

## Předmluva

Christophe Cherix

Když se Hans Ulrich Obrist zeptal Anne d'Harnoncourtové, bývalé ředitelky Muzea umění ve Filadelfii, jakou radu by dala mladému kurátorovi, který se chystá vstoupit do světa stále populárnějších, ale nepříliš experimentálních muzeí, d'Harnoncourtová ve své odpovědi s obdivem připomněla Gilbertovu a Georgeovu ódu na umění: „Myslím, že moje rada toho pravděpodobně mnoho nezmění. Tou radou je dívat se, dívat se, dívat se a poté se podívat znovu. Dívání se je totiž nenahraditelné. Nemyslím tím slovy Marcela Duchampa ‚být pouze retinální‘. Je důležité *být* s uměním. Tuto frázi Gilberta a Georgea jsem vždy považovala za úžasnou: ‚Být s uměním, o víc nežádáme‘.“

Jak můžeme plně *být* s uměním? Nebo jinými slovy, lze si užít umění přímo? Tedy ve společnosti, která o něm tolik diskutuje a která si vybudovala tolik struktur k tomu, aby je mohla popsat a vést případného diváka?

Gilbert a George na to odpovídají, že o umění je nutné uvažovat jako o božstvu: „Umění, kde ses vzalo? Z jaké matky jsi povstalo? Pro jaké lidi tu jsi? Jsi tu pro ty slaboduché, jsi tu pro ty chudé v srdci, nebo pro ty bez duše? Jsi větví úžasně sítě přírody, nebo jsi vynálezem některého z ambiciózních lidí? Máš dlouhou historii? Vždyť každý umělec se narodí stejný jako kdokoli z nás, ale nikdo z nás nikdy neviděl mladého umělce. Znamená tedy znovuzrození – stát se umělcem, nebo je to jen stav v lidském životě?“<sup>1</sup> S notnou dávkou humoru lze říci, že tito „sochaři živoucích soch“ míní, že umění nepotřebuje prostředníky. Umělci se totiž odvolávají k vyšší autoritě a žádný kurátor nebo muzeum jim nesmí stát v cestě.

Ačkoli kritik umění je známý a uznávaný již od dob Diderota a Baudelaira, postava kurátora výstavy zůstává stále bez jasné definice. I když jsou studia kurátorství dnes již velice rozšířená, neexistuje žádná skutečná metodika nebo jasný odkaz, jež mají tato studia předat. Jak ukazují následující rozhovory, kurátorova role se zdá být obsažena už v dřívějších profesích, například ředitel uměleckého centra (Johannes Cladders, Jean Leering nebo Franz Meyer), obchodník (například Seth Siegelau) nebo kritik umění (Lucy Lippardová). Werner Hofmann poznamenal, že „hranice jsou proměnlivé“, a to platí hlavně v jeho rodné Vídni, kde se kurátoři poměřují s prací Julia von Schlossera nebo Aloise Riegla.

<sup>1</sup> Gilbert & George. *To Be With Art is All We Ask*. Art for All, Londýn 1970, str. 3–4.

Umění, které vzniklo na konci 19. století a ve 20. století, je úzce propojeno s historií výstav, na nichž bylo prezentováno. Z dnešního pohledu se zdá, že dominantními úspěchy skupin avantgardních umělců ve druhé a třetí dekádě 20. století byla hlavně společná shromáždění a výstavy. Tyto skupiny následovaly své předchůdce v tom, že umožňovaly nově se objevujícím umělcům působit jako prostředníci vlastní práce. „Lidé zapomínají,“ řekl Ian Dunlop roku 1972, „jak složité bylo před sto lety předvést nové dílo. Formální nebo poloformální každoroční výstavy, konané ve většině hlavních měst západního světa, byly opanovány sebezvěčňujícími se klikami umělců, kteří byli příliš spokojeni, než aby dokázali těžit z nárůstu sběratelství, jenž nastal po průmyslové revoluci. V téměř žádném státě tyto výstavy neuspokojovaly potřeby a představy mladých umělců. Reakcí bylo buď rozdělení do několika odloučených skupin, jako například v Americe, nebo jednotlivé umělecké skupiny vytvořily vlastní antivýstavy. Tyto antivýstavy uspořádali například impresionisté ve Francii, New English Art Club ve Velké Británii a vídeňští umělci v Rakousku.“<sup>2</sup>

V průběhu 20. století nelze historii výstav oddělit od nejlepších sbírek moderní doby. Umělci měli v tvorbě těchto sbírek určující postavení. Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro a Henryk Stazewski založili Muzeum Sztuki v polské Lodži, kde se v roce 1931 odehrála jedna z prvních veřejných výstav avantgardního umění. Walter Hopps také připomíná, že „Katherine Dreierová byla zásadní postavou. Ona s Marcelem Duchampem a Manem Rayem založili první moderní muzeum v Americe.“ Nicméně se už začala projevovat postupná profesionalizace práce kurátora. Mnoho zakladatelů a posléze ředitelů moderních uměleckých muzeí lze označit za průkopníky kurátorství – od Alfreda Barra, který se roku 1929 stal prvním ředitelem Muzea moderního umění v New Yorku, až po Wernera Hofmanna, který v roce 1962 založil vídeňské Museum des 20. Jahrhunderts. O několik let později, s příchodem kurátorů, jako byli Harald Szeemann z Kunsