

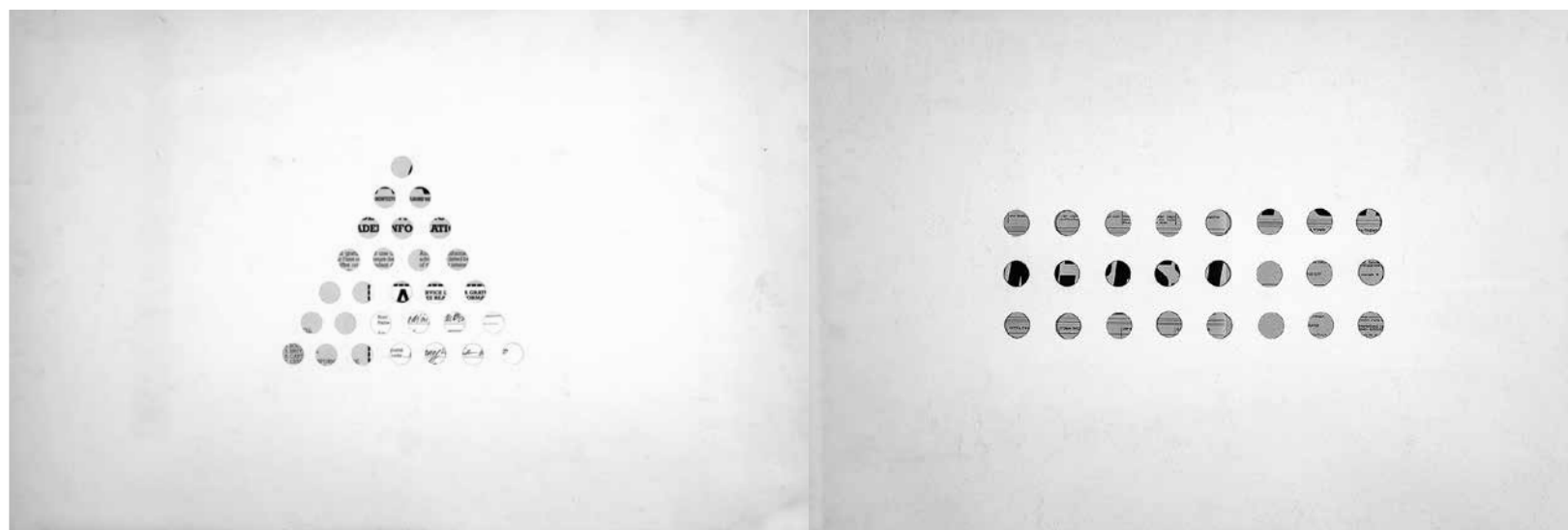
Stejně jako pro další československé performery se i pro Vladimíra Ambroze na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vyčerpaly důvody pokračovat v tomto druhu umělecké tvorby. Měnily se i okolnosti Ambrozova osobního života. Založil rodinu, což mělo vliv na možnost a ochotu věnovat svůj čas volnému umění. Vedle mimořádných příležitostí, jakou byly projekty vycházející z prostředí Divadla na provázku, jako například instalace *Medium is Massage* v rámci akce Divadlo v pohybu III v roce 1987, se od počátku osmdesátých let věnoval pouze architektuře a designu.²⁴ Zvláště na poli tvorby plakátů byl Vladimír Ambroz v osmdesátých letech aktivní, úspěšně se účastnil řady soutěžních přehlídek doma i v zahraničí. Jeho činnost v této oblasti někdy byla ovlivněna konceptuálním uvažováním.²⁵ Zakázky z oblasti užitého umění si udržovaly vysokou kvalitu a zrcadlily dobové trendy: Ambrozovy objekty na pomezí volné tvorby a designu byly v roce 1990 prezentovány v rámci výstavy *Cesty k postmoderně* v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Po roce 1989

23 / V roce 1984 například vytvořil scénografické řešení pro program *Mozek* brněnské rockové skupiny Progres 2. Na multimedialních projektech spolupracoval s Michaelem Kocábem, Zdeňkem Klukou nebo Romanem Dragounem. Je autorem řady plakátů nebo obalů gramofonových desek. Často spolupracoval s grafikem Borisem Myslivečkem, se kterým se znal již z dob svých performancí.

24 / Ambrozovy aktivity na poli domácího i zahraničního „korespondenčního“ vystavování ovšem ustávaly jen postupně. V roce 1982 v brněnském Klubu mládeže Křenová vystavil své nerealizované projekty, instalace a dokumentace. Putovní výstavy *V čase a Tělo* v Československé fotografii 1900–1986, jež v roce 1986 v různých galeriích zorganizoval Antonín Dufek, obsahovaly díla řady domácích performerů včetně Vladimíra Ambroze. S fotografiemi akcí se Ambroz účastnil zahraničních kolektivních přehlídek až do druhé poloviny osmdesátých let. Viz například *International „Experimental Art“ Exhibition*, Club of Young Artists, Budapest 1985 a další.

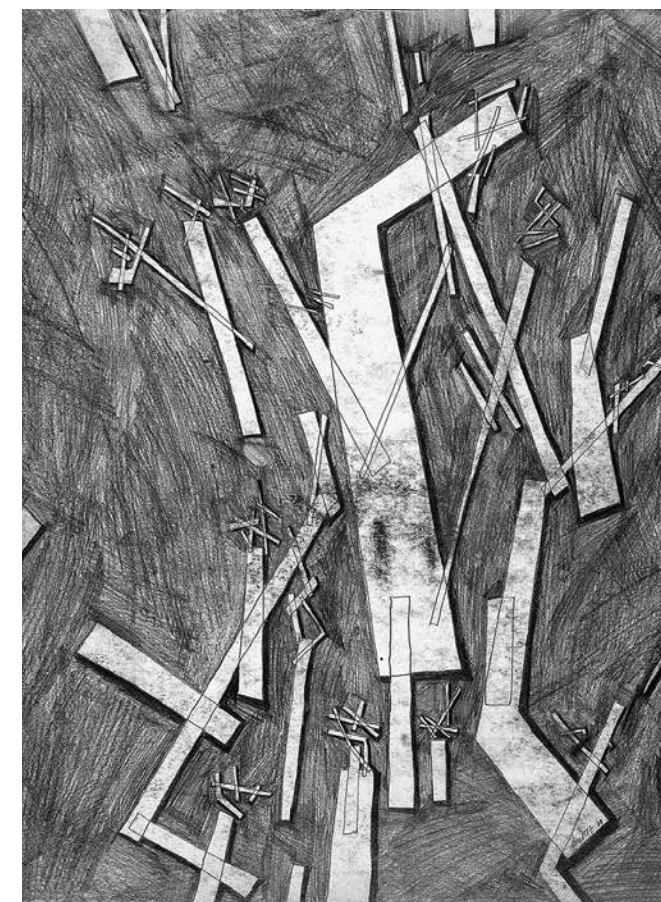
25 / Například jeho ilustrace v časopise *Opus Musicum* 8/1981 nebo v publikaci *Prix Musical de Radio Brno* z roku 1981 mají podobu grafických partitur.

↓
Vladimír Ambroz,
perforáže, pol. 70. let.
Vladimír Ambroz,
perforages, mid-1970s.



to continue his studies with the set designer Jiří Svoboda at his studio at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, and he applied for a two-year postgraduate fellowship. He wanted to build on his experience in the theatre, to which he was devoted. However, he was not approved for postgraduate studies. As Ambroz could not imagine applying his knowledge as an architect in the area of public construction, after finishing school he focused on interior design. He got a job at the Brno Exhibition Centre, collaborated with Czechoslovak Television, and worked as a set and graphic designer for various music projects.²³ In 1980, Ambroz's work contract was not renewed because he allegedly refused to sign an agreement with State Security. Eventually he was able to continue his job, but as an employee for another external organization.

Like other Czechoslovak performance artists, Vladimír Ambroz faced a crisis in the late 1970s/early 1980s about whether he should continue to do this kind of art. Ambroz's personal circumstances had also changed. He had started a family, which had an impact on his ability and willingness to devote his free time to art. Apart from special occasions like the projects for Theatre on a String, such as the installation *Medium is Massage* at the Theatre in Motion III event in 1987, by the early 1980s Ambroz was focusing his energy solely on architecture and design.²⁴ In the 1980s he was particularly active in the field of poster design and successfully participated in a number of competitive shows in and outside Czechoslovakia. In some cases, his work in this area was influenced by conceptual thinking.²⁵ Ambroz's work in the field of applied arts was of a high standard and reflected contemporary trends. His objects bordering between fine art and



23 / In 1984, for example, he created a stage design for the programme *Mozek* [Brain] for the Brno rock band Progres 2. He worked on multimedia projects with Michael Kocáb, Zdeňk Kluka and Roman Dragoun. He made a number of posters and LP covers. He often worked with graphic designer Boris Mysliveček, whom he knew from the time of his performance activities.

24 / However, Ambroz's activities in both local and foreign "correspondence" exhibitions only slowly came to an end. In 1982, at Youth Club Křenová in Brno, he exhibited his unrealized projects, installations and documentation. The travelling exhibitions *V čase* [In time] and *Tělo* v Československé fotografii 1900–1986 [The Body in Czechoslovak Photography 1900–1986], organized by Antonín Dufek in various galleries, included a number of Czech performance artists such as Vladimír Ambroz. Photographs of Ambroz's actions were exhibited at group shows abroad until the late 1980s. See, for example, the *International "Experimental Art" Exhibition*, Club of Young Artists, Budapest 1985, and others.

25 / For example his illustrations in the magazine *Opus Musicum* 8/1981 or in the publication *Prix Musical de Radio Brno* from 1981 take the form of musical scores.

←
Vladimír Ambroz,
bez názvu, 1. pol. 70. let.
Vladimír Ambroz,
untitled, first half of the
1970s.

se Ambroz k volnému umění vrátil jako zakladatel Galerie Ambrosiana, zaměřené převážně na současnou fotografii. Jeho hlavní pracovní náplní se po roce 1990 stalo vedení společnosti AMOSDESIGN, specializující se na tvorbu interiérů. Ta mimo jiné vytvořila novou expozici Umělecko-průmyslového muzea v Brně nebo restaurovala interiéry vily Tugendhat.

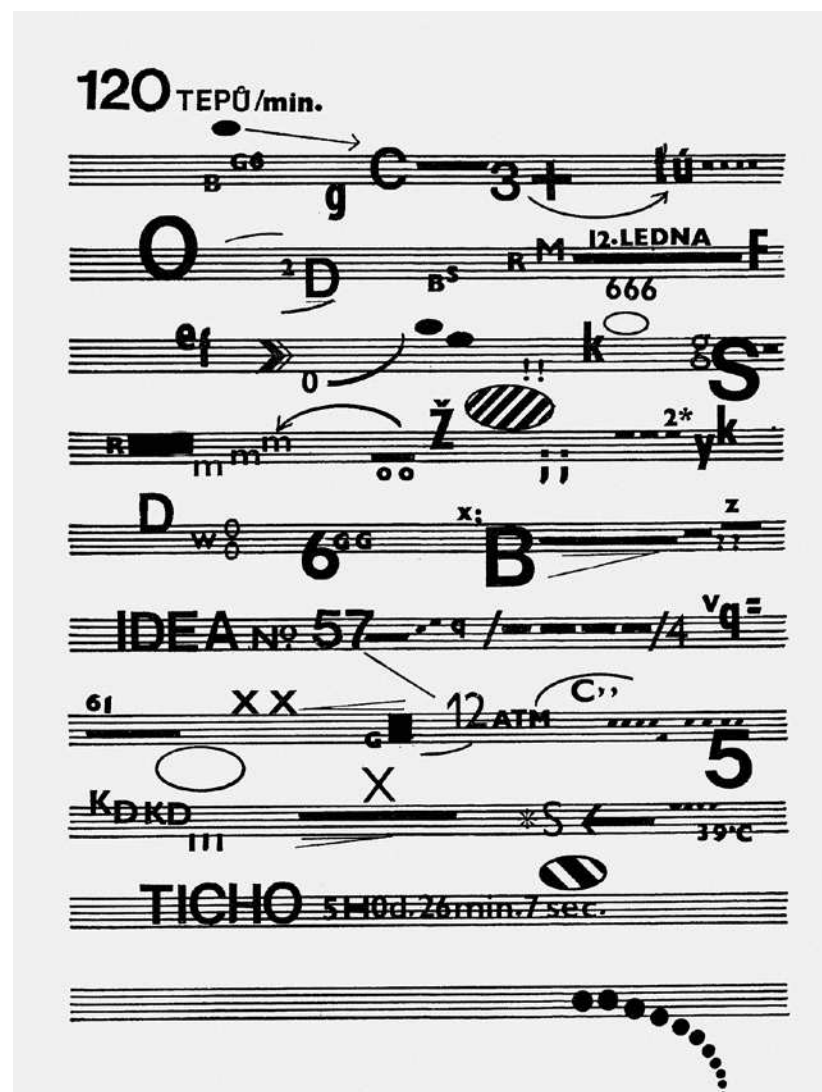
DŮVODY A OKOLNOSTI ČINNOSTI
Většina československých performerů sedmdesátých let zdůrazňuje obtíže při dodatečném zprostředkování kontextu své činnosti. To, co dělali, nutně nepovažovali za umění, ale daleko více za reakci na tehdejší poměry. Tvorba pro ně byla zásadně ovlivněna panujícími společenskými podmínkami. Ambroz patřil ke generaci, která na prahu dospívání zažila pražské jaro, okupaci vojsky Varšavské smlouvy a pozvolnou likvidaci nadějí na liberalizaci poměrů. Vědomí nevolnosti prostupovalo jejich myšlení i uměleckou činnost. K tomu je nutné připojit kritické zkoumání podob moderní civilizace jako takové. Performance jim sloužila jako nástroj

výzkumu sebe sama, ale i reflexe okolního světa. Sami své dílo nepovažovali za politické, ale politické okolnosti jej podstatně formovaly.²⁶ I pro umělce, již se performancí zabývali na druhé straně železné opony, bylo důležité vzdorování dominantní kultuře a budování vlastní kulturní alternativy. Vymezovali se nejen vůči zábavnímu průmyslu a uměleckému trhu, ale i dobové politice. I když žili v rozdílných ideologických systémech, důvody k umělecké činnosti byly u umělců z východu i západu podobné.

I s odstupem několika desetiletí je také charakteristická neochota československých performerů zařadit svou činnost do kontextu tradičního výtvarného umění. Ten byl pro ně příliš svazující. Na otázku po motivacích své tvorby Ambroz ve zmiňované anketě pro SPOT v roce 1976 uvedl: „Mám

26 / O vztahu československého umění performance sedmdesátých let a politiky viz rozhovory s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem v časopise *Výtvarné umění* 3/1991 nebo například knihu Tomáše Pospiszyla *Asociativní dějepis umění, tranzit*, Praha 2014.

↓
Vladimír Ambroz, bez názvu, kresba, 1. pol. 70. let. Vladimír Ambroz, untitled, drawing, first half of the 1970s.



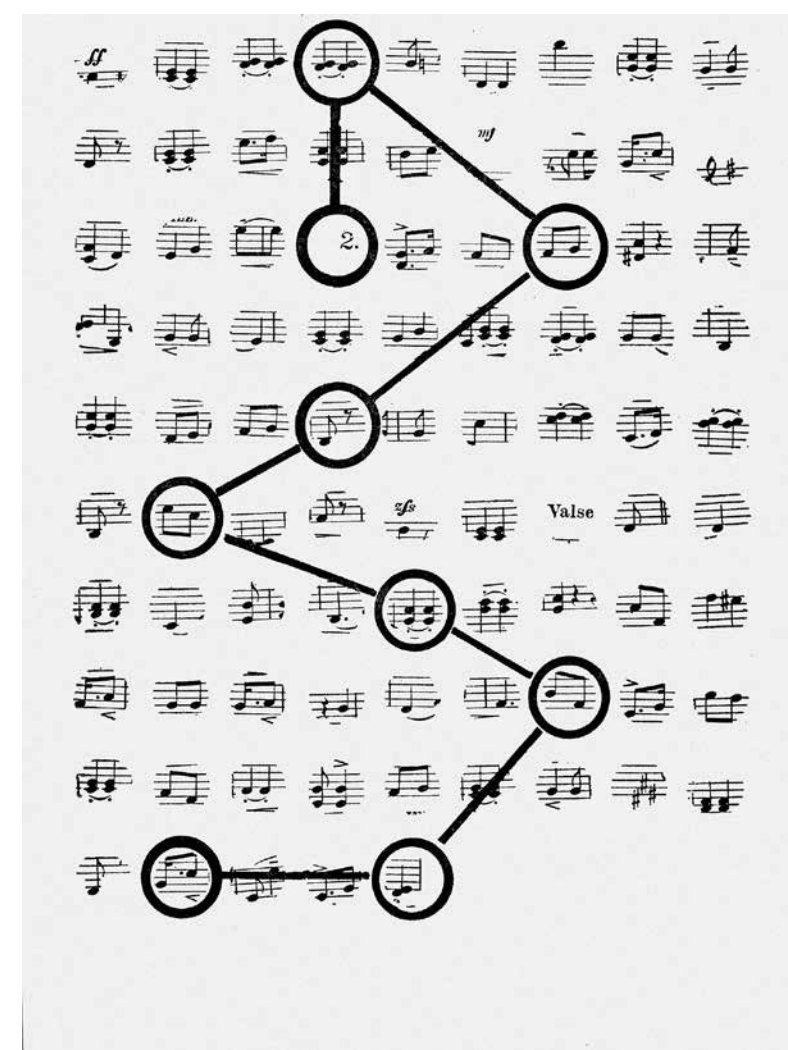
design were presented at the exhibition *Ways to Postmodernism* at the Museum of Decorative Arts in Prague in 1990. After 1989, Ambroz returned to the fine arts and founded a gallery called Ambrosiana, focusing mainly on contemporary photography. After 1990 he established AMOSDESIGN, a company specializing in interior design. Among other projects, he designed new exhibition space for the Museum of Applied Arts in Brno and restored the interiors of the Villa Tugendhat.

THE REASONS AND CIRCUMSTANCES BEHIND THE ACTIVITIES
Most Czechoslovak performance artists of the 1970s emphasize the difficulties they faced explaining the context in which their work was produced. They did not consider what they were doing as art per se, but much more as a reaction against prevailing social conditions that strongly influenced their creative output. Ambroz's generation came of age during the Prague Spring, the occupation of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops and the gradual destruction of any hope for further liberalization. This atmosphere of oppression perme-

ated both their thinking and artistic activities. It is necessary to see this in the context of the critical examination of forms of modern civilization overall. Performance served as a tool for self-examination but also as a reflection of the surrounding world. The performance artists themselves did not consider their work political, but the political circumstances had a significant impact on it.²⁶ For artists who were involved with performance on the other side of the Iron Curtain, in the West, it was also important to oppose the dominant culture and build cultural alternatives. They not only defined themselves against the entertainment industry and art market, but also against the political currents of the time. Although they lived in different ideological systems, the reasons for doing performance art were similar for artists from both East and West.

26 / On the relationship between Czechoslovak performance art in the 1970s and politics see the interview with Petr Štembera and Jan Mlčoch in the magazine *Výtvarné umění* [Visual Art] 3/1991, or for example the book *Asociativní dějepis umění* [Associative Art History] by Tomáš Pospiszyl, published by tranzit, Prague 2014.

↓
Vladimír Ambroz, partitury, 70. léta. Vladimír Ambroz, scores, 1970s.



pocit, že tyto realizace jsou potřebné, a to nejen pro mne. Jsou také nejméně zatíženy uměleckými aspekty a jsou ve svém vyjádření daleko svobodnější než současné malířství a sochařství.“²⁷ Více než rozvíjení odkazu tradičního umění mu performance sloužila k problematizování nebo přímo smazávání rozdílu mezi uměním a životem.

Připomeňme si, jak se vnitropolitická situace sedmdesátých let promítla do fungování československé kultury jako takové: kulturní život se dělil na oblast oficiální a neoficiální. Neoficiální kulturu, v závislosti na momentálním ideologickém kurzu, stát ignoroval, potlačoval nebo kriminalizoval. Oficiální kultura byla řízena pomocí cenzury a autocenzury. Stát dohlížel na výměnu informací. Československé časopisy, které na sklonku šedesátých let začaly informovat o světových trendech, proměnily svoji podobu, zbavily se progresivních redaktorů nebo byly úplně zrušeny. Nedávno vydávané knihy se staly vzácným zbožím, nepohodlné filmy přestaly být promítány. Zemi postihla vlna emigrace. Totalitní režim někdy nezávislé kulturní aktivity

toleroval, ovšem jen do té míry, pokud z jeho pohledu nepřekročily hranici ideologické vzpoury. Ze stejných důvodů preventivně omezoval nebo přímo znemožňoval jinak běžné kulturní vztahy, monitoroval a omezoval komunikaci se světovým uměním. Narušoval také kontinuitu s vlastní minulostí, tj. s předválečnou kulturou a s tvůrčími výtvarnými šedesátých let.

Československá politická a společenská liberalizace druhé poloviny šedesátých let spadala zhruba do stejného období, kdy se ve světě radikálně proměnilo i výtvarné umění. Tehdy se rozvolňuje a mění definice uměleckého díla, velkými změnami procházejí i umělecké instituce a role umělce ve společnosti. Tyto transformace československá umělecká komunita vnímala jen zprostředkovaně, většinou však neměla příležitost je na vlastní kůži poznat. Současné umění v podobě, jak se na konci šedesátých let celosvětově ustavilo – tvorba ovlivněná dematerializací uměleckého díla, performancí a konceptuálním myšlením, současně tvorba motivovaná potřebou společenských změn –,

27 / Helena Kontová, otázky pro československé umělce, rukopis, soukromý archiv.

Pf $3 \cdot 10^9$ (± 1982)
Vše nejlepší
v dalších nejdůležitějších
letech... Pavel

←

Poslední pozdrav Pavla Büchlera před emigrací do Velké Británie.
Farewell from Pavel Büchler before he emigrated to the United Kingdom.

Even after several decades Czechoslovak performance artists are typically unwilling to place their activities in the context of traditional fine arts. The traditional art context was too confining for them. When questioned about the motivations for his work in the survey for SPOT in 1976 mentioned above, Ambroz said: “I have a feeling that these realizations are necessary, and not just for me. They are also the least burdened by artistic aspects and their creative output is much freer than contemporary painting and sculpture.”²⁷ Rather than developing the message of the traditional arts, he used performance as a way to question or even reject the difference between art and life.

It is important to recall the way the political situation of the 1970s was reflected in the functioning of Czechoslovak culture: cultural life was divided into two areas, official and unofficial. Unofficial culture, depending on current ideological leanings, was either ignored, oppressed or criminalized by the state. Official culture was controlled through the use of censorship or self-censorship. The state oversaw

the exchange of information. Czechoslovak magazines that had begun to report on global trends in the late 1960s were redesigned, got rid of progressive editors or were completely abolished. Recently-published books became rare goods and problematic films were no longer screened. These changes led to a wave of emigration throughout the country. Under the totalitarian regime, independent cultural activities were occasionally tolerated, but only as long as they did not go beyond the borders of ideological revolt. For the same reasons, the regime preemptively restricted or directly forbade otherwise common cultural relationships, both monitoring and restricting awareness and cross-communication with the art world abroad. The regime also broke any continuity with its own past, this being the prewar culture and the creative achievements of the 1960s. Political and social liberalization in Czechoslovakia in the late 1960s roughly coincided with the period of radical transformation in the arts globally. At the time, the definition of art became freer and more flexible, and art in-

27 / Helena Kontová, questions for Czechoslovak artists, manuscript, private archive.



←

Účastníci akce Neolitická malba, pole u Domašova, 1974.
Participants in the action Neolithic Painting, field near Domašov, 1974.

v Československu sedmdesátých let téměř neexistovalo. Zatímco v kulturních centrech západní Evropy, Spojených států nebo Latinské Ameriky se performance a konceptuální umění postupně stávaly předmětem galerijních a muzejních výstav, akademického bádání a uměleckého trhu, v Čechách se jednalo o hnutí pro zasvěcené, fungující vně stávajících uměleckých komunit a institucí. Tvůrci československého umění performance navíc typicky nepocházeli z kontextu klasické výtvarné tvorby, ale většinou z oborů příbuzných. Šlo o samouky, historiky umění, divadelníky, literáty, nonkonformní mládež a aktivisty nebo – jako v případě Vladimíra Ambroze – o architektky. Průnik performance do světa lokálního oficiálního i neoficiálního výtvarného umění byl zpočátku zanedbatelný.

Na tomto míjení se silně podílel stav československých výtvarných institucí. Normalizovaná muzea a galerie se v oblasti současného umění musela vypořádat s nuceným regresem kamsi ke krotkému modernismu nebo přímo k modifikovanému, ale jinak vyprázdněnému socialistickému realismu.

Progresivnější současné umění existovalo bez institucionální báze, bez galerií, bez škol, bez uměleckého trhu, bez širšího teoretického a kritického zázemí. Umělci tvořili sami pro sebe nebo v rámci spřátelených komunit.²⁸ Izolace přitom většinou neznamenal uvědoměle zásadový postoj, ale vyplynula z okolností. V sedmdesátých i osmdesátých letech například najdeme několik pokusů prezentovat práce z okruhu československých performerů v legálním nebo pololegálním kontextu oficiální československé kultury. Vedle spíše okrajových výstav zmíněného Miloslava Sonny Halase lze jmenovat rozsáhlý projekt *Strom*, který v roce 1978 pro Dům umění města Brna uspořádal Jaroslav Anděl a Antonín Dufek. Výstava a doprovodný katalog konfrontovaly užití motivu stromu v díle českých fotografických klasiků až k pracím Petra Štembery, Jana Steklíka nebo Vladimíra Ambroze. Podobný charakter měly i Dufkem koncipované putovní přehlídky *Tělo v československé fotografii 1900–1986* a *V čase*, obě z roku 1986. Mezi vystavenými autory opět nalezneme československé performery

28 / Je nutné poznamenat, že část československých umělců a teoretiků některé tyto okolnosti vnímala pozitivně. Cítili se osvobození od tlaku uměleckého trhu nebo velkých uměleckých institucí. Ovšem v situaci, kdy neměli reálnou volbu tyto podmínky ovlivnit, lze podobný přístup vnímat jako způsob, jak se s danými omezeními vyrovnat. Podobná situace vládla i v dalších východoevropských zemích. Viz Zdenka Badovinac, *Body and the East*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1999, s. 15.

institutions and the role of the artist in society underwent great changes as well. The Czechoslovak art community only knew of these changes indirectly and rarely had any opportunity to experience them firsthand. The form contemporary art took globally in the late 1960s – the dematerialization of the art work, the rise of performance and conceptual thinking, and the parallel development of art motivated by the need for social change – barely existed in Czechoslovakia in the 1970s. While performance and conceptual art in the cultural centres of Western Europe, the United States and Latin America gradually became the subject of scholarly research and gallery and museum exhibitions and was included in the art market, in Czechoslovakia it remained a movement for insiders, functioning outside of contemporary art communities and institutions. Furthermore, Czechoslovak performance artists did not typically arise within the context of the traditional arts but mostly from related fields. They were self-taught artists, art historians, theatre people, writers, non-conformist youth and activists or – as in the case

of Vladimír Ambroz – architects. The inclusion of performance art in the world of both local official and unofficial fine art was negligible at first.

This exclusion was strongly influenced by the contemporary state of Czechoslovak art institutions. In the field of contemporary art, “normalized” museums and galleries had to accept a forced regression to submissive modernism or directly to Socialist Realism that was modified, but devoid of any meaning. More progressive approaches to contemporary art existed with no institutional support, no galleries, schools or art market, no wider theoretical or critical discourse. The artists worked for themselves or within kindred communities. This isolation did not represent a conscious and highly-principled position, but was rather the result of social circumstances.²⁸ For example, in the 1970s and 1980s one can find several attempts to present works from Czechoslovak performance artists within the legal or semi-legal context of official Czechoslovak culture. Apart from the rather marginal exhibitions organized by Miloslav

28 / It is necessary to mention that there were Czechoslovak artists and theorists who considered some aspects of these circumstances as positive. They felt free from the pressure associated with the art market or large art institutions. In situations where they had no real way to influence these conditions, such an attitude can be understood as a strategy for dealing with these constraints. Similar situations prevailed in other Eastern European countries. See Zdenka Badovinac, *Body and the East*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1999, p. 15.



← Antonín Dufek, Vladimír Ambroz a J. H. Kocman, vernisáž výstavy *V čase*, 1986.
Antonín Dufek, Vladimír Ambroz and J. H. Kocman, opening of the exhibition *In Time*, 1986.



← Petr Nedoma na akci Vladimíra Ambroze *Electric Café*, realizované v rámci festivalu *Divadlo v pohybu* v Divadle na provázku, Brno, 1983. Petr Nedoma at Vladimír Ambroz's action *Electric Café*, carried out during the festival *Theatre in Motion* at the *Theatre on a String*, Brno, 1983.

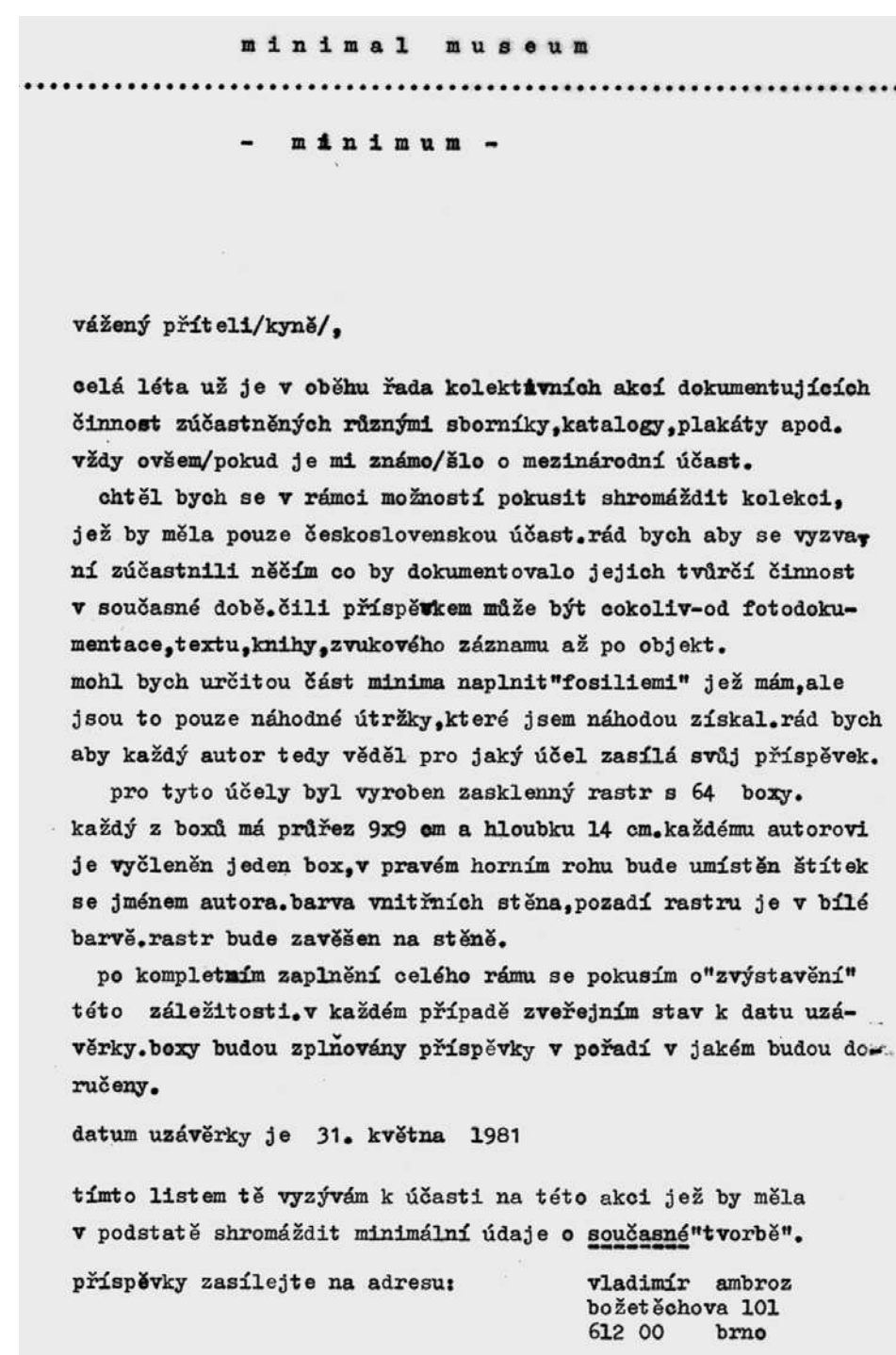
včetně Vladimíra Ambroze. Tyto ojedinělé, tematicky zaměřené výstavy však samozřejmě nemohly nahradit plnohodnotné veřejné vystavování.

Ke specifikům brněnského prostředí patřila místní institucionalizace současného umění, která byla na jiných místech jen obtížně myslitelná: Moravská galerie v Brně měla fotografickou sbírku, do níž se dařilo nakupovat či jinak získávat díla nejen současných fotografů bez ohledu na jejich ideologické postavení, ale dokonce i umělců, již se zabývali performancí. Zejména zásluhou zakladatele sbírky Antonína Dufka, jehož koncepce zahrnovala celé spektrum projevů fotografického média, se tak dokumentace performancí stala součástí oficiální muzejní sbírky. Tento v sedmdesátých letech neobvyklý přístup byl tolerován vedením galerie. Fotografie v této době patřila mezi tzv. užitá umění, kde se ideologický tlak neprojevoval tak silně jako u umění volného. Vedle sbírky fotografie mohl Antonín Dufek některá kontroverzní díla získat do archivu, jehož akvizice se nepromítaly do pozorně kontrolovaného akvizičního rozpočtu, ale byly hrazeny z provozních nákladů.²⁹

Část umělců byla s nepříznivou pozicí současného umění v Československu smířena. Někteří se pokoušeli o průnik do oficiálního uměleckého kontextu, jiní se orientovali na zahraničí, řada se pokoušela organizovat domácí poloilegální nebo ilegální aktivity mezi přáteli. Vladimír Ambroz v roce 1981 inicioval projekt *Minimal museum*, komunitní sbírku tvůrců stojících mimo oficiální umění. Ambroz oslovil řadu svých přátel, aby mu zaslali umělecký artefakt, který

29 / K zakládání sbírky fotografie více viz Antonín Dufek, *V plném spektru*, KANT, Praha 2011. Fotografie Vladimíra Ambroze se však součástí sbírky Moravské galerie nestaly, přestože se Dufek řady jeho performancí účastnil.

↓
Výzva k účasti v *Minimal museum*, 1981.
Call for participation in the *Minimal Museum*, 1981.



Sonny Halas, there was an extensive project entitled *Tree* organized by Jaroslav Anděl and Antonín Dufek in 1978 for the House of the Arts in Brno. The exhibition and accompanying catalogue focused on the motif of the tree in traditional Czech photography as well as in the contemporary works of Petr Štembera, Jan Steklík and Vladimír Ambroz. The travelling exhibitions *The Body in Czechoslovak Photography 1900-1986* and *In Time*, both curated by Dufek in 1986, were similar in character. Among the artists presented were Czechoslovak performance artists, including Vladimír Ambroz. However, these individual, thematically-focused exhibitions could not take the place of a full-fledged public display.

An important aspect of the environment in Brno was the existence of another local institution of contemporary art, which would be hard to imagine anywhere else: the Moravian Gallery in Brno had a collection of photography, including the work of contemporary photographers that the curators managed to purchase or obtain with no regard to their ideological

status, and this included performance artists. It was primarily due to the efforts of Antonín Dufek – the founder of the collection, whose concept included a wide range of demonstrations of photographic media – that the documentation of performance art became part of the official museum collection. At the time photography was included among the applied arts, where ideological pressure was not as strong as in painting or sculpture. In addition to the photography collection, Antonín Dufek was also able to purchase several controversial works for the archive. These acquisitions were not listed in the carefully-controlled acquisition budget, but were masked as operating costs.²⁹

A number of artists resigned themselves to the unfavorable situation in contemporary art in Czechoslovakia. Some tried to penetrate into the circles of official art, others turned their attention abroad, and many tried to organize locally with semi-legal or illegal activities among friends. In 1981 Vladimír Ambroz initiated the *Minimal Museum* project, a community collection from artists outside the official

29 / For more on the establishment of the photograph collection see Antonín Dufek, *Full Spectrum: Fifty Years of Collecting Photography*, KANT, Prague 2013. However, Vladimír Ambroz's photographs were not incorporated into the collection of the Moravian Gallery in Brno, although Dufek attended many of his performances.

↓
Pozvánka k nerealizované výstavě *Konfrontace 20*, 1978.
Invitation for the unrealized exhibition *Confrontation 20*, 1978.



by bylo možné vystavit v rámci rástru výstavních boxů o velikosti 9 × 9 centimetrů. Výsledek měl být vystaven za účelem vzájemné umělecké konfrontace. Ambroz v průvodním dopise zdůrazňoval, že projekt je motivován absencí prezentačních možností progresivního výtvarného umění. Nakonec neuskutečněný mailartový princip *Minimal musea* nebyl ve své době ojedinělý, o tři roky později se ho například podařilo realizovat v příbuzném *Minisalonu* Josky Skalníka.

Přes všechna úřední omezení se tak jedním z nejpřístupnějších prostorů, kde mohli českoslovenští umělci performance zveřejňovat svá díla, stalo zahraničí. Nejčastěji se tak dělo formou publikace v mezinárodních časopisech nebo prostřednictvím účasti na výstavách, kam svou dokumentaci zasílali poštou. Nepříznivě situaci vyšla vstříc změna charakteru umění a s ní související způsoby jeho distribuce. V sedmdesátých letech se po celém světě formovaly různé mailartové komunity a umělecké časopisy často fungovaly jako zdroj kontaktních informací. Pro Ambrozův

vstup na širší umělecké pole se stalo klíčové uveřejnění jeho *Weekendu* ve *Flash Artu*. Zde se o něm dozvěděly kurátorky Charlotta Kotíková a Vlasta Čiháková Noshiro, které jej pak zařadily do svých výstavních projektů ve Spojených státech, respektive v Japonsku. Ani jednu z nich Ambroz osobně neznal (a dodnes nezná), veškerý kontakt probíhal pouze korespondenční formou, která však měla svá omezení, a to zejména finanční a rozměrová. Ambroz si mohl dovolit zasílat materiály maximálně do formátu A4. K zabavování či ztrátě zásilek docházelo jen výjimečně.³⁰ K dobovému vztahu k zaslané fotodokumentaci ovšem patřilo, že se tyto materiály neposílaly zpět, ale zůstávaly u pořadatelů akce.³¹

Dalším fórem pro veřejná vystoupení se staly občasné cesty samotných umělců do Polska, Maďarska, či dokonce za železnou oponu, kde mohli své performance živě provést. Situace v jednotlivých socialistických státech se lišila a hranice povoleného v nich byly nastaveny různě. Vladimír Ambroz u příležitosti výstavy *Miejsca i chwile* v galerii Foto Medium Art v roce 1979

30 / Navázání styků se zahraničím nelimitoval jen dozor státního aparátu nebo náklady na poštovní komunikaci. Podepisovala se na něm i situace ideologicky rozděleného světa, která vedla k dnes překvapujícím překážkám. Když se například Vladimír Ambroz v roce 1975 rozhodl poslat svou dokumentaci do časopisu *Flash Art*, potřeboval někoho, kdo by mu přeložil doprovodný dopis. Za tímto účelem oslovil anglicky mluvící zahraniční studentku, pobývající toho času v Brně. Ta žádost o překlad odmítla s odůvodněním, že se jako budovatelka komunismu a studentka socialistické školy nebude podílet na ideologické diverzi. Ambrozovi v rozhořčeném dopise doporučila, aby se místo kapitalistických časopisů pokusil realizovat v rámci socialistické kultury, a to uměním, které bude ctít jejího ducha.

31 / Tak tomu ostatně někdy bylo u i akcí domácích. Vladimír Ambroz a jeho přátelé například chtěli reagovat na kampaň ohledně tzv. disidentského bienále v Benátkách, výstavy neoficiálního umění východního bloku v roce 1977. Svá díla, jež původně chtěli v březnu 1978 vystavit ve Student klubu na výstavě *Konfrontace 20*, nakonec na jedno odpoledne nainstalovali v hostinci v Brně-Židenicích, který se příhodně jmenoval Na Benátkách. Na konci odpoledne Ambroz výstavu uklidil do desek a odnesl domů. Ty se u něj, včetně jejich obsahu, dodnes dochovaly.

art context. Ambroz wrote many of his friends and asked them to send him an artefact which could be exhibited within a grid of exhibition boxes measuring 9 × 9 centimeters in size. The resulting exhibition was meant to promote mutual artistic dialogue. In the accompanying letter, Ambroz stressed that the project was motivated by the lack of possibilities to exhibit progressive fine art. Although the mail art exhibition of the Minimal Museum did not take place in the end, the principle behind it was not unique at the time. For example, three years later Joska Skalník managed to realize a similar project entitled *Minisalon*.

Despite all the official restrictions, one of the most accessible areas where Czechoslovak performance artists could make their work known was abroad. Most commonly this took the form of publications in international magazines or presentations at exhibitions where the artists sent their work by post. Changes in the nature of art and the way it was distributed made this possible despite the unfavourable situation behind the Iron Curtain. In the 1970s various mail art communi-

ties sprung up around the world and art magazines often functioned as a source of contact information. The publication of Ambroz's *Weekend in Flash Art* opened the door for his entry to the wider art scene. Curators Charlotta Kotíková and Vlasta Čiháková Noshiro learned about him and included him in their exhibition projects in the United States and Japan. Ambroz did not know either of them personally (nor does he to this day); their contact was by correspondence only, which did have its limitations, unfortunately, both financially and in terms of scale. Ambroz could only afford to send materials that were A4 size or smaller. These shipments were rarely seized or lost.³⁰ However, one aspect of this arrangement was that these materials were not returned, but stayed with the organizers of the event.³¹

Another forum for public performances was found in infrequent trips to Poland, Hungary, or even outside the Iron Curtain, where the artists could perform live. The situation in each socialist state varied and the rules outlining what was allowed were set differently. On the occasion of

Establishing international relations was not only limited by state surveillance or the cost of communicating by post. It was also affected by global ideological divisions, which, when seen from today's perspective, led to unexpected obstacles. When, for example, Vladimír Ambroz decided to send his documentation to *Flash Art* in 1975, he needed someone to translate the cover letter for him. He turned to an English-speaking foreign student who was living in Brno at the time. She refused to do the translation, explaining that as a builder of communism and a student of a socialist school, she was not going to participate in ideological subversion. In her bitter response, she recommended that Ambroz try to establish himself within socialist culture instead of turning to capitalist magazines, and to do so through art which would honour the spirit of socialism.

After all, this was sometimes the case for local actions as well. For example, Vladimír Ambroz and his friends wanted to respond to the campaign about the "dissident" Biennial in Venice, an exhibition of non-official art from the Eastern Bloc countries in 1977. They installed their works, which they had originally wanted to show at the *Confrontation 20* exhibition at the Student Club in March 1978, for just one afternoon in a pub in Brno-Židenice called Na Benátkách [In Venice]. At the end of the afternoon Ambroz put the exhibition away in a portfolio and took it home. The portfolio and its contents have been in his possession ever since.



↑
Fotografie z instalace výstavy *Media Practice* organizované Vlastou Čihákovou Noshiro v Ai Gallery, Tokio, Japonsko, 1977.
Photo from the installation of the exhibition *Media Practice* organized by Vlasta Čiháková Noshiro in Ai Gallery, Tokyo, Japan, 1977.



→
Fotografie z instalace výstavy *Miejsca i chwile*, Wrocław, Polsko, 1979.
Photo from the installation of the exhibition *Miejsca i chwile*, Wrocław, Poland, 1979.

navštívil Wrocław, kde ho šokovala nejen skutečnost, s jakou samozřejmostí je jeho dílo ve „spřáteleném“ lidově demokratickém Polsku oficiálně vystavováno, ale i existence profesionálních tiskových materiálů. V rámci vernisáže této výstavy provedl otevřeně politickou performanci *Dějiny Polska* Petr Štembera, jež byla dokonce odvysílána polskou televizí.³² V roce 1978 Štembera podnikl cestu do Spojených států, kde se setkal s umělci, s nimiž si léta dopisoval – či se s nimi krátce viděl při jejich návštěvách Prahy –, a provedl několik performancí. Současně se stal očitým svědkem, jak snadno se může performance akademizovat a komercializovat.³³

Občasné výlety za hranice, jejichž uskutečnění záviselo na libovůli úřadů, nebo korespondenční uměleckou kariéru samozřejmě nebylo možné považovat za plnohodnotný vztah

s publikem. Zasílání dokumentace na zahraniční výstavy se samo o sobě stávalo čím dál víc problematickým. Čeští umělci byli vřazováni do kontextu institucionalizovaného umění a uvědomovali si, jak ztrácejí kontrolu nad způsobem prezentace i interpretace vlastního díla.

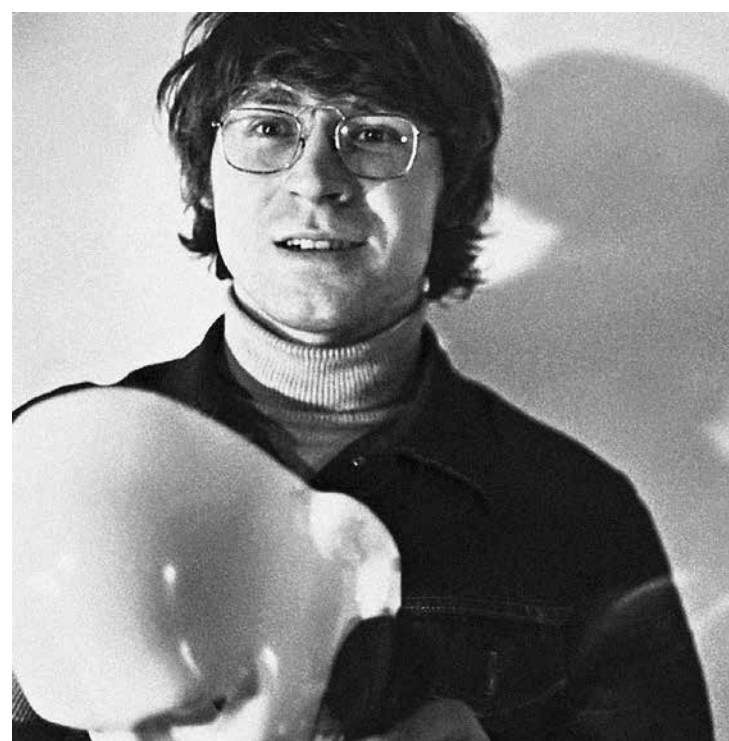
Považovat české umění performance sedmdesátých let za izolovaný a od širšího kontextu odtržený fenomén by však přesto nebylo přesné. I přes dobové potíže existovala základní informovanost o dění v zahraničí, v jehož rámci se rozvinuly lokální i mezinárodní komunikační sítě, jež se vedle přátelských vazeb staly i místem teoretické reflexe současného umění nebo jejího zprostředkovávání ze zahraničí. Petr Štembera udržoval vztahy s Chrisem Burdenem, Tomem Marionem či Terry Foxem. Současně překládal a rozmnožoval různorodé teoretické texty.

32/ Petr Štembera tvrzení o úmyslné uzavřenosti, či dokonce jakémsi spikleneckví pražských performerů oponuje, že jeho performance v Polsku viděly stovky lidí. Úzký okruh diváků v Československu nebyl jeho volbou, ale výsledkem okolností.

33/ Důležitost této zkušenosti v čase rostla. Příkladem může být nedatovaný dopis Vladimíru Ambrozovi z počátku osmdesátých let, ve kterém Petr Štembera poukazuje na akci Roberta Cypricha, v níž autor sám sebe prodával. Podobné dílo však podle pisatele v prostředí, kde neexistuje trh se současným uměním, nedává smysl. Štembera dále Ambrozovi doporučuje, aby přestal číst časopis *Flash Art*, který se podle něj v současnosti orientuje pouze na módní, tržně atraktivní formy umění. „Já sám už neposílal nikomu nic minimálně 1,5 – 2 roky, takže jsem taky nikde nevyšel. Tu a tam si říkám totéž co Ty – že věci nepublikované nespĺňují tak úplně svůj účel. Ale na druhé straně: člověk (či to dobré dílo) je tak ušetřen (nevyjde-li někde) nevyhnutelně dezinterpretaci, způsobené přenosem z disparátního kontextu do disparátního kontextu.“ Dopis Petra Štembera, archiv Vladimíra Ambroze.



↑ →
Jaroslav Anděl v ateliéru na ulici Jana Uhra, Brno, konec 70. let. Foto: Vladimír Ambroz.
Jaroslav Anděl in the studio on Jan Uher Street, Brno, late 1970s. Photo: Vladimír Ambroz.



the exhibition *Miejsca i chwile* at the gallery Foto Medium Art in 1979 Vladimír Ambroz went to Wrocław, where he was shocked to discover not only how easily his work was accepted in an official exhibition in the “allied” people’s democratic Poland, but also by the existence of professional printed materials. At the opening of this exhibition, Petr Štembera performed the openly-political action *The History of Poland*, which was even broadcast on Polish TV.³² In 1978 Štembera travelled to the United States where he met artists he had been corresponding with for years – or whom he had met briefly during their visits to Prague – and did several performances. At the same time he witnessed the way performance art could easily become academic or commercialized.³³

Of course occasional trips abroad, which depended on the goodwill of the authorities, or having a career in mail art could not be considered a well-developed relationship with the public. Sending documentation to exhibitions abroad also began to be more and more problematic. The Czech artists were included in the

context of institutionalized art and became aware that they were losing control of the way their own work was being presented and interpreted.

However, it would not be completely true to consider Czech performance art in the 1970s as a phenomenon isolated from the broader context. Despite the hardships of the time, the artists knew basic information about activities abroad through which local and international communication networks developed, which, in addition to fostering friendly relationships, also became an area for theoretical reflections on contemporary art and communications from abroad. Petr Štembera made contact with Chris Burden, Tom Marioni and Terry Fox. At the same time he translated and made multiple copies of various theoretical texts. Petr Rezek also ran his own large-scale samizdat edition. In Brno, Jiří Valoch and J. H. Kocman maintained a rich correspondence with important representatives of the global art scene. Paradoxically, it was only after the artistic activities of most Czech performance artists had ceased that the publishing efforts of the Jazz

32/ Petr Štembera responds to the argument about intentional isolation or even a kind of conspiracy amongst the Prague performance artists by pointing out that in Poland hundreds of people saw his performances. The smaller audience in Czechoslovakia was not his choice but the result of circumstances.

33/ The importance of this experience grew over the years. One example can be found in an undated letter to Vladimír Ambroz from the early 1980s in which Štembera refers to an action by Robert Cyprich, where Cyprich was selling himself. Štembera felt that in a society with no art market, such work did not make sense. Štembera then advises Ambroz to stop reading the magazine *Flash Art*, which, in his opinion, was only focused on fashionable and marketable forms of art. “I myself have not sent anything to anyone for at least 1.5 – 2 years, so I have not been published anywhere. Every now and then I say the same as you do – that things that go unpublished do not exactly fulfil their purpose. But on the other hand: a man (or a good art work) is spared (if he stays unpublished) unavoidable misinterpretation caused by the transition from one disparate context to another.” Letter from Petr Štembera, archive of Vladimír Ambroz.



←
Pozvánka výstavy *Miejsca i chwile* ve Wrocławu z roku 1979. Výstavy se účastnili umělci, kteří se ve stejné době v Československu prezentovali jen s obtížemi.
Invitation for the exhibition *Miejsca i chwile* in Wrocław from 1979. The exhibition presented artists who had difficulties exhibiting in Czechoslovakia at that time.

Vlastní rozsáhlou samizdatovou edici provozoval i Petr Rezek. V brněnském prostředí Jiří Valoch a J. H. Kocman vedli bohatou korespondenci s významnými představiteli světového umění. Paradoxně až po ukončení aktivní umělecké činnosti většiny českých performerů vrcholily publikační snahy Jazzové sekce, kde vyšly samostatné sešitové publikace o Karlu Milerovi a Petru Štemberovi.³⁴ V roce 1981 Jazzová sekce také vydala soubor esejů Petra Rezka s názvem *Tělo, věc a skutečnost*, v němž se mimo jiné zabývá i performancí.

Představu o spektru mezi přáteli kolujících, v několika kopiích šířených textů můžeme získat ze dvou svázaných sborníků z archivu Vladimíra Ambroze. Oba byly zkompletovány z textů vybíraných a překládaných Petrem Štemberou zhruba v letech 1980–1982 a obsahují pozoruhodnou směsici většinou překladových statí. Vedle textů o umění, nejčastěji o historii a současnosti performance, zde převažují

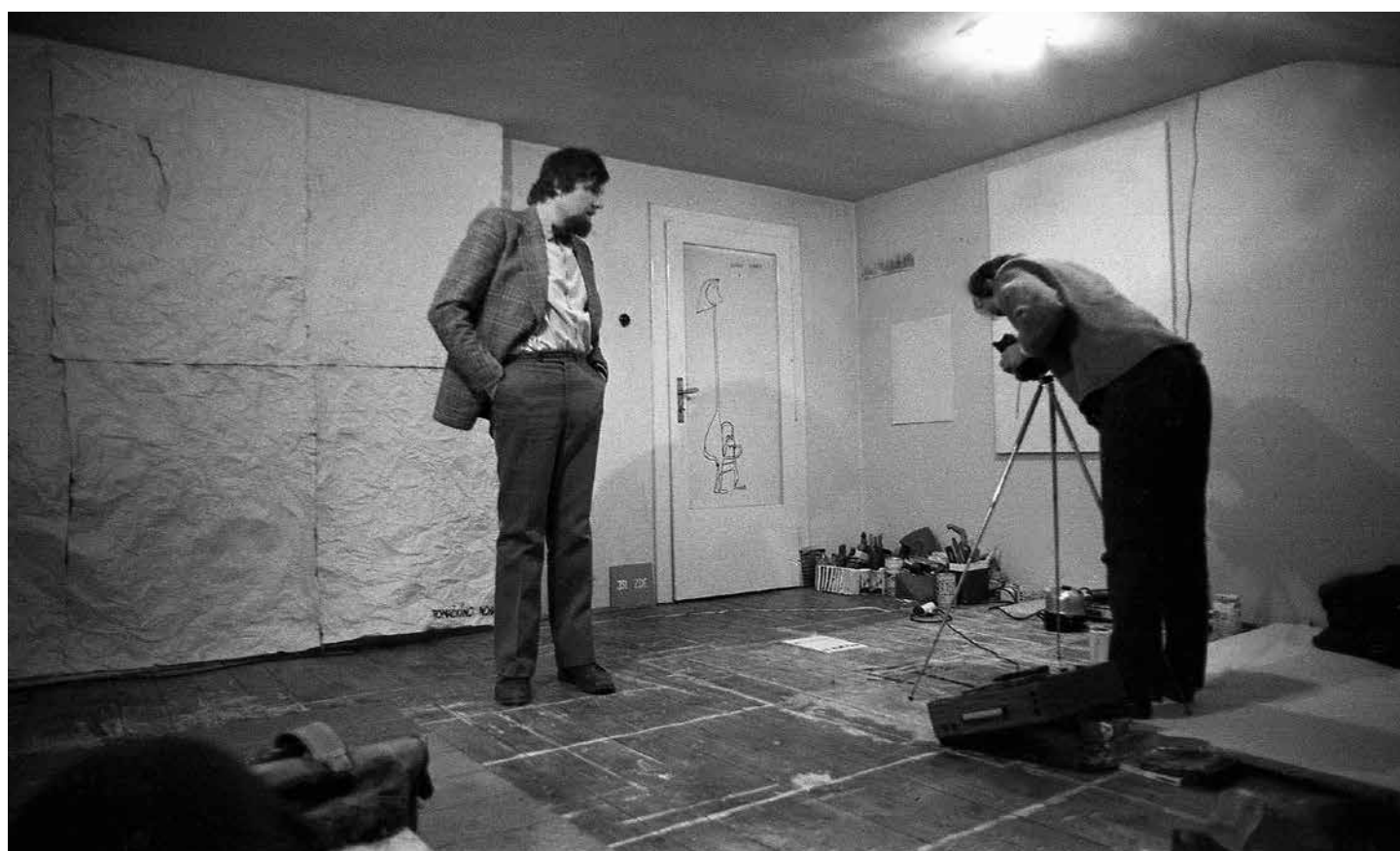
eseje z oblasti teorie vizuální komunikace a informačních technologií. Nechybí ani sociologicky orientované pohledy na umění nebo úvahy o působení médií na moderní společnost. Štembera se o roli médií silně zajímal, podle jeho názoru ve společnosti působila jako kyselina.³⁵

Vedle amerických autorů, jako kritika Gregory Battcocka nebo představitelů mail artu Ulisese Carrióna a Jerryho Drevy, se ve výběru výrazně objevují francouzští autoři Alain Jouffroy, Claude Roy, Hervé Fischer nebo Jean Thibaudeau s esejí o fotografii, médiích a nástupu nových zobrazovacích technik. Vedle textů a rozhovorů se současnými umělci Chrisem Burdenem, Paulem McCarthym nebo se skupinou Ant Farm ve sbornících najdeme pojednání o hudebním skladateli Ericu Satiem nebo *Farmě zvířat* George Orwella. Je zde mezigeneračně kritický text Milana Knížáka *Performance jako vývoj i jako degenerace* z roku 1980, s vysvětlující poznámkou Petra Štembery, ale

34 / Situace č. 2, duben 1979 (Karel Miler), *Situace č. 12*, 1981 (Petr Štembera).

35 / Viz text bez názvu Karla Srpa, in: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970–1980, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s. 8.

↓
Marian Palla fotografuje návštěvníky svého ateliéru, v tomto případě J. H. Kocmana, 2. pol. 70. let. Foto: Marie Kratochvílová. [Marian Palla takes pictures of the visitors to his studio, in this case J. H. Kocman, second half of the 1970s.](#) Photo: Marie Kratochvílová.



Section peaked, leading to the publication of two separate texts about Karel Miler and Petr Štembera.³⁴ In 1981 the Jazz Section also published a collection of essays by Petr Rezek called *Tělo, věc a skutečnost* [A Body, a Thing and Reality] which deals with performance art as well as other subjects.

Two bound volumes in Vladimír Ambroz's archive provide some idea about the range of copied texts circulating among the group of friends. They were compiled from texts chosen and translated by Petr Štembera approximately between 1980 and 1982 and contain a remarkable range of articles. In addition to texts about art they mostly deal with the history and present of performance art, with a number of essays on the theory of visual communication and information technology. There are also sociological views of art and essays about the influence of media on modern society. Štembera was strongly interested in the role of media; in his opinion, media acts like an acid in society.³⁵

In addition to American authors such as critic Gregory Battcock or

mail artists Ulises Carrión and Jerry Drevo, French authors such as Alain Jouffroy, Claude Roy, Hervé Fischer and Jean Thibaudeau appear quite widely in the selected texts with essays about photography, media and the advent of new imaging technologies. Together with texts and interviews with contemporary artists Chris Burden, Paul McCarthy and the group Ant Farm, the two volumes contain a treatise about the composer Eric Satie or *Animal Farm* by George Orwell. There is an inter-generational critical text by Milan Knížák entitled *Performance jako vývoj i jako degenerace* [Performance as Both a Development and Degeneration] from 1980 with an explanatory note by Petr Štembera, theatre plays by Eugène Ionesco and Samuel Beckett and even a sewn-in letter from Petr Rezek. The sources of the texts are not always mentioned and those that are come from various magazines – from *Flash Art*, *Avalanche* and the U.S. embassy magazine *Spektrum* to sources such as *Le Nouvel Observateur* or *Vogue*.

34 / Situation No. 2, April 1979 (Karel Miler), *Situation No. 12*, 1981 (Petr Štembera).

35 / See the untitled text by Karel Srp, in: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970–1980, Galerie hlavního města Prahy, Prague 1997, p. 8.



←
Přednáška Petra Rezka v ateliéru Mariana Pally, Brno, konec 70. let. [Lecture by Petr Rezek in Marian Palla's studio, Brno, late 1970s.](#)

i divadelní hry Eugèna Ionesca a Samuela Becketta, a dokonce všitý dopis od Petra Rezka. Zdroje textů nejsou vždy uvedeny, ty označené pocházejí z různých časopiseckých zdrojů, od *Flash Artu*, *Avalanche* či časopisu amerického velvyslanectví *Spektrum* až po *Le Nouvel Observateur* nebo *Vogue*.

PODNĚTY, MATERIÁLY A VÝZNAMY

Československé umění performance se v sedmdesátých letech pohybovalo ve sféře běžně neexistující kultury. Logicky tak zaujalo kritický postoj k oficiální realitě a přirozeně reflektovalo deziluzi jeho autorů ze života v socialistickém Československu. Pořádání akcí a performancí bylo současně praktickou realizací „jiného“, nenormalizovaného života. Nespojitost s oficiálními strukturami a důsledně komunitní charakter měly samy o sobě v situaci sedmdesátých let politický rozměr, podobně jako jiné nezávislé aktivity této doby. Z nich ostatně akce Vladimíra Ambroze vyrůstaly. Přes studentskou nevázanost a humor některých raných

Ambrozových performancí reflektují i vědomí okolního totalitního režimu.

Rané akce Vladimíra Ambroze jako *Air* nebo *Wates – Podzim* jsou v podstatě večírky – jednou v interiéru, podruhé na výletě v přírodě. Připomínou podobnou činnost na hraně zábavy a umění nejen Miloslava Sonny Halase, ale i akce Křížovnické školy nebo Zorky Ságlové a okruhu kolem hudebních skupin *The Primitives Group* a *The Plastic People of the Universe* z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Ke druhé jmenované skupině se nepochybně vztahuje Ambrozova akce *Anonymity – Plastic People* s plastovými maskami, měnícími výraz individuálních osob různého věku a pohlaví do jediné



Fotografie z akce Vladimíra Ambroze *Anonymity – Plastic People*, Brno, 1976. Foto: Václav Šedý. Photo from Vladimír Ambroz's action *Anonymity – Plastic People*, Brno, 1976. Photo: Václav Šedý.

IMPULSES, MATERIALS AND MEANINGS

Czechoslovak performance art in the 1970s resided in a world of ordinarily non-existent culture. Thus a critical attitude towards the official reality naturally developed among the performance artists, reflecting their disillusionment with life in socialist Czechoslovakia. Organizing actions and performances acted as a practical realization of an alternative, non-“normalized” life. In the 1970s, moving away from official structures and promoting one’s own community were political acts, as were other independent activities at the time. Ambroz’s actions grew out of these currents, after all. Despite the exuberance and humour in some of his early student performances, they also reflect a keen awareness of the totalitarian regime around him.

The early actions by Vladimír Ambroz such as *Air* or *Wates – Autumn* were basically parties – the first was indoors, the second a trip to the countryside. They recall similar activities on the edge of entertainment and art by Miloslav Sonny Halas

as well as actions by the Crusaders’ School of Pure Humour Without Jokes, Zorka Ságlová and the circle around the music bands *The Primitives Group* and *The Plastic People of the Universe* from the late 1960s and early 1970s. The *Plastic People of the Universe* is unquestionably related to Ambroz’s action *Anonymity – Plastic People*, with plastic masks reducing the expression of individual people of various ages and sexes to a single face. The action took place in 1976, less than a month after the trial with the underground band was held with widespread media coverage. The realization of these more freely-conceived actions was significantly influenced by group improvisation. It is characteristic that three actions, *Wastes – Autumn*, *Anonymity – Plastic People* and *Here and Now*, were created with the use of a few simple props during a single afternoon trip outside Brno by a group of friends with children.

The title of a joint improvisation between Ambroz and Miloslav Sonny Halas, *Just Like That*, reflects its straightforward and lighthearted



Akce bez názvu uskutečněná v lomu Hády, Brno, 1976. Untitled action carried out in Hády Quarry, Brno, 1976.



podoby. Uskutečnila se roku 1976 necelý měsíc poté, co za zájmu sdělovacích prostředků proběhlo hlavní soudní líčení se stejnojmennou undergroundovou skupinou. Na vlastní realizaci volněji koncipovaných akcí měla podstatný vliv skupinová improvizace. Je charakteristické, že hned tři akce, *Wastes – Podzim, Anonymity – Plastic People a Tady a teď*, vznikly za pomoci minimálních rekvizit během jediného odpoledne jako výsledek společného výletu skupiny přátel s dětmi do okolí Brna.

Přímočarost a nezávaznost obsahuje i název společné improvizace s Miloslavem Sonny Halasem: jmenuje se *Jen tak*. Halas s Ambrozem v ateliéru vymýšleli a obratem fotograficky dokumentovali různé zásahy do podoby jejich společné kamarádky, jejíž hlavu přeměřují a konfrontují s krejčovským metrem. Dá se předpokládat, že se nejednalo o předem plánované dílo, ale spíše o výsledek okolností a momentální nálady.³⁶ Kdyby tehdy nebyl v Ambrozově ateliéru k dispozici fotoaparát, mohlo se stát, že by akce zůstala zapomenuta nebo by přežívala jen

v ústním podání.³⁷ Akci či možná spíše hru *Jen tak* snad můžeme přiřadit do genealogie fotoperformancí v duchu *Řádění* Skupiny Ra, jež probíhaly v Brně nějakých třicet let před Ambrozem a Halasem.

Důležitou roli při interpretaci podobných děl hraje intence autorů a celkový kontext, ve kterém vznikaly. Princip *Jen tak* i podoba její fotografické dokumentace výrazně připomíná cvičení v duchu teorie otevřené formy, jak je v Polsku sedmdesátých let prováděl okruh studentů a spolupracovníků architekta a pedagoga Oskara Hansena.³⁸ Účastníci podobných cvičení reagovali na daný materiální základ a přidávali k němu jiný materiál nebo vstup. Další účastník pak na vzniklou situaci reagoval a předával ji dál.³⁹ Pro tvůrce z Hansenova okruhu otevřená forma představovala myšlenkově konzistentní základ veškeré umělecké tvorby, z něhož podobné divoké materiálově performativní experimenty vědomě vycházely. Podobně rigidní teoretický základ Ambrozovi a Halasovi chyběl. Oba si ovšem uvědomovali souvislosti svého počínání s uměleckou tvorbou,

36 / Dochovaný negativ obsahuje před „měřicí“ seancí řadu stylizovaných portrétů Vladimíra Ambroze v širokém klobouku, zrcadlových brýlích a s doutníkem v ústech. Dá se předpokládat, že snímky vznikaly nedlouho po sobě, nebo dokonce současně. Ve stejné době použil Vladimír Ambroz ústřední rekvizitu z *Jen tak* – tj. krejčovský metr – i pro podobu své novoročenky pro kalendářní rok 1977.

37 / To se například přihodilo akci přenášení teplého vzduchu v igelitových pytlích z přetopeného ateliéru Mariana Pally do chladného ateliéru Vladimíra Ambroze. Nikoho totiž nenapadlo tuto absurdní činnost vyfotografovat či jinak zaznamenat.

38 / Více o Hansenovi a jeho teorii otevřené formy viz Jola Gola (ed.), *Oskar Hansen: Towards Open Form*, Foksal Gallery Foundation, Revolver and Warsaw Academy of Fine Arts Museum, Warsaw 2005.

39 / Jak ukazuje dochovaná filmová dokumentace z Dílny filmové tvorby v Lodži, kde podobné experimenty v sedmdesátých letech probíhaly, oním „materiálním základem“ se mohla stát i tvář známé herečky. Její hlavu pak účastníci různě „upravovali“, viz Przemysław Kwiek, Paweł Kwiek, Zofia Kulik, Jan S. Wojciechowski, *Hry na hereččině tváři*, 1971, filmový záznam.

nature. In the studio, Halas and Ambroz were creating and documenting various interventions in the appearance of their friend. They measured her head with a measuring tape. It seems clear that it was not a premeditated artwork, but rather came about due to circumstances and the creative atmosphere.³⁶ If Ambroz hadn't had a camera in his studio, the whole action would have been forgotten.³⁷ In a sense, *Just Like That* can be included in the timeline of photo-documented performances in the spirit of surrealist art group Skupina Ra's *Řádění* [Rampage] which took place in Brno some thirty years earlier.

In the interpretation of such works it is important to consider the intentions of the artists and the context in which they were created. The principle underlying *Just Like That* and its form of photodocumentation markedly resemble exercises in the theory of open form developed in Poland in the 1970s by the circle of students and colleagues working with the architect and teacher Oskar Hansen.³⁸ The participants of such exercises were responding to a certain basic material

and then added another material or input to it.³⁹ The next participant would respond to the new situation and hand it on to someone else. For the artists from Hansen's circle, open form represented an intellectually consistent basis for all artistic approaches, from which similar unusual materials and performative experiments could consciously arise. Although Ambroz and Halas lacked such a rigid theoretical basis, they were both aware of the relationship between their activity and the practice of making art. Despite the lighthearted approach, it was clear that this was not just some youthful goofing around.

The shift from parties to art can also be demonstrated in Ambroz's work *Tree* from 1976. In the courtyard of his studio on Jan Uher Street, Ambroz and Olek Vašica "planted" an inflatable plastic tree. In the photodocumentation we see a group of friends trying to inflate the sculpture using a compressor so that the tree can stand on its own. Although it looks like erecting the tree would require their full concentration, the atmosphere in the photographs is

36 / The surviving negatives contain a number of stylized portraits of Vladimír Ambroz in a wide-brimmed hat, mirrored sunglasses and a cigar in his mouth, taken before the "measuring" seance. It seems the series of images were made shortly after one another, or perhaps concurrently. Vladimír Ambroz also used the main prop from *Just Like That*, the measuring tape, for his New Year's card for 1977.

37 / This is what happened, for example, to the action in which hot air from Marian Palla's overheated studio was carried in plastic bags to Vladimír Ambroz's cold studio. Nobody thought of taking pictures of this absurd activity or recording it in any other way.

38 / For more on Hansen and his theory of open form see Jola Gola (ed.), *Oskar Hansen: Towards Open Form*, Foksal Gallery Foundation, Revolver and the Warsaw Academy of Fine Arts Museum, Warsaw 2005.

39 / As shown in the surviving film documentation from the Filmmaking Workshop in Łódź, where similar experiments took place in the 1970s, the "basic material" could also be the face of a well-known actress. The participants then "styled" it in various ways, see Przemysław Kwiek, Paweł Kwiek, Zofia Kulik, Jan S. Wojciechowski, *Gra na twarzy aktorki* [Games on an Actress's Face], 1971, film footage.



← Vladimír Ambroz a Miloslav Sonny Halas, *Měření kamene* ze společného odpoledne *Jen tak* a aranžované portréty Miloslava Sonny Halase, Brno, 1977. Vladimír Ambroz and Miloslav Sonny Halas, *Measuring a stone from an afternoon spent together Just Like That* and arranged portraits of Miloslav Sonny Halas, Brno, 1977.

při vši lehkosti jim bylo jasné, že se nejedná o pouhou mladickou recesi.

Posun od večírků k umění může také demonstrovat Ambrozův *Strom* z roku 1976. Na dvorku svého ateliéru v ulici Jana Uhra společně s Olkem Vašicou „zasadil“ nafukovací strom z igelitu. Na dokumentárních fotografiích vidíme skupinku přátel, která se plastiku pokouší pomocí kompresoru naplnit vzduchem natolik, aby volně stála. I když se to zřejmě daří jen s největším vypětím, na dvorku vládne uvolněná nálada. Vladimír Ambroz pro tuto akci nepřipravil pouze ústřední rekvizitu – vlastní plastiku stromu –, ale přátelům rozeslal i pozvánku. Ta je stylově vytištěna na průhledném plastu, vedle data, místa a anotace je obsah události slovníkem umění popsán jako environment.⁴⁰

Spíše než otevřený politický nesouhlas patřila k oblíbeným tématům Vladimíra Ambroze obecná civilizační kritika, ne nutně spojená s konkrétní situací v tehdejší Československu. Hned několikrát využil metafory vztahující se k automobilismu jako k jednomu z určujících fenoménů moderní doby. Pro jeho výtvarnou působivost

i významovou rovinu opakovaně pracoval s horizontálním dopravním značením, jež mu sloužilo jako půdorys pro performance i symbolické vyjádření společenské/prostorové kontroly a jejího dobrovolného či spíše bezmyšlenkovitého přijetí. V akci *Across* Vladimír Ambroz hrdě kráčí mimo směr přikázaný šipkami. V *Car* nebo *Parking* sám sebe parkuje jako automobil do vyhrazeného parkovacího „chlívku“, ať už s rekvizitami v podobě kol, nebo pouze s pomocí vlastního těla. V *Highway* nechává plnou středovou čáru procházet svým tělem, je jí současně rozdělen a současně se stává jejím nosičem.⁴¹ Ve *Stopách* do systému silničního značení vnáší vlastní, napříč

40/ Na podobném principu – nafukovací igelitové plastice – je postaven i Ambrozův *Spring Dick* z května 1980. Dílo má, jak napovídá název, daleko rozpustilejší charakter související s nacházejícím jarem.

41/ I zde bychom však našli konkrétnější politickou symboliku: bílý pruh na silnici a těle je kromě svých abstraktních kvalit odkazem na bílé pruhy, jimiž byly označeny tanky a vozidla invazních armád vstupujících v roce 1968 do Československa.

↓
Námět akce *Stromy*, 1976.
Theme for the action *Trees*, 1976.



relaxed. Vladimír Ambroz made both the central prop for the action, the inflatable tree sculpture, as well as a special invitation that he sent to his friends. The invitation was printed on a transparent sheet of plastic, and next to the date, place and a short text, the event is described in artistic vocabulary as an environment.⁴⁰

Rather than a direct political commentary, Vladimír Ambroz preferred a general critique of civilization. In several instances he used a metaphor relating to automobilism as one of the key phenomena of the modern era. On both the aesthetic and intellectual level, Ambroz worked repeatedly with horizontal road markings, which acted for him as both an area for performance and a symbolic expression of social/spatial control and its voluntary or rather thoughtless acceptance. In the action *Across* Vladimír Ambroz proudly walks in the opposite direction than that shown by the arrows. In *Car* or *Parking* he parks himself like a car in a reserved parking space, with props like car tires or just with his own body. In *Highway* he has the full median line

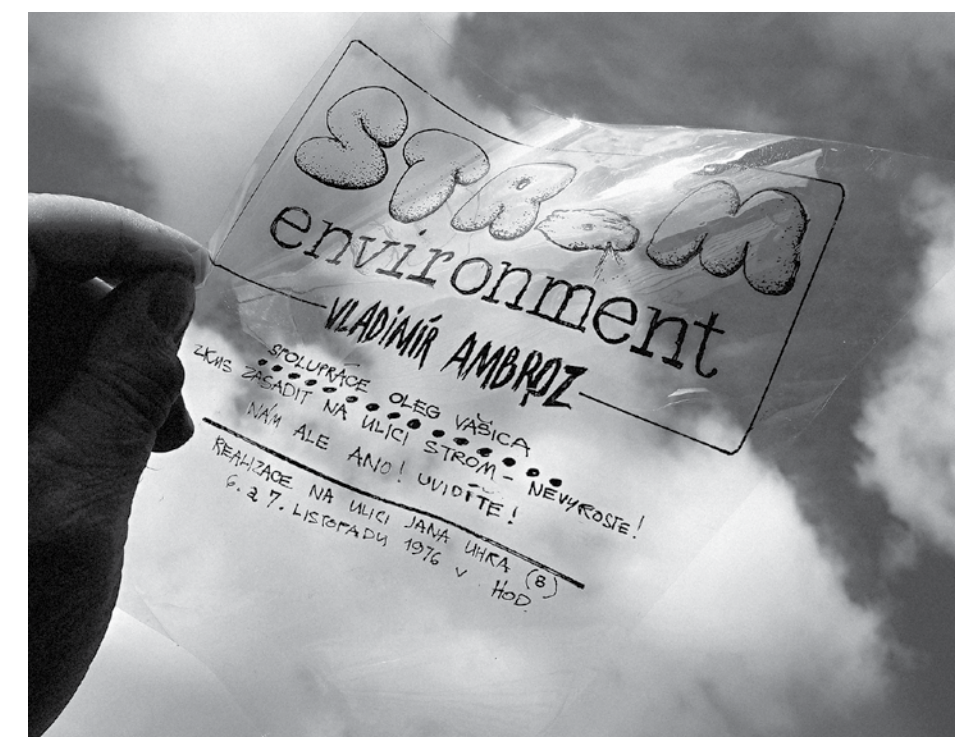
go through his body; he is both divided by it and carries it.⁴¹ In *Trails* he inserts his own organic and still wet line into the system of road markings, which leaves a record of the movement of cars and people. In the action *Week-end*, on the other hand, he uses road markings to define himself against the outside world, as a barrier providing him with an illusory autonomy.

All these actions are characterized by the use of the body of the performance artist. It is his primary material, which is then confronted with various situations and other materials. Regarding the theme of social control the body is especially effective as the measure of all things, as a tool for testing public space. Ambroz's performances were not just mere physical demonstrations and their photographic documentation. Together with other artists in the 1970s, Ambroz chose performance art because it fulfilled the idea of direct experience. It was not just an intermediary form, as was the case with traditional art techniques. Performance was "real", it could be used to examine the limits of authenticity. Using his body, Ambroz created

40/ Ambroz's *Spring Dick* from May 1980 is based on the similar principle of an inflatable plastic figure. The work, as the title suggests, has a more playful character related to the coming of spring.

41/ Even here we find a more specific political symbol: beside their abstract qualities, the white stripe on the road and the body is also a reference to the white stripes which marked the tanks and vehicles of the invading armies entering Czechoslovakia in 1968.

↓
Pozvánka na akci *Strom*, 1976.
Invitation for the action *Tree*, 1976.



jdoucí organickou a nezaschlou linii, která zanechává svědectví o pohybu automobilů i lidí. V akci *Weekend* naopak silniční značení používá jako prostředek vymezení se vůči okolnímu světu, jako bariéru, která mu zaručuje zdánlivou autonomii.

Všechny tyto akce charakterizuje užití performerova těla, je základním materiálem, následně konfrontovaným s vytvořenými situacemi a dalšími materiály. Zvláště s ohledem na tematiku společenské kontroly je tělo účinně použito jako míra věcí, jako nástroj testování veřejného prostoru. Ambrozovy performance nebyly pouhými fyzickými výkony a jejich fotografickými obrazy. K performanci se on a další umělci sedmdesátých let uchýloval, jelikož naplňovala představu přímé zkušenosti, nikoliv pouze zprostředkované formy, jak tomu bylo u tradičních výtvarných žánrů. Byla „opravdová“, jejím prostřednictvím bylo možné zkoumat limity autentičnosti. Ambroz pomocí svého těla vytvářel významotvorné situace, jeho přítomnost před fotoaparátem ale neměla ilustrativní funkci. Performerovo tělo bylo současně materiálem

i nástrojem vnímání, teprve skrze něj autor poznával smysl jím vytvořeného stavu a pomocí dokumentace se toto poznání pokoušel zprostředkovat dál.

Společnost respektující více potřeby automobilů než lidí, život v králíkárnách sídlišť nebo absurdní touha po seberealizaci v rámci limitů víkendového volna, to vše představovalo náměty, které najdeme i v dobové oficiální komunální satíře. Vladimíru Ambrozovi ani nešlo o otevřenou demonstraci nesouhlasu se socialistickým zřízením, o otevřeně disidentskou tvorbu. Politickou dimenzi nalezneme už v samotné realizaci alternativních životních postojů, k nimž pořádání podobných akcí patřilo. V Ambrozově tvorbě explicitní odkazy k politické situaci najdeme jen výjimečně. Jde například o nepojmenovanou akci z roku 1979. Jelikož se z ní nedochovala žádná dokumentace, Ambroz ji do soupisu svých uskutečněných děl nezařadil. Akce se odehrála ve sklepě domu, kde měl Ambroz svůj ateliér. Zde zřídil bílou uzamykatelnou místnostku, malou galerii, kterou však nijak nevyužíval. Až na podzim roku 1979 do těchto prostor

↓
Vladimír Ambroz, 1977.



situations pregnant with meaning, but his presence in front of the camera did not serve an illustrative function. The performance artist's body was simultaneously material and an instrument of perception. Only through the body could the artist learn about the meaning of the situation he had created and by documenting it, he attempted to further relate the knowledge gained.

Society respecting the needs of cars more than people, life in the “rabbit hutches” of prefabricated housing estates, the absurd desire for self-realization limited to the weekend – all of these themes could also be found in contemporary official communal satire. Vladimír Ambroz's goal was not really to create a direct confrontation with the socialist establishment or to make openly dissident artwork. A political dimension can be found in the way he presented his alternative approach to life, which included organizing various activities; however, explicit references to the political situation are only rarely encountered in Ambroz's work. One example is an untitled action from 1979. As it was undocumented, Ambroz did not include it in his list of

works. The action took place in the basement of the house where Ambroz had his studio. He prepared a little white room there with a lockable door, a kind of small gallery, which he left empty. In the fall of 1979 he sent written invitations to about twenty of his friends. They were expected to appear at the place at a precise time. In the room they met a person they had never seen before who interviewed them. Everything was recorded on tape and photographed. For the audience of the time, the similarity to a police interrogation was obvious.⁴²

WORKING WITH PHOTOGRAPHIC IMAGES

Some of Vladimír Ambroz's activities took the form of group performances, in which he created a situation that provided a framework for the participants. The subsequent process and result depended to a certain degree on their improvisational skills. Some performances were developed without an audience; instead, photographic documentation was created for a “secondary audience” or viewers, providing them with a much more

42 / The similarity to Jan Mlčoch's performances *There is No Way Back* from 1976 or *Night* from 1977 is purely coincidental. Ambroz did not know that such actions took place.

↓
Textová dokumentace k akci *Cellar Taps*, 1979. Text documentation for the action *Cellar Taps*, 1979.

červenec 79- adaptuji sklep u mého atelieru na víceúčelovou místnost ,zavádím el.proud,montuji dřevěnou podlahu u K.mechávám tisknout pozvánky názvem této prostory -WHITE-je zde opravdu vše bílé.....
u
10.9. -přemlouvám jaroslava K. k akci jež by proběhla v tomto sklepe.Souhlasí,domlouváme přesný termín,vybavení atd. Do sklepa instaluji magnetofon,stolek se dvěma židlemi lampu na stůl,občerstvení.....
20.9.79 rozesílám pozvánku 20 lidem v rozpisu po 45ti minutách. zahájení akce je v 6.00,poslední návštěvník je pozván na 20.15.Většina pozvaných se mezi sebou,ani s jaroslavem nezná.Všechny rozhovory přítomných jsou nahrávány. Z celkového počtu Tři lidé nepřijdou,někteří se dostaví pozdě-čímž naruší celý chod akce/zvláště Boris M. Přichází o dvě a půl hodiny později.pan JHK a Marian P. jsou jediní přesní./Do sklepa přicházím ve 21.00 -jaroslav je úplně vyřízen,předává mi pásky^s rozhovory a hromadu filmů.....

písemně pozval asi dvacet svých přátel. Dostavit se měli postupně v přesně určených časech. V místnůstce na ně čekal jim neznámý člověk, který s nimi vedl rozhovor. Vše přitom nahrával na magnetofon a fotografoval. Souvislost s policejním výslechem byla pro tehdejší publikum zjevná.⁴²

PRÁCE S FOTOGRAFICKÝM OBRAZEM

Část aktivit Vladimíra Ambroze měla formu kolektivních vystoupení, k nimž jako organizátor poskytl rámec vytvořením situace. Další průběh a výsledek do jisté míry záležel na improvizaci účastníků. Performancím vznikajícím bez publika, nejčastěji jen pro sekundární publikum fotografické dokumentace, Ambroz vtiskl daleko přesněji koncipovanou formu směřující k výsledné fotografii. K ní si někdy kreslil kompoziční schémata.⁴³ Kresba sloužila k ověření možné podoby akce i ke komunikaci s dokumentujícími fotografem, aby přesně věděl, jakého výsledného obrazu dosáhnout. Promyšlenější fotografickou formu například najdeme u zmiňované série děl s využitím

horizontálního dopravního značení. Dynamické snímky otrocky nedokumentují uskutečňovanou činnost, jsou obrazově suverénní a vzniklé s vědomím charakteru užitého černobílého fotografického materiálu. Vzhledem k vlastním zkušenostem s fotografováním Ambroz své textové poznámky k některým performancím doplňoval i podrobnějším popisem provedení její dokumentace, který připomíná technický scénář a prozrazuje pečlivé uvažování o podobě i souhrě výsledných snímků.⁴⁴

Řadu performancí Vladimíra Ambroze fotograficky zachytil jeho bratr Miroslav. Nejméně deset jich v letech 1977 až 1981 dokumentovala Marie Kratochvílová, vyučená fotografka, jež patřila k okruhu přátel kolem Jiřího Valocha. Na počátku sedmdesátých let Kratochvílová fotografovala Valochovy akce, později také spolupracovala s J. H. Kocmanem, Daliborem Chatrným a dalšími. Vzhledem ke svému povolání měla přístup k dobře vybavené fotokomoře a k fotografickým materiálům, používala fotoaparáty Exacta a Olympus. Ambroz a Kratochvílová

42 / Podobnost s performancemi Jana Mlčocha *Není návratu z roku 1976* nebo *Noc z roku 1977* je čistě náhodná. Ambroz netušil, že se podobné akce uskutečnily.

43 / Podobné kresby běžně vytvářel i Petr Štembera. Některé z nich se dochovaly v archivu Vladimíra Ambroze.

44 / Například nerealizovanou akci *Birds* z roku 1976, při které chtěl Ambroz před okno ateliéru svého přítele Olka Vašici vyhodit velký počet papírových vlaštovek, upřesňuje následovně: „Dokumentace: Foto teleobjektivem ze země, pohled na část domu. Foto širokým objektivem ze střechy (místo vzletu). Foto pohled přes Vašicu oknem ven.“

precise concept of the work in the final photograph. Sometimes Ambroz prepared compositional drawings for the photos.⁴³ He used these drawings to confirm possible actions and also to aid the photographer, so that he or she would know exactly what image to capture. We find a more well-prepared photographic concept, for example, in the series of works using horizontal road markings. These dynamic images to do not slavishly document the activity; they are visually independent and created with an understanding of the character of black and white photography. Thanks to his own experience with taking photographs, Ambroz complemented his text notes for some of the performances with a more detailed description of how the documentation was to be made. These notes resemble a technical script and underscore Ambroz's careful consideration of the aesthetics and interplay of the resulting images.⁴⁴

A number of Vladimír Ambroz's performances were documented by his brother Miroslav. At least ten were documented between 1977 and 1981 by Marie Kratochvílová, a professional

photographer, who was among Jiří Valoch's circle of friends. Kratochvílová photographed Valoch's actions in the early 1970s, later working with J. H. Kocman, Dalibor Chatrný and others. Due to her job she had access to a well-equipped darkroom and photographic materials. She used Exacta and Olympus cameras. By coincidence, Ambroz and Kratochvílová were neighbours for a certain amount of time: they lived across from each other in prefab housing blocks and would sometimes visit each other.⁴⁵ She took an objective approach to photographing the performances; however, her images show both technical excellence and refinement and a full understanding of the action being photographed. At the same time she started to develop her own art practice, influenced by the conceptual approach to photography. She appreciated the care and preparation that Ambroz brought to the process, and she recalls how he knew exactly what the final image should look like.

As Ambroz's answers to the aforementioned survey carried out by SPOT magazine make clear, he considered

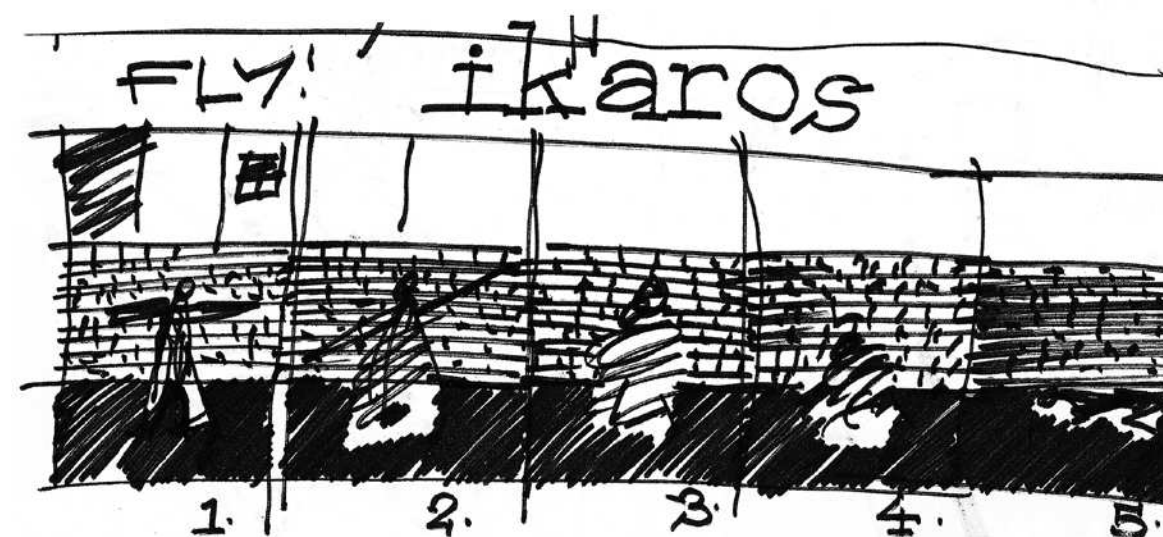
43 / Petr Štembera also made similar drawings. Some of them have survived in the archive of Vladimír Ambroz.

44 / For example, in the unperformed action *Birds* from 1976, in which Ambroz wanted to throw a large number of paper planes in front of his friend Olek Vašica's studio-apartment window, is detailed as follows: "Documentation: Photo with a telephoto lens from the ground, a view of part of the house. Photo through a wide-angle lens from the roof (the place of take off). Photo view looking out Vašica's window."

45 / Ambroz's performance *Cellar Piece - Wastes* from 1981, for example, was performed in the cellar of Marie Kratochvílová's tower block.



← Vladimír Ambroz, *Spring Dick*, 1980, společně s Olkem Vašicou.
Vladimír Ambroz, *Spring Dick*, 1980, together with Olek Vašica.



← Skica k nerealizované akci, pol. 70. let.
Sketch for an unrealized action, mid-1970s.

byli shodou okolností v určité době sousedy: bydleli v protějším panelákových domech a navštěvovali se.⁴⁵ K fotografování performancí přistupovala věcně, přesto její snímky prozrazují nejen technickou dokonalost, ale i kultivovanost a plné pochopení fotografovaných událostí. Současně začala rozvíjet vlastní uměleckou tvorbu, ovlivněnou konceptuálním uvažováním o fotografii. Na Vladimíru Ambrozovi oceňovala pečlivost a připravenost, podle jejích vzpomínek přesně věděl, jak má výsledný snímek vypadat.

Jak vyplývá z odpovědí na zmiňovanou anketu časopisu SPOT, fotografické dokumentaci Ambroz od počátku přisuzoval důležitou roli: „Měla by zachytit prchavost okamžiku. Jedná se mi tedy o to, aby dokumentovala celou akci, případně ji umocnila. Vždyť všichni nemohou být při tom. Setkal jsem se také s tím, že někteří lidé ztrácejí

bez fotografie orientaci při paradoxní situaci, kterou často akce a projekty navozují.“⁴⁶ Průběh řady Ambrozových akcí ve skutečnosti nebylo nutné precizně popisovat, ať už textem, nebo obrazem. Autor většinou ani neuváděl přesné lokace či datum uskutečnění. Na snímcích chybí pasivně přihlížející publikum, které známe z dokumentace pražských performerů – to se buď akce přímo účastní, nebo není, kromě fotografa, vůbec přítomno. V anketní odpovědi zmiňované „umocnění“ akce pomocí fotografie do značné míry překračovalo dokumentační charakter fotografií většiny československých performerů. Ambrozovým cílem bylo vytvořit fotografické výjevy, jež hovoří samy za sebe. Věřil, že vedle dokumentační funkce lze obrazem zprostředkovat obecný, sekundárním divákem vnímatelný rozměr akce.

Otázka dokumentace hrála ve světovém i v českém umění perfor-

45 / Ambrozova performance *Cellar Piece – Wastes* z roku 1981 byla například realizována v panelákovém sklepě Marie Kratochvílové.

46 / Helena Kontová, otázka pro československé umělce, rukopis, soukromý archiv.

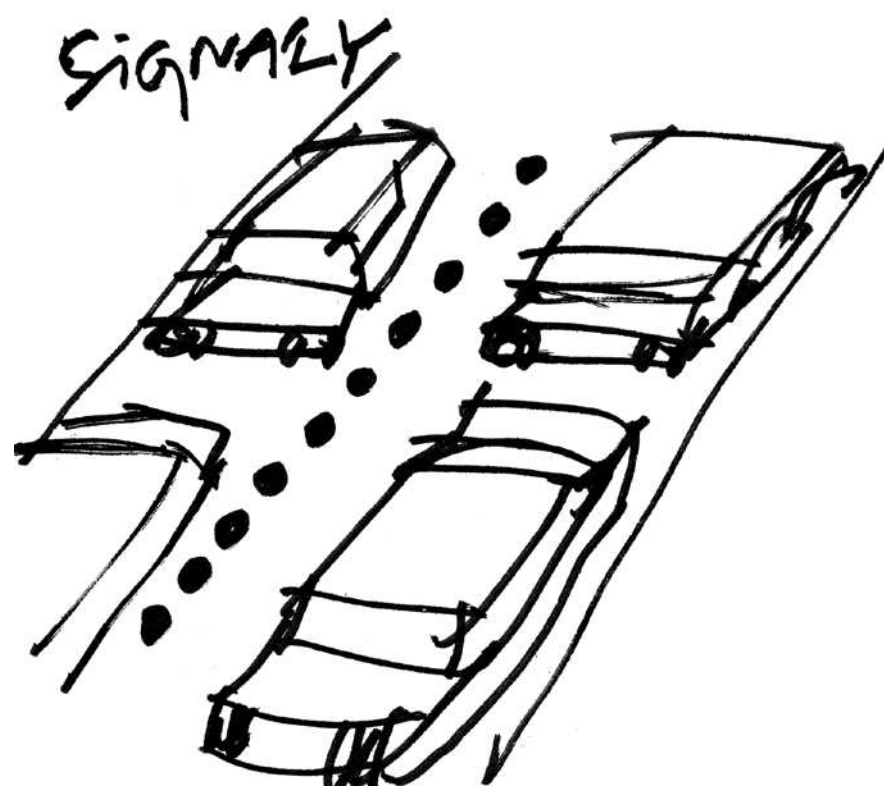
the importance of photographic documentation from the beginning: “It should capture the elusive character of the moment. My aim is for it to document the whole action, or to enhance it. Not everyone can be present, after all. I have also noticed that some people become disoriented without any photographs when confronted by a paradoxical situation, which actions and projects often evoke.”⁴⁶ In fact, it wasn't necessary to precisely describe, be it with text or images, a number of Ambroz's actions. For example, he would often omit the exact location or date. The documentary images do not present a passive audience, simply watching the action, like the documentation of performances in Prague. Instead, the audience either takes part in the action or is not present at all, except for the photographer. The way the action is “enhanced” through the photograph, as men-

tioned in the survey, went beyond the photographic documentation used by most Czechoslovak performance artists. Ambroz's goal was to create photographic scenes that would speak for themselves. He believed that in addition to documenting the action, the image could convey its overall character when seen by a secondary viewer.

The issue of documentation played an important role in Czech and international performance art from the beginning.⁴⁷ While the plan of the performance often took the form of a written script or instructions, the way it actually happened was most often captured using photographic documentation. However, sometimes a written description would suffice. Other times artists worked with film and, beginning in the 1970s abroad, with video as well. The form of documentation most often used by the majority of Czech artists was black

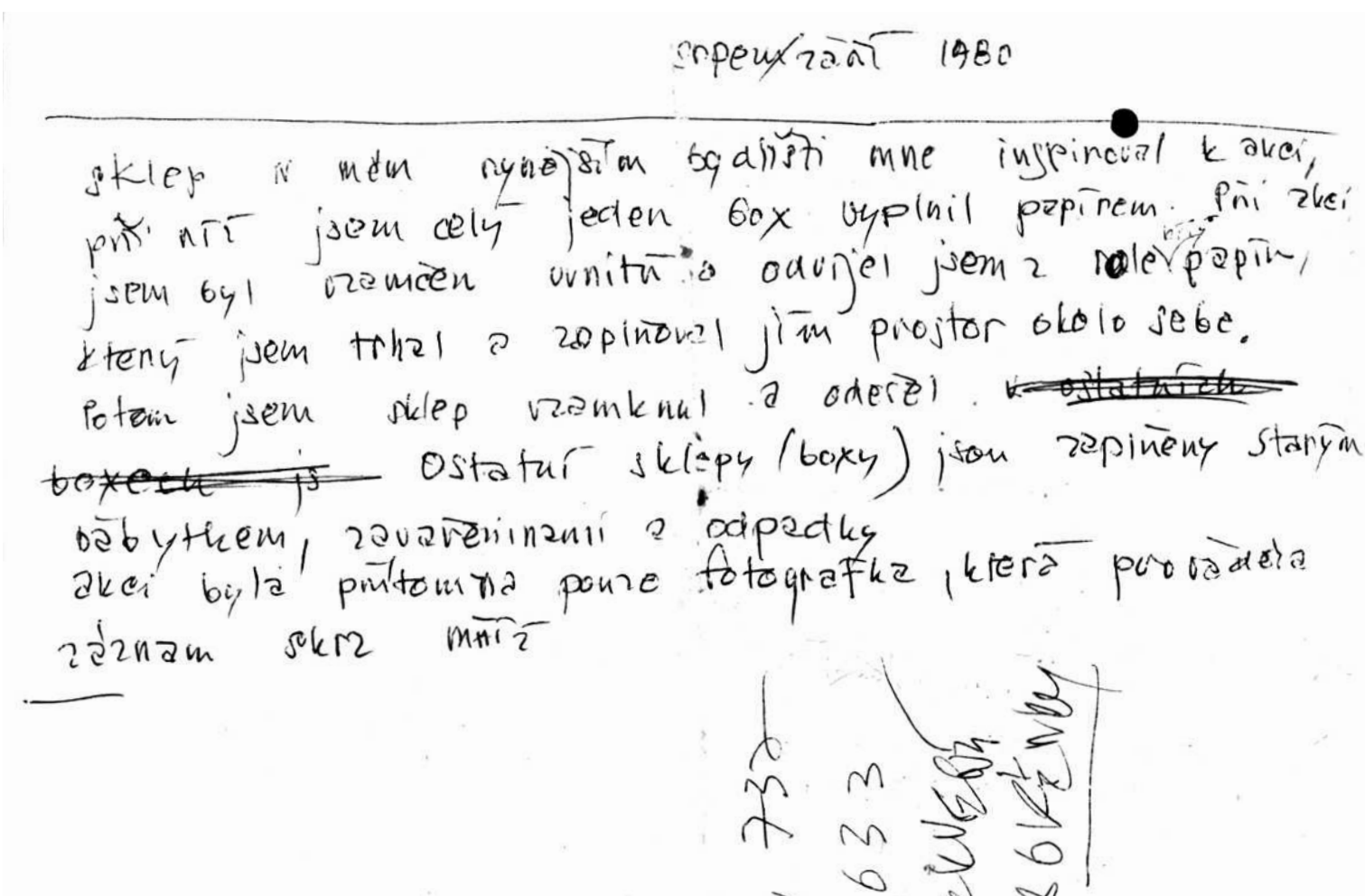
46 / Helena Kontová, questions for Czechoslovak artists, manuscript, private archive.

47 / Petr Rezek has addressed documentation in performance art in the 1970s in several texts. Other contributions to current research on this theme in the local milieu is provided by the collection of essays in Jan Krτίčka, Jan Prošek (eds.), *Dokumentace umění [Documentation of Art]*, Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, 2013. Documentation is partially discussed in Hana Buddeus' dissertation, see Hana Buddeus, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století [Representation without Reproduction? Photography and Performance Art in Czech Art in the 1970s]*, dissertation, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2015.



←
Skica k nerealizované akci, 1978.
Sketch for an unrealized action, 1978.

→
Námět akce
Cellar Piece – Wastes, 1980.
Themes for the action
Cellar Piece – Wastes, 1980.



mance důležitou roli od jeho vzniku.⁴⁷ Zatímco záměr performance měl většinou podobu psaného scénáře nebo psaných instrukcí, to, jak reálně proběhla, bylo častěji dokumentováno fotograficky. Někdy však autorovi stačil pouhý slovní popis, jindy autor při dokumentaci pracoval s filmem a v zahraničí od sedmdesátých let i s videem. U většiny českých autorů se podoba dokumentace ustálila na černobílé fotografii či sérii fotografií se stručným popisem provedené akce. Výběr fotografií dokumentujících dílo se v čase mohl měnit, nejčastěji směrem k redukcí a větší sevřenosti. I doprovodné slovní anotace procházely vývojem a bylo s nimi podle potřeb různorodě zacházeno. Pokud byl například popis součástí zásilky pro zahraniční výstavu, autor většinou neměl jistotu, zda a jak budou na výstavě použity.

V kontextu československé performance sedmdesátých let nebyla fotografická dokumentaci příznávána váha uměleckého díla. Šlo o záznam, který zprostředkovával proběhlou

událost, jež sama o sobě znamenala hlavní výrazový prostředek autora. Vzhledem k ní si fotografie udržovala do jisté míry sekundární charakter, i když na ní závisela komunikace se širším publikem. V neinstitutionalizované umělecké situaci hrály dokumentační fotografie jinou roli než v prostředí, kde jejich přítomnost požadoval umělecký trh či akademický svět. V nich se fotografie z archivního materiálu proměnila v hodnotný artefakt.⁴⁸ Vladimír Ambroz fotografickou dokumentaci svých akcí – v podobě negativů a již vyvolaných fotografií různých velikostí – shromažďoval do papírových složek, sloužících jako pracovní archiv. Z nich poté vybíral obrazový materiál pro danou příležitost. Výsledná velikost snímků závisela na případných prezentačních požadavcích. Dokumentace tu zdaleka neměla jednotnou podobu, jako například v případě formálně rigidních „protokolů“ Jiřího Kovandy. Ambroz až v průběhu let fotografie doplňoval delšími textovými informacemi. Od jednoduchého informačního

47 / U nás se otázkou dokumentace performance v sedmdesátých letech zabýval hned v několika textech Petr Rezek. Příspěvky k současnému bádání k tomuto tématu v lokálním prostředí přináší sborník Jan Krutička, Jan Prošek (eds.), *Dokumentace umění, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem*, 2013. Dokumentaci je částečně věnovaná disertační práce Hany Buddeus, viz Hana Buddeus, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*, disertační práce, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2015.

48 / Vlažný vztah k dokumentaci někdy vyústil do z dnešního pohledu absurdních situací. Například Petr Štembera na setkání v Ambrozově ateliéru v prosinci 1980 provedl akci *Žít, jak se má*, ovšem až do roku 2015 ji považoval za fotograficky nedokumentovanou. Ambroz zřejmě opomněl její fotografie Štemberovi poslat a Štemberu nenapadlo Ambroze o dokumentaci žádat. Na druhou stranu někteří českoslovenští performeři již v sedmdesátých letech dokumentaci prodávali, ať už soukromým sběratelům, tak například prostřednictvím pražského antikvariátu v Dlázděné ulici. Viz Pavlína Morganová, *Lumír Hladík, Galerie SVIT, Praha 2011*, s. 64.

and white photographs with a brief description of the action. The choice of photographs documenting the work often changed over time, generally reducing the number of photographs used. The accompanying written annotations also developed and were handled differently according to the needs of the artist. For example, when the description was part of a package for an exhibition abroad, the artists were often not sure how the description would be used there.

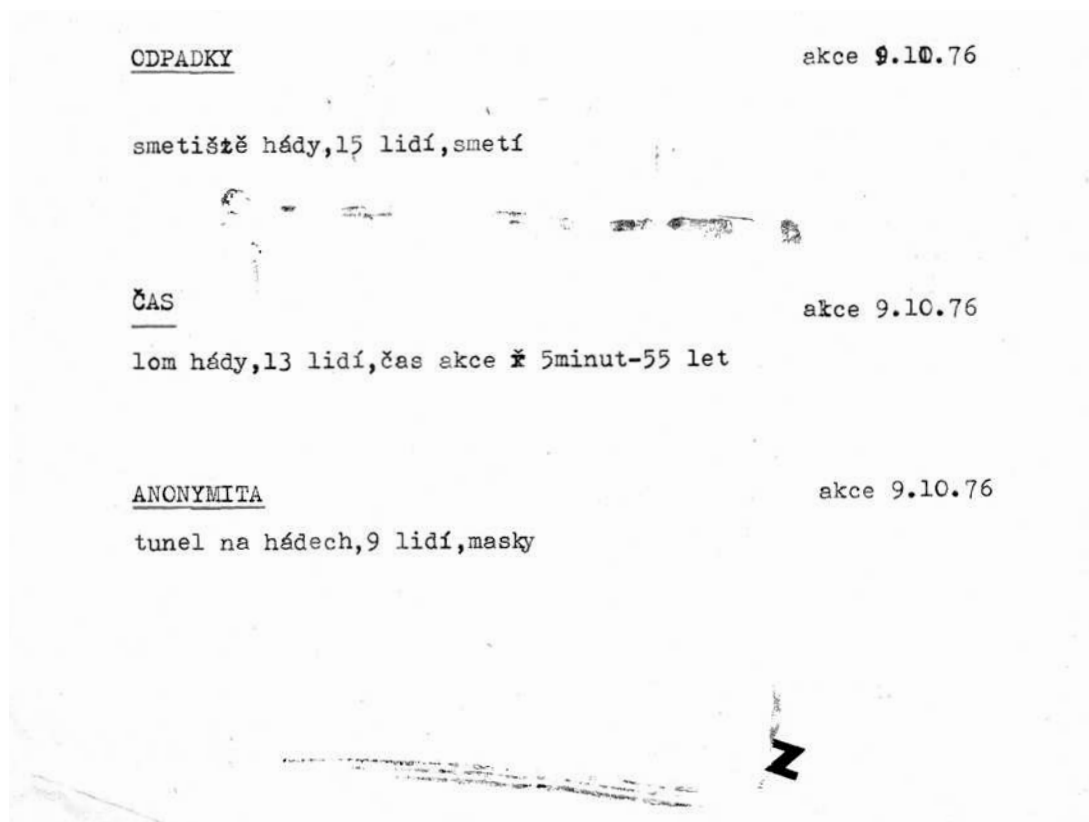
In the context of Czechoslovak performance art in the 1970s, photographic documentation was not generally thought of as art in its own right. It was a record communicating an event, and the event itself was the main expressive means for the artist. With respect to the action or performance, the photograph was secondary, although it was necessary for communicating with a wider audience. In a non-institutionalized art milieu, documentary photographs played a different role than in cases where they were necessary for

an art market or academic use. In that environment, the photograph was not perceived as archival material, but instead as a valuable artefact.⁴⁸ Vladimír Ambroz collected the photographic documentation of his actions (in the form of negatives and developed images in various sizes) into paper folders, serving as a work archive. He would use it to pick images for particular events. The size of the images depended on the actual presentation requirements of each event. His documentation was not unified in comparison with the formally rigid “protocols” of Jiří Kovanda, for example. Throughout the following years, Ambroz added longer text descriptions to accompany the photographs. In most cases, he moved from simple descriptions to more interpretative reflections.⁴⁹

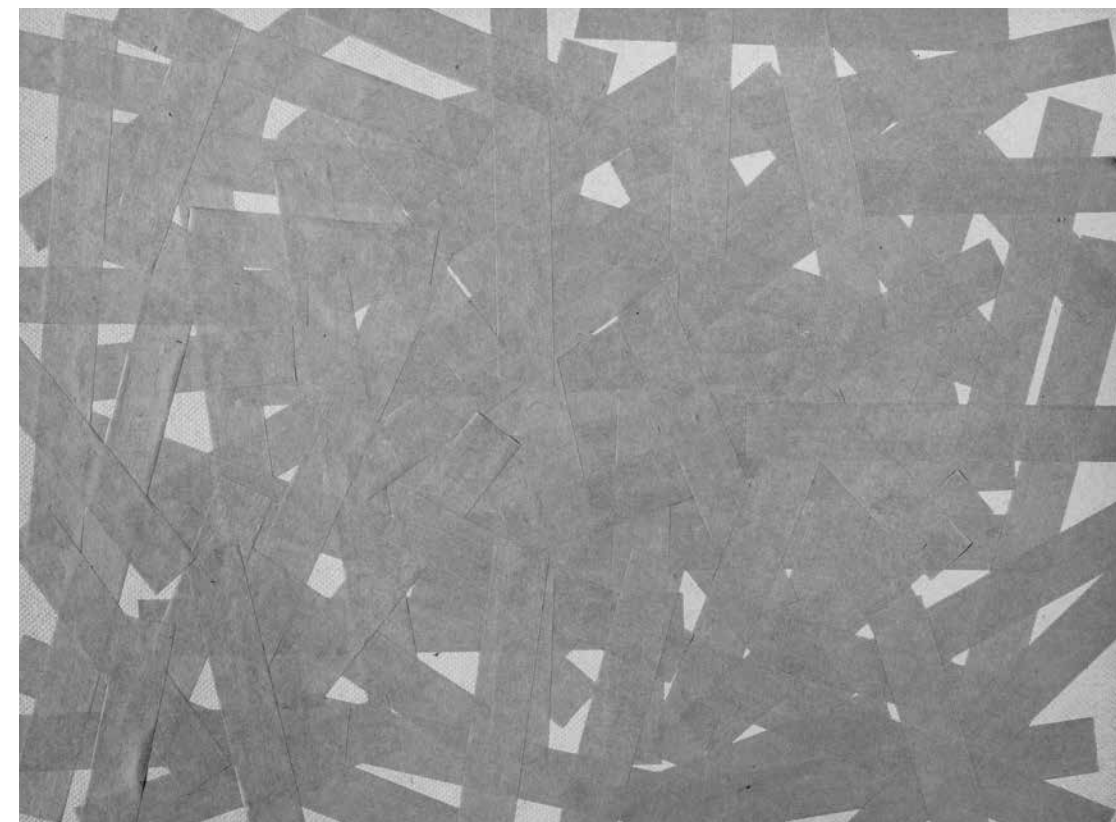
Most Czechoslovak performance artists explore the characteristics of photography and photographic documentation in their work. They typically approach this theme at the beginning of their careers in

48 / The somewhat indifferent relationship to documentation resulted at times in absurd situations from today's point of view. For example, Petr Štembera carried out the action *Living As One Should* at a meeting in Ambroz's studio in December 1980, but up until 2015 he thought there was no photographic documentation. Ambroz probably forgot to send him the photographs and it never occurred to Štembera to ask Ambroz for the documentation. On the other hand, some Czech performance artists were already selling the documentation in the 1970s, both to private collectors or, for example, through the second hand book store on Dlázděná Street in Prague. See Pavlína Morganová, *Lumír Hladík, Galerie SVIT, Prague 2011*, p. 64.

49 / The artist's surviving notes testify to this process. The original texts are similar in character to diary entries, from which interpretive annotations were developed ex-post. For example the action *Wastes – Autumn* is originally documented only as “scrap heap Hádý, 15 people, waste”. The final text description takes the following form: “You! Or you! Do you need that? It's old, do you like it? Do you want to have something better? Throw it away with us, then! What? Anything, bottles, shoes, bags, cars, old bread or perhaps even your wife? Autumn is the season when nature changes, so why not be like leaves and shed your old stuff.”



← Evidence akcí z pol. 70. let. Records of actions from the mid-1970s.



← Vladimír Ambroz, bez názvu, koláž, 1. pol. 70. let. Vladimír Ambroz, untitled, collage, first half of the 1970s.

popisu se ve většině případů posunul směrem k interpretačním úvahám.⁴⁹

Vlastnosti fotografie a fotografické dokumentace zkoumá ve svém díle většina československých performerů. S tímto tématem se typicky vyrovnávali v úvodu tvůrčí kariéry a v souvislosti s ustalováním způsobu dokumentování své činnosti.⁵⁰ Vladimír Ambroz se oproti tomu v pěti letech vyhrazených své práci na poli performance k fotografickému obrazu a jeho možnostem opakovaně vracel. Již jeho přípravné kresby dokazují, že performance vycházely primárně z vizuální představy, a nikoliv ze slovního či situačního scénáře. Často nevyžadují podrobný písemný popis, vše podstatné obsahuje jejich obrazová podoba. Ta má výrazněji metaforickou podobu, než s jakou se setkáme například u pražských performerů (s výjimkou některých děl Karla Milera). Ambroz konstruoval absurdní, humorné či obecně významem saturované situace, které bud'

sám, nebo zpravidla za asistence fotografa zaznamenával. V podobném díle se pak s různou mírou zastoupení střetávají postupy fotografického umění, performance či konceptuálního umění. Většina českých performerů dlouhodobě spolupracovala s fotografy, kterým důvěřovala, že se jim podaří zachytit správný moment, který vystihne podstatu jejich počínání.⁵¹ Konkrétnější instrukce většinou nebyly nutné. Ambroz tento moment nenechával náhodě, ale stal se středem jeho umělecké intence. V některých případech se Ambrozovy dokumentační snímky blíží postupům inscenované fotografie, kde se fotografovaná akce striktně podřizuje výsledné kompozici snímku. Zatímco fotografická dokumentace pražských performerů dodržovala roli nezaujaté, vnější zprávy o tom, co se stalo, Ambroz tento formát v některých případech překročil. Různými strategiemi se snažil atakovat prostor diváka fotografie a pomocí

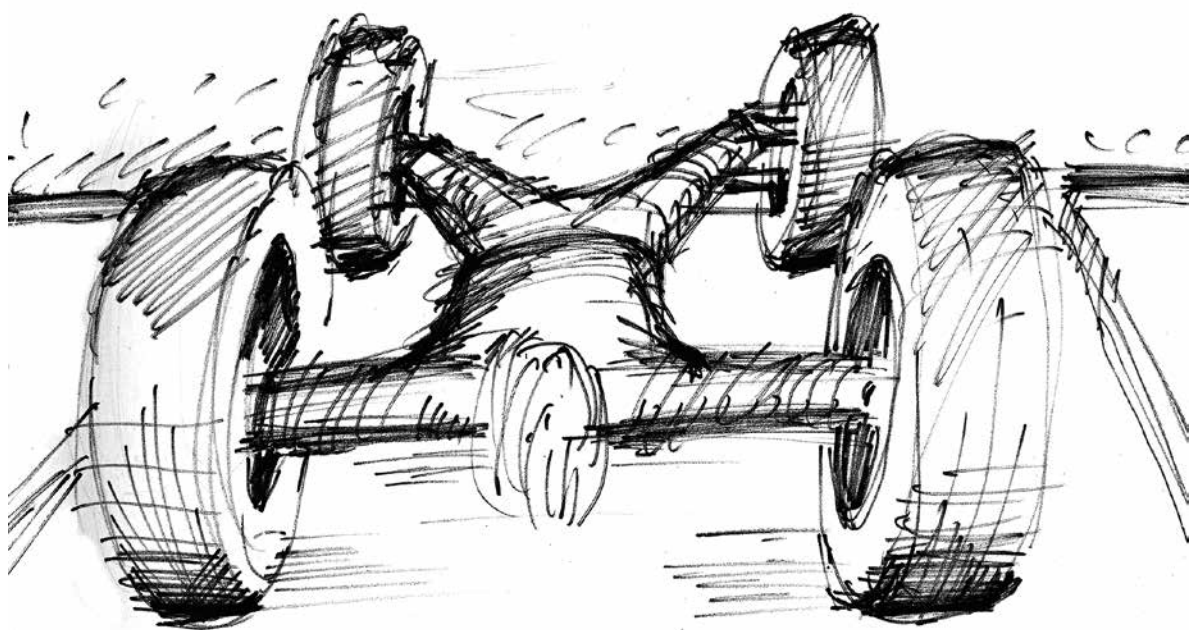
49 / Dochované autorské zápisky tento proces dokládají. Původní texty mají charakter deníkových záznamů, ze kterých je až ex post vytvořena interpretující anotace. Například akce *Wastes – Podzim* je původně zaznamenána jen jako „sметиště Hády, 15 lidí, smetí“. Výsledný textový popis má tuto podobu: „Vy! Ty! Nepotřebujete to? Je to starý, nelíbí se Vám to? Chcete mít lepší? Tak to zahod'te s námi! A co? Cokoliv, lahve, boty, tašky, auta, starej chleba či snad ženu? Podzim je to období, kdy se příroda proměňuje, tak proč jako listí nevyhodit i staré věci.“

50 / Vztahem fotografie k události se zabýval Jan Mlčoch ve svém *Výstupu na horu Kotel* z dubna 1974. Za výzkum možností fotografického zprostředkování můžeme částečně považovat i *Narcis I* Petra Štembergy z prosince 1974. Do této tradice patří i bezjmenná akce Jiřího Kovandy z 12. června 1976, při níž fotograficky zaznamenával určité místo, to poté překryl fotografií v měřítku 1:1, opět vyfotil a následně tento snímek přenesl na místo jiné. Pozdější práce jmenovaných autorů však kladla důraz především na vytváření fyzických situací a akcí, a nikoliv na analýzy možností fotografie. Hana Buddeus v této souvislosti hovoří o posunu od konceptuálního umění směrem k akčnímu umění, viz Hana Buddeus, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*, disertační práce, Vysoká škola uměleckopřírodovědná v Praze, 2015, s. 69, 118 a jinde.

