

VÝTVARNÉ UMĚNÍ  
THE MAGAZINE OF CONTEMPORARY ART

3-4/95



7

ZAKÁZANÉ UMĚNÍ I.

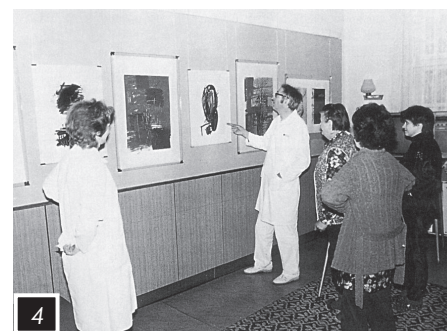
# ARTIST RUN INITIATIVES (ARI) - CECHY OGÓLNE I ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW HISTORYCZNYCH W CZECHOSŁOWACJI I REPUBLICIE CZEKIEJ.

Tomás Pospiszyl

Europa Wschodnia ma historię nieoficjalnych przestrzeni artystycznych, często prowadzonych przez samych artystów, a które stanowią kluczowy element lokalnej historii sztuki po drugiej wojnie światowej. W czasie zimnej wojny prowadzone i finansowane przez państwo instytucje z konieczności podlegały oficjalnej ideologii. Wolność wyrażania się była w nich oczywiście ograniczona. Wydarzenia pół-oficjalne odbywające się w galeriach w prywatnych mieszkaniach i w przestrzeniach publicznych były względnie niezależne od wewnętrznej i zewnętrznej cenzury. W nich też powstawała większość tego, co było najbardziej interesujące w sztuce. Dlatego, co oczywiste, historycy sztuki zajmujący się sztuką powojenną skupiają się na tych miejscach.<sup>1</sup> Ale także w kontekście współczesnym w roku 2012, misja artist run initiatives (ARI) jest oczywista i są one ważnymi miejscami rozmaitych eksperymentów artystycznych nie mieszczących się w ramach dużych instytucji.

Nie zamierzam tu opisywać historii takich miejsc (ARI), czy to historycznych czy współczesnych, ale chcę podjąć próbę opracowania pewnych ogólnych zagadnień jakie są z nimi związane. Nie będę prowadził też studiów porównawczych poszczególnych przykładów, ale poczynię kilka porównań o charakterze historycznym. Dla sztuki w byłej Czechosłowacji, rok 1989 jest uznawany za początek nowej ery. W okresie przed i po roku 1989 zasady na jakich opiera się działanie instytucji są całkowicie odmienne. Data ta jest równie symboliczna jak sama żelazna kurtyna.<sup>2</sup> W Czechosłowacji działały ARI, tak jak później w Republice Czeskiej, zarówno przed jak i po roku 1989. Kuszące jest dokonanie porównania ich kondycji ogólnej i zobaczenie, czy bardzo się one różnią między sobą. Zakładam jednak z góry, że są one dość do siebie podobne. Prawdopodobnie najbardziej znanym ARI sprzed roku 1989 była Jazz Section, która pierwotnie powstała jako agenda finansowana przez ONZ skupiająca miłośników muzyki jazzowej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Czechosłowacji, instytucja ta wymykała się ścisłej kontroli państwa i działała bardzo aktywnie na wszystkich polach kultury, w tym muzyki rockowej, teatru i sztuki, w praktyce tworząc alternatywę dla oficjalnej polityki kulturalnej. Jazz Section publikowała pół-oficjalnie książki, organizowała wystawy i zapraszała artystów z Zachodu. Z powodu tej działalności kilku członków Jazz Section trafiło do więzienia.<sup>3</sup> Jako przykład ARI powstałej po 1989 roku, które są znacznie bardziej wyspecjalizowane niż Jazz Section, wymienię Gallery Display, która działała w Pradze w latach 2001 – 2006. W tym czasie nie było w Pradze instytucji artystycznej mogącej sprowadzić interesującą sztukę współczesną z zagranicy, dlatego grupa młodych artystów – kuratorów stworzyła takie miejsce z własnej inicjatywy.

