

PIOTR PIOTROWSKI

NAD MAPĄ NEOAWANGARDY EUROPY ŚRODKOWEJ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Na samym początku lat siedemdziesiątych w Niemczech ukazała się książka Klausa Groha¹. Była to jedna z pierwszych prób uchwycenia mapy sztuki neoawangardowej Europy Wschodniej i Środkowej. Praca nie stanowiła jakiegoś szczególnie ważkiego wkładu w interpretację i analizę tej twórczości – była raczej wstępną prezentacją wybranych artystów regionu. Jej waga polega zapewne na pionierskości spojrzenia na tę część Europy jako na pewną całość, zwłaszcza że także tu, w Europie Wschodniej i Środkowej, nie postrzegano regionu jako określonego kulturowo obszaru. Myślenie w tak zdefiniowanych kategoriach geograficznych kojarzone bowiem wyłącznie z układem politycznym, którego założenia – ideologia komunistyczna – w przeważającej większości były (raczej bierne niż czynnie) odrzucane przez tutejsze społeczeństwa. Artyści zaś widzieli tu siebie bardziej w kategoriach uniwersalnych niż regionalnych². To dawało im poczucie funkcjonowania w światowej kulturze artystycznej, stanowiło rekompensatę za mniej czy bardziej konsekwentną izolację. Generalnie rzecz biorąc, lokalna perspektywa nie była więc do zaakceptowania, zbyt mocno bowiem przypominała myślenie w kategoriach Układu Warszawskiego. Jednak książka Groha mimo to spotkała się tu z dobrym przyjęciem. Jej atutem bowiem było to, że powstała na Zachodzie. Nie tylko dlatego, że na Wschodzie taka praca powstać nie mogła, ale dlatego, że właśnie powstała na Zachodzie. Oprócz oczywistego prestiżu, jaki zyskiwali artyści, których biogramy tam zamieszczono, Zachód był

¹ *Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UDSSR, Ungarn*, red. K. Groh, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1972.

² P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej [Towards a New Geography of Art]*, „Magazyn Sztuki”, 1998, nr 19; L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, (w:) *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999, s. 43.

lustrem, w którym artyści „Innej” Europy chętnie się przeglądali. Zachód – wierzono – zweryfikuje kryteria ocen i określi wartość sztuki tworzonej za „żelazną kurtyną”.

W tym myśleniu tkwił zapewne pewien paradoks. Z jednej strony bowiem zdawano sobie tu doskonale sprawę, że kontekst tutejszej twórczości jest specyficzny, w związku z tym specyficzne są też jej znaczenia. Z drugiej jednak strony nie chciano przyjąć do wiadomości geografii artystycznej i wynikających stąd konsekwencji. Podświadomie obawiano się, że przyjęcie geograficznej perspektywy może spowodować ugruntowanie podziału Europy, potwierdzenie istnienia „żelaznej kurtyny”. Paradoksalne jest więc też powodzenie książki Groha; z jednej strony realizowała ona geograficzny paradygmat myślenia – jej tematem była aktualna twórczość Europy Wschodniej i Środkowej (określanej krótko jako „wschodnia”), a nie całej Europy z uwzględnieniem krajów wschodnich³, z drugiej jednak strony nobilitowała lokalne środowiska artystyczne właśnie przez publikowanie informacji o nich na Zachodzie, wśród tych – jak pisał Kundera w swym słynnym esej – „których kochamy”⁴. W osobie Groha starano się zatem dostrzec symptom zjawiska, które dawało nadzieję, że ta miłość przestanie być platoniczna.

Książka Groha z historycznego punktu widzenia ma jeszcze jedną wartość, zapewne najważniejszą. Mianowicie jej autor jako jeden z pierwszych dostrzegł, że w tej części kontynentu w okolicach roku 1970 dzieją się rzeczy, które zmieniają jego artystyczne oblicze. Kształtuje się bardzo dynamiczna formacja artystyczna, formacja neoawangardowa. Nie był naturalnie jedynym, który obserwował te procesy. Aktywność wschodnio- i środkowoeuropejskich artystów na scenie międzynarodowej rosła. Szukano kontaktów, starając się ignorować granice i podział na bloki polityczne, mimo że generalnie rzecz biorąc władze nie dość, że ich nie ułatwiały, to patrząc podejrzliwie na wszelkie niezależne od struktur administracyjnych inicjatywy (zwłaszcza na arenie międzynarodowej), wręcz je utrudniały. Dotyczy to nie tylko (czego można by się spodziewać po atmosferze późnozimnowojennej) kontaktów z Zachodem, lecz również – a może przede wszystkim – wewnątrz państw bloku wschodniego. Władze rościły sobie pretensje do monopolu na wszelką wymianę między tymi państwami i strzegły tego obszaru, obawiając się utraty kontroli. Wynikało to po części z zasady totalitarnej władzy, po części zaś z pragmatyki. Zdawano so-

³ Książka stanowiła drugą część publikacji poświęconej aktualnej sztuce. Pierwsza z nich poświęcona była sztuce zachodniej (wyjątek stanowiła prezentacja polskiego artysty Edwarda Krasińskiego): *If I had a Mind.... (ich stelle mir vor...)*. *Concept-Art, Project-Art*, red. K. Groh, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1971.

⁴ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie”, 1984, nr 5.

bie wszak sprawę ze znacznych różnic zarówno ekonomicznych, jak politycznych wśród państw socjalistycznych, których niekontrolowane ujawnienia w świadomości mieszkańców regionu mogłyby naruszyć stabilność systemu jako całości.

Próby wymiany międzynarodowej, w tym wewnątrz bloku wschodniego, wbrew czynionym przez komunistów przeszkodom, jednak istniały. Jedną z nich była inicjatywa Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego, historyka sztuki i artysty z Poznania, nawiązania w 1971 roku międzynarodowej wymiany informacji pod nazwą „Net” (il. 1). Jak pisze Briger Jesch, była to „pierwsza niekomercyjna wolna, międzynarodowa wymiana artystyczna”⁵. Założona i prowadzona następnie w tym samym mieście przez Jarosława Kozłowskiego Galeria Akumulatory 2 konkretyzowała te założenia – była z istoty międzynarodowa i z istoty nie tylko przekraczała granice, ale też starała się nie hierarchizować geografii. Pojawiali się tu bowiem zarówno artyści zachodni, ale też wschodnioeuropejscy: Carlfriedrich Claus, Laszlo Lakner, Jiří Valoch i inni. W Poznaniu zresztą w początku lat siedemdziesiątych w galerii miejskiej zwanej podówczas Biurem Wystaw Artystycznych, za sprawą osiadłego tu węgierskiego historyka sztuki Jánosa Brendla, zorganizowano jedną z pierwszych (jeżeli w ogóle nie pierwszą) zagranicznych wystaw węgierskich twórców nowoczesnych, którzy wychodzili z alternatywnych wobec sztuki oficjalnej pozycji⁶. Kolejnym, bardziej widocznym, bo w centrum kraju, punktem na mapie Polski zainteresowanym międzynarodową sztuką neoawangardową była wówczas Galeria Foksal. Tu również m.in. odbywała się wystawa węgierskich artystów neoawangardy, w tym jednego z najciekawszych twórców tego środowiska Miklósa Erdélyego. Także warszawska Galeria Remont prowadziła ożywioną działalność w tym zakresie, gdzie m.in. w 1976 roku zorganizowano pokaz trzech akcji czeskich performerów: Jana Mlčocha, Karela Milera i Petra Štembery. Na polskiej mapie międzynarodowych, środkowoeuropejskich kontaktów wymieńmy jeszcze Wrocław z aktywnym środowiskiem artystycznym i muzealnym, Lublin (Galeria Labirynt) oraz Łódź.

Polska była w latach siedemdziesiątych w wyjątkowej sytuacji, jeżeli chodzi o możliwości organizacji wystaw sztuki neoawangardowej oraz prowadzenie wymiany międzynarodowej. Jako taka właśnie była celem wycieczek artystycznych i intelektualnych z innych państw Europy Środkowej. László Beke wśród czynników kształtujących edukację węgierskie-

⁵ B. Jesch, *Mißbrauch sakraler Räume für staatsfeindliche Zwecke*, (w:) *Mail Art Szene DDR, 1975-1990*, red. F. Winners, L. Wohlrab, Berlin: Haude Spener, 1994, s. 96.

⁶ *Wystawa grupy artystów węgierskich*, [red. J. Brendel], Poznań: Biuro Wystaw Artystycznych, 1970.

NET

SIEĆ /NET/

- SIEĆ jest pozainstytucjonalna
- tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki
- propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych
- towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna /recepty, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp./
- SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji
- punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach
- między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artikulacji, która to wymiana umożliwia ich równoległą prezentację we wszystkich punktach
- idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską
- SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana

Jarosław Kozłowski
Andrzej Kostołowski

go intelektualisty wspomina podróże autostopem do Polski⁷; Jiří Valoch również wymienia Polskę jak docelowy kraj tego rodzaju turystyki intelektualnej w czasie, kiedy władze Czechosłowacji znacznie utrudniały wyjazdy na Zachód. Polska oraz inne kraje Europy Środkowej (Valoch wymienia również Węgry, a także, co szczególnie godne uwagi, NRD) funkcjonowała więc jako pewnego rodzaju substytut międzynarodowej sceny artystycznej⁸. Tak też należy tę sytuację traktować. Potwierdzają to intelektualiści i artyści z byłej NRD, którzy, aby nawiązać kontakty z kulturą zachodnią, podróżowali na Wschód, do Polski. Paul Kaiser i Claudia Petzold, autorzy wystawy i katalogu *Boheme und Diktatur in der DDR*, piszą, że tu znajdowano zachodnie książki, płyty popularnych zespołów muzycznych, festiwale jazzowe, międzynarodowe wystawy artystyczne o znaczącej niekiedy światowej randze, jak krakowskie Biennale Grafiki, księgarnie i biblioteki z literaturą zakazaną w NRD, a dostępną w Polsce, międzynarodowe festiwale filmowe oraz bardziej kameralne pokazy filmów zachodnich w łódzkiej Szkole Filmowej; tu wreszcie – jak podkreślają autorzy – w tym „bratnim”, położonym na wschód od Odry kraju, w czasie autostopowych podróży paliło się pierwszą w życiu „trawę”⁹. Wystawianie w Polsce przez artystów środkowoeuropejskich funkcjonowało niekiedy na zasadzie substytutu uczestnictwa w międzynarodowym (zachodnim) obiegu artystycznym. Robert Rehfeldt, jeden z inicjatorów bardzo popularnej w NRD sztuki poczty, mail artu, intensywnie szukający zresztą wschodnioeuropejskich kontaktów już od końca lat sześćdziesiątych, ze względu na ograniczone możliwości ekspozycji tego rodzaju zjawiska w Niemczech Wschodnich (taka wystawa odbyła się w Arkade Galerie w Berlinie Wschodnim w listopadzie 1978 roku), zainicjował ekspozycję tego zjawiska z udziałem około pięćdziesięciu artystów w warszawskiej Galerii Studio w 1975 roku pt. *Art in Contact* (il. 2)¹⁰. Jego kontakty z polskimi artystami były jednak wcześniejsze, datowane na sam początek lat siedemdziesiątych¹¹. Wybór Polski naturalnie dyktowany był

⁷ L. Beke, *The Hidden Dimensions of the Hungarian Art of the 1960s*, (w:) *Hatvanas Évek. Új Törökvések a Magyar Képzőművészetben*, red. L. Beke, et al., Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1991, s. 316.

⁸ J. Valoch, *Brnenský okruh, Výtvarné umění*. „The Magazine for Contemporary Art”, 1995, nr 3-4: *Zakázané umění*, t. I, s. 151-155.

⁹ P. Kaiser, C. Petzold, *Boheme und Dictatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere, 1970-1989*, Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1997, s. 30.

¹⁰ E. Blume, *In freier Luft – Die Künstlergruppe Clara Mosch und Ihre Pleinairs*, (w:) *Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*, red. G. Feist, E. Gillen, B. Viereneisel, Berlin: Museumspädagogischer Dienst/DuMont Buchverlag, 1996, s. 739.

¹¹ [R. Wolf, R. Rehfeldt], *Gespräch / Discussion*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, red. K. von Berswordt-Wallrabe, L. Beke, Schwerin: Staatliches Museum, 1996, s. 133.



2. Ruth Wolf, Robert Rehfeldt, *Art in Contact*, 1975, Galeria Studio, Warszawa

sytuacją polityczną. Jak wspomina jeden z monografistów artysty, Jürgen Weichardt, twórca, który chciał być pośrednikiem między Wschodem i Zachodem, wybiera Polskę, gdyż w tym czasie w innych krajach tzw. socjalistycznych panuje dość duża stagnacja: w ZSRR w 1974 roku rozbita zostaje „wystawa buldożerowa”, której skutki dopiero przyczynią się do dynamizacji tamtejszego środowiska w drugiej połowie dekady, w Czechosłowacji po zgnieceniu Praskiej Wiosny panuje tzw. normalizacja, na Węgrzech zaś dopiero rodzi się i przebija przez administracyjne przeszkody ruch neoawangardy¹².

W tych środkowoeuropejskich kontaktach i podróżach zatem chodziło przede wszystkim o możliwość śledzenia kultury zachodniej, rozumianej tu jako uniwersalna kultura współczesności, w mniejszym stopniu (choć również) o poznawanie krajów sąsiednich. Generalnie rzecz biorąc, nie było bowiem większego zainteresowania kulturą artystyczną Europy Środkowej, a to, które się przejawiało, dotyczyło bardzo elitarnego środowiska. Dla każdego z krajów tej części Europy pożądanym partnerem był Zachód, nie zaś sąsiedni kraj.

Jeszcze bardziej niż Polski wyjątkowa była pozycja Jugosławii, która – jeżeli chodzi o kulturę artystyczną – bardziej przypominała kraj zachodni, niż wschodnio- czy środkowoeuropejski. Z tego też powodu kontakty z Jugosławią były traktowane nieco podejrzliwie przez władze państw Środkowej Europy. Tę podejrzliwość wzbudzała również niezależność Jugosławii wobec Wielkiego Brata. Oprócz powodów politycznych pewnego rodzaju trudność w kontaktach międzyludzkich z Jugosławią stwarzały względy ekonomiczne. Jugosławia bowiem, jako kraj „półzachodni”, była po prostu znacznie droższa od pozostałych państw tzw. demokracji ludowej. Niezwykłą dynamikę osiągnęło w tym czasie – oprócz tradycyjnego Zagrzebia, prawdziwej artystycznej stolicy Jugosławii – środowisko Belgradu, zwłaszcza Studenckie Centrum Kultury przy Uniwersytecie w Belgradzie (SKC)¹³. Pojawiała się tu bardzo duża liczba zachodnich artystów i krytyków, którzy na miejscu nawiązywali kontakty z twórcami wschodnimi, w przeważającej jednak większości jugosłowiańskimi. Dla tych ostatnich bowiem także goście z Zachodu stanowili bardziej atrakcyjną okazję międzynarodowej wymiany doświadczeń artystycznych niż ubożsi i pracujący czasami w znacznej izolacji twórcy Wschodniej i Środkowej Europy. Nadanie międzynarodowego wymiaru tej kulturze było więc – z uwagi na sytuację polityczną i ekonomiczną Jugosławii – stosunkowo łatwe.

¹² J. Weichardt, *Unsere Mann in Berlin*, (w:) Robert Rehfeldt. *Malerei, Visuelle Poesie, Mail-Art, Graphik, Objekte, Video*, red. E. Blume, H.-J. Schirmbeck, J. Zielke, A. Weiss, Berlin: Galerie Vier, Galerie Zielke, 1991, s. 22-23.

¹³ F. Malsch, *Das Studentski Kulturni Centar, Belgrad*, „Kunstforum”, 1992, nr 117.

Nieporównanie trudniejsza, ze względów politycznych, ekonomicznych, administracyjnych itp. było sytuacja w innych krajach. Czechosłowacja przechodziła kryzys spowodowany represjami skierowanymi w stronę środowisk intelektualnych po zgnieceniu Praskiej Wiosny. Rumunia ponownie stawała w obliczu usztywnienia kursu polityki kulturalnej. NRD, w której następowały pewne zmiany, wciąż była „państwem frontowym” poddanym znacznej kontroli „własnej” i sowieckiej, zwłaszcza na polu kontaktów międzynarodowych. Mimo to jednak rozwijał się system kontaktów między artystami Europy Środkowej, a niektórzy z nich zaznaczali swą obecność na wschodnioniemieckiej scenie artystycznej, przede wszystkim dzięki heroicznej działalności nieoficjalnych i w zasadzie nielegalnych, prywatnych (w całości bądź po części) instytucji, z których czołową rolę odgrywała EP Galerie, prowadzona przez Jürgena Schweinebradena w jego własnym mieszkaniu na berlińskim Prenzlauer Bergu¹⁴. Wspomina on, że takie „kraje jak Polska, Czechosłowacja, Węgry były interesujące, ponieważ tradycja artystyczna nie była w takiej mierze przzerwana, jak w NRD”¹⁵. Niemniej, o czym już była mowa, z trzech wymienionych krajów dla twórców NRD najbardziej atrakcyjna była Polska, gdyż w pozostałych państwach z powodów politycznych działalność artystyczna podlegała większym ograniczeniom. Na Węgrzech jednakże, gdzie sytuacja w początku lat siedemdziesiątych była dość trudna, następowała z biegiem dekady wyraźna intensyfikacja nie tylko rozwoju sztuki neoawangardowej, ale też podejmowanie coraz bardziej licznych kontaktów międzynarodowych. Kolosalną rolę odgrywał tu László Beke, znakomicie zorientowany (może wręcz najlepiej zorientowany) w sztuce regionu krytyk sztuki. To on był początkowym łącznikiem między polskimi twórcami NET-u (Andrzejem Kostołowskim i Jarosławem Kozłowskim) a środowiskiem węgierskim¹⁶. On był też organizatorem ekspozycji *Tükör / Mirror* w 1973 roku w alternatywnej galerii założonej w wynajętej od Kościoła katolickiego kaplicy w Balatonboglár (po tej ekspozycji galeria została przez władze zamknięta). Sam zaś pomysł założenie tego ośrodka pochodził od bardzo aktywnego twórcy i organizatora, a także niezwykle kolekcjonera dokumentacji neoawangardy, György Galántaia, późniejszego (wraz z Julią Klaniczay) założyciela niebywałego archiwum tej sztuki Artpool Archive w Budapeszcie¹⁷. W projekcie *Tükör / Mirror*,

¹⁴ J. Schweinebraden, *Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen, 1956-1980*, (w:) *Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1945-1990*, op. cit., s. 702-708.

¹⁵ Ibidem, s. 704.

¹⁶ G. Perneczky, *Hungary: Long Live the Cultural Bungler*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 37.

¹⁷ Ibidem, s. 41. Por. też: *Galantai Lifeworks, 1968-1993*, Budapest 1993.

TÜKÖR

MIRROR

SPIEGEL

MIROIR

BALATONBOGLÁR-CHAPEL
August 5-11, 1973

The material collected for this show reflects a few aspects of the mirror only.

The mirror is the greatest commonplace of art.

The mirror has a dualistic character, being dull and everyday on the one side, brilliant and incomprehensible on the other. It is coldly rational and mysterious in the same time.

The single possibility to face ourself is the mirror. The reflect is the most perfect and most transitory image.

The origin of the mirror: Narcyss seeing himself in the surface of the water.

Painters make their autoportraits from the mirror.

In the Middle Ages, mirror is the attribute of the vanity.

Brunelleschi discovers the perspective by means of an apparatus with mirror.

In the Netherlands, the painting equals to the mirror /The Arnolfinis by Jan van Eyck/.

The mirror is a magic object. Apotropsicon. In the popular arts, there is a special genre of the paintings on mirror /Spiegelbild/.

The baroque exploits some characteristics of the mirror to the utmost /Corridor of Mirrors in Versailles, illusion of endless spaces/.

Fastening of the mirror image the first time by Daguerre. He discovers the photograph.

Furnitures, carpets, printed sheets also have a "mirror". Symmetry, inversion can be interpreted as mirrors too.

In the modern technics, mirror is indispensable. In the photograph, film, Op Art, Kinetics using modern technics, the application of mirrors happens frequently.

The mirror image is a picture. The art is the reflection of the reality.

The types of mirror: plain mirror, distorting mirror, transparent mirror etc.

The mirror is the metaphor of the art.

The mirror is the greatest commonplace of art.

Budapest, August 3, 1973.

László Beke

realizowanym w bardzo trudnym otoczeniu politycznym, nieporównywalnym z tym w Jugosławii i nawet w Polsce, uwzględniono prace kilkudziesięciu artystów nie tylko węgierskich, ale też zagranicznych, pracujących po obu stronach „żelaznej kurtyny” (il. 3)¹⁸. W projekcie brał też udział Klaus Groh.

Książka Groha więc wpisuje się dokładnie w tę atmosferę. Jej zasadniczą wartość zatem polega na tym, że rozpoznaje dynamizację neoawangardy środkowoeuropejskiej ok. roku 1970, w momencie zmieniającego się układu zarówno politycznych, jak artystycznych współrzędnych. W tym drugim obszarze tendencje we wszystkich krajach są mniej więcej analogiczne – wzrost, niekiedy dość lawinowy, zainteresowania sztuką neoawangardy; w pierwszym jednakże, który stanowi historyczny kontekst tych procesów, Europa Środkowa w znacznym stopniu była zróżnicowana, co powodowało, że twórczość neoawangardowa w jednych krajach mogła się w miarę swobodnie rozwijać, korzystając nawet jak w Jugosławii i w Polsce z dotacji państwowych, w innych natomiast skazana została na działalność niemal podziemną. Wspomniany wyżej kontekst polityczny sztuki lat siedemdziesiątych w Europie Środkowej nie jest trudny do nakreślenia. Zachodzące w regionie procesy historyczne są stosunkowo dobrze znane. Czechosłowacja przeżywa w tym czasie najtrudniejsze chwile. Tzw. normalizacja, a więc represje po upadku „Praskiej Wiosny”, dotknęły wszystkie środowiska. Dynamicznie rozwijająca się czechosłowacka sztuka lat sześćdziesiątych¹⁹, przeżywająca pewnego rodzaju swój złoty okres, staje się ofiarą „normalizacji”. W Rumunii z kolei obserwujemy pewien paradoks. Około 1970 roku kończy się czas tamtejszej odwilży wprowadzony przez Nicolae Ceaușescu (brzmi to jak ironia w świetle późniejszych jego posunięć). W 1971 roku ogłasza on mianowicie tzw. tezy lipcowe, które zapowiadają twardszą politykę kulturalną. Gdy w połowie lat siedemdziesiątych zostaje „wybrany” na prezydenta państwa, następuje definitywny koniec jakichkolwiek swobód intelektualnych. Od tej pory czołowy i jedyny magazyn artystyczny „Arta” zaczyna się każdorazowo cytatai z wypowiedzi (o sztuce) dyktatora oraz obszernym materiałem fotograficznym ilustrującym te wystąpienia. A jednak mimo to sztuka rumuńska rozwija się w początku lat siedemdziesiątych dość dynamicznie. Przeżywa ona wręcz pewnego rodzaju rozkwit porównywalny być może z tym, co działo się w Bukareszcie w latach dwudziestych. Powstają nowe miejsca wystawowe, organizuje się ekspozycje, pojawiają się niezwykle interesujący artyści. Ciekawa sytuacja tworzy się również w NRD.

¹⁸ *Tükör / Mirror*, Budapest: Artpool, 1992.

¹⁹ *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, red. V. Havránek, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999; *Šest'desiate roky v slovenskom výtvarnom umění*, red. Z. Rusinová, Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995.

Z początkiem lat siedemdziesiątych odchodzi Walter Ulbricht, wieloletni przywódca partii i państwa, typowy twardogłowy stalinista. Zastępuje go Erich Honecker wytwarzający wokół siebie opinię umiarkowanego polityka. Władze deklarują większe otwarcie na potrzeby i ambicje środowisk artystycznych, choć – rzecz raczej oczywista – tych obietnic nie spełniają; uruchomiony zostaje proces zmierzający w stronę – jak się tam mówiło – „kultury autonomicznej”, a więc kultury niezależnej od władzy i celów propagandowych, jakie ta przed sztuką stawiała²⁰. Raz jednak wprowadzonych w ruch mechanizmów (podobnie jak w Rumunii) nie można już było zatrzymać. Początek lat siedemdziesiątych nie przypominał połowy lat pięćdziesiątych, kiedy deklaracje rozluźniania polityki kulturalnej niemal natychmiast przybrały formę „stalinowskiej destalinizacji”²¹. Teraz ten manewr się nie powiódł. Wschodnioniemieccy artyści, zwłaszcza młodzi, krok po kroku zdobywali dla siebie coraz większy obszar autonomii.

Przeciwieństwem czechosłowackiej normalizacji z kolei była w tym czasie kultura Jugosławii. Kraj, realizując politykę otwarcia, rozwijał się ekonomicznie i – przy niewątpliwym braku swobód politycznych – stwarzał możliwość artystycznych eksperymentów, rozwoju neoawangardy, w postaci funkcjonowania tzw. kultury paralelnej, która miała tam dość dynamiczny charakter²². Bliżej Jugosławii była też sąsiadująca z Czechosłowacją Polska. Wtedy, gdy na południu wojska Układu Warszawskiego (w tym polskie) rozбивały Praską Wiosnę, czyniąc podwaliny pod normalizację lat siedemdziesiątych, w samej Polsce polityczna pozycja Władysława Gomułki, przywódcy partii komunistycznej, zaczynała się chwiać. W 1968 roku stał się on przedmiotem ataków zarówno ze strony komunistycznych nacjonalistów, rozpętujących antyinteligentką i antysemicką kampanię, którą zresztą poparł, jak też pewnego rodzaju partyjnych liberałów, o intelektualistach bezpartyjnych nie wspominając. Gdy w końcu 1970 roku wybuchła rewolta robotników Wybrzeża, jego dni były policzone. Nowy przywódca polskiej partii komunistycznej, Edward Gierek, rozpoczął politykę znacznie większej otwartości, a sztuka, jeżeli tylko nie naruszała politycznych pryncypiów komunizmu i nie wtrącała się do polityki, mogła rozwijać się tu stosunkowo swobodnie, zwłaszcza że wraz z nową polityką ekonomiczną, szeroką falą kredytów i zachodnich licencji, sytuacja gospodarcza kraju ulegała poprawie. Co prawda koszt tej rzeko-

²⁰ *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, red. G. Muschter, R. Thomas, München: Carl Hanser, 1992

²¹ M. Damus, M. Damus, *Malerei in der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1991, s. 123.

²² B. Pejić, *L'Art parallèle*, (w:) *Avant-Gardes Yougoslaves*, red. J-F. Mozziconacci, Carcassonne: Musée de Beaux-Arts, 1989.

mej *prosperity* był dość wysoki, gdyż pochodzące z zachodnich pożyczek środki marnotrawiono i następnie nie było z czego tych kredytów spłacać, do połowy lat siedemdziesiątych nikt jednak się tym w Polsce nie martwił. Przynajmniej nie martwili się tym artyści szeroką falą przystępującej do „frontu” neoawangardy, których część jednak traktowała tę sztukę dość powierzchownie, niejako na miarę zachodnich kredytów²³. Niemniej jednak obok festiwalowej atmosfery i „radosnej twórczości” pospolitego ruszenia neoawangardy (trawestując powiedzenie Mieczysława Porębskiego dotyczące dwadzieścia lat wcześniejszej recepcji malarstwa *informelu*²⁴) rodziły się tu niekiedy ciekawe wartości artystyczne.

Nakreśliśmy zatem mapę artystyczną Europy Środkowej rozpoczynając od – jak wspominałem – szczególnego przypadku, jakim była Czechosłowacja. Jeden z czeskich artystów, Hugo Demartini, żartował: „dobrze, że Rosjanie weszli. W przeciwnym razie stalibyśmy się profesorami i oficjalnymi twórcami”²⁵. Pewnie ma rację. Pewnie ma rację też cytujący go Jiří Šetlik pisząc, iż w czasie normalizacji działalność artystyczna nabierała wyraźnie charakteru obywatelskiego²⁶. Ten ruch sztuki współczesnej rozwijał się w znacznym stopniu paralelnie wobec sztuki oficjalnej. Nie znaczy to naturalnie, że nie było między nimi kontaktów. Niemniej czechosłowacka scena artystyczna była zdecydowanie podzielona na dwa ledwo przenikające się obszary: obszar sztuki oficjalnej, z oficjalnymi salonami, artystami, krytykami i dygnitarzami, oraz obszar sztuki nieoficjalnej, półprywatnej, pokazywanej w prywatnych pracowniach, w plenerze, miejscach, które tradycyjnie nie miały ze sztuką wiele wspólnego, z własnym obiegiem informacji i hierarchią wartości²⁷. W związku z zamknięciem dla „sztuki drugiego obiegu” oficjalnych salonów wystawienniczych, ekspozycje i wszelkie działania artystyczne odbywały się w zasadzie wszędzie. Kilka „nieprofesjonalnych” instytucji zasługuje jednak na szczególną uwagę: teatr w Nerudowce w Pradze, Instytut Chemii Makromolekularnej Czeskiej Akademii Nauk w Pradze, letni dom Magdaleny

²³ P. Piotrowski, *Dekada*, Poznań: Obserwator, 1991; P. Piotrowski, *Post-modernism and Post-totalitarianism*, (w:) „Art”, nr 2-3, Bratislava 1993; nieco większa i zmieniona wersja: *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, „Magazyn Sztuki”, Gdańsk, 1994, nr 4, [English: 213-222].

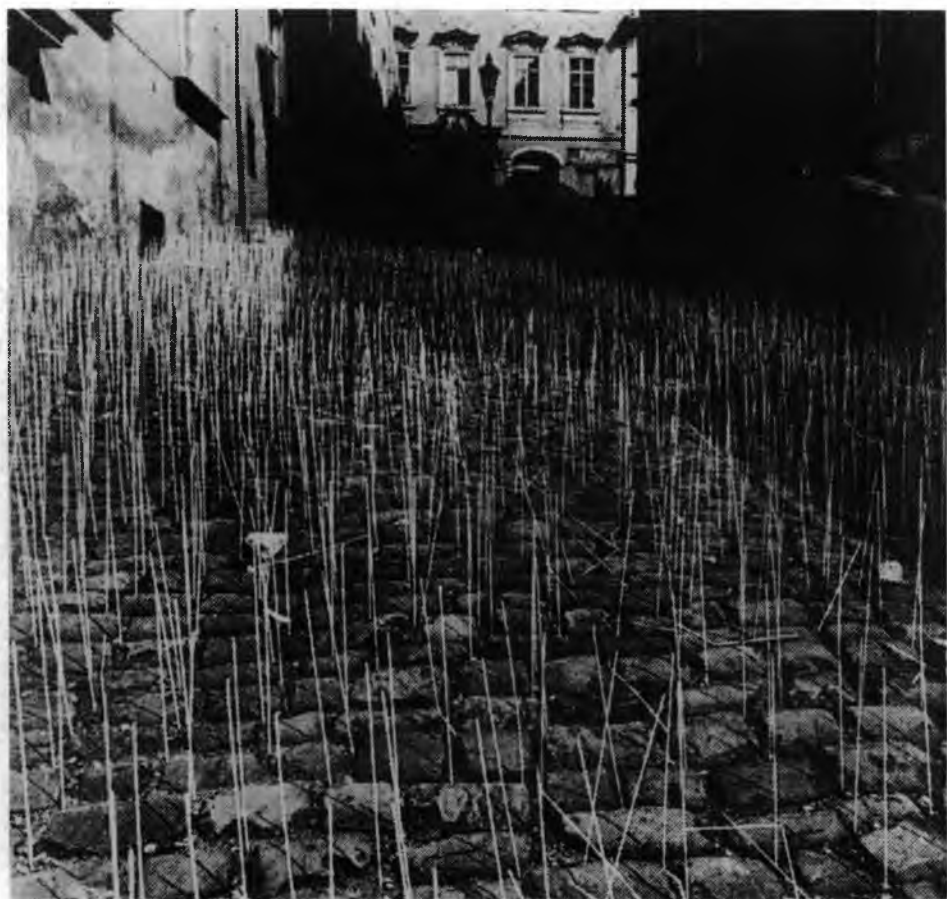
²⁴ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992, s. 103.

²⁵ Cyt. za: J. Šetlik, *Umělecká a občanská odpovědnost poválečné generace*, „Výtvarné umění”, nr 3-4, 1995, op. cit., s. 9.

²⁶ Ibidem.

²⁷ A. Potůčková, *Předmluva*, (w:) *Umění zastaveného času/ Art when Time Stood Still. Česká výtvarná scéna, 1969-1985*, red. A. Potůčková et al., Praha: České muzeum výtvarných umění, 1997, t. I, s. 12 [English, s. 265].

Jetelovéj w miejscowości Tichá Šárka oraz inicjatywy jednego z czołowych przedstawicieli tej sceny artystycznej, Jiří Valocha w Brnie (m.in. w Dům umění, ale też w wielu innych, kameralnych miejscach)²⁸. Działalność ta była kontynuowana w latach osiemdziesiątych, np. w Kolejowym Domu Kultury na praskich Vinohradach lub Domu Ludowym na Vysočanach²⁹. Na szczególną uwagę zasługuje działalność Sekcji Jazzowej, wydającej publikacje o sztuce neoawangardowej oraz monograficzne zeszyty poświęcone czeskim artystom, które opracowywał na przełomie



4. Ivan Kafka, *Vymezení*, 1981 (realizacja w ramach akcji Podwórze Małej Strany [Malostranské dvorky]; repr. „Výtvarné Umění”, 1995, nr 3-4

²⁸ „Výtvarné Umění”, 1995, nr 3-4, op. cit., strony odpowiednio: 33-40, 41-43, 44-45, 141-174.

²⁹ „Výtvarné Umění”. The Magazine for Contemporary Art, nr 1-2, 1996: *Zakázané umění*, t. II, strony odpowiednio: 32-36, 112-114.

lat siedemdziesiątych Karel Srp jr.³⁰. Nie były to naturalnie instytucje podziemne, nielegalne. Wręcz przeciwnie; rzecz jednak w tym, że nie były to instytucje profesjonalnie ze sztuką związane. Stąd zatem pewien opór wobec opisywania nieoficjalnej czeskiej sztuki jako zjawiska *par excellence* podziemnego. Chętniej mówi się tu o sztuce w „szarej strefie”³¹. Popularne były wycieczki za miasto, łączące doświadczenie artystyczne ze wspólnie spędzaniem czasem, zabawą i ulubioną przez Czechów czynnością, a więc piciem piwa, niekiedy podniesioną do rangi działań artystycznych, w czym zapewne prym wiodła Křižovnická Škola („pivo v umění”)³². Tego rodzaju plenerowe akcje pojawiały się także w mieście. Najgłośniejsza z nich to wielka inicjatywa na praskiej Malej Stranie w kwietniu 1981 roku, „Malostranské dvorky”³³. Było to dość niezwykle przedsięwzięcie zaanektowania dużej przestrzeni publicznej jako sceny działań artystycznych. Oprócz ciekawych dzieł, do których można zaliczyć olbrzymie, drewniane krzesło Magdaleny Jetelovej oraz pracę Ivana Kafki (il. 4) składającą się z wielkiej ilości powbijanych w fugi bruku patyków, przede wszystkim inicjatywa ta stanowiła przejaw strategii wychodzenia sztuki nieoficjalnej z izolacji, przełamywania strachu i poszukiwania szerszej niż tylko kameralna i elitarna publiczność niezależnej kultury artystycznej.

Zanim to nastąpiło tendencje neoawangardowe rozwijały się głównie w obszarze sztuki nieoficjalnej. Niekonwencjonalne miejsca ekspozycji mobilizowały do niekonwencjonalnych działań³⁴. Na szczególną uwagę zasługuje tu sztuka akcji, która w latach siedemdziesiątych przejęła bardzo żywą w Czechach tradycję poprzedniej dekady³⁵. Tę tradycję wyzna-

³⁰ „Výtvarné Umění”, nr 3-4, 1995, op. cit., s. 83-89.

³¹ Ibidem, s. XLIX.

³² Ibidem, s. 46-58.

³³ Ibidem, s. 108-113.

³⁴ Por.: *Umění zastaveného času / Art when Time Stood Still. Česká výtvarná scéna, 1969-1985*, red. A. Potůčková et al., Praha: České muzeum výtvarných umění, 1997, t. II „Akce, koncepty, události”.

³⁵ R. Matušík, *...Predtým, 1964-1971. Prekročenie hraníc*, Žilina: Považská galéria umenia, 1994 (praca powstała w 1971 roku i po raz pierwszy została opublikowana w formie samizdatowej); I. Jancar, *Happening a performance*, (w:) *Šest'desiate roky v slovenskom výtvarnom umení*, red. Z. Rusinová, Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995; *Umění Akce*, red. V. Ciháková-Noshiro, [Praha: Mánes, 1991]; P. Morganová, *Akce-ni umění*, Olomouc: Votobia, 1999; K. Srp, „Toto není happening, ale...” / „This is not a Happening, but...”, (w:) *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, red. V. Havránek, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999, s. 028-053, 358-365. Czecho-słowacka sztuka akcji (podobnie jak innych krajów Europy Środkowej) znajduje niekiedy swoje miejsce w syntetycznych opracowaniach tego rodzaju twórczości. Por.: E. Jappe, *Performance, Ritual, Proze. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München: Prestel, 1993; *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*, red. P. Schimmel, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998.

czali główni czescy happenery lat sześćdziesiątych, Eugen Brikcius i Milan Knižák. Jednakże między nimi a młodszą generacją artystów akcji występują zasadnicze różnice. Podczas gdy happeningi lat sześćdziesiątych miały spory ładunek ironii, intelektualnej i społecznej prowokacji, to działania lat siedemdziesiątych są przede wszystkim bardziej ekspresyw-



5. Tomáš Ruller, 8.8.88, 1988. Opatov; repr. „Výtvarné Umění”, 1995, nr 3-4

ne, przeważnie z wykorzystaniem ciała, emocjonalnie i psychologicznie napięte, testujące fizyczne i psychiczne granice. Szczególnie godne uwagi są w tym kontekście realizacje takich artystów, jak Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch³⁶, a nieco później Tomáš Ruller i Jiří Sozanský. Ponieważ trzech pierwszych stanowią przedmiot moich oddzielnych uwag dotyczących sztuki ciała w Europie Środkowej, dokładnie sztuki męskiego ciała³⁷, poświęcę kilka słów dwom ostatnim. Ruller w początku lat siedemdziesiątych rozpoczynał swą twórczość „prostymi” akcjami, jak np. *Droga* (1974), gdzie pokonywano pewną przestrzeń w jaskini, podążając w stronę światła (wyjścia), nawiązując tym samym do Platona i jego metafory jaskini, przeciwstawiania świata materii (cienia) i świata idei (światła). Pewną przemianę w swej sztuce, jak pisze Ludvík Hlaváček, Ruller zawdzięcza zetknięciu z polskim artystą Zygmuntem Piotrowskim i ich wspólnemu projektowi z 1983 roku [*Aufmerksamkeitsschule*]³⁸. W późniejszych akcjach, realizowanych w Czechosłowacji i w Polsce, Ruller wykorzystuje swoje ciało narażając je na szereg działań, wyglądających niekiedy bardzo dramatycznie. W akcji 8.8.1988 w płonącym ubraniu rzucał się do wody, leżał w błocie itp., testując swoje fizyczne możliwości (il. 5). Akcja ta, choć przekraczająca lata siedemdziesiąte, miała jednocześnie znaczenie polityczne, odnosząc się do Praskiej Wiosny i następujących po niej lat „normalizacji”. Przypominała mianowicie samobójstwo przez podpalenie Jana Palacha w proteście przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego, dokonane dokładnie dwadzieścia lat wcześniej³⁹. Działania Sozanský’ego miały nie mniej zaangażowany charakter, zwłaszcza na przełomie lat siedemdziesiątych i w początku lat osiemdziesiątych⁴⁰. W 1980 roku wraz ze Zdenkiem Beranem zorganizował akcję na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Terezynie przypominającą w dość sugestywnej formie (zaanektowanie cel na instalacje z wykorzystaniem przedmiotów i figur) traumatyczność tego miejsca. Nieco później w opuszczonym, mieście na północy Czech o barokowym rodowodzie i częściowo zachowanej takowej architekturze, w Moscie, organizo-

³⁶ Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch, 1970-1980, red. Karel Šrp, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998.

³⁷ P. Piotrowski, *Sztuka męskiego ciała: tożsamość narodowa i polityka tożsamości*, „Format”, 1999, nr 31-32, s. 16. Por też: P. Piotrowski, *Moško umetnikovo telo. Nacionalna identiteta proti politiki identitete / Male Artist's Body. National Identity vs. Identity Politics*, (w:) *M'ArS*, Moderna Galerija Ljubljana, 1998, nr 1-2.

³⁸ L. Hlaváček, w: *Gabriel, Kokolia, Mainer, Ruller. 4 Tschechische Künstler*, red. I. Lindemann, München: Höchere-Verlag, 1993.

³⁹ K. Stiles, *Inside/Outside. Balancing between a Dusthole and Eternity*, (w:) *Body and the East. From the 1960 to the Present*, red. Z. Badovinac, Ljubljana: Moderna Galerija/ Museum of Modern Art, 1998, s. 20.

⁴⁰ [Rozmowa Ivana Neumana z J. Sozanským] „Moderní umění je křehký artikl”, „Výtvarné Umění”, 1996, nr 1-2, op. cit.



6. Milan Grygar, *Hmantova kresba*, 1969; repr. *Umění akce*, Praha

wał cały szereg instalacji i działań, których motywem była ucieczka, ucieczka ze zrujnowanego przeznaczonego na rozbiórkę miasta, ustępującego miejsca nowo wznoszonej fabryce i osiedlom dla jej pracowników [Most, 1981-1982].

Naturalnie, były też w Czechosłowacji praktykowane działania bliższe tradycji lat sześćdziesiątych wśród takich artystów, jak: Dalibor Chartný, Milan Grygar, Jiří Kovenda. Grygar zwłaszcza pokazywał prace bliskie poprzedniej dekadzie, na przykład działania z użyciem zabawek w postaci mechanicznych ptaszków, które nakręcane „dziobały” białe podłoże zostawiając ślady farby (gdy ich dzioby umaczane były w farbie) lub spalenizny (gdy z kolei do dziobów przymocowane zostały palące się zapalki, [Živa kresba s ohněm, lata '70.]). W innych akcjach artysta siedział za papierowym parawanem, z którego wystawały nogi i ręce, maczając palce w pojemniku z farbami nanosił na wspomnianym papierowym parawanie przypadkowe wzory będące śladem ruchu rąk [Hmatová kresba, 1969] (il. 6). Kovenda zaś niejako w prostej linii nawiązywał do Knižáka i jego „sztuki aktualnej”, obecnej prostymi czynnościami w przestrzeni publicznej, jak np. zatrzymywanie przechodniów, czy też utrudnianie im poruszania się przez wyciągnięcie rąk i blokowanie ruchu [Václavské náměstí, 1976] (il. 7).



7. Jiří Kovenda, Václavské náměstí, 1976; *Umění akce*, Praha

Generalnie rzecz biorąc więc, jak pisze Jiří Valoch, Czechosłowacja stanowiła dość zróżnicowaną scenę artystyczną o szerokim spektrum formuły sztuki akcji⁴¹.

Nie tylko jednak sztuka akcji rozwijała się w tej „szarej strefie” czechosłowackiej kultury. Dotyczy to także innych formuł twórczości neoawangardowej, której materia stosunkowo łatwo wpisywała się w niekonwencjonalne formy ekspresji i prezentacji: zwłaszcza *land art* oraz sztuka konceptualna⁴². Często zresztą były to formuły połączone, gdyż część akcji działała się w plenerze (np. Zorka Ságlová, Karel Miler, Jan Mlčoch oraz Petr Štembera ze *Spaniem na drzewie*), w tym także słynne wycieczki „Krzyżackiej Szkoły” (Křižovnická Škola) z ich głównym animatorem Janem Steklikiem na czele. Również niektóre projekty konceptualne realizowane były w naturalnym otoczeniu, jak np. J. H. Kocmana, który do drzew przybijał tabliczki informujące, że obiekt jest „zarezerwowany” do celów estetycznej kontemplacji (*Aesthetic Natural Reservation*,



8. Křižovnická Škola, *W gospodzie Pod Řípem*, 1970; repr. „Výtvarné Umění”, 1995, nr 3-4

⁴¹ J. Valoch, *Akce 70. let*, (w:) *Umění Akce*, red. V. Ciháková-Noshiro, [Praha: Mánes, 1991], s. 7.

⁴² J. Valoch, *Land art a konceptuální umění / Land Art and Conceptual Art*, (w:) *Krajina / Landscape*, red. L. Hlaváček, M. Smolíková, Praha: Soros Center for Contemporary Art, 1993.



9. J. H. Kocman, *Rezerwacja estetyczna*, 1971; repr. *Krajina / Landscape*,
red. M. Smoliková, Praha: Soros Center for Contemporary Art, 1993



10. Jiří Valoch, *Kamień*, 1972; repr. *Krajina / Landscape*, red. M. Smoliková, Praha: Soros Center for Contemporary Art, 1993

1971) (il. 9), lub Jiří Valocha, który z kolei znalezione kamienie opatrywał napisem „love” (*Kamień*, 1972) (il. 10), albo Karela Adamusa fotografującego pozostawione przez siebie ślady stóp podczas spacerów po przesuszonym błotnistym podłożu – aby wymienić tylko najgłośniejszych czeskich artystów konceptualnych. Zwróćmy też uwagę na twórczość Ladislava Nováka. Malował on w rozmaite wzory zoomorficzne znalezione obiekty naturalne (skały, kamienie etc.), które potem zaczynały przypominać baśniowe monstra, palił w plenerze ogniska itp. To, co zasługuje na szczególną uwagę w przypadku tego artysty, to miejsce tych działań. Mieszkał on bowiem poza artystycznym centrum, z dala od życia kultu-



11. Ladislav Novak, *Čarovani*, 1972; repr. „Výtvarné Umění“, 1995, nr 3-4

ralnego, na prowincji i tam też realizował te przedsięwzięcia. W jego społecznym otoczeniu z pewną nieufnością obserwowano poczynania twórcy. Trudne do zaakceptowania wśród mieszkańców były jego poczynania rozumiane w kategoriach artystycznych, gdyż „sztukę” kojarzono tu zupełnie z czym innym. W dodatku były to czasy normalizacji, kiedy nieufność organów policyjnych wobec wszystkiego, co „dziwne”, była wzmocniona, zwłaszcza na prowincji, gdzie nie potrafiono w żadnym z dysponowanych stereotypów opisać tego rodzaju aktywność. Doświadczenia te więc były nieco odmienne od artystów wielkomiejskiej Pragi, ale jak po francusku cytował Novák piosenkarkę Edith Piaf: „Non, je ne regrette rien”⁴³.

Niezależnie od tego, jak byśmy rysowali mapę czechosłowackiej sztuki lat siedemdziesiątych, podział na tę oficjalną i nieoficjalną był wyraźny, przy czym neoawangardowe tendencje objawiały się prawie zawsze (jeżeli nie wyłącznie) w tym drugim obszarze. Jindřich Chalupecký, niewątpliwie jeden z najciekawszych krytyków sztuki Europy Środkowej, uważny obserwator czeskiej sceny artystycznej, porównał skrępowanie tamtejszej kultury artystycznej do gorsetu, jaki na wolność artysty nakłada na Zachodzie business. Odpowiednikiem zachodniej komercjalizacji sztuki jest wschodnia (tu chodzi głównie o czeską) biurokratyzacja⁴⁴. Jedna i druga, zdaniem czeskiego krytyka, stanowi przejaw manipulowania sztuką. Oprócz negatywnych skutków takiego stanu rzeczy krytyk dostrzega również niejaka „jasną” stronę biurokratycznej kultury, a więc jej swiostego rodzaju rewers. Drastyczny podział powoduje, że artyści, którzy nie chcą się wpisać w procedury oficjalnej kultury, są wolni od jakichkolwiek nacisków. Porzucając pokusy, jakie z reguły niesie wobec twórców wszelkiego rodzaju władza, mogą oni czuć się całkowicie wyzwoleni i tworzyć bez kompromisów. U źródeł tego rodzaju postaw, twierdzi krytyk, leży „duchowość” sztuki mająca – jak dodaje – w Czechach swoją tradycję. Artysta tworzy wyłącznie według wewnętrznego impulsu, a ponieważ w oficjalnym obiegu nie jest pokazywany, nie odczuwa żadnego powodu, aby krępować swą wyobraźnię. Ta sztuka nie jest też hermetyczna, czy też aspołeczna. W pewnym sensie odwrotnie – jest właśnie nastawiona na komunikację, na porozumiewanie się, jest wręcz – jak pisze Chalupecký – wręcz „polityczna”, ale w innym niż potoczny sensie. Krytyk wyprowadza to pojęcie z greckiego *politikon*, a więc tego, co dotyczy *politei*, spo-

⁴³ Ladislav Novák odpovídá na otázky Marcely Pánkové, „Výtvarné Umění”, 1995, nr 3-4, op. cit., s. 140.

⁴⁴ J. Chalupecký, *Nové Umění v Čechách*, Praha: H & H, 1994, s. 156-157 (fragment książki został wcześniej wydany w języku angielskim: J. J. Chalupecký, *Art in Bohemia: its Merchants, Bureaucrats, and Creators*, „Cross Currents”, nr 9, Ann Arbor: UMI, 1990).

łeczności⁴⁵. To jest więc inna „polityczność” sztuki niż ta doświadczana na Zachodzie, ale też inna od tej, jakiej domagają się biurokraci.

Opis Chalupecký'ego zapewne traci idealizmem, który można zrozumieć jako pewnego rodzaju lekarstwo na przygnębienie powodowane procesem normalizacji. Niewątpliwe jednak jest to, że dzięki sztuce *undergroundu* albo „szarej strefy” kultura Czechosłowacji mogła przetrwać strategię biurokratów i obronić wrażliwość i wyobraźnię nie tylko przed „normalizatorami”, ale też przed procesami koniunkturalizacji i konformizacji, którym zniewolone społeczeństwa łatwo ulegają. Odwołując się do słów innego wnikliwego obserwatora czechosłowackiego społeczeństwa, Vaclava Havla, możemy powiedzieć, że właśnie na płaszczyźnie artystycznej „siła bezsilnych” była bardzo widoczna⁴⁶. To właśnie artyści wraz z innymi działaczami kultury i podziemnej polityki, tworzącymi od 1977 roku niezależne środowisko „Karta '77”, pokazali, gdzie i w jaki sposób kończy się władza policji i biurokratów.

Jeden z historycznych problemów czechosłowackiej kultury lat siedemdziesiątych stanowiła jej „podwójność”, paralelność kultury oficjalnej i nieoficjalnej, zjawisko, które w znacznie mniejszym stopniu w tym czasie występuje w innych krajach regionu, w niektórych zaś, jak w Polsce, jest – praktycznie rzecz biorąc – nieobecne. Z całą pewnością natomiast można o nim mówić w Niemczech Wschodnich oraz w Rumunii. Każdy z tych krajów jednak stanowi szczególny przypadek. I tak, Rumunia w końcu lat sześćdziesiątych przeżywała pewnego rodzaju ożywienie polityczne oraz – przede wszystkim – kulturalną odwilż. Z początkiem lat siedemdziesiątych władze kierowane przez niedawnego liberała, a wkrótce jednego z najtwardszych dyktatorów Europy Środkowej, Nicolae Ceaușescu, zaostrzają politykę kulturalną. W 1971 roku, jak wcześniej wspominałem, Ceaușescu publikuje tzw. tezy lipcowe, w których określa zasady funkcjonowania „kultury socjalistycznej”. Kilka lat później w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy zostaje „wybrany” prezydentem kraju (do tej pory pełnił wyłącznie funkcję przywódcy partii komunistycznej), wyraźnie kończy się rozpoczęta w połowie poprzedniej dekady (również przez niego) odwilż. Rozpoczyna się okres ponurej dyktatury, bezwzględnych rządów tajnej policji Securitate, agresywny kult jednostki kreujący Nicolae oraz Elenę („Jego” i „Ja”) na absolutnych przywódców państwa. Całe społeczeństwo boleśnie odczuwa ten proces, w tym też stolica Rumunii Bukareszt, gdzie realizując swoje ambicje, Ceaușescu wyburza część starego miasta i wznosi olbrzymi Pałac Ludowy, planowany jako siedziba

⁴⁵ Ibidem, s. 163.

⁴⁶ V. Havel, *Siła bezsilnych*, (w:) V. Havel, *Eseje polityczne*, Warszawa: Krag, 1984.

władz państwowych, do którego prowadzi monumentalna aleja, jakiej nie powstydziłby się sam Albert Speer⁴⁷. Okres ten kończy się w 1989 roku dość pospiesznym rozstrzelaniem „Jego” i „Jej” przez tzw. trybunał rewolucyjny powołany w kontekście rewolucji rumuńskiej i obalenia komunistycznych rządów w tym kraju.

Wprowadzenie brutalnej dyktatury w Rumunii po kilku zaledwie latach relatywnie liberalnych rządów nie było jednak w stanie zatrzymać rozpoczętych procesów rozwoju sztuki współczesnej, w tym – zwłaszcza – twórczości neoawangardowej. Mimo że od pewnego momentu niemal wszystkie zeszyty jedyne go rumuńskiego pisma artystycznego, miesięcznika *Arta*, rozpoczynały się informacjami o publicznych wystąpieniach dyktatora oraz cytatami jego „złoty ch myśli”, skrywały one jednak bardzo żywe tętno sztuki, pulsujące pod powierzchnią oficjalnego życia artystycznego⁴⁸. Jej przejawy przedostawały się z mniejszym lub większym szczęściem na scenę międzynarodowej kultury, czego najbardziej spektakularnym przykładem może być wystawa sztuki rumuńskiej zorganizowana przez niestrudzonego propagatora Europy Wschodniej, Richarda Demarco, w jego galerii w Edynburgu w 1971 roku w ramach cyklicznie odbywanego tam festiwalu⁴⁹. W wystawie wzięli udział czołowi rumuńscy artyści różnych w gruncie rzeczy orientacji, jednakże o wyraźnie neoawangardowych zainteresowaniach, których wspólny mianownik wyznaczało odrzucenie twórczości realizmu socjalistycznego. Od tego mniej więcej czasu kultura ta rozwijać się będzie w perspektywie nieoficjalnej, co nie oznacza jednak, że – podobnie jak w Czechosłowacji – w izolacji od „powierzchniowego” życia artystycznego. Călin Dan twierdzi, że sztuka eksperymentalna (charakterystyczna i powszechnie używana nazwa kultury nieoficjalnej) mogła się rozwijać tylko do tego stopnia, do którego pozwalał jej na to „sektor nieeksperymentalny”. Ponadto „klonowała” ona społeczno-polityczne otoczenie oraz wiązała kulturalne i technologiczne eksperymenty obu sfer. Przede wszystkim jednak, zdaniem autora, konserwatywne społeczeństwo stanowiło punkt odniesienia nie tylko kultury oficjalnej, ale też „eksperymentalnej”, określając jej relatywny konserwatyzm, a stopień wolności generowany nie tylko partyjnymi zarządzeniami, ale rów-

⁴⁷ Znakomitą analizę pałacu dokonaną w psychoanalitycznych kategoriach przedstawia: R. Salecl, *Identity and Memory: the Trauma of Ceausescu Disneyland*, (w:) *Related Issues (for „Complexul muzeal”)*, red. Ch. Kravagna, Arad: Muzeul de Artă, 1997.

⁴⁸ Por. A. Titu, *Experimentalism in Romanian Art after 1960*, (w:) *Experiment in Arta Românească după 1960*, red. M. Cărneci, A. Titu, Bucharest: Soros Center for Contemporary Art, 1997.

⁴⁹ *Romanian Art Today*, Edinburgh: Richard Demarco Gallery, 1971. Por. listę najważniejszych prezentacji sztuki rumuńskiej na arenie międzynarodowej: R. Novicov-Terdic, *Romanian Experiment between 1968-1973*, (w:) *Experiment in Arta Românească după 1960*, op. cit., s. 48.

niez wspomnianym społecznym konserwatyzmem był w obu systemach porównywalny⁵⁰. Niezależnie od trafności uwag w sprawie generalnego mechanizmu kształtującego zależności między poszczególnymi sektorami kultury, tekst tego wybitnego krytyka i artysty należy jednak odczytywać w bardzo szczególnym kontekście. Călin Dan bowiem śledzi te mechanizmy na konkretnych przykładach rozwoju sztuki medialnej, uzależnienia jej od dostępu do środków technicznych w społeczeństwie rumuńskim, popularności magnetowidów, nielegalnych wypożyczalni filmów fabularnych zachodniej produkcji, polityki repertuarowej tamtejszej telewizji itp. Oba sektory więc podzielały „estetykę ubóstwa”. Zapewne też dostrzec tu można wolę pewnej demitologizacji kultury niezależnej, widoczną we wszystkich krajach regionu po 1989 roku i stanowiącą reakcję na narastanie nastrojów kombatanckich wśród uczestników tej kultury oraz – zwłaszcza – wśród tych, którzy w latach komunistycznego reżimu od niej stronili. Bardziej chłodno śledząc jednak historię sztuki najnowszej w Rumunii, trzeba zauważyć, że nie powinno ulegać wątpliwości ani to, iż oba sektory („eksperymentalny” i „nieeksperymentalny”) były ze sobą powiązane cywilizacyjno-polityczną ramą, ani też to, że stanowiły dwie odrębne sfery kształtowania wartości artystycznych oraz obiegów społecznych. Ten podział sprzyjał pojawianiu się nieistytucjonalnych form komunikacji artystycznej, między innymi w postaci mail artu, którego jednym z bardziej aktywnych uczestników był Constantin Flondor⁵¹. Wystawa obrazująca dynamikę mail artu w Rumunii została jednak pokazana w Bukareszcie dopiero w 1985 roku. Do tego momentu zatem był to ruch *par excellence* „prywatny”, a więc – jak nigdzie być może – dokładnie zgodny ze swoimi założeniami.

Od reguły binarnego podziału sceny artystycznej w Rumunii był jednak jeden wyjątek. Stanowił go artysta średniej podówczas generacji (ur. w 1925 roku) Ion Bitzan. Należał on do najbardziej eksportowych rumuńskich twórców epoki Ceaușescu. Jego międzynarodowa kariera rozpoczęła się od stypendium w Perugii w 1964 roku oraz wystaw indywidualnych w Polsce: w Poznaniu w 1966 roku i w Sopocie rok później; następnie Haga, Amsterdam, stypendium Stedelijk Museum, indywidualne ekspozycje w Nowym Jorku, Paryżu i Irlandii Północnej oraz wizytujące profesury w USA: Nowy Jork, Washington D.C., San Francisco i Filadelfia⁵². W zasa-

⁵⁰ C. Dan, *The Aesthetics of Poverty*, (w:) *Experiment in Arta Românească după 1960*, op. cit., s. 100-101.

⁵¹ A. Titu, *Experimentalism in Romanian Art after 1960*, op. cit., s. 38; Por. też: C. Flondor, *Rumänien / Romania. Ein Brief zur Mail Art / A Letter about Mail Art*, (w:) *Mail Art. Osteuropa in internationalen Netzwerk / Easter Europe in International Network*, red. K. von Berswordt-Wallrabe, L. Beke, Schwerin: Staatliches Museum, 1996.

⁵² *Homage to Ion Bitzan*, red. R. Balaci, București: Muzeul Național de Artă al României, Departamentul Artă Contemporană, 1998, s. 72-73.

dzie można powiedzieć, że był on najbardziej eksportowym artystą rumuńskim. Jego twórczość zaś jawi się w pewnym zawieszeniu. Konsekwentnie omijając formuły socrealizmu jeszcze w latach pięćdziesiątych (debiutował w 1953 roku) malował mniej czy bardziej konwencjonalne martwe natury i pejzaże, nie stroniąc od elementów abstrakcji⁵³. W 1964 roku jednak miał możliwość obejrzenia Biennale w Wenecji, na którym *Grand Prix* zdobył amerykański artysta Robert Rauschenberg. Jak pisze Kristine Stiles, wystawa laureata wywarła bardzo duże wrażenie na rumuńskim artyście, mobilizując go z biegiem lat sześćdziesiątych do zainteresowania się przedmiotem, collage'm, assemblage'm itp. formułami sztuki neoawangardowej⁵⁴.

Inspiracje te owocowały w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych takimi pracami, jak *Małe torby* [*Small Sacks*] (1969), *Generator obrazów* [*Generator of Images*] (1976), *Wieża* [*The Towers*] (1977-1978) (il. 12). Nie była to jednak twórczość radykalna, tzn. nie zachodziła tu tożsamość między przedmiotem a dziełem, o której odnośnie do pop-artu i – zwłaszcza – Andy Warhola pisał Arthur Danto⁵⁵. Zawsze, co zresztą stanowiło pewien charakterystyczny rys środkowoeuropejskiej neoawangardy⁵⁶, przedmioty te nacechowane były poetyckością podkreślającą funkcję kreatywną rozumianą w kategoriach estetyki, nie zaś – jak w sztuce zachodniej tamtego czasu – krytyki modernistycznej tradycji obrazu. O swoich „poetyckich przedmiotach” pisał, że chce w nich widzieć to, co niewidoczne⁵⁷. Były to więc zupełnie inne motywacje niż te, które przyświecały posługującym się przedmiotem artystom zachodnim, twórcom anglosaskiego neo-dada i pop-art oraz francuskiego nowego realizmu. Zapewne znaczną rolę odgrywał tu brak tego rodzaju negatywnej (wobec neoawangardy) tradycji, jaka występowała na Zachodzie, a także pewna ostrożność w formułowaniu krytyki obrazu w sytuacji, w której sama wartość artystyczna, dzieło sztuki jako takie, była przez politykę kulturalną komunistycznego reżimu zagrożona. Ta ostatnia bowiem preferowała daleko idącą instrumentalizację dzieła, kwestionując jego autonomię i prawo artysty do subiektywizacji działania artystycznego. Ale też w przypadku Bitzana zapewne przed bardziej radykalnymi krokami oraz za uprawianiem swoistego rodzaju paralelności twórczości przedstawieniowej (malarstwo,

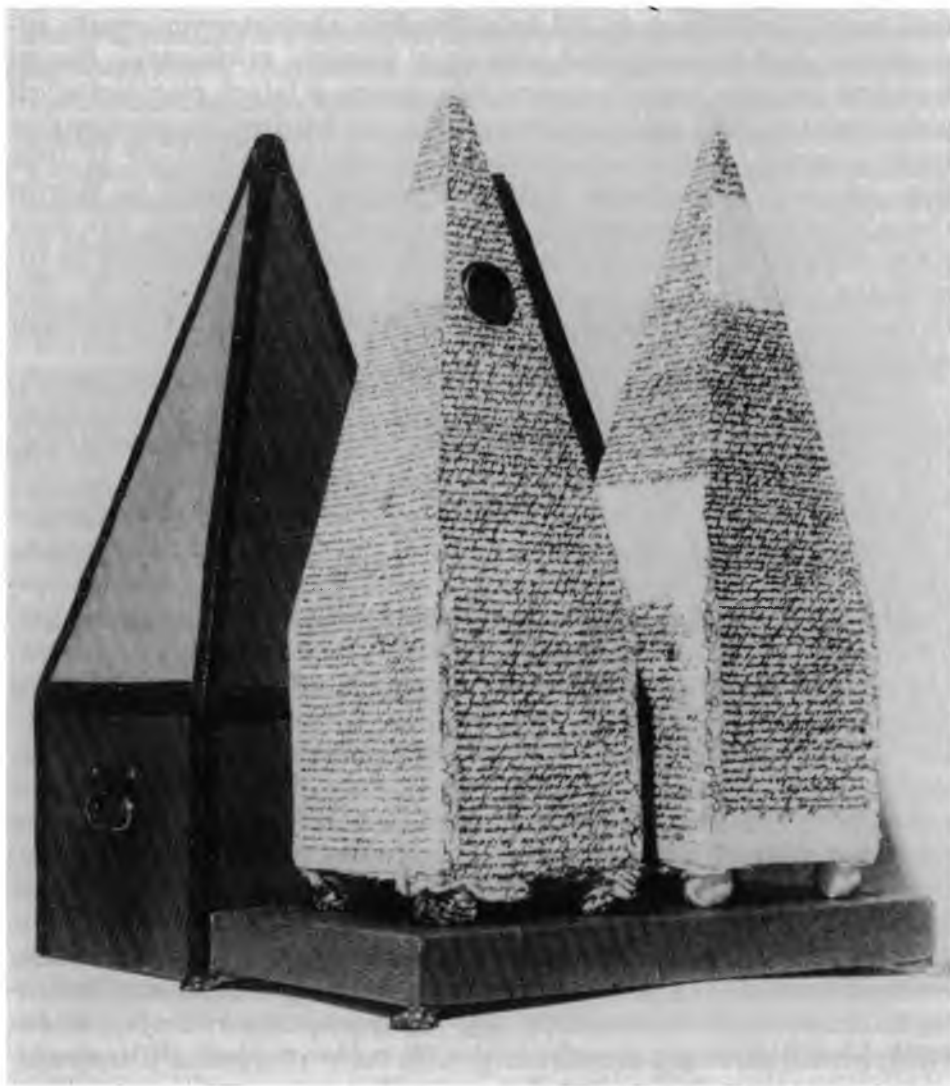
⁵³ Pełna dokumentacja twórczości Bitzana nie została do tej pory opublikowana, a jej najbardziej obszerną wersję stanowi opracowanie w archiwum Soros Center for Contemporary Art w Bukareszcie.