51 / Tato podstata se někdy vyjevila až s časovým odstupem. V tomto smyslu pak můžeme chápat editorskou práci některých performerů, s postupem času redukcí dokumentační fotografie na jediný snímek.



Vladimír Ambroz, kresba k akci *Car*, 1977.
Vladimír Ambroz, drawing for the action *Car*, 1977.



connection with defining the way their activities are documented.⁵⁰ Vladimír Ambroz, on the other hand, kept returning to photography and the possibilities it provided throughout the five years he was involved with performance art. His preparatory drawings show that the performances were primarily based on visual ideas from the beginning, not verbal scripts or situations. They rarely require detailed written descriptions; all the important aspects are found in the visuals. The latter is much more metaphorical in form than what we find, for example, in the work of the performance artists in Prague (with the exception of some works by Karel Miler). Ambroz constructed absurd, humorous or sometimes deeply meaningful situations that he captured on his own or with the assistance of a photographer. The approach to photography, the performance, and conceptual art all come together in such works to varying degrees. For many years, most of the Czech performance artists worked with photographers whom they trusted, whom they believed could capture the right



PO POUŽITÍ ZNEHODNOŇTE
DESTROY AFTER USE

moment representing the essence of their actions.⁵¹ Detailed instructions were usually unnecessary. Ambroz, on the other hand, did not leave this moment to chance, and it became a key element of his artistic practice. In some cases, Ambroz's photographic images are similar in method to staged photography, where the action being photographed is strictly defined by the resulting composition of the image. While performance artists in Prague used photographic documentation as an impartial and general record of what occurred during the performance, Ambroz transcended this approach in a number of examples. Through the use of various strategies, he tried to bridge the gap into the space of the viewer of the photograph and communicate more directly. One such approach was through the use of direct eye contact. By facing the camera, he looked directly into the eyes of the viewer. This approach was also popular in staged photography at that time.⁵² Despite the visual appeal of Ambroz's photographic documentation, his images were different from contempo-



Vladimír Ambroz, příspěvek do boxu multiplů vydaného k akci *Divadlo v pohybu* v Divadle na provázku (celkem vydáno sto kusů s originály dvacetí pěti autorů), 1979. Vladimír Ambroz, contribution to the box of multiples published to accompany the Theatre in Motion event at the Theatre on a String (a total of one hundred copies were published with original works by twenty-five artists), 1979.

50 / Jan Mlčoch was dealing with the relation of the photograph to the event in his *Ascent on Kotel Mountain* in April 1974. To a certain degree, Petr Štembera's *Narcissus I* from December 1974 could also be considered research into the possibilities presented by photographic mediation. An untitled action by Jiří Kovanda from 12 June 1976, in which he took a photograph of a certain place and then covered the place with the photograph on a 1:1 scale, rephotographed it and then transferred the image to a different location, also falls under this tradition. However, later works by these artists concentrated mostly on creating physical situations and actions, not analysing the possible uses of photography. In relation to this, Hana Buddeus speaks about the shift from conceptual art towards action art, see Hana Buddeus, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století* [Representation without Reproduction? Photography and Performance Art in Czech Art of 1970s], dissertation, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2015, pp. 69, 118 and elsewhere.

51 / Sometimes this essence was only noticed after a long time. In this sense we can understand the editorial work carried out by some performance artists who, over time, distilled the documentary photos to a single image.

52 / See Jiří Pátek, *Příjemné závislosti: Inscenovaná fotografie 70. let* [Sweet Fixations: Staged Photography of the 1970s], Moravská galerie v Brně, Brno 2009.

fotografického obrazu s ním komunikovat. Hned několikrát v tomto duchu pracoval s přímým pohledem do objektivu fotoaparátu, tj. do očí budoucího diváka, což byl i oblíbený prvek dobové inscenované fotografie.⁵² Přes obrazovou působivost Ambrozovy fotografické dokumentace se jeho snímky od dobové produkce inscenované umělecké fotografie lišily: pracovaly s neokázalou estetikou, uchovávaly si charakter autentického zachycení živé akce.⁵³

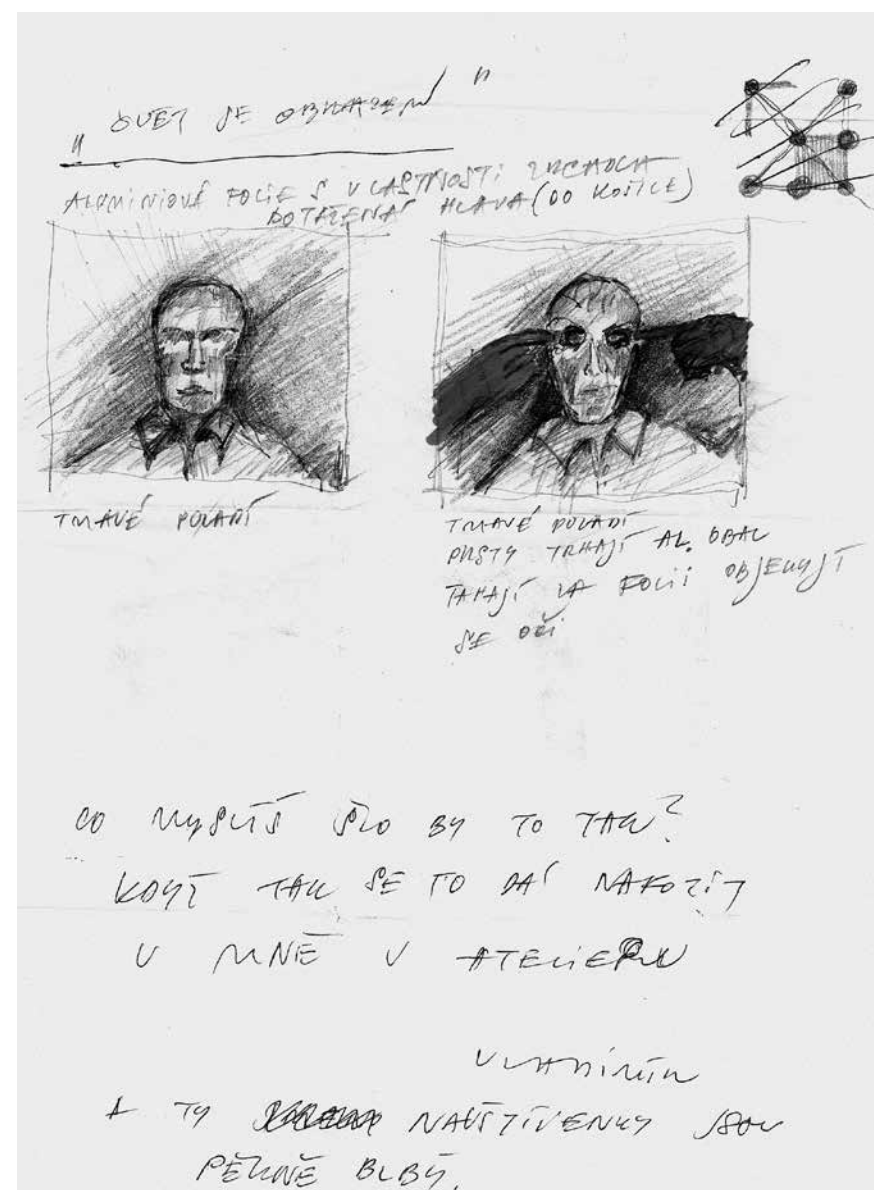
Zatímco u většiny dokumentace českých performancí sedmdesátých let je samo fotografické médium neviditelné, Vladimír Ambroz v některých svých akcích tematizuje fotografický proces a způsob, jakým fotografie zrcadlí realitu. Někdy se pohybuje až na hraně konceptuální fotografie. Již první práce, kterou Ambroz zařadil do svého portfolia, *Time* z roku 1974, má takový charakter. Při pobytu v Rumunsku autor nechal své hodinky unášet mořským příbojem. Působivost díla je postavena na konfrontaci ubíhajícího času, zpřítomněného hodinkami a rytmem příboje, a statického fotografického záznamu těchto

dvou různých dynamických jevů.

Až k magickým schopnostem fotografie se odvolává dílo *Remember Me* z roku 1977. Snímek zavřeného obchodu dochovaného z období první republiky a rozmazaného portrétu kolem procházejícího autora fotografii ukazuje jako možný prostředek cestování v čase, který je schopný člověka přenést z jednoho světa do druhého. Méně metafyzicky je podobná vlastnost fotografie využita v dokumentaci akce *Poster*. Teprve výsledná fotografická sekvence různých, často velmi vzdálených plakátovacích ploch dokazuje realizaci jinak skryté zprávy a dává pochopit

52 / Viz Jiří Pátek, *Příjemné závislosti: Inscenovaná fotografie 70. let*, Moravská galerie v Brně, Brno 2009.

53 / Příkladem až utilitárního využití fotografie jako prostředku komunikace je akce *Ben* z roku 1978. Bratr Vladimíra Ambroze na výstavě Bena Vautiera v Paříži sebral jedno z textových děl tohoto umělce a poslal je do Brna. Vladimír Ambroz se s ním vyfotografoval a snímek poslal Benovi do Francie. Emocionálně silný portrét s uměleckým artefaktem připomene ironicky pojetou strategii únosců: svá rukojmí fotografují s novinami, aby dokázali, že jsou k danému datu ještě naživu. Za „unesené“ Benovo dílo Ambroz nežádá výkupné, ale jeho přítomnost v rukách neznámého Brňana jeho držitele násilně vsazuje do kontextu Benovy tvorby a umocňuje potřebu navázání kontaktu.



→

Dopis Marii Kratochvílové, kresba k akci *Svět je odrazem*, 1979.

Letter to Marie Kratochvílová, drawing for the action *The World is a Reflection*, 1979.

rary staged photography in the sense that they made use of unpretentious aesthetics and retained the sense of authentic presentation of live action.⁵³

While the medium of photography is not touched on directly in the documentation of most Czech performance artists in the 1970s, Vladimír Ambroz made a theme out of the photographic process and the way photography reflects reality. At times his work closely resembles conceptual photography. For example, the first work documented in Ambroz's portfolio, *Time* from 1974, has such a character. During his stay in Romania the artist took a photograph of his watch floating on the surface of the sea. The appeal of the work is based on the confrontation with the passing of time, represented by the watch and the rhythm of the swelling of the sea, a static photographic record of these two different dynamic phenomena.

The work *Remember Me* from 1977 makes use of the almost magical abilities of photography. The picture of an abandoned storefront preserved from the First Republic with the blurred portrait of the artist passing by in the

foreground reveals the way the medium of photography makes it possible to travel through time, allowing a man to transfer from one world to another. On a less metaphysical level, a similar feature of photography is used in the documentation of the action *Poster*. Only the resulting sequence of photographs of various posters, often situated quite far geographically from each other, reveals the hidden message and helps in understanding its content. What remains unnoticed by the passers-by in the streets of Brno is concentrated and formulated through a sequence of images.

In a series of actions Vladimír Ambroz worked with sheets of glass and mirrors and the interplay of the camera and mirror as tools for reflecting reality. In *Scrawl* from 1978 Ambroz hid his face behind a layer of lines drawn on a sheet of glass positioned between himself and the camera. This otherwise invisible barrier between the artist's face and the camera is only revealed through the process of scribbling, which gradually hides the artist's appearance. This flat scribble hovering in mid-air

53 / An example of the almost utilitarian use of photography as a means of communication is found in the action *Ben* from 1978. At an exhibition of Ben Vautier's works in Paris, Vladimír Ambroz's brother took one of Vautier's text works and sent it to Brno. Vladimír Ambroz took his portrait with the work and sent it to Vautier in Paris. The emotionally strong portrait with the art object resembles the ironic strategy of kidnapers: they take a picture of their hostages holding a paper so they can prove that they are still alive on that day. Ambroz did not request a ransom for Vautier's "kidnapped" piece of art, but the fact that the work is present in the hands of an unknown man from Brno violently places the "kidnapper" into the context of Vautier's work and emphasizes the need of making contact.

její obsah. To, co by chodec v ulicích Brna nepostřehl, je koncentrováno a formulováno až pomocí řady snímků.

Ve volné sérii akcí Vladimír Ambroz pracoval se skly a zrcadly, respektive se souhrou fotografie a zrcadla jako nástrojů odrazu reality. Ve *Scrawl* z roku 1978 překrýval svůj obličej vrstvou čar na skle umístěném mezi ním a fotografickým aparátem. Jinak neviditelná bariéra mezi umělcovým obličejem a fotoaparátem se vyjevuje až v procesu čmáraní, který postupně skrývá autorovu podobu. Plošná, ve vzduchu levitující čmáranice současně koresponduje s dvojrozměrným charakterem fotografie, která je ve svém výsledku jen listem papíru. To, co vidíme, není skutečný Vladimír Ambroz, ale jen jeho obraz, demonstrující způsob, jakým fotografické zobrazení čteme.

V *Shapes* z roku 1979 se Ambroz se zrcadlem v rukou vydal do ulic Brna, aby na něm zachytil to, co by viděl, kdyby před obličejem zrcadlo neměl. Tímto způsobem jsou konfrontována zpravidla kontrastní prostředí za a před stojícím umělcem, nejčastěji příroda a prvky moderního města.

Vedle výtvarně efektního zachycení protikladů, umocněného obrazovým komponováním fotografující Marie Kratochvílové, na cyklu zaujme i obecnější téma reflexe světa. Tu umělec provádí tak, že sám sobě své okolí zastiňuje, vrací mu beze zbytku jeho obraz. Působivý je v tomto smyslu snímek Vladimíra Ambroze stojícího uprostřed vozovky, kdy se na zrcadle před jeho obličejem pravděpodobně odráží nebe, na místo hlavy má prázdný, a přesto plný obdélník neomezených možností.⁵⁴

V navazující akci *Svět je odrazem* z roku 1979 Ambroz svou hlavu pokryl zrcadlovou fólií, ze které se postupně „proklubával“ ven. Na přípravných kresbách je akce uvedena pozměněným názvem *Člověk je odrazem* a autor na nich zdůraznil především své oči. První snímek zachycuje stav, kdy zrcadlicí fólie odráží svět okolo hlavy – umělcova hlava reflektuje obraz okolí, on sám ale nic nevidí, obraz není vpuštěn skrze fólii dovnitř. Na dalším snímku otvory vytržené v místech očí umožňují vidět, odraz světa proniká do mysli. *Svět je odrazem* tak v praktické rovině

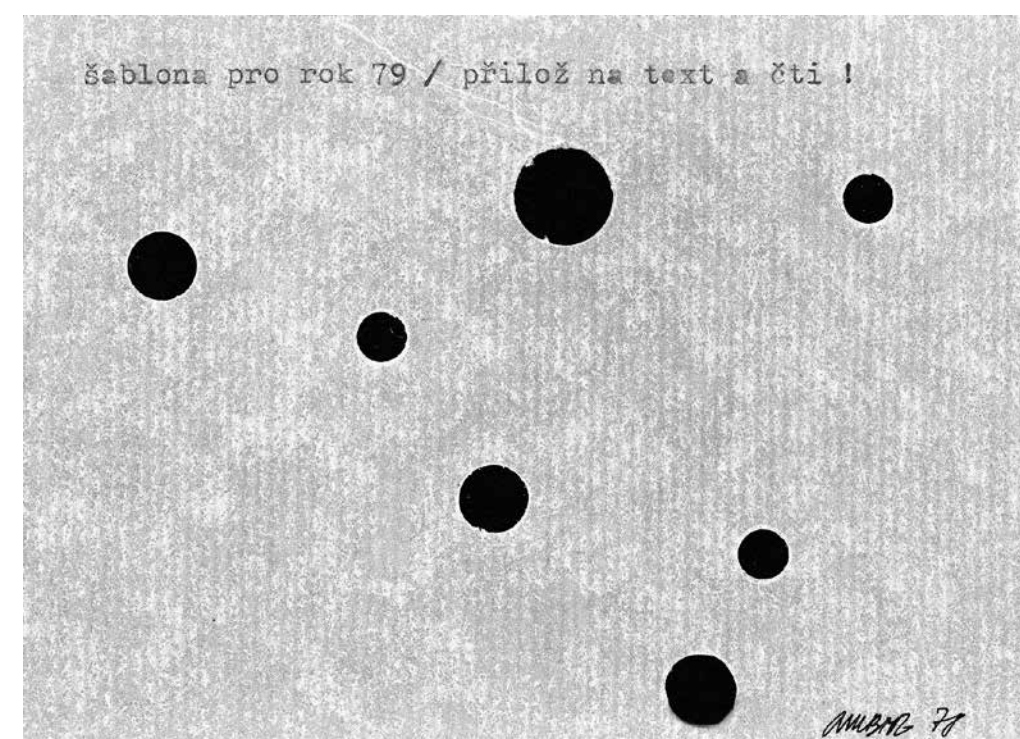
54 / Vedle akce Lumíra Hladíka, který motiv odrazu využil ve svém díle *Moře v zrcadle* z roku 1980, lze Ambrozovy experimenty s fotografií a zrcadly přirovnat k výzkumům amerického tvůrce Garyho Beydlera.

also reflects on the two-dimensional nature of photography, which is just a sheet of paper in the end. What we see is not the real Vladimír Ambroz, but just his image, demonstrating the way we read photographs.

In *Shapes* from 1979 Ambroz went into the streets of Brno holding a mirror in his hands to capture what he would have seen if he had not been holding the mirror in front of his face. In this way the contrasting environments in front of and behind the standing artist are seen together, usually elements of nature combined with the modern city. In addition to an impressive use of contrasts, enhanced by photographer Marie Kratochvílová's compositions, the cycle is also interesting generally as a reflection of the surrounding world. Ambroz makes the reflection without being able to see the surroundings himself, thus returning the image to its surroundings. One impressive image in this sense is the photograph of Vladimír Ambroz standing in the middle of the street with a mirror in front of his face reflecting the sky. In place of his head there is a rectangle, both empty and also full of limitless possibilities.⁵⁴

In the next action, *The World is a Reflection* in 1979, Ambroz covered his head with mirror-like foil, which he gradually “hatched out of”. In preparatory drawings the action is referred to under an alternative title, *Man is a Reflection*, in which the artist placed a greater emphasis on the eyes. The first photograph illustrates the phase in which the foil mirrors the world around the head – the artist's head reflects an image of the world around him, but the artist himself cannot see anything and the image is not allowed inside through the foil. In the next picture, holes torn in the foil around his eyes allow him to see and the reflection of the world enters his mind. Thus on a practical level, *The World is a Reflection* completes the theme of the reflection of the world and at the same time of the barriers that the chosen reflective system creates between the world and the observer. Ambroz dealt with the same theme in his later project, *Videohabitation*, from 1981, which was never realized. Ambroz wanted to be closed in a room for one month, with no connections to the external world. The only image of the world

54 / In addition to the actions of Lumír Hladík, who used the motif of reflection in his work *Sea in the Mirror* from 1980, Ambroz's experiments with photography and mirrors can be compared to the investigations of the American artist Gary Beydler.



←
Vladimír Ambroz,
Novoročenka, 1978.
Vladimír Ambroz,
New Year's card, 1978.

završuje téma reflexe světa a současně bariér, které mezi světem a pozorovatelem vytváří zvolený reflexivní aparát. Ambroz se k těmto otázkám později vrátil v projektu *Videohabitation* z roku 1981, který ale zůstal nerealizován. Ambroz se chtěl nechat na jeden měsíc zavřít v místnosti, která by měla přerušené veškeré spojení s vnějším světem. Jediný obraz venkovního světa by na monitoru uvnitř v živém přenosu zprostředkovávala videokamera. Autor předpokládal, že by i přes existenci televizního okruhu ztratil pojem o dění venku.⁵⁵

V *Shapes* nebo sérii *Svět je odrazem* jsme svědky konfrontace dvou různých způsobů obrazové reflexe: stojí tu proti sobě obrazně či přímo fyzicky zrcadlo a fotoaparát. Zrcadlo své okolí reflektuje bezprostředně, ale pomíjivě. Výsledky práce fotoaparátu vidíme až se zpožděním, jejím výsledkem však jsou fotografie, trvalé artefakty zaznamenávající obraz zvoleného okamžiku. Jmenované akce konfrontují vlastnosti nejjednoduššího reflexního nástroje v podobě zrcadla a komplikovanějšího aparátu v podobě fotografického

přístroje. Ambroz ovšem primárně komunikuje s publikem fotografických obrazů, nikoliv s diváky, kteří by akci se zrcadly sledovali přímo na místě. Tento vztah zprostředkování je zřejmý ze vzniklého fotografického obrazu, je čitelný z aranžmá dané situace bez toho, aniž bychom se události přímo zúčastnili.

Současné české bádání o umění performance se v posledních letech koncentruje na zkoumání způsobů jeho dokumentace: jak umělci svá díla zaznamenávali a dál uchovávali. Důraz je kladen na roli textu, a především fotografie. Již méně pozornosti je pak věnováno způsobům, jak bylo s touto dokumentací následně nakládáno v procesu jejího dalšího zprostředkování. „Koncové“ potřeby dokumentace přitom nepochybně ovlivnily její formu. Zahraniční performeři, kteří působili v prostředí, kde se performance stala běžnou součástí výtvarného provozu, záhy umění performance propojili s galerijními prezentačními technikami instalace, fotografie, filmu nebo videa. Českoslovenští umělci měli s veřejným vystavováním své práce

55 / Návaznost mezi *Videohabitation* a akcí *Svět je odrazem* je zřejmá zvláště z původního scénáře nerealizované akce, v němž měly přenos zprostředkovávat hned dvě venkovní kamery a dva monitory, svým spárováním připomínající elektronické oči. Dílo *Videohabitation* také pozoruhodným způsobem připomíná konstrukci tzv. Mariiny místnosti, myšlenkového experimentu filozofa Franka Jacksona z roku 1982. Hypotetická vědkyně, zabývající se fyziologií barevného vidění, je od narození umístěna do černobílé místnosti a svět okolo sleduje jen pomocí černobílého videopřenosu. O barvách, jejich fyzikální podstatě a působení na lidské smysly ví teoreticky úplně vše, ale sama je přítom nikdy neviděla. Co se stane, odejde-li z místnosti do barevného světa nebo dostane-li barevný monitor? Dozví se z této zkušenosti něco, co o barvách dosud neznala? Cílem tohoto myšlenkového experimentu bylo prokázat, zda vědomostní zkušenosti mohou zahrnovat i prvky, které nejsou fyzikální podstaty. Frank Jackson a na něj navazující myslitelé dochází k závěru, že základem lidské představivosti je vlastní prožitek, což můžeme vnímat jako korespondenci s pojetím performance sedmdesátých let.

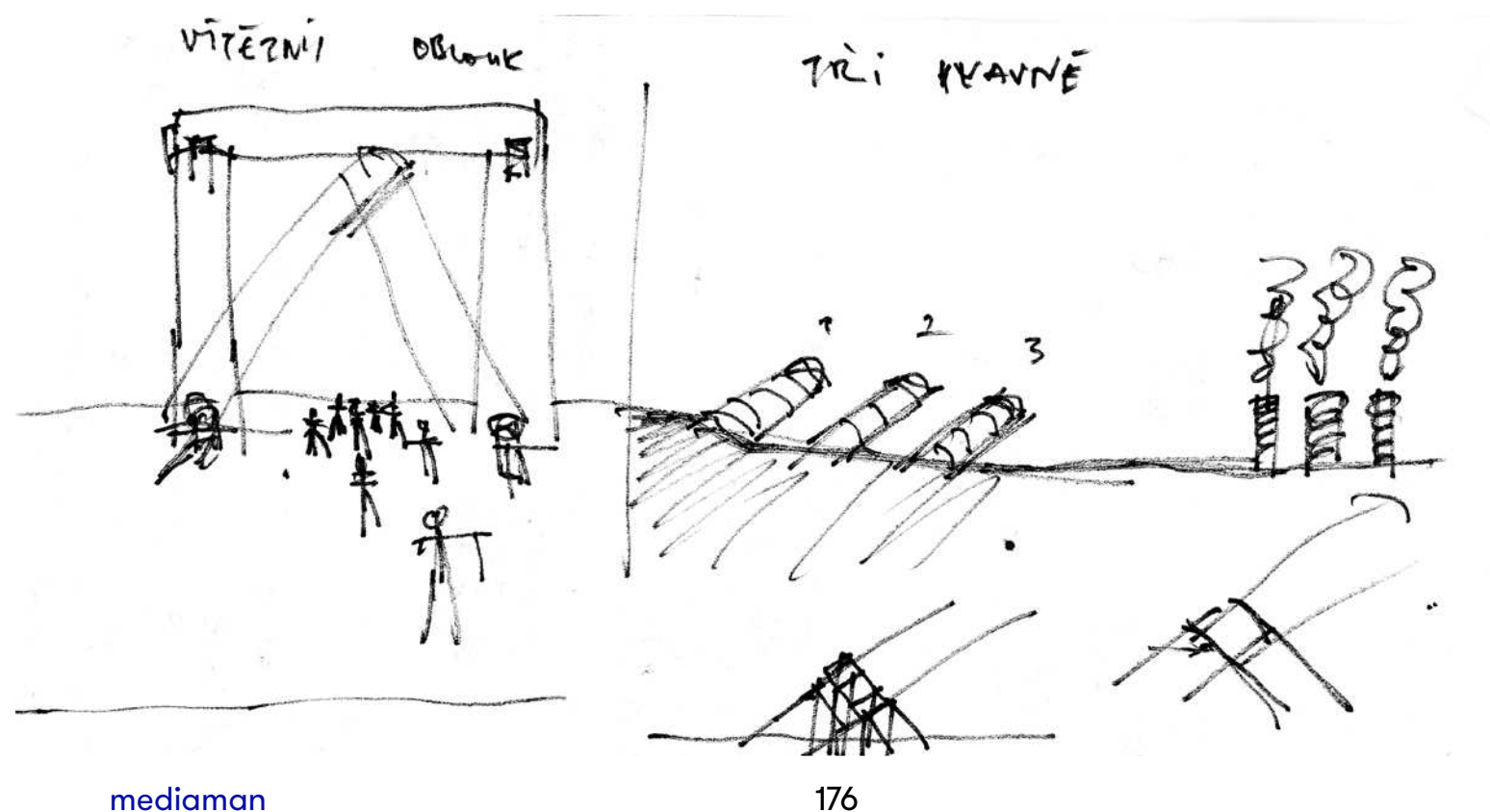
would be transmitted live on a monitor through the use of a closed circuit video camera. The artist assumed that despite the existence of the televised image, he would lose track of what was happening outside.⁵⁵

In *Shapes* or the series *The World is a Reflection* we witness a contrast between two different methods of reflection: in this case, the mirror and the camera oppose each other metaphorically or even quite directly. The mirror reflects its surroundings immediately, but only momentarily. When working with a camera we only get to see the results after some time, but the resulting images are photographs, permanent artefacts recording the image of a particular moment. The actions in question contrast the nature of the simplest reflective tool, the mirror, with a more complicated apparatus, the camera. However, Ambroz primarily communicates with the viewers of the photographic images, not with the audience who witnessed the action with the mirrors directly when it occurred. This mediated relationship is clearly seen in the photographic documentation; it is seen in the way

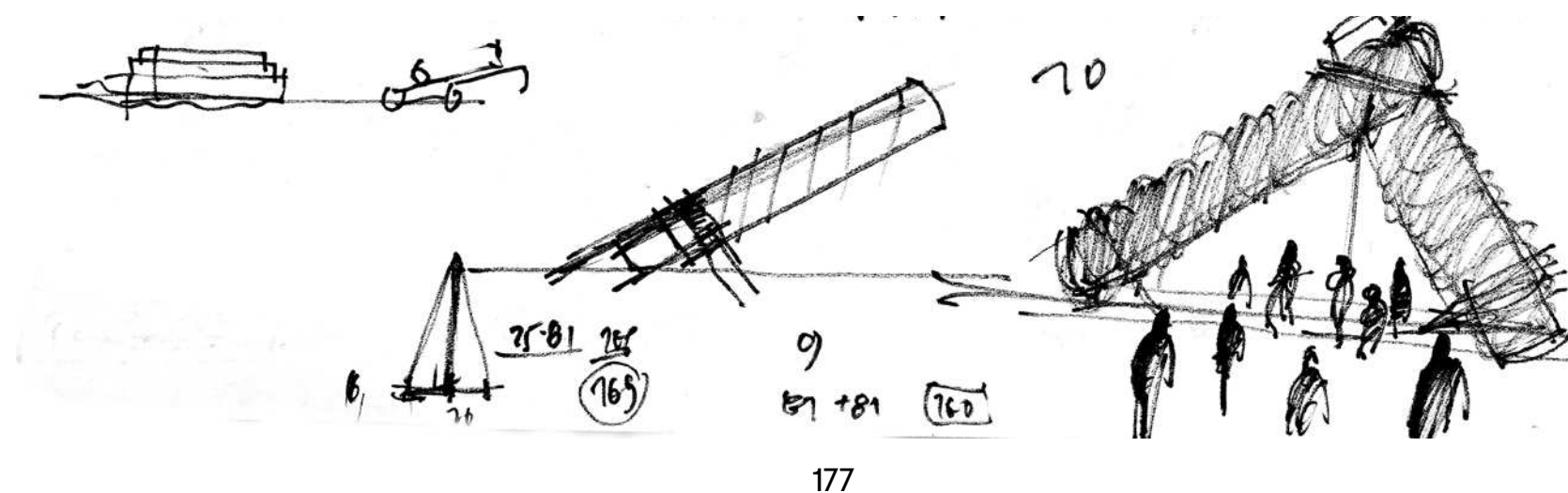
the situation was arranged without the need to be present at the event.

In the past few years, contemporary Czech research on performance art has focused on an examination of the forms of documentation: how the artists recorded and stored their work. An emphasis has been placed on the role of text and mainly photography. Less attention has been paid to the various ways this documentation was handled afterwards. Yet the “final” needs of documentation undoubtedly influenced its form. Performance artists from abroad who worked in a milieu where performance art had become a standard part of the art world soon combined performance art with various gallery presentation techniques such as installation, photography, film and video. Czechoslovak artists had little experience with exhibiting their work in public. They were sending their images abroad without having any real influence on the way they were installed; locally, their work was only rarely included in the context of thematic photographic exhibitions, such as the aforementioned projects organized by Jaroslav Anděl and

55 / The link between *Videohabitation* and *The World is a Reflection* is apparent mainly in the original script of the unperformed action, in which two external cameras and two monitors, resembling electronic eyes in the way they were joined, were meant to transfer the image. *Videohabitation* is also remarkably similar to the construction of Mary's Room, a thought experiment by the philosopher Frank Jackson from 1982. A hypothetical scientist who studies the physiology of colour vision has been placed in a black and white room since birth and she watches the world around her only through a black and white video monitor. She knows everything about colours theoretically, their physical substance and influence on people's senses, but she has never actually seen them. What happens when she leaves the room to go into the world of colour or she gets a colour monitor? Will she learn something about colours from this experience that she did not know before? The aim of this thought experiment was to demonstrate whether or not the experience of knowledge can contain elements that are not physically based. Frank Jackson and his followers came to the conclusion that the basis of human imagination is in one's own experience, which we can see reflected in the concept of performance art in the 1970s.



Vladimír Ambroz, kresby k nerealizovaným projektům s nafukovacími prvky, 1978.
Vladimír Ambroz, drawing for unrealized projects with inflatable elements, 1978.



jen malou nebo jen zprostředkovanou zkušenost. Posílali své snímky do zahraničí bez toho, aniž by mohli výrazněji ovlivnit jejich instalaci, nebo se v domácím prostředí výjimečně dostávali do kontextu tematických fotografických výstav, jako například u zmiňovaných projektů Jaroslava Anděla nebo Antonína Dufka. Dominantní způsob sdílení dokumentace performancí měl v českém prostředí výrazně individualizovanou podobu a ze všeho nejvíce připomínal četbu. Divák se seznamoval s obrazovým a textovým materiálem, který držel v ruce nebo ležel na stole před ním, a volně jím listoval.⁵⁶ Tento způsob po umělci nevyžadoval žádná prostorová instalační řešení a není divu, že dochované autorské dokumentace mají formáty převzaté z oblasti literatury nebo státní byrokracie. Brněnské prostředí, ve kterém Vladimír Ambroz působil, bylo výjimečně snahou vystavovat na různých poloilegálních, veřejnosti otevřených místech. Ta však neměla charakter galerií, ale spíše klubů, kde nároky na instalaci autora nemotivovaly k překročení běžných limitů dobové fotografické prezen-

tace. Dokumentace performančního díla Vladimíra Ambroze si tak zachovala značně proměnlivý charakter.

TELEVIZE A VIDEO

Jestliže má dnes Vladimír Ambroz uvést možné zahraniční vlivy nebo inspirativní osobnosti, jež pro něj v letech jeho performerských aktivit byly důležité, jmenuje Američana Chrise Burdena a Maďara Endré Tóta. Švejkovská subverze Endré Tóta vychází ze středoevropské groteskní senzitivity. Tót bez výhrad a s úsměvem přijímal vše, co se v sedmdesátých letech v Maďarsku dělo: pochodoval v prvomájové manifestaci s cedulí, že je rád, že se pochodu může zúčastnit. Byl rád, že může číst noviny, i když byly plné výmyslů. Byl rád, že může nosit cedule se svým sdělením. Strategie neotřesitelné radosti a souhlasu demaskovala štěstí jako propagandistický nástroj socialistických režimů a tematizovala místní cenzuru a autocenzuru. Tót se současně pokoušel prostřednictvím autorských knih a absurdních dopisů komunikovat s vnějším uměleckým světem, i když si dobře uvědomoval limity podob-

56 / Tuto skutečnost reflektovala instalace výstavy Karla Milera, Petra Štembergy a Jana Mlčocha v Galerii hlavního města Prahy v roce 1997. Její kurátor Karel Srp nechal vyrobít tři knihy s dokumentacemi těchto tří umělců, kterými mohli návštěvníci listovat.

Antonín Dufek. The dominant method of sharing the documentation of the performances was highly individual in nature, but most often, it resembled the act of reading. The viewer became familiar with the images or texts by holding them or laying them out on a table, touching them individually.⁵⁶ This method did not require space for installations and it is not surprising that the preserved artists' documentation often takes the format found in the field of literature or even state bureaucracy. The environment in Brno, where Vladimír Ambroz was active, was exceptional for its attempt to show at various semi-legal places open to the public. These were not galleries but rather clubs, where the possibilities for installation did not motivate the artists to exceed the ordinary limits of photographic presentations. Thus the documentation of Vladimír Ambroz's performances does not have any fixed format.

TELEVISION AND VIDEO

Today, when Vladimír Ambroz speaks about influences from abroad or key figures who were important for him

in his years of performance art, he names the American Chris Burden and the Hungarian Endré Tót. The subversive humour of Endré Tót grows out of a Central-European grotesque sensibility. With no reservations and with a smile, Tót accepted everything that was happening in Hungary in the 1970s: he marched in a First of May manifestation with a sign saying he was happy to be able to participate in the march. He was happy he could read the newspaper, although it was all made up. He was happy he could carry signs saying he is happy. This strategy of unshakable joy and consent unmasked happiness as a socialist propaganda tool and explored the theme of local censorship and self-censorship. At the same time Tót tried to communicate with the outside art world through his artist's books and absurd letters, although he was well aware of the limits of such endeavours. His contacts abroad included Jiří Valoch and Jiří H. Kocman, and he visited them in Brno.

Chris Burden took a different, more drastic approach to art. He did not work with forced happiness, but with extreme physical conditions,

56 / This was reflected in the installation of the exhibition of Karel Miler, Petr Štemberga and Jan Mlčoch at Prague City Gallery in 1997. Curator Karel Srp had three books made with documentation of the three artists' work, and visitors could browse through them.



Chata Fedora Ňufa Skotala v lesích u Domašova před vernisáží Neolitické malby, 1974. Foto: Jef Kratochvil. Fedor Ňuf Skotal's cottage in the forests near Domašov before the action Neolithic Painting, 1974. Photo: Jef Kratochvil.

ného snažení. Mezi jeho zahraniční kontakty patřili i Jiří Valoch a Jiří H. Kocman, které také v Brně navštívil.

Chris Burden zastával jiný, drastičtější přístup k umění, při kterém performer nepracoval s nucovaným štěstím, ale s extrémními tělesnými stavy, bolestí a nebezpečím. I když i v Burdenově tvorbě najdeme zlehčující ironii, nezřídka v ní šlo o zdraví, či dokonce o život. Nechal se zavírat do malých prostor, doslova si zahrával s ohněm, nechal se postřelit. Těmto postupům se blíží Ambrozova akce *Highway*, při níž si autor lehl na silnici a nechal se tak potenciálně ohrožovat projíždějícími auty podobně jako Chris Burden v akci *Deadman* z roku 1972. Práce Chrise Burdena měla v okruhu československých performerů značný ohlas. Blízkost k Burdenovi byla dána podobnou myšlenkovou i fyzickou intenzitou a nekompromisností. Petr Štembera s Burdenem, jakož i s desítkami dalších osobností světové performance, udržoval korespondenční kontakt a patřil u nás k hlavním propagátorům jeho díla. Vytvořil jeho samizdatovou textovou „monografii“.⁵⁷ Realizoval

dokonce vlastní parafrázi jedné Burdenovy performance.⁵⁸ Sám Burden Československo v roce 1977 navštívil, když domlouval podrobnosti Štemberova pozvání na výstavu *Polar Crossing*, jež se uskutečnila o rok později v Los Angeles. Burdenova díla ve svých přednáškách také několikrát rozebíral Petr Rezek.⁵⁹

Vlivy Burdena a volné paralely s jeho přístupem najdeme i u dalších českých tvůrců, a to i v méně zjevných příkladech. Vladimír Ambroz v *TV Piece* v roce 1981 bez přerušení sledoval kompletní denní vysílání televize od půl sedmé ráno až do půl jedné v noci. Co tím chtěl dokázat? Snad něco podobného – i když ve středoevropsky ironické podobě – jako Chris Burden ve své akci *Shoot*, při níž se nechal přítelem střílet malorážkou do paže. Šlo zde mimo jiné i o reakci na střelbu na amerických univerzitách, jmenovitě Kent State v květnu 1970, kde americká Národní garda, povoláná k potlačení studentských protestů, zastřelila čtyři osoby. V logice Burdenova tvůrčího gesta hrála ústřední roli potřeba osobní zkušenosti i fyzicky drastická meta-

57 / Obsahovala překlad téměř kompletních autorských popisů Burdenových akcí, rozsáhlý esej Roberta Horvitz z časopisu *Artforum* z roku 1976 a tři rozhovory s autorem převzaté z různých amerických publikací.

58 / Jde o Burdenovu performance *Doomed* z roku 1975. Podle popisu autora se skládala ze tří prvků: autora těla, z hodin na stěně a tabule průhledného skla, opřené o zed' v úhlu 45 stupňů. Performance měla trvat, „dokud by se některý ze tří prvků, z nichž se performance skládala, neporušil“ (překlad Petra Rezka z časopisu *Data* použitý v jeho textu *Body Art: Paradigma proměn v současném umění* z roku 1979). Performance Petra Štembera 3 prvky z roku 1977 je autorem popsána takto: „Akce měla skončit (a také skončila), až jeden ze tří prvků, těsně k sobě přiložených (sklo, sklářský tmel a mé tělo), bude částečně poškozen nebo zcela zničen působením horka ze zářiče.“

59 / Viz některé texty v souboru *Tělo, věc a skutečnost*, Jazzová sekce, Praha 1981, například *Umění jako výzva k činu*, *ibid.*, s. 96–98.

pain and danger. Although we find a glib, ironic stance in his work, it was often concerned with health or even life. He had himself closed in small spaces, he literally played with fire, he had himself shot. Ambroz's action *Highway* is in a similar vein to these approaches; the artist lay down on the road, putting himself in harm's way from passing cars, in much the same way as Chris Burden's action *Deadman* from 1972. Chris Burden's work had a significant impact on the circle of Czechoslovak performance artists. The relationship to Burden was based on similar ways of thinking, an interest in physical intensity and an uncompromising approach to the work. Petr Štembera corresponded with Burden and with dozens of other key figures of the international performance art scene, and was one of the main promoters of Burden's work in Czechoslovakia. Štembera created a samizdat "monograph" on Burden.⁵⁷ He even carried out his own version of one of Burden's performances.⁵⁸ Burden came to Czechoslovakia in 1977 to discuss the details for inviting Štembera to the exhibition *Polar*

Crossing, which was to take place the following year in Los Angeles. Burden's work was also analysed by Petr Rezek in his lectures.⁵⁹

We can find Burden's influence and parallel developments in the work of other Czech artists, in less obvious forms. In his *TV Piece* from 1981, Vladimír Ambroz watched TV for a whole day without interruption from 6:30 a.m. till 12:30 a.m. What did he seek to accomplish? Perhaps something in the same way as Chris Burden, though in a more ironic Central European form, in his action *Shoot*, in which he let his friend shoot him in the arm with a .22 rifle. Among other things, this was a reaction to shootings at U.S. universities, namely at Kent State in May 1970, where the National Guard, brought in to suppress a student protest, killed four people. In the logic of Burden's creative gesture, the main emphasis was the need for personal experience and an intensely physical metaphor: if young people today are being drafted to serve in the war in Vietnam, or even being shot at on university campuses, I will have myself shot in the gallery. Am-

57 / It contained a nearly complete translation of Burden's descriptions of his actions, an extensive essay by Robert Horvitz from *Artforum* magazine from 1976 and three interviews with the artist taken from various American publications.

58 / This was Burden's performance *Doomed* from 1975. According to the artist, it consisted of three elements: the artist's body, a clock on the wall and a sheet of transparent glass leaning against the wall at a 45 degree angle. The performance was meant to last "until there was interference with one of the three elements in the performance" (Czech translation by Petr Rezek from the magazine *Data*, used in his text *Body Art: Paradigma proměn v současném umění* [Body Art: Paradigm of Changes in Contemporary Art], 1979). The performance by Petr Štembera from 1977 called *3 Elements* is described by the artist as follows: "The action was supposed to end (and it did) once one of the three elements, tightly pressed together (glass, glass putty and my body) was partially damaged or completely destroyed by heat from the radiator."

59 / See some of the texts in: *Tělo, věc a skutečnost* [A Body, a Thing and Reality], Jazzová sekce, Prague 1981, for example *Umění jako výzva k činu* [Art as a Challenge to Act], *ibid.*, pp. 96–98.

TV Piece -
ledem / leden 1981

přítelům jsem oznámil, že uskutečním akci, při níž
budu sledovat kompletní televizní program na kanále
jeden den

vysílání začalo v 8:15 v sobotu a skončilo v neděli 0:30 hod.
za tuto dobu přišla nadz lid, bral sledovat program, či
se podívat, že ~~program~~ ~~opravdu sleduji~~ tam opravdu jsem.
v noci jsem ~~spal~~ po akci jsem musel čekat přesky ~~spat~~ ^{no} spát,
abych vůbec spal. ~~všechno je mi jít do stěny~~
~~to~~ po dobu vysílání jsem neodšel z místnosti.

←
Textová dokumentace
akce *TV Piece*, 1981.
Text documentation
of the action *TV Piece*, 1981.

fora: jsou-li dnes mladí lidé odváděni do války ve Vietnamu, nebo dokonce střílení na půdě akademických kampusů, nechám se postřelit v galerii. Za podobnou, zdánlivě masochistickou metaforu, která však nezrcadlí nějakou autorovu úchytku, ale odráží reálný společenský stav, lze považovat i Ambrozovo sledování televize. Jestliže mě stát bombarduje propagandou a pokleslou zábavou, přijmu výzvu a budu ji nepřetržitě sledovat, i když je to i jen krátkodobě nesnesitelné.⁶⁰

Pro konstrukci *TV Piece* hrál také důležitou roli pokus o kompletní obsáhnutí televizního vysílání, snaha vidět jeho program v celé délce. V tomto směru šlo o dobový fenomén: ještě na počátku šedesátých let vysílala Československá televize jen několik hodin denně, takže vidět celé vysílání nepředstavovalo výjimečný výkon. V době uskutečnění Ambrozovy akce však trvalo šestnáct hodin. Od devadesátých let vysílá většina českých televizních kanálů nepřetržitě, jakýkoliv celek televizního programu představuje jen hypotetickou veličinu,

kteřou jedinec nedokáže obsáhnout. Vlastním materiálem, se kterým Ambroz v *TV Piece* pracuje a jehož odpor překonává, je čas. To koresponduje s efekty vstupu televizního vysílání do života společnosti. Již v šedesátých letech Nam June Paik vnímal televizi jako nástroj kontroly a současně produkce času. Televizní vysílání divákovi konstruuje a současně ovládá jeho do té doby volný čas. Vzhledem k tomu, že v době realizace *TV Piece* byla značná část televizního programu Československé televize věnována právě probíhajícím konferencím Komunistické strany Československa, Ambrozova akce získala původně neplánované politické zabarvení. Širší záměr díla dokládá i dochovaná autorská anotace: „Nevytváří televize mýty, které neexistují? Není nám lhostejné, co vidíme a slyšíme? Jsme skutečně schopni vnímat obsah toho, co nám obrazovka předává? Nejsme ovlivněni tím, co vidíme, do té míry, že mizí naše já? Nepřikládáme televizi daleko větší význam, než má? Nevyužíváme málo toho, co nám

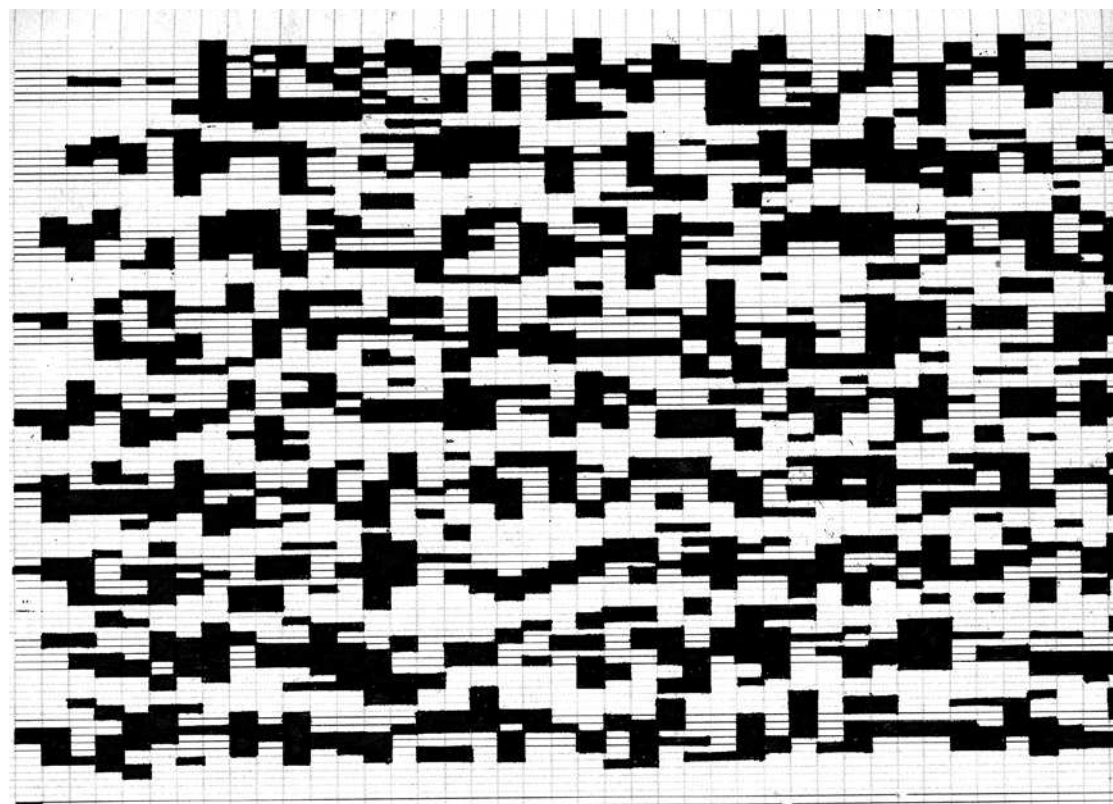
60/ Za zmínku stojí, že tuto „mučednickou“ akci podle svědectví přátel velmi oceňoval Jindřich Chaloupecký, který jinak tvorbu Vladimíra Ambroze považoval za příliš poplatnou vlivu Jiřího Valocha.

broz's watching TV can be considered as a similar, ostensibly masochistic metaphor; however, it does not mirror some sort of personal perversion, but rather the true state of society. If the state bombards me with propaganda and lowbrow entertainment, I will take up the challenge and watch it constantly although it is unbearable even for short periods of time.⁶⁰

In constructing *TV Piece*, an important aspect was the attempt to encapsulate the entire broadcasting schedule, the endeavour to see the programming in its entirety. In this regard, it was a phenomenon of the time: back in the early 1960s Czechoslovak Television only broadcast several hours per day, and to see the entire programme did not require a lot of effort. At the time Ambroz's action took place, it lasted 16 hours. Since the 1990s most Czech TV channels broadcast continuously, and any whole unit of the TV programming represents a hypothetical quantity which a single person can never fully comprehend. The actual material Ambroz works with

in *TV Piece* and manages to resist, is time. This corresponds with the effects that television broadcasting has on society. In the 1960s, Nam June Paik realized television acted as both a means of control and a producer of time. Television broadcasting constructs and at the same time rules over the viewer's leisure time. At the time *TV Piece* was made, a considerable part of the Czech TV programme was focusing on the ongoing conferences of the Communist Party of Czechoslovakia, thus Ambroz's action had an unplanned political subtext. The wider intention of the work is shown in the artist's annotation from the time: “Does TV create myths which don't exist? Do we care about what we see or hear? Are we really able to perceive the content of what the TV screen communicates to us? Aren't we influenced by what we see to the extent that our egos disappear? Don't we attach far more importance to TV than it actually has? Don't we use too little of what the invention of TV gives us? One can just close one's eyes, turn off the

60/ It is worth mentioning that this “martyr” action was reportedly highly appreciated by the art theoretician Jindřich Chaloupecký, who otherwise considered the work of Vladimír Ambroz to be overly indebted to the influence of Jiří Valoch.



← Vladimír Ambroz, bez názvu, grafická partitura, 1. pol. 70. let.
Vladimír Ambroz, untitled, graphic score, first half of the 1970s.



← Fotografická dokumentace ze závěru akce *TV Piece*, 1981. Vysílání Československé televize končilo hymnou a záběrem na vlající státní vlajku. Photographic documentation from the end of the action *TV Piece*, 1981. The daily Czechoslovak Television broadcast used to end with the national anthem and a shot of the waving national flag.

poskytuje vynález televize? Stačí zavřít oči a vypnout zvuk a snít.⁶¹ Autorovi tedy nešlo o zjednodušující antikomunismus, jak by obsah sledovaného televizního vysílání mohl sugerovat, ale obecnější civilizační kritiku. Jejím konkrétním projevem se mohl stát způsob, jakým bylo televizní vysílání zneužíváno během politického monopolu KSČ v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Ambrozův *TV Piece* se objevil na samém konci autorovy tvůrčí dráhy, motivy televize a kritiky médií v ní však nalezneme průběžně. V akci *Walls* z roku 1976 Ambroz v otevřené zimní krajině buduje stěny z novin, které dělí otevřený prostor a zabraňují jeho celistvému vnímání. To je obnoveno až v momentu, kdy jsou noviny zapáleny a stěny shoří. Otevřeně politický charakter mají akce reagující na dobovou propagandu, ale i obecný stav moderní společnosti. V roce 1977 v *TV-Look* Ambroz v ironicky sebeobraně gestu sleduje s přáteli televizi s vypnutým zvukem a s nasazenými černými brýlemi.⁶² Jako symbol socialistické propagandy většina československých performerů

nepoužívala televizi, ale tištěné noviny.⁶³ Televize či moderní sdělovací prostředky Vladimíra Ambroze přitahovaly nejen jako příklady manipulace veřejného mínění, ale i v obecnější rovině. Mezi jeho tehdejší četbou bychom například našli samizdatový překlad knihy Marshalla McLuhana *Médium je masáž* i další články analyzující moderní média, mezi nimiž hrála televize důležitou roli.⁶⁴

Video, zvláště v sedmdesátých letech, nelze považovat za pouhý elektronický ekvivalent filmového média, který umělcům usnadnil dokumentaci jejich performancí. Na rozdíl od filmu nabízelo video fascinující možnost bezprostřední živé vazby mezi událostí a jejím videoobrazem. Analogové video svým vnějším vzhledem i užívaným hardwarem současně představovalo paralelu k běžnému televiznímu vysílání, na které bylo, již od jeho vzniku, celosvětově nahlíženo jako na klasický produkt kulturního průmyslu, protikladný étosu umělecké tvorby. Přenosnou videotechnologii umělci, kteří ji měli k dispozici, vnímali pozitivně jako cosi, co autor sám aktivně formuje, kdežto

61 / Nedatovaný text, archiv Vladimíra Ambroze.

62 / Jednou z účastnic této performance byla i francouzská historička umění Geneviève Bénamouová. V její publikaci *L'Art Aujourd'hui en Tchécoslovaquie* z roku 1979, která v širokém záběru popisovala československé poválečné umění, však nebyl Vladimír Ambroz zmíněn. Televizi jako nástroj vymývání mozků využil v roce 1979 v jedné ze svých akcí i Petr Štembera. V díle bez názvu, uskutečněném ve wrocławské galerii Nad Fosa, zabalil živé kuře do sítě a umístil je mezi naplno hrající rozhlas a puštěnou televizi. Kdykoliv se kuře pokusilo uprchnout, účinkující ho opět spoutal. To se dělo tak dlouho, dokud kuře nerezignovalo a nesnesitelnou situaci přijalo.

63 / Například performance bez názvu Petra Štembery z roku 1979, kdy, stoje na hlavě, polykal kousky *Rudého práva*. Na Slovensku noviny *Pravda* využil Ľubomír Ďurček v akcích *Návštěvník* z roku 1980 nebo *Hlava* v *Pravdě* z roku 1989.

64 / Typický průklepový papír a mechanický psací stroj tohoto samizdatu, jež se dodnes dochoval v archivu Vladimíra Ambroze, ostře kontrastují s původním vydáním, jehož extravagantní vzhled, propojující text s jeho typografickou podobou, měl na starost grafický designér Quentin Fiore.



Vernisáž akce *Electric Café* z vyřazenými obrazovkami v rámci festivalu *Divadlo v pohybu* v *Divadle na provázku*, Brno, 1983. Opening of the action *Electric Café* with discarded TV monitors during the festival *Theatre in Motion in the Theatre on a String*, Brno, 1983.



sound and dream.⁶¹ The artist was not focused solely on a simple anti-communist position, as the content of the TV programme he watched might suggest. Instead he was aiming at a more general critique of civilization. Its specific focus was the way TV programming was misused during the political monopoly of the Communist Party in the 1970s and 1980s.

Ambroz's *TV Piece* appeared at the very end of the artist's career; however, themes dealing with television and critiques of the media have continued to appear throughout his career. In the action *Walls* from 1976 Ambroz built walls from newspaper in the open winter landscape. The walls divide the open space and prevent the viewer from seeing it all at once. It is only possible after the newspaper is set on fire and the walls burn down. The open-ended political dimension in the actions was a reaction to the propaganda of the time, but also to the general state of modern society. In 1977 in *TV-Look*, Ambroz, in an ironic gesture of self-defense, watches television with his friends with the sound turned off and ev-

eryone wearing dark sunglasses.⁶² Most of the Czechoslovak performance artists did not use television, but printed newspapers as a symbol of socialist propaganda.⁶³ Vladimír Ambroz was attracted to television or modern communication media not only in their use to manipulate public opinion, but also on a more general level. Among his books of the time one could find, for example, a samizdat translation of Marshall McLuhan's *The Medium is the Massage* and other articles analysing modern media in which television played a crucial role.⁶⁴

Video, especially in the 1970s, cannot be considered as a mere electronic equivalent of film, enabling artists to document their performance. Unlike film, video offered the fascinating possibility to have an intermediary live connection between the event and its video image. Analogue video, in the way it looked and the hardware it used, represented a parallel stream to conventional TV broadcasting, which was initially regarded as a classic product of the culture industry, opposed to the ethos of artistic work. Those artists

61 / Undated text, archive of Vladimír Ambroz.

62 / One of the participants in this action was the French art historian Geneviève Bénamou. However, in her publication *L'Art Aujourd'hui en Tchécoslovaquie* from 1979, extensively describing post-war art in Czechoslovakia, Vladimír Ambroz is not mentioned. TV as a tool for brainwashing was used in 1979 in one of Petr Štembera's actions as well. In the untitled work, performed in Nad Fosa gallery in Wrocław, he wrapped a live chicken in a net and placed it between a loud radio and a TV. Whenever the chicken tried to escape, the performer tied him up again. This lasted until the chicken gave up and accepted the unbearable situation.

63 / For example, the untitled performance by Petr Štembera from 1979, when he swallowed pieces of the communist newspaper *Rudé právo* while standing on his head. In Slovakia, Ľubomír Ďurček used the newspaper *Pravda* ("Truth") in his actions *Visitor* from 1980 and *Head in Truth* from 1989.

64 / The typical carbon paper and mechanical typewriter for this samizdat, which is still preserved in the archive of Vladimír Ambroz, is quite different than the original edition, which had an elaborate design combining text and typography by the graphic designer Quentin Fiore.

vysílání televize představovalo pasivní, neovlivnitelné zlo masové kultury.

Výzkumy odhalují, že čeští performeré sedmdesátých let přitom nebyli v otázce dokumentace a priori nepřáteli pohyblivého obrazu.⁶⁵ Nejčastěji užívanou černobílou fotografií volili s ohledem na její dostupnost a univerzální distribuovatelnost, byla-li však možnost, autoři používali i film. Příkladem mohou být Ambrozovy akce *Air* z roku 1976 nebo *Walls* ze stejné doby, jež byly vedle fotografie zachyceny na 8mm film, v případě performance *Walls* na 16mm film.⁶⁶ Použití filmu zde mělo čistě dokumentační charakter, nebylo spojeno s představou specifického druhu zprostředkování směrem k divákům. Vzhledem k okolnostem se nestačila rozvinout analytická rovina zkoumání filmem zachycené akce i situace pozdějšího promítání podobného záznamu. S výjimkou Jana Mlčocha si žádný z českých performerů aktivních v sedmdesátých letech práci s videem nevyzkoušel.⁶⁷ Do repertoáru uměleckých možností performance se u nás video dostává až velmi pozvolně v průběhu osmdesátých let, a především pak po roce 1989.

Ambrozův *Mediaman* se skutečně jako součást zmiňovaného setkání performerů v prosinci 1980, jež si přítomností zapůjčeného videozařízení činí nárok na historický mezník. Primárním důvodem setkání ale práce s touto technikou nebyla. Performance jednotlivých účinkujících s přítomností videokamery počítali nanejvýš jako s prostředkem dokumentace. Možnosti videa se v programu nijak neprojeví. Ve své akci Milan Kozelka za zvuků československé hymny nečekaně vyřadil políček Marii Kratochvílové, která mu jej přirozeně vrátila. Průběh performance sice vycházel z předchozí domluvy, Kratochvílovou však přesto překvapila Kozelkova razance. „Rozčílilo mě, jakou sílu do políčku vložil,“ vybavuje si i po letech.⁶⁸ Vystoupení Petra Štembery neslo jasné obsahové poselství. Štembera se v obleku postavil v jogínském postoji na hlavu a zpíval dobový hit Michala Davida *Chtěl bych žít tak, jak se má* z roku 1980.⁶⁹ Součástí díla byla dále i instalace, kdy diváci museli vyšplhat po laně ke stropu místnosti, aby si mohli přečíst novinový článek s titulem „Ještě o maloměšťáctví“.

65 / Užití filmového či video záznamu v české performanci dokumentuje DVD, které v roce 2015 vydalo Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze.

66 / Ze samizdatového rozhovoru Milana Kozelky s Petrem Štemberou také vyplývá, že na 8mm filmy své aktivity před rokem 1974 dokumentoval i on.

67 / Jan Mlčoch s videem pracoval v rámci svého vystoupení na *Biennale mladých* v Musée d'art moderne de la ville de Paris v roce 1977. Diváci při něm sledovali na monitoru umělce, který si za stěnou přepaženého výstavního sálu lehl do záběru videokamery a pomocí žiletky si otevřel žílu na levé ruce. Druhá videokamera zabírala reakce diváků a přenášela je do prostoru performerů. Akce byla ukončena po hodině, aniž by u diváků vyvolala jakoukoliv reakci. Jan Mlčoch akci považoval za nepovedenou, chybu přičítal své nezkušenosti s médiem videa. „Přenos byl černobílý a krev na obrazovce byla divácky naprosto nezajímavá.“ Jan Mlčoch, emailová korespondence s autorem, 27. října 2015.

68 / Rozhovor s Marií Kratochvílovou, duben 2016.

69 / Pro ty, kdo si toto dílo Michala Davida nepamatují: píseň s prvky rockové hudby doprovázel text vyzdvihující interpretovu nezávislost. Ve skutečnosti ale byla typickým konstruktem socialistické pop kultury, ve kterém se snoubila výrazová bezzubost s obsahovým konformismem.

who had it at their disposal had a positive response to portable video technology, seeing it as something the artist could actively engage with, while TV broadcasting, on the other hand, represented the passive, uncontrollable evil of mass culture.

Scholarly research shows that Czech performance artists in the 1970s were not fundamentally opposed to the use of moving images in regard to documenting their work.⁶⁵ They mostly used black and white photography because it was accessible and universally distributable, but if they had the chance, the artists also used film. Such an example can be found in Ambroz's action *Air* from 1976 or *Walls* from the same period, which, in addition to being documented with photography, were also captured on 8mm film in the case of *Air*, 16mm film for *Walls*.⁶⁶ In this case, the use of film was purely documentary in nature; there was no preconception of mediating the action in a specific way in terms of its effect on the viewer. Due to the circumstances, the level of analysis for exploring the action captured on film could

not be developed, nor was it possible to show a similar recording later. With the exception of Jan Mlčoch, none of the other Czech performance artists active in the 1970s had the opportunity to work with video.⁶⁷ It only slowly became available for use in performance throughout the 1980s, mostly after 1989.

Ambroz's action *Mediaman* was held as part of the above meeting of performance artists in December 1980, and the presence of borrowed video equipment defined the event as a historical turning point. However, working with this technology was not the primary reason for the meeting. At the most, individual performance artists regarded the presence of the video camera as a means of documentation. The presence of the video had no effect on the programme. In his action, with the sounds of the Czechoslovak national anthem in the background, Milan Kozelka unexpectedly slapped Marie Kratochvílová in the face, and she naturally slapped him back. Although the performance had been planned in advance, Kratochvílová was surprised by Kozelka's

65 / The use of film or video recording in Czech performance art is documented on a DVD published in 2015 by the Research Centre of the Academy of Fine Arts in Prague.

66 / A samizdat interview by Milan Kozelka of Petr Štembera shows that Štembera also documented his activities on 8 mm film before 1974.

67 / Jan Mlčoch worked with video as part of his performance at the *Biennial of Young Artists* in the Musée d'art moderne de la ville de Paris in 1977. The audience watched a monitor with a live feed of the artist who, hidden behind a wall dividing the exhibition space, lay in front of the camera, cutting his left hand with a razor blade. The second camera was capturing the reactions of the audience and transmitting it into the space of the artist. The action ended after an hour without provoking any reaction among the viewers. Jan Mlčoch considered the action a failure and he attributed this to his lack of experience working with video. "The transmission was black and white and the blood on the screen left the audience unphased." Jan Mlčoch, email correspondence with the writer, 27 October 2015.



← Dokumentace z nepojmenované akce v ateliéru na ulici Jana Uhra, Brno, 1980. Documentation from an untitled action in the studio on Jan Uher Street, Brno, 1980.

Vladimír Ambroz se v *Mediamanovi* položil na stylizovaný obětní stůl médií, tvořený novinami na podlaze a zapnutou televizí. Jak se tyto performance, paralelně dokumentované na video i fotograficky, mohly přítomností videa měnit? Vzhledem k tomu, že se videozáznam dodnes nepodařilo najít, můžeme jen spekulovat. Kozelkův nečekaný výpad se na televizní obrazovce mění na gag. Petr Štembera, který se pokusil o subverzi tehdejšího konformistického rocku, se přenosem do elektronického obrazu sám tak trochu stává televizním bavičem.⁷⁰ Ani akce Vladimíra Ambroze se existencí videozáznamu zřejmě nikam výrazně neposunula, její počátek i konec se vstupem diváků do prostoru akce i do záběru kamery jen poukazují na artificialnost zvoleného aranžmá. Ve všech případech si umělci prakticky ověřili, že video znamená nejen nový způsob dokumentace, ale především význam měnící mediace, transformující performanci do elektronického obrazu se všemi jeho konsekvencemi.

Přímý přenos a záznam jednotlivých performancí na přítomné umělce zřejmě nepůsobil jako vzrušu-

jící krok na nový terén videa. Vzhledem k tomu, že se zde všichni tři účinkující s videotechnologií setkali poprvé, a to jen na dobu několika málo hodin, lze podobnou reakci pochopit. Nebyl zde prostor experimentovat, jak by šla specifika videa využít. Západním umělcům video poskytlo nástroj empirického zkoumání prostředí elektronického obrazu, směřujícího k novému vztahu k fyzickému prostoru a psychologické analýze principů individuální i společenské komunikace. Video nesloužilo jen jako nástroj



70 / Dochované dokumenty ukazují, že Štemberova akce nebyla momentální improvizací, ale Michal David či obecně působení socialistické populární kultury mu silně leželi v žaludku. Ke zmíněné performanci dokonce napsal samostatnou vysvětlující zprávu, dále šířenou samizdatem.

ferocity. “I got upset how strongly he slapped me,” she recalls after many years.⁶⁸ Petr Štembera’s performance communicated a clear message. Dressed in a suit, Štembera stood on his head in a yoga position and sang a pop hit of the time, Michal David’s *Chtěl bych žít tak, jak se má* [I’d Love to Live As One Should] from 1980.⁶⁹ Part of the work was an installation where the viewers had to climb a rope to the ceiling of the room in order to read a newspaper article called “More on the Petite Bourgeoisie”. In *Mediaman* Vladimír Ambroz lay on a stylized sacrificial table of media, created with newspapers on the floor and a turned-on television. How could the performances, documented on video and in photographs, change because of the presence of the video camera? Given that the video tape of the performance has never been found we can only guess. Kozelka’s unexpected attack would change to a gag on screen. Petr Štembera with his attempt to subvert the conformist rock of the time would become a sort of TV entertainer himself when seen on television.⁷⁰

Vladimír Ambroz’s action was probably not changed significantly by the presence of the video camera; its beginning and end, with the audience stepping into the performance space, only point to the artificiality of the chosen arrangement. In all these cases the artists verified in practice that video not only provided a new form of documentation, but primarily created a new medium that shifts the meaning, transforming the performance into an electronic image with all the consequences that entails.

For the participating artists, the closed-circuit video feed and recording of the single performances did not seem to represent any sort of exciting step into the new terrain of video. Given the fact that all three performance artists there were encountering video technology for the first time, and only for a few hours, such a reaction can be understood. There was no space for experimenting with the specific aspects of using video. For Western artists, video was a tool for empirical research of the space within the electronic image, leading to a new relationship to the physical

68 / Interview with Marie Kratochvílová, April 2016.

69 / For those who are not familiar with this work by Michal David: the typical pop-rock song has lyrics highlighting the singer’s independence, but in fact it was a typical product of socialist pop culture, an innocuous expression completely conformist in content.

70 / The surviving documents show that Štembera’s action was not a momentary improvisation; Michal David and the influence of socialist popular culture in general annoyed him to no end. For the performance he even wrote an explanatory text that was distributed in samizdat.



↑
Petr Štembera končí akci *Žít, jak se má*, Brno, 1980.
Petr Štembera ending the action *Living As One Should*, Brno, 1980.

← →
Akce Milana Kozelky při setkání v ateliéru na ulici Jana Uhra, spolu s Marií Kratochvílovou, Brno, 1980.
Milan Kozelka’s action during a meeting in the studio on Jan Uher Street, here with Marie Kratochvílová, Brno, 1980.



záznamu akce, ale v souvislosti s jeho prezentací v galerijním prostředí začalo hrát roli důležitého média rozšiřujícího možnosti práce s prostorem prezentace. Zprostředkování tělesné performance pomocí v prostoru umístěných monitorů tuto disciplínu posunulo směrem k sochařství. Bez možnosti systematické práce video zůstává jen exotickým zpestřením existující praxe, která nepřekročila rovinu fenomenologizujícího výzkumu fotografického zobrazení. Vlivná americká historička umění Rosalind Kraussová popsala, jak američtí performeři, jako například Vito Acconci, pracující na počátku sedmdesátých let s videem, používali monitor v uzavřeném videookruhu jako zvláštní druh zrcadla.⁷¹ Tělo umělce bylo umístěno mezi dvěma aparáty, kamerou a monitorem, které umožňovaly instantní obraz toho, co se s tělem děje. Podobný způsob práce s videem Kraussová označila za narcistický, sloužící ke zkoumání subjektivního psychologického stavu tvůrce. Pro Ambroze se však video, nebo přesněji televizní monitor s průběhem akce, během jediného večera nemohlo

stát prostředkem narcismu. Celou situaci v daném okamžiku nechápal jako nástroj sebereflexe ani jako možný prostředek vyjádření, jen si na okamžik zkusil, co přítomnost videotechnologie může pro performanci znamenat. Posun v použití videa v českém prostředí znamenaly až performance Tomáše Rullera z konce osmdesátých let, který s tímto prostředkem vědomě pracoval.

Podobně rozpačitý výsledek *Mediamana* vycházel z praktické nedostupnosti videa v tehdejší Československu a se státním monopolem na televizní vysílání.⁷² Video a televizní vysílání zde nemohlo být předmětem utopických představ o nezávislém vysílání, jak se to dělo například ve Spojených státech. Pro mnoho amerických umělců video a jeho schopnost živého přenosu představovalo nástroj vnitřní emancipace umělce i možný nástroj společenského aktivismu. V sedmdesátých letech bylo rozšířené přesvědčení, že kabelová televize promění pasivní konzumenty televizního programu v jeho aktivní producenty.⁷³ Televizní vysílání, které umělci v Československu znali, nebylo

71 / Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, October 1, jaro 1976.

72 / Například v Polsku či Jugoslávii v sedmdesátých letech někteří umělci s videem zkušenosti měli, pořádaly se zde specializované video workshopy a tento druh tvorby pronikal i do galerií, nebo dokonce do vysílání státních televizí.

73 / Podobné představy pochopitelně nebyly univerzální. Jako opačný příklad můžeme uvést Chrise Burdena, který si v sérii *TV Commercials* z let 1973–1977 svůj čas na televizní obrazovce prostě koupil.

space and psychological analyses of the principles of both individual and social communication. Video was not only a tool for recording the actions; as it began to be presented in galleries, it started to become an important medium that expands the possibilities of working with the presentation space. Mediating the performer's body through the use of monitors located in the space shifted this discipline towards sculpture. Without the possibility of systematic work, video remains only an exotic variation of an existing practice, which does not transcend the level of phenomenological research of photographic depiction.

Rosalind Krauss, the influential American art historian, described how American performance artists working with video at the beginning of the 1970s, such as Vito Acconci, used a monitor in a closed-circuit video feed as a sort of mirror.⁷¹ The body of the artist was located between two devices, a camera and a monitor, with both providing instantaneous images of what was happening to the body. Krauss described such a way of working with video as nar-

cissistic, serving to examine the subjective psychological state of the artist. For Ambroz, video, or more specifically the TV monitor, could not be seen as a narcissistic prop during the one-night event. He did not understand the situation as a tool for self-reflection or as a possibility for self-expression; he was only briefly testing how the presence of video technology could affect the performance. The shift to using video in the Czech environment only began with the performances of Tomáš Ruller at the end of the 1980s, who intentionally worked with this media.

In a similar way, the limited effect of *Mediaman* was connected to the overall inaccessibility of portable video technology in Czechoslovakia at the time and the state monopoly on television broadcasting.⁷² Video and television programming could not harbour utopian ideas about independent broadcasting, as was the case, for example, in the United States. For many U.S. artists, video and its use of live transmission represented a tool for personal transformation as well as a possible media for so-

71 / Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, October 1, Spring 1976.

72 / For example, in Poland or Yugoslavia in the 1970s some artists had experience with video and organized specialized video workshops; this kind of art work found its way to galleries or even state TV broadcasts.



←
Neidentifikovaná akce
Milana Kozelky,
Brno, 1980.
[Milan Kozelka's
unidentified action,
Brno, 1980.](#)

ani zdaleka neutrálním médiem, ale šířitelem bezduché zábavy a státní propagandy. Bylo proto logické, že chtěli zůstat jeho kritickými pozorovateli a nevstupovat do něj. Zde ovšem Vladimír Ambroz představoval určitou výjimku. Od roku 1978 často spolupracoval s Československou televizí, přesněji jejím studiem v Brně, a především v osmdesátých letech se podílel na desítkách dětských a hudebních pořadů. Ambrozovo spoluautorství na natáčení hudebního Studia B přitom nejde považovat za pouhou formu obživy, nebo dokonce plod společenského konformismu. V tomto pořadu, který je dnes považován za jeden z nejkvalitnějších svého druhu, se objevila řada Ambrozových přátel z okruhu brněnských rockových kapel i Divadla na provázku. Jeho účast lze proto vnímat jako pokus o reformování televizního vysílání tím, že do něj bude pašovat kvalitní obsah i formy.⁷⁴

OD PERFORMANCE K ARCHITEKTUŘE

Snad se nedopustíme příliš velkého zjednodušení, budeme-li za společného jmenovatele československé performance sedmdesátých let považovat téma svobody a jejích limitů, ať už jde o svobodu pohybu těla v prostoru, nebo o svobodu myšlení. Generační zkušeností těchto umělců bylo, že se jedno zrcadlí v druhém. Základ tvůrčího přístupu Vladimíra Ambroze vychází z prostředí, ve kterém působil. V Brně fungovala různorodá síť polooficiálních institucí a vazeb výtvarné, divadelní a hudební scény, postavených na vzájemné důvěře. Přes vnější překážky se této komunitní síti na určité úrovni dařilo zprostředkovávat druh tvorby, který zúčastnění považovali za autentický a smysluplný. V případě výtvarného umění však tato tvorba výrazněji nepřesahovala hranice příslušné komunity.

Jak již bylo zmíněno, specifikum díla Vladimíra Ambroze je možné spatřovat v jeho práci s fotografií. Zatímco Petr Štembera a částečně Jan Mlčoch konfrontovali svá těla s různými látkami či silami, Ambroz se

74 / Podobným pokusem narušit monopol shora diktované kultury bylo Ambrozovo úsilí pořádat výstavy v Galerii Grill – ve výstavním prostoru restaurace podniku RaJ Brno v polovině osmdesátých let.

cial activism. In the 1970s there was a widespread belief that cable TV would change passive consumers of television programming into active producers.⁷³ For the artists in Czechoslovakia, television programming was clearly a biased media form. It was used for the dissemination of mindless entertainment and state propaganda, and Czech artists logically wanted to maintain a critical distance to the medium. Nevertheless, Vladimír Ambroz was an exception in this case. Beginning in 1978 he often worked with Czechoslovak Television, specifically with the studio in Brno, and in the 1980s he mostly participated in the development of dozens of children's and music programmes. Ambroz's work on the music programme *Studio B* cannot be considered as just a way of making a living, or even a product of social conformism. This programme, which is regarded today as one of the finest of its kind, featured a number of Ambroz's friends from the circle of Brno rock bands and Theatre on a String. His participation can be seen as an attempt to reform televi-

sion broadcasting by trying to insert quality content and form into it.⁷⁴

FROM PERFORMANCE TO ARCHITECTURE

Hopefully it will not be considered an oversimplification to consider the theme of freedom and its limits as a common denominator of Czechoslovak performance art in the 1970s, whether in terms of freedom of the body or freedom of thought. The fact that both were interrelated was the generational experience of these artists. The foundation of Ambroz's creative approach stems from the milieu in which he worked. Brno was home to a diverse network of semi-official institutions and relationships based on mutual trust between the worlds of art, theatre and music. Despite external obstacles, on a certain level this network was able to create a level of work that the participants considered as authentic and meaningful. In visual art, however, this work did not have any marked impact outside the community.

As mentioned earlier, a distinguishing feature of Ambroz's oeuvre can be seen in his work with photography. While Petr Štembera and

73 / Naturally, such ideas were not universal. As an opposite example we can mention Chris Burden's series *TV Commercials* from 1973–1977, in which the artist simply purchased commercial air time.

74 / A similar attempt to disrupt the monopoly of culture dictated from above was Ambroz's effort to organize exhibitions in Gallery Grill, an exhibition space in the RaJ Brno restaurant in the mid-1980s.



← Světelné varhany Jiřího Stivína, záběr z natáčení pořadu *Studio B* Československé televize, režie Rudolf Chudoba, začátek 80. let. Jiří Stivín's *Light Organ*, a still from the filming of *Studio B* at Czechoslovak Television, directed by Rudolf Chudoba, early 1980s.

vystavoval více symbolickým situacím. Fotografie pro něj neměla jen úlohu utilitárního dokumentačního nástroje, ale její podobu vnímal a dopředu koncipoval jako samostatný výrazový prostředek. Na rozdíl od trajektorie performerů pražského okruhu jeho práce směřovala do sféry blízké se fotografickému umění. V jejím jádru nešlo, jako v případě Štembergy, Milera či Mlčocha, o vnitřně významotvorný tělesný výkon, ale význam vytvářený obrazem těla. Odlišné pojetí performance později stvrdil posun k instalaci a architektuře, byť většinou pouze v rovině neuskutečněných projektů.

V roce 1981 činnost Vladimíra Ambroze na poli umění performance pomalu ustávala. Ještě nějakou dobu si poznamenával nápady na různé akce, někdy je i koncipoval způsobem, který nutně nepočítá s jejich naplněním. O to víc se v nich odráží dobová životní skepse, živěna tehdejší eskalací mezinárod-

ního politického napětí. Konec aktivní tvorby Vladimíra Ambroze na poli performance, související s panujícími poměry i proměnami v jeho soukromém životě, předznamenává akce *Jen dál* z roku 1979. Autor tehdy po návštěvě svých rodičů roztrhal a do země zašlapal svou vlastní fotografii.⁷⁵ Cítil, že jeho dosavadní život postrádá smysl, chtěl ho nějakým způsobem změnit. Řada jeho přátel – včetně bratra – emigrovala do zahraničí. Jeho rodiče odloučení od syna těžce nesli, on sám měl malé dítě a čekal druhé. Na konci tvůrčí činnosti se určitě podílela i „únava používaného materiálu“, v tomto případě umělcova těla. Nešlo o fyzickou extrémnost Ambrozem prováděných akcí, ale především o náročnost situací, v níž se stával médiem uměleckého vyjádření. Jeho tělo, stejně jako tělo dalších českých performerů, sloužilo jako nositel významů, což představuje jiný typ zátěže než

75 / Šlo o fotografii, kterou Vladimír Ambroz využil pro jeden z projektů probíhající v rámci aktivit Divadla na provázku. Vyzvaní umělci tehdy dostali zadání vymyslet náplň pro poskytnuté papírové folianty. Ambroz ten svůj zaplnil nakopírovanými fotografickými autotypy s nápisem „Po použití znehodnotte“.



Pozvánka na výstavu *Keramika*, Brno, 1983. Vladimír Ambroz zde vystavil svůj projekt *Konečné řešení*. Invitation for the exhibition *Ceramics*, Brno. 1983. Vladimír Ambroz exhibited his project *The Final Solution* there.

Jan Mlčoch used their bodies to some extent to confront various substances and forces, Ambroz exposed himself in more symbolic situations. For him photography was not just a utilitarian tool for documentation; instead, he kept the quality of the image in mind and planned it in advance as an independent means of expression. Unlike the performance artists in Prague, his work was closer in spirit to fine art photography. At its core it was not about the use of performance to express a personally intense physicality, as in the case of Štemberga, Miler or Mlčoch, but was focused instead on the meaning created by the image of the body. Ambroz's alternate conception of performance was later confirmed by his shift toward installation and architecture, although the majority of these projects were unrealized.

In 1981 Ambroz's activity in the area of performance art was slowly coming to an end. He would still note down ideas for various actions, which were sometimes purely theoretical in nature. Moreover, they reflected the contemporary skepticism nourished

by the escalation of international political tensions at that time. The end of Ambroz's active work in the field of performance art, connected to the prevailing conditions and changes in his private life, is marked by the action *Onwards* from 1979. After visiting with his parents, the artist tore up and trampled a photograph of himself.⁷⁵ He felt that his own life was meaningless and wanted to change it in some way. Many of his friends had emigrated, including his brother. It was difficult for Ambroz's parents to deal with the separation from their son. Vladimír Ambroz had a small child and was expecting another. The end of Ambroz's art activity was certainly influenced by the "exhaustion of the material", meaning his body in this case. It was not the physical extremity as such, but rather the demanding situations in which Ambroz himself became a medium of artistic expression. His body, just as the bodies of other Czech performance artists, served as the bearer of meaning, which introduced a different level of stress than that found in extreme experimentation with "simple" physical exertion in sports and other activities.

75 / It was a photograph which Vladimír Ambroz had used for one of the projects related to the activities of Theatre on a String. The invited artists were given paper folders and asked to fill them in some way. Ambroz filled his folder with photocopies of a self-portrait with the words, "Discard after use".



Vladimír Ambroz, 1976.

K E R A M I K A

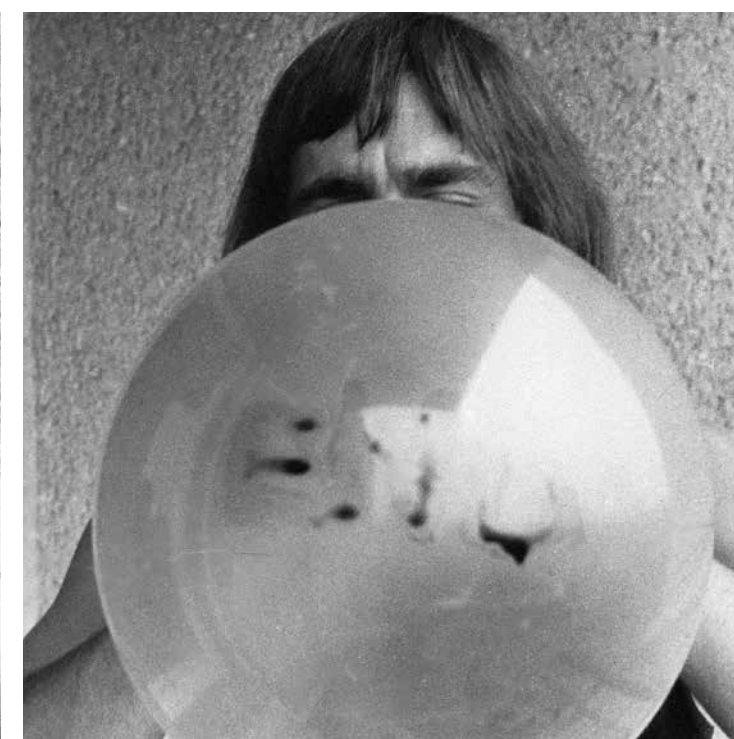
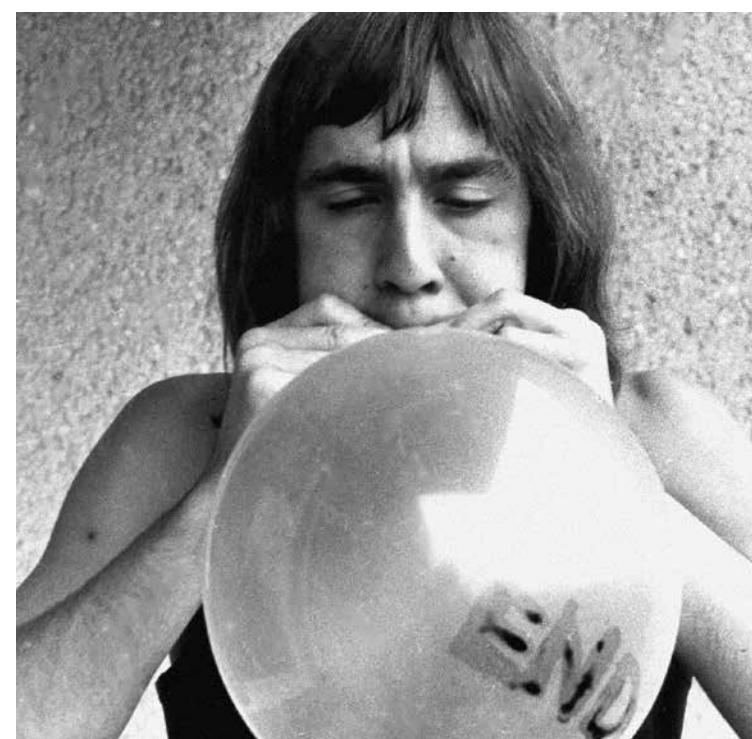
Vladimír Ambroz, Jaroslav Babák, Eva Černá, Rosta Čuřík, Josef Fait, Karel Fuksa, Arnošt Goldflám, Vladimír Groh, Sonny Halas, Jarmila Helešicová, Pavel Holouš, Naďa Kocarová, Čestmír Kocar, Marie Kratochvílová, Zdena Krejčová, Vítězslav Maluš, Boris Mysliveček, Marian Palla, Michal Pokorný, Magdalena Průšová, Tomáš Ruller, Zdeněk Sedláček, Karel Slach, Dalibor Slavík, Jan Steklík, Jan Zuziak, a další

24.6.1983 v 19.00

Zahájení výstavy v klubu "Křenová 75", Brno

Vystoupí: Jan Beránek, Don, Ľudová hudba Jána Gašpara Hrisku /sólo na cimbál Ján Gašpar Hrisko/, Václav Koubek, Mirka Křivánková, Jiří Stivín, a další

24.6.83 kolem 22.00 hod./svatojánská noc/ a násl. dny /25. 26.6./ dle nálady zúčastněných bude program pokračovat přesunem z Křenové /ev. z Brna/ a akcemi, které připravili někteří z vystavujících.



jakkoliv drastické experimentování s „pouhou“ fyzickou odolností v případě sportu či dalších aktivit.

Už v roce 1979 si Ambroz zapisuje námět k dílu s názvem *Konečné řešení*, které poté několik let rozvíjel do podoby jakési tragikomické divadelní inscenace. Zařízený byt v nájemním domě chtěl postupně vyplnit keramickou hlínou. Podobné množství materiálů by bylo možné vypálit jen při jaderném výbuchu, kdyby nad domem explodovala atomová bomba. Z bytu by poté zůstal jen negativní keramický otisk se zataveným vybavením.⁷⁶ Námět, stejně jako několik dalších děl z tohoto období, získal podobu axonometrického výkresu s vysvětlujícími technickými popisky.⁷⁷ Lze ho chápat jako určitý dovětek za performancemi a přechod k jiným oblastem sebevyjádření. I *Konečné řešení* však má – i když nerealizovaný – performativní charakter. V projektu se nejednalo o abstraktní obydlí, ale

o byt, v němž by mohl bydlet sám Vladimír Ambroz s rodinou. Hlínu do něj plánoval navážet postupně, sám by jednotlivá vnitřní zařízení hlínou obaloval, a to až do úplného zaplnění prostoru. Perspektivní scénář, jenž je součástí výkresu, předpokládá konflikty se sousedy a téměř divadelní průběh několikaměsíční akce, jež vrcholí v očekávaném výbuchu.

Z oblasti inscenované fotografie se tak Ambroz posouvá do oblasti scénografického řešení prostoru.

Za námětově blízký *Konečnému řešení* lze považovat koncept *The Target* z roku 1982. Ambroz chtěl na střechu svého domu namalovat terč o průměru 10 metrů, aby v případě jaderného konfliktu, na nějž tehdy československá média obyvatelstvo každý den připravovala, byl on se svou rodinou první na řadě. Podobné vyústění Ambrozovy tvorby zdůrazňuje izolovanost, absurditu a bezvýchodnost tehdejšího světa.⁷⁸

76 / Dílo v podobě nerealizovaného konceptu Ambroz roku 1983 prezentoval na skupinové výstavě *Keramika* v Klubu mládeže Křenová v Brně. Většina z tehdy vystavujících nepatřila mezi tradiční keramiky a k řemeslnému vymezení přistupovali s velkou otevřeností.

77 / Potřebný objem hlíny pro *Konečné řešení* je odhadnut na 203 krychlových metrů o váze přibližně 385 tun, tj. množství, na jehož transport by bylo nutné použít 33 nákladních automobilů. Nákres zmiňuje nutnost vyztužení daného patra ocelovou konstrukcí. Tyto i další architektonické projekty byly poprvé vystaveny v roce 1982 v Klubu mládeže Křenová na samostatné Ambrozově výstavě s názvem *Activity*.

78 / Sama otázka optimismu či pesimismu – jak již ukázala tvorba Endré Tóta – byla do velké míry otázkou ideologickou. Například prorožimní umělec Jiří Mikula v roce 1981 v oficiálním uměleckém časopise *Výtvarná kultura* odsuzuje přejímání západních uměleckých tendencí odrážejících životní skepsi. V kontrastu k nim vyzdvihuje štěstí současných mladých umělců, kteří již dnes mohou prožívat zárodky komunismu. Viz Jiří Mikula, *Několik slov k výchově mladých výtvarníků*, *Výtvarná kultura* 2, 1981, s. 2–3.

As early as 1979 Ambroz jotted down the theme for a work called *The Final Solution*, which he developed for several more years into a form resembling a tragicomic theatre production. He wanted to fill a furnished flat in a tenement house with pottery clay. Such a large amount of material could only be fired by a nuclear explosion, if the bomb exploded above the house. The apartment would then remain as a negative ceramic imprint with the furnishings sealed inside.⁷⁶ As was the case with several other works from this period, the subject was rendered as an axonometric drawing with explanatory technical descriptions.⁷⁷ It can be understood as a sort of postscript to the performances and a transition to other forms of self-expression. However, even *The Final Solution* has a performative nature, although clearly unrealizable. In fact, the project was not based on an abstract home, but a flat in which Ambroz could live with his family. He planned to bring the clay in over time, wrapping each piece of furniture in clay until the whole space was full. The prospective scenario, which was part of the drawing, foresaw conflicts

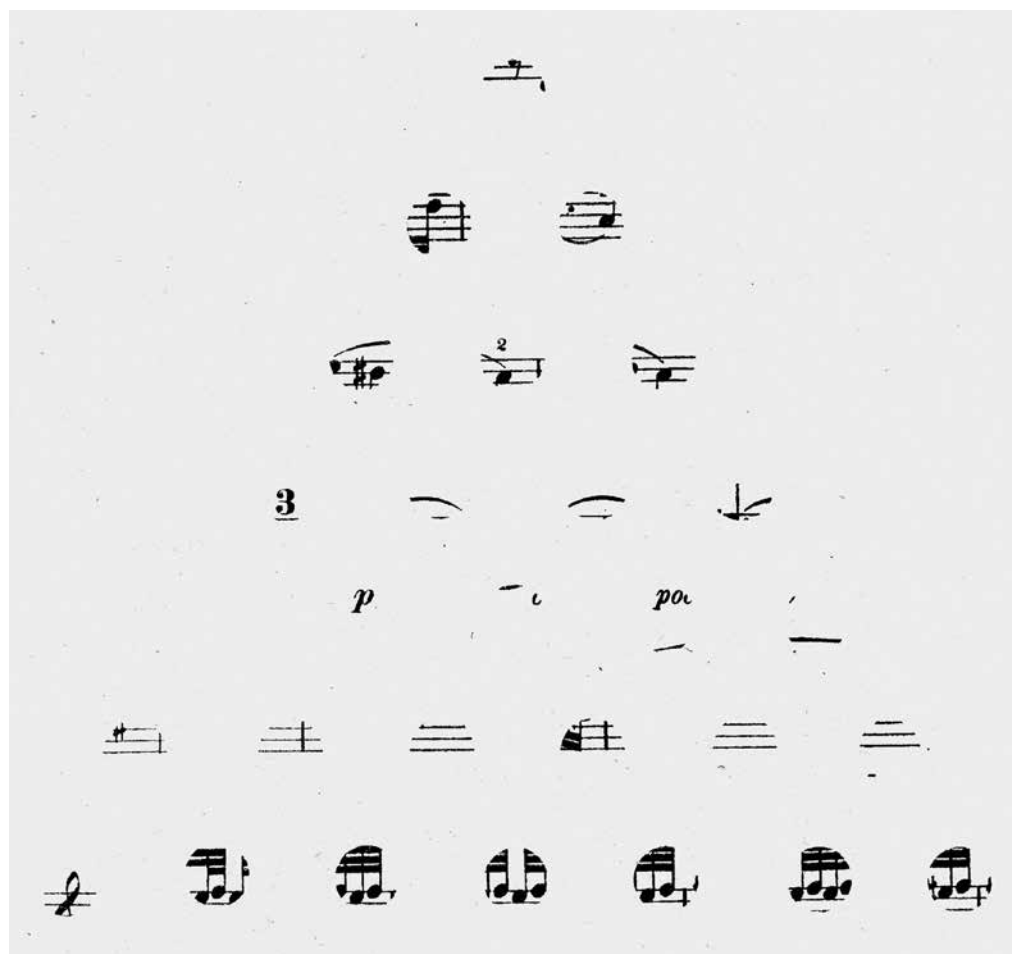
with neighbours and dealt theatrically with the action over several months, culminating with the expected explosion. Thus Ambroz shifts from staged photography to a theatrical rendering of space. A similar thematic concept can be found in the work *Target* from 1982. Ambroz was going to paint a target 10 meters in diameter on the roof of his house so that he and his family would be the first to go in case of nuclear war. Contemporary Czechoslovak media was constantly filled with reports on this theme. This final form of Ambroz's work highlights the sense of isolation, absurdity and hopelessness in the world at that time.⁷⁸

It was not just global politics that lacked any spirit of optimism, but also the state of Czechoslovak culture. After 1977 the surveillance of cultural activities intensified. The official art world was purely artificial, cut off from reality. Art and thought that sought to exist outside official channels were not tolerated. The official art periodicals reflect this condition; at the time they consistently ignored all progressive art trends both locally and from abroad. Under these conditions Vladimír Am-

76 / As an unperformed concept, Ambroz presented the work in 1983 at the group show *Keramika* [Ceramics] at Youth Club Křenová in Brno. Most of the exhibiting artists were not traditional ceramicists and they approached the limits of the craft quite freely.

77 / The required amount of clay for *The Final Solution* is estimated at 203 cubic metres and a weight of about 385 tons, an amount which would have required 33 truckloads. The drawing mentions the necessity to reinforce the floor with a steel structure. These and other architectural projects were shown for the first time in 1982 at Youth Club Křenová, at Ambroz's solo exhibition *Activity*.

78 / The very question of optimism or pessimism, as the work of Endré Tót has shown, was largely a question of ideology. For example, in the official art magazine *Výtvarná kultura* [Fine Art Culture] in 1981, pro-regime artist Jiří Mikula criticized the adoption of western art tendencies that reflected a scepticism to life. As a contrast he emphasized the happiness of contemporary young artists, who could already experience the rudiments of communism. See Jiří Mikula, "Několik slov k výchově mladých výtvarníků" [A few words about the edification of young artists], *Výtvarná kultura* 2, 1981, pp. 2–3.



←
Vladimír Ambroz,
bez názvu,
grafická partitura,
pol. 70. let.
Vladimír Ambroz,
untitled, graphic score,
mid-1970s.

Nejen světová politika, ale ani stav československé kultury nedávaly důvod k optimismu. Po roce 1977 se dohled nad kulturním děním ještě zostřil. Oficiální výtvarné umění představovalo umělý svět odtržený od reality. Tvorba a myšlení, jež by se od něj chtěly odlišovat, nebyly tolerovány. Příkladem tohoto stavu mohou být oficiální výtvarná periodika, která v tomto období důsledně ignorovala veškerou progresivní domácí i zahraniční tvorbu. I v těchto podmínkách mohl Vladimír Ambroz a jeho přátelé dál působit a produkovat umělecká díla. Daná situace ho však ochuzovala o zpětnou vazbu od diváků, kritiků a uměleckých institucí.⁷⁹ Pamětníci ovšem zdůrazňují, že profesionální umělci se čeští performeré nestali proto, že jim to tehdejší režim neumožňoval, ale protože to sami nechtěli. Hypotetická profesionalizace by poškodila autenticitu a kritický rozměr jejich činnosti.⁸⁰

Přes ukončení performerských aktivit Vladimíra Ambroze i jeho přátel nevyprchal jejich zájem o současné umění jako takové. Dochovaná korespondence mezi Petrem Štemberou a Vladimírem Ambrozem dokládá

pokračující diskuse o aktuálních uměleckých problémech i po roce 1981. Vyplyvá z ní, že vedle společenské situace měla na rozhodnutí českých tvůrců skončit s aktivní tvorbou i transformace světového výtvarného umění. Vlna performance a konceptuálního umění s koncem sedmdesátých let opadla, s nástupem postmodernismu se znovu začaly prosazovat klasické výtvarné disciplíny, především malba. Do chodu umění se čím dál silněji promítaly požadavky uměleckého trhu, který vlnu malířského neoexpresionismu oportunisticky vítal. Nastupující postmodernismus popíral vnímání čehokoliv, včetně umělcova těla, jako nositele esence, což bylo v rozporu s bodyartovým étosem, vlivným pro místní pojetí performance. Performeré v Československu se tak mohli cítit v několikanásobném outsiderském postavení. Vyhasnutí tvůrčích aktivit československých performerů sedmdesátých let dobře ilustruje i komunitní charakter této tvorby: až na několik individualit se v tehdejší Československu nenašla nová generace, jež by chtěla a mohla na umělce sedmdesátých let bezprostředně navázat.

79 / Na tuto situaci možná reaguje i další z Ambrozových architektonických návrhů z počátku osmdesátých let: galerie umění v rekonstruovaném domě, jenž je uzamčen a zazděn i se svým obsahem.

80 / Příkladem zajímavého pokusu nahlédnout české umění sedmdesátých a osmdesátých let, včetně umělců zabývajících se performancí a jejich rozhodnutí nepokračovat v tvůrčí činnosti, představuje stať Josefa Ledvíny *České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce*. Autor situaci českého umění nahlíží metodologickým prizmatem knihy *Pravidla umění* Pierra Bourdieua. To mu umožnilo originálně analyzovat přístup umělců k různým formám společenského kapitálu a zcela nově uchopit tehdejší mezigenerační dynamiku. Viz Josef Ledvína, *České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 9, 2010, s. 31–55.

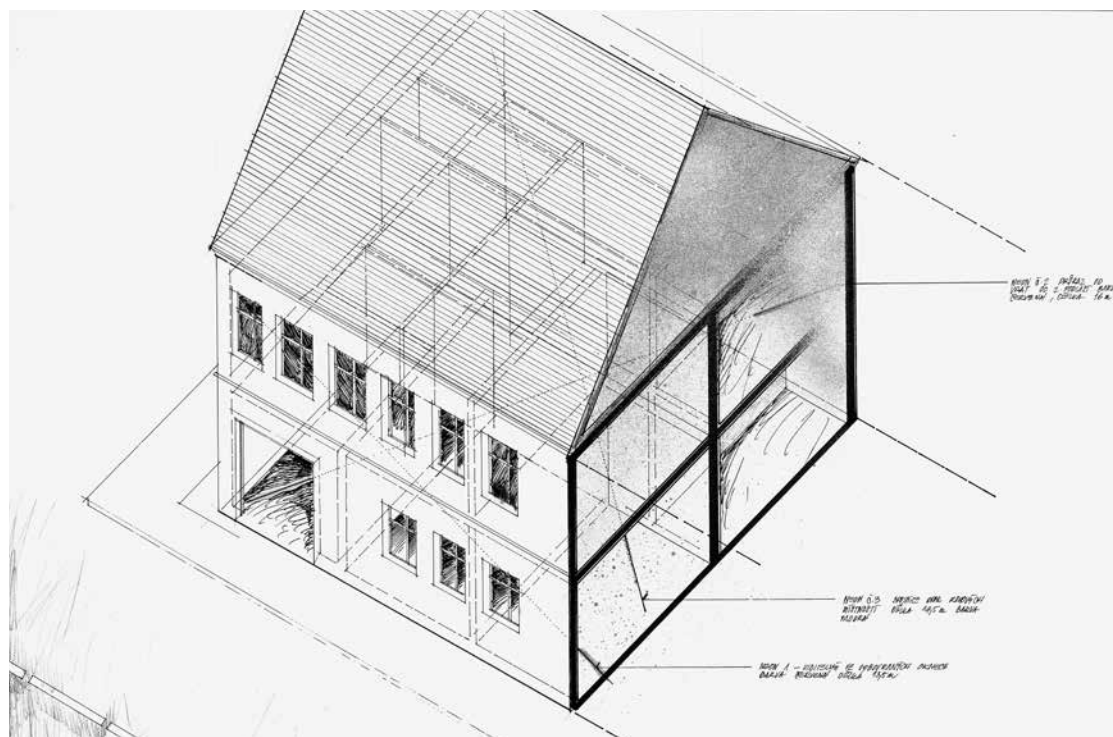
broz and his friends could function and make art. However, the situation denied them feedback from an audience, reviewers and art institutions.⁷⁹ Nevertheless, contemporaries say that the Czech performance artists did not become professional artists not because the regime did not allow them to, but because they did not want to. Such hypothetical professionalization would have damaged the authenticity and critical dimension of their activity.⁸⁰

Although the performance activities of Vladimír Ambroz and his friends came to an end, their interest in contemporary art in general did not. The surviving correspondence between Petr Štembera and Vladimír Ambroz illustrates their ongoing discussions about topical art issues, even after 1981. It shows that in addition to the social situation, the transformation of visual art around the world influenced the decision of Czech performance artists to end their activities. The wave of performance and conceptual art faded at the end of the 1970s, and with the emergence of postmodernism, classic approaches to art began to be en vogue again, mostly painting.

The requirements of the art market had a greater influence in the way art operated and this was reflected in its opportunistic engagement with the rise of Neoexpressionism in painting. The emergent postmodernism denied the perception of anything, including the role of the artist's body, as a bearer of the essence. This stood in opposition to the ethos of body art, which was influential in the local concept of performance art. Thus performance artists in Czechoslovakia could have felt as outcasts many times over. The dying out of Czechoslovak performance art in the 1970s illustrates quite clearly the importance of community for this kind of work: apart from a few individuals, there was no new generation in Czechoslovakia at the time that wanted or was able to immediately build upon the work of the artists in the 1970s.

79 / This situation is reflected in another of Ambroz's architectural designs from the early 1980s: an art gallery in a remodelled house that is locked and walled up, its contents sealed inside.

80 / An example of an interesting attempt to examine Czech art from the 1970s and 1980s, including artists involved with performance art and their decision to cease their artistic activities, is an essay by Josef Ledvína entitled *Czech Art around 1980 as a Field of Cultural Production*. The writer approaches the situation in Czech art through the methodology presented in the book *The Rules of Art* by Pierre Bourdieu. This allowed Ledvína to develop an original analysis of the approach of the artists towards various forms of social capital and to discuss the intergenerational dynamics of the time in a completely new way. See Josef Ledvína, *České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny / Textbook on Art, Theory and Related Zones* 9, 2010, pp. 31–55.



← Vladimír Ambroz, projekt obytného objektu provrtaného neony, přelom 70. a 80. let. Vladimír Ambroz, design for a residential building pierced with neon lights, late 1970s / early 1980s.



← Vladimír Ambroz s neonom ve své pracovně, 1980. Vladimír Ambroz with a neon light in his workroom, 1980.



Petr Štembera Pár slov o pražské a brněnské scéně sedmdesátých let

Vždycky se říkalo a asi i stále říká, že Brno je poslední vesnice na cestě do Vídně. Těžko říct, každopádně je jisté, že již koncem šedesátých let byl Brňák Jiří Valoch prvním (českým, pardon) ryze konceptuálním umělcem, navíc s množstvím kontaktů snad po celém světě; od začátku sedmdesátých let byl již ve styku i s Prahou. Následoval ho, i ve sběratelství, J. H. Kocman. „Přes“ ně a Tonda Dufka a Jardu Anděla se začaly rozvíjet a silít kontakty mezi Prahou a Brnem. A ateliéry Dušana Klimeše a Vládi Ambroze se staly pro Pražáky (ted' nevím, možná jen pro mne) dalšími místy, kde se občas performovalo; dalo by se říct, že po Praze (pomineme-li „zájezdy“ Pražáků do Kolína, Hradce Králové a Bůhvíkam jinan) v Česku nejvíc. Při několika „výletech“ (i několik Pražáků se namohlo zúčastnit) jsem se mohl setkat i se Sonny Halasem, s Marií Kratochvílovou a dalšími.

Snad prvním (a prvním dojem bývá často dost důležitý) Ambrozovým dílem, které jsem kdy viděl, bylo jeho *Parkování*, obsazení parkovacího místa jeho tělem. Dokonale čistá práce! Na úrovni některých „akcí“ Karla Milera a samozřejmě – Mlčochova *Visení!* Závistivě dodávám, že k takovým čistým projevům jsem se vlastně nikdy nepropracoval; moje práce měly v sobě téměř vždycky „moc věcí najednou“, kdy jednou z konstant byla zabudovaná nejistota provedení i výsledku, jisté procento rizika – a někde a někdy věci „nedopadly“ nebo dopadly jinak. Při jedné, myslím, že zřejmě nezdokumentované, akci z východního Berlína (v soukromé galerii, kde se „mohlo“, kam došlo několik známých i ze západního Berlína), variantě *Narcise*, kdy jsem oloupával zadní stranu zrcadla tak, aby zbyla jen plocha reflektující můj obličej, se asi po půl hodině, kdy se pro diváky „vlastně nic nedělo“, začala jedna krásná holka svlékat do naha... Štěpování skončilo návštěvou lékaře, *Přednáška* v muzeu keramiky v Pěsci skončila nejen (ne moc velkým, ale přece jen) požárem, ale i totálním bezvědomím po litru vodky, kterou jsem při tom vypil; kluci, kteří to tam tehdy v roce 1976 organizovali, mě vyložili na nádraží v Budapešti, před odjezdem vlaku domů... A tak dále.

Mé brněnské akce, at' u Klimeše, či Ambroze, naproti tomu dopadly zhruba tak, jak měly. Dodatečně se ted'

dozvídám, že *Žít, jak se má*, s Míšou Davidem, je podchycena. A že Andělova výstava fotodokumentace českých prací, včetně konceptuálních a akčních ve Wroclawi v roce 1979, nebyla, i těsně před vyhlášením výjimečného stavu, pro Poláky ničím neobvyklým (jezdil jsem do Polska, do několika privátních a studentských galerií ve Wroclawi, Varšavě, v Poznani i Lodži, téměř pravidelně dělat akce – tam podobnému umění nikdo nijak nebránil); novinkou pro mě je, že *Historii Polska* měla odvysílat i tamní televize!

V tom marasmu sedmdesátých a osmdesátých let bylo Brno přece jen „otevřenější“ než Praha, kde se koncept oficiálně objevil jen na spíše utajené výstavě *Příroda*, kterou někdy po půli sedmdesátých let zorganizoval ve „svém“ institutu průmyslového či jakého designu Miroslav Klivar, který k ní vydal i malý katalog. Oproti tomu Brno vidělo v roce 1978 v oficiálním Domě umění výstavu *Strom*, s několika dokumenty akčních umělců, a po půli osmdesátých let, kdy bolševik přece jen trochu povolil otěže (v divadlech, rocku apod.), hned dvě Dufkovy výstavy fotografií, včetně dokumentů akcí... Dobré, proč ne! Ale je třeba zdůraznit, že zřejmě nikdo z nás, kdo jsme se podobnými věcmi zabývali, si snad ani nepřipustil myšlenku, že by někdy vystavoval v galeriích soudruhů ze Svazu umělců či jak se ta komunisty a estébáky řízená organizace jmenovala.

Petr Štembera A few words about the Prague and Brno art scenes in the 1970s

People always used to say, and perhaps they still do today, that Brno is the last village on the way to Vienna. It's hard to say, but it is certain that in the late 1960s Brno's own Jiří Valoch was the first purely conceptual artist, and moreover, he had a large number of contacts from around the world; since the early 1970s he had been in touch with the Prague scene as well. A similar figure, J. H. Kocman, came on the scene later. Through them, Tonda Dufek and Jarda Anděl, contacts between Prague and Brno began to develop and strengthen. The studios of Dušan Klimeš and Vládi Ambroz became for Prague people (now I am not sure, maybe only for me) another one of those places where we performed from time to time. It could be said that after Prague (aside from the “tours” of Prague people to Kolín, Hradec Králové and God knows where else), it was the most used in the Czech lands. During some of these “trips” I would meet Sonny Halas, Marie Kratochvílová and others.

Perhaps the first work of Ambroz's that I ever saw was his *Parking*, occupying a parking space with his body. Perfectly pure work! On the same level as “actions” by Karel Miler and even Mlčoch's *Hanging!* I must say, with a little envy, that I myself have never actually produced such a pure expression; my works have always carried “too many things at the same time” in them; one constant was a built-in uncertainty of how the thing would be processed and what the result would be, it always carried a certain amount of risk – and somewhere and sometimes things just didn't work out or took a different path. During one action, an undocumented one, I guess, which took place in East Berlin (in a private gallery, where things “could be done” and a few acquaintances came from West Berlin) – it was a variation on *Narcissus* – when I was peeling off the back of a mirror so that only the area reflecting my face would remain, about a half an hour later, when basically “nothing was happening” for the spectators, one beautiful girl started to get undressed ... *Gengrafting* ended up with a visit to the doctor, *Lecture in the Museum of Ceramics in Pěsci* ended not only with a fire (not a big one

but still) but also with me completely passed out after drinking a litre of vodka during the lecture; the guys who organized it back then, in 1976, lay me out at the train station in Budapest, just before my departure for home... and so on.

On the other hand, my actions in Brno, whether at Klimeš's or Ambroz's place, always turned out the way they were supposed to. Also now I am finding out that *Living As One Should* with Míša David was documented. And that Anděl's exhibition of the photo documentation of Czech works, including the conceptual ones and actions in Wroclaw in 1979, was nothing exceptional for the Poles, even just before the state of emergency was declared (I used to go to Poland, to several private and student galleries in Wroclaw, Warsaw, Poznań and Łódź, almost regularly to do actions – nobody resisted such art there); it is news for me that *The History of Poland* was broadcast on Polish TV!

In the morass of the 1970s and 1980s, Brno was “more open” than Prague after all. In Prague, concept art only appeared officially at the exhibition *Nature*, which was mostly kept secret and organized in the late 1970s by Miroslav Klivar in “his” institute of industrial or who-knows-what design. There was also a small catalogue published together with it. In Brno, by contrast, there was the exhibition *Tree* in 1978 in the official House of Art, with several documents by action artists, and in the late 1980s, when the Bolsheviks let go a little (in theatre, rock and such), Dufek held two exhibitions of photographs, including documents of actions... good, why not! However, it is necessary to stress that none of us who were involved with these things, we never imagined that we could ever exhibit in the galleries of comrades from the Union of Artists or whatever the name of the organization led by communists and secret police officers.