ARI pojawiają się wtedy, gdy tradycyjny system instytucji jest w kryzysie – politycznym albo ekonomicznym – i nie dostarcza usług jakich potrzebuje środowisko artystyczne. Artyści nie mają wtedy innego wyboru jak zrezygnować ze swojej działalności, albo ją kontynuować i założyć własną galerię. Polityczny kryzys totalitaryzmu i ekonomiczny kryzys globalnego kapitalizmu różnią się co do swojej natury, ale wywołują takie same reakcje: pozwólcie nam tworzyć własne instytucje na tyle niezależne na ile to możliwe. W całej Europie Wschodniej jest silna tradycja tworzenia społeczeństwa równoległego. Aktual Group w Czechosłowacji, Gorgona Group w Chorwacji, Collective Action ZSRR, OHO Group i NSK w Słowenii, wszystkie one powstały w oparciu o model utopijnego społeczeństwa działającego w innej przestrzeni niż otaczająca rzeczywistość. Pozostając w Czechosłowacji, możemy wymienić historyka sztuki i poetę Ivana Martina Jirousa i jego szeroko znane idee kulturowego undergroundu. Gdy ludzie nie dostają kultury takiej jakiej



pragną, muszą ją sobie stworzyć sami. Jirous posunął się do tego, że porównał czeskie środowisko undergroundu do średniowiecznych sekt religijnych i heretyckich, które były zmuszone walczyć o swoją wiarę.<sup>4</sup>

Kulturowy underground w ZSRR, Czechosłowacji czy w Polsce miał ambicje tworzenia niezależnego społeczeństwa z własnymi zasadami, wartościami i estetyką. W pewnym sensie można widzieć w tym spełnienie idei Temporary Autonomous Zones (T.A.Z.), którą wynalazł i spopularyzował amerykański pisarz Hakim Bey.<sup>5</sup> T.A.Z. reprezentuje przestrzenie, które wymykają się kontroli struktur formalnych i nawet we wrogim otoczeniu tworzą wyspę wolności.

Czy jednak ARI w Europie Wschodniej były i są T.A.Z. z prawdziwego zdarzenia? Czy naprawdę były one tak autonomiczne, że można je porównać do republiki piratów na Karaibach? Nawet gdy bardzo się starały, były wtedy i są dziś na wiele sposobów powiązane z istniejącym systemem politycznym. Autonomia nigdy nie jest absolutna, a w zasadzie jest mocno ograniczona. Gdy przyjrzymy się bliżej licznym ARI w Czechosłowacji sprzed roku 1989, to większość z nich było utrzymywanych przez państwo. Choćby dlatego, że działały w państwowych budynkach. Specjalne podwójne wydanie *Výtvarné umění, The Magazine for Contemporary Art* z 1995 było poświęcone „sztuce zakazanej”.<sup>6</sup> Około jednej trzeciej przykładów w tym magazynie dotyczy działalności artystów i kuratorów pracujących w finansowanych przez państwo instytucjach, które starały się mieć program artystyczny wolny od ideologii. Artyści – niezależnie od tego jak wielkie było ich poczucie opozycji wobec systemu politycznego – wciąż kończyli państwowe szkoły prowadzone i kontrolowane przez ten sam system wobec którego byli w opozycji. Także dziś jest to powszechne i niezbędne w ARI, by móc aplikować o państwowe czy europejskie granty.

Inna cechą ARI bliską idei T.A.Z. jest fakt, że wiele ARI istniało przez krótki okres. Czasami kilka miesięcy, dni a nawet godzin, na tyle długo by zrealizować program. Dotyczy to także współczesnych ARI. Powodem ich krótkiego trwania nie jest polityka, ale ekonomia.

