

“Artist’s Archive – A Parallel Institution or a Medium of Self-Historization?”

Abstract

This essay explores the significance of an artist’s self-history, as well as the sort of documents that become the “art archive”, and the distinction between an artist’s archive and official institutionalized archives. It is outlined as a comparative study of artists’ archives in the former Eastern Europe, their uses and role in writing art history, focusing on the practices of artists in the 1970s and 1980s. The author introduces the notion of para-institution or parallel institution which describes archivist practices of alternative artists from the former Eastern Europe. He also discusses several archives: Lia Perjovschi, the Museum of American Art, IRWIN, Atrpool, KwieKulik, and Július Koller in comparison with archives such as Group Material, PAD/D, and Tucumán arde.

Klíčová slova

archiv – umělecký archiv – sebe-historizace – východní Evropa

Keywords

archive – artist’s archive – self-historization – Eastern Europe

Autor působí na Katedře teorie a dějin umění na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě a ve Společnosti Júliusa Kollera.

grun@vsvu.sk

Archív umelca – paralelná
inštitúcia alebo prostriedok
seba-historizácie?

Daniel Grůň

Ilonina životopisná a zároveň etnologicky nesmírně zajímavá vyprávění jsem jezdila natáčet několikrát za rok po dobu osmi let. Průběžně jsem je přepisovala z magnetofonu a narůstaly mi stránky a posléze i fascikly romských textů. Při přepisování jsem znovuprožívala trans jako při Ilonině vyprávění. Zároveň jsem čím dále tím více pocítovala, že se nesmírně proviním na Iloně, na Romech i na Neromech, pokud její výpověď nesdělím dál.

Milena Hübschmannová {👉 ①}

Úryvek z predhovoru etnologičky Mileny Hübschmannovej k životopisnej knihe rómskej spisovateľky a aktivistky Eleny Lackovej nás vedie k úvahe o zmysle dokumentačných stratégií v kultúrnej praxi. Ak by autorka podľahla všeobecnej nepriazni a nedostatku inštitucionálneho zázemia, nikdy by sa záznamy osobných výpovedí nemohli začleniť do dejinného obrazu a hlas jednotlivca by sa stratil v únavných štatistikách. Hovoriť o archíve z pozície umelca znamená, podobne ako v úvodnom citáte, hovoriť o zázname každodennosti, o rekonštrukcii životných príbehov a udalostí, o autozázname a seba-dokumentácii. Objekty intencionálne budovaných archívov sú situované niekde na pomedzí chaosu a poriadku, rozbité medzi okruhy umeleckej, privátnej a spoločenskej referencie.

Sven Spieker píše, že na umenie dvadsiateho storočia mala trvalý dopad koncepcia archívu predchádzajúceho devätnásťstoročia v podobe, v akej sa rozvinula v historiografii a prírodných vedách. S týmto dedičstvom sa príslušníci raných avantgárd vyrovnali po svojom, a to hlavne tak, že z rôznych strán spochybnili archívárovo presvedčenie o kompaktnosti záznamu v čase. Rané avantgardy do archívnych postupov uviedli nepredvídateľnosť a náhodu, narušili konvenciu rozdielu medzi obrazom a textom, konštituovali autonómnu gramatiku pravidiel. {☛ 2} Spieker predstavuje rôzne modelové príklady archívov v umení dvadsiateho storočia, ale nás bude zaujímať skôr moment, keď sa archivovanie stáva nástrojom sociálnej aktivity. Pokúsim sa nadviazať na autorovu tézu, že archivovanie nezaručuje prístup k objektívnej histórii, ale skôr vytvára podmienky pre historizáciu. {☛ 3}

Historik umenia konfrontovaný s archívom umelca akoby stál pred médiom podobným palimpsestu. Nevyhnutne ho musí interpretovať ako jednotný celok, súčasne ale potrebuje vidieť jednotu celku v mnohosti záznamov: strojopisov, rukopisných textov, mechanicky reprodukováných dokumentov, fotografických a filmových záznamov, prípadne iných druhov materiálnych stôp, sformovaných do často nekoherentných mikropříbehov. Ak volíme pre zmienené záznamy použitie pojmu „archív“, jedná sa najmä o stratégie seba-historizácie a seba-archivovania, ktorých motiváciou je uchovanie správy o individuálnej činnosti umelca, komunity alebo širšej umeleckej tendencie. Podľa Nataše Petrešin-Bachelez v kontexte východoeurópskeho umenia môžeme seba-historizácii rozumieť ako nepriamej inštitucionálnej kritike. {☛ 4} Treba však poznamenať, že pojem „východoeurópske umenie“ je teoretická konštrukcia, ktorú po kolapse socialistických režimov utvárali rôzne iniciatívy historikov, kritikov a umelcov a dodnes ho

☛ Sven SPIEKER, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA: MIT Press 2008, s. 6.

☛ *Ibid.*, s. 174.

☛ Nataša PETREŠIN-BACHELEZ, „Innovative Forms of Archives, Part One. Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive“, *e/flux journal*, 2010, č. 13, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_111.pdf (cit. 1. 12. 2011).

determinuje paradigma dichotómie oficiálneho a neoficiálneho umenia. {5} Z pohľadu tejto dichotómie rola archívu nespočíva len v suplovaní inštitúcie umenia, ale hlavne vo formovaní paralelnej pamäte nezasiahnutej selektívnym pôsobením ideológie a seba-cenzúry.