⁵⁴ K. Stiles, *Ion Bitzan's Desire*, (w:) *Homage to Ion Bitzan*, op. cit., s. 36.

⁵⁵ A. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in a Post-Historical Perspective*, Chicago: Chicago University Press 1992.

⁵⁶ P. Piotrowski, *Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych XX wieku*, „Artium Quaestiones”, XIII, 2001.

⁵⁷ Cyt. za: *Experiment in Arta Românească după 1960*, op. cit. s. 172.



12. Ion Bitzan, *Wieże*, 1977-1978, Muzeum Narodowe Sztuki Rumuńskiej, Bukareszt; repr. *Homage to Ion Bitzan, 1924-1997*, București: Muzeul Național de Artă al României

rysunek) i przedmiotowej (wykorzystywanie przedmiotów) przemawiały względy polityczne. Radykalizm bowiem mógł skutkować utratą uprzywilejowanej pozycji, jaką Bitzan zajmował w rumuńskim środowisku artystycznym, wolności podróżowania i wystawiania, jaką niewątpliwie się cieszył za czasów reżimu Nicolae Ceaușescu. W momencie jednak gdy ten ostatni w niesławie odszedł ze świata żywych, a kierowany przez niego

reżim upadł, Bitzan poczuł się bardziej swobodny i do końca swego życia (umarł w 1997 roku) tworzył wspaniałą serię prac opartą na przedmiotowym traktowaniu książki układającą się w cykl *Bibliotek*, w tym także o politycznym charakterze, jak praca z 1990 roku z wykorzystaniem portretów Lenina i Stalina.

Ion Bitzan stanowi wśród artystów rumuńskich lat siedemdziesiątych (nie tylko wtedy) przypadek szczególny. Nie można jednak z tego wysnuć wniosku, że oprócz jego biografii nie istniały inne punkty styczne między sektorem sztuki „eksperymentalnej” i „nieeksperymentalnej”. Występowały one bowiem również na płaszczyźnie instytucjonalnej. Funkcjonowały przecież miejsca, gdzie artyści tego pierwszego sektora wystawiali swą sztukę, na przykład galeria Apollo, która w początku lat siedemdziesiątych prowadziła dość ożywioną działalność wystawienniczą w kręgu artystów neoawangardy, ale przede wszystkim Studio 35, założone w 1972 roku przy wydatnym udziale Any Lupas, pewnego rodzaju „przybudówka” do oficjalnego związku artystów, zastrzeżone do twórców młodych, poniżej 35. roku życia⁵⁸. Jego cel stanowiło wspieranie sztuki eksperymentalnej oraz praca na rzecz jej eksponowania w skali całego kraju. Na uwagę zasługuje także geografia Rumunii, wielość ośrodków, pewna decentralizacja życia artystycznego neoawangardy stwarzająca jej większe możliwości działania; oprócz Bukaresztu, w którym pracowały takie indywidualności rumuńskiej neoawangardy, jak Geta Brătescu i Ion Grigorescu, to także Timisoara z silnymi tradycjami sztuki neokonstruktywistycznej, grupą 111 oraz Sigma, Baia Mare, gdzie Mihai Olos w tym górniczo-rolniczym okręgu przeprowadzał na przełomie lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych pierwsze w Rumunii happeningi (np. 25, Baia Mare, 1969, *Złoto i pszenica*, Kopalnia Herja, 1972), oraz Cluj, gdzie z uczelnią artystyczną (instytucją na wskroś jednak oficjalną) związana była wspomniana Ana Lupas⁵⁹. To przemieszanie poziomów nie może jednak prowadzić do wniosku, że – jak np. w Polsce lat siedemdziesiątych – znikwały podziały między sztuką oficjalną i nieoficjalną. Mimo przenikania się tych sfer kultura artystyczna Rumunii zachowuje owo napięcie, a polityka kulturalna Nicolae Ceaușescu nie faworyzuje rozwoju postaw neoawangardowych. Jeżeli je tolerowała, niekiedy nawet w oficjalnych instytucjach artystycznych, to tylko w przekonaniu o jej ograniczonym zasięgu oddziaływania, a więc braku większego wpływu na postawy społeczne. W istocie rzeczy bowiem znakomicie wykształceni intelektualni-

⁵⁸ R. Novicov-Terdic, *Romanian Experiment between 1968-1973* oraz A. Guță, *Riders on the Storm – Performance Art in Romania between 1986 and 1996*, (w:) *Experiment in Arta Românească după 1960*, op. cit., s. 50, s. 82.

⁵⁹ A. Guță, *Riders on the Storm – Performance Art in Romania between 1986 and 1996*, op. cit., s. 82.

ści rumuńscy, przy raczej złym poziomie wykształcenia ogółu społeczeństwa, stanowili warstwę dość elitarną, pozbawioną jednakże możliwości szerszego oddziaływania. Stanowiło to przeciwieństwo Polski lat siedemdziesiątych, co z kolei spędzało sen z oczu jej aparatowi kontroli, gdyż przesiadujący w kawiarni pisarz miał większy wpływ na nastroje społeczne niż cały bardzo kosztowny aparat komunistycznej propagandy. Zatem owa marginalizacja rumuńskiej neoawangardy, jej elitarność, szczupłość jej składu osobowego, ograniczenie do kilku zaledwie indywidualności – paradoksalnie – dała artystom szansę funkcjonowania w tym pozbawionym jakichkolwiek skrupułów policyjnym systemie władzy.

W tym kontekście dosyć istotna wydaje się popularność sztuki akcji, happeningu i performansu⁶⁰. Z jednej strony była to sztuka *par excellence* nieoficjalna, a więc rozwijająca się według własnego, nie kontrolowanego przez władze rytmu, efemeryczna, dająca szansę na pełną ekspresję i – jednocześnie – sprawowanie przez artystę kontroli nad swoim dziełem oraz unikanie manipulacji przedmiotem, z drugiej zaś bardzo „społeczna” angażująca odbiorcę, wyrażająca się bezpośrednio w kontakcie z widzem. Oczywiście, skutkiem „konspiracji” było to, że artyści rumuńskiego performansu pozostawali nieznani zarówno szerszej rumuńskiej publiczności, jak też międzynarodowej publiczności artystycznej. Niemniej, działając właśnie w ukryciu, mieli szansę poruszania problematyki tabu społecznego, płciowego, politycznego, mniej czy bardziej pełnej realizacji swych artystycznych osobowości w bezpośredniej konfrontacji z widzem.

Sztuka Iona Grigorescu została już przeze mnie zarysowana w kontekście sztuki ciała uprawianej przez artystów-mężczyzn w Europie Środkowej⁶¹. W tym miejscu natomiast przyjrzyjmy się twórczości Paula Neagu. Artysta stosunkowo krótko tworzył w Rumunii. Już w końcu lat sześćdziesiątych, korzystając z kilku zaproszeń, z których bardzo ważne okazały się te formułowane przez Richarda Demarco, stosunkowo często wyjeżdżał z Rumunii. Sprzyjał mu krótkotrwały klimat rumuńskiej odwilży. Jednakże kiedy zaczął odczuwać, iż rozwój jego sztuki może napotkać opór, kiedy w końcu 1969 roku anulowano przyznanie mu nagrody za „poszukiwania artystyczne”, rok później podjął decyzję o pozostaniu na Zachodzie i zamieszkał w Londynie⁶². Dość szybko się tu zadomowił i m.in. dzięki nieco taktycznemu powołaniu kilkuosobowego zespołu twór-

⁶⁰ Por.: I. Pintilie, *Actionismul in România in timpul comunismului*, Cluj: Idea Editura, 2000.

⁶¹ P. Piotrowski, *Sztuka męskiego ciała: tożsamość narodowa i polityka tożsamości*, op. cit. Por. też: P. Piotrowski, *Moško umetnikovo telo. Nacionalna identiteta proti politiki identitete / Male Artist's Body. National Identity vs. Identity Politics*, op. cit.

⁶² P. Overy, *Paul Neagu. A Generative Context (1965-1981)*, Ceolfrith Press 64/ Sunderland Arts Centre, 1981, s. 29.

ców Generative Art Group⁶³ (choć naturalnie nie tylko) dość wyraźnie osadził swą sztukę w brytyjskim i europejskim pejzażu artystycznym. Ukoronowaniem tego trudnego, początkowego okresu emigracji była pierwsza na Zachodzie indywidualna ekspozycja, jaka odbyła się w 1975 roku w Museum of Modern Art w Oxfordzie. Mimo oddalenia, jak zgodnie twierdzą monografisci sztuki Neagu, twórczość ta nadal zakorzeniona jest w okresie jej formowania, a więc w latach spędzonych w Rumunii⁶⁴. Jest to szczególnie godne uwagi, gdyż – jeżeli wierzyć wspomnianym autorom – wybór kariery artystycznej był w życiu Neagu pewnego rodzaju przypadkiem: nie mógł on po prostu w Rumunii uczyć się niczego innego jak tylko sztuki, gdyż jego środowisko społeczne (ojciec był szewcem oraz baptystą) nie odpowiadało zapotrzebowaniu państwa na studentów filozofii, którą akurat Neagu chciał studiować⁶⁵.

Istota tej bogatej i intrygującej twórczości – jak się wydaje – zasadza się na dwóch elementach. Z jednej strony jest to myślenie w kategoriach struktury, całości złożonej z wielu elementów, przestrzennych komórek, określającej całość, kosmos, na wielu jego poziomach od mikro- do makro-organizmów. Oś tego kosmologiczno-strukturalnego myślenia stanowi człowiek, stąd Paul Overy nazywa sztukę Neagu „antropokosmiczną”⁶⁶. W tym kontekście należy widzieć szereg rysunków postaci oraz poszczególnych części ludzkiego ciała, a także przedstawianie lub konstruowanie przedmiotów, składające się z małych przestrzennych komórek, jakby plastrów miodu (il. 13). Tej interpretacji towarzyszy też dokonana przez brytyjskiego autora próba społecznej analizy metody twórczej Neagu (il. 14). Otóż plastry miodu, które tworzą strukturę przedstawiania rumuńskiego artysty, odwołują się do organizacji, jaką w ulu tworzą pszczoły. W tym świetle rodzi się jednak pytanie o rolę jednostki w „idealnie” funkcjonalnym społeczeństwie. Overy sugeruje, iż w każdym społeczeństwie występuje napięcie między indywiduum a ogółem, w społeczeństwach Wschodniej Europy jednakże to napięcie jest szczególnie intensywne i konfliktowe, stąd przestrzenne komórki, jakby plastry miodu, to jednostki osadzone w większych i złożonych strukturach⁶⁷. Tego rodzaju próba historyzacji doświadczenia artysty, sformułowana zresztą na marginesie wywodu autora, wydaje się jednak mało przekonująca. Znacznie bardziej trafna

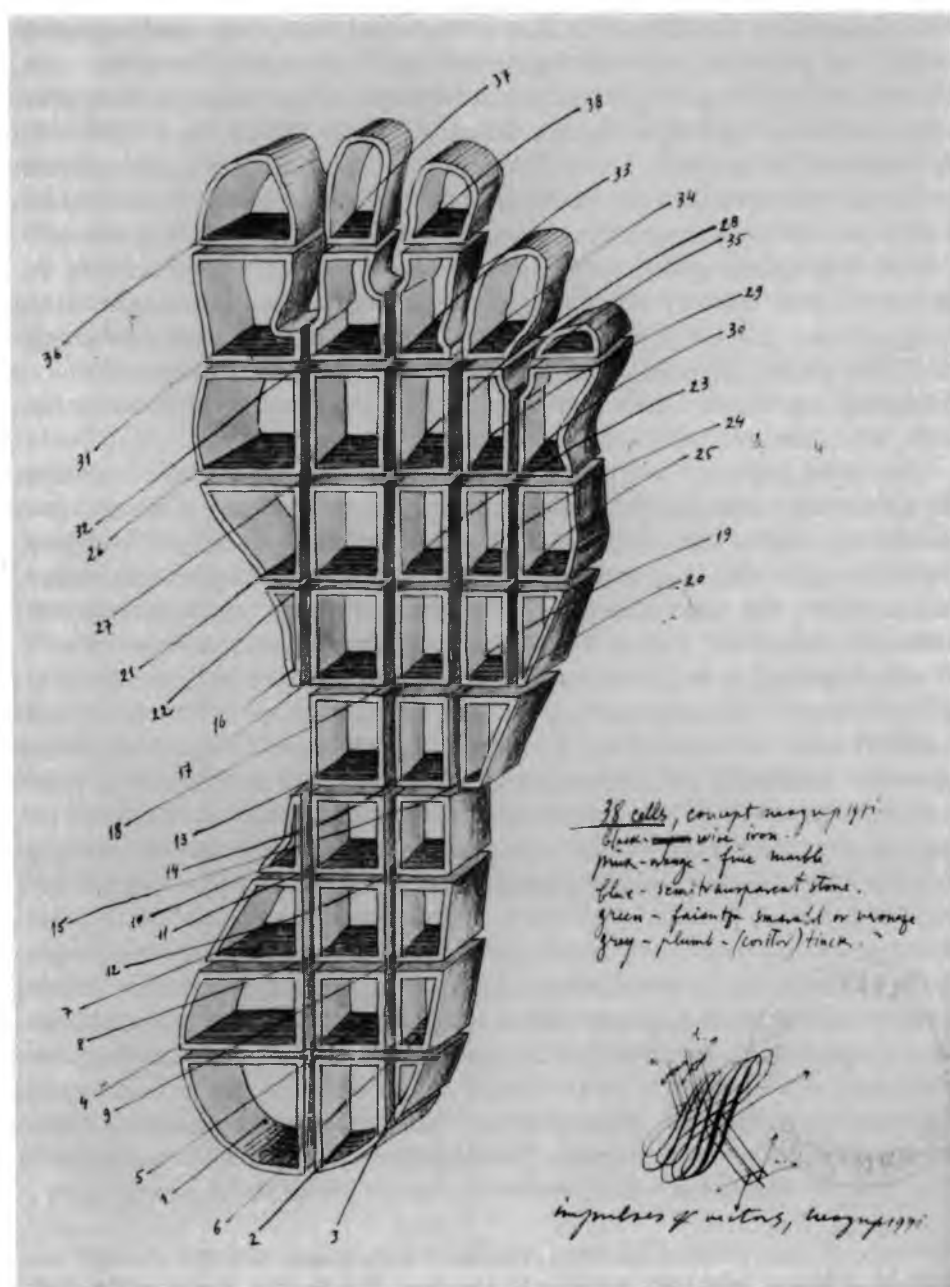
⁶³ Ibidem, s. 45.

⁶⁴ Por.: P. Overy, op. cit.; R. Demarco, *Such is the Dance*, (w:) *Nine Catalytic Stations: Paul Neagu, 1975-1987*, Edinburgh/ Aberdeen: The Scottish Sculpture Trust/ Peacock Printmakers [1988]; *Paul Neagu: desen-gravură-sculptură*, red. R. Balaci, București: Muzul National de Artă al României, Departamentul de Artă Contemporană, 1996.

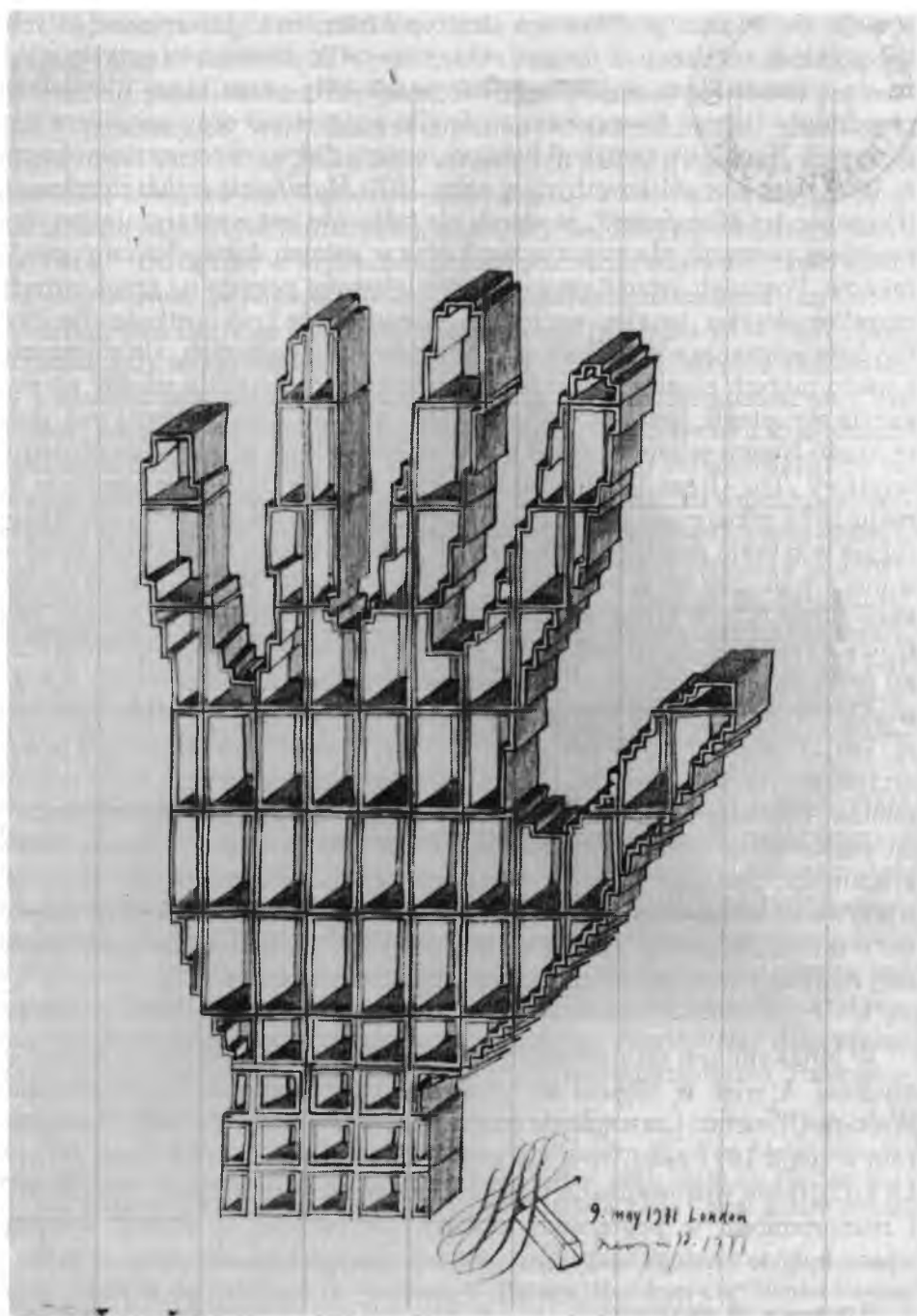
⁶⁵ P. Overy, op. cit., s. 12; R. Demarco, op. cit., s. nienumerowane.

⁶⁶ P. Overy, op. cit., s. 51-56.

⁶⁷ Ibidem, s. 29.



13. Paul Neagu, *Ludzka stopa, 35 komórek*, 1971; repr. Paul Neagu at Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 1995



14. Paul Neagu, *Ludzka ręka XX-wiecznych komórek*, 1971; repr. Paul Neagu at Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 1995

wydaje się wcześniej cytowana „antropokosmiczna” interpretacja tych niezwyklej realizacji. Z drugiej strony specyfika twórczości artysty wiąże się z materiałem, w jakim wykonywane były przez niego niewielkie przedmioty (często tworzywem są środki spożywcze) oraz sposobem ich percepcji. Neagu utrzymywał bowiem, czemu dał wyraz w opracowanym w 1969 roku i opublikowanym w roku 1970 *Manifestie sztuki dotykowej* [*Palpable Art Manifesto*]⁶⁸, że wzrok nie tylko nie jest wystarczającym narzędziem percepcji, ale wręcz przeszkadza w pełnym doświadczaniu przedmiotów. Powinien stracić swoją uprzywilejowaną pozycję na rzecz innych zmysłów: dotyku, smaku, węchu itp. W związku z tym postrzeganie, czy też doświadczanie niewielkich przedmiotów (lub większych, ale złożonych z wielu małych elementów) powinno angażować wszystkie zmysły na zasadzie synestezji: powinno się je dotykać, wąchać, a nawet spożywać. Już w Anglii Neagu przeprowadzał performance, jak na przykład przy okazji wystawy „The Great Tactile Table” w Sigi Krauss Gallery w Londynie w maju 1971 roku, gdzie publiczność zachęcana była do zjedzenia znajdującej się w tylnym pomieszczeniu galerii „antropokosmicznej” figury zbudowanej z wafli, czy też w londyńskim Highbury Studio w 1975 roku w czasie akcji *Blind Bite*, w której z kolei publiczność spożywała przygotowane potrawy z zawiązanymi oczami⁶⁹. Ta koncepcja sztuki – zastępowanie wzroku przez dotyk – wzmacnia „antropokosmiczność” realizacji Neagu. Aktywizując większy zespół zmysłów kosmos, zarówno na poziomie mikro jak makro, staje się lepiej doświadczany. „Widz” zatem zapraszany jest przez artystę do dotykania sztuki, dotykania poszczególnych fragmentów przedmiotów. Poznając w ten sposób mikrostrukturę, może poznać całość; poznając poszczególne elementy, przestrzenne komórki, poznaje fragmenty ludzkiego ciała, poznając ciało człowieka, poznaje przestrzeń, w jaką jest ono wpisywane: łóżko, trumnę, dom; dalej może doświadczać większych struktur – miasta, kraje itp.⁷⁰ Mała klatka przestrzeni stanowiąca część większej realizacji staje się zatem zapowiedzią całości-universum.

W NRD zmiana na najwyższych stanowiskach władzy partii komunistycznej, a więc w efekcie też państwa, tzn. usunięcie twardogłowego Waltera Ulbrichta i zastąpienie go rzekomym liberałem Erichem Honeckerem w maju 1971 roku, owocuje nieco łagodniejszą niż dotychczas polityką kulturalną wprowadzaną pod hasłem „Weite und Vielfalt”, szerokości i różnorodności w popieraniu kultury. Oczywiście, ze strony nowych władz były to zabiegi taktyczne, nie zaś rzeczywista rewolucja w kultu-

⁶⁸ Ibidem, s. 26, 33-34.

⁶⁹ Ibidem, s. 30, 57-58.

⁷⁰ Ibidem, s. 53.

rze. W dalszym ciągu wartości tzw. kultury socjalistycznej stanowiły zasadniczy punkt odniesienia tej polityki⁷¹. Zmiany te jednak nakładają się na zmiany pokoleniowe. Jak pisze Rüdiger Thomas, po dwóch poprzednich generacjach wschodnioniemieckich intelektualistów, „pokolenia fundatorów NRD” oraz „pokolenia utraconych nadziei”, pojawia się nowe pokolenie kreujące tzw. kulturę autonomiczną, a więc mniej czy bardziej niezależną od polityki kulturalnej, mniej czy bardziej nieoficjalną i alternatywną⁷². Dużą rolę w krystalizacji tego pokolenia odgrywała tzw. sprawa Biermanna, „wynarodowienie”, a dokładnie pozbawienie obywatelstwa tego popularnego wschodnioniemieckiego piosenkarza w 1977 roku, w czasie, gdy ten przebywał w Niemczech Zachodnich. Władze skorzystały z okazji i pozbyły się dość niewygodnego barda. Nie spodziewały się jednak, jak należy sądzić, szerokiej fali protestu w środowisku intelektualnym w obronie Biermanna. Część z broniących go intelektualistów co prawda nie podzielała krytyki systemu władzy w NRD, co więcej, pewnego rodzaju niezwykłą rzeczą wschodnioniemieckich środowisk opozycyjnych była zgoda co do zasad, na jakich opierało się funkcjonowanie państwa (marksizmu, antyfaszyzmu, antyimperializmu i niechęć do zachodniej kultury), opór jednak budziło samo pozbawienie obywatelstwa piosenkarza wbrew jego woli⁷³. Na marginesie dodajmy, że dość interesująca jest zbieżność dat kształtowania się środkowoeuropejskich ruchów opozycyjnych. W tym samym mniej więcej czasie w Polsce powstaje Komitet Obrony Robotników, jako zaczął całego szeregu ugrupowań, których rozwój doprowadzi do powstania „Solidarności”, w Czechosłowacji zaś powstaje Karta '77, mniej może brzemienne w bezpośrednie skutki na płaszczyźnie somoorganizacji społeczeństwa, niemniej bardzo istotna jako moralna i intelektualna przeciwwaga tzw. normalizacji. Mimo jednak tych napięć, podobnie jak było to w dotychczas omawianych krajach, Czechosłowacji i Rumunii, podział na kulturę nieoficjalną i oficjalną nie zawsze był wyraźny. Dodatkowe zamieszanie wprowadzali często zachodni krytycy, jak redaktor działu artystycznego prestiżowego *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Eduard Beaucamp, który – o czym wspomina Karin Thomas –

⁷¹ M. Damus, *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991, s. 246 nn. Por. też: *Kultur und Kunst in der DDR seit 1970*, red. H. Ganer, E. Gillen, Lahn-Gieen: Analas Verlag, 1977.

⁷² R. Thomas, *Selbst-Behauptung*, (w:) *Jeneseits des Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, red. G. Muschter, R. Thomas, Munchen: Carl Hanser Verlag, 1992, s. 11.

⁷³ Por. m.in.: M. Damus, op. cit., s. 295 nn.; R. Thomas, op. cit., s. 26 nn.; P. Kaiser, C. Petzold, op. cit., s. 52-59.

z okazji wystąpienia na Documenta 7 w 1977 roku czołowych, oficjalnych artystów NRD (Werner Tübke, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte) określał ich twórczość mianem wywrotowej⁷⁴. Trudno doprawdy o większy absurd, zwłaszcza że w tym czasie było wielu prawdziwie opozycyjnych artystów, jak np. A. W. Penck (Ralf Winkler). W ogóle, jeżeli można sobie pozwolić na uwagę na temat lektur pisanych na Zachodzie na temat oficjalnej kultury Europy Wschodniej, w tym przypadku NRD, uderza w nich niekiedy śmiertelna powaga, z jaką część autorów traktuje dyskursy polityki kulturalnej i ich sztafaż frazeologiczny⁷⁵. Ci ludzie, zdaje się, nie rozumieli, że cała ta „socjalistyczna” retoryka (przynajmniej po stalinizmie) była jedynie frazesem, który skrywał niemal wyłącznie wolę sprawowania władzy, nie zaś jakiejkolwiek wartości ideologiczne. Ideologia służyła jedynie maksymalizacji osiągania realnych interesów i stanowiła zasłonę „zwykłej” ambicji rządzenia. Naiwność Beaucampa więc wpisuje się, choć od innej strony, w ten festiwal zachodnich iluzji na temat Europy Wschodniej. Niemniej, w istocie rzeczy napięcia między kulturą oficjalną i nieoficjalną nie dadzą się jednoznacznie zdefiniować w kategoriach klarownej opozycji, gdyż część instytucji kultury alternatywnej („autonomicznej”, jak zwykło się mówić w NRD) funkcjonowała w orbicie zezwoleń, koncesji i różnego rodzaju taktycznych posunięć władz, mniej czy bardziej zmuszanych okolicznościami oraz presją rzeczywistości do tolerowania kultury, która wymykała się oficjalnej polityce kulturalnej.

Doskonałym przykładem funkcjonowania tego rodzaju napięcia w NRD są tworzone od lat siedemdziesiątych galerie sztuki. Paul Kaiser i Claudia Petzold podają, że do końca trwania państwa Niemiec Wschodnich funkcjonowało około 40 „nieoficjalnych i prywatnych galerii”⁷⁶. Ich ranga była zróżnicowana, ale również zróżnicowana była ich relacja wobec systemu władzy. Wśród nich znajduje się taka „instytucja”, jak wspomniana EP Galerie Jürgen Schmeinebradena, całkowicie prywatna inicjatywa funkcjonująca w jego własnym mieszkaniu w latach 1974-1980, a więc do czasu, kiedy opuścił on Niemcy Wschodnie. Sama jej nazwa oddaje jej status: EP oznacza *Einzige Private*, „jedyna prywatna”⁷⁷. Z drugiej jednak strony dostrzec tu też należy „oficjalną” galerię Arkade, funkcjonującą w latach 1974-1981 w ramach państwowego systemu handlu sztu-

⁷⁴ K. Thomas, *Utopie und Menetekel des bildnerischen Eigen-Sinns*, (w:) *Jenseits des Staatskultur*, op. cit., s. 108-109.

⁷⁵ Por. m. in.: M. Damus, op. cit.; K. Thomas, *Die Maler in der DDR, 1949-1979*, Köln: DuMont, 1980.

⁷⁶ P. Kaiser, C. Petzold, op. cit., s. 42, 112.

⁷⁷ Ibidem, s. 342-348.

ką, która dzięki realizowanemu przez jej kierownika Klausa Wernera programowi popierania i wystawiania artystów niepokornych oraz funkcjonujących w nieoficjalnym kręgu, zyskała sobie sławę ambitnej i poważnej jednostki wystawienniczej. W bardzo żywym lipskim środowisku artystycznym funkcjonowała na wolnym powietrzu, założona przez Günthera Huniata, galeria-atelier. Powstała ona co prawda w 1980 roku, odwoływała się jednak do wcześniejszych doświadczeń organizacyjnych artysty i jego przyjaciół z lat siedemdziesiątych, między innymi do dużego grupowego projektu artystycznego *Tangiente*, wielomedialnego pokazu artystycznego⁷⁸. Na szczególną jednak uwagę zasługuje Clara Mosch Galerie w Karl-Marx-Stadt (obecnie Chemnitz), założona w 1977 roku, po części z prywatnej inicjatywy grupy kilku artystów, po części zaś funkcjonująca pod auspicjami władz lokalnej administracji kultury, przez które zresztą w 1982 roku została zamknięta. Kontynuowała ona wcześniej sformułowaną w tym mieście inicjatywę Galerie Oben⁷⁹. Sama jej zagadkowa nazwa, swoistego rodzaju pseudonim artystyczny, pochodzi od nazwisk inicjatorów: „Cla” jak Carlifriedrich Claus, „ra” jak para małżeńska: Thomas Ranft i Dagmer Ranft-Schinke, „Mo” jak Michael Morgner, „sch” jak Gregor-Torsten Schade (znany później jako Kozik)⁸⁰.