Nie musimy jednak sięgać do amerykańskiego pisarza – anarchisty Beya, aby uzyskać odpowiednią definicję ARI. Kilka takich prób znajdziemy w regionie, o którym mówimy, co wydaje się naturalne wzięwszy pod uwagę tradycje Europy Wschodniej. Przykładowo Boris Groys dostrzega nieoficjalne struktury społeczne tworzone przez artystów konceptualnych w Moskwie w latach siedemdziesiątych jako główny produkt ich działalności. Pisząc o grupie Collective Actions, Groys stwierdza: „celem alternatywnych praktyk artystycznych artystów indywidualnych i grup takich jak Collective Actions było tworzenie alternatywnych społeczności i środowisk w czasie, gdy taka niezależna ideologicznie aktywność społeczna była nie tylko obserwowana z podejrzliwością przez



władze, ale wręcz zakazana.”<sup>7</sup> Sztuka mieszała się tam z życiem, ale nie tylko o to chodzi. O ile dla konceptualizmu na Zachodzie ważny był kontekst teoretyczny – manifesty, omówienia, teksty – dla Rosjan to sieć powiązań społecznych i kolektywna natura działań była tym, co naprawdę definiowało ten ruch. Podobnie w 1990 roku Victor Misiano pisze o „tusovce” – towarzyskim charakterze współczesnej sztuki rosyjskiej – który jest ważniejszy niż produkcja dzieł sztuki. „»Tusovka« pojawiła się jako bezpośredni rezultat załamania się oficjalnej kultury i jej instytucji. [...] »Tusovka« jest formą samoorganizacji środowiska artystycznego w sytuacji braku innych instytucji i opieki państwa. Zarazem »tusovki« nie można ograniczyć do undergroundu, będącego typologicznie alternatywą dla oficjalnych instytucji. [...] »Tusovka« przeciwnie, jest formą samoorganizacji środowiska artystycznego nie powoływanego z powodu represji zewnętrznych, ale w sytuacji, gdy zasady tworzenia wspólnoty opierające się na zgodności poglądów, etyce opozycji i »wspólnej pracy« uległy wyczerpaniu.”<sup>8</sup> W tym sensie niewielka jest różnica między okresem przed i po roku 1989.

W wielu ARI można zauważyć konflikt pomiędzy społecznym charakterem działalności a jednostkową odpowiedzialnością. Wiele z ARI wyglądało jak ruchy społeczne, a w rzeczywistości były one prowadzone przez poświęcające się temu jednostki, często były to osoby, które ryzykowały swoją pozycję, a nawet wolność. Wszystko to odbywało się w imię stworzenia możliwości dla rozwoju niezależnego programu kulturalnego. Prawdziwie społeczne instytucje prowadzone przez liczne kolektywy artystów są tak na prawdę występują bardzo rzadko. ARI są traktowane jako miejsce kontaktów, a nawet wymiany międzynarodowej. Ale tworzenie ARI jest także gestem samookreślenia, który ma znaczenie w każdym systemie politycznym. Określam siebie wobec własnego otoczenia. Dlatego ARI są przestrzeniami odrębnymi i wyłączonymi. Aby należeć do ARI musisz przestrzegać ściśle określonych zasad.

Inną cechą ARI jest wielki stopień twórczej improwizacji i zmienność. Wiele z ARI było silnie powiązanych z przestrzenią, w której prowadziły one swoją działalność. Okazało się, że artyści są zdolni stworzyć galerię nieomal wszędzie. Najprostszą strategią było przejęcie oficjalnej galerii i stworzenie w niej niezależnego programu. Gdy nie było takiej możliwości, artyści przed 1989 rokiem tworzyli galerie czy czasowe miejsca wystawowe w prywatnych mieszkaniach, pracowniach czy domkach letniskowych na wsi. W Czechosłowacji przed 1989 rokiem były wystawy i festiwale w takich miejscach jak piwnica, sklep z farbami, podwórko, klasztor, przychodnia weterynaryjna czy klinika psychiatryczna.<sup>9</sup> Pod tym względem artyści w Czechach są niemniej kreatywni. Spotkamy galerie w opuszczonej stacji benzynowej, nieczynnej kopalni, witrynie sklepu spożywczego, kiosku na wystawie przemysłowej a nawet w nigdy nie otwartym, ale wykończonym domu pogrzebowym.<sup>10</sup>

Wydawałoby się, że jest to dość dziwny temat do dokonania uogólnień, ale kolejną rzeczą która cechuje ARI jest zła jakość dokumentacji. Powodem tego są nie tylko trudne warunki i brak funduszy w miejscach, gdzie wszystko trzeba robić samemu, ale według mnie ma to jeszcze inne przyczyny. Wydaje się, że nie było i nie ma potrzeby potrzeby robienia szczegółowej dokumentacji takiej jak w muzeum. Na fotografiach dokumentalnych, zarówno historycznych jak i współczesnych, bardziej niż same wystawy widoczni są ludzie. Jest oczywiste, że były / są to bardziej wydarzenia towarzyskie, których powodem była sztuka. Sztuka jest tu tylko pretekstem dla aktywności towarzyskiej. Gdy mówimy o ARI, fotografie są mniej istotne niż słowne wprowadzenie, które opisuje kontekst towarzyski w jakim dane wydarzenie się odbyło. Pod względem metodologicznym stosujemy tu raczej *oral history* niż *scientific topology*. Ostatnio mamy do czynienia z zalewem publikacji na temat rozmaitych ARI w Czechach – istniejących tylko przez krótki czas lub wciąż funkcjonujących. Wszystkie te publikacje zawsze zawierają dwa elementy: wywiad z twórcami danego miejsca, który w sposób subiektywny podsumowuje jego działalność oraz chronologię.<sup>11</sup>

Prowadzi nas to z powrotem do Groysa i „tusovki”, ale byłoby błędem myśleć o towarzyskim charakterze ARI jako czymś charakterystycznym dla Europy Wschodniej. Przychodzi mi tu na myśl Museum of Conceptual Art (MOCA) prowadzone przez Toma Marioniego w San Francisco. Tworzone w latach siedemdziesiątych, ma wszystkie cechy charakterystyczne typowe dla ARI w Europie Wschodniej; produkcja artystyczna czy nadmiernie rozbudowany kontekst teoretyczny nie są tu najważniejsze. Ważna jest okazja by spotkać innych ludzi i spędzić miło razem czas. Widać to wyraźnie w trwającym non stop performance Marioniego: *The Act of Drinking Beer with Friends as the Highest Form of Art*, na który składa się dokładnie to, co mówi tytuł. Oto jak Europa Wschodnia – włączając w to alkohol – rozwinęła się niezależnie w dalekiej Kalifornii.<sup>12</sup>

Ale historia społecznego kontekstu sztuki w przeszłości także sama w sobie może stać się projektem artystycznym. Mam tu na myśli różne działania czeskiej artystki Barbory Klímovej, która przez ostatnie lata tworzy mapę aktywności zapomnianych środowisk artystycznych i jednostek działających poza mainstreamem w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Artystka tworzy wystawy, performance, wydawnictwa w oparciu o bliską współpracę z artystami starszych generacji. Następnie stara się połączyć elementy ich prac z podobnymi strategiami stosowanymi przez artystów młodszej generacji po to, aby powstał między nimi dialog.<sup>13</sup>

Niektóre z cech charakterystycznych dla ARI zbliżają je do projektów realizowanych kolektywnie czy do aktywizmu artystycznego, znanych z ostatnich lat. Stwarza to pewien kłopot dla ich oceny przez krytykę. Tradycyjne wartości krytyki artystycznej są tu niewystarczające. Wiadomo, że te prace mają nie tylko wartości estetyczne, ale także etyczne. Zmieszane razem stanowią niełatwy punkt wyjścia dla analiz krytycznych, w których trzeba rozważyć i jedno i drugie. Jednak wartości etyczne bardzo różnią się od wartości artystycznych.<sup>14</sup>

Sądzę, że powodem dla którego tak bardzo interesują nas dziś historyczne ARI nie jest sama sztuka, ale gest skierowany przeciw establishmentowi jakim jest samo ich istnienie. I myślę, że podobny sentyment powoduje, że ARI są również dziś tak popularne w środowiskach artystycznych. Są one laboratoriami w których urzeczywistnia się historia sztuki. Ale także miejscami gdzie kwitnie życie towarzyskie i związane z nimi historie. To paradoks, ale z jednej strony pokazują one dezintegrację starego systemu wartości związanego ze sztukami wizualnymi, ale z drugiej strony są one bliskie celowi dawnych awangard, którym było tworzenie nowego życia, a nie tylko nowej sztuki.

- 1 Wydane zostały szczegółowe opracowania na temat nieoficjalnych galerii czy wystaw dotyczące konkretnych miejsc, a także ogólne opracowania książki o historii sztuki z perspektywy funkcjonujących instytucji artystycznych przeciwstawiających się kontroli państwa. Zob. Richard Waller and Joan Maitre, red., *The Space of Freedom: Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986* (Richmond: University of Richmond Museums, 2006) czy Luiza Nader, *Koncepcjonalizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009).
- 2 Nie jest to tylko kwestia instytucji sztuki i roku 1989, ale dotyczy sposobu rozumienia społeczeństwa jako całości. Odzwierciedleniem takiego sposobu rozumienia jest podział historii występujący w podręcznikach historii na dwa odmienne okresy, który jest trudny do przekroczenia. Por. tytuł antologii na temat historii Europy Centralnej: Jürgen Danyel, Jennifer Schevardo i Stephan Kruhl, *Crossing 68/89: Grenzüberschreitungen und Schnittpunkte zwischen den Umbrüchen* (Berlin: Metropol, 2008).
- 3 Zob. więcej Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_in\\_dissident\\_Czechoslovakia](http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_in_dissident_Czechoslovakia).
- 4 Ivan Martin Jirous, „A Report on the Third Czech Musical Revival,” w: *Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, red. Laura Hoptman i Tomas Pospiszyl (New York: MoMA, 2002), 56-65.
- 5 Hakim Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009).
- 6 *Výtvarné umění, The Magazine for Contemporary Art*, nr 3-4 (1995).
- 7 Boris Groys, „Art Clearings,” w: *Empty Zones, Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Boris Groys (London: Black Dog Publishing, 2011), 8. Relacje niekonformistycznych grup artystycznych wobec ich publiczności i globalnego kontekstu artystycznego są omawiane także w książce Borisa Groysa *History Becomes Form, Moscow Conceptualism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010). „[...] the goal of alternative artistic practices of individual artists and groups, like Collective Actions was to create alternative social communities and milieus in a time in which such an ideologically independent social activity was not only suspiciously watched by the authorities but even strictly forbidden.”
- 8 Viktor Mísiano, „An Analysis of »Tusovka«. Post-Soviet Art of the 90s,” w: *Art in Europe. 1990-2000*, red. Gianfranco Maraniello (Milan: Skira, 2002), 162.
- 9 Galeria Jazz Section znajdowała się w piwnicy. Galeria Zlevněné zboží działała w sklepie z farbami w Brnie w latach 1986-89. Podwórko było miejscem organizowanych przez artystów wystaw pod tytułem *Konfrontace* w Pradze w 1987. Niezwykle ważna wystawa niekonformistycznych fotografików, której kuratorką była Anna Fárová, miała miejsce w klasztorze w Plasy w 1981. Artysta Jiří H. Kocman organizował wystawy w instytucie weterynarii w Brnie, gdzie pracował w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Od czasu do czasu wystawy odbywały się w klinice psychiatrycznej w Kroměříž w latach osiemdziesiątych.
- 10 Przykłady dotyczą Galerii Benzínka (Slaný, 2006-2009), Galerii Jáma (Ostrava, 1998-2003), Galerii Potraviny (Brno, 2009- do dzisiaj), Galerii 36 (Olomouc, 2006-2010), Galerii Nashledanou, (Volyně, 2010-dzisiaj).
- 11 Ostatnie publikacje dotyczą: Galerii Jelení Gallery 1999-2009, CSU, Praha 2010. Benzínka, Fotograf, Praha 2012, Galerii Na shledanou 2010-2011, Městské muzeum ve Volyni, Volyně 2012. Brněnská osmdesátá, Muzeum města Brna, Brno 2010.
- 12 Być może to nie przypadek, gdyż Tom Marioni miał kontakt z artystami z Europy Wschodniej. W 1975 odbył podróż po kilku krajach za żelazną kurtyną (Węgry, Polska, Jugosławia, Czechosłowacja), wypracował sobie kontakty z lokalnymi artystami undergroundowymi i w 1976 opublikował specjalne wydanie swojego pisma *Vision* poświęcone Europie Wschodniej. Więcej w: Tom Marioni, *Beer, Art and Philosophy* (San Francisco: Crown Point Press, 2003), 141.
- 13 Takie projekty jak *For those who were not born here* z 2007, dotyczą niezależnych środowisk artystycznych w Ołomuńcu, czy *Our Business* z 2009, opisujący działalność w Gallery of the Young w Brnie. Wszystkie one zostały zdokumentowane na: [www.barboraklimova.net](http://www.barboraklimova.net). Od 2010 pracuje nad kompleksowym projektem pod tytułem *Private archives*, który dotyczy szerokiego wyboru artystów (Vladimír Ambroz, Pavel Büchler, Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Jiří Havlíček, Vladimír Havlík, Marie Kratochvílová, J. H. Kocman, Marian Palla, Miroslav Sony Halas, Jiří Valoch, Petr Váša, Aleš Zábaj).
- 14 Zob. Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum*, (February 2006): 178-83.