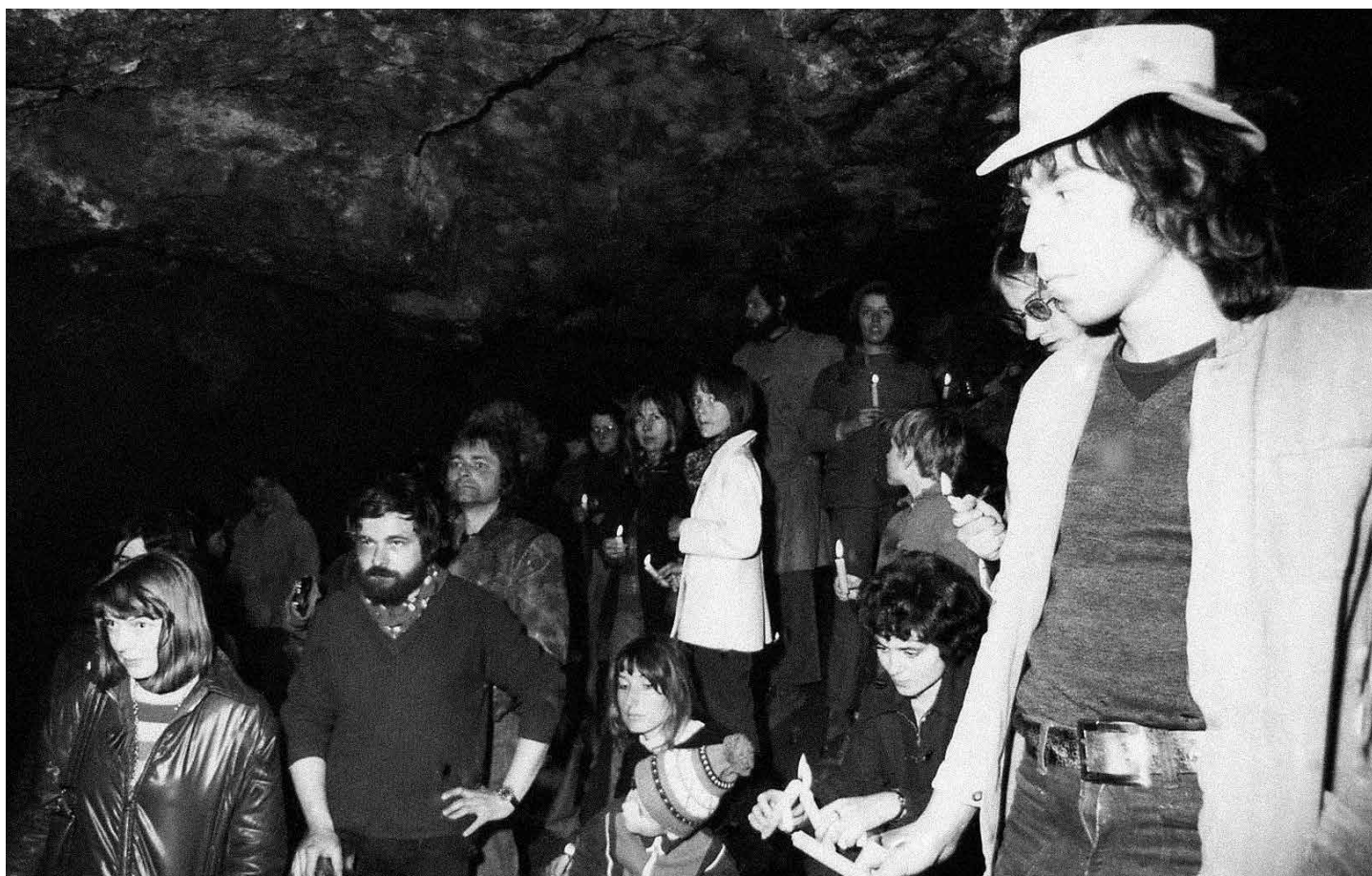
Pavel Büchler Hra na umění

Mám před sebou fotografii. Je na ní vyobrazena skupina snad dvaceti mladých lidí uvnitř prostorné jeskyně. Většina z nich drží v rukou zapálené svíčky a celé to malé shromáždění vypadá jako nějaký nepříliš formální, nepříliš poutavý obřad. Předmět toho obřadu není z obrázku patrný, ale zdá se docela dobře možné, že jím není nic jiného než samo fotografování – rituál, který provází naše cesty za hranice každodennosti a který přetváří prosté dění v událost a prostý život v zážitek.

Tato rituální funkce fotografie je nezbytnou součástí téměř všech kolektivních kulturních a společenských aktivit, které tak či onak vybočují z koloběhu všední práce, rekreace a zábavy. Přítomnost fotografa a fotoaparátu patří ke křtinám stejně jako přítomnost velebníčka a bez účasti fotografie se neobejdou ani první krůčky batolety,

ani výroční setkání spolužáků ze základní školy po třiceti letech v hospodě. V dobách a místech, ze kterých snímek pochází – polovina sedmdesátých let, východní Evropa –, patřil ale také tento rituál nezbytně k jisté kategorii aktivit, které se snažily, ve jménu umění, ze všednosti daleko nevybočit, a přesto ji jaksi znevšednit. Nebo, snad lépe řečeno, které se pokoušely demonstrovat, že všední v sobě potenciálně skrývá mimořádné a naopak.

Pro pořadatele a účastníky takových „akcí“ bylo mimořádné ladění všedního výrazovým prostředkem k vyjádření a obhajobě svobodného jednání, výzvou k jinému, více imaginativnímu pohledu na všední úkony a praktická omezení, kterými se běžně konání řídí. Jejich cílem však nebylo začlenit život do umění, ale naopak nalézt způsob, jak zpřítomnit samoučelnou tvůrčí aktivitu v reálném životě a každodenní praxi. Málo záleželo na tom, co se vlastně událo nebo zda autor či účastníci v průběhu akce něco skutečně vytvořili. Výsledek nerozhodoval a ostatně jej často nebylo ani možné nijak přesně definovat. Jako forma umění byly tyto skupinové akce vesměs pokusy o dočasné pozastavení uměleckých norem



Vernisáž Neolitické malby, štoly u Domašova, 15. dubna 1974.

Foto: Jef Kratochvíl.

At the action *Neolithic Painting*, tunnels near Domašov, 15 April 1974.

Photo: Jef Kratochvíl.

Pavel Büchler The Art Game

I am looking at a photograph. It shows a group of about twenty young people inside a spacious cave. Most of them are holding lit candles in their hands and the whole gathering looks like a sort of loose informal ceremony. The subject of the ceremony is unclear from the picture but it seems quite possible that it is nothing more than the picture-taking itself – a ritual which accompanies our steps beyond the boundaries of everyday life, transforming the simple flow of the day into an event and simple existence into experience.

This ritual function of photography is an essential part of almost all collective cultural and social activities, which in one way or another deviate from the cycle of everyday work, recreation and entertainment. The presence of a photographer with his/her camera is just as much a part of a christening as the presence of the parson, the first steps of a toddler can't occur without being photographed, nor can the thirty-year reunion in a pub of classmates from primary school. However, at the time and in the place where this photograph comes from – Eastern Europe, mid-1970s – this ritual belonged to a certain category of activities which, in the name of art, tried not to deviate too far from the commonplace and yet to make it special. Or, perhaps better, which tried to demonstrate that the commonplace potentially contains the exceptional and vice versa.

For the organizers and participants of such “actions”, the exceptional fine-tuning of the commonplace was a form of expression for the defence of the freedom to act, an appeal for a different, more imaginative view on ordinary routines and the practical constraints that determine commonplace activities. The aim, however, was not to incorporate life into art, but rather to find a place for the purposeless creative activity in real life and everyday practice. It was unimportant what actually happened or whether the artist or participants created anything during the action. The result was not the point and, after all, it was often impossible to define it. As a form of art, these group actions were generally attempts to temporarily suspend traditional art norms in favour of an interactive game, whose course and rules made the more sense the less they differed from what

the participants would have done anyway – go for a walk, for example, or have a dinner with friends. The only important criteria for helping the extraordinary to occur were the place, time frame and intentional organization that seemed to create the space and opportunity for an intensive aesthetic experience in the run of everything else.

In this regard, photography came into its own, not only as a form of documentation, a witness, but also as a protagonist of the action, and in the end as a true event in its own right. To take photographs means, at least in a certain sense, to submit the action being photographed to the technical regime of representation. Photography concentrates time into a fraction of a second and then prolongs that moment so it lasts forever; it reduces the immediate lived awareness of the surroundings to a single viewing angle, transforms the situation to a scene, and isolates the primary subject from its circumstances, framing it as a simple exhibit displaced from one environment to another. It appropriates reality while simultaneously creating a new reality. Photography influences the encounter with reality, capturing (almost literally) everything that appears in its field of view.

The picture I am looking at is from 1974. The pretext for it was a symposium on “Neolithic painting”, organized by the somewhat eccentric cultural amateur from Brno, Sonny Halas. In hindsight, this symbolic return to a New Stone Age seems to me to be clearly a light-hearted joke on political “normalization”, an ambiguous allusion to the context of that era when art had few other options left but humour or pretend naïveté and when its critical function was best served in the “underground”. At the same time, this prehistoric theme can also be seen in the spirit of the then common understanding of “action art” as a return towards the ancient ritual sources of art, when the creative act was not unique and autonomous but was fully integrated into the life of society. In such an approach, art becomes something quite different and its place is elsewhere than what we generally think of as art and where and how we encounter it in our society. If it is just a game, then it is possible to find a valid place in life for its various manifestations; however, its artistic validity does not consist only in the way it questions life, circumstances or the imagination, but it is also conditioned by the kinds of questions it poses to itself.

These readings are not mutually exclusive and the photograph does not tell me anything about the actual

ve prospěch angažované hry, jejíž průběh a pravidla dávaly tím větší smysl, čím méně se odlišovaly od toho, co by zúčastnění mohli podniknout tak jako tak – jít na procházku, například, nebo zasednout s přáteli k večeři. Jedinými důležitými kritérii nevšednosti byly zvolené místo, určený časový rámec a záměrná organizace, které jako by vytvořily prostor a příležitost pro intenzivní estetický prožitek v provozu všeho ostatního.

V tomto směru si fotografie přišla na své, nejenom coby prostředek dokumentace, svědek události, ale také jako ústřední aktér a nakonec jako skutečná událost sama o sobě. Fotografovat znamená, alespoň v jistém smyslu, podřídit dění technickému režimu zobrazování. Fotografie koncentruje čas v nepatrný moment a prodlužuje nepatrný moment v nepomíjivé trvání, redukuje bezprostřední vědomí prostředí na zorný úhel, situaci na výjev, vytrhuje předmět zájmu ze souvislostí a přemísťuje jej jako pouhý exponát z jednoho místa na jiné. Přivlastňuje si skutečnost a zároveň vytváří skutečnost novou. Fotografie zasahuje do setkání se skutečností, poznamenává (téměř doslova) vše, co je vystaveno pohledu kamery.

Snímek přede mnou pochází z roku 1974. Záminkou k němu bylo sympozium „neolitické malby“, uspořádané svérázným brněnským kulturním amatérem Sonny Halasem. Tento symbolický návrat do nové doby kamenné mi připadá s odstupem času jasně čitelný jako lehkovážný vtip na účet politické „normalizace“, dvojsmyslná narážka na dobový kontext, kdy umění nezbývalo mnoho jiného než humor nebo předstíraná naivita a kdy se jeho kritickým cílům nejlépe dařilo v „podzemí“. Zároveň je také možno číst to prehistorické téma v duchu tehdejšího chápání „akčního umění“ jako obrat k pradávným rituálním zdrojům umění, kdy tvůrčí akt nebyl ještě jedinečný a autonomní, ale byl plně integrován do života společnosti. Umění v takovém pojetí se stává něčím jiným a někde jinde, než to, co se nám jako umění obecně jeví a jak a kde se s ním setkáváme ve společnosti, v níž žijeme. Pokud je pouhou hrou, lze pro jeho různé podoby a projevy vždy najít nějaké platné místo v životě; jeho platnost jako umění však nespočívá jen v tom, jaké otázky klade životu, okolnostem nebo představivosti, ale je také podmíněno tím, jaké otázky klade samo sobě.

Obě tato čtení se navzájem nevylučují a fotografie mi o skutečném záměru akce nic neřekne. Musím se tedy spoléhat na svou paměť, ale tady mi zase stojí v cestě

moje někdejší mladicky zmatené představy o umění, životě a mnohém ostatním, které pramálo rozlišovaly mezi uměním jako významovou hrou a téměř bezvýznamnou hrou na umění. Na co se to vlastně dívám? O co to vlastně šlo? Snad na tom ani nezáleží. Jediné, co mohu s jistotou říci, je, že se na snímku „odehrává“ neopakovatelná událost, která se neuskutečnila v potměšlé jeskyni, ale která se zrodila, obrazně řečeno, uvnitř fotoaparátu.

Poznávám na snímku několik tváří, některé mi po více než čtyřiceti letech nic neříkají, některé nerozeznám a některé se mi nedaří najít. Já sám jsem také někde mimo záběr, ale byl jsem u toho, a i to, že na obrázku chybím, je jen součástí fotografické události, jejíž smysl, ať byl jakýkoli, byl v té chvíli jedinečný a výlučný. A na vše, co tu chvíli přesahuje a co se možná dnes domáhá prostřednictvím fotografie svého místa v daleko rozsáhlejší diskusi o umění, jeho poslání a možnostech, jeho sociologii a politice, jeho interpretaci – na to vše je lépe se ptát těch, kdo u toho nebyli.

Manchester, listopad 2015

purpose of the action. I can only rely on my own memory of the event, but here again my youthful and confused ideas about art, life and many other things seem to get in the way - ideas that made too little distinction between art as a game with meanings and an almost meaningless art game. What am I actually looking at? What was it all about? Perhaps it doesn't matter. The only thing I can say for sure is that an unrepeatable event is "taking place" in the picture, which did not happen in a dark cave but was born, figuratively speaking, inside a camera.

In the picture I recognize several faces, some of which say little to me after more than forty years, some others I can't figure out and some I can't find. I am also somewhere out of the frame but I was there, and the fact that I am missing is but one aspect of this photographic event, which, whatever it was supposed to mean, was unique and exceptional. And everything which transcends the moment and through photography claims to be included in the much bigger discussion about art, its message and possibilities, its sociology and politics and its interpretation, this all is a question for those who were not there.

Manchester, November 2015

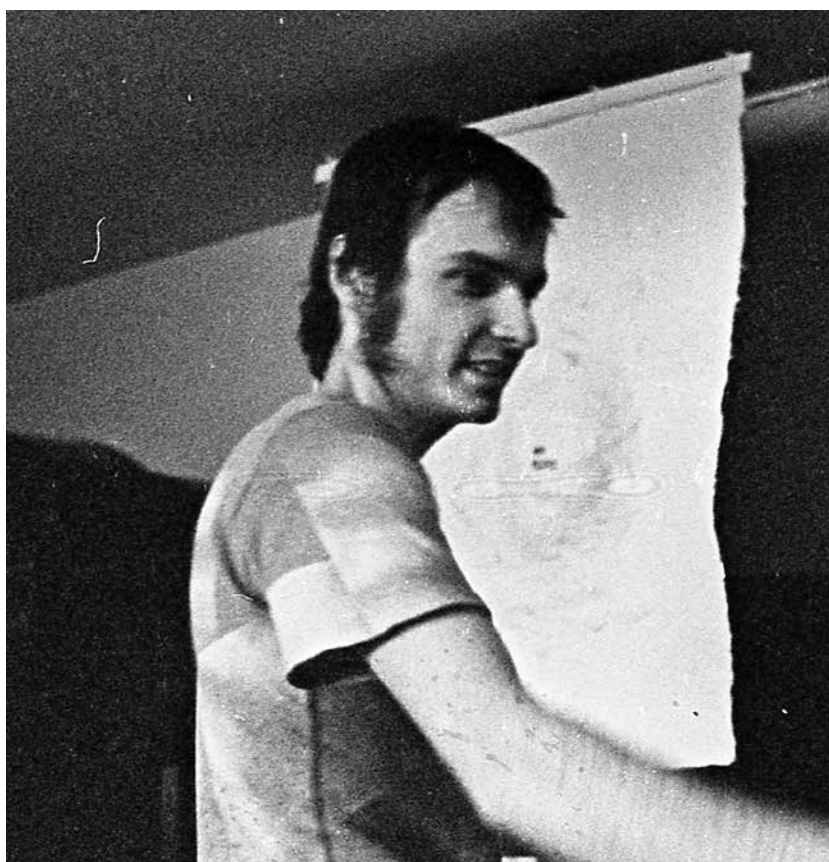
Marian Palla Vzpomínky naivního konceptualisty

Bylo to tak dávno, že ani starý kapr by si nevzpomněl, ale nepředbíhejme, protože i vzpomínka musí uzrát..., teď! Ozval se Vladimír Ambroz, že pořádá ve svém ateliéru..., už si nevzpomínám, o co vlastně šlo, jak se to jmenovalo, kdy to bylo a kdo tam všechno co dělal, ale měl přijet Petr Štembera a Pavel Büchler, to mi stačilo, tak jsem tam zašel. Vladimír mi spiklenecky zašeptal, že bychom mohli koupit a propašovat ze západu xerox, prý jsou už docela malé, potom jsme vstoupili do pokoje, kde Petr Štembera riskoval kus svého těla, jen aby několik diváků mohlo zmateně odcházet domů. Dnes by to byl propadák bez šance na grant, tehdy člověku zatrnulo a svět dostával jiný smysl.

Potom někdo nafoukl na dvoře umělý strom z igelitu a Pavel Büchler řekl, že nemá kde spát, tak jsme šli do mého ateliéru. Ráno se mě zeptal, kde by mohl někde poblíž něco zakopat. Zarazilo mě to. Z praktického hlediska se nabízel park Lužánky, jako nejbližší oblast, kde není chodník, a tudíž se nemusí vylamovat dlažba. Bylo mi jasné, že pokud má malý batoh, nebude se jednat o mrtvolu, ale pravděpodobně o umění. Zeptal jsem se ho. Obdržel jsem vyhýbavou odpověď, že mi nemůže nic konkrétního říct a také nikomu jinému. To bylo poprvé, co jsem se setkal s tak nekompromisním konceptualismem – něco vytvořím, nikomu to neukážu a navíc to zakopu. Dost dobrý. Pro dnešní studenty uměleckých škol asi naprosto nepoužitelná idea. Ano, tehdy se řešily i takové „blbosti“ jako smysl umění.

Ovšem, nesmíme zapomínat, že vzpomínky jsou tak trochu převít...

Střelice, 14. září 2015



Marian Palla Memories of a Naïve Conceptualist

It was so long ago that not even an old carp could remember, but let's not jump ahead too fast since memory needs to ripen..., now! Vladimír Ambroz got in touch to say that in his studio he organized... I don't remember what it actually was, what it was called, when it was and who did what over there, but Petr Štembera and Pavel Büchler were supposed to go and that was enough for me, so I went. Vladimír conspiratorially whispered in my ear that we could buy and smuggle a Xerox from the west, he said they were making them quite small by then. Then we went in the room where Petr Štembera was putting part of his body at risk so that a few spectators could go home confused. Nowadays it would be a flop with no chance of getting a grant, back then one got caught up in things and the world had a different meaning.

Then someone blew up a fake plastic tree in the courtyard and Pavel Büchler said that he had no place to sleep so we went to my studio. In the morning he asked me where he could bury something somewhere nearby. I was surprised. From a practical point of view Lužánky Park was a good choice, it was the nearest place with no sidewalk and so we wouldn't need to break open the paving stones. It was obvious to me that since he only had a small backpack, it wasn't a dead body but probably art, so I asked him. He gave me an evasive answer that he couldn't tell me, or anyone else, anything specific about it. It was the first time that I had encountered such hardline conceptualism – I'll create something, I won't show it to anybody and, what is more, I'll bury it. Pretty good. For today's art students perhaps it seems completely useless. Yes, back then we dealt with such "stupidities" like the meaning of art.

However, let's not forget that memories can be tricky...

Střelice, 14 September 2015

Vladimír Ambroz **Kdo je kdo na fotografiích** **nebo kdo byl u fotoaparátu**

Vladimír Ambroz

Miroslav Ambroz

Bratr, historik umění, občasný fotograf

(*1957, Teplice v Čechách).

Vychodil Školu uměleckých řemesel a absolvoval dějiny umění na univerzitě v Brně. V roce 1978 emigroval do Paříže. Byl zaměstnán v trikovém studiu Československé televize a také asistoval Janu Saudkovi. Pracoval v Lapidáriu Národního muzea v Praze nebo také v brněnské Moravské galerii. Jako kurátor po roce 1989 působil v Galerii Ambrosiana. Organizuje výstavy v zahraničí, například v Číně.

Vladimír Ambroz

Přestože byl mladší o pět let, tak fotografovat uměl vždy lépe. Takže ty jeho fotky jsou pořád dobré. Já byl na techniku slabej. Žije v Brně a občas spolupracujeme, například na rekonstrukci vily Tugendhat. Našel ztracenou makasarovou stěnu z této ikonické stavby, což bylo skutečně něco.

Jaroslav Anděl

Fotograf, teoretik, publicista a kurátor (*1949, Znojmo). Vystudoval fotografii na FAMU a také dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Vytvářel konceptuální fotografie. V roce 1982 odešel do Spojených států, kde přednášel, organizoval výstavy a publikoval. Je autorem řady knih o českém umění. V letech 1996–1998 byl ředitelem Sbírky moderního a současného umění Národní galerie v Praze. Působil také jako umělecký šéf galerie DOX. Žije střídavě v Praze a New Yorku.

Jaroslav Anděl

S Jaroslavem jsem se potkal díky kontaktům s Petrem Štemberou, a také když jsem mu v Brně domluvil prostory pro výstavu Idiomy. Bylo to objevné. Pamatuji si ho také jako domovníka v Ječné ulici, tuším číslo 15, jak tam uklízí sněh či myje schody.

Geneviève Bénamouová

Teoretička umění žijící ve Francii.

V sedmdesátých letech několikrát navštívila Československo. Později napsala a ve Francii vydala dvě knihy o českém umění.

Geneviève Bénamou

Seznámila nás Marie Kratochvílová. Geneviève přivezla knihu, jejíž název mne inspiroval k akci Svět je odrazem, účastnila se také akce TV-Look v mém ateliéru.

Pavel Büchler

Umělec (*1952, Praha).

Studoval na Střední průmyslové škole grafické a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V roce 1981 emigroval do Anglie, kde spoluzaložil a řídil galerii Cambridge Darkroom (1984–1987). Vedl katedru umění na Glasgow School of Art (1992–1996). Od roku 1997 působí jako profesor na Manchester Metropolitan University. Nositel prestižního ocenění Northern Art Prize. Vystavuje po celém světě.

Pavel Büchler

S Pavlem jsem se poprvé potkal na akci Neolitická malba pořádané Sonny Halasem v Domašově. Jednou k ránu do mě nalil u sebe v bytě někde poblíž Vltavy zelený čaj a také mně ukázal pražský železniční most, na jehož stavbě se podílel jeho dědeček.

Rostislav Čuhel

Architekt a spolužák z Fakulty architektury (*1953, Brno). Těsně po absolutoriu v roce 1979 emigroval do Spojených států, odkud se v polovině devadesátých let vrátil.

Rostislav Čuhel

Kamarád, jenž bydlel nedaleko mých rodičů, měl kameru na 8mm film, což byla skutečně vzácnost. Potkáváme se dodnes.

Antonín Dufek

Teoretik umění, emeritní kurátor (*1943, Brno). Absolvoval dějiny umění na univerzitě v Brně. Od 1968 zakladatel a kurátor fotografické sbírky Moravské galerie v Brně, autor řady fotografických výstav a publikací. Také učil na Masarykově univerzitě a na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. V roce 2011 obdržel cenu Osobnost české fotografie za dlouhodobý přínos fotografií.

Antonín Dufek

Potkávali jsme se v Moravské galerii, kam jsem chodil pravidelně do knihovny. Byl také u mne v ateliéru a půjčil mi svou chalupu v Kunštátě na svatební cestu. Byla u hřbitova a každý den nám hráli, takže nám to asi vyšlo. Jsem jeho dlužníkem. Objevil pro mne Sudka a Svobodu.

Vladimír Groh

Keramik (*1953, Brno).

Spolunájemník ateliéru na ulici Jana Uhra, studoval stavební fakultu, kterou však nedokončil. Od konce osmdesátých let se zabývá uměleckou keramikou a porcelánem. Se svou japonskou partnerkou vystavuje po celém světě a žije střídavě v Čechách a v Japonsku.

Vladimír Groh

Seznámili jsme se začátkem sedmdesátých let a adaptovali jeden starší byt na ateliér. Sice to někdy nedělalo dobrotu, ale byla to skvělá doba a ateliér byl naše záchrana. Také jsme spolu dělali osvětlovače a kulíšáky v Divadle na provázku. Pracoval v antikvariátu a zásoboval všechny přátele zakázanou literaturou, kterou tam konfiskoval.

Vladimír Ambroz **Who is who in the photos** **or who was behind the camera**

Vladimír Ambroz

Miroslav Ambroz

Brother, art historian and occasional photographer

(*1957, Teplice).

Miroslav Ambroz attended the School of Arts and Crafts and graduated with an art history degree from the University of Brno. In 1978 he emigrated to Paris. He was employed in the animation studio at Czechoslovak Television and also worked as an assistant for Jan Saudek. He worked in the Lapidarium of the National Museum in Prague and also in the Moravian Gallery in Brno. Ambroz worked as a curator at Ambrosiana gallery in 1989. He organized exhibitions abroad, including China.

Miroslav Ambroz

Although he was five years younger, he always took better pictures. So his photos are still good. My technique was always weak. He lives in Brno and occasionally we work together, such as on the restoration of the Villa Tugendhat. He found the lost ebony wall of this iconic building, which was really something.

Jaroslav Anděl

Photographer, theorist, writer and curator (*1949, Znojmo). Anděl studied photography at FAMU and art history at the Faculty of Philosophy of Charles University. He focused on conceptual photography. In 1982 he went to the United States where he lectured, organized exhibitions and published. He is the author of several books on Czech art. In 1996–1998 he was the director of the Collection of Modern and Contemporary Art for the National Gallery in Prague. He also served as artistic director of DOX. He lives in Prague and New York.

Jaroslav Anděl

I met Jaroslav through my connection with Petr Štembera and also when I found a space in Brno for his exhibition Idioms. It was a revelation. I remember when he was a janitor on Ječná Street, number 15 I think, clearing away the snow or washing the steps.

Geneviève Bénamou

Art theorist living in France.

In the 1970s, Bénamou visited Czechoslovakia repeatedly. Later she wrote two books on Czech art, published in France.

Geneviève Bénamou

Marie Kratochvílová introduced me to her. Geneviève brought a book whose title inspired my action The World is a Reflection, and she also attended the action TV-Look in my studio.

Pavel Büchler

Artist (*1952, Prague).

Büchler studied at the School of Graphic Design and at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. In 1981 he emigrated to the United Kingdom, where he co-founded and directed the gallery Cambridge Darkroom (1984–1987). He headed the Department of Art at Glasgow School of Art (1992–1996). Since 1997, he has worked as a professor at Manchester Metropolitan University. He was awarded with the prestigious Northern Art Prize. He exhibits worldwide.

Pavel Büchler

I met Pavel at the action Neolithic Painting organized by Sonny Halas in Domašov. One morning in his flat somewhere near the Vltava River he made me drink green tea and he also showed me a railway bridge in Prague that his grandfather had helped to build.

Rostislav Čuhel

Architect and schoolmate from the faculty of architecture (*1953, Brno). Čuhel emigrated to the U.S. right after graduation and came back in the mid-1990s.

Rostislav Čuhel

He was my friend who lived near my parents, and he had an 8 mm film camera which was really rare. I still see him around sometimes.

Antonín Dufek

Art theoretician, curator emeritus (*1943, Brno). Dufel graduated in art history at the university in Brno. In 1968 he became the founder and curator of the photographic collection at the Moravian Gallery in Brno, and he went on to curate and write a number of exhibitions and publications about photography. He also taught at Masaryk University and at the Faculty of Fine Arts at the Technical University in Brno. In 2011 he was given an award as Key Figure of Czech Photography for his life-long contribution to the field of photography.

Antonín Dufek

We used to see each other in the Moravian Gallery, where I regularly made use of the library. He also came to my studio and lent me his cottage in Kunštát for my honeymoon. The cottage was right next to a cemetary and they would play for us every day there, so we are doing fine now. I owe him. He introduced me to the work of Sudek and Svoboda.

Miloslav Sonny Halas

Malíř, grafik, organizátor akcí, renesanční osobnost (*1946, Brno – †2008, Valtice).

Měl řadu povolání, pracoval v propagaci, divadle, tiskárně.

Léta měl ateliér v bývalém obchodě na Francouzské ulici, což bylo místo otevřené komukoliv.

Miloslav Halas

S přítelem Sonnym jsem se potkal na jeho akcích, které pořádal v Brně od začátku sedmdesátých let. Legendární akcí byl jeho Pohled do svobodné (varianta jiné) země z vrcholku Pálavy nebo Neolitická malba. Potkávali jsme se také v tiskárně, kde pro mne nezištně tiskl řadu věcí.

Ivan Kafka

Umělec a vizuální básník, fotograf (*1952, Praha). Absolvent Střední výtvarné školy, poté pracoval jako kovář nebo meteorolog. Organizátor uměleckých aktivit, výstav a šířitel samizdatu. V osmdesátých letech zakládajícím členem seskupení 12/15 Pozdě, ale přece. Tvůrce instalací ve veřejném prostoru. Jeho tvorba je poetická a často zcela v souladu s přírodou.

Ivan Kafka

Potkal jsem ho několikrát a vždy jsem obdivoval tu minimalistickou estetickou čistotu, humor a srozumitelnost. V českém prostředí je opravdu jedinečný. Dnes se již nevídáme.

Jiří Hynek Kocman

Vědec, umělec a majitel motýlků (*1947, Nové Město na Moravě).

Absolvent Veterinární a farmaceutické univerzity v Brně. Pracoval ve výzkumném ústavu, kde pořádal neoficiální výstavy. Byl docentem na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, kde vedl ateliér papíru. Ve světě je znám nejen jako výrobce ručního papíru a knih, ale také jako příznivec stamp artu. Dopisoval si s neuvěřitelným množstvím domácích i zahraničních umělců.

Jiří Hynek Kocman

Návštěva u něj je obřad a musíte vidět celý jeho výrobní proces. Vlastní známý archiv, hlavně československých umělců, že by mu Státní bezpečnost mohla jen závidět. Mám od něj grafiku motýlka s číslem JHK / 770113-169 a vídáme se dodnes.

Milan Kozelka

Umělec, básník, spisovatel (*1948, Kyselce – †2014, Praha). Nedokončil střední školu a pak byl zaměstnán v řadě dělnických povolání. Byl klasickým autodidaktem, který měl opakovaně potíže s tzv. socialistickým systémem. Po revoluci vydal několik knih a jako typický anarchista se nesžil ani s novým režimem.

Milan Kozelka

Kdo ho přivedl ke mně do ateliéru, nevím. Nevěděl jsem ani, že v té době měl, jak se později ukázalo, již podivné a hodně blízké vztahy se Státní bezpečností. Paradoxem bylo, že setkání v roce 1980, jehož se účastnil, se konalo v domě, který měl okna do vnitrobloku s garážemi brněnské pobočky této organizace. Pak už jsem ho nikdy neviděl a nikdy jsem se nedozvěděl, zdali na naši akci upozornil. Ale snad ne, protože se na ni nikdo neptal.

Marie Kratochvílová

Fotografka (*1946, Brno). Pracovala jako fotografka na Přírodovědecké fakultě brněnské univerzity. Fotila řadu akcí Dalibora Chatrného, Jiřího Valocha a Jana Steklíka, současně vytvářela vlastní fotografické cykly a autorské publikace.

Marie Kratochvílová

Seznámili jsme se někdy v první polovině sedmdesátých let. Nafotila pro mne nezištně řadu věcí. Uměla to, na rozdíl ode mne, profesionálně. Několik let také bydlela v sousedním domě na Božetěchově ulici, takže to bylo skvělé. Děkuji!

Marek Musil

Architekt a spolužák (*1953). Po absolvování fakulty v roce 1979 emigroval. Žije a pracuje jako architekt v Kanadě.

Marek Musil

Občas, jednou za deset let, se potkáme, když přiletí do republiky.

Boris Mysliveček

Grafik, typograf a scénograf (*1948, Brno). Studoval na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně, pracoval jako grafik a scénograf pro různá divadla. Ale hlavně byl kmenově spjat s Divadlem na provázku. Obdržel řadu ocenění za plakáty a další grafické práce. Pracoval také jako rekvizitář v televizi. Dnes působí jako typograf pro nakladatelství Atlantis.

Boris Mysliveček

Boris byl známou osobností brněnské kulturní scény a přátelili jsme se nejen v lokálech, ale také jsme spolupracovali v dobách mé činnosti na brněnském výstavišti. Bylo to někdy o nervy, jeho nedochvilnost byla zaručenou jistotou, stejně jako vysoká kvalita jeho práce.

Vladimír Groh

Ceramicist (*1953, Brno). The co-tenant of the studio on Jan Uher Street, Groh studied at the faculty of civil engineering but never finished his degree. Since the late 1980s he has been involved in ceramic art and porcelain. With his Japanese wife he has exhibited all around the world and lives in both the Czech Republic and Japan.

Vladimír Groh

We met in the early 1970s and adapted an older flat into a studio. Although it did not always work out well it was a great time and the studio was our salvation. We also worked together as lighting technicians and stagehands in the Theatre on a String. He worked in a second-hand bookstore and supplied all his friends with forbidden literature which he collected there.

Miloslav Sonny Halas

Painter, printmaker, organizer of actions, Renaissance man (*1946, Brno – †2008, Valtice). A man of many trades, Halas worked in advertising, theatre, at a printer’s shop, and more. For years he had a studio in a former shop on Francouzská Street which used to be a place where anybody could drop by.

Miloslav Halas

I met my friend Sonny at his actions, which he organized in Brno in the early 1970s. His legendary actions included View into the Free Country from the top of Pálava Hill or Neolithic Painting. We also used to meet at the printer’s shop where he would print a lot of things for me for free.

Ivan Kafka

Artist and visual poet, photographer (*1952, Prague). After completing secondary art school, Kafka worked as a blacksmith and meteorologist. He organized art activities, exhibitions and distributed samizdat publications. In the 1980s he was a founding member of the art group 12/15 Better Late Than Never. He also created installations in public spaces. His work is poetic and often in harmony with nature.

Ivan Kafka

I met him a few times and I always admired the minimalist aesthetic purity, humour and clarity of his work. He is truly unique in the Czech milieu. We don’t see each other anymore.

Jiří Hynek Kocman

Scientist, artist and owner of bowties (*1947, Nové Město na Moravě). Kocman graduated from the Veterinary and Pharmaceutical University in Brno. He worked in a research institute, where he put on unofficial exhibitions. He was a lecturer at the Faculty of Fine Arts at the Technical University in Brno, where he oversaw the paper studio. He is known internationally as both a manufacturer of handmade paper and books, and as a supporter of stamp art. He has corresponded with an incredible number of local and foreign artists.

Jiří Hynek Kocman

Visiting him is like a ceremony and one can see his entire production process. He has his own well-known archive, mainly of Czechoslovak artists, which would be the envy of the state security service. I have one of his bowtie prints with the number JHK / 770113-169. We still meet each other sometimes.

Milan Kozelka

Artist, poet, writer (*1948, Kyselce – †2014 Prague). After dropping out of high school, Kozelka was employed in a number of blue-collar occupations. He was a classic autodidact who had many difficulties with the socialist system. After the revolution he published several books and, being a typical anarchist, he didn’t identify with the new regime either.

Milan Kozelka

I have no idea who brought him to my studio. I also didn’t know, as we later came to find out, that he already had a somewhat strange and very close relationsip with the State Security service. The paradox was that the meeting in 1980, which he attended, took place in a house that faced onto a courtyard with garages of the Brno branch of this organization. I never saw him again, and I never knew whether he reported our action or not. But perhaps not, as no one ever asked about it.

Marie Kratochvílová

Photographer (*1946 Brno). Kratochvílová worked as a photographer at the Faculty of Life Science at the university in Brno. She photographed a number of actions by Dalibor Chatrný, Jiří Valoch and Jan Steklík, and also created her own photographic series and self-published books.

Marie Kratochvílová

We met sometime in the first half of the 1970s. She worked for me selflessly, taking photos of many things. Unlike me, she is a professional photographer. Several years we lived as neighbours on Božetěchova Street, which was great. I thank her so much for her support.

Marian Palla

Hudebník, malíř a spisovatel (*1953, Košice).

Studoval Státní konzervatoř Brno, obor kontrabas, hrál v operním orchestru. Dodnes maluje a píše. Učil také na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně.

Přítel, se kterým jsem strávil spoustu času. Měl ateliér na Kotlářské, což bylo nedaleko mého ateliéru na ulici Jana Uhra. Stále ho potkávám v Brně, často sedává v kafé Švanda. Pamatuji si, že jeho otec byl architekt, spoluautor pavilonu na světové výstavě v Ósace a také malíř. Doma mám stále na očích jeho díla, například Spálený obraz nebo Slova za sklem.

Petr Rezek

Filozof a teoretik umění (*1948, Praha).

Vystudoval psychologii, filozofii a estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, následně se několik let živil jako klinický psycholog. V letech 1979–1989 vykonával různá manuální zaměstnání. Po roce 1989 učil na Akademii výtvarných umění v Praze, Univerzitě Karlově či na Technické univerzitě v Liberci. Založil vlastní nakladatelství, v němž mimo jiné vydal české překlady Aristotela.

Dodnes mne ohromuje jeho přednes a neskutečná schopnost upoutat pozornost svými nekonvenčními teoriemi. Poprvé jsem ho viděl s jeho přednáškou za barem Student klubu, kde hovořil osvětlen zespodu zářivkovými svítidly. Mystické.

Zdeněk Sedláček

Organizátor aktivit a umělec (*1955, Brno).

Vyučen frézařem, pracoval jako dělník v různých továrnách.

Byl autodidakt, později absolvoval lidovou školu umění.

V roce 1984 zmizel ve Spolkové republice Německo a od té doby nejsme v kontaktu. Průj se jako umělec neprosadil, co tam dělá, nevím. Byl to skvělý společník a diskutér. Sám realizoval konceptuální grafiky a také občas vystavoval.

Karel Slach

Fotograf a kameraman (*1940, Tábor).

Absolvent oboru kamery na pražské FAMU. V sedmdesátých letech natočil řadu představení Divadla na provázku, ale filmy stále nejsou zpracovány.

Znám ho nejen z divadla, ale i z brněnských lokálů. Na krku měl nezbytnou Leicu a stále fotil. Ovšem zdali má založen film, nebylo nikomu nikdy jasné. Natočil na videokameru něco ze setkání v mém ateliéru v roce 1980. Určitě tam byly i akce Petra Štembery či moje práce. „Na tajno“ zapůjčená kamera z JAMU se mu moc zamlouvala. Jen se musela vrátit. Kazety se někde ztratily, což je škoda. Nevím, zdali bychom se dost nedivili.

Václav Šedý

Fotograf (*1955, Český Těšín).

Kamarád mého bratra, jenž absolvoval brněnskou Šuřku a pak se v polovině sedmdesátých let vystěhoval za svou partnerkou do Itálie. Působil jako fotograf architektury a později v Miláně pracoval i pro Ministerstvo zahraničních věcí České republiky.

Václav byl díky své výšce nepřehlédnutelný. Jednou s jeho partnerkou přijely do Brna i další slečny, které v Československu hledaly podobné partnery, jako byl on, aby je mohly z Československa „zachránit“.

Petr Štembera

Konceptuální umělec, kurátor (*1945, Plzeň).

Autodidakt – s ohledem na špatný kádrový původ nebyl přijat na vysokou školu. Stal se pracovníkem pražského Umělecko-průmyslového musea a později vystudoval dálkově Fakultu sociálních věcí a publicistiky. Vystavoval po celém světě, aniž by mohl většinu svých výstav navštívit. V roce 1978 byl na studijním pobytu ve Spojených státech, kam ho pozval jeho přítel Chris Burden. Je kmenovým pracovníkem Umělecko-průmyslového musea v Praze, kde je kurátorem sbírky plakátů a malby.