Eugen Blume, autor studium poświęconego sztuce NRD widzianej przez pryzmat działalności Clary Mosch, podkreśla wtórny charakter tej sztuki, mało oryginalne inicjatywy plenerów artystycznych, kreacje dające złudne wrażenie wolności, powielanie zachodnich wzorów artystycznych itp.⁸¹ Wszystko to zapewne prawda, rzecz jednak nie w tym. Te działania bowiem realizowane były w zupełnie innych okolicznościach niż podobne, często wcześniej przeprowadzane na Zachodzie inicjatywy. Tam nikt ich nie zabraniał, środowiska artystyczne nie były naszpikowane agentami tajnej policji, a przynajmniej nie były tak intensywnie inwigilowane, jak po wschodniej stronie Niemiec. Tak zwane uniwersalistyczne kryteria wartości artystycznych są miarami Zachodu i przykładane do wschodnioeuropejskich doświadczeń, zwłaszcza w perspektywie historycznej, nie oddają znaczenia procesów i dzieł, jakie powstawały w tej części kontynentu. Nawet jednak jeżeli przyjmiemy zaproponowaną przez Blume’a perspektywę krytyczną, ranga jednego przynajmniej artysty tego kręgu nie budzi wątpliwości. Jest nim jedna z najbardziej fascynują-

⁷⁸ Por. *Die Einübung der Aussenspur. Die andere Kultur in Leipzig, 1971-1990*, red. U. Grundmann, K. Michael, S. Seufert, Leipzig: THOM Verlag, 1996, s. 15-36.

⁷⁹ P. Kaiser, C. Petzold, s. 317-319.

⁸⁰ Ibidem, s. 321; E. Blume, op. cit., s. 729; K. Thomas, *Utopie und Menetekel des bildnerischen Eigen-Sinns*, op. cit., s. 117.

⁸¹ E. Blume, op. cit.

cych postaci powojennej historii sztuki Niemiec Wschodnich, Carlfriedrich Claus.

Niezwykła jest sztuka artysty i niezwykle jest jego życie. Cały czas funkcjonował on na marginesie życia artystycznego, tworząc swoje wybitne dzieło żmudnie i wytrwale. Paradoksalnie wykonywaną w samotności i z dala od jakiegokolwiek centrum (także NRD) pracę trudno porównać do jakiegoś znanego z historii kultury modelu zamkniętego w sobie myśliciela, odizolowanego od świata mnicha, św. Hieronima itp.⁸² Jego zainteresowania bowiem wyraźnie zmierzały w stronę analiz społecznych, politycznych, widzianych jednak nie w doraźnej, lecz bardzo głębokiej i szerokiej perspektywie. Sięgał po bardzo rozległe i różnorodne źródła inspiracji: zachodnią tradycję filozofii, mistycyzm, kabalistykę, taoizm, alchemię, rozmaite dziedziny wiedzy przyrodniczej i tajemnej, ale też marksizm i teorię komunizmu; w swej sztuce używał wielu rodzajów zapisów językowych, dość niekiedy hermetycznych, jak hebrajski w pracach inspirowanych mitologią, religią i myślą żydowską. Izolacja i oddalenie od bieżących wydarzeń, funkcjonowanie na marginesie (artysta całe życia mieszka w niewielkiej miejscowości Annaberg blisko Karl-Marx-Stadt [obecnie Chemnitz] i praktycznie nie był zauważalny przez administrację kultury NRD) nie spowodowało zamknięcia się w sobie artysty. Na pytanie Henry Schumanna: „narażał się pan na rozmaite starcia wskutek niezrozumienia, na jakie tu musiała trafić pańska działalność artystyczna i naukowa; czy ta długotrwała izolacja pobudzała dialog z samym sobą, a może wewnętrzny dialog?” artysta wyjaśnia: „żyłem w izolacji, ale jednak w powiązaniu z wydarzeniami społecznymi. To było bardzo ważne, właściwie mogę nawet powiedzieć, że decydujące. Był to więc nie tylko dialog z samym sobą, ale i z procesami społecznymi, politycznymi i przyrodniczymi; nie była to ucieczka do wewnątrz, żadna introwersja”. Na inne pytanie zadane wprost: „jak mógłby pan określić swe stanowisko światopoglądowe?” odpowiada – „jestem komunista”⁸³. Niewątpliwie jest to przejaw bardzo poważnej postawy. Z jednej strony dość typowej – niezależne środowiska intelektualne NRD bardzo często deklarowały swoje przywiązanie do marksizmu, z drugiej zaś o tyle niezwyklej, gdyż moty-

⁸² H. Schumann, *Reading Carlfriedrich Claus' Sprachblätter*, (w:) *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, red. E. Gillen, Köln/ Berlin: DuMont/Museumspädagogischer Dienst, 1997, 289.

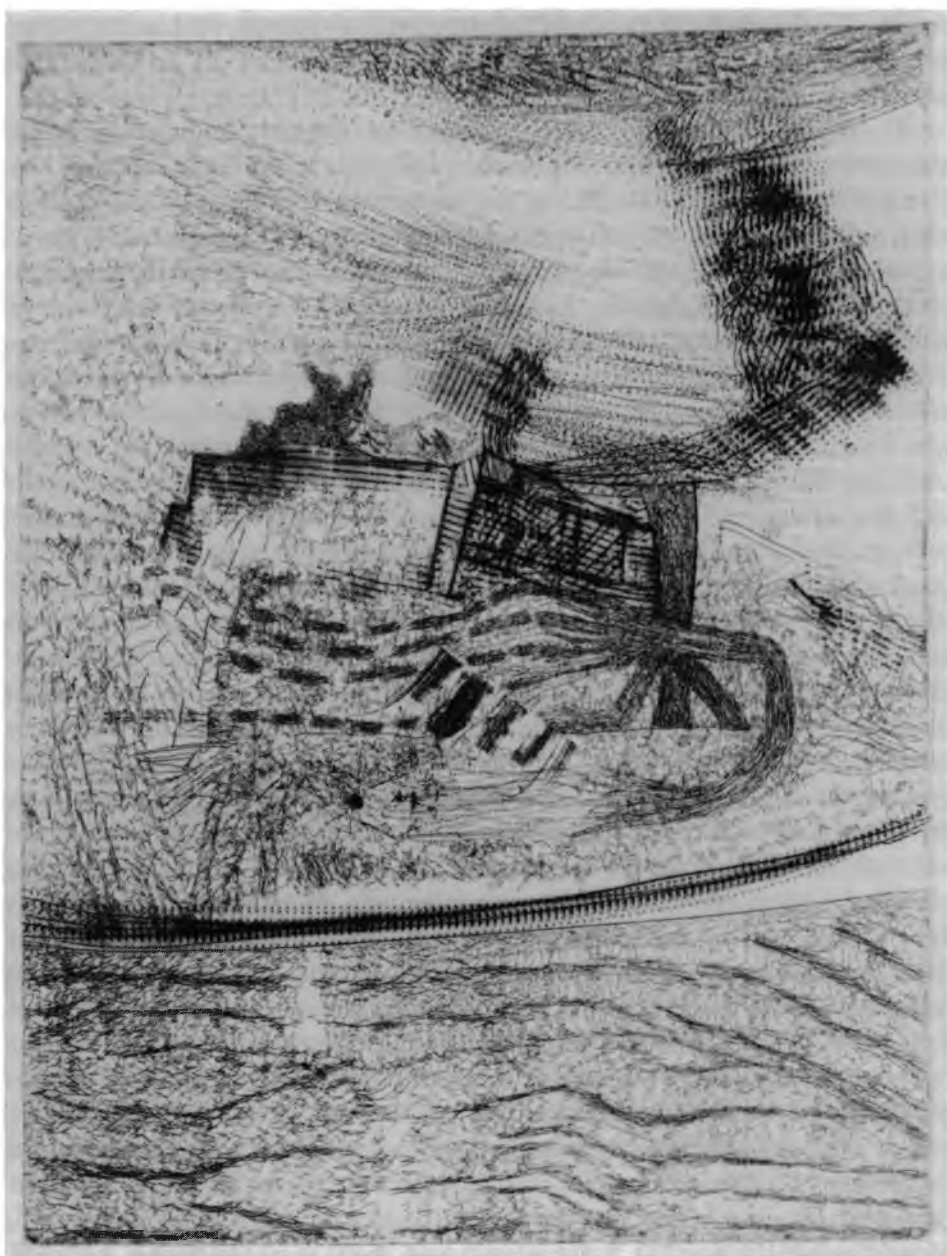
⁸³ H. Schumann, *Carlfriedrich Claus*, (w:) *Ateliergespräche*, Leipzig 1976, cyt. za: M. Sykutera, *Sen Ikara, nostalgia, ucieczka i bunt jako motyw w sztuce i motor działalności nonkonformistycznych grup osobowości artystycznych NRD*, maszynopis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, s. 227, 228.

wowanej względami wyłącznie filozoficznymi, wspieranymi bardzo różnorodnymi i szerokimi studiami, nie zaś doraźną taktyką czy powierzchowną mitologią.

W NRD jego sztuka – jak wspominałem wyżej – funkcjonowała na marginesie, choć bynajmniej nie była nieznana. Niewielkie wystawy odbywały się w samej NRD, jak np. we wspomnianej galerii Arkade w 1975 roku, czy też w 1980 roku w niezwykle zasłużonym dla wspierania niezależnej kultury NRD, prowadzonym przez Wernera Schmidta, drezdeńskim Kupferstich-Kabinett. Także w galerii Clara Mosch przy okazji zbiorowego pokazu w 1979 roku. Można by wymienić jeszcze kilka prezentacji. Jednocześnie Claus nie miał zamiaru wyjeżdżać z kraju, mimo że właśnie za granicą jego niełatwe dzieło zyskiwało duże zainteresowanie. Po upadku NRD zaś jego sztuka przeżywa bardzo szybko rosnące uznanie. Mnożą się wystawy i opracowania monograficzne⁸⁴. Wcale jednak nie oznacza to, że dzieło Clausa jest lepiej rozumiane. Być może nawet wzrastająca popularność oraz udział w wielu wystawach, często dużych i gromadzących olbrzymią publiczność, nie sprzyja właściwej recepcji sztuki artysty. Jest ona bowiem bardzo hermetyczna przez szereg myślowych referencji i przede wszystkim trudna w odbiorze. Być może wręcz niemożliwe jest jej (dosłowne) czytanie na wielkiej wystawie. Lektura każdego dzieła wymaga intensywnej uwagi i czasu. Artysta naturalnie w swojej wieloletniej karierze twórczej, rozpoczętej jeszcze w latach pięćdziesiątych, wykonywał różnego rodzaju prace, określane takimi pojęciami, jak poezja wizualna, niekiedy „dźwiękowa”, gdyż nie tylko wizualność stanowiło jej środek wyrazu, ale też akustyka. Podstawowa jednak forma jego ekspresji to *Sprachblätten*, arkusze zapisanych dwustronnie przeźroczystych płaszczyzn. Są one całymi traktatami, skomplikowanymi wypowiedziami, które należy czytać przez oglądanie i oglądać przez czytanie, w dodatku patrząc z obu stron. Czytając jedną stronę (swoistego rodzaju tezę), widzimy, choć jeszcze nie czytamy drugą stronę (antytezę). Odwracając arkusz zmieniamy ten układ – czytamy drugą stronę, a widzimy poprzednią, już wcześniej przeczytaną. Całość zatem, obie strony, po jakimś czasie jawi się nam jako synteza⁸⁵. Dopiero wówczas, gdy prześledzimy (zobaczmy – przeczytamy) to, co zostało przez artystę napisane ręcznym drobnym pismem (niekiedy lewą ręką, mimo że jest on praworęczny), układającym się, czy też rozwijającym się według prowadzonej narracji

⁸⁴ Por. m.in.: *Carlfriedrich Claus. Erwachen am Augenblick Sprachblätter*, red. K. Werner, Karl-Marx-Stadt: Städtischen Museen, 1990; *Carlfriedrich Claus Denklanschaften*, red. H. Schumann, Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen „ifa”, 1993.

⁸⁵ C. Vogel, *Carlfriedrich Claus, (w:) Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, Hamburg 1982, za: M. Sykutera, op. cit., s. 228.



15. Carlfriedrich Claus, *Frage nach Naturbeziehung, die nicht mehr auf Ausbeutung, Macht, Zählung basiert, sondern auf Solidarität auch mit der Natur*, 1976/1977; repr. *Carlfriedrich Claus. Denklandschaften*, red. H. Schumann, Berlin: IFA, 1993



16. Carlfriedrich Claus, *Imaginieren im Kindsein: Aurora darin*, 1976; repr. Carlfriedrich Claus. *Denklandschaften*, red. H. Schumann, Berlin: IFA, 1993

w formy wizualne, jesteśmy w stanie uchwycić sens pracy. Wszystkie formalne aspekty takiego dzieła są ze sobą nierozzerwalne: tekst rozwija się w obraz z uwagi na prowadzony wywód i odwrotnie: obraz sprowadzany jest do tekstu ze względu na to, co „przedstawia”. Nie są to jednak, jak często w poezji wizualnej czy też konkretnej, natychmiastowe skojarze-

nia: odwrotnie – pojęcie całości wymaga bardzo wnikliwej lektury/oglądania. Taka konstrukcja tekstu/obrazu nie sprzyja szybkiej percepcji. Dla tego też, paradoksalnie, w momencie wzrastającej popularności sztuki Clausa, pozostaje ona nadal hermetyczna, w zasadzie przez szerszy krąg odbiorcy nie zapoznana. Gdy w NRD artysta żył i tworzył na marginesie życia artystycznego, ci, którzy mieli okazję czytać/widzieć jego prace, mieli czas, aby się w nie (w miarę swej erudycji) zagłębiać; teraz olbrzymia liczba widzów, która ogląda prace Clausa, nie ma czasu, aby je czytać. Paradoksalnie więc mimo dużej liczby wystaw (zwłaszcza grupowych) pozostaje on w dalszym ciągu artystą marginesu. Tylko jednak taka pozycja, jak się wydaje, sprzyja jego intensywnej, bogatej i głębokiej twórczości.

Jeżeli system galerii artystycznych, o czym wspominałem wyżej, uwikłany był w rozmaitego rodzaju koncesje i – jak dowodzi historia takich galerii, jak Arkade czy Clara Mosch – uzależniony w tamtym czasie od władz Niemiec Wschodnich, to korespondencyjna sieć wymiany artystycznej zdawała się tworzyć całkiem wolny system funkcjonowania neoawangardowej kultury artystycznej. Zewnętrzne warunki zatem były powodem niebywalej popularności i dynamiki rozwoju mail artu w NRD⁸⁶. Nie jest też przypadkiem, że po upadku muru berlińskiego w Niemczech właśnie zorganizowana pierwszą, dużą i – o ile mi wiadomo – do tej pory jedyną komparatystyczną i systematyczną ekspozycję wschodnioeuropejskiego mail artu⁸⁷. Generalnie rzecz biorąc można rzec, że mail art był bardzo popularnym przejawem kultury artystycznej w tej części kontynentu, gdyż wszędzie w mniejszym czy większym stopniu władze kontrolowały życie artystyczne. Sztuka poczty zaś wszędzie dawała mniej czy bardziej złudne przekonanie, że można twórczość artystyczną przed polityczną i policyjną kontrolę uchronić. Mail art dawał możliwość swobody, wolnej ekspresji nie ograniczanej żadnymi ciałami typu jury, subsydiami finansowymi, cenzurą polityczną i obyczajową, dawał wrażenie całkowitej demokracji i kontaktu ze światem bez względu na miejsce zamieszkania wymieniających swą sztukę artystów, budował kontakty, w tym także z Zachodem, których brak szczególnie boleśnie był odczuwany przez wschodnioeuropejskich artystów. Mottem mail artu było: „No fee! No jury! No return!”. Naturalnie, historycznie nie był on wynalazkiem Europy Środkowej. Zainicjował go Ray Johnson, zakładając w początku lat sześćdziesiątych sieć pod nazwą New York Correspondence School, a spopula-

⁸⁶ Por.: *Mail Art Szene DDR, 1975-1990*, red. F. Winners, L. Wohlrab, Berlin: Haude Spener, 1994.

⁸⁷ *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, red. K. von Berswordt-Wallrabe, L. Beke, Schwerin: Staatliches Museum, 1996.

ryzowali artyści fluxusu. W 1971 roku tego rodzaju sztuka miała swą własną ekspozycję w ramach Biennale de Paris, owocując wydaną przez Jean-Marc Poinsoł słynną publikacją *Mail Art: Communication á distance*⁸⁸. W Europie Środkowej jednakże jego atrakcyjność wydawała się znacznie większa niż na Zachodzie, gdyż trudno tu było o alternatywne, swobodne sposoby komunikacji. Wymiana pocztowa zdawała się być najbardziej efektywna. Oczywiście policja kontrolowała korespondencję. Świadomość, że jest się kontrolowanym, była wśród artystów powszechna. Jeden z twórców NET-u, uważanego powszechnie za początek mail artu w tej części Europy (o czym była już mowa wcześniej), Jarosław Koźłowski, wspominał wielokrotnie próby inwigilacji tej inicjatywy, czynione przez polską tajną policję. Jeżeli zdamy sobie sprawę, iż Polska wśród krajów bloku wschodniego była stosunkowo swobodnym państwem, możemy sobie wyobrazić, jakiej kontroli poddawana została korespondencja, zwłaszcza zagraniczna, w innych państwach socjalistycznych. Węgierski artysta Endre Tót, który zresztą przypisuje sobie inicjatywę mail artu w Europie Wschodniej⁸⁹, podobno – jak twierdzi Géza Pernecky – wyjeżdżał w latach sześćdziesiątych do Belgradu w Jugosławii, aby stamtąd wysyłać przesyłki mail art, myląc tym samym czujność węgierskiej policji⁹⁰. Jeden ze wschodnioniemieckich uczestników ruchu zaś, pracujący jako kierowca ciężarówki Steffen Giersch, jeżdżąc po kraju, wysyłał pocztę z wielu miejsc⁹¹. Co więcej, świadomość tego, że policja czytała listy i kartki pocztowe, kopiowała je, archiwizowała oraz wykorzystywała do inwigilacji, powodowała niekiedy autocenzurę⁹². Nawiasem mówiąc, sytuacje te musiały być dość komiczne, kiedy – jak pisze Eugen Blume – wschodnioniemiecka Stasi z wielką powagą studiowała komunikaty artystyczne wysyłane przez czołowego protagonistę tego ruchu, Roberta Rehfeldta, który grając (igrajac) ze swymi ukrytymi czytelnikami, pisał w swoich stemplowanych przesyłkach: „nie myśl o mnie”, „myślałem o czymś, o czym ty wcale nie myślałeś, kiedy ja o tym myślałem”, „przesyłam ci pomysł – proszę myśl dalej”⁹³. Mimo jednak tej kontroli, ale też świadomości kontroli oraz grożących konsekwencji, które dla mieszkańców „wolnego” świata są niewyobrażalne, rodziły się tu niekiedy bardzo rozległe

⁸⁸ J.-M. Poinsoł, *Mail-Art: Communication á distance*, Paris 1971.

⁸⁹ [E. Tót] w: *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 262.

⁹⁰ G. Pernecky, *Hungary: Long Live the Cultural Bungler*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 44.

⁹¹ [J. Gottschalk] w: *Gespräch / Discussion*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 130.

⁹² [F. Winnes] w: *Ibidem*, s. 136-137.

⁹³ E. Blume, *DDR / GDR: Robert Rehfeldt – Art Worker and Mail Artist*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 114-117.



17. Jürgen Gottschalk, *Visuelle Eritik*, 1982; repr. *Mail Art. Szene DDR, 1975-1990*, red. F. Winners & L. Wohlrab, Berlin: Haude & Spener, 1994

i zataczające szerokie kręgi pomysły, jak np. *Visuelle Erotik* Jürgena Gottschalka z Drezna w 1982 roku, inicjatywa rozsyłania dowcipnych, erotycznych kartek pocztowych⁹⁴ (il. 17). Przedsięwzięcia te rzadko jednak były pokazywane w NRD w formie ekspozycji. Jedną z nich jednakże był zorganizowany przez Klausa Wernera pokaz „Postkarten & Künstlerkarten” w prowadzonej przez niego Galerie Arkade w listopadzie 1978 roku. Później jednak bardziej powszechnym miejscem ekspozycji tego rodzaju inicjatyw artystycznych były kościoły, aktywne ośrodki alternatywnej kultury NRD.

Niewątpliwie czołową postacią tego ruchu, jak zresztą generalnie wschodnioniemieckiej neoawangardy, był wymieniany już kilkakrotnie Robert Rehfeldt⁹⁵. Artysta zrazu o malarskich zainteresowaniach, porzucił jednakże malarstwo po tym, jak władze zaraz po wernisażu zamknęły jego wystawę w 1966 roku. Był to, jak pisze Eugen Blume, zasadniczy impuls w rozwoju wschodnioniemieckiego mail artu⁹⁶. Artysta rozsyłał rozmaite „złote myśli” powielane na kartkach za pomocą stempli (np. *Kunst heute is die Geschichte von morgen, Ich sende Ihnen einen Gedanken zu bitte danken Sie Ihn weiter, Kust heute ist grenzenlos* itp.) (il. 18), niekiedy większe kolaże słowne, wykonywał też zabawne inscenizowane autoportrety fotograficzne, wizualne montaże o politycznej wymowie, jak *Où est le diable* (1969) (il. 19), ukazujący przywódców tzw. demo-ludów podpisujących porozumienie, czy też *Le Place Rouge* (1976) (il. 20), pokazujący z kolei metodę wklejania obecności Stalina do fotografii maszerującego Lenina, odsłaniając częstą praktykę stalinowskiej propagandy zaświadczenia rzekomego przebywania Stalina w towarzystwie wodza rewolucji proletariackiej. Rola Rehfeldta polegała też na inspirowaniu wschodnioniemieckiego środowiska artystycznego. Był postacią dynamizującą cały tamtejszy ruch. Wraz z żoną Ruth Wolf-Rehfeldt prowadził rozległą dokumentację tego, co działo się zarówno w sztuce NRD, jak też poza jej granicami.

Mail art naturalnie rozwijał się w innych krajach wschodnioeuropejskich. Na Węgrzech, oprócz dorobku wspomnianego, bardzo aktywnego w tej dziedzinie Endre Tóta, z jego najsłynniejszym może projektem *Zeropost*, znaczkami, stemplami, a także neutralizacją („zerowaniem”) treści przekazywanych przesyłek, a zatem projektem nastawionym na

⁹⁴ J. Gottschalk, *No Fee! No Jury! No Return!*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 182-184.

⁹⁵ Robert Rehfeldt. *Malerei, Visuelle Poesie, Mail-Art, Graphik, Objekte, Video*, red. E. Blume, H.-J. Schirmbeck, J. Zielke, A. Weiss, Berlin: Galerie Vier, Galerie Zielke, 1991.

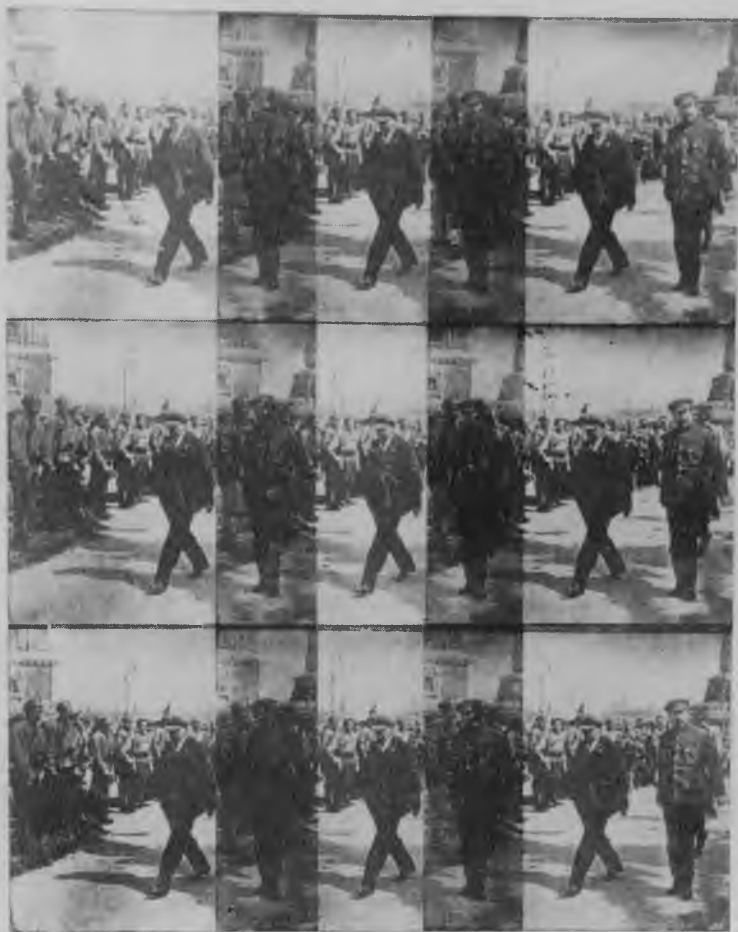
⁹⁶ E. Blume, *DDR/ GDR: Robert Rehfeldt – Art Worker and Mail Artist*, (w:) *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, op. cit., s. 113.



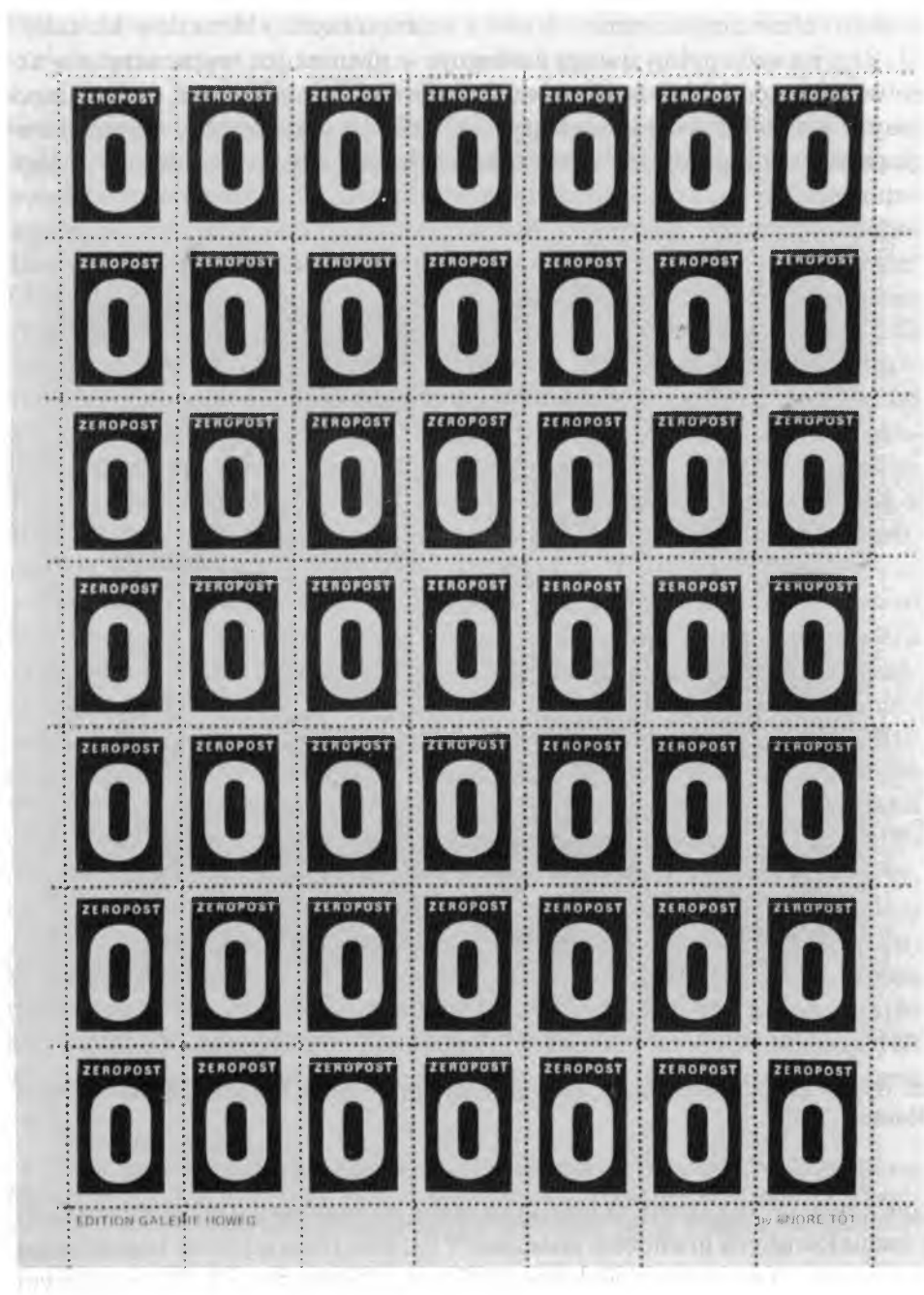
18. Robert Rehfeldt, *Kunst ist wenn Sie trotzdem entsteht*, repr. Robert Rehfeldt. *Malerei. Visuelle Poesie. Mail Art. Grafik. Objekte. Video*, red. E. Blume et al., Berlin: Galerie Vier/ Galerie Zielke, 1991



19. Robert Rehfeldt, *Où est le diable*, 1969; repr. Robert Rehfeldt. *Malerei. Visuelle Poesie. Mail Art. Grafik. Objekte. Video*, red. E. Blume et al., Berlin: Galerie Vier/ Galerie Zielke, 1991



20. Robert Rehfeldt, *Le Place Rouge*, 1976; Robert Rehfeldt. *Malerei. Visuelle Poesie. Mail-Art. Grafik. Objekte. Video*, red. E. Blume et al., Berlin: Galerie Vier/ Galerie Zielke, 1991



21. Endre Tót, *Zero Post*, 1974; repr. *Endre Tót. Semmi sem semmi / Nothing aint nothing. Retrospective, 1965-1995*, red. J. Fabényi, Budapest: Műcsarnok, 1995

maksymalnie oczyszczony z treści i zewnętrznych elementów kontakt⁹⁷ (il. 21), na szczególną uwagę zasługuje – również już wspomniane – archiwum Artpool, założone przez György Galántaia wraz z Julią Klaničzay w końcu lat siedemdziesiątych. Gromadzi ono olbrzymi materiał węgierskiej awangardy, w tym także własnej sztuki Galántaia i jego



22. György Galántai, *Stempwork*, 1979; repr. György Galántai. *Lifeworks*, Budapest: Ernst Muzeum, 1993

„pocztowych” realizacji, znacznie bardziej od realizacji Tóta narracyjnych i rozbudowanych graficznie znaczków⁹⁸ (il. 22). Niewątpliwie tego rodzaju aktywność we wszystkich krajach Europy Wschodniej była przejawem

⁹⁷ Tót Endre. *Semmi sem semmi. Retrospektiv 1965-1995* / Endre Tót. *Nothing ain't nothing. Retrospective, 1965-1995*, Budapest: Műcsarnok, 1995, s. 85-106.

⁹⁸ Galántai *Lifeworks*, 1968-1993, Budapest 1993.

wolnościowych ambicji środowiska i próbą wyminięcia ograniczeń narzucanych życiu artystycznemu przez władze komunistyczne. Géza Pernečky, jeden z bardziej aktywnych krytyków węgierskich, za Péterem Esterházym, tego rodzaju działalność artystyczną (w kontekście sztuki Galántaia) nazywa „wschodnim modernizmem”, terminem wymiennym wobec postmodernizmu⁹⁹. Niewątpliwie jest to dość zgrabne pojęcie oddające różnice w znaczeniach strategii sztuki neoawangardowej na Zachodzie i Wschodzie, motywacjach oraz kontekście, w jakim się ona pojawia. Zapewne w sensie „stylistycznym”, czy też „formalnym” – jeżeli można użyć takich pojęć – jest ona do pewnego stopnia wtórna; jej recepcja jednak pojawia w innych ramach historycznych, w których proste i banalne niekiedy czynności (na Zachodzie) znaczą coś innego, a ich wykonywanie wiąże się często z bardzo głębokimi motywacjami egzystencjalnymi i politycznymi. Wysłanie znaczka, listu, koperty, kartki itp., coś, co na Zachodzie nie wzbudzało ani ryzyka, ani emocji, na Wschodzie wiązało się z działalnością o charakterze obrony praw człowieka do wolnej ekspresji, z działalnością wręcz obywatelską.