Ak je témou tohto príspevku archívna prax, nebude reč o „archívnom impulze“ {6} alebo o „dokumentaristickom obrate“ {7} v umení deväťdesiatych rokov minulého storočia. Pokúsim sa skôr pozrieť na archív ako na nástroj individuálnej sociálnej subverzie. Čo je to archív umelca, k čomu slúži, akým spôsobom môže obohatiť výstavnú prax a písanie dejín umenia v našich končinách? Ak sa pýtame na archív, máme na mysli jeho predmet, ktorým je organizovať a uchovávať médiá – texty, filmy, elektronické dáta, prípadne iné nosiče informácií. Súčasne je však aj samotný archív médium – médium uchovávania, takže dokumenty v jeho správe sa nachádzajú v často protikladných úlohách ako ochraňovaný materiál a materiál vhodný na použitie.

Seba-historizácia a seba- -inštitucionalizácia v archívnej práci

Konceptualizmus v technikách deklaratívnej metodológie, metalingvistiky a diskurzívneho záznamu predznamenáva dokumentačné metódy, akými sú seba-historizácia a seba-archivovanie. V nich je zakotvený aj dialektický vzťah k inštitúcii umenia a kritika podmienenosti umenia inštitúciami, akými sú múzeá, galérie, prípadne iné mechanizmy vystavovania a reflexie umenia. Budovanie osobného archívu je v určitých prípadoch jedinou alternatívou uchovania samizdatov, ilegálnych tlačovín, politických prehlásení. Argentínsky kolektív

ľavicovo orientovaných konceptuálnych umelcov Grupo de Artistas de Vanguardia, bojujúcich proti antisociálnej politike junty, usporiadal v roku 1968 v Rosario a Buenos Aires politický event pod názvom *Tucumán arde* (Tucumán horí). {🖼️ 8} Umenie vnímali ako nástroj spoločenskej zmeny a projekt mal byť príležitosťou na to, aby informovali širokú verejnosť o ťaživej sociálnej situácii v provincii Tucumán po zrušení cukrových mlynov. Umelci zaangažovaní do projektu zozbierali, zverejnili a vystavili záznamy svedectiev a ďalší audiovizuálny materiál venovaný sociálnym aspektom ako je detská úmrtnosť, úbohé nemocničné podmienky alebo žalostná školská dochádzka. Archív Graciely Carnevale, jednej z členov tohto kolektívu, dokumentuje chronológiu ich spoločných aktivít po tom, čo boli násilne prerušené v polovici sedemdesiatych rokov. Archívne podnety sa obzvlášť týkajú diskurzu umenia v krajinách, kde v období šesťdesiatych až osemdesiatych rokov vládli totalitné a autoritárske režimy (Latinská Amerika, Blízky Východ a bývalá východná Európa). Archivovanie tu vzniká jednak z nedôvery v autoritu umeleckej kritiky, ale často ide aj o úplnú absenciu inštitúcie umenia a príležitostí publikovať, takže seba-dokumentácia sa stáva predĺžením umeleckej činnosti. Archívy umelcov a umeleckých skupín sa preto dnes stávajú dôležitým referenčným zdrojom, vypovedajúcim o verejných a privátnych sférach v čase bipolárne rozdeleného sveta. {🖼️ 9}

Archívna produkcia nie je výhradne záležitosťou krajín bývalého východného bloku a postkoloniálnych krajín. Analogický prípad by mohli predstavovať archívy umeleckých zoskupení Group Material a PAD/D (Political Art Documentation/Distribution), ktoré sa sformovali v New Yorku osemdesiatych rokov. Pohyblivé zoskupenie Group Material združovalo pôvodne desať zakladajúcich členov – výtvarných

umelcov a hudobníka, ktorých spoločným východiskom boli výstavy sústredené tematicky okolo kultúrneho aktivizmu, spoločenského odcudzenia, voličskej politiky a spotrebnej kultúry v ovzduší konzervatívnych pomerov obdobia Reaganovej štátnej správy v USA. Ich taktika je označovaná aj ako kolaboratívna seba-inštitucionalizácia, založená na pluralitnom princípe kolektívnej tvorby jednotlivých projektov (napr. *AIDS Timeline and Democracy*, 1988–1989). {☛ 10} Po tom, čo v roku 1983 opustili spoločný výstavný priestor fungujúci ako galerijný formát, následne ich nové praktiky smerovali k hybridným formám prezentácie využívajúc verejné priestory, verejnú dopravu, reklamné nosiče paralelne s účasťou na výstavných prehliadkach súčasného umenia.

Druhý menovaný archív založila známa kritička a kurátorka Lucy R. Lippard ako otvorenú platformu pre politicky a spoločensky angažovaných umelcov, ktorá by slúžila ako nezávislý mediátor či kanál medzi umelcom a spoločnosťou. Programová orientácia archívu PAD/D nadviazala na aktivistov v oblasti občianskych práv, feministky, študentské protesty proti vojne vo Vietname, hnutia proti jadrovému zbrojeniu a oslobodzovacie hnutia po celom svete. Z tohoto dôvodu bol tiež materiál archívu nefiltrovaný, čo znamená, že neprebíhala vnútorná selekcia, ale výber bol ponechaný na rozhodnutí autora. {☛ 11} Archív mal ambíciu dokumentovať umelecké metódy, ktoré explicitne usilujú o to, aby komunikovali témy týkajúce sa politiky, v určitých prípadoch mali dokonca priame politické účinky a zostávali z rôznych dôvodov mimo oblasti záujmu umeleckej prevádzky. V tejto situácii sa iniciátori archívu rozhodli zachytiť a reprezentovať kontra-históriu voči normatívne kánonu umenia.

Nejeden z historikov umenia spája referenciu o neoavantgardnom umení v bývalej východnej Európe s kritikou dominant-

ných západných dejinných modelov. Paradigma horizontálnych dejín umenia ako kritickej geografie predstavuje v textoch poľského historika Piotra Piotrowskeho jednu z vplyvných alternatív. {☛ 12} Napriek týmto snahám príbehy umenia v krajinách bývalej východnej Európy sú stále skôr uzavreté v systémoch národných kultúr, inštitucionalizovaných výskumov alebo individuálnych rozprávání. Zaznamenávanie alternatívnych umeleckých činností pred rokom 1989 utváralo neoficiálne príbehy, a tie ako také cirkulovali vďaka existencii samizdatových publikácií v úzkom kruhu zúčastnených. Nedostatok historického zaznamenávania a systematickej kritiky mal za následok, že mnohí umelci boli sami sebe interpretmi, historikmi a archivármi. Slovinská kurátorka a historička umenia Zdenka Badovinac sformulovala pojem „seba-historizácia“ umelca, ktorý označuje aktivitu zbierania a uchovávanía dokumentov diel a akcií a evidenciu aktivít určitých komúnít, priestorov alebo tendencií – takých, ktoré boli marginalizované lokálnou kultúrnou politikou, prípadne neviditeľné v medzinárodnom umeleckom kontexte. {☛ 13} Dnes je situácia podstatne iná a nedostatok inštitucionálneho zázemia už patrí minulosti. Archívy umelcov, umeleckých skupín a centier alternatívnej kultúry sa stávajú dôležitým zdrojom pre písanie a prepisovanie dejín európskeho súčasného umenia. {☛ 14} Na rozdiel od archívu ako verejnej, štátom riadenej inštitúcie, archív ako produkt činnosti umelca sa v určitých prípadoch stáva nástrojom spoločenského aktivizmu a jeho funkcia presahuje individuálne potreby umelca. Vtedy môžeme pre archív použiť termín „para-inštitúcia“ („para“ v jazykovom význame „vedľa, v blízkosti, pozdĺž“). {☛ 15} Práve nedostatok inštitucionálnej praxe charakterizuje kľúčový moment vzniku viacerých archívov ako para-inštitúcií, pokúšajúcich sa o seba-uchovanie, seba-záznam a seba-definovanie. Ak uvažujeme

☛ 12 Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Tala. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Londýn: Reaktion Books 2009, s. 24–25.

☛ 13 Zdenka BADOVINAC, *Prerušene Zgadanje / Interrupted Histories* (kat. výst.), Lublana: Moderna galerija 2006, nestr.

☛ 14 Ako príklad možno uviesť citovaný katalog výstavy MACEL – PETRESIN-BACHELEZ, *Promises of the Past*, s. 28–29.

☛ 15 Para-inštitúciou nazýva Georg SCHOLHAMMER archív PDDIU umeleckej dvojice KwiekKulik: *Form Is a Fact of Society* (kat. výst.), Wrocław: BWA Awangarda Gallery 2009–2010, s. 25.

nad tým, v akom vzťahu ku kánonu historiografie a dejinám umenia sa nachádzajú kontra-histórie, legendárne histórie alebo fiktívne histórie, akú rolu tu môže zohrať seba-historizácia a subjektivita archívnej práce, musíme siahnuť skôr po príkladoch zo spoločenských prostredí, kde proces kanonizácie historických príbehov neskončil.

Najbližšie nám je porovnanie v rámci strednej a východnej Európy, geopolitického celku, ktorý zdieľa spoločnú minulosť a ideologické prevracanie dejinného kánonu v závislosti od politických zmien predstavuje spoločnú skúsenosť týchto krajín. Pôjde mi o porovnanie niekoľkých veľmi odlišných, ale z tohto pohľadu si blízkych prístupov v práci umelcov, pre ktorých sa archivovanie stalo súčasťou ich umeleckej práce. Týmito umelcami a skupinami sú Lia Perjovschi, Museum of American Art, IRWIN, Atrpool, KwieKulik a Július Koller. Akokoľvek nesúrodo môže pôsobiť tento výber, budem o nich hovoriť z dôvodu, že ich archívna prax reflektuje otázku historizácie. Zaoberám sa teda predovšetkým otázkou, v akom vzťahu je seba-historizácia umelca a inštitucionalizovaná pamäť v podobe historiografie dejín umenia a či môže archív ako médium uchovávanía a dokumentácie a zároveň ako nástroj spoločenského aktivizmu poskytnúť nástroje ku kritickému revidovaniu jestvujúcich historiografických modelov a interpretácií.