Naše přátelství trvá od chvíle, kdy jsme se seznámili díky mým fotografím ve Flash Artu. Roky jsme si psali a také jsem ho často navštěvoval v budově Uměleckoprůmyslového musea, když jsem byl na služební cestě v Praze. V sedmdesátých letech mně poskytl řadu svých překladů a samizdatů. Žije v Praze a stále jsme v kontaktu, přes email skoro denně.

Jiří Valoch

Teoretik, publicista a konceptuální umělec (*1946, Brno). Absolvent bohemistiky Filozofické fakulty v Brně, pracoval dlouhá léta v Domě umění v Brně. S legendární Gertou Pospíšilovou tvořili silnou kritickou i partnerskou dvojici. Pracoval jako kurátor a také psal pro řadu začínajících autorů kritické texty. Vytvořil také velkou sbírku českého i zahraničního umění.

Potkávali jsme se nejen v Domě umění, ale i na výstavách. Napsal také o mé práci první kritický text. Obdivoval jsem u něj doma objekty Fluxu a práce Christa. To bylo něco v šedi sedmdesátých let! Také mé děti jezdily jako malé na chalupu na přehradu, kam vždy přijel s Gertou. Jeho umělecké aktivity byly dříve hodně upozaděny, všichni ho brali více jako teoretika umění.

Marek Musil

Architect and schoolmate (*1953).

After graduating in 1979, Musil left the country. He lives and works as an architect in Canada.

Occasionally, once every ten years, we meet while he is visiting the Czech Republic.

Boris Mysliveček

Graphic designer, typographer and stage designer (*1948, Brno). Mysliveček studied at the Secondary School of Applied Arts in Brno and worked as a graphic and stage designer for various theatres, but he mostly worked with the Theatre on a String. He has received numerous awards for posters and other works in graphic design. He also worked as a prop man for television productions. Today he works as a typographer for the publishing house Atlantis.

Boris was a well-known figure of the cultural scene in Brno, we were friends, not just drinking buddies, but we also worked together in the days when I worked for the Brno Trade Fair. It was sometimes unnerving as he was always behind schedule, but I also always knew that his work would be really good.

Marian Palla

Musician, painter and writer (*1953, Košice).

Palla attended the State Conservatory in Brno, where he studied double bass, and he played in an opera orchestra. To this day he still paints and writes. He also taught at the Faculty of Fine Arts at the Technical University in Brno.

A photograph of a young Zdeněk Sedláček, taken in 1975, when he was 22 years old.

He is a good friend, with whom I have spent a lot of time. He had a studio on Kotlářská Street, which was near my studio on Jan Uher Street. I often see him in Brno, he is a regular customer at Café Švanda. I remember that his father was an architect, he helped design the pavillion at the World Expo in Osaka and was also a painter. At home I have some of Marian’s works hung up on the wall, for example Burnt Painting or Words behind Glass.

Petr Rezek

Philosopher and art theoretician (*1948, Prague). Rezek majored in psychology, philosophy and aesthetics at the Faculty of Arts of Charles University, then he made his living as a clinical psychologist. Between 1979–1989 he had various manual labour jobs. After 1989 he taught at the Academy of Fine Arts in Prague and at the Technical University in Liberec. He founded his own publishing house, where he published Czech translations of Aristotle among other books.

A photograph of a young Zdeněk Sedláček, taken in 1975, when he was 22 years old.

What amazes me is his skills in lecturing and the way he attracts attention with his unconventional theories. I saw him for the first time when he gave a lecture behind the bar of the Student Club while a fluorescent light illuminated him from below. It was a mystical experience.

Zdeněk Sedláček

Organizer of activities and artist (*1955, Brno).

Sedláček is trained as a milling machine operator and worked as a labourer in various factories. A self-taught artist, he later attended classes at the People’s School of Art.

A photograph of a young Zdeněk Sedláček, taken in 1975, when he was 22 years old.

In 1984 he disappeared in the Federal Republic of Germany and we’ve lost touch ever since. Supposedly he did not get much recognition as an artist there. I don’t know what he does there. He was a great companion and a conversationalist. He made conceptual graphic art and had exhibitions occasionally.

Karel Slach

Photographer and cameraman (*1940, Tábor).

Slach studied photography direction at the Film School of the Academy of Performing Arts in Prague. In the 1970s he shot a series of performances for the Theatre on a String but he never processed the film.

A photograph of a young Zdeněk Sedláček, taken in 1975, when he was 22 years old.

I know him from the theatre but we would also meet in pubs in Brno. He always had his Leica with him and was constantly taking pictures. But nobody ever really knew if he had film loaded in it or not. He shot something from a meeting in my studio on video in 1980. For sure it includes actions of Petr Štembera or my works. He really liked the video camera borrowed from JAMU in “secret”. He didn’t want to give it back. The video cassettes have been lost, which is a shame.

Václav Šedý

Photographer (*1955, Český Těšín).

A friend of my brother, Šedý graduated from the Secondary School of Arts and Crafts in Brno and in the mid-1970s emigrated to Italy to be with his girlfriend. He worked as a photographer of architecture and later in Milan he worked for the Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic.

A photograph of a young Zdeněk Sedláček, taken in 1975, when he was 22 years old.

Václav didn’t go unnoticed thanks to his height. Once a number of young women arrived with him and his Italian girlfriend to Brno, they came to look for similar partners whom they could “rescue” from Czechoslovakia.

Oldřich (Olek) Vašica

Sochař a všeuměl (*1953, Brno).

Absolvent pražské Akademie výtvarných umění v oboru sochařství. Známa postava brněnské scény let sedmdesátých a osmdesátých.

Jeden z největších přátel z doby minulé, měl a má neoce-nitelné tvůrčí a realizační schopnosti. Dokáže postavit prak-ticky cokoliv. Od šperku po věžní hodiny, vše funguje. A to bez počítače, kreslení a výpočtů. Mně zajistil nedostatkový kompresor ze zubařské vrtačky na americkou retuš a podobně. Žije a pracuje v Brně-Heršpicích, jeho slovy ve „Vašicových strojímách“. Stále spolupracujeme, ovšem již ne na uměleckých projektech.

Jan Vích

Sochař, restaurátor (*1952, Hradec Králové).

Absolvent pražské Akademie výtvarných umění a kamenické školy v Hořicích. Po absolvování pracoval jako restaurátor a je jím dodnes.

Znali jsme se z řady lokálů a byl také na několika mých akcích. Natírali jsme spolu obilná sila v Poličce, kde v oblacích toluenového ředidla byla hodně uvolněná atmosféra. Spojovalo nás také to, že jsme oba strávili jeden šílený rok v Královopolské strojárně. Já jako budoucí soustružník a on v propagaci. Obojí bylo děsné. Seznámil mne s legendárním modelem sochařů Jožo Mrázkem Hořickým. Nejsme v kontaktu.

Pavel Zatloukal

Herec (*1943, Brno).

Herec Divadla na provázku od počátku sedmdesátých let dodneška.

Potkával jsem ho často nejen v divadle, ale i jako souseda, jenž bydlel za rohem od domu mých rodičů.

Igor Zhoř

Teoretik, kritik, pedagog (*1925, Brno – †1997, Brno).

Mluvčí skupiny Profil 58, učil na Filozofické fakultě v Brně, kde se stal po roce 1990 profesorem. Publikoval v řadě časopisů a od roku 1995 až do smrti byl děkanem Fakulty výtvar-ných umění Vysokého učení technického v Brně.

Potkával jsem se s ním na výstavách a byl také několikrát na mých akcích. Byl to vzdělaný a příjemný člověk.

Jan Zuziak

Malíř, skvělý společník (*1946).

Autodidakt, sběratel motýlů a fotograf orchidejí, známá postava brněnské bohémy, zabýval se také mail artem.

S Janem se znám z dob mých studií z různých hospod a aktivit. Byl účastníkem mých akcí a často ho dnes vídávám přes výklad kavárny Švanda v Brně v oblaku cigaretového dýmu.

Petr Štembera

Conceptual artist, curator (*1945, Pilsen).

Štembera is a self-taught artist – due to his background, he was not accepted to university. He began working in the Museum of Decorative Arts in Prague and later graduated from the Faculty of Social Sciences and Public Relations. He has had exhibitions all around the world without being able to see most of them. In 1978 he went for a residency in the United States, where he was invited by Chris Burden. He has worked for the Museum of Decorative Arts in Prague for many years, where he curates the collection of posters and paintings.

We have been friends since the moment we met thanks to my photographs in Flash Art. For years we wrote letters and I often used to visit him in the museum anytime I travelled to Prague for work. In the 1970s he provided me with a number of his transla-tions and samizdat publications. He lives in Prague and we are in touch by e-mail almost every day.

Jiří Valoch

Theoretician, writer and conceptual artist (*1946, Brno).

Valoch majored in Czech studies at the Faculty of Philoso-phy in Brno and worked for many years in the House of the Arts in Brno. Together with his partner, the legendary Gerta Pospíšilová, they formed a strong critical team. Valoch has worked as a curator and has also written critical texts for a number of emerging artists. He has created a large collection of Czech and foreign art.

We used to meet in the House of the Arts as well as at various exhibitions. He also wrote the first critical text about my work. At his home I admired Fluxus objects and works by Christo. That was something during the grey 1970s! Also my children when they were little used to go to the cottage by the lake where he would always come with Gerta. His own artistic activities have always stayed in the background, and he is mainly perceived as an art theoretician.

Oldřich (Olek) Vašica

Sculptor and jack-of-all-trades (*1953, Brno).

Vašica majored in sculpture at the Academy of Fine Arts in Prague. He is a well-known figure of the Brno scene of the 1970s and 1980s.

He is one of my best friends from those days, who has a great creative drive. He can build practically anything. From jewellery to a tower clock, everything works. He does it with no computer, drawing or calculations. He found a rare compressor from a dentist’s office for me to do airbrush and other things. He lives and works in Brno-Heršpice, in his own words, in “Vašica’s machine works”. We still work together, but not on art projects.

Jan Vích

Sculptor, restorer (*1952, Hradec Králové).

Vích is a graduate of the Academy of Fine Arts in Prague and the stoneworking school in Hořice. Since graduation he has worked as a restorer.

We know each other from a number of pubs and he was also at several of my actions. We painted the grain silos in Polička together, where the clouds of toluene solvent created quite a relaxed atmosphere. Another thing we have in common was that we both spent one crazy year in the Královopolská Engineering Works. I as a future turner, and he in advertising. Both were awful. He introduced me to the legendary model of sculptors, Jožo Mrázek Hořický. We are not in touch anymore.

Pavel Zatloukal

Actor (*1943, Brno).

Zatloukal has been an actor at the Theatre on a String since the beginning of the 1970s.

I used to see him often in the theatre but also as a neighbour who lived round the corner from my parents.

Igor Zhoř

Theorist, critic, teacher (*1925, Brno – †1997, Brno).

Zhoř was a spokesman for the group Profil 58, and he taught at the Faculty of Philosophy in Brno, where he became a professor after 1990. He published articles in a number of magazines and was the dean of the Faculty of Fine Arts of the Technical University in Brno from 1995 until his death.

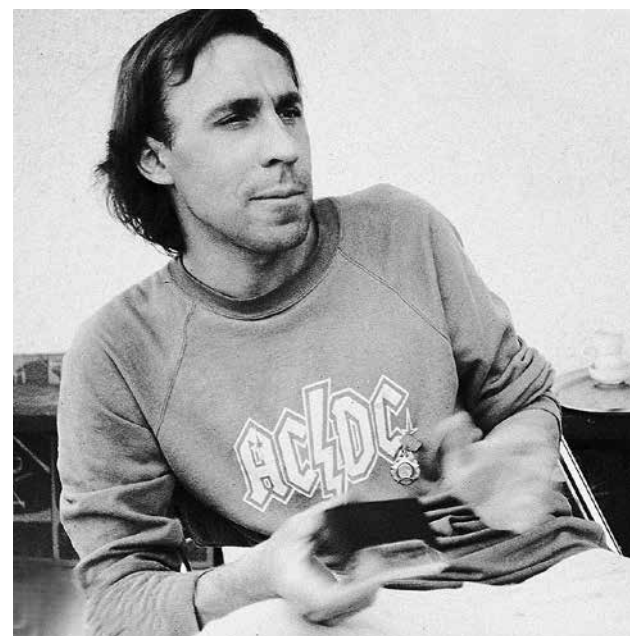
I used to see him at exhibitions and he came to my actions several times. He was an educated and pleasant man.

Jan Zuziak

Painter, great companion (*1946).

Zuziak is a self-taught artist, collector of butterflies and photographer of orchids. A well-known figure among Brno bohemians, he was also involved in mail art.

I have known Jan since my student days and I met him at various pubs and through various activities. He participated in my actions and nowadays I see him through the windows of Café Švanda in Brno veiled in a cloud of cigarette smoke.



01 / První setkání s italským designem.
02 / Fotografie z návštěvy Berlína v roce 1973.
03 / S motorkou Jiřího Hudce, pozdějšího basisty České filharmonie, 1973.
04 / V době prvních uměleckých prací, Rumunsko 1974.
05 / Výlet na Balaton s vozidlem Wanderer Jiřího Hudce, spolu s Pavlem Kopřivou a kytaristou Romanem Venclovským, později členy skupiny Folk team, pro kterou jsem dělal logo a taky obaly desek.
06 / Skvělé roky v Divadle na provázku, v autobuse Karosa na zájezdě s Vladimírem Grohem v roce 1973.
07 / Se spolužáky z Fakulty architektury před holičstvím Franty Kříže. Měl nás finálně upravit pro nástup na tzv. vojenskou katedru vysoké školy.
08 / Pokouším se telefonovat dle dovezeného adresáře, Moskva, 1978.
09 / Svatba Miloslava Sonny Halase ve Velké Bystřici jako příležitost k setkání, 1976.
10 / S pozdější manželkou Alexandrou na chalupě u Maxe Hekmana Maršálka, 1978.
11 / Olek Vašica a já na střeše domu Antonína Slavíka, pol. 70. let.
12 / Fotografie z narozenin, kdy mi bylo asi jednatřicet a dostal jsem od Alexandry „medál“ za vynikající práci.

01 / First encounter with Italian design.
02 / Photograph from a visit to Berlin in 1973.
03 / On Jiří Hudec's motorcycle. Hudec later became a bassist in the Czech Philharmonic, 1973.
04 / The period when my first art works were made, Romania, 1974.
05 / Trip to Balaton with Jiří Hudec's Wanderer, together with Pavel Kopřiva and guitarist Roman Venclovský, later members of the band Folk Team, for which I also made a logo and album covers.
06 / Great years in the Theatre on a String, on a Karosa bus during a tour with Vladimír Groh, 1973.
07 / With classmates from the Faculty of Architecture in front of Franta Kříž's barbershop, where we were supposed to get haircuts before going to the university's military department.
08 / I am trying to make a phone call from the address book I brought to Moscow, 1978.
09 / Miloslav Sonny Halas' wedding as a chance to get together, Velká Bystřice, 1976.
10 / With my future wife Alexandra at Max Hekman Maršálek's cottage, 1978.
11 / Olek Vašica and I on the rooftop of Antonín Slavík's house, mid-1970s.
12 / Photograph from my birthday when I was about thirty-one and I got a "medal" from Alexandra for outstanding work.

13



13 / Legendární tekutý kapřík v roce 1980, účastníci se herci, malíři, grafici, hudebníci a další. Na fotografii zleva jsou k poznání: grafik V. Švalbach, fotograf V. Sedlák, grafici S. Žampa a B. Mysliveček, organizátor hudebních akcí M. Bernátek, Kepák, M. Dvořák, designér K. Kobosil, sklář V. Kováč, herec F. Kocourek, brněnská figura Rudy Kovanda, kovář M. Žáček, herec B. Polívka, grafik a malíř D. Ždímal, DJ J. Eliáš, kytarista R. Reteggy, dramaturg Kravka, J. Novotný a další.

14 / Při natáčení Studia B u židle pro Jarka Nohavici, 1983.

15 / Akce The Medium is the Massage z Divadla v pohybu III, Brno, 1987.

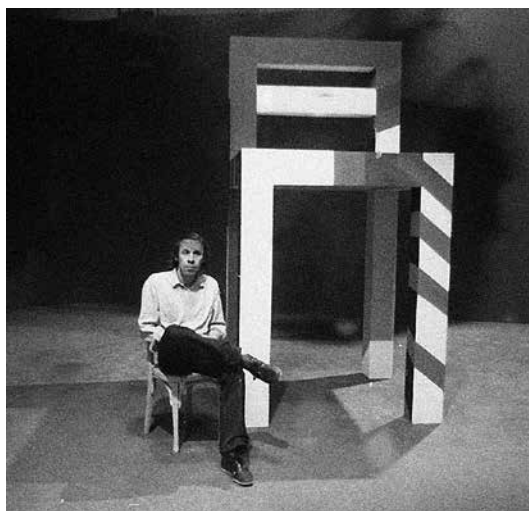
Autor pro tento „festival divadla“ sám staví konstrukce.

16 / Na ostrově Inhaca (Mosambik) v roce 1985.

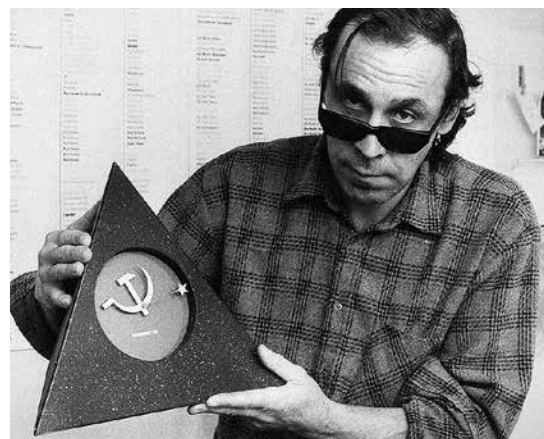
17 / S hodinami Perestroika live v roce 1988.

18 / Dokončeno! Uspokojení po rekonstrukci vily Tugendhat, 2012.

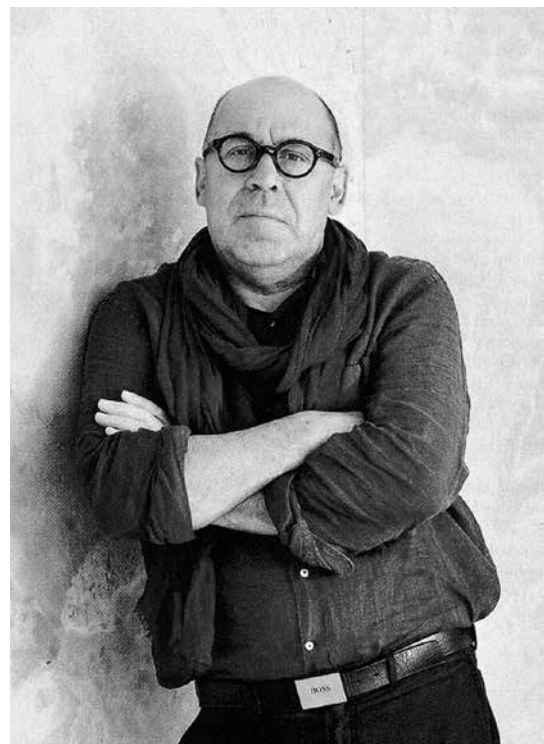
14



17



18



13 / The legendary Liquid Carp in 1980 with the participation of actors, painters, printmakers, musicians and many others. In the photo from left to right: printmaker V. Švalbach, photographer V. Sedlák, printmakers S. Žampa and B. Mysliveček, organizer of music events M. Bernátek, Kepák, M. Dvořák, designer K. Kobosil, glassblower V. Kováč, actor F. Kocourek, Brno figure Rudy Kovanda, blacksmith M. Žáček, actor B. Polívka, printmaker and painter D. Ždímal, DJ J. Eliáš, guitarist R. Reteggy, playwright Kravka, J. Novotný and others, 1980.

14 / During the filming of Studio B, at the chair for singer Jarek Nohavica, 1983.

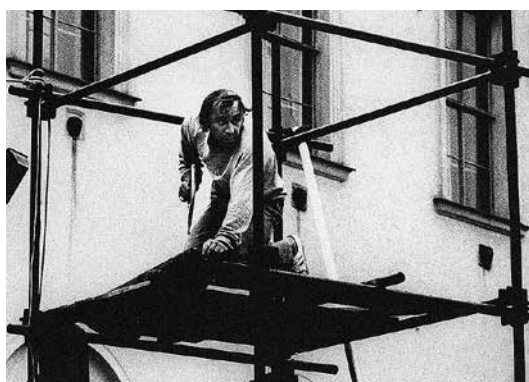
15 / The action The Medium is the Massage from Theatre in Motion III, Brno, 1987. For this “festival of theatre” Ambroz built the structure on his own.

16 / On Inhaca Island (Mozambique), 1985.

17 / With the Perestroika live clock in 1988.

18 / Done! Satisfaction after finally completing the restoration of Villa Tugendhat, 2012.

15



16



Alexandře, bez ní bych tady asi již nebyl.
To Alexandra, without whom I probably wouldn't be here.

Vladimír Ambroz

Vladimír Ambroz

Portfolio

1968–1972

Narodil se 29. června 1952 v Brně. Vystudoval gymnázium v Míkulově (1968–1972) a Fakultu architektury Vysokého učení technického v Brně (1972–1978). Pracoval jako jevištní technik v Divadle na provázku (1974–1976). Uměním akce a performancemi se zabýval převážně v letech 1976 –1981. Od poloviny sedmdesátých let navrhoval plakáty, obaly desek a jevištní podobu koncertů folkových a rockových skupin. Od roku 1978 externě spolupracoval s Československou televizí v Brně jako architekt a grafik. Současně byl od roku 1978 zaměstnán jako architekt výstavních expozic v podniku Brněnské veletrhy a výstavy, posléze u společnosti Druexpo. Do roku 1990 vytvořil výstavní expozice pro desítky subjektů a pro oficiální prezentace Československa doma i v zahraničí, jednalo se celkem asi o dvě stě padesát expozic různého rozsahu. V roce 1989 založil Galerii Ambrosiana. Ve stejném roce založil firmu A.M.O.S., v roce 1995 přejmenovanou na AMOSDESIGN, zabývající se tvorbou architektury, interiérů nebo rekonstrukcemi architektury.

	Volná tvorba – účast na výstavách
1974	Brnále, Dům pánů z Kunštátu, Brno
1976	Brnále, Dům pánů z Kunštátu, Brno
1976	VII. bienále užité grafiky Moravská galerie v Brně, Brno
1977	Projects and Performances, Czechoslovakia / Poland, Hallwalls Gallery, Buffalo, Spojené státy
1977	Media Practice, Ai Gallery, Tokio, Japonsko
1978	Educational Toys Award, Miami, Spojené státy
1978	Photography as Art / Art as Photography, Gesamthochschule Kassel, Fotoforum, Kassel, Německo
1978	La post-avanguardia, Centro Experimenta, Neapol, Itálie
1978	Konfrontace 20, Student klub, Brno
1978	Vladimír Ambroz – Akce, Klub mládeže Křenová, Brno
1978	Strom (fotografie), Dům pánů z Kunštátu, Brno
1979	Miejsca i chwile, Foto Medium Art, Wrocław, Polsko
1979	The Correspondence Art, Ai Gallery, Tokio, Japonsko
1979	The Real Space, Tokiwa Gallery, Tokio, Japonsko
1980	Photography as Art / Art as Photography, Centar za Fotografiju, Film i TV, Záhřeb, Jugoslávie
1981	II. Międzynarodowe triennale rysunku, Wrocław, Polsko

1982	Vladimír Ambroz, Activity, Klub mládeže Křenová, Brno
1982	International Art Fair Arco, Madrid, Španělsko
1982	Idea for Peace, Neapol, Itálie
1982	Arteder 82, Muestra Internacional de Arte Gráfico, Bilbao, Španělsko
1983	Keramika, Klub mládeže Křenová, Brno
1985	International Experimental Art Exhibition, Klub mladých umělců (FMK), Budapešť, Maďarsko
1986	V čase, Galerie G4, Cheb – Výstavní síň Fotochema, Praha
1986	Tělo v československé fotografii 1900–1986, Muzeum Kroměřížska, Kroměříž
1986	XII. bienále užité grafiky, Moravská galerie v Brně, Brno
1987	Užité umění, Mánes, Praha
1987	Art of Today II, International Exhibition 1987, Klub mladých umělců (FMK), Budapešť, Maďarsko
1987	IV. bienále tvorby mladých výtvarníků Jihomoravského kraje, Dům umění města Brna, Brno
1987	Divadlo v pohybu III, Divadlo na provázku, Brno
1988	Otwarcia / Zamknięcia, On / Over, Muzeum Narodowe w Warszawie, Varšava, Polsko
1990	Cesty k postmoderně, Uměleckoprůmyslové museum, Praha
1990	Le demontage, Rennes, Francie
1991	Umění akce, Mánes, Praha
1992–03	Minisalon, různé instituce po světě (New York, Paříž, Jakarta, Brusel, Praha a další)
1996–97	Umění zastaveného času, České muzeum výtvarných umění, Praha – Moravská galerie v Brně – Galerie výtvarného umění v Chebu
2008	Replaced, Czech Centre, New York, Spojené státy
2013	Navzájem. Společenství 70. a 80 let, tranzitdis-play, Praha – Dům umění města Brna, Brno

	Užité umění (výběr prací)
1975–77	plakáty a vizuální styl k rockovému festivalu KMM na velodromu v Brně
1976	logotyp skupiny Folk team
1978–83	Hrajeme si každý den, dětská soutěž ČST, režie Eugen Sokolovský ml., asi 190 dílů
1980	Pět kruhů, televizní soutěž ČST, režie Eugen Sokolovský ml.
1981–89	Studio B, hudební pořad ČST, režie Rudolf Chudoba, asi 22 pořadů
1983	audiovizuální program Mozek, skupina Progres 2, režie Peter Scherhauser
1983–88	Kámen nůžky papír, dětská soutěž ČST, režie Eugen Sokolovský ml., asi 196 dílů
1984	obal LP a kazety Mozek, skupina Progres 2

222

Vladimír Ambroz

Portfolio

1968–1972

Born on 29 June 1952 in Brno. Attended secondary school in Mikulov (1968–1972) and the Faculty of Architecture at Brno Technical University (1972–1978). Worked as a stage hand and technician in the Theatre on a String (1974–1976). He primarily devoted his energies to action art and performance art in 1976–1981. From the mid-1970s he designed posters, LP covers and stage design for the concerts of folk and rock bands. From 1978 he worked freelance for Czechoslovak Television in Brno as an architect and graphic designer. At the same time, from 1978 he was employed as an exhibition architect at Brno Trade Fairs and Exhibitions, later at the company Druexpo. Before 1990 he staged exhibitions for dozens of subjects and for official presentations of Czechoslovakia at home and abroad, about two hundred and fifty exhibitions of various dimensions in total. In 1989 he founded Ambrosiana Gallery. That same year he founded A.M.O.S., which he renamed AMOSDESIGN in 1995. The company focuses on architecture, interior design and restoration.

	Participation in exhibitions
1974	Brnále, Dům pánů z Kunštátu [House of the Lords of Kunštát], Brno
1976	Brnále, Dům pánů z Kunštátu, [House of the Lords of Kunštát] Brno
1976	VII. bienále užité grafiky [VIIth Biennial of Printmaking], Moravská galerie v Brně [Moravian Gallery in Brno], Brno
1977	Projects and Performances, Czechoslovakia/ Poland, Hallwalls Gallery, Buffalo, U.S.A.
1977	Media Practice, Ai Gallery, Tokyo, Japan
1978	Educational Toys Award, Miami, U.S.A.
1978	Photography as Art / Art as Photography, Gesamthochschule Kassel, Fotoforum, Kassel, Germany
1978	La post-avanguardia, Centro Experimenta, Naples, Italy
1978	Konfrontace 20 [Confrontation 20], Student klub [Student Club], Brno
1978	Vladimír Ambroz – Akce [Vladimír Ambroz – Action], Klub mládeže Křenová [Youth Club Křenová], Brno
1978	Strom (fotografie) [Tree (Photographs)], Dům pánů z Kunštátu [House of the Lords of Kunštát], Brno
1979	Miejsca i chwile, Foto Medium Art, Wrocław, Poland
1979	Correspondence Art, Ai Gallery, Tokyo, Japan

1979	The Real Space, Tokiwa Gallery, Tokyo, Japan
1980	Photography as Art / Art as Photography, Centar za Fotografiju, Film i TV, Zagreb, Yugoslavia
1981	II. Międzynarodowe triennale rysunku, Wrocław, Poland
1982	Vladimír Ambroz, Activity, Klub mládeže Křenová [Youth Club Křenová], Brno
1982	International Art Fair Arco, Madrid, Spain
1982	Idea for Peace, Naples, Italy
1982	Arteder 82, Muestra Internacional de Arte Gráfico, Bilbao, Spain
1983	Keramika [Ceramics], Klub mládeže Křenová [Youth Club Křenová], Brno
1985	International Experimental Art Exhibition, FMK [Club of Young Artists], Budapest, Hungary
1986	V čase [In Time], Galerie G4 [G4 Gallery], Cheb – Výstavní síň Fotochema [Exhibition Hall Fotochema], Prague
1986	Tělo v československé fotografii 1900–1986 [The Body in Czechoslovak Photography 1900–1986], Muzeum Kroměřížska [Museum of Kroměříž Region], Kroměříž
1986	XII. bienále užité grafiky [XIIth Biennial of Graphic design], Moravská galerie v Brně [Moravian Gallery in Brno], Brno
1987	Užité umění [Applied Arts], Mánes, Prague
1987	Art of Today II, International Exhibition 1987, FMK [Club of Young Artists], Budapest, Hungary
1987	IV. bienále tvorby mladých výtvarníků Jihomoravského kraje [IVth Biennial of Art of Young Artists from the South Moravian Region], Dům umění města Brna [Brno House of Arts], Brno
1987	Divadlo v pohybu III [Theatre in Motion III], Divadlo na provázku [Theatre on a String], Brno
1988	Otwarcia / Zamknięcia, On / Over, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw, Poland
1990	Cesty k postmoderně [Ways to Postmodernism], Uměleckoprůmyslové museum [Museum of Decorative Arts], Prague
1990	Le demontage, Rennes, France
1991	Umění akce [Action Art], Mánes, Prague
1992–03	Minisalon, different places around the world (New York, Paris, Jakarta, Brussels, Prague and others)
1996–97	Umění zastaveného času [Art When Time Stood Still], České muzeum výtvarných umění, Prague – Moravská galerie v Brně – Galerie výtvarného umění v Chebu [Czech Museum of Fine Arts Prague – Moravian Gallery in Brno – Gallery of Fine Arts in Cheb]
2008	Replaced, Czech Centre, New York, U.S.A.
2013	Navzájem. Společenství 70. a 80 let [Mutually: Society of the 1970s and 1980s], tranzitdisplay, Prague – Dům umění města Brna [Brno House of Arts], Brno

223

1984	program, plakát, obal LP a kazety Ostrov Země, skupina Futurum	Výběr z literatury
1984	plakáty Jana Saudka (šest různých kusů)	Flash Art, 1976, No. 66–67
1985	Plakáty pro Studio B, Michael Kocáb, Laura a její tygři, Bára Basiková, ČST Brno	Bijutsu Techo Monthly Art Magazin, 1978
1987	layout časopisu Melodie a všechny obálky ročníku	Antonio Ferro (ed.), La post-avanguardia, Museo del Sannio, Benevento 1978
1987	obal LP a kazety Jedinečná šance, skupina Futurum	Opus musicum 13, 1981, č. 9
1987	architektonické řešení výstavy fotografií Vladimíra Židlického, Moravská galerie v Brně	Opus musicum 16, 1984 (kresby pro ročník časopisu) Československá fotografie 35, 1987, č. 3
1987	architektonické řešení festivalu Divadlo v pohybu III (spolu s J. Konečným), Divadlo na provázku, Brno	Scéna 12, 1987 (Divadlo v pohybu)
1989	obal LP Folk team	Ateliér 2, 1989, č. 10
1988	obal LP Změna!, skupina Progres 2	Tvorba, 1990, č. 19
1991	obal LP a kazety Všechna ta smutná hudba, skupina Folk team	Pavlína Morganová, Akční umění 60. a 70. let, Votobia, Olomouc 1996
1989–90	obal LP a kazety Dlouhá noc, Oldřich Veselý	Barbora Klímová, Replaced, vlastním nákladem, Brno 2006
1989	Rocková liga, režie Rudolf Chudoba	Barbora Klímová, Navzájem, tranzit.cz, Praha – FaVU, Brno 2013
1990	obal LP Na výletě, Vlasta Redl	Pavlína Morganová, Czech Action Art, Karolinum, Praha 2014
2004	architektonické řešení stálé expozice Moravské galerie v Brně (spolu s J. Javůrkem a V. Vagadayem)	
2010–12	rekonstrukce interiéru vily Tugendhat, Brno	

	Applied Arts (selection)
1975–77	posters and visual style for the rock festival KMM at the velodrome in Brno
1976	logo for the band Folk team
1978–83	Hrajeme si každý den [We Play Every Day], Czechoslovak TV children's competition, directed by Eugen Sokolovský Jr., c. 190 episodes
1980	Pět kruhů [Five Circles], Czechoslovak TV competition, directed by Eugen Sokolovský Jr.
1981–89	Studio B, music programme of Czechoslovak TV, directed by Rudolf Chudoba, c. 22 episodes
1983	audiovisual programme Mozek [Brain], Progres 2 band, directed by Peter Scherhauser
1983–88	Kámen nůžky papír [Rock, Paper, Scissors], Czechoslovak TV children's competition, directed by Eugen Sokolovský Jr., c. 196 episodes
1984	LP and cassette cover Mozek [Brain], Progres 2 band
1984	programme flyer, poster, LP and cassette cover Ostrov Země [Island Earth], Futurum band
1984	posters for Jan Saudek (six different pieces)
1985	Posters for Studio B, Michael Kocáb, Laura a její tygři band, Bára Basiková, Czechoslovak TV Brno
1987	layout of the magazine Melodie [Melody] and all the covers that year
1987	LP and cassette cover Jedinečná šance [The Only Chance], Futurum band
1987	architectural layout of the exhibition of photographs by Vladimír Židlický, Moravian Gallery in Brno
1987	architectural layout of the festival Divadlo v pohybu III [Theatre in Motion III] (together with J. Konečným), Divadlo na provázku [Theatre on a String], Brno
1989	LP cover Folk team
1988	LP cover Změna! [Change!], Progres 2 band
1991	LP and cassette cover Všechna ta smutná hudba [All that Sad Music], Folk team band
1989–90	LP and cassette cover Dlouhá noc [Long Night], Oldřich Veselý
1989	Rock League, directed by Rudolf Chudoba
1990	LP cover Na výletě [Outing], Vlasta Redl
2004	architectural layout of the permanent exhibition of the Moravian Gallery in Brno (together with J. Javůrek and V. Vagaday)
2010–12	restoration of the interior of Villa Tugendhat, Brno

	Selected bibliography
	Flash Art, 1976, no. 66–67
	Bijutsu Techo Monthly Art Magazin, 1978
	Antonio Ferro (ed.), La post-avanguardia, Museo del Sannio, Benevento 1978
	Opus musicum 13, 1981, no. 9
	Opus musicum 16, 1984 (drawings for the annual run of the magazine)
	Československá fotografie 35, 1987, no. 3
	Scéna 12, 1987 (Divadlo v pohybu / Theatre in Motion)
	Ateliér 2, 1989, no. 10
	Tvorba, 1990, no. 19
	Pavlína Morganová, Akční umění 60. a 70. let, Votobia, Olomouc 1996
	Barbora Klímová, Replaced, self-published, Brno 2006
	Barbora Klímová, Navzájem, tranzit.cz, Praha – FaVU, Brno 2013
	Pavlína Morganová, Czech Action Art, Karolinum, Prague 2014

Obsah / Contents

7 — 97	Realizované akce 1974—1981 / Realized actions 1974—1981
99 — 115	Nerealizované akce a projekty 1976—1982 / Unrealized actions and projects 1976—1982
117 — 199	Tomáš Pospiszył Mediaman / Mediaman
202 — 203	Petr Štembera Pár slov o pražské a brněnské scéně sedmdesátých let / A few words about the Prague and Brno art scenes in the 1970s
204 — 207	Pavel Büchler Hra na umění / The Art Game
208 — 209	Marian Palla Vzpomínky naivního konceptualisty / Memories of a Naïve Conceptualist
210 — 220	Vladimír Ambroz Kdo je kdo na fotografiích nebo kdo byl u fotoaparátu / Who is who in the photos or who was behind the camera
222 — 225	Vladimír Ambroz Portfolio / Portfolio

Tomáš Pospiszyl, ed.

Vladimír Ambroz AKCE ACTIONS

Koncepce knihy / Concept of the book

Vladimír Ambroz, Tomáš Pospiszyl

Texty / Texts Vladimír Ambroz, Pavel Büchler,

Marian Palla, Tomáš Pospiszyl, Petr Štembera

Editor Tomáš Pospiszyl

Redakce / Editing Eva Hrubá

Odborný recenzent / Peer review Mgr. Petr Ingerle, PhD.

Překlad / Translation Magdaléna Wells, Lawrence Wells,

Pavel Büchler (Hra na umění / The Art Game)

Jazyková korektura angličtiny / English language editing

Elizabeth Walsh-Spacilova

Fotografie / Photographs Miroslav Ambroz, Vladimír Ambroz,

Pavel Büchler, Miloslav Sonny Halas, Jef Kratochvil,

Marie Kratochvílová, Václav Šedý, Pavel Zatloukal

Grafická úprava / Graphic design Kristina Ambrozová

Písmo / Font GT Walsheim

Předtisková příprava / Prepress Radek Typovský

Tisk / Printed by Indigoprint, Praha

Vydal BiggBoss v Praze, 2017

Published by BiggBoss in Prague, 2017

ISBN 978-80-906817-0-5

www.biggboss.cz

Fotografie bez uvedení jejich autora pocházejí z archivu Vladimíra Ambroze. Ne u všech fotografií bylo možné spolehlivě určit autora, za což se omlouváme a budeme vděční za doplňující informace. / Unless otherwise stated, photographs are from the Vladimír Ambroz archive. It was not always possible to reliably identify the photographer, for which we apologize. We would be grateful for any further information.

Vydání knihy podpořila firma AMOSDESIGN. /

The book was published with the support of AMOSDESIGN.

Přílohou této publikace je reprint intervence Vladimíra Ambroze do dobového tisku z roku 1977.

A reprint of Vladimír Ambroz's intervention in a 1977 issue of a period newspaper is included as an insert.



mediální
partner

media
partner