Na Węgrzech, które wychodziły powoli z kryzysu roku 1956, neoawangarda wiązała się z tego rodzaju wartościami. Jej akcje w dużym stopniu nastawione były na publiczną recepcję i publiczną manifestację. Z początkiem lat siedemdziesiątych zaś wyraźnie się dynamizują¹⁰⁰. Historia neoawangardy na Węgrzech zaczyna się naturalnie wcześniej, kiedy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych spotykają się ze sobą stare pokolenie awangardy (Lajos Kassák, Ferenc Martyn, Dezső Korniss) z artystami młodszymi (Imre Bak, György Jovánovics, László Lakner, Endre Tót)¹⁰¹. Ale też i koniec charakterystycznej dla lat siedemdziesiątych atmosfery, której synonimem jest słynna doktryna węgierskiej polityki kulturalnej „3xT” (od skrótu trzech słów: Tűrni, Tiltani, Támogatni – Tolerować, Zakazywać, Popierać), następuje przed upływem dekady wraz z próbą wprowadzenia tzw. nowego mechanizmu ekonomicznego, którego skutkiem miał być „gulaszowy komunizm”. Po połowie lat siedemdziesiątych więc następuje powolna liberalizacja kultury artystycznej, która jest ceną

⁹⁹ Ibidem, s. 29.

¹⁰⁰ Por. kalendarium ruchu: *Künstler aus Ungarn*, red. J. Diederichs, Wilhelmshaven: Kunsthalle, 1980. Patrz także: *A magyar neoavantgard elso generációja, 1965-1972 / Die erste Generation der ungarischen Neoavantgarde, 1965-1972*, red. J. Fabényi, Szombathely: Képtár, 1998.

¹⁰¹ M. Kovalovsky, *Hungarian Art in the Last 25 Years*, (w:) *Contemporary Visual Art in Hungary. Eighteen Artists*, Glasgow/ Székesfehérvár: Third Eye Center and the King Stephen Museum, 1985, s. 19-20; [P. Kovács] *A huszadik század magyar művészete. Régi és új avantgárd (1967-1975) / Hungary Art of the Twentieth Century. Early and New Avant-Garde (1967-1975)*, Székesfehérvár: István Király Múzeum, 1987, s. 6-7.

zabiegów o otwarcie ekonomiczne na Zachód, kredyty, licencje oraz napływ zagranicznego kapitału. Ta strategia w pewnym sensie kończy się sukcesem, gdyż Węgry jeszcze przed upadkiem muru berlińskiego stają się krajem „przyjaznym” zagranicznemu kapitałowi i pierwsze kroki w stronę integracji gospodarczej mają już w tym czasie za sobą. W 1985 roku zorganizowano nawet w Budapeszcie konferencję na temat cenzury, co zapewne ma swoją pikantną wymowę, gdyż cenzura komunistyczna w tym kraju bynajmniej nie znika wraz z doktryną „nowego mechanizmu ekonomicznego”, niemniej jest to na Zachodzie wyraźnie odnotowane¹⁰². Na przełomie dekad następuje wyraźne przemieszanie środowisk artystycznych i dotychczasowe ofiary strategii „3xT” (a przynajmniej ich część) stają się beneficjentami oficjalnej polityki kulturalnej, zwłaszcza jeżeli chodzi o zagraniczne wystawy artystyczne.

To są już jednak lata późniejsze. Wróćmy do początku lat siedemdziesiątych oraz do przykładów potwierdzających hipotezę o obywatelskim wymiarze przynajmniej części działań neoawangardy węgierskiej. Z całą pewnością materiału do tego rodzaju rozważań dostarcza twórczość Tamása Szentjóbja i jego inicjatywa pod absurdalną nazwą IPUT (International Parallel Union of Telecommunication)¹⁰³. Już jego wcześniejsze prace z końca lat sześćdziesiątych, takie jak *Przenośny okop dla trzech osób* (1968, Węgierska Galeria Narodowa) oraz *Radio Czechosłowackie* (1968), zwykła cegła jako metafora propagandy, nawiązujące do wydarzeń Praskiej Wiosny, a w zasadzie do jej stłumienia przez wojska Układu Warszawskiego, wskazywały na polityczne zainteresowania artysty. W 1972 roku w galerii Kaplicy Balatonboglár Szentjóbja zaprezentował pracę *Ćwiczenie oczyszczające. Autoterapia zapobiegawczo-karna* (*Expulsion Exercise. Punishment-Preventive Auto-Therapy*) (il. 23), gdzie przez osiem godzin siedział z wiadrem na głowie, na ścianie zaś wywieszona została lista pytań, jakie widzowie mogli mu zadawać, w rodzaju: „czy możesz stworzyć społeczność z kimś innym, nie będąc sam wolnym?”, „czyż najważniejszą rzeczą w życiu nie jest odkrycie i zdanie sobie sprawy, co w nim jest potrzebne?”, „czy on może znieść siebie bez nas, czy też wszystko jest beznadziejne?”, „czy blokada obecności może być złamana jedynie przez nowe postawy?”, „czy zdanie sobie sprawy z przyszłości teraz przyspiesza nasze życie?”, „czy w twoją akcję wpisana jest kara?”,

¹⁰² C. Hargittay, *Catalysts of Changes: a Social and Cultural Context for Contemporary Hungarian Art*, (w:) *Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art*, red. R. Nasgaard, C. Hargittay, Toronto: Art Gallery of Ontario/ Musée de Beaux-Arts de l'Ontario, 1991, s. 25.

¹⁰³ [T. Szentjóbja] *IPUT – SLSP 1984 W/ UIPT – PNSS 1984 W/ TNPU – LSP 1984 W*, Budapest: BartOK Galéria, 1998.



23. Tamás Szentjóby, *Expulsion Exercise. Punishment-Preventive Auto-Therapy*, 1972; repr. *A Magyar Neoavantgard. Első Generációja, 1965-1972*, Szombathelyi Képtár, 1998

„czy w twoją karę wpisana jest akcja?”, „czy szczególnie czujesz się eksploatowany przez to, że nie widzisz z kim rozmawiasz?” itp.¹⁰⁴ Te proste pytania przypominały przesłuchanie, wiadro na głowie uniemożliwiało identyfikację rozmówcy, jego anonimowość, co potęgowało dyskomfort przesłuchiwanego. W akcję więc wpisana została forma węzła psychomasochistycznego: z jednej strony działanie to dawało możliwość oczyszczenia, wyrażenia tłumionych kompleksów, z drugiej zaś strony zakładało konieczność poniesienia odpowiedzialności, kary, który była wpisana w to traumatyczne doświadczenie, swoistego rodzaju psychoanalityczno-polityczny seans. Jak wiadomo z teorii psychoanalizy, powtarzanie rodzących kompleks wydarzeń, ponowne doświadczanie traumy, wyzwała mechanizm zwalczania urazu. Takim urazem były naturalnie potencjalne i faktyczne represje policyjne, jakie spotykały niezależnych artystów. Seans Szentjóbeyego więc był swoistego rodzaju terapią, próbą pozbycia się urazu, jaki niósł kontakt z policją polityczną. W kilka miesięcy późniejszej akcji *Sit out* (listopad 1972) przywiązany do krzesła przed Hotelem Intercontinental w Budapeszcie, siedzący przez kilkanaście minut artysta został zabrany przez policję i aresztowany. Akcja dedykowana była czarnemu antyrasistowskiemu działaczowi Bobby Seale, na co wskazywała czarny bandaż, jakim artysta miał zakneblowane usta. Mimo więc, że oficjalnie komunistyczne Węgier wspierały ruch przeciwko rasizmowi, to tylko one udzielały sobie koncesji na tego rodzaju manifestacje; wszelkie inne demonstracje, niekontrolowane i spontaniczne, nie mogły być przez władze tolerowane.

Innym węgierskim artystą, którego można widzieć w takiej perspektywie działań obywatelskich, poruszającym się na mniej czy bardziej określonej płaszczyźnie politycznej, był Gyula Pauer, uczestnik dość znanych wystaw w Szürenon w końcu lat sześćdziesiątych. W 1970 roku opublikował on manifest „Pseudo”, który określał jego metodę twórczą, polegającą na budowaniu napięć między wzrokiem a dotykiem, między tym, co widzimy, a tym, co istnieje¹⁰⁵. Widok produkowanych przez niego obiektów sugerował ich inną naturę, niż w rzeczywistości można było doświadczać. Artysta posługiwał się pewną iluzją, stwarzaniem wzrokowego „pokrowca” danego obiektu, sugestią przestrzeni wówczas, gdy przedmiot był płaski. W tej perspektywie wykonywane były jego „pseudosześciany”, „pseudo-reliefy” itp. Dotyczyło to także działań z ciałem; np. w 1970 roku wykorzystał ciało modelki do zamaskowania jej ciąży przy pomocy działania *par*

¹⁰⁴ Ibidem, s. 1.

¹⁰⁵ *A magyar neoavantgard első generációja, 1965-1972 / Die erste Generation der ungarischen Neoavantgarde, 1965-1972*, op. cit., s. 168.

excellence malarskiego – używając pędzla i farby uzyskał złudzenie, że dziewczyna w ciąży nie była (*Farawell to Pregnancy*, 1970). W 1978 roku zaś na wyrzeźbiony z drewna model kobiety nakleił tkaninę z walorowym wizerunkiem realnego kobiecego ciała (*Maya*, 1978). Doświadczana więc na gruncie tego rodzaju wrażeń wizualnych rzeczywistość była fałszywa. Można to odczytywać więc jako napięcie między deklarowaną a postrzeżoną rzeczywistością, podstawowy problem swoistego rodzaju schizofrenii dyskursu socjalistycznego, doświadczany przez każdego z nas niemal codziennie w tamtym czasie, wręcz *conditio sine qua non* krajów tzw. demokracji ludowej. Tego rodzaju lekturę prac Pauera podpowiadają jego bezpośrednio polityczne realizacje¹⁰⁶. W pracy *Marx-Lenin* (1971) widz dostrzega kontury wizerunku Lenina, gdy jednak otworzy kartkę pod spodem, ukaże mu się wycięta z gazety fotografia pomnika twarzy Marksa. W innej pracy *Tak-Nie* widz może odczytywać właściwe słowo przez nałożenie czerwonej (*sic*) folii: widzi słowo „tak” – gdy nałoży rzeczoną folię, odczyta je jako „nie”. W 1978 r. z kolei Pauer wykonał w parku (Nagyatád) instalację *Las tablic* (il. 24), na których umieścił zagadkowe,



24. Gyula Pauer, *Las Tablic*, 1978; repr. K. Keserü, *Variations on Pop-Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1994

¹⁰⁶ Pauer. *Fotó-es szövegdokumentáció*, red. A. Szőke, Budapest 1985.

enigmatyczne i absurdalne teksty, co odczytano jednak jako działanie polityczne i bardzo szybko usunięto. Tak też zresztą należało je odczytywać, choć polityczny charakter tych zamieszczonych na tablicach tekstów nie musiał wynikać wprost z ich litery.

Węgry stanowią dość wyjątkowy przykład wyraźnie politycznych aluzji w działaniach neoawangardy, gdzie indziej znacznie bardziej zakamuflowanych lub w ogóle nie podejmowanych. W zasadzie nie były to już aluzje, lecz wprost wyrażana krytyka, którą trudno znaleźć w innych krajach Europy Środkowej. Kontrast ten widoczny jest szczególnie w zestawieniu z historią neoawangardy w Polsce, bardzo dynamiczną i bogatą w wydarzenia, ale ubogą w bezpośrednio wyrażaną krytykę o politycznym charakterze. Taką hipotezę, oprócz wyżej przytoczonych przykładów, wspiera też częste na Węgrzech (a rzadkie np. w Polsce) operowanie symbolami komunistycznymi, co Katalin Keserü wiąże z oddziaływaniem pop-artu na węgierską scenę neoawangardy. Użycie to miało naturalnie ironiczny, a przez to krytyczny charakter. Na przykład Gábor Attalai posługiwał się pięcioramienną gwiazdą, używając do tego jednak bardzo



25. Gábor Attalai, *Negative Star*, 1970; repr. K. Keserü, *Variations on Pop-Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1994



26. Sándor Pinczehelyi, *Młot i sierp*, 1973; repr. K. Keserü, *Variations on Pop-Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1994

efemerycznych materiałów, miękkich, łatwo zniszczalnych, bądź w ogóle dostępnych tylko przez krótki czas, jak śnieg. Kwestionował przez to stabilność komunistycznej symboliki, a więc jej wagę, wskazując na efemerycz-

ność i przemijalność (*Negative Star*, 1970)¹⁰⁷ (il. 25). Najbardziej znane jednakże są działania Sándora Pinczehelyiego, zwłaszcza jego fotograficzne autoportrety z sierpem i młotem (il. 26), ale też inne prace z wykorzystaniem pięcioramiennnej gwiazdy, węgierskich barw narodowych itp. (il. 27). W czasie rządów komunistycznych te polityczne odniesienia były interpretowane w bardzo zawoalowanej formie. László Beke w 1974 roku pisał, że pięcioramienna gwiazda z sierpem i młotem pojawia się w pra-



27. Sándor Pinczehelyi, *RWG [Red, White, Green] Ryba, gwiazda, Coca-Cola*, 1981; repr. K. Keserü, *Variations on Pop-Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1994

¹⁰⁷ K. Keserü, *Variations on Pop Art. Chapters in the history of Hungarian Art between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1993, s. 46.

cach artysty jako forma gotowa, ale także jako regularna figura geometryczna (*sic*), nieśmiało nadmienając, że pełni ona także funkcję symbolu politycznego¹⁰⁸. Dopiero później, po zniesieniu cenzury, interpretacja sztuki Pinczehelyiego mogła dotknąć bardziej zasadniczych problemów związanych z wykorzystywaną przez artystę polityczną symboliką¹⁰⁹.

Autor obszernej monografii artysty Lóránd Hegyi podaje anegdotyczny powód zainteresowania Pinczehelyiego motywem gwiazdy. Otóż w 1973 roku był on operowany przez chirurga radzieckiego, oficera Armii Czerwonej, który w efekcie operacji zostawił mu na czole bliznę w formie pięcioramiennej gwiazdy¹¹⁰. Zmobilizowało to artystę do postawienia problemu relacji pomiędzy historycznym symbolem oraz indywidualnym doświadczeniem. Oczywiście tę przypowieść należy traktować tak, jak została ona opowiedziana. Pomijając fakt, że eksperymenty z formą gwiazdy są wcześniejsze niż domniemana operacja (w 1972 roku artysta z kamieni układa w plenerze motywy gwiazdy pięcioramiennej), to problem – analizowany zresztą przez Hegyiego – sięga bardzo poważnych pokładów funkcjonowania symboli w rzeczywistości społecznej, w tym przypadku w rzeczywistości państw Europy Środkowej. Generalnie rzecz biorąc, jak pisze wspomniany monografista, chodzi o złamanie jednoznaczności symbolu, wprowadzenie napięcia i zamieszania poprzez powołanie formy dość jednoznacznie kojarzonej z komunistycznym reżimem. Wykorzystanie jej sugeruje, że ona sama nie funkcjonuje jak symbol określonego porządku władzy, lecz dekoracja, sztafaż, dekoracyjne wykorzystanie w ikonosferze komunizmu. Można rzecz uogólnić odwołując się do analizy funkcjonowania ideologii przeprowadzonej przez innego środkowoeuropejskiego analityka, Slavoję Žižka i wykazać, że sposób wykorzystania symboliki komunistycznej przez Pinczehelyiego sugeruje powszechny sposób użycia ideologii w tej części Europy – właśnie „dekoracyjny” i „funkcjonalny”. Wiąże się z tym cynizm wobec wyznawanych wartości, tzn. faktyczny brak przekonania do tego, co się deklaruje, a mimo to czerpania korzyści płynących z ideologii¹¹¹. Symbol jest więc jedynie sztafażem, podobnie jak ideologia, pełniąca funkcję ornamentu w życiu społecznym i politycznym, które kieruje się innymi wartościami, przede wszystkim czerpaniem korzyści i przyjemności skrywanym pod ideologicznymi deklaracjami. Artysta przekazuje tego rodzaju sugestie korzystając z ironicznych figur

¹⁰⁸ [L. Beke] *Pinczeheleyi Sándor kiállítása*, Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 1974 s. nienumerowane.

¹⁰⁹ Por.: L. Hegyi, *Pinczehelyi*, Pécs 1995.

¹¹⁰ Ibidem, s. 6.

¹¹¹ S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 1997 (rozdział 2: *Love Thy Neighbour? No, Thanks!*, s. 45-85).

(przytoczona anegdota też pełni rolę takiej autoironii). Ironia jest więc narzędziem artysty w jego krytycznej wobec otoczenia strategii. Zapewne serie fotografii z wykorzystaniem sierpa i młota, realnych przedmiotów (można rzec sierpa i młotka), stanowią esencję tego rodzaju dekonstrukcji komunistycznego symbolu. Artysta fotografuje się w różnych sytuacjach z przedmiotami, które przez to, że są realne, istniejące fizycznie, tracą moc symbolu niejako w punkcie wyjścia. Ponieważ same podlegają całemu szeregowi „niestosownych” operacji (opakowywanie, bandażowanie, multiplikowanie itp.) ich groźna wymowa zostaje rozbrojona. Sam artysta, fotografując się z samym sierpem w różnych pozycjach i pozach, a także z obydwoma elementami komunistycznego godła, pokazuje banalność przedmiotów, ich pozbawioną patosu absurdalność. Ich zbanalizowanie i uprzedmiotowienie pełni funkcję – jak pisze Hegyi – ideologicznej defetyszyzacji i jednocześnie desakralizacji/desymbolizacji¹¹².

Gwiazda pięcioramienna oraz sierp i młot – to nie jedyne symbole poddane przez artystę temu procesowi. W okresie nieco późniejszym wraz z rozwojem „gulaszowego socjalizmu” dołącza do nich coca-cola, która zwłaszcza ze wspomnianymi emblematami komunizmu oraz trzema kolorami flagi węgierskiej stanowi wymowny ślad nieprzerwanej strategii demistyfikacji ikonosfery współczesności, ironizacji z kolejnych ikon kolejnych ideologii, defetyszyzacji kolejnych symboli, którymi władza karmi społeczeństwo, tym razem konsumpcyjnego socjalizmu, węgierskiej specyfiki w procesie budowy komunizmu.

Desymbolizacje Sándora Pinczehelyiego bardzo mocno osadzone są w perspektywie sztuki konceptualnej, która staje się bardzo popularnym wśród artystów węgierskich lat siedemdziesiątych środkiem wyrazu. Oprócz wspomnianych wcześniej twórców należy wymienić tu takich artystów, jak László Lakner, Károly Halász, Dóra Maurer oraz – przede wszystkim – charyzmatyczną postać węgierskiej neoawangardy, wszechstronnego artystę o niebywałym wpływie na tamtejsze otoczenie, Miklósa Erdélyego. „Pisząc o Erdélym – wyznaje László Beke – stajemy w obliczu dwóch trudności: jedna to klasyfikacja, druga to interpretacja”¹¹³. Węgierski krytyk więc zamiast tego przedstawia w miarę szczegółowe kalendarium życia i twórczości artysty, opublikowane w katalogu pierwszej i jednocześnie pośmiertnej, retrospektywnej wystawy w 1986 roku¹¹⁴. Druga wystawa, zorganizowana w zasłużonym dla promocji węgierskiej sztuki

¹¹² L. Hegyi, *Pinczehelyi*, op. cit., s. 13.

¹¹³ L. Beke, *Miklós Erdély's Activities. A Chrono-Logical Sketch with pictures up to 1985*, (w:) *Erdély Miklós. Kiállítása*, Budapest: Óbuda Galéria, 1986, s. 3.

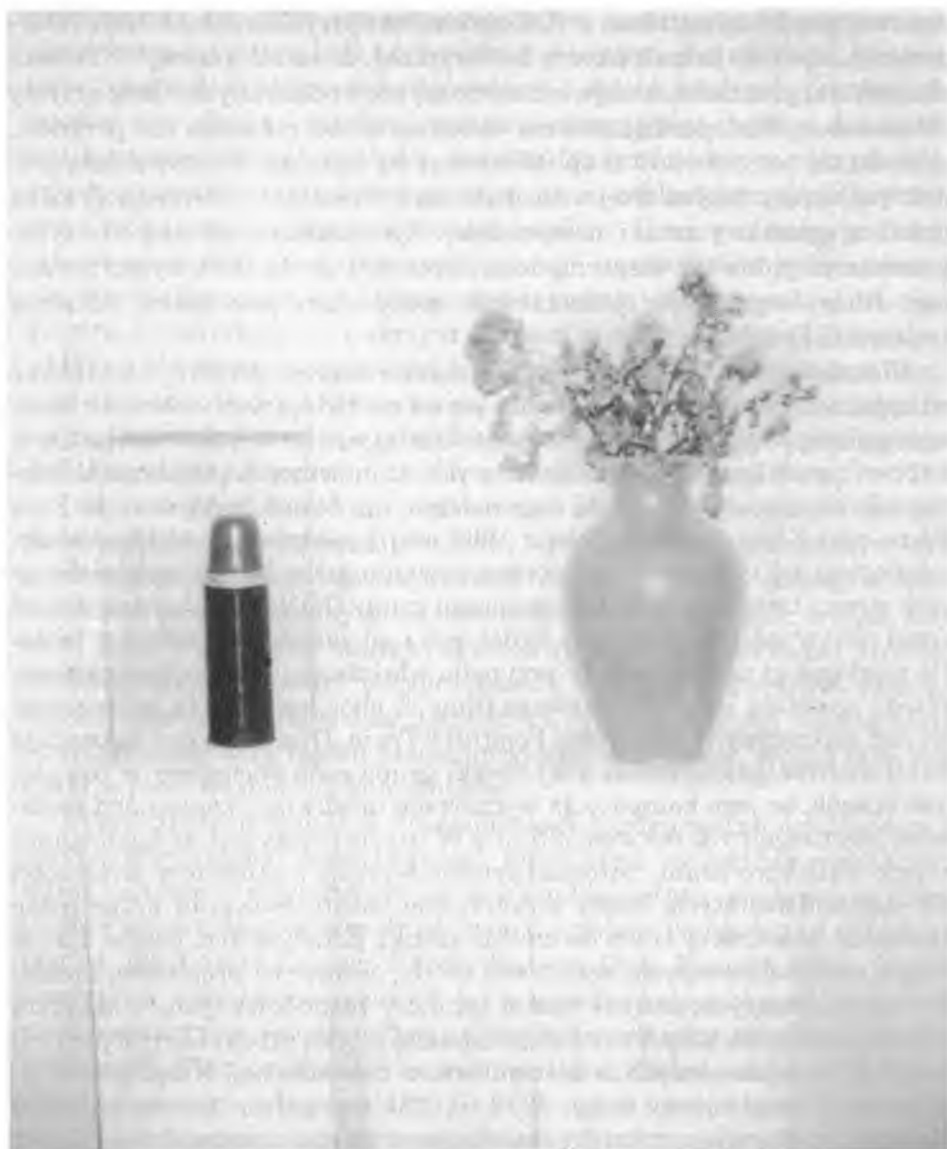
¹¹⁴ *Erdély Miklós. Kiállítása*, Budapest: Óbuda Galéria, 1986, s. 3-29.

neoawangardowej muzeum w Székesfehérvár przynosi jednak taką interpretację, nie tyle jednak natury historycznej, co strukturalnej¹¹⁵. Trzecia ekspozycja, gromadząca największy do tej pory pokazany dorobek artysty (Műcsarnok, Budapeszt 1998) nic w sensie słowa pisanego nie przynosi, gdyż do tej pory nie został opublikowany jej katalog. Wystawa dała jednak znakomity pogląd o tej wszechstronnej twórczości, obejmującej kilka dekad węgierskiej sztuki nowoczesnej. Zgromadzono na niej nie tylko prace artysty, ale też obszerną dokumentację jego działań, wyemitowano jego filmy, organizując jednocześnie sympozjum poświęcone filmowej twórczości Erdélyego.

Niezależnie od wszechstronności zainteresowań artysty, niezależnie od tego, że twórczość ta rozpoczyna się od naśladowujących *informel* rysunków wykonywanych w końcu lat pięćdziesiątych, następnie rozwija się w happeningach końca lat sześćdziesiątych, stanowiących note bene kamienie milowe węgierskiej sztuki tego rodzaju (np. *Lunch in Memoriam Batu Khan* oraz *Złota Niedziela*, oba z 1966 roku), niezależnie od tego, że domknięciem tej twórczości jest zorganizowanie już w latach osiemdziesiątych wraz z twórcami młodszej generacji grupy INDIGO, to wydaje się, że trzon aktywności artystycznej Erdélyego i jej zasadniczy wkład w historię węgierskiej neoawangardy przypada właśnie na lata siedemdziesiąte. Wtedy powstają jego najciekawsze filmy¹¹⁶, choć kulminacją tej twórczości jest nakręcony w 1981 roku *Vonatút / Train Trip*. Film jest sekwencją kilku kadrów nakręconych z wycieczki grupy osób pociągiem w ten jednak sposób, że jego kompozycja wyczerpuje możliwości kombinacji zestawień poszczególnych sekwencji filmu. W istocie rzeczy jest to dzieło analizujące strukturę filmu, autoanalityczne, wyrosłe z atmosfery twórczości lat siedemdziesiątych, kiedy autoteliczne zainteresowania artystyczne stanowiły zasadniczy trzon ówczesnej sztuki. Erdély w tym czasie, tzn. w latach siedemdziesiątych, realizował szereg ciekawych projektów, niekiedy bardzo prostych, innym razem bardziej rozbudowanych, w każdym jednak przypadku nastawionych na analizę języka sztuki i artystycznych mitologii, zakorzenionych w historii sztuki nowoczesnej. Na przykład jego praca *Ubiegłoroczny śnieg*, 1970 (il. 28), polegająca na wystawieniu termosu, w którym zamknięta została garść śniegu z poprzedniej zimy, a także *Dzbanek-Kleina*, 1976 (il. 29), praca eksploatująca motyw wstęgi Möbiusa, operująca prostymi przedmiotami, takimi jak nożyczki, noże,

¹¹⁵ G. Perneczky, *Miklós Erdély and his Work: Deconstructive Tautology*, (w:) *Erdély Miklós (1928-1986). Kiállítása / Exhibition*, Székesfehérvár: István Király Múzeum, 1991, s. 5-24.

¹¹⁶ *Erdély Miklós (1928-1986). Filmek / Films*, Budapest: Balazs Béla Stúdió, 1988; L. Beke, *Springwater is Old Water: Film for Möbius Strip*, (w:) *Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art*, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1991.



28. Miklós Erdély, *Ubiegłoroczny śnieg (Last Year Snow)*, 1970, Miklós Erdély Foundation, Budapest; repr. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999

biała laska, jakiej używają ludzie niewidomi *Wierność*, 1979 (il. 30), odnosiły się do tradycji operowania przedmiotem gotowym Marcela Duchampa, niekiedy wręcz wprost do tej twórczości nawiązywały. Seria montażowych fotografii, przedstawiających autora w towarzystwie rozmaitych



29. Miklós Erdély, *Dzbanek-Kleina (Klein-Jug)*, 1976; repr. Erdély Miklós *Kiállítása*, Budapest: Óbuda Galéria, 1986

bliskich sobie postaci z przeszłości, w tym także własnych fotografii z dzieciństwa, *Podróż w czasie (Time Travel)*, 1975, pokazuje inne jego zainteresowania, mianowicie przekonanie o umowności kategorii czasu z jednej strony, z drugiej zaś nostalgiczny stosunek do własnej przeszłości, pewnego rodzaju prywatny wymiar swojej sztuki, eksploatację biografii jako artystycznego materiału.



30. Miklós Erdély, *Podróż w czasie*, 1976, Székesfehérvár: István Király Múzeum, 1991; repr. *A Magyar Neoavantgard. Első Generációja, 1965-1972*, Szombathelyi Képtár, 1998

Dzieło Erdélyego – należy zgodzić się z cytowanym wyżej Beke – czeka na pełną i przekonującą analizę i interpretację, przede wszystkim o charakterze historycznym, gdyż jak się wydaje, skupia ono w sobie podstawowe procesy węgierskiej historii sztuki neoawangardowej. Podobnie jak ona, także twórczość Erdélyego zaczyna rozwijać się z końcem lat sześćdziesiątych wraz z podjęciem problematyki krytyki obrazu¹¹⁷. Z tą historią wiążą się głośne wystawy w siedzibie w Biurze Projektowania Archi-

¹¹⁷ Por. P. Piotrowski, *Krytyka obrazu...*, op. cit. Już po złożeniu niniejszego artykułu do druku powstała obszerna praca M. Radomskiej, *Erdély Miklós – Miklós Erdély* (maszynopis: Instytut Historii Sztuki UAM).

tektonicznego, IPARTEV (nazwa pochodzi od skrótu goszczącej artystów instytucji), zorganizowane przez Pétera Sinkovitsa. Zwłaszcza druga z nich, w 1969 roku, w której udział wzięła część czołowych w późniejszych latach artystów awangardy z Miklósem Erdelyem. Odchodząc nieco od twórczości tego artysty, rysując jednocześnie mapę węgierskiej neoawangardy, co stanowi zasadniczy temat niniejszego opracowania, wspomnieć też należy ekspozycje w Szürenon, w których z kolei brał udział również wymieniany już wcześniej Gyula Pauer. W 1970 roku György Galántai zakłada w Balatonboglár (w wynajętej dwa lata wcześniej na swe rzeźbiarskie studio kaplicy) galerię, która stanie się wkrótce, mimo zaledwie trzyletniego okresu funkcjonowania, kamieniem milowym rozwoju węgierskiej neoawangardy. Innym kluczowym ośrodkiem jej ekspozycji na Węgrzech będzie siedziba Klubu Młodych Artystów w Budapeszcie, korzystająca z szyldu instytucji oficjalnej, prowadząca jednak od 1974 roku pod kierownictwem László Beke'ego program całkiem sprzeczny z polityką kulturalną władz. Tenże krytyk, współpracujący – jak już była mowa – z polskimi inicjatorami NET-u, w 1971 roku sformułował inicjatywę „Dzieło sztuki – dokumentacja idei”, na którą odpowiedziało 31 artystów, co bez wątpienia zaświadczyło o silnej potrzebie rozwoju sztuki konceptualnej. W istocie rzeczy formuła ta rozwija się dość dynamicznie, wspierana przez takich krytyków, jak Géza Perneczky oraz instytucje, jak muzeum w Székesfehérvár. Nie we wszystkich tych inicjatywach brał udział Miklós Erdély, jednakże jego pozycja na mapie węgierskiej neoawangardy była znaczącym punktem odniesienia. Nie tylko jednak wówczas. Oprócz ukształtowanych w dużym stopniu wokół Erdélyego w końcu lat sześćdziesiątych artystów, około połowy dekady pojawia się młodsze pokolenie, określane czasem jako „konceptualiści pofluxusowi”, którego miejscem spotkań i manifestacji stanie się kawiarnia Rózsa Expresso, znajdująca się po drugiej stronie ulicy, przy której znajduje się budapeszteńska Akademia Sztuk Pięknych. Rzecz w tym, że nie będzie się ono kształtowało w izolacji od twórczości i działań artystów generacji poprzedniej, których część wyjedzie zresztą za granicę (Lakner, Szentjóby, Tót). Raczej odwrotnie, a rolę łącznika, ale też – ponownie – intelektualnego animatora spełni znów Miklós Erdély, zakładając w 1978 roku grupę INDIGO, formację „myślenia interdyscyplinarnego” (INterDIsciplináris Gondalkodás). Będzie to luźne ugrupowanie głównie młodych artystów, którzy poprzez wspólne działania, akcje i prezentacje wizualne, akustyczne i przestrzenne, stawiali sobie za cel wszechstronny i całkowicie sprzeczny z akademickim treningiem rozwój i ekspresję artystycznej osobowości¹¹⁸.

¹¹⁸ M. Peternák, *Interdisziplinarität und neue Medien in der ungarischen Kunst der vergangenen drei Jahrzehnte, oder: Auf wen hatte Miklós Erdély Einfluss und auf wen nicht?*, (w:) *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, red. H. Knoll, Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

O zachodzących zmianach świadczy porównanie wczesnych happeningów z lat siedemdziesiątych, takich jak wspomniany już, zorganizowany i przeprowadzony przez Gábora Altoraya i Tamása Szentjóbego oraz Miklósa Erdélyego w 1966 roku *Lunch – In Memoriam Batu Khan*, który polegał na wykonywaniu rozmaitych „bezsensownych” czynności: pisanie liter na podłodze, podpalanie wózka dziecięcego, gonitwa za kurą itp., ale także np. performance nowej gwiazdy węgierskiej sceny artystycznej Tibora Hajasa, gdzie z kolei absurdalna atmosfera zabawy w stylu fluxusu ustępuje patosowi egzystencjalnego napięcia¹¹⁹. Paradoksalnie jednak, o czym świadczy zaangażowanie Erdélyego w tworzenie środowiska INDIGO, jego pozycja w dalszym ciągu wydaje się na węgierskiej scenie artystycznej „postfluxusu” kluczowa, mimo że puryzm konceptualnego dyskursu lat siedemdziesiątych ustąpi w latach osiemdziesiątych miejsca dynamicznej ekspresji, cielesności oraz zmysłowości.