## Spis ilustracji

- 1 Okładka magazynu *Výtvarné umění*, [The Magazine For Contemporary Art], *Zakázané umění*, nr 3-4 (1995), poświęconego sztuce zakazanej.
- 2 Underground Gallery należąca do Jazz Section, Praga, 1983. Publikowane w *Výtvarné umění*, [The Magazine For Contemporary Art], *Zakázané umění*, nr 3-4 (1995): 85. Fot. J. Kučera.
- 3 Historyk sztuki Jiří Valoch przemawia na otwarciu wystawy w Veterinary Institute, lata siedemdziesiąte. Fotografia z prywatnej kolekcji.
- 4 Wystawa na korytarzu kliniki psychiatrycznej w Kroměříž, 1985. Fotografia z prywatnej kolekcji.
- 5 Wystawa *Konfrontace*, kwiecień 1986. Fot. Hana Hamplová.
- 6 Otwarcie w Galerii Nashledanou w Volary, 2011. Fot. Jan Freiberg.
- 7 Wystawa Igora Korpaczewskiego, Galeria Benzínka Nera Slaný, czerwiec 2008. Fotografia ze zbiorów prywatnych.
- 8 Anatoly Shikov, artyści uczestniczący w wystawie w prywatnym mieszkaniu *On Bronnitskaya Street*, Leningrad, listopad 1981. Publikowane w *The Space of Freedom, Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986*, University of Richmond Museums, Virginia, 2006. Dzięki uprzejmości Museum of Nonconformist Art, Pushkinskaya-10 Art Centre, St. Petersburg, Rosja.