Kontra-histórie a fiktívne histórie

– Lia Perjovschi,

Museum of American Art, IRWIN

Archivárske postupy v tvorbe rumunskej umelkyne Lie Perjovschi (1961) spočívajú v zostavovaní chronológií a pojmových máp. Vo svojich subjektívnych databázach sa venuje akumulácii

a triedeniu informácií. Postupne vybuďovala rozsiahly osobný archív, ktorý tvoria objekty, priestorové texty, reprodukované obrazy a videofilmy. Jej multidisciplinárne postupy sú zamerané na zbieranie, sústredenie, rozptyľovanie a zdieľanie informácií, ktoré boli pred rokom 1989 v Rumunsku nedostupné. {👉 16} Výsledkom jej dvadsaťročnej práce je projekt CAA/CAA (*Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis*). Je to sčasti archív a sčasti para-inštitúcia, ktorá na jednej strane supluje absentujúce archívy súčasného umenia, na druhej strane vytvára priestor pre výmenu a dialóg, založený na aktívnej participácii zúčastnených. Lia Perjovschi svoj archív buduje v mieste svojho bydliska (Bukurešť a Sibiu), ale súčasne nadobudnuté a spracované dokumenty digitalizuje. Svoj archív dokáže flexibilne prispôbiť na akýkoľvek výstavný formát. Jej práce sa ťažko dajú zaradiť k niektorej z tendencií súčasného umenia a keďže ich spoluutvárajú rozsiahle série reprodukovaných obrazov, podobajú sa skôr na študovňu, preto sú označované aj ako „kontext v pohybe“ či „múzeum v zložkách“. {👉 17} Vizuálne mapuje synopsis konkrétnych poznatkov a pojmov, rekonštruje určité systémy poznania, preskúmvava kritériá a kauzalitu dejinných udalostí vo vzťahu k vlastnej subjektivite. Archív bol prezentovaný kontinuálnymi projektmi ako *Subjektívne dejiny umenia* (*Subjective Art History*, 1990–2004), *Chronológia* (*Chronology*, 1997–2006), *Žmyseľ* (*Sense*, 1999–2009), *Plány múzea vedomostí* (*Plans for a Knowledge Museum*, 2009–) na mnohých miestach. {👉 18} Majú spoločné to, že ich súčasťou sú časové línie, genealógie a pojmové mapy, vznikajúce v procese triedenia a zostavovania získaných informácií. Sú založené na investigatívnej práci, ktorej cieľom je skúmať kto, čo a ako vstupuje do kánonu dejín umenia. Jeden z takýchto projektov vznikol ako jednoročný výstavný projekt pre kultúrne centrum Stanica (Žilina-Záriečie) pod názvom CAA – FLUX. *Detective in art history from*

16 Elena CRIPPA – Lia PERJOVSCHI, „CAA – Lia Perjovschi“, *Idea*, 2006, č. 23, <http://idea.ro/revista/?q=ent/node/41&article=390> (cit. 1. 12. 2011).

17 „Archive Fever and the East, Part 3. Lia Perjovschi's CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis)“, *Romanian Art Map*, 6. ledna 2011, http://mappingromaniaart.blogspot.com/2011/01/archive-fever-and-east-part-3_06.html (cit. 1. 12. 2011).

18 Výber samostatných výstav: *Knowledge Museum*, Castelló; *Espai d'art contemporani de Castelló 2010; DVTERVAL: Plan (for Knowledge Museum)*, Budapešť; Dorotyva Gallery 2009, (s Danom PERJOVSCHIm); *States of Mind*, Durham, NC; Nasher Museum 2007; *Chronology*, Londýn; Yujiro Gallery 2006; *Detective (in Art History from Modernism till Today)*, Žilina; Stanica 2004. Výber kolektívnych výstav: *Museum of Parallel Narratives*, kurátorka Zdenka Badovinac, Barcelona; MACBA 2011; *Gender Check*, kurátorka Bojana Pejić, Viedeň; MUMOK 2009; *Monument transformace*, kurátor Zbyněk Baladrán a Vit Havránek, Praha; *Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna 2009; Biennale of Sydney 2008. Revolutions – Forms that Run*, kurátorka Carolyn Christov-Bakargiev, Sydney; Art Gallery of New South Wales 2008.

10 MoAA je para-inštitúcia, ktorej ideovým tvorcom, zakladateľom a propagátorom je srbský umelec Goran Đorđević, žijúci v New Yorku, Berlíne a Bechlehrade. Verejne vystupuje ako radový múzeálny pracovník. MoAA participovalo na viacerých výstavách: *Play Van Abbe, Part 1, Rien ne va plus*, kurátori Christiane Bernades, Diana Franssen and Steven ten Thije, Eindhoven: Van Abbemuseum 2009–2010; *Americans 64* (súčasť *Biennale*), Benátky: Arsenal of American Art, Džážbandy: Kunsthaus Dresden 2004; *MoMA and Americans*, Berlín: Galerie 35 2004.

11 Inke ARNS, „Tripping into Art (H)Stories. Genealogy and/as Fiction“, in: *Eadem – Walter BENJAMIN* (eds.), *What Is Modern Art? Introductory Series to the Modern Art 2* (kat. výst.), Berlín: Künstlerhaus Bethanien 2006, s. 11. Autorka v tejto súvislosti spomína nasledujúce výstavy: *Twelve American Contemporary Painters and Sculptors* (1953), *Modern American Art from the Collection of the Museum of Modern Art* (1956), *The New American Painting* (1958) a participácia na kasselskej *documenta 2* (1959).

modernism till today (2004), kde Lia Perjovschi vystupovala ako kultúrny detektív a vytvorila zbierku „podozrivých diel“ s kanceláriou detektíva. Spoločnou črtou spomenutých archívnych postupov je práca s multiplami, kópiami, replikami a reprodukciami umeleckých diel s cieľom ich fyzického sprítomnenia, rekontextualizácie a zdieľania.

K dôležitým aspektom archívnej práce patrí spochybňovanie objektivity historickej pravdy v heroických rozprávaniach, ktoré sa kanonizovali v procese mocenskej expanzie muzeálnej inštitúcie. Museum of American Art (MoAA) {👉 19} so sídlom v Berlíne sa prezentuje ako vzdelávacia inštitúcia zameraná na zbieranie, uchovávanie a propagáciu pamätí o tom, ako bolo moderné americké umenie vystavované v západnej a východnej Európe päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Je to anonymný projekt, ktorý spochybňuje všeobecne prijímanú historiografiu moderného umenia. Výstavná a vzdelávacia agenda využíva formu verejných prednášok a výstavných expozícií, riešených výhradne prostriedkami kópie a remaku. Tematické jadro tejto agendy tvorí rekonštrukcia niekoľkých historických výstav, pôvodne usporiadaných Múzeom moderného umenia (MoMA) v New Yorku a cestujúcich v päťdesiatych rokoch po Európe. {👉 20} Tieto výstavy významne prispeli k triumfu newyorskej školy a abstraktného expresionizmu americkej proveniencie v Európe v období studenej vojny. Agenda MoAA spočíva v tom, že zviditeľňuje historický proces kanonizácie majstrovských diel a ich umiestnenie do vplyvných naratívnych konštrukcií, ktoré následne ovplyvnili recepciu moderného umenia po celom svete. Modelovým príkladom by mohlo byť simulakrum expozície *Cubism and Abstract Art* z roku 1936 v MoMA, ktorej autorom bol Alfred Barr a ktorá následne konštituovala veľký príbeh dejín moderného umenia. Moderné umenie sa v metanaratívnej výstavnej expozícii zviditeľňuje ako nástroj

americkej hegemonickej kultúrnej expanzie v časoch studenej vojny. Metanaratívne postupy a určitá miera mystifikácie (inštitúciu navonok reprezentujú fiktívne postavy Kazimira Maleviča alebo Waltera Benjamina) zosobňujú subverzívnu rolu archívu vo vzťahu k výstavným praktikám, ktoré podnecujú k rituálom uctievania originálnych majstrovských diel.

Tento princíp fiktívnej historiografie majú spoločný so slovínskym kolektívom umelcov a grafických dizajnérov IRWIN a ich projektom fiktívneho umeleckého hnutia na území bývalej Juhoslávie pomenovanom *Retroavantgarda*. Po roku 1990 sa zoskupenie plne zameralo na projekty rekonštruovania východoeurópskeho kultúrneho kontextu. Termín „východný modernizmus“ zosobňuje paradoxný postoj voči internacionalizujúcej a globalizujúcej inštitúcii „západného“ modernizmu a reprezentuje pre IRWIN ich pokus o intervenciu do veľkých rozprávání dejín moderného umenia, ktoré sa píšú z dominantnej pozície „Západu“. {👉 21} V tejto súvislosti treba spomenúť projekt nazvaný *East Art Map*. Predbežne zavŕšený v roku 2006 knižnou publikáciou, tento kolaboratívny projekt vznikol z pocitu neprítomnosti spoločného referenčného systému dejín umenia, ktorý by bol rešpektovaný za hranicami jednotlivých krajín bývalej východnej Európy. Kniha je zostavená v spolupráci s dvadsiatimi tromi prizvanými kurátormi, kritikmi a historikmi umenia a výsledkom tejto spolupráce je akási dejinná konštrukcia v procese. {👉 22}

Para-inštitúcie privátnej sféry – Artpool, KwieKulik a Július Koller

Ak sa zameriame na efekt archívu umelca ako „para-inštitúcie“, bude ho charakterizovať uchovávanie alternatívnych

umeleckých aktivít, vypracovanie určitých evidenčných foriem kontra-histórie a skúmanie spoločenských podmienok existencie umenia. Funkčnosť takýchto archívov v porovnaní so štandardnými inštitucionalizovanými archívami, ak berieme do úvahy ich rôznorodosť, je bezprostredne spojená s organizačnou činnosťou, komunikáciou s prostredím a sociálnou aktivitou. Zriadenie archívu ako verejne prístupného študijného centra je cieľom umeleckej dvojice György Galántai a Júlia Klaniczay, ktorí už viac než tridsať rokov riadia „aktívny archív“ (*Active Archive*) pod hlavičkou Výskumného centra umenia Artpool (*Artpool Art Research Center*) v Budapešti, známeho pod kratším názvom Artpool. Dnes funguje Artpool súčasne ako aktívny archív a výskumné centrum, takže poskytuje možnosť štúdia archívnych dokumentov a podieľa sa na výstavných projektoch. Archívne dokumenty zahŕňajú predstaviteľov medzinárodného hnutia Fluxus, dokumentácie performance, fonetickej poézie, vizuálnej poézie, autorských kníh, autorských pečiatok, pohľadníc, periodických tlačí, počítačového umenia, video umenia, sociálne angažovaného umenia a taktiež maďarské samizdaty sedemdesiatych a osemdesiatych rokov.

Vznik Artpool je dnes už takmer legendou. Na začiatku sedemdesiatych rokov organizoval Galántai medzinárodné výstavy alternatívneho umenia v maďarskej dedine Balatonboglár neďaleko jazera Balaton. Po troch rokoch existencie (1970–1973) boli stretnutia umelcov zakázané pre „škandalózne aktivity mladých hipíkov“ a Galántai bol istý čas pod dozorom tajnej polície. Napriek tomu sa nerozhodol emigrovať ako mnohí jeho priatelia, ale pokračoval v organizačnej a umeleckej činnosti. Trojročná existencia jeho Ateliéru Kaplnka v starom dedinskom kostole, pôvodne ruine, ktorú obnovil a kde usporadúval výstavy a koncerty, vytvorila základ v dokumentácii – filmovej, fotografickej a písomnej. V roku 1978

rozposlal Galántai poster zo svojej samostatnej výstavy vo Fészek Klube v Budapešti na niekoľko sto adries v zahraničí s jednoduchou prosbou: „Please send me information about your activity.“ Dostal viac ako tristo odpovedí od umelcov po celom svete a dokumentácie, ktoré obdržal, sa stali základom jeho aktívneho archívu. Galántai založil a organizoval Artpool ako inštitúciu, ktorá mala fungovať ako médium umenia. {👉 23} Spoločne s Júliou Klaniczay viedli Artpool ako archív v súkromnom byte a pre Galántai sa archív ako inštitúcia stal kľúčovou témou umenia v spojenej dualite jeho osoby ako umelca a organizátora, ktorý sa podieľa na avantgardných akciách a zároveň ich archivuje, udržuje dokumentácie pri živote a používa ich ako možný základ pre budúce umelecké diela. {👉 24} Primárnym cieľom Artpoolu bolo teda poskytovať a prijímať informácie či vo forme dokumentácií diel alebo ideových návrhov, ktoré sa zdieľali a uskutočňovali formou korešpondencie a mail-artových aktivít. Galántai bol tiež grafikom a dokázal zostaviť viacero publikácií napriek zákazu publikovať tak, že ich signoval a čísloval ako umelecké diela a dával ich tlačiť na čiernom trhu, aby neboli zabavené ako samizdatové publikácie. Výrazným úsilím archívu Artpool bolo dostať maďarskú alternatívnu scénu do medzinárodného povedomia, v osemdesiatych rokoch sa im podarilo zorganizovať niekoľko cestovných projektov a získať kontakty na podobné inštitúcie vo vtedajšej západnej Európe. Prijímanie a poskytovanie informácií, zbieranie, uchovávanie dokumentov a publikovanie rôznych materiálov bolo dôležitou, ale len jednou časťou agendy archívu Artpool. Aktívne využitie archívu tvorivým spôsobom bolo jeho druhým cieľom. Galántai pôsobil súčasne ako umelec, kurátor aj historik-archivár, a to nie s cieľom vytvoriť umelecký objekt ako produkt, ale podieľať sa na aktívnom procese výmeny aj tam, kde účinkoval ako

66 Judit BODOR, „Artpool, Artpool Art Research Center“, *Otváradék Szűkei Performances*, http://www.osp.art.pl/spots/budapest/budapest_en.htm (cit. 1.12.2011).

67 György GALÁNTAI, „ARTPOOL from the Beginnings... A Personal Account“, in: Beatrice von BISMARCK – Hans-Peter FELDMANN – Hans Ulrich OBRIST – Diethelm STOLLER – Ulf WUGGENING (eds.), *Interarchive. Archivische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstsied / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Kolin nad Rýnom: König 2002, s. 393–395.

spoluautor alebo účastník cudzích diel, generátor ideí a kolektívnych projektov.

V polovici sedemdesiatych rokov sa začal formovať tiež archív poľskej umeleckej dvojice KwieKulik (Zofia Kulik a Przemysław Kwiek), nazvaný Pracovňa aktivity, dokumentácie a distribúcie (v poľštine nazývaný skratkou PDDiU). Archív vznikol z potreby dokumentovania efemérnych akcií umelcov tvoriacich na okrajoch umeleckej scény, ako ich záchrana pred zánikom a zabudnutím. KwieKulik zriadili PDDiU, celkom podobne ako Artpool, v súkromnom byte, ktorý v tom čase umelcom slúžil ako ateliér, pracovňa, obývačka, dokumentačné centrum a simulovaná galéria. Vo svojej práci s archívom sa KwieKulik situovali do role diplomatov a pokúšali sa o dialóg so štátnym aparátom inštitucionálneho riadenia umeleckej prevádzky. Do svojej umeleckej práce uviedli princípy „otvorenej formy“ Oskara Hansena, zároveň testovali procesuálne umelecké médiá, pracovali s technicky reprodukovateľným obrazom, využívali filmový záznam a do svojich akcií začleňovali princípy exaktných vied. Súčasne sa usilovali v komunikácii s oficiálnymi štátnymi inštitúciami presadiť reformné myslenie a interdisciplinárne mechanizmy založené na skutočných revolučných princípoch. Ich spoločenská aktivita sa nestretla s pochopením ani na strane štátneho režimu, ani na strane neo-avantgardnej poľskej scény. Na základe tohto vylúčenia sa KwieKulik zdanlivo utiahli do súkromnej sféry, ale len preto, aby ju otvorili a nasmerovali k verejnému stretávaniu ako miesta otvorené pre prezentácie tvorby a diskusie. Ako píše poľský kurátor Lukasz Ronduda, tento fakt, že umelci boli nútení fungovať v privátnej sfére, nespôsobil, že by sa aj ich tvorba stala privátnou, intímnu a osobne hermetickou. Rozdiel medzi verejnou a súkromnou sférou, ktorý väčšina umelcov vnímala pokrytecky oddelene, stierali najmä v tých projektoch, kde využívali

možnosť oficiálnej zákazky ako „chlebovky“ v hybridnej kombinácii s princípmi ich umeleckej aktivity. {☛ 25} Výstavy usporiadané v druhej polovici sedemdesiatych rokov v priestoroch ich súkromného bytu zostávali na stenách po niekoľko rokov viditeľné a formovali takmer štruktúru palimpsestu.