Sytuacja w Polsce (a także w Jugosławii) z początkiem lat siedemdziesiątych jest inna od tej na Węgrzech i zmienia się w odwrotnym kierunku niż omawiana wcześniej w sąsiedniej Czechosłowacji. Gdy w Budapeszcie władze w dalszym ciągu podejrzliwie przyglądają się środowiskom artystów nowoczesnych, zwłaszcza artystom neoawangardy, gdy nad Wełtawą następuje fala represji po powstaniu Praskiej Wiosny, czas tzw. normalizacji, czyli reakcji reżimu na wolnościowe ambicje Czechów i Słowaków, w Polsce w wyniku demonstracji i strajków robotników Wybrzeża proklamowanych na skutek podwyżki cen żywności oraz w efekcie krwawego stłumienia protestu, następuje wymiana ekipy rządzącej na bardziej liberalną. W wyniku otwarcia ognia przez oddziały policji i wojska do robotników Stoczni Gdańskiej w grudniu 1970 roku zginęło kilkadziesiąt ludzi. Robotnicza rewolta została zgnieciona, ale część odpowiedzialnych za nią polityków, z Władysławem Gomułą (ówczesnym I sekretarzem partii komunistycznej) musiało odejść. Nowe kierownictwo partii, na którego czele stanął Edward Gierek, w znacznym stopniu rozluźniło zasady polityki kulturalnej (zresztą i tak na tle innych krajów tzw. demokracji ludowej niezbyt restrykcyjnej), otwierając przede wszystkim instytucjonalne możliwości funkcjonowania neoawangardy. Władze zrezygnowały z zasady reglamentacji stylu sztuki współczesnej, zrezygnowały z postulatu decydowania o tym, jaką sztukę można w państwie socjalistycznym uprawiać, a jakiej nie wolno. Można rzec, że od początku lat siedemdziesiątych w Polsce wszystkie rodzaje działalności artystycznej były dozwolone i w za-

¹¹⁹ Por.: L. Beke, *The Hungarian Performance – before and after Tibor Hajas*, (w:) *Interrupted Dialog. Revisions. Contemporary Hungarian Art*, Adelaida 1992; Tibor Hajas, red. L. Beke, Budapest: Ernst Muzeum, 1997.

sadzie akceptowane. Wszystko uchodziło, z jednym wszakże – ale za to bardzo istotnym – wyjątkiem: artyści w swej sztuce mieli trzymać się z dala od polityki. Polska sztuka lat siedemdziesiątych stała się wolna, lecz była to wolność limitowana, wolność w klatce. Każdy artysta mógł mówić jak chciał, nie mógł jednak mówić o wszystkim – zwłaszcza miał milczeć o polityce. Jakiegokolwiek sugestie krytyki systemu władzy i jej instytucji były przez cenzurę eliminowane.

Rzecz w tym, że cenzura ta jednak nie miała wiele pracy. Artyści bowiem doskonale zdawali sobie sprawę z granic tej spreparowanej wolności i w swej przeważającej większości nie mieli zamiaru ich naruszać. Powszechnie w tym środowisku dominowały postawy oportunistyczne¹²⁰. Elementem sprzyjającym postawie konformistycznej była odziedziczona po latach „odwilży” drugiej połowy lat pięćdziesiątych reakcja na indoktrynację socrealizmu – całkowita niechęć do jakiegokolwiek zaangażowania sztuki w procesy polityczne. Na gruncie tej tradycji sądzono, że gwarantem wolności sztuki jest jej autonomia, niezaangażowanie, wprost proporcjonalne do przymusowego zaangażowania w okresie socrealizmu. Ten sposób myślenia ugruntowywał modernistyczny system wartości, co jest o tyle ciekawe, gdyż łączono go z neoawangardowymi sposobami ekspresji, a więc postmodernistycznymi stylistykami, które z kolei na Zachodzie kojarzono z krytyką wartości modernistycznych¹²¹. Następowало tu więc bardzo ciekawe przesunięcie akcentów w stosunku do kultury zachodniej – recepcja sztuki neoawangardowej, postmodernistycznej, dokonywała się z jednej strony na gruncie modernistycznego systemu wartości, z takimi pojęciami, jak autonomia dzieła na czele, z drugiej zaś w perspektywie postaw oportunistycznych, nie naruszających politycznego *status quo* ówczesnego systemu władzy, respektujących wyznaczone przez partię komunistyczną granice „wolności” artystycznej w myśl zasady: „uprawiajcie taką sztukę, jaką chcecie, byle nie dotyczyła ona polityki”.

Do opisu syndromu lat siedemdziesiątych w Polsce bardzo przydatne wydaje się sformułowane przez Václava Havla w 1978 roku pojęcie posttotalitaryzmu¹²². Można rzec, że bardziej jest ono operatywne w polskim niż czechosłowackim przypadku, lepiej charakteryzuje system władzy Edwarda Gierka w Warszawie niż Gustawa Husaka w Pradze. Istota posttotalitaryzmu zawiera się przede wszystkim w jego porównaniu z totalitaryzmem klasycznym. Przy czym przedrostek „post” nie oznacza, iż

¹²⁰ P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991. Por. też: P. Piotrowski, *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, „Magazyn Sztuki”, 1994, nr 4, [English: „Post-Modernism and Post-Totalitarianism”, pp. 213-222].

¹²¹ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1999.

¹²² V. Havel, *Siła bezsilnych*, (w:) V. Havel, *Esaje polityczne*, Warszawa: Krag 1984.

mamy tu do czynienia z nietotalitaryzmem; przeciwnie – jest to wciąż system totalitarny, tyle tylko, że funkcjonujący w inny sposób. Havel pisze:

Głęboka odmienność naszego systemu, jeżeli chodzi o charakter władzy, od tego, co wyobrażamy sobie tradycyjnie jako „dyktaturę”, odmienność widoczna, jak sądzę, nawet przy bardzo pobieżnym porównaniu, skłania mnie do przyjęcia dla niego (...) jakiegoś specjalnego określenia. Jeżeli od tej chwili będę nazywać go systemem posttotalitarnym, to oczywiście z pełną świadomością, że raczej nie jest to pojęcie najprecyzyjniejsze; lepsze nie przychodzi mi jednak na myśl. Przez owo „post” nie chcę przy tym powiedzieć, że chodzi o system, który totalitarny już nie jest; przeciwnie, chcę dać do zrozumienia, że jest totalitarny w zasadniczo inny sposób niż dyktatury „klasyczne”, z którymi w naszej świadomości wiąże się zwykle pojęcie totalizmu¹²³.

Przywołajmy za Havlem zasadnicze różnice między dyktaturą klasyczną i posttotalitaryzmem.

Pierwszą z nich jest funkcjonowanie systemu w warunkach pewnej stabilności społecznej, w kontekście własnej tradycji, a więc akceptacji przez podległe mu społeczeństwa jego funkcjonalnych założeń. System nie stanowi już nowości, iak osiągnęta rewolucyjnymi metodami dyktatury; raczej odwrotnie – wykazuje pewną ciągłość i funkcjonuje w zdefiniowanej już uprzednio przestrzeni politycznej. Następna różnica to przekonanie, iż funkcjonujący system nie jest wyizolowaną wyspą, nie jest enklawą wyłamującą się z porządku globalnego; przeciwnie – zdaje się być wpisany w porządek świata, stanowi integralną część globalnej struktury. Z kolei zanik określających odmienności systemowe różnic powoduje, iż uzasadniająca je w heroicznym okresie dyktatury ideologia zanika; w fazie posttotalitarnej staje się ona jedynie alibi, konwencją porozumiewania się między rządzącymi i rządzonymi, komunikacyjnym rytuałem. Ta retoryczna rytualizacja skrywa swoistego rodzaju pragmatyzm sprawowania władzy, niepisana umowę między klasą polityczną i społeczeństwem, gwarantującą stabilizację polityczną. Społeczeństwo posttotalitarne wyrzeka się prawa do demokracji, a więc pretensji do władzy, władza zaś w zamian za to gwarantuje mu materialne bezpieczeństwo. Rytualizacja ideologii zatem wypiera metafizykę rewolucji czasu heroicznej dyktatury i maskuje prawdziwe wartości nowego porządku, które w istocie rzeczy stanowią odbicie funkcjonującej na Zachodzie kultury konsumpcyjnej.

O ile dyktaturę „klasyczną” – pisze Havel – może charakteryzować atmosfera rewolucyjnego podniecenia, heroizmu i ofiarności (...) o tyle w bloku sowieckim resztki tej atmosfery już znikły. Blok ten bowiem od dawna nie stanowi enklawy izolowanej od reszty rozwiniętego cywilizacyjnie świata i uodpornionej na zachodzące w nim procesy; przeciwnie jest jego integralnym składnikiem. (...) Konkre-

¹²³ Ibidem, s. 42.

nie oznacza to, że w naszym społeczeństwie utrwała się (...) ta sama hierarchia wartości życiowych, co w rozwiniętych krajach zachodnich, a więc *de facto* mamy tu do czynienia jedynie z inną postacią społeczeństwa konsumpcyjnego i industrialnego, ze wszystkimi jego konsekwencjami społecznymi i duchowymi (...) W wielkim uproszczeniu można zatem powiedzieć, że system posttotalitarny wyrósł na gruncie historycznego spotkania dyktatury i społeczeństwa konsumpcyjnego¹²⁴.

Zmiana systemu funkcjonowania władzy pociąga również za sobą zmianę sposobu kontroli społeczeństwa. Odwołując się z kolei do Michela Foucault możemy powiedzieć, iż system „nakazu i kary”, typowy dla klasycznej dyktatury, zostaje w fazie posttotalitarnej zastąpiony przez system „nadzoru”¹²⁵. Także mechanika sprawowania władzy w społeczeństwie posttotalitarnym upodabnia się zatem do nowoczesnego panoptyzmu, przy oczywistym zachowaniu wszystkich praktycznych różnic między Wschodem i Zachodem. Ten pierwszy jest naturalnie nieporównanie mniej wyrafinowany, bardziej fizycznie brutalny, niemniej różni się od stosowanego na wielką skalę terroru klasycznej, stalinowskiej dyktatury.

Polska tzw. „Ludowa” lat siedemdziesiątych to pełny przykład posttotalitarnego systemu, z jego ideologiczną rytualizacją, konsumpcyjnymi wartościami, przy jednoczesnym braku wystarczającej podaży dóbr konsumpcyjnych, z jednej strony, z drugiej zaś z jego panoptycznym nadzorem społeczeństwa. Władze PRL tolerowały nawet polityczną opozycję, co w kontekście klasycznej dyktatury było nie do pomyślenia. Opozycyjne środowiska drugiej połowy lat siedemdziesiątych raczej infiltrowano, „nadzorowano” niż likwidowano, a represje, z jakimi się one spotykały, miały bardziej charakter szykan niż terroru. Swoboda nadzorowanego społeczeństwa była naturalnie ograniczona i ściśle wyznaczona. Zwłaszcza w kulturze reguły gry były dość przejrzyste. Władza tolerowała wolność artystycznego wyrazu, jednak jedynie na płaszczyźnie eksperymentu formalnego; jej ceną miała być nienaruszalność polityki, a więc obszaru zastrzeżonego w posttotalitarnym społeczeństwie wyłącznie dla władzy. Innymi słowy, artysta był wolny w swych decyzjach odnoszących się do środków wyrazu i cieszył się tą wolnością tak długo, jak nie wchodził na drogę polityki. Podjęcie natomiast jakiegokolwiek krytycznego dyskursu politycznego wymierzonego przeciwko władzy oznaczało kres tej wolności. Mówiąc słowami Miklósa Haraszti, artysta żył tu jak w „aksamitnym więzieniu”¹²⁶. Artysta znał cenę więziennego aksamitu. Gdy władza poszerzała celę, dając mu czasem większą swobodę wypowiedzi w jej wnętrzu, pokusa jej opuszczania słabła. Aksamit więziennej celi za-

¹²⁴ Ibidem, s. 42.

¹²⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa: Alatheia-Spacja 1993.

¹²⁶ M. Haraszti, *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, New York 1987.

pewniała mu jego polityczna indyferencja. Władza wymagała więc od niego – z jednej strony – neutralności, braku krytycyzmu, poszanowania rytualnych konwencji językowych, z drugiej jednak strony aktywności, eksperymentu formalnego, modernistycznych, czy raczej postmodernistycznych stylistyk, które mogły poświadczać „nowoczesność” i „okcydentalizm” posttotalitarnego społeczeństwa. Władza lat siedemdziesiątych nie potrzebowała już socrealistycznej propagandy, lecz właśnie sztuki nowoczesnej i zarazem akrytycznej, nie naruszającej *status quo*, respektującej posttotalitarne mechanizmy funkcjonowania społeczeństwa, społeczeństwa jednocześnie totalitarnego i konsumpcyjnego, dokładniej: posttotalitarnego i prekonsumpcyjnego¹²⁷.

Te same mechanizmy można było w latach osiemdziesiątych obserwować w Jugosławii, o której będzie mowa niżej. Referując dokładniej sytuację w Polsce, zauważmy, że wielu tutejszych artystów korzystało z opisanej wyżej, nowej sytuacji. Wywiezione na Zachód przez krakowskiego cenzora (i tam opublikowane) dokumenty świadczą o znacznej tolerancji wobec sztuk wizualnych¹²⁸. Również krytyka artystyczna respektowała ustalony porządek. Nie podejmowała działań krytycznych, nie starała się obnażać prawdziwych mechanizmów funkcjonowania polskiej kultury lat siedemdziesiątych¹²⁹. Wspomniane dokumenty cenzorskie nie zawierają śladów interwencji w teksty o sztuce, co oznacza, że nie było nawet prób opublikowania tego rodzaju analiz. Co więcej, symptomatyczne jest to, że gdy w Polsce w drugiej połowie lat siedemdziesiątych stworzony został tzw. drugi obieg publikacji, a więc niezależny od władz, cenzury i systemu dystrybucji, nielegalny, ale w gruncie rzeczy tolerowany, nie było tam artykułów z zakresu krytyki artystycznej. Pojawiły się dopiero w stanie wojennym w latach osiemdziesiątych; pierwsze zaś podziemne czasopismo w całości poświęcone problematyce artystycznej (*Szkice*) zaczęło się ukazywać od 1984 roku i w zasadzie stanowiło jedyną periodycznie ukazującą się publikację. Nie tylko więc sztuka przejęła (w większości) niekrytyczną postawę; analogiczną postawę przyjęła również krytyka artystyczna. Istotne i ciekawe jest tu porównywanie dat. Otóż w 1976 roku, po kolejnej rewolcie polskich robotników (tym razem zasadnicze starcia z policją nastąpiły w Radomiu i podwarszawskim Ursusie) powstaje KOR, Komitet Obrony Robotników, faktyczny instytucjonalny załączek opozycji politycznej, która następnie rozwinie się w niezależnym związku zawodowym „Solidarność”. Jednocześnie w tym samym roku powstał program

¹²⁷ Por. charakterystyczną wypowiedź Krzysztofa Kostyrki, jako *exposé* redaktora naczelnego nowego czasopisma artystycznego „Sztuka”: K. Kostyrko, *Realizm i awangarda*, „Sztuka”, 1974, nr 1.

¹²⁸ *Czarna księga cenzury PRL*, London 1977.

¹²⁹ Por.: [w imieniu Polskiej Sekcji AICA] J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Raport o stanie krytyki i instytucji artystycznych*, „Odra”, 1981, nr 1.

artystyczny, który zdawał się iść w stronę krytyki rzeczywistości – *Sztuka kontekstualna* Jana Świdzińskiego. Manifest ten został ogłoszony zarówno w Polsce, jak za granicą (Lund, Szwecja i Toronto, Kanada) i podejmował radykalną krytykę sztuki konceptualnej (rok po autokrytyce konceptualizmu sformułowanej przez J. Kosutha i brytyjską grupę Art & Language), zwłaszcza jej hermetyczności i rzekomej izolacji wobec społecznych i politycznych problemów współczesności. Świdziński postulował sztukę, która będzie „wypełniała się” kontekstem, której znaczenie określi kontekst. Artysta wołał jednak, w przeciwieństwie do krytykowanych konceptualistów, nie wspominając już o działalności KOR-u, utrzymać swą działalność wyłącznie na poziomie teoretycznego postulatu, niż przechodzić do krytycznej praktyki. Teoretyzowanie bowiem w posttotalitarnym państwie było znacznie bardziej bezpieczne. Przyzwolenie państwa na niekrytyczne lub po prostu pseudokrytyczne działania formułowane w języku neoawangardy, postmodernizmu, czy też w jakimkolwiek języku artystycznym, finansowanie galerii, konferencji, wystaw, wcale nie tak oczywiste w krajach bloku wschodniego, w Polsce zdawało się być powszechne. Władza potrzebowała artystów; ale też artyści jej potrzebowali. W związku z tym możliwości publicznego (na koszt państwa) działania, chociaż opłacane gwarancjami politycznej nienaruszalności *status quo*, czy wręcz rezygnacją z wszelkiej krytyki, były zbyt cennym przywilejem, aby ryzykować ich utratę poprzez uprawianie sztuki, jakiej władza by sobie nie życzyła. To upowszechniało konformizm zauważany przez Havla na wielu płaszczyznach życia posttotalitarnego społeczeństwa, od kierownika sklepu warzywnego do partyjnego urzędnika. Gra, jaką prowadził artysta w posttotalitarnym społeczeństwie, nie była więc wyjątkiem, lecz regułą określającą system sprawowania władzy. Konformizm, przejawiający się w niekrytyczności sztuki, czy w jej pseudokrytyczności, stanowił więc, mówiąc słowami Michela Foucault, podstawę funkcjonowania „mikrofizyki władzy” w kulturze artystycznej; był fundamentem jej mechanizmu. Sztuka pseudokrytyczna więc świadczyła o znacznym konformizmie tutejszych artystów. Tak więc strach przed utratą możliwości działania, dostępu do stypendiów, dotacji, etc., paraliżował te środowiska; co więcej, upowszechniał – wręcz w formie manifestów – konformistyczne postawy, czyniąc z nich wartość, model działania. Jeden z aktywnych twórców lat siedemdziesiątych w 1978 roku pisał:

konformizm jest właściwym antidotum na niepoważne koncepcje zburzenia rzeczywistości (...) trzeba myśleć, a nie emocjonować się, samorealizować się tu i teraz, w tym kraju, w takich warunkach, jakie są. Trzeba respektować określone reguły przeciw myśleniu utopijnemu...¹³⁰

¹³⁰ „Neo czy pseudo” [dyskusja redakcyjna], „Sztuka”, 1981, nr 4, s. 4.

Te „niepoważne koncepcje”, to „myślenie utopijne”, to zapewne polityczna opozycja, m.in. KOR, którego powstanie dwa lata wcześniej doprowadziło do utworzenia największego w Europie związku zawodowego „Solidarność”, a następnie do obalenia w Polsce komunizmu.

Interesujące w Polsce lat siedemdziesiątych jest to, że tendencje konformistyczne były szczególnie widoczne w obszarze kultury sztuk wizualnych, w mniejszym zaś stopniu literatury. Generalnie rzecz biorąc Polacy, w przeciwieństwie do innych krajów Europy Środkowej, czuli się dosyć swobodnie. Widać to zwłaszcza w porównaniu ze zmienioną sytuacją w Czechosłowacji. Intelktualiści polscy, a przynajmniej ich część, dość otwarcie podejmowała krytykę reżimu w ramach coraz bardziej dynamicznie rozwijającego się tzw. drugiego obiegu publikacji. W tej krytyce dużą rolę odgrywało środowisko literatów, którzy pozbawiani możliwości druku swych książek na drodze oficjalnej, coraz szerzej korzystali z oferty wydawnictw podziemnych, drugoobiegowych. Pojawiały się więc silne napięcia między oficjalnymi a niezależnymi pisarzami. Tych napięć z kolei pozbawione było życie artystyczne. Tu nie ukształtowała się alternatywa, nie wykształcił się w latach siedemdziesiątych *ethos* niezależnego (w sensie politycznym) artysty, zaangażowanego w konsekwentną i jednoznaczną krytykę władzy. Pewną rolę odgrywała zapewne polska tradycja, na mocy której artyści przeważnie kojarzeni są z *outsiderami*, zamieszkanymi strych cyganami, pochłoniętymi własnymi problemami autonomii formy, które dopiero w drugiej kolejności interpretowane są jako sprzeciw wobec powszechnych gustów i obyczajowych norm społecznych. Literatura (zwłaszcza poezja) odwrotnie – w pierwszej kolejności w tradycji polskiej kultury łączona jest z etosem oporu, z walką o niepodległość, ze służbą „narodowej sprawie”. Odróżnia Polskę od powoływanej tu na zasadzie kontrastu Czechosłowacji, gdzie rozkład akcentów tradycji kultury był zupełnie inny, a sztuki wizualne odgrywały znacznie poważniejszą rolę w tradycji tamtejszej kultury. To zapewne było też powodem stosunkowo słabego zainteresowania polskiej cenzury sztukami wizualnymi i w konsekwencji braku czynnika stymulującego rozwój tendencji otwarcie krytycznych wobec systemu władzy, jak to miało miejsce w polskiej literaturze.

Nie znaczy to jednak, że w sztuce programowo niekrytycznej, stroniącej od wyrażania politycznego przesłania wprost, nie możemy odnaleźć konfliktu z systemem władzy. Andrzej Turowski pisze, że był to przede wszystkim konflikt wartości. Władzy zależało na sztuce „nijakiej”, sztuce powierzchownej i pozornej, swoistego rodzaju „pseudoawangardzie”. Taka sztuka, konformistyczna i mało ambitna, realizująca się w banalnych projektach artystycznych, proponująca pozorne wartości intelektualne, była dla pozornie liberalnej strategii władzy bardzo wygodna. Groźna mogła być sztuka formułująca głębsze dyskusje i atakująca niejako sy-

stem od wewnątrz, rozbijająca jego promocję powierzchownych wartości¹³¹. W istocie rzeczy, jeżeli przyjrzeć się funkcjonowaniu ideologii w państwie komunistycznym, opisanym przez Slavoję Žižka, nie ulega wątpliwości, że jej podstawą był oportunizm: dyskursywne formułowanie pewnego systemu wartości, który miał charakter wyłącznie retoryczny skrywający rzeczywiste czerpanie korzyści, nie mających nic wspólnego z głoszonymi poglądami¹³². Ta teoria opisuje zarówno konformizm społeczeństwa, ale



31. Przemysław Kwiek & Zofia Kulik, *Działania na głowę*, 1978

¹³¹ A. Turowski, *Polska idea, (w:) Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1987.

¹³² S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 1997 (chapter 2: *Love Thy Neighbour? No, Thanks!*).

też strategię władzy. Każde więc rozbitcie pewnej umowy w sprawie działań pozornych i retorycznych w konsekwencji w jakimś stopniu naruszało ten układ. Wydaje się, że właśnie taka strategia, przede wszystkim przez propozycję poważnej dyskusji w sytuacji, w której wszyscy udawali, że dyskutują, mogła spowodować jakieś konsekwencje w sposobie pojmowania świata, a to przecież jest jeden z zasadniczych celów wypowiedzi artystycznej. Kreowanie wartości, namysłu, rozbudzanie krytycznego spojrzenia na otoczenie, miało – jak sądzę – większe znaczenie niż najbardziej nawet konsekwentna kontestacja. Tej ostatniej co prawda w Polsce nie było zbyt dużo, ale też jej nie brakowało. Jednym z takich konsekwentnych kontestatorów był Anastazy Wiśniewski, drukujący ulotki i plakaty, manifestujący na zjazdach i konferencjach artystycznych swą obecnością sprzeciw wobec oficjalnej i „półoficjalnej” kultury, naśladując urzędnicze obyczaje, pisząc tzw. notatki służbowe na rozmaite okoliczno-



32. Elżbieta Cieślar i Emil Cieślar, *Dobrze*, 1977, Galeria Repassage; Archiwum Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

ści, uprawiający tzw. negację pozytywną w proklamowanych od początku lat siedemdziesiątych, istniejących wyłącznie jako koncepty, galeriach „Tak” i „Nie”. Taką rolę pełnił również duet artystów KwieKulik, czyli Przemysław Kwiek i Zofia Kulik. Organizowali oni szereg metaforycznych akcji, których metaforyka była bardzo czytelna; np. w *Działaniach na głowę* (1978) (il. 31) nakładano sobie na głowy wiadra ze śmieciami. Do tego rodzaju metafory, tym razem mniej patetycznej, a bardziej ironicznej, należy dwuczęściowa akcja Elżbiety i Emila Cieślarów, artystów prowadzących w Warszawie Galerię Repassage *Dobrze* (il. 32) i *Stańczyk* z roku 1977 (il. 33). W pierwszej części uczestnicy spotkania w takt popularnych i wesołych piosenek wykrzykiwali: „dobrze, dobrze, dobrze...”; w drugiej *Stańczyk*, zmitologizowana w polskiej historiografii postać błazna królewskiego, który przewidywał czyhające na Polskę niebezpieczeństwa,



33. Elżbieta Cieślar i Emil Cieślar, *Stańczyk*, 1977, Galeria Repassage; Archiwum Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

tu, w galerii Repassage, ubrany na czerwono, siedzi smutny. W momencie jednak, gdy przemalowany zostaje na biało, staje się wesoły. W pracy Cieślarów więc ironicznemu opisowi poddany został zarówno urzędowy optymizm Polski lat siedemdziesiątych (w oficjalnej propagandzie rządów Edwarda Gierka zwanej Drugą Polską), jak też symboliczny wyraz barw: biel i czerwień to kolory flagi narodowej, sama czerwień zaś to barwa komunistycznego sztandaru, który najwyraźniej Stańczykowi nie służył.

W tym samym roku, w którym nastąpiła zmiana ekipy rządzącej w Polsce na skutek protestu robotników Wybrzeża, kilka miesięcy wcześniej we Wrocławiu odbyło się sympozjum i wystawa Wrocław '70, gdzie po raz pierwszy ujawniły się silne tendencje konceptualne w polskiej sztuce, stanowiące niejako kościec późniejszego rozwoju neoawangardy¹³³. Oczywiście, repertuar tego spotkania był znacznie szerszy, niemniej to, co szczególnie zostało odnotowane przez historię sztuki, to właśnie projekty sztuki konceptualnej. Do roli kanonu polskiej sztuki, tego rodzaju urosło zwłaszcza *Zaczyna się we Wrocławiu* Zbigniewa Gostomskiego, pomysł systematycznego rozmieszczania (rozpoczynając właśnie od Wrocławia) w równych odstępach jednakowych trwałych elementów, które mogłyby rozrastać się w nieskończoność, aż do potencjalnego pokrycia całego globu. To totalne i „niemożliwe” w swej istocie dzieło stanowiło jedną z pierwszych manifestacji myślenia o sztuce w kategoriach działań konceptualnych, ale rzecz jasna nie pierwszą w dosłownym tego słowa znaczeniu, ani też – choćby na samym sympozjum Wrocław '70 – nie jedyną. Waga tego spotkania właśnie na tym polega, że pojawiła się tu cała grupa artystów formułujących koncepcję działania artystycznego w takich kategoriach: Jerzy Federowicz, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Makarewicz, Maria Michałowska. Samo spotkanie nie było jednak w polskiej kulturze artystycznej czymś nowym. Wpisywało się ono w tradycję tego rodzaju wystaw i konferencji, zwanych czasami plenerami, choć z tradycyjnym plenerem nie miały one nic wspólnego, organizowanych dość często w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (m. in. Elbląg, Puławy, Osieki, Zielona Góra). Polska nie była tu zresztą niczym wyjątkowym. Podobne imprezy popularne były również na Węgrzech (Villány, Dunaujváros, Győr, Velem).

To, co wyróżniało Polskę wśród krajów Europy Środkowej w latach siedemdziesiątych, to duża liczba galerii funkcjonujących poza oficjalnym systemem wystawienniczym, chyba większa od innych państw regionu. Były one oczywiście też w innych krajach Europy Środkowej, bardziej w latach siedemdziesiątych niż sześćdziesiątych, tu jednak – kontynuując tradycję poprzedniej dekady – w latach siedemdziesiątych odnotujemy

¹³³ *Sympozjum plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic i Z. Makarewicz, Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur” 1983.

ich naprawdę dużo. Takim symbolicznym miejscem w skali całej Europy Środkowej była warszawska Galeria Foksal. Powstała ona w 1966 roku z inicjatywy krytyków sztuki: Wiesława Borowskiego, Hanny Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka. Z początkiem lat siedemdziesiątych do Foksalu dołączył inny krytyk i historyk sztuki Andrzej Turowski. Krzysztof Wodiczko, związany w tamtym czasie z Foksałem, po latach wyraźnie podkreśla rolę Turowskiego w kształtowaniu myślenia tego środowiska:

Kiedy Turowski przyszedł do tej galerii jako młody badacz konstruktywizmu, do jej taktyki i strategii wprowadził metodologię marksistowską. Było to istotną zmianą, gdyż dotychczas krytycy i artyści skupieni wokół galerii posługiwali się koncepcjami surrealistycznymi. Obecność Turowskiego zaowocowała połączeniem moralnej krytyki oficjalnej kultury artystycznej z krytyką społeczną i samokrytyką instytucji należących do tej kultury¹³⁴.

Galeria Foksal zresztą od samego początku formułowała program zarówno rewizjonistyczny, tzn. kontestujący oficjalny i konwencjonalny status galerii, jak też autonomiczny, a więc taki, który interesuje się twórczością artystyczną skierowaną w stronę jej własnych struktur. Nietrudno to udowodnić. Powołajmy dokument programowy Foksalu *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*:

„Miejsce” jest nagłą wyrwą w utylitarnym pojmowaniu świata. „Miejsce” powstaje z zawieszenia wszystkich praw obowiązujących w świecie. „Miejsce” jest jedno niepodzielne (...) ¹³⁵.

Takim miejscem, autonomicznym i wyizolowanym, miała być właśnie galeria, galeria niekonwencjonalna, w której nie pokazuje się „wystaw”, a więc sytuacji niejako wtórnych wobec dzieła sztuki (wtórnych, gdyż aranżujących jego publiczną obecność już po jego powstaniu), lecz twórcza, taka, gdzie sztuka jest kreowana, gdzie dokonuje się, trwa i realizuje w swej najbardziej żywej tkance. „Miejsce” w rozumieniu krytyków powołujących do życia Foksal, miało więc być „nieprzezroczyste”, miało być obecnością *par excellence*, autonomiczną i realną.

Siła instytucjonalnego przyzwyczajenia, siła obyczaju systemu galeryjnego, była bardzo duża. W odczuciu prowadzących galerię stwarzało to zagrożenie dla autonomii „miejsca”. Powstaje więc dokument *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, a następnie bardzo ważny tekst Andrzeja Turowskiego *Galeria przeciw Galerii*. Tu bez wątpienia rację miał Krzysztof Wodiczko, charakteryzując działalność Turowskiego jako kry-

¹³⁴ D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burcharth, *A Conversation with Krzysztof Wodiczko*, „October”, nr 38, MIT, Cambridge MA., Fall, 1986; przedruk: *Krzysztof Wodiczko – sztuka publiczna*, red. P. Rypson, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej 1995, s. 64.

