Fra tid til annen. Et fokus på til tider ukjente planer og prosjekter:

Robert Fillious Art-of-Peace Biennial (Hamburg, 1985) og Ryszard Waśkos Construction in Process (Lodz, 1981)

Skrevet av Federica Martini

1. En appell for alternativer: Art-of-Peace Biennial, Hamburg 1985.

“På samme måte som i Kassel, hvorfor kunne det ikke finnes en ustilling, som en biennale eller en triennale, med verk av kunstnere som tar for seg problemet med å gjøre verden til et bedre sted med fred og harmoni... Fra tid til annen kunne det ha vært veldig interessant å sette fokus på planer og prosjekter som til tider er ukjente… Litt etter litt kunne det kanskje bli som et sted hvor folk møttes, for eksempel annethvert år. Du kan jo bare forestille deg hvor annerledes utstillingskatalogen ville bli, sammenlignet med Documenta i Kassel...”

Robert Filliou i samtale med Joseph Beuys (Wijers 1996, 260)

Så tidlig som i 1981 begynte kunstneren og den tidligere FN-soldaten Robert Filliou å forestille seg *The Art-of-Peace (A-o-P) Biennial*, omtrent på samme tid som den første utgaven av Ryszard Waśkos *Construction in Process* (CiP) fant sted i Lodz i Polen. Basert på både gaver og performative og diskursive situasjoner, utviklet både A-o-P og CiP seg i kollektivistisk ånd, med tydelige mål om å tilby alternativer til samtidskunstbiennalenes tilpasninger til

Denne kritiske tendensen oppsto første gang rundt Venezia-biennalen i 1968, under støtte fra protestene blant italienske studenter som fordømte de institusjonelle selvmotsigelsene i kulturetablissementet. I kjølvannet av en rekke streiker og ytringer, fikk protestene mot Venezia-utstillingen symbolsk status under åpningen, på grunn av dens internasjonale synlighet. Protestantene angrep særlig biennalens prisutdelingssystem og salgskontor, og anklaget utstillingen for å være "død", "fascistisk" og et klart uttrykk for eierkultur – "cultura dei padroni". Den økende kraften i streikene og politiets undertrykkelse, fikk flere deltakende kunstnere i 1968-biennalen til å reagere med solidaritetshandlinger og klare standpunkt mot sammenblandingen av kunst og marked. Under åpningen i juni 1968 bestemte noen kunstnere seg for å boycotte de offisielle innslagene, stenge sine utstillingsrom eller snu verkene sine inn mot veggen.

På kulturscenen var Pino Pascali – kunstner og forfatter av manifestet "Hvordan jeg forstår protestene", "Io la contestazione la vedo così" (Pascali 1968) – en sterk og uavhengig stemme blant protestene. I denne teksten uttrykte Pascali sin enighet med protestanten om Venezia-biennalens begrensninger, men argumenterte også sterkt for et alternativ som måtte komme fra innsiden av kunstverdenen, for å unngå risikoen for politisk manipulasjon.

Selv om den var svært lite kjent utenfor Italia, var Pascali's tekst i pakt med tidens toner, og ga gjenklang i flere kunstneres erklæringer med hensyn til kunstnerens politiske og sosiale rolle, inkludert, Joseph Beuys' "Appeal for an Alternative" (1978) som kom ti år senere. Beuys' appell introduserte mange av temaene som stod på spill i hans intervensjon i 1982-utgaven av Documenta (VII), inkludert erfaringene med det Frie Internasjonale Universitet som Beuys var en medgrunnlegger av i Düsseldorf i 1973. Prosjektet, som var mens som en iverksettelse av en "åndsøkonomi" besto i plantingen av 7000 eiketrær i Kassel, og ble finansiert gjennom *Tsarenkrown*, en aksjon hvor salget av en smeltet gullkrone, omformet til en hare, impliserte overgangen fra tradisjonell maktsymbolikk – kronen – til et bilde på fred – dyret (Thompson, 2011).