Archív Júliusa Kollera, podobne ako u KwieKulik, expanduje do privátnej sféry umelcovho bytu. Pre Kollera bol byrokratický aparát záležitosťou nielen konfrontácie, ale tiež osobnej identifikácie, tematizovaný s vášnivou precíznosťou v mnohých jeho dielach a realizovaný v spôsobe pozorného evidovania, zbierania, uchovávanía a vytrvalého komentovania. Keďže Koller bežne využíval vo svojej tvorbe nájdené informácie, ktoré mu slúžili aj ako pracovný materiál pri vzniku konceptuálnych diel, mali by sme si položiť otázku, kde sa Koller-zberateľ a archivár stretáva s Kollerom-konceptualistom. Ak autor ešte koncom šesťdesiatych rokov zaviedol pre svoju tvorbu označenie „kultúrne situácie“, možno tento pojem použiť aj pri úvahe o jeho práci s informáciami, ktoré zbieral z dennej tlače a populárnych periodík. Kľúčmi k interpretácii Kollerovej tvorby sú pojmy „kultúra“ a „kultúrne situácie“.

V súvislosti so slovenskými predstaviteľmi neoavantgardy sú kľúčové dva názvy akcií: *HAPPSOC* Alexa Mlynárčika a Stana Filka a *Antihappening* Júliusa Kollera, obidve zverejnené ako poštové oznámenie v roku 1965. Tieto akcie majú k sebe veľmi blízko, pretože na rozdiel od happeningov to boli textové vyhlásenia. *HAPPSOC* definovali jeho autori ako „výraz neštylizovanej skutočnosti, ktorá zostáva vo svojom pôvodnom stave, neovplyvnená žiadnym zásahom“. *Antihappening* niesol podtitul *Systém Subjektívnej Objektivity* a bol definovaný ako subjektívna kultúrna aktivita, ktorou sa vymedzujú a označujú skutočnosti v priestore a čase. Na rozdiel od *HAPPSOCu*,

ktorý štatisticky vymedzoval objektové skutočnosti Bratislavy, Kollerov *Antihappening* nemal presne určenú podobu. Podstatu oboch projektov tvorilo vedomie, že umelecký čin je súčasťou každodennosti a všedná každodennosť sa týmto činom stáva novou dimenziou tvorby. Pre Kollera to znamenalo subjektívne označovanie situácií z každodenného života predovšetkým prostriedkami športovej aktivity. Na rozdiel od štatistickej objektivity *HAPPSOCu*, Kollerov *Antihappening* pripúšťal subjektívnosť a individuálnosť. Koller od počiatku zdôrazňoval spojenie kultúrnej aktivity a individuálneho života. Svoju umeleckú činnosť charakterizoval v roku 1969 manifestom *Potreba kozmohumanistickej kultúry* a o rok neskôr rozšíril na *Univerzálne Futurologické Operácie (U. F. O.)*.

Kollerov archív s odstupom niekoľkých desaťročí podáva zberateľsky filtrovanú a autorsky komentovanú obrazovú správu o socializme cez široko dostupné populárne časopisy a dennú tlač. Túto „obrazovú správu“ môžeme čítať aj ako subjektívnu antitézu oficiálnych archívov, technológie ktorých boli filtrami selektívnej pamäti a kolektívnej amnézie. Z tohoto hľadiska pripomína tiež tvorbu Ilyu Kabakova, najmä jeho inštalácie využívajúce štylistiku sovietskej byrokracie. Prístupy obidvoch umelcov spája úsilie o dokumentarizmus a faktografiu, ale na rozdiel od Kabakova, ktorý v osemdesiatych rokoch opustil Sovietsky zväz, ku Kollerovmu archívu mal ešte aj po roku 1989 prístup len úzky okruh ľudí. Z toho vyplýva, že nebol určený na zverejnenie a ako taký predstavoval privátnu sondu do verejnej sféry a masovej kultúry. Týmto privátnym charakterom sa líši od iných známych archívov organizovaných umelcami, kde popri záujme dokumentovať a uchovávať efemérne formy umeleckej komunikácie prevažuje aspekt sprostredkovania a zdieľania informácií.

Koller zaznamenával dianie na lokálnej scéne, ale predmetom jeho záujmu boli predovšetkým podivné súvislosti všednej reality, popkultúry a prehistórie, v ktorých realizuje niečo, čo by sme mohli pomenovať ako „archeológia seba“ – hľadanie pôvodu neidentifikovateľného subjektu umelca. Sféra Kollerovej archívnej činnosti je preto potenciálne neohraničená a všeobsahujúca. Pre umelca je na jednej strane príznačné inštinktívne zbieranie hraničiace s obsesívnym hromadením a na druhej strane racionálna systematická organizácia archívu. Umelec svojsky zaznamenal čas svojho života v podivnej „stavbe“, ktorá má podobu súkromnej zbierky kuriozít a skladu tlačovín, kde však môžeme rekonštruovať pravidlá precízneho zaznamenávania, triedenia a archivovania. Zatiaľ čo zbieranie môžeme vnímať v istom zmysle ako „fanatizmus“, resp. ako „vzájomnú integráciu objektu a osoby“, {☛ 26} archív predstavuje určitú formu organizácie, keď sa aplikuje pracovná metóda a základné pravidlá usporiadania. Orientácia v takomto pomerne chaotickom systéme vyžaduje základnú rekonštrukciu archivárskych položiek, to znamená, že je treba vypracovať určitú „topológiu“ archívu – mapu jednotlivých kategórií, názvoslovie, umiestnenie.