¹³⁵ W. Borowski, H. Ptaszkowska, M. Tchorek, *Program Galerii Foksal PSP*, (ogłoszony w Puławach 1966) Warszawa 1967.

tyka instytucji. Była to jednak krytyka szczególnego rodzaju. Prowadziła ona bowiem nie tyle do kontestacji galerii, co jej dekonstrukcji. Celem tej krytyki bowiem było ciągle uświadamianie sobie napięć, w jakich galeria musi działać, co więcej, wydobywanie tych napięć, ich artykulacja. Tylko bowiem w takim dynamicznym układzie można – zdaniem Turowskiego – obronić i galerię (pojętą jako „miejsce”) i dzieło sztuki, rozumiane jako autonomiczna wartość:

Aktualnie galeria nie może łagodzić przedstawionej kontrowersji typowej dla istniejącej nadal kultury; przeciwnie między: przedmiotem (dokumentacją), myślą (aktem kreacji), instytucją (formami ujmowania działań). Galeria może jedynie utrzymać istniejące między nimi napięcie, bowiem nie jest funkcją galerii zmienianie schematów kultury. Instytucja może wypracować tylko inny model instytucjonalnej kultury, a to, w naszym rozumieniu, jest kompromisem. Gorzej, dalszym uzurpowaniem sobie prawa do narzucania faktom własnych decyzji¹³⁶.

Funkcją tej krytyki więc nie było podważenie systemu instytucjonalnego, jak w perspektywie kontestatorskiej krytyki marksistowskiej, raczej analiza dramatycznego mechanizmu sprzeczności, w jakie galeria jest uwikłana i w jakie uwikłana być musi, aby spełniała się misja „miejsca”. Celem zaś tej misji była obrona niezależności dzieła („faktów”). Galeria więc, jeżeli chciała być blisko dzieła awangardowego nie mogła zaprzestać funkcjonowania – musiała bronić języka, warunku *sine qua non* awangardy; a mogła to robić wyłącznie dzięki temu, że istniała. Zatem, ponieważ galeria ze swego statusu zrezygnować nie mogła, mogła co najwyżej go kwestionować, ciągle rewidować własną pozycję. Skoncentrowała więc swą aktywność na obronie wartości sztuki, dzieła autonomicznego i neutralnego, dzieła, które sytuuje się jakby między „nadaniem a odbiorem (...) w tym momencie, w którym jest ono neutralnie aktualne – w którym nie istnieje już psychologiczna presja twórcy – w którym nie jest ono jeszcze poddawane schematyzującym zabiegom interpretacji”¹³⁷. W tej izolacji kryła się zasadnicza myśl utopii modernizmu, utopii dzieła absolutnie czystego i niezależnego od jakichkolwiek nacisków zewnętrznych i manipulacji, usytuowanego w obszarze bytu niemal absolutnego, poza instytucjami, polityką, ekonomią, społeczeństwem etc. Foksal więc jest doskonałym przykładem sformułowanej wyżej intuicji o łączeniu neoawangardowych praktyk artystycznych z modernistycznym systemem wartości.

W Galerii Foksal wystawiali często czołowi twórcy międzynarodowej sceny artystycznej: Robert Barry, Christian Boltanski, Daniel Buren,

¹³⁶ A. Turowski, *Gallery against Gallery*, (w:) *three-trois*, Warszawa: Galeria Foksal, 1973, s. 35.

¹³⁷ W. Borowski, A. Turowski, *Żywe Archiwum*, (ulotka) Warszawa: Galeria Foksal 1971.

Victor Burgin, Ben Vautier, Lawrence Weiner i inni. Niejako na stałe z galerią związanych było kilku polskich artystów. Ze starszego pokolenia byli to Henryk Stażewski, nestor polskiej awangardy, i Tadeusz Kantor; z następnej generacji tak czołowe postaci, jak Zbigniew Gostomski i Krzysztof Wodiczko¹³⁸. Niektórzy z nich swą twórczością rozsadzali



34. Krzysztof Wodiczko, *Drabina*, 1975, Muzeum Sztuki, Łódź

¹³⁸ Por.: *Galeria Foksal, 1966-1994*, red. W. Borowski et al., Warszawa: Galeria Foksal 1994.

wskazane wyżej modernistyczne założenia galerii. Należał do nich bez wątpienia ostatni z wymienionych – Krzysztof Wodiczko. Prowadził on w swej ówczesnej sztuce pewnego rodzaju dialog z tradycją artystyczną, niekiedy na jej własnym gruncie, innym zaś razem naruszając jej autonomię. Do tych pierwszych przykładów należy zapewne *Drabina* (1975, Muzeum Sztuki w Łodzi). Mówiąc współczesnym językiem, jest to dekonstrukcja iluzji, gdyż ujawnia jej „bezpodstawność”. Przez wieki bowiem wierzone, że sztuka wizualna jest odzwierciedlaniem rzeczywistości przy pomocy m.in. metody perspektywy linearnej, zwanej również monokularną. Naturalnie, na początku XX wieku ujawniono konwencjonalność tego rodzaju obrazowania, niemniej w powszechnym odczuciu metoda ta pozostawała wiarygodnym narzędziem wizualnej reprezentacji. Tymczasem Wodiczko odwrócił proces obrazowania. *Drabina* (il. 34) bowiem, realnie istniejący przedmiot, została wykonana według rysunku perspektywicznego. Ten ostatni więc stanowił jej wzór. To odwrócenie porządku (najpierw przedstawienie, iluzjonistyczny rysunek, potem realny przedmiot) naruszyło wiarę w *mimesis*, ujawniając, że relacja między przedmiotem i obrazem ma umowny, a nie konieczny charakter. W stronę dekonstrukcji tradycji artystycznej w stosunku do sztuki rozumianej w kategoriach relacji zewnętrznych zmierzała również praca Wodiczki *Odniesienia*, pokazana m.in. w Galerii Foksal w 1977 roku. Była to projekcja przeźroczy na trzy różne ekrany, na których narysowane były linie, po jednej na każdej z nich: 1) wertykalna – na tym ekranie pokazywane były przeźrocza ukazujące problem wyrazu władzy (wieże kościołów, obeliski, pomniki itp.), 2) horyzontalna, gdzie pojawiły się zdjęcia zaczerpnięte z życia społecznego (blokowisk, kolejek do sklepów, stanowiące bardzo czytelną aluzję do realnego socjalizmu), oraz 3) diagonalna, na którą z kolei rzutowane były fotografie dzieł sztuki, arcydzieła malarstwa europejskiego. Tu zapewne tkwi geneza późniejszych, znanych na całym świecie, projekcji artysty.

Także projektowane i wykonywane przez artystę na Zachodzie, po wyjeździe z Polski, pojazdy, zakorzenione są w polskiej, niejako paradygmatycznej realizacji, mianowicie w *Pojeździe* (1973, Muzeum Sztuki w Łodzi) (il. 35). Od strony technicznej jest to konstrukcja rozmaitych przekładni i kół, która poprzez poruszanie się człowieka na długim podłożu powoduje, że obiekt wprowadzany jest w ruch; zawsze jednak jest to ruch do przodu:

Artysta chodząc tam i z powrotem po przechylnej platformie, powoduje jej wahadłowy ruch. Ruch ten dzięki systemowi linek i przekładni przełożony jest na obrót kół i powstaje ruch pojazdu do przodu. Pojazd porusza się ruchem jednostajnym, prostoliniowym i tylko w jednym kierunku. *Pojazd* porusza się wyłącznie do przodu i jest przeznaczony do wyłącznego użytku autora¹³⁹.

¹³⁹ Krzysztof Wodiczko – *sztuka publiczna*, red. P. Rypson, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej 1995, s. 47.



35. Krzysztof Wodiczko, *Pojazd*, 1973, Muzeum Sztuki, Łódź; archiwum Galerii Foksal, Warszawa

Ten lakoniczny opis stanowi swoistego rodzaju wprowadzenie do interpretacji *Pojazdu*. Andrzej Turowski pisze, iż:

nie charakteryzował się on technologiczną doskonałością; pomimo że przemysłany z inżynierską doskonałością, miał w sobie więcej z marzenia *Letatlina*, niż z błyszczących powierzchni i aerodynamicznych kształtów współczesnych bolidów. Wypróbowany na ulicach Warszawy, można powiedzieć „doskonale funkcjonalny”, funkcję swoją realizował tym, że „ruch w miejscu” przechadzającego się po pojeździe autora powodował ruch całego pojazdu „do przodu”. Funkcja i progres, a w zasadzie karykaturalna wersja sprowadzonego na ziemię Ikara z utopii Władimira Tatlina i społecznie użytecznych maszyn Bauhausu, pozwalają w tym pierwszym pojeździe dopatrywać się początku realizowanego w późniejszych latach projektu krytycznego jako działania artystycznego¹⁴⁰.

Wodiczko zatem w ironicznym świetle postrzega inżynierskie utopie artystyczne, których protagonistami byli radzieccy konstruktywiści, m.in. wspomniany przez Andrzeja Turowskiego Tatlin. Ale nie tylko. Za-

¹⁴⁰ A. Turowski, *Krzysztof Wodiczko: dekada lat 70.*, (w:) *Krzysztof Wodiczko – sztuka publiczna*, op. cit., s. 42; tekst wcześniej ukazał się w: *Krzysztof Wodiczko*, red. Maria Morzuch, Łódź: Muzeum Sztuki 1992. Tam również została opublikowana rozmowa autorki katalogu z artystą o innym jego quasi-inżynierskim projekcie „Instrument osobisty”.

uważmy, iż *Pojazd* porusza się wyłącznie do przodu, bez względu na to, w którą stronę kroczy znajdujący się na nim artysta. Jest tylko jeden warunek – ten ostatni musi chodzić. Jest tu być może zawarta ironiczna metafora nie tylko wobec konstruktywistycznych utopii, ale wobec dialektycznego myślenia historycznego; obojętnie bowiem, w którym kierunku się poruszasz, zawsze idziesz do przodu – to wszak zasada oficjalnej doktryny ideologicznej: materializmu dialektycznego.

Późniejsze projekty i koncepcje pojazdów, poprzedzające bardzo znane *Homeless Vehicles* oraz *Poliscars*, takie jak *Pojazd-Kawiarnia*, *Pojazd-Platforma*, czy też *Pojazd-Podium*¹⁴¹, w bardzo ironiczny sposób nawiązują do doświadczeń kultury Europy Środkowej. Poruszają się one na skutek dźwięku wypowiedzianych słów, swoistego rodzaju „gadulstwa”, które dominowało w politycznej obyczajowości regionu. Kawiarnia stanowiła wręcz instytucję polityczną, tu spotykali się debatujący intelektualiści komentujący bieżące wydarzenia i snujący polityczne projekty. Tak było w czasach rządów komunistycznych, gdzie zazwyczaj mówiono bardziej przyciszonym głosem, aby siedzący przy sąsiednich stolikach tajniacy mieli utrudnione zadanie podsłuchiwania. Ci ostatni zresztą przesiadywali często w kawiarniach „na wszelki wypadek”, aby wyłapywać panujące opinie. Oznacza to, że komunistyczne reżimy nie lekcewały kawiarni jako opozycyjnej instytucji, kontynuującej środkowoeuropejski (czy w ogóle europejski) zwyczaj politycznej debaty przy kawie, nawiązujący jeszcze do XIX wieku. Następne pojazdy, *Pojazd-Platforma* oraz *Pojazd-Podium*, nawiązywały już do innego rodzaju „gadulstwa”, do obyczaju niekończących się przemówień polityków. Ten nieznośny obyczaj, który obecnie przetrwał jedynie w Chinach, Korei Północnej i na Kubie, zmuszał tysiące mieszkańców państw krajów komunistycznych do wysłuchiwania tyrad, które nędzną rzeczywistość usiłowały zastąpić nużącym i pełnym frazesów dyskursem. Sześciogodzinne przemówienia nie były wyjątkiem. Podobnie więc jak w pierwszym „pojeździe”, także i tu, bez względu na to, co się mówiło, pojazd poruszał się do przodu zgodnie z zasadą materializmu dialektycznego. Nie tylko jednak wygłaszane na „podium” przemówienia popychały pojazd, także „kawiarniane plotki” oraz „kawiarniana opozycja” – zdaje się ironicznie sugerować Krzysztof Wodiczko – ma swój udział w tym ruchu. Ciekawe jest to, że kolejne zainteresowania artystyczne Wodiczki skoncentrowane na problematyce emigrantów, mają kierunek odwrotny. Twórca, sam emigrant, niejako przenosi swoje zainteresowania z powrotem do Polski i podczas swoich wizyt, pokazów oraz wystaw w latach 90. realizuje projekty ukazujące status emigrantów, po-

¹⁴¹ K. Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge MA: The MIT Press, 1999, s. 77-78.

litycznych i ekonomicznych uciekinierów, azylantów, status obcokrajowców w Polsce, ujawniając ksenofobiczne postawy tutejszych mieszkańców po upadku komunizmu.

Wracając do lat siedemdziesiątych i do przykładu warszawskiej galerii Foksal, zauważmy, że gdy ona „mocowała się” ze swym instytucjonalnym statusem, stanowiącym bez wątpienia pewien problem do rozwiązania, to w Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu w pewnym sensie kwestia ta została rozwiązana niejako w punkcie wyjścia. Galeria powstała na gruncie powoływanej już w tym tekście inicjatywy Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego „Net”, obejmującej swym zasięgiem grupę artystów z wielu krajów, pragnących całkiem bezinteresownie utrzymywać między sobą kontakty artystyczne. „Net” w ogóle nie miał żadnego instytucjonalnego wymiaru; powstałe zaś na jego gruncie Akumulatory 2, co Kozłowski zawsze z całą stanowczością podkreślał, jednak były pewnego rodzaju instytucją (może raczej quasi-instytucją), choć o wyraźnym nie tylko antyinstytucjonalnym, lecz też wręcz ainstytucjonalnym obliczu¹⁴². Były galerią o międzynarodowym zasięgu jednakże bez administracyjnej obsługi, etatów, w zasadzie bez budżetu. Skromne fundusze co prawda przydzielał galerii związek studencki, dysponent klubu, w którym ona funkcjonowała, lecz starczały one jedynie na wydrukowanie i rozesłanie zawiadomień o wystawach. Nie publikowano katalogów ani żadnych innych materiałów dokumentacyjnych. Samo instalowanie ekspozycji, pomalowanie ścian, posprzątanie etc., dokonywało się tzw. własnymi siłami, tzn. robił to Jarosław Kozłowski i współpracujący z nim studenci historii sztuki poznańskiego Uniwersytetu. Na dobrą sprawę nawet nie było autonomicznej przestrzeni. Ta, której używano w celach ekspozycyjnych, była niejako każdorazowo wypożyczana od klubu. Także później, w latach osiemdziesiątych, gdy galeria zmieniła mecenasa (pierwotnie był to Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, później Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych [obecnie Akademia Sztuk Pięknych]), korzystała ona z rozmaitych gościnnych przestrzeni. Galeria Akumulatory 2 nie miała programu artystycznego. Nie była to też tzw. galeria autorska, gdyż jej animator, choć wybierał artystów, robił to jednak nie tyle według klucza programowego, co wedle kryterium antyinstytucjonalnych postaw:

Starałem się zawsze unikać tego określenia [„autorskości” galerii – P.P.], używając innych przymiotników – galeria pozainstytucjonalna, antyinstytucjonalna itp.

– wspominał Jarosław Kozłowski¹⁴³. Nie określał też, co zapraszani przez niego artyści mieli pokazywać:

¹⁴² *Galeria Akumulatory 2*; rozmowa G. Dziamskiego z J. Kozłowskim, „Zeszyty Artystyczne PWSSP”, Poznań 1991, nr 5, s. 14.

¹⁴³ Ibidem, s. 14.

Nigdy nie konsultowaliśmy prac, które w galerii będą pokazywane, bądź realizowane. Cokolwiek się zdarzy, wynika tylko i wyłącznie z decyzji artysty. Zapraszając artystę, obdarzamy go pełnym zaufaniem¹⁴⁴.

Mimo tych zastrzeżeń Galeria Akumulatory 2 (zwłaszcza w latach siedemdziesiątych) postrzegana była jako galeria sztuki konceptualnej. W istocie rzeczy twórczość jej animatora była wówczas bliska konceptualizmowi, co stanowić będzie przedmiot odrębnych rozważań. Także część wystawiających tam artystów wyraźnie identyfikowała się z tym nurtem (Victor Burgin, Douglas Heubler). Ale byli też inni twórcy: Carlfriedrich Claus, Joel Fisher, Richard Long, Reiner Ruthenbeck, Petr Štembera, Franz Erherd Walter, artyści fluxusu etc. Generalnie rzecz biorąc, łączyła ich wszystkich postawa poszukiwania marginesu wobec instytucjonalnego obiegu sztuki, nie tylko w polskim kontekście, ale też w bardziej ogólnym. Galeria ujawniała kryzys komercyjnych i oficjalnych instytucji artystycznych, poświadczając jednocześnie, iż międzynarodowe środowiska artystów mogą funkcjonować niejako wbrew podziałowi świata na Wschód i Zachód, wbrew systemowi instytucji artystycznych, rynku, na zasadzie niemal wyłącznie prywatnych kontaktów.

Galeria Akumulatory 2 odsłania jeszcze jeden problem mapy neoawangardy lat siedemdziesiątych w Polsce, mianowicie dość daleką decentralizację kultury artystycznej. W Warszawie w dalszym ciągu koncentrowało się życie artystyczne, jednakże poza nią wyrastały prężne i dynamiczne ośrodki. W mniejszym stopniu wspomniany wyżej Poznań, przede wszystkim jednak Łódź i Wrocław. Wspominane wcześniej sympozjum Wrocław '70, pewnego rodzaju kamień milowy historii sztuki w Polsce ostatnich dziesięcioleci, odbywało się właśnie we Wrocławiu. Przy tej okazji powstał (niezrealizowany) pomysł powołania tam Muzeum Sztuki Aktualnej, swoistego rodzaju ośrodka dokumentacji sztuki współczesnej. Działały tu też tak ważne galerie, jak Pod Moną Lisą oraz Permafo, a tujejsze środowisko tworzyli wybitni twórcy: Jan Chwałczyk, Stanisław Dróżdż, Wanda Gołkowska, Natalia LL (Lach-Lachowicz), Jerzy Rosołowicz i inni. Łódź z kolei miała nieco inną pozycję, przede wszystkim dzięki funkcjonującemu tu, jednemu z najstarszych muzeów sztuki nowoczesnej – Muzeum Sztuki, oraz dzięki jednej z najciekawszych szkół filmowych w Europie. Ze środowiskiem tzw. łódzkiej filmówki związana była grupa artystów, która przyjęła nazwę Warsztat Formy Filmowej.

Warsztat powstał w 1970 roku. Stworzyli go artyści związani z łódzką szkołą filmową kontestujący nie tylko program nauczania, ale generalną politykę państwa wobec filmu, filmu fabularnego. Trzon grupy stanowili członkowie założonego w Toruniu innego ugrupowania Zero-69 (Wojciech

¹⁴⁴ Ibidem, s. 15.

Bruszewski, Michał Kokot, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Andrzej Różycki), której zainteresowania koncentrowały się wokół analizy czy też autoanalizy języka fotografii. Warsztat miał naturalnie szerszy personalnie zasięg. W różnych latach, oprócz wyżej wymienionych członków toruńskiej grupy, tworzyli go m.in.: Janusz Kołodrubiec, Tomasz Kohnart, Paweł Kwiek, Andrzej Paruzel, Janusz Połom, Zbigniew Rybczyński, Ryszard Waśko i inni. Jego deklaracja głosiła:

Warsztat realizuje: filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyki, zdarzenia, interwencje. Warsztat uprawia także działalność krytyczną i teoretyczną. Nie uprawia żadnej działalności komercyjnej, a realizatorzy pracują całkowicie bezinteresownie. Warsztat bada i ma ambicje rozszerzać możliwości sztuk audiowizualnych w oparciu o aktualne tendencje w sztuce współczesnej¹⁴⁵.

Józef Robakowski zaś wyjaśniał:

Zdecydowanie staram się eliminować w swoich filmach potrzebę wypowiedzi literackiej. Sądzę, że literatura jest skrajnym przeciwstawieniem filmu. Pragnę więc swymi próbami zbliżyć się jak najbardziej do filmu aliterackiego. (...) Obecnie chcę realizować film *Gimnastyka*. Poprzez specjalne zabiegi montażowe, zróżnicowania tempa, kątów widzenia kamery, planów oraz wychwytywanie najróżniejszych faz ruchowych specjalnie montowanych, ma powstać wrażenie „gimnastyki”, możliwe jedynie w ujęciu filmowym. Wszystkie te próby podejmuję w celu odnalezienia i poznania pewnych specyficznych cech dla filmu, bowiem uważam, że nawyki myślenia literackiego współczesnego człowieka wypaczyły zjawisko filmowe, odebrały mu jego właściwości¹⁴⁶.

Ten silny nacisk na niekomercyjne działanie oraz „czystość” języka filmowego niosły naturalnie w sobie znaczenia krytyczne wobec filmu komercyjnego. Jednakże zasadnicze ostrze krytyki wymierzone było przeciw bardziej generalnym mechanizmom, w jakich funkcjonował polski film w latach siedemdziesiątych: środowiskowym układom, politycznym manipulacjom, ideologicznym tendencjom oraz *last but not least* językowi filmu fabularnego. Można powiedzieć wręcz, że analiza struktury języka filmowego oraz procesu jego odbioru przede wszystkim miała obnażać mechanizm, przy pomocy którego manipulowano widzom. Realizując filmy „minimalne”, analityczne, bardzo oszczędne, artyści Warsztatu zarysowali alternatywę wobec rozdętej, ideologicznej, komercyjnej i narracyjno-literackiej produkcji filmowej oficjalnych wytwórni filmowych. Ten typ

¹⁴⁵ Cyt. za: L. Olszewski, *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych*, „Artium Quaestiones”, IX, 1998, s. 119. Por też: *Warsztat Formy Filmowej, 1970-1977*, red. R. Kluszczyński, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, 2000.

¹⁴⁶ J. Robakowski, *Oczyścić film z literatury*, „Polska” 1971, nr 10, s. 46-47.

twórczości nie był jednak polską specyfiką. Uprawiana ona była także w innych krajach Europy Środkowej. Na przykład w Rumunii realizował ją Ion Grigorescu, wielu artystów jugosłowiańskich, m.in. Tomislav Gotovac i Goran Trbuljak, na Węgrzech Miklós Erdély i Dóra Maurer.

Sytuacja kultury artystycznej Jugosławii, przede wszystkim ze względów geopolitycznych, była wyjątkowa w kontekście Europy Środkowej. Jugosławia była „pomiędzy”. Zawsze zresztą, właśnie ze względów geohistorycznych, oscylowała między różnymi ośrodkami polityki międzynarodowej, także i po II wojnie światowej ten status „pomiędzy” został utrzymany¹⁴⁷. Pewnym jednak uproszczeniem byłoby twierdzenie, że niezależność od ZSRR na mapie polityki międzynarodowej owocowało liberalnym, czy też demokratycznym systemem władzy. Nic podobnego. Reżim był naturalnie łagodniejszy niż w NRD czy Rumunii, niemniej jednak opozycja polityczna nie była tolerowana. Jej załączki w środowisku intelektualnym, widzianej zarówno w kategoriach tzw. dysydentyzmu, jak nacjonalizmu, przez reżim marszałka Tito były dość intensywnie zwalczane. Jednocześnie dobra pozycja ekonomiczna Jugosławii, liberalizacja gospodarki, powszechny dostęp do dóbr konsumpcyjnych (nieдоступnych w innych krajach Europy Środkowej), możliwość swobodnego poruszania się po świecie, zarówno w celach ekonomicznych, intelektualnych jak turystycznych, nie stwarzała dogodnego klimatu dla szerszej popularności idei krytycznych wobec władzy, z wyjątkiem problematyki narodowej, która z kolei była kontrolowana dość twardą ręką marszałka. Sytuacja odwrotna, przede wszystkim pod względem ekonomicznym, wymusiła (jak wiadomo) w Polsce pewną liberalizację polityczną, a w zasadzie konieczność tolerancji nielegalnej choć jawnej opozycji. W Jugosławii obecność tak zorganizowanych grup opozycyjnych, jak KOR, nie była możliwa. Niemniej jednak między Polską, członkiem Układu Warszawskiego, podporządkowaną Związkowi Radzieckiemu, a Jugosławią, niezależną od militarnych i politycznych struktur Europy Środkowej, zachodzą na płaszczyźnie kultury artystycznej pewne analogie, widoczne zwłaszcza na tle innych krajów Europy Środkowej lat siedemdziesiątych. Tu i tam możemy dość dokładnie obserwować opisane wyżej – za Vaclavem Havlem – procesy zazębiania się struktur posttotalitarnego społeczeństwa z konsumpcyjnymi systemami wartości i produkującymi tym samym modele konformistycznego zachowania. Tu i tu mamy dość dużą aktywność środowiska artystycznego i powszechnie niemal deklarowane zainteresowania sztuką neoawangardy, w tym twórczością conceptualną. Tu i tam tworzy się dość duża liczba tzw. alternatywnych miejsc wystawienniczych.

¹⁴⁷ D. Blažević, *Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach... 1949-1989...*, (w:) *Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999*, red. L. Hegyi, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999, s. 81.

czych, ośrodków kultury, galerii, często związanych z ruchem studenckim. Polski przykład został omówiony wyżej. W kontekście Jugosławii zauważmy znaczną rolę ośrodków studenckich, a dokładnie dwóch: galerii przy Centrum Studenckim w Zagrzebiu oraz Studenckim Centrum Kulturalnym przy uniwersytecie w Belgradzie¹⁴⁸. Także w innych miastach ośrodki tego typu odgrywały znaczącą rolę. Na uwagę zasługuje też założona przez Idę Biard *Galerie des Locataires* (Zagrzeb-Paryż), całkowicie alternatywna para-instytucja wystawiennicza i promocyjna, przeznaczona dla artystów spoza rynku komercyjnego¹⁴⁹. Życie artystyczne skoncentrowane wokół „nowej sztuki” jednakże nie ograniczało się do tych instytucji. Część profesjonalnych ośrodków wystawienniczych dość aktywnie w nim uczestniczyła, wręcz promowała tego rodzaju twórczość¹⁵⁰. Należą do niej muzea sztuki nowoczesnej i współczesnej niemal wszystkich republik jugosłowiańskich (przede wszystkim w Belgradzie, Lublanie i Zagrzebiu), instytucje nie mające swoich odpowiedników w innych krajach Europy Środkowej. Oba kraje są w latach siedemdziesiątych dość otwarte na kontakty z Zachodem, wpływy zachodniej sztuki neoawangardowej, przenikanie informacji itp. W Jugosławii to otwarcie jest jednak znacznie szersze, co owocuje niebywałą internacjonalizacją tamtejszej kultury artystycznej, obecnością artystów międzynarodowych w kraju, jak też odwrotnie – jugosłowiańskich na arenie międzynarodowej¹⁵¹. Zarówno w Jugosławii, jak w Polsce, państwo nie prowadzi w tym czasie nazbyt restryktywnej polityki kulturalnej i dość neutralnie przygląda się rozwojowi sztuki współczesnej, a nawet – jak się wydaje – czerpie pewne zyski ze swej kulturalnej tolerancji owocującej okcydentalizacją kultury artystycznej tworzącej „przyjazny” wobec zachodnich inwestorów i polityków wizerunek kraju. Dla porównania Węgry, gdzie tendencje socjalistycznej kultury konsumpcyjnej, zwanej tu „gulaszowym socjalizmem”, mają znacznie mocniejsze ekonomiczne i instytucjonalne oparcie niż w Polsce, na płaszczyźnie kultury w latach siedemdziesiątych nie są nazbyt otwarte. Tak się dopiero stanie w następnej dekadzie, w latach osiemdziesiątych, ostatnim dziesięcioleciu komunizmu europejskiego.

Konstatowanie podobieństw między Jugosławią i Polską nie oznacza naturalnie zamazywania różnic. Są one dyktowane stopniem otwartości oraz poziomem życia gospodarczego, który w oczywisty sposób wpływał na intensywność kultury. Po prostu większe i przede wszystkim bardziej

¹⁴⁸ F. Malsch, *Das Studentski Kulturni Centr*, „Kunstforum”, nr 119.

¹⁴⁹ I. Biard, *The Galerie des Locataires*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978, s. 36-37.

¹⁵⁰ J. Denegri, *Art in the Past Decade*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978, s. 11.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 11-12.

„twarde” pieniądze w bogatszym kraju (czyli w Jugosławii) mogły być inwestowane w politykę kulturalną. Są też jednak, jak mi się wydaje, różnice głębsze, dotyczące wewnętrznych mechanizmów funkcjonowania kultury artystycznej oraz rozumienia dzieła sztuki. Dotyczy to m.in. – o czym będzie mowa niżej – dość powszechnego zainteresowania w Jugosławii tworzeniem grup artystycznych, czego w zasadzie nie było w tym czasie w Polsce. Artyści jugosłowiańscy chętnie łączyli się w grupy; polscy raczej działali indywidualnie bądź w środowiskach wokół konkretnych ośrodków, m.in. galerii. Wystarczy pobieżnie przejrzeć indeks artystycznych grup w Jugosławii, aby przekonać się o skali tego zjawiska¹⁵². W latach pięćdziesiątych w Zagrzebiu powstały niezwykle wpływowe grupy: na początku dekady EXAT '51, pod koniec – Gorgona. W latach sześćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych w Lublanie funkcjonuje grupa OHO. Następnie – kontynuując niejako tradycje artystyczne Zagrzebia, niewątpliwie najciekawszego ośrodka awangardy na Bałkanach – pojawia się Grupa Sześciu oraz kontynuująca jej działalność Czynna Wspólnota Artystów, kolejna – to założona przez czołowych tamtejszych twórców, Braco Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka, ugrupowanie pod zagadkową nazwą Emeryt Tihomir Simčić, któremu autentyczny, acz przypadkowy bohater dał swe imię tym, że w pewnym momencie otwierając drzwi budynku nacisnął klamkę nieświadomie tworząc jej odcisk – dzieło sztuki podpisane jego nazwiskiem. W Suboticy w 1969 ugrupowanie Bosch+ Bosch zainicjowane przez Slavko Matkovića; w Nowym Sadzie w 1970 roku powstaje Grupa KOD, potem (ə wreszcie (ə KOD; i wreszcie w Belgradzie: Ekipa A³, Verbumprogram, Grupa 143, oraz nieformalne w gruncie rzeczy ugrupowania kilku czołowych belgradzkich artystów, przyjaciół ze studiów w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, związanych z galerią Studenckiego Centrum Kulturalnego: Marina Abramović, Slobodan Miliwojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelij Urkom. Jakkolwiek więc trudno byłoby polemizować z Jandrenką Vinterhalter, że formowanie się grup stanowi charakterystyczną i powszechną cechę modernizmu¹⁵³, to w Jugosławii przede wszystkim na tle krajów Europy Środkowej skala tego zjawiska jest doprawdy wielka i tym bardziej zauważalna, że generalnie w kontekście neoawangardy (w przeciwieństwie do klasycznej awangardy) maleje zainteresowanie tworzeniem grup artystycznych. Ponadto mimo że w obu krajach dość powszechnie

¹⁵² Por.: *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978; *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedemdesetih godina*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982; J. Vinterhalter, *Umetničke grupe – razlozi okupljanja i oblci rada*, (w:) *Nova umetnost u Srbiji. Pojedinci, grupe, pojave: 1970-1980*, red. J. Denegri et al., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.