Phoca PDF

asdada

Beuys' nylige møte med Dalai Lama stod også i bakgrunnen for hans aasd bidrag til Kassel. Dette møtet og erfaringen fra Kassel, etter videre diskusjoner med Robert Filliou in 1982, gav den første spiren til idéen om A-o-P-biennalen. Det var på dette tidspunktet at Filliou introduserte idéen A-o-P, et evenement som skulle forsøke å snu om på den politiske vinklingen i internasjonale utstillinger. Ved å skape en plattform for forskjellige kreative geografier, var A-o-P-biennialen ment å bli et mobilt og jevnlig møte for et transnasjonalt samfunn basert på åndelighet, hvor kunstnere og vitenskapsmenn kunne inngå i dialog. Grunnlaget for evenementet var antakelsen om at den åndelige nødtilstanden forårsaket av den kapitalistiske modellen ikke kunne hanskes med politisk, slik Beuys uttrykte de, men heller måtte angripes gjennom et kunstnerisk perspektiv (Wijers 1996). Og for å kunne produsere en effektiv kunstnerisk respons ble kunsten nødt til å nytenke sin logikk og forankre seg i internasjonalt samarbeid og solidaritet, snarere enn nasjonal konkurranse.

Filliou sendte ut invitasjonen til A-o-P i november 1985, nøyaktig en måned før den første utgaven åpnet sine dører i Hamburg. I bidragsappellen ble evenementet profilert som en "periodisk samling av kunstnere som presenterer sine individuelle bidrag to [en] kollektiv (re)search", hvor det som hovedsakelig stod på spill var "at kunsten må finne tilbake til sin intuitive handlekraft" (Filliou, 1985).

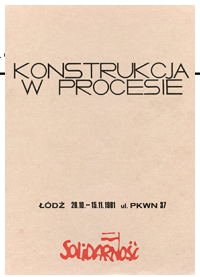
2. Solidaritet og gaver: Construction in Process, Lodz 1981.

Det intuitive momentumet stod sentralt i A-o-P, hvor kunstverk og kunstnere var ment å være til stede samtidig for å produsere, ikke bare stille ut, sin kulturutveksling. En lignende holdning oppsto på det tidlige 1980-tallet i kunstneren Ryszard Waśkos CiP. På retur fra grupputstillingen *Pier + Ocean: Construction in the Art of the Seventies* ved Hayward Gallery i London, begynte Waśko å forestille seg et evenement som kunne presentere internasjonal samtidskunst til det polske publikummet under kommunismen.

Phoca PDF

asdada

a



Idet han tenker tilbake på sin deltakelse i *Pier + Ocean* nevner Waśko sin beundring for verkene til kunstnere som Robert Smithson, Richard Serra, Richard Nonas og Sol LeWitt som han hadde sett i utstillingen (Lyon, Wei, 2005). Til tross for dette bemerker han at den museumsaktige settingen syntes å nøytralisere verkene, og utelate deres viktigste dimensjon, "selve skapelsesprosessen".

Som en konsekvens av dette bestemte Waśko seg for at CiP skulle "vektlegge denne prosessen som var en så viktig del av kunsten på 1970-tallet". I sitt arbeid med listen over kunstnere, forholdt Waśko seg til nylige internasjonale eksperimenter som performativt nærmet seg utstillingsrommet, slik som 1977-utgaven av Documenta, *9 at Castelli* (Leo Castelli Warehouse, 1968), og *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern, 1969) (*Szupińska*-Myers, 141-145).

Waśkos antakelse om at den rene hvite kuben ikke var et egnet visningssted for prosesskunst, ledet ham til å vurdere industribygninger som scene for prosjektet. På denne måten ble CiP gjennomført som et uferdig program for å "avdekke kunstens karakteristika på 1970-tallet og det som finner sted a. mellom subjekt og objekt; b. på innsiden av objektet; c. på utsiden av objektet; d. mellom objektene" (Artists' Museum, 1999).

Ved å følge dette prinsippet, startet utstillingen under dens montering i august 1980, ikke bare etter åpningen som først kom i oktober 1981. Under hele monteringsprosessen i utstillingsrommet, ble flere evenementer organisert, inkludert "forum, performancer, konserter, opplesninger, diskusjoner og utstillinger" som inkluderte "alle kunstmedier" og som baserte seg på spontanitet, eksperimentering og "utviklingen av samarbeidsprosjekter mellom kunstnere med diverse kulturelle, politiske og filosofiske synspunkter" (Archives of Contemporary Thought et al., 1982).

Phoca PDF

asdada

aasd

Det som gjorde at erfaringene fra Lodz nærmet seg biennalemodellen, var primært ambisjonen om å lage internasjonal kunst som var tilgjengelig for en lokal scene, en målsetning som på den tiden var felles for de fleste biennaler og art fairs. Men i tilfellet Lodz var dette målet artikulert på en helt ny måte som et kunstnerinitiativ, takket være den spesielle måten å skrive inn den internasjonale utstillingen i den urbane konteksten på. På den ene siden var prosess-kunsten fra 1970-tallet bevisst forbundet med to viktige erfaringer av kollektivisme i Lodz; den ene var den transdisiplinære gruppen som Waśko selv var en del av, i tilknytning til filmskolen i byen; den andre var den lokale konstruktivistbevegelsen, a.r. (*Real Avant-Garde*) som var grunnlagt av Władysław Strzeminski, Katarzyna Kobro og Henryk Stażewski.

a.r.-gruppen, som var aktiv mellom 1929 og 1936, hadde særlig stor innflytelse, og var representert i CiP-komitéen gjennom tilstedeværelsen til Henryk Stażewski. På slutten av 1920-tallet hadde gruppen etablert en samling av avant-garde-kunst til det offentlige museet i Lodz, som var satt sammen ved hjelp av generøse gaver fra internasjonale kunstnere (Skalka, 2012). CiP-prosjektet lyktes i å dyrke frem et solidaritetsnettverk i en ånd som liknet på det historiske a.r.-prosjektet, men satte også ut i livet et pioner-samarbeid og en situasjon med gjensidig støtte mellom kunstnere og arbeidere fra den polske fagbevegelsen Solidarność (Solidaritet).

Alliansen med Solidarność kom frem som en respons på CiPs vilje til å vurdere kunstens sosiale verdi og hvordan kunstnere kunne delta i det sosiale liv. I det praktiske hjalp Solidarność Waśko med å finne en arena for utstillingen, en tom industrihall og det tidligere hovedkvarterert til Budren Factory. Dessuten bidro arbeidere fra fagforeningen til den materielle realiseringen av verkene på utstillingen, og i en ånd av gjensidig støtte, deltok kunstnerne i generalstreiken som ble organisert av Solidarność i oktober (Jach, Saciuk-Gąsowska, 75). Ved slutten av utstillingen donerte kunstnerne sine kunstverk til fagforeningen, noe som også fikk Waśko til å planlegge dannelsen av et permanent kunstsenter basert på samlingen, i enighet med Solidarność, den rettmessige eieren av verkene. Planen ble imidlertid stoppet en dag før kontrakten skulle underskrives den 13. desember 1981, da hæren trådte inn i utstillingslokalene og erklærte at Solidarność var en ulovlig organisasjon. Utstillingen ble beslaglagt og lagt under oppsyn av Lodz Kunstmuseum, men CiP fortsatte, nok en gang, gjennom solidariteten i det internasjonale

Phoca PDF

asdada
kunstnernettverket som betalte for katalogutgivelsen og gjorde det
aasd
mulig for en ny utgave av enevenmentet å finne sted i München i 1985.

3. Fra kontra-modeller til institusjon

I sine opprinnelige tanker rundt A-o-P-biennialen, delte Filliou et håp om å skape “en annerledes katalog... enn katalogen til Documenta”. På et tidspunkt hvor biennalene representerte “forskjellige forhandlinger mellom politiske faktorer i samtiden; mellom kunstneriske ståsteder og mellom lokal, nasjonal og internasjonal finansiering og kulturpolitikk” lyktes både A-o-P-biennialen og CiP i å skape en kontra-modell basert på faktisk utveksling mellom kunstnere på tvers av de offisielle geopolitiske strategiene i den kalde krigens Europa(Ferguson, Greenberg, Nairne, 1997). “Katalogen” deres skilte seg ut fra de institusjonaliserte biennalene nettopp på grunn av det utopiske forsøket på å overskride grensene som skilte øst fra vest, nord fra sør, slik Beuys treffende oppsummerer, gjennom det spesifikke målet om å “gi solidaritet og gjøre krav på solidaritet” (Beuys, 1978). På denne måten gjenopplivet både A-o-P og CiP former for internasjonalistisk avant-garde og uavhengige kunstutstillinger, som tidligere sett i *German Secessionism*-bevegelsen, Sonderbund (1909-1916) og US Armory Show, som ble organisert av Foreningen for Amerikanske Malere og Skulptører. Alle disse utstillingene hadde som mål å danne en plattform for å presentere kontemporær forskning som ikke hadde noen plass i kunstinstitusjonene på den tiden.

På 1980-tallet hadde konteksten forandret seg, og de spesifikke målsetningene til A-o-P og CiP fokuserte ikke lenger på fraværet av samtidskunst i kunstinstitusjonene. Snarere angikk de etiske og kuratoriske erklæringene deres utstillingsformatene og diskursene som var blitt mainstream, på linje med annen institusjonskritikk. Valget av en solidarisk modell som ble foretatt av disse kunstinitierte biennalene kommenterte hovedsakelig kunstneres mulighet til å delta i sosiale prosesser, i A-o-Ps tilfelle, og til aktivt å dele kontemporære betingelser og arbeidssituasjoner med hverandre, i tilfellet med CiP.

Phoca PDF

asdada

Videre var A-o-P og CiPs erklæringer i det siste tiåret av den kalde aasd krigen et ekko av konsolideringen som skjedde innen internasjonal kulturutveksling som del av det Europeiske Fellesskapets agendaer. I 1985, da A-o-P ble innviet og den andre utgaven av CiP fant sted i München, var også det mobile biennaleparadigmet aktivt til stede i systemet av Europeiske Kulturbyer, og i 1996 ble det et av hovedkjennetegnene for Manifesta.

Hvis vi ser tilbake på hvor raskt A-o-P og CiP ble fanget opp av mainstream-kunstscenen, blir vi også minnet om institusjonaliseringen som skjedde med andre periodiske utstillinger,[1] noe som alt i alt reiser spørsmålet om hvorvidt slike former for utopi og idealisme kan vedvare innenfor biennalesystemet. A-o-P og CiPs vektlegging av samarbeid, møter mellom kunstnere og prosesser, gir oss spontane glimt av de kuratoriske strategiene til de offisielle biennalene, og oftere, til kontra-biennaler som er lokalt organisert som respons på de mest sentrale.[2] I den Nye Institusjonalismens tid, hvor det regelmessig stilles spørsmål ved begrensningene ved storformat-utstillinger, kan ideen om en nedenfra-og-opp-organisert biennale, forankret i og støttet av lokale kunstscener og deres internasjonale nettverk, åpne for muligheten av mer bærekraftig internasjonal utstillingsmodell.

Federica Martini is a researcher and head of the Master Program MAPS - Art in Public Spheres at ECAV - Wallis University of Applied Arts and Sciences, Sierre (CH).

---

[1] This was the case of the Venice Biennale, which first institutional draft was shaped on German Secessionism (Mimita Lamberti, 1982), and of the documenta, started in 1955 by artist, architect and curator Arnold Bode. In the case of CiP, in 2003 the Lodz Biennial, supported by the city of Lodz, took over the heritage of 1980s event in order to propose an international art biennial.

[2] With regards to biennials, examples to date include the Emergency Biennale, curated by Evelyne Jouanno, that responded to 2005 1st Moscow Biennial and invited international artists to donate a work and its duplicate for an exhibition that travelled to Grozny, in the Chechen Republic, and was simultaneously visible in Paris, at the Palais de Tokyo http://emergency-biennale.org/project.htm; the unrealized Manifesta 6

Phoca PDF

asdada

aasd

in Cyprus, meant to organize a temporary art school for the duration of the exhibition; the Do ARK Underground Biennale in Konjic, Bosnia and Herzegovina, aiming, through the subsequent editions, to create a cultural centre and collection of contemporary art in former atomic-shelters www.bijenale.ba

Bibliography

Archives of Contemporary Thought and Solidarność. 1982. *Konstrukcja w procesie (Construction in process: Oct. 26–Nov. 15, 1981, 37 PKWN Street, Lodz, Poland)*. Rindge, N.Y.: Thousand Secretaries Press.