Na porovnanie uvediem archív Andyho Warhola pomenovaný *Časové schránky (Time Capsules)*, čítajúci na šesťstodesať štandardných škatúl, začínajúcich rokom 1974. Rovnako predstavuje určitý počet číslovaných škatúl, obsahujúcich rôzne druhy tlačovín a dokumentujúcich dennodennú pracovnú rutinu. Kollerov archív však na rozdiel od Warholovho nevznikol z rozhodnutia „rozšíriť obsah zásuviek v pracovnom stole“ a presunúť ich na iné miesto. {☛ 27} Koller prežil celý život obklopený svojim archívom v malom panelákovom byte, takže bez zbytočného zveličenia môžeme povedať, že je „rozšírením umelca samého“. Význam Kollerovho archívu je v tom,

že podkopáva modernistický projekt racionality, ktorému pôvodne archív mal slúžiť. Zotrváva naďalej na princípe archívu ako „prostetického média“, ktorého základnou funkciou je materializovanie pamäti, avšak stáva sa desivým miestom, panoptikom neidentifikovateľných javov. Koller tým, že vedome situoval svoj vedecko-fantastický utopický projekt do roviny populárnej kultúry, otvoril si operačné pole smerom ku každodenným civilizačným javom.

Záver

Archív umelca nie je len databankou dokumentácie umeleckých aktivít. Je tiež odozvou rozporuplnej historickej pamäte. Symbolický poriadok historickej pamäte nepracuje cez zjavné totalizujúce pravdy, ktoré by scelili rozbitý obraz minulosti a zbavili ho nejednoznačností. Práve naopak, typ dokumentov, aké nájdeme v archíve umelca, zohľadňuje individuálne uchovávanie minulého. A nemenej tiež subjektívne projektovanie budúceho. Nadväznosť jednotlivých príkladov archívnej činnosti predznamenáva a naznačuje aj model ich porovnania. Ukázal som, že sledované aspekty nie sú výhradne špecifickou črtou strednej a východnej Európy, ale špecifickosť tohto geopolitickému regiónu vyplýva skôr z reflexie historiografie a kolektívnej pamäte, ktoré sa viažu k spoločenským podmienkam umenia v období studenej vojny. V tomto smere som sa sústredil na tie aspekty archívu umelca, ktoré sú vo svojej krajnej subjektivite alternatívou voči akademickým dejinám umenia a aktuálnej muzeálnej praxi. V prvom rade je to otázka prekonania veľkých národných rozprávání, ktoré, akokoľvek sú potrebné, vyžadujú si určité korekčné mechanizmy reflektujúce širšie kontexty. Jednou z takýchto metodológií je

kritická geografia umenia, ktorá ma inšpirovala k tomu, aby som uvažoval o historiografickej konštrukcii východoeurópskeho umenia. V tejto teoretickej konštrukcii vyčnievajú mená jednotlivých umelcov a izolované príklady ich ikonických diel. Dokument v archíve vyžaduje iný prístup, optiku a pojmové kategórie než umelecké dielo. Archívy Júliusa Kollera, KwieKulik a Artpool sú analogické vo vnútornom sondovaní spoločenských podmienok existencie umenia v období reálneho socializmu. Ich paralelnosť spočíva v špecifickom prepojení seba-dokumentácie (resp. dokumentácie príbuzných umeleckých tendencií) a organizačnej práce, pri ktorej je archív nástrojom spoločenskej subverzie. Tieto archívy sú nezastupiteľné v tom, že ponúkajú nelineárne kategorizované univerzum dokumentov, pri ktorých si interpret bytostne uvedomuje zložitosť historického procesu v konfrontácii so spoločenskou rolou umelca.

Druhá trojica archívnych postupov v prípade Lie Perjovschi, Museum of American Art a IRWIN operuje na princípe dekonštrukcie hierarchického vzťahu medzi originálom a reprodukciou v procese tvorby fiktívnej chronológie, cielenej mystifikácie a rozvíjania metanaratívnych stratégií. Ich spoločná platforma predstavuje revíziu kanonizovaných historiografií v dejinách umenia a ich nárokov na objektivitu. Preto u všetkých troch má práca s archívnymi materiálmi okrem iného aj funkciu vzdelávania a šírenia poznatkov. Tieto archívy sa tiež prezentujú ako alternatívny model múzea, ktorý je vzdialený spektakularite a rituálnej sile originálu umeleckého diela. Pri výstavách uplatňujú určité formy experimentálnej expozície a využívajú historiografiu na antropologický výskum umenia ako špecifického prejavu modernej civilizácie, čím poukazujú na procesy, ktoré pri metodikách bežných múzeí nie sú natoľko vnímateľné. Sledované príklady archívov

umelcov a umeleckých zoskupení možno tak trochu evokujú Borgesovu Fantastickú zoológiu s jej fiktívnymi životmi bájných zvierat. Práca ich interpreta a historika však začína byť dobrodružstvom v okamihu, keď zistí, ako sa fikcia nezadržiteľne zapletá do behu reálnych udalostí.