¹⁵³ J. Vinterhalter, op. cit., s. 14.

rozwinęty był tzw. mecenat państwowy i bardzo rozbudowany system zabezpieczeń socjalnych dla artystów, to paradoksalnie w Polsce swoboda zakupów muzealnych była znacznie większa i znacznie mniej uzależniona od centralnego ośrodka decyzyjnego. W Jugosławii istniała centralna Komisja Zakupów powiązana przede wszystkim z oficjalnym związkiem artystów i ona decydowała, co należy do jakiego muzeum zakupić. Muzea zaś samodzielnie mogły decydować jedynie o zakupie tzw. odpadów¹⁵⁴. W praktyce stosowano też zasadę mniej więcej równego dzielenia zakupów wśród członków związku. W Polsce, mimo równie scentralizowanej struktury, muzea były w tym czasie bardziej niezależne i w praktyce one same decydowały o własnej polityce kulturalnej¹⁵⁵. Przede wszystkim jednak najbardziej chyba znaczącą różnicą między tymi krajami był odmienny stosunek zachodzący między neoawangardą a modernizmem. W Polsce – o czym była mowa wyżej – neoawangarda (postmodernizm) wpisywała się w wartości modernizmu, kontynuując ponadto jego rozwój na zasadzie pewnej ciągłości historycznej, począwszy od czasu odwilży połowy lat pięćdziesiątych. W Jugosławii neoawangarda rozwijała się w wyraźnej opozycji wobec modernizmu, który w poprzednich latach zyskał wręcz status sztuki oficjalnej. Tzw. innowacje artystyczne, sztuka neoawangardy miała więc wyraźnie krytyczny stosunek do wartości i pozycji modernizmu, choć nie rozwijała się w kategoriach opozycji politycznej, lecz w formie pewnego rodzaju paraleli kulturalnej¹⁵⁶. Symptomatyczna w tym kontekście jest wypowiedź jednego z czołowych krytyków sztuki i animatorów życia artystycznego Chorwacji, Želimira Koščevića, dyrektora prężnej galerii przy Studenckim Centrum w Zagrzebiu, który przy okazji głośnego wydarzenia organizowanego w tym ośrodku w 1967 roku Hit Parade o występujących tam artystach napisał, że:

należą oni do pokolenia, które w końcu zdołało rozbić czerstwy front lirycznej abstrakcji, *informelu*, *art-brut* i surrealizmu, artystycznych możliwości i dróg, które w pewnym momencie odegrały znaczącą rolę, ale które z czasem (...) stały się siłą konserwatywną, która przeszkadza rozwojowi nowych i świeżych idei¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Z. Popović & J. Tijardović, *A Note on Art in Yugoslavia*, „The Fox”, 1975, nr 1, s. 51.

¹⁵⁵ M. Szeląg, *Sztuka współczesna w polskich kolekcjach publicznych* (w opracowaniu), praca doktorska w Instytucie Historii Sztuki UAM, Poznań.

¹⁵⁶ Por. na ten temat m.in. studia B. Pejić, *L'Art parallele*, (w:) *Avant-Gardes Yougoslaves*, red. J.-F. Mazziconacci, Carcassonne: Musée des Beaux-Arts, 1989, *Post-communisme et réécriture de l'histoire (de l'art)*, „Art Press”, 1994, nr 192 oraz *Sozialistischer Modernismus und die Nachwehen*, (w:) *Aspekte / Positionen...*, op. cit.

¹⁵⁷ Ž. Koščević (1975), tłum. z języka chorwackiego na polski E. Kaliszewska; cyt. za: M. Susovski, *Inovacije u Hrvatskoj umjetnosti sedemdesetih godina*, (w:) *Inovacije u Hrvatskoj umjetnosti sedemdesetih godina*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982, s. 19.

W Polsce rzadko budowano takie opozycje. Raczej (choć są wyjątki) widziano tu pewną ciągłość między odwilżową sztuką *informelu* a formacją neoawangardy. Te napięcia na scenie jugosłowiańskiej, oprócz wymiaru politycznego, wzmacniał – jak pisze Ješa Denegri – konflikt o charakterze pokoleniowym, mający także swój wymiar społeczno-zawodowy: młodszy twórcy często nie mieli profesjonalnego wykształcenia artystycznego, lecz uniwersyteckie, ogólnohumanistyczne¹⁵⁸.

Wszędzie w Europie Środkowej, o czym była mowa wyżej, neoawangarda wiąże się z tendencjami decentralizującymi kulturę artystyczną. W Jugosławii ten proces jest szczególnie z uwagi na federacyjny charakter państwa, ale też ze względu na historyczno-artystyczną tradycję poszczególnych republik czy też miast. Davor Maticević pisze, iż przyjmuje się, że przed II wojną światową w Belgradzie dominowały tendencje surrealistyczne, w Lublanie ekspresjonistyczne, a w Zagrzebiu konstruktywistyczne¹⁵⁹. Potwierdza tę opinię Ješa Denegri, zauważając, że w okresie powojennym w pewnym stopniu te tradycje były kontynuowane: w Zagrzebiu kształtowała się sztuka neokonstruktywistyczna (EXAT '51 i Nowe Tendencje) oraz neoawangardowa (Gorgona), w Belgradzie zaś twórczość o tradycyjnej tu proveniencji paryskiej, malarstwo *informel* i temu podobne¹⁶⁰. Geografia artystyczna Jugosławii bynajmniej jednak nie zamyka się w relacji Zagrzeb-Belgrad. Jak już wspomniano, dużą rolę odgrywała Lublana, gdzie pojawiła się grupa OHO z jej krytyką obrazu i reizmem, eksperymentami konceptualnymi oraz sztuką ciała¹⁶¹. Ale również należy podkreślić dynamiczną rolę innych ośrodków, zwłaszcza Nowego Sadu i Suboticy (w mniejszym stopniu Splitu), gdzie intensywność życia artystycznego była dość znaczna i gdzie tworzyły się idee, pojawiały się inicjatywy oddziałujące na inne ośrodki artystyczne¹⁶². W Nowym Sadzie, na przykład, ukazały się w 1972 roku istotne publikacje poświęcone sztuce konceptualnej (numer specjalny pisma *Polja 156: Konceptualna umetnost*, Luty 1972) oraz sztuce ciała (*Ciało artysty jako podmiot i przedmiot sztuki / Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, red. V. Kopicl, Novi Sad: Likovni salon Tribine mladich, 1972)¹⁶³. Niewąt-

¹⁵⁸ J. Denegri, *Art in the Past Decade*, op. cit., s. 9.

¹⁵⁹ D. Maticević, *The Zagreb Circle*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, op. cit., s. 20.

¹⁶⁰ J. Denegri, *Art in the Past Decade*, op. cit., s. 10-11.

¹⁶¹ OHO. *Retrospektiva / eine Retrospektive / a Retrospective*, red. I. Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 1994. Por. też: P. Piotrowski, *Krytyka obrazu...*, op. cit.

¹⁶² Por.: J. Denegri, *Art in the Past Decade*, op. cit., s. 11 oraz odpowiednio: M. Radojčić, *Activity of the Group KOD* oraz M. Radojčić, *Individual Artistic Activity in Novi Sad*, w: *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, op. cit., B. Szombathy, *Landmarks in the Work of the Group Bosch+Bosch, Subotica*, ibid.

¹⁶³ J. Denegri, *Art in the Past Decade*, op. cit., s. 11.

pliwie jednak w latach siedemdziesiątych oś Zagrzeb-Belgrad wydaje się dla kultury artystycznej lat siedemdziesiątych w Jugosławii kluczowa. Zaczniemy więc od zarysowania sytuacji w Chorwacji¹⁶⁴.

Przed wszystkim należy jeszcze raz przypomnieć tradycje Zagrzebia, sięgające powołania grupy EXAT '51, późniejszych Nowych Tendencji, biennale sztuki neokonstruktywistycznej, zwłaszcza jednak działalności grupy Gorgona (1959-1966), gdyż stanowi ona bezpośrednio zaplecze neoawangardy lat siedemdziesiątych¹⁶⁵. Zasadniczą problematyką Gorgony była krytyka obrazu¹⁶⁶. Jak się jednak wydaje, podstawowym zagadnieniem sztuki następnego pokolenia artystów – jak pisze Marijan Susovski – sta-



36. Želimir Košćević, *Mail-Items*, 1972, Galerija studentskog centra Zagreb; repr. *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978

¹⁶⁴ Nieocenionym źródłem są tu opracowania Marijana Susovskiego, *Inovacije u Hrvatskoj umjetnosti sedemdesetih godina*, op. cit. oraz *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, op. cit. (w tej ostatniej publikacji pod red. M. Susovskiego por.: D. Matičević, op. cit. oraz teksty Neny Baljković, s. 29-35).

¹⁶⁵ N. Dimitrijević, *Gorgona*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1977. Por. też: *Gorgona Gorgonesco Gorgonico*, red. M. Gattin, Venezia: A.I.A.P. UNESCO Comitato Italiano/ Zagreb: Museo d'Arte Contemporanea, 1997.

¹⁶⁶ Por. P. Piotrowski, *Krytyka obrazu...*, op. cit.

nowił problem etyki, pytanie o etyczny status tworzenia w sytuacji, gdy tradycyjne ramy dzieła i kultury artystycznej zostają zakwestionowane¹⁶⁷. Pierwszą wyrazistą manifestacją chorwackiej neoawangardy lat siedemdziesiątych była wspomniana już inicjatywa świeżo powołanej do życia i kierowanej przez Želimira Košćevića galerii Centrum Studenckiego Hit Parada w 1967 roku. Ta spontaniczna impreza polegała na aranżowaniu szeregu wydarzeń, *events*, i postrzegana jest jak początek całego szeregu wystaw i akcji artystycznych w stolicy Chorwacji. Nie sposób ich tu wszystkich przywoływać, wymienimy tylko zorganizowaną przez Košćevića ekspozycję swoistego rodzaju „sztuki poczty” w 1972 w kierowanej przez niego galerii (Mail-Items) (il. 36); piszę: swoistego, gdyż nie należała ona do klasycznych prezentacji tego rodzaju. Košćević mianowicie wyeksponował skrzynie z zamkniętymi tam pracami, które zostały przysłane z Paryża, gdzie eksponowano je na tamtejszym biennale. Same prace nie były dostępne – publiczność mogła zobaczyć jedynie skrzynie, w których były one zapakowane. Dzieła więc nie zostały „ujawnione” jedynie ich przesyłka. Innym wydarzeniem wartym odnotowania była wcześniejsza Akcja Totalna (1970), również zorganizowana przez galerię Centrum Studenckiego, przy okazji której Boris Buća i Dawbor Tomčić ogłosili *Dekret o demokratyzacji sztuki*:

1) The following is hereby abolished: painting, sculpture, graphic art, applied arts, industrial design, architecture and urban planning. 2) A ban is hereby placed on the following: all activity in the history of art and especially the so called art criticism. 3) There shall be no exhibitions in galleries, museums or art pavilions¹⁶⁸.

Ta radykalna deklaracja nie była zbyt odległa od rzeczywistości. W chorwackim środowisku artystycznym, bardzo dynamicznym i pełnym wybitnych indywidualności, przeważały takie właśnie nastroje i próby praktyki kwestionującej tradycyjny układ instytucji życia artystycznego na rozmaite zresztą sposoby. Kilka przykładów. Mladena Stilinović, członek założonej w połowie lat siedemdziesiątych Grupy Sześciu Artystów, funkcjonowała poprzez produkcję książek-przedmiotów, a nie tradycyjnych obiektów artystycznych. Cała zresztą grupa prowadziła często swe akcje poza terenem wystawowym, bezpośrednio w przestrzeni miasta. W tej przestrzeni pokazywał swe słynne performances Tomislav Gotovac, przy użyciu własnego nagiego ciała. W stronę radykalnej, językowej dekonstrukcji dzieła szedł Josip Stošić. Wspomnijmy dość dynamicznie rozwijającą się tu sztukę video, podejmującą często krytyczną problematykę tele-

¹⁶⁷ M. Susovski, *Inovacije...*, op. cit.

¹⁶⁸ Cyt. za: D. Matičević, *The Zagreb Circle*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia...*, op. cit., s. 21.

wizyjnego obrazu (Goran Trbuljak, Dalibor Matinis), czy reprezentacji kobiety (Sanja Iveković). Najbardziej może spektakularną działalnością, która może posłużyć jak swoistego rodzaju *pars pro toto* charakterystyki neoawangardowych tendencji w sztuce chorwackiej, jest twórczość Braco Dimitrijevića.

Dimitrijević na przełomie lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych podjął dość radykalne działania zmierzające w stronę zakwestionowania statusu dzieła i instytucji, które go określają. Wspomniałem wcześniej o Tihomirze Simčiću, emerycie, który w 1969 roku został uznany za autora dzieła dzięki temu, że otwierając drzwi nacisnął klamkę, która poprzez ten ruch po drugiej stronie odcisnęła swój kształt w przygotowanej przez Dimitrijevića formie. Uznany za autora dzieła Simčić został jednocześnie artystą. W tym samym roku w podobnych okolicznościach artystą został Kresimir Klika. Poproszony przez Dimitrijevića sygnował dzieło, które powstało w wyniku rozjechania przez samochód porzuconego kartonika z mlekiem¹⁶⁹. Te działania dały początek wieloletnim działaniom *Przypadkowy przechodzień, którego spotkałem...* (tu następuje określenie czasu i miejsca) (il. 37). Polegają one na tym, że spotkanym na ulicach rozmaitych miast przechodniom artysta proponuje zrobienie zdjęcia i następnie ta fotografia po znacznym powiększeniu eksponowana jest na fasadzie budynku przy ruchliwej ulicy miasta. Często owa osoba zapraszana jest na specjalną uroczystość dla uczczenia dzieła, połączoną z wydaniem na tę okazję obiadu, wznoszeniem toastów, pamiątkowymi fotografiami itp. Niekiedy przypadkowym przechodniom artysta stawia w publicznych miejscach pomniki, popiersia i tablice pamiątkowe, a więc obiekty niejako zastrzeżone przez tradycję dla tzw. wybitnych postaci historycznych. Jest to akcja, która trwa lata, a jej „długowieczność” ukazuje następująca anegdota. Otóż w 1989 roku, a więc blisko dwadzieścia lat od pierwszych tego rodzaju działań, w czasie wielkiej paryskiej ekspozycji Magiciens de la Terre, Dimitrijević zaczął przypadkowego przechodnia na ulicy Paryża i zapytał go, czy może mu zrobić zdjęcie, które następnie będzie wyeksponowane w dużym powiększeniu na fasadzie budynku. Ten jednak oburzony odparł: „It is not very original what you do, Dimitrijević did it twenty years ago” i odszedł¹⁷⁰. Zapewne anegdota ta ukazuje duży stopień edukacji artystycznej Paryżan, ale też trwałość problematyki, wręcz pewien upór w ich stawianiu ze strony artysty.

¹⁶⁹ L. Hegyi, D. Cameron, C. Millet, *Braco Dimitrijević: Slow as light, Fast as Thought*, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1994, s. 200-201.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 227.



37. Braco Dimitrijević, *Przypadkowy przechodzień, którego spotkałem...* (Paryż, 1971), repr. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999



38. Braco Dimitrijević, *Przypadkowy przechodzień, którego spotkałem...* (Kassel, *Documenta V*, 1972), repr. Braco Dimitrijević. *Slow as Light, Fast as Thought*, red. L. Hegyi, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1994

Pytania są tu stawiane wielopoziomowo, mimo pewnej technicznej prostoty działania. Jak pisze Dan Cameron, odwrócona zostaje (a więc zakwestionowana) tradycyjna w historii sztuki relacja portretowany-portretujący¹⁷¹. Artyście bowiem zazwyczaj zlecano wykonywanie portretu. Osoba mniej czy bardziej można, mniej czy bardziej znacząca, zawsze jednak pragnąca „uwiecznić” swoją podobiznę, zamawiała portret u mniej czy bardziej znaczącego artysty, w zależności od swych możliwości finansowych i pozycji społecznej. Tutaj sam artysta dokonuje wyboru, w dodatku dość przypadkowego, a osobą portretowaną jest człowiek, który nie oczekuje tego rodzaju „usługi”. Co więcej, jak pisze Cameron, zdarzało się, że do wykonania fotografii zapraszani byli wybitni i znani w świecie sztuki artyści (Richard Hamilton, Douglas Huebler), co dodatkowo „komplikowało” problem; Dimitrijević był tu jedynie pośrednikiem między (przypadkowo) portretowaną osobą i (wybitnym) artystą¹⁷². Ponadto, zauważmy, że prace te nie były eksponowane w muzeach, instytucjach artystycznych, lecz na ulicach. To był ich pierwotny kontekst, ich niejako „naturalne” miejsce wystawiania. Została więc zakwestionowana również rola instytucji artystycznych na rzecz „bezpośredniego” kontaktu z widzem. Catherine Millet zwraca jednak jeszcze uwagę na dość ciekawy szczegół. Eksponowane portrety przechodniów wpisują się w pewną sytuację ekspozycyjną, dość częstą w tamtych latach w Europie Wschodniej, mianowicie wieszania na ulicach miast wielkich wizerunków przywódców partii komunistycznych¹⁷³. Szczególnie było to widoczne w dawnej Jugosławii, gdzie kult marszałka Tito był bardzo silny. Dochodziłby tu więc pewien kontekst polityczny, wpisanie przypadkowych ludzi w sytuację przynależne przywódcom, wręcz dyktatorom.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych Dimitrijević podejmuje działania według metody, której założenia opublikowane zostały w 1976 roku w książce *Tractatus Post Historicus*, metody włączenia w obszar własnych działań artystycznych muzealnego dzieła sztuki, autentycznego, w dodatku znacznej wartości historyczno-artystycznej (il. 39). Od tego momentu pojawia się szereg realizacji, których struktura składa się z trzech elementów: autentycznego dzieła sztuki znanego artysty historycznego (łącznie z historią modernizmu), seryjnie produkowanego przedmiotu podarowanego przez konkretną osobę oraz naturalnych obiektów (warzyw, owoców). Historia (w tym przypadku historia sztuki) zostaje pozbawiona swego wyjątkowego miejsca – muzeum, mimo że ekspozycja odbywa się

¹⁷¹ D. Cameron, *Ghosts of the Future*, (w:) L. Hegyi, D. Cameron, C. Millet, *Braco Dimitrijević...*, op. cit., s. 50-51.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ C. Millet, *The Art of Risk*, (w:) L. Hegyi, D. Cameron, C. Millet, *Braco Dimitrijević...*, op. cit., s. 55.



39. Braco Dimitrijević, *Triptychos Post Historicus*, 1976, Nationalgalerie Berlin; repr. Braco Dimitrijević. *Slow as Light, Fast as Thought*, red. L. Hegyi, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1994

właśnie tam. Uznane dzieło, strzeżone przy pomocy strażników i polis ubezpieczeniowych, zostaje potraktowane dość bezceremonialnie, wyeksponowane w sposób niezgodny z muzealnymi zasadami, przekrzywione, jakby porzucone, bez „należytego” mu szacunku, w dodatku w towarzystwie roweru, wanny, wideł, laski, aparatu telefonicznego itp., a także jabłek, melonów, czy innych tego rodzaju owoców. Przede wszystkim jed-



40. Braco Dimitrijević, *Triptychos Post Historicus*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, 1985; repr. *Braco Dimitrijević. Slow as Light, Fast as Thought*, red. L. Hegyi, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1994

nak zostaje ono użyte wtórnie, pozbawione swego indywidualnego statusu, co niewątpliwie narusza muzealną zasadę kultu sztuki. W ślad za dziełem w ten sposób potraktowana zostaje historia; zostaje ona obdarta ze swej aury, użyta do partykularnych celów, zdetronizowana i – jak pisze z kolei Lóránd Hegyi – pozbawiona heroizacji. Według tego historyka sztuki znaczące jest to, że tak formułowany głos pochodzi od artysty z Europy Wschodniej, gdzie mistyfikacja i ideologizacja historii zawsze zajmowała dość szczególne miejsce, pochodzi też od artysty, który z drugiej strony nie traktuje siebie jako „ambasadora” regionu¹⁷⁴. Działania artysty wobec historii są niewątpliwie pionierskie i znalazły duży rezonans w latach osiemdziesiątych, kiedy w istocie rzeczy historia stała się przedmiotem rozmaitych dekonstrukcjonistycznych dyskursów postmoderni-

¹⁷⁴ L. Hegyi, *Braco Dimitrijević: An Artist of the Post-Historic Era*, (w:) L. Hegyi, D. Cameron, C. Millet, *Braco Dimitrijević...*, s. 47.

stycznych. Łącząc jednak te dwa cykle działań artystycznych, spięte klamrą sformułowanej przez Dimitrijevića zasady: *Louvre is my studio, street is my museum*, artysta dokonał radykalnego przewartościowania mechaniki funkcjonowania kultury artystycznej, analizy statusu instytucji życia artystycznego, prowokując pytanie o sens i miejsce dzieła w epoce „posthistoryczno(artystycznej)”. Sugeruje on też w swej radykalnej i konsekwentnej twórczości, że po dokonanej przez sztukę neoawangardową analizie powrót do dzieła historycznego, do „niewinności” dzieła sztuki i instytucji artystycznych nie jest już możliwy.

Wracając do geografii artystycznej Jugosławii zauważmy, że nie należy zbytnio przeceniać, a tym bardziej nie demonizować napięć między Zagrzebiem i Belgradem w latach siedemdziesiątych. Artyści chorwaccy bowiem często wystawiali w Belgradzie i odwrotnie. Przynależność narodowa w tamtym czasie nie była taka istotna, zwłaszcza w środowisku artystycznym związanym z formacją neoawangardy. Zresztą wspomniany Dimitrijević pochodzi z Sarajewa z kosmopolitycznej rodziny artystów (ojciec związany był długie lata z paryskim środowiskiem artystycznym), a swą reputację zdobywa na arenie międzynarodowej. Generalnie możemy więc mówić w tym czasie o sztuce jugosłowiańskiej jako całości, a nie o sztuce poszczególnych republik Federacji, co z kolei zostaje wyolbrzymione po rozpadzie Federacji w początku lat dziewięćdziesiątych. Wspominane napięcia zaś należy traktować, jak się zdaje, przede wszystkim w kategoriach tradycji historycznej. Niemniej jednak rysując mapę neoawangardy środkowoeuropejskiej lat siedemdziesiątych, podkreślimy rolę Belgradu jako jej wyrazisty punkt, mający pewne cechy świadczące o swej tożsamości, którą wyznaczają pracujący tu artyści i stawiana przez nich problematyka.

Jasna Tijardović pisze, że początek rozwoju belgradzkiego środowiska neoawangardy wiąże się otwarciem w 1971 roku galerii Studenckiego Centrum Kulturalnego, której dyrektorem została Dunja Blažević¹⁷⁵. W tym też czasie grupa artystów (m. in.: Marina Abramović, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelij Urkom) zorganizowała wystawę „Objects and Projects”. W tym też roku powstaje pierwszy z serii corocznych pokazów „October” organizowanych przez tę samą mniej więcej grupę twórców. Ješa Denegri dopatruje się tu też pewnej specyfiki związanej przede wszystkim z dość szeroko rozumianą „polityzacją” kultury artystycznej, którą należy rozumieć jako pewne uczulenie na kwestie natury społecznej. Drugi element formułowanej przez jugosłowiańskiego krytyka

¹⁷⁵ J. Tijardović, *Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelij Urkom*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, op. cit. s. 59.

charakterystyki sztuki lat siedemdziesiątych w Belgradzie to wyraźne manifestacje *ego* artysty¹⁷⁶. Autor podaje kilka przykładów jednej i drugiej tendencji. W kwestii natężenia zainteresowań własną tożsamością, samoidentyfikacją w sztuce, powołuje pracę Raśy Todosijewića, który w początku lat siedemdziesiątych wydał pocztówkę z własnym zdjęciem i napisem na klatce piersiowej „TAK”. W tym też kontekście można widzieć manifestacje tego artysty polegające na eksponowaniu decyzji twórcy jako podstawy definicji dzieła, jak było to w pracy *Picie wody* w latach 1973-1974, w których artysta po prostu w rozmaitych konfiguracjach sytuacyjnych wypijał wodę (il. 41). Slavko Matković z kolei w 1974 roku



41. Raša Todosijević, *Picie wody*, 1974, Studentski kulturni centar Belgrad; repr. *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978

w *Hamburger Zeitung* opublikował oświadczenie „jestem artystą”. Denecri cytuje tu również działania Mariny Abramović. W tym świetle ciekawie również przedstawiają się realizacje Radomira Damjanovića-Dam-

¹⁷⁶ J. Denegri, *Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetnickoj praksi 70-ih godina*, (w:) *Nova umetnost u Srbiji, 1970-1980...*, op. cit., s. 7.



42. Radomir Damjanović-Damnjan, *In Honour of the Soviet Avant-Garde*, 1973; repr. *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978

njana¹⁷⁷. O tyle są one interesujące, że łączą jakby w jedno dwa wymienione przez Denegri elementy charakteryzujące belgradzkie środowisko neoawangardy. Otóż artysta po powrocie z USA i podczas pobytu w ZSRR (1973) realizuje serię prac *In Honour of the Soviet Avant-Garde*, w którym fotografuje swoją twarz z wypisanym na czole nazwiskiem wybranego przedstawiciela radzieckiej awangardy historycznej, nawiązując wyraźnie do słynnego plakatu El Lissitzky'ego z wystawy rosyjskiej w Zürichu w 1929 roku, gdzie para młodych ludzi reklamujących ojczyznę proletariatu na czole ma wypisane „USSR” (il. 42). Był to, zdaniem Denegri, nie tylko hołd złożony radzieckiej awangardzie, ale też podkreślenie jej losu – brutalnej likwidacji dokonanej przez sowiecki reżim¹⁷⁸. Damnjan zresztą pracował także w szerszym aspekcie politycznym. W Grazu w 1975 roku opublikował tekst wskazujący z jednej strony na potrzebę bycia wolnym, z drugiej zaś na ograniczenia, jakie społeczeństwo, porównane tu do „więzienia bez strażnika”, nakłada na jednostkę¹⁷⁹.

Analizowany przez Jeś Denegri polityczny aspekt twórczości neoawangardy jugosłowiańskiej jest bardzo ciekawy, gdyż zasadniczo artyści Europy Środkowej, poza rzeczą jasną wyjątkami i nie licząc środowiska węgierskiego, niechętnie podejmowali tę problematykę. Tutaj jednak zyskuje ona szersze zrozumienia. Często związane jest to właśnie z pyta-

¹⁷⁷ Oprócz wyżej cytowanego tekstu por. także inne opracowanie tego autora: J. Denegri, *Damnjan after 1970*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, op. cit., s. 54-55.

¹⁷⁸ J. Denegri, *Govor u prvom licu...*, op. cit., s. 12.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 12.

niem o indywiduum. Balint Szombaty na przykład w akcji z 1972 roku *Lenin w Budapeszcie* włącza się do oficjalnego pochodu 1-majowego z fotografią Lenina, budując napięcie między indywidualnym, prywatnym zachowaniem, własną decyzją, a publicznym manipulowanym przez władze zgromadzeniem¹⁸⁰. Wspominany już wcześniej Raša Todosijević jest autorem cyklu performansów pod wspólnym tytułem *Vive la France – Vive la Tyrannie* pokazywanych podczas podróży po Holandii w 1979 roku. W tych akcjach popularny slogan rewolucji francuskiej (*Vive la France – Vive la Liberté*) zyskuje tu odwrotną konotację. Temu hasłu towarzyszą wykonywane podczas performansu gesty silnych, wykonywanych na przemian uderzeń w twardą metalową płytę i miękką glinę. W intencji artysty ma to służyć demistyfikacji ideologii „progresywizmu” i pozornego zaangażowania sztuki w tego rodzaju ideologię¹⁸¹.

Geografia artystyczne neoawangardy lat siedemdziesiątych wykazuje duże zróżnicowanie, zarówno w ramach regionu, jak też poszczególnych państw. Te napięcie oraz dynamika zapewne nie były dość wyraźnie widoczne w czasie, gdy Klaus Groh pisał swoją pionierską książkę. Widzimy je teraz, przez pryzmat dalszej historii oraz szeregu mniej czy bardziej systematycznych badań, prowadzonych jednak bardziej na gruncie doświadczeń poszczególnych krajów, niż w perspektywie ich konfrontowania, z wyjątkiem komparystyki formułowanej na gruncie poszczególnego rodzaju twórczości artystycznej, przeważnie przy okazji wystaw, takich jak *Osteuropa Mail-Art* w Schwerin w 1996 roku, czy też *Body and the East* w Lublanie w 1998 roku. Czasami szersze ekspozycje prowokują do takich porównań i – w konsekwencji – rysowania mapy neoawangardy Europy Środkowej, jak *Out of Action* w Los Angeles w 1998 roku, czy też *Global Conceptualism* w Nowym Jorku w 1999 roku. Jednak u źródeł tego rodzaju wysiłków, bez względu na jego obecną, czynioną z perspektywy historycznej ocenę, pozostanie pionierski wysiłek autora książki *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, opublikowanej trzydzieści lat temu i przez długie lata pozostającej jedyną w tym rodzaju.

DRAWING A MAP OF THE CENTRAL EUROPEAN NEO-AVANT-GARDE IN THE 1970S

Summary

The late sixties and early seventies seem to be one of the crucial periods both in the political history and in the history of artistic culture of all Central Europe. Most countries of the region experienced around 1970 some political changes and upheavals of a varying

¹⁸⁰ Ibidem, s. 11.

¹⁸¹ Ibidem, s. 10.

character. Those political transformations were the background of the history of the Central European neo-avant-garde which at that time entered a stage of intensive development. Since the political context of the artistic processes was diverse, the significance of the neo-avant-garde in particular countries of the region varied as well. The key to the reconstruction of the meanings and positions of the neo-avant-garde tendencies lies in the question whether the political changes led toward the liberalization of artistic life; its growing openness and intensification of the international exchange or, on the contrary, toward more "rigorous" cultural policies, stricter censorship, and limitation of the cultural exchange, etc.

After Edward Gierek had come to power as a result of the revolt of shipyard workers in Gdansk and Szczecin, Poland entered a period of (for the most part illusory) economic prosperity and liberalization of the cultural policy (to a certain extent illusory, too). It became a relatively open country with almost complete freedom as regards the means of artistic expression, unlike most other states of the Eastern bloc. In this respect, Poland resembled Yugoslavia which did not belong to the Soviet zone of influence. Artists from other communist countries would often visit Warsaw and other Polish cities to see the exhibitions of art from the West, in particular the neo-avant-garde, watch Western films, etc. That kind of freedom, just as in Yugoslavia, also had its price which was the political indifference of art discouraged to criticize openly the power system. The relationship between the total freedom of kinds and methods of artistic activity, and its essentially non-political and uncritical character was a primary feature of the Polish artistic culture in the 1970s, leading to its gradual corruption, which of course did not mean that the critical aspects of art were at that time totally absent.

On the other hand, the deepest politicization of art in the communist Central Europe took place in the 1970s in Hungary, where the neo-avant-garde had to make a sustained effort to reach the level of the officially accepted artistic life, functioning mostly in unofficial institutions which did not belong to the state system of art exposition. Paradoxically, such a situation guaranteed the Hungarian artists much more political liberty. Unlike in Poland, they were not subsidized by the state, but at the same time did not have to follow the terms of any political contract either, being relatively free to choose their means of expression as well as subjects, including open criticism of the authorities. In fact, in the context of the historical experience of other Central European countries the situation of Hungary was quite unique. However, in the mid-seventies, as the system began introducing new economic policies, usually referred to by Hungarians as the "goulash socialism," modern art was gradually allowed to enter official institutions, thereby losing its political cutting edge, so characteristic of the early years of the decade.

Of course, the most dramatic predicament was that of Czechoslovakia after the defeat of the Prague Spring in 1968 and the ensuing "normalization, i.e. repressions aimed particularly at culture. The year 1970 was a symbolic date of the climax of "normalization," when the dynamic artistic life of the country came to a standstill and more ambitious artistic culture, including the neo-avant-garde, was suppressed into the underground. Yet, in comparison to Hungary, the art of Czechoslovakia was much less inclined toward political criticism, acquiring its political meaning mostly due to the context of its functioning. The neo-avant-garde was treated by Czechoslovak artists as an expression of their resistance to "normalization" and an aspect of struggle for artistic freedom. In fact, that was also the approach taken by the institutions of state control and oppression, which additionally deepened the secondary political meanings of the local art.

The early seventies brought about some changes also in other parts of the map of Central Europe, namely in Romania and the GDR. The changes in question were mutually contradictory, yet the differences between both police states were not as dramatic as those

between Poland and Czechoslovakia. In Romania, after the thaw of the late sixties the early seventies brought a somewhat more strict cultural policy which became stricter and stricter as time passed. Still, the Romanian artistic culture, developing slowly but systematically, did not undergo any major breakdown. The real problem was the emigration of some artists who left for the West, moreover, in contrast with the late sixties, the international exchange became much less intense. In the GDR, after Walter Ulbricht had been succeeded by Erich Honecker, who was considered then a liberal, artistic culture started developing in a more autonomous way, corresponding to the expectations of artists who were waiting for a more liberal state policy. That did not mean, of course, that art and artists in East Germany were no longer censored and controlled. Quite the reverse, nevertheless, the early seventies marked the beginning of the so-called autonomous culture which came to full bloom at the moment when the Berlin Wall was pulled down.