Artists' Museum archive, 1999, http://www.wschodnia.pl/Konstrukcja.

Becker, Carol. 2002. *Surpassing the Spectacle: Global Transformations and the Changing Politics of Art*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Beuys, Joseph. 1978. "Appeal for An Alternative". Eng. Tr. by *Centerfold Magazine*, Toronto, August/September 1979.

Bishop, Claire and Marta Dziewańska, eds. 2011. *Political Upheaval and Artistic Change 1968–1989*. Warsaw: Museum of Modern Art Warsaw.

"Collective Curating". *Manifesta Journal*, No. 8, 201.

Construction in Process, http://artistorganizedart.org/ryszardwasko

Ferguson, Bruce W, Reesa Greenberg and Sandy Nairne. 1997. "Mapping International

Phoca PDF

asdada

Exhibitions.” *Art & Design*, No. 52.

aasd

Filipovic, Elena, Solveig Ostebo & Marieke Van Hal, eds. *The Biennial Reader*, Ostfildern: Hatje

Cantz.

Filipovic , Elena & Barbara Vanderlinden, eds. 2006. *The Manifesta Decade: Debates on*

Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, Ma.: MIT Press.

Filliou, Robert. 1984. *The Eternal Network Presents: Robert Filliou*. Hannover: Sprengel

Museum.

Filliou, Robert. 1985. *Invitation for the Art-of-Peace Biennial*. In Wijers, 1996.

Glasmeier, michael, ed. 2005. *50 Jahre/Years Documenta 1955-2005: Archive in Motion*.

Göttingen: Steidl.

Jach, Aleksandra and Anna Saciuk-Gąsowksa, eds. 2012. *Construction in Process 1981 - The*

community that came?. Lodz: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Phoca PDF

asdada

Lyon, Christopher & Lilly Wei. 2005. “The Persistence of History”. *Art in America*, Vol. 93, No. 4.

aasd

Martini, Federica & Vittoria Martini. 2011. *Just Another Exhibition: Stories and Politics of Biennials*, Milan: Postmediabooks.

Martini, Federica. 2013. “Pavilions: Architecture at the Venice Biennale”. In Ireland, Robert & Federica Martini, eds. 2013. *Pavilions / Art in Architecture*. Bruxelles – Sierre: La Muette/ECAV.

Mimita Lamberti, Maria. 1982. “1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti.” In *Storia dell’arte italiana*, 5-174. Torino: Einaudi.

O’Neill, Paul. 2012. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Ma.: MIT Press.

Pascali, Pino. 1968. “Io la contestazione la vedo così”. *Bit*, No. 3, July, Milan.

Robecchi, Michele. “Lost in Translation: The 34th Venice Biennale”. *Manifesta Journal*, No. 2, 2003-2004.

Phoca PDF

asdada

Sholette, Gregory and Blake Stimson, eds. *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

aasd

Jach, Aleksandra and Anna Saciuk-Gąsowksa. 2012. “Thirty Year Later”. In Jach, Aleksandra and Anna Saciuk-Gąsowksa, eds., 2012.

Szupińska-Myers, Johanna. 2012. “From Kunsthalle to Factory”. In Jach, Aleksandra and Anna Saciuk-Gąsowksa, eds., 2012.

Skalka, Agnieska, ed. 2012. *Art Not Long Past: Collection in Museum*. Lodz: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Thompson, Chris. 2011. *Felt, Fluxus, Jospeh Beuys and the Dalai Lama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wijers, Louwrien. 1996. *Writing as Sculpture, 1978–1987*. London: Academy Editions.

Phoca PDF

asdada

aasd

Phoca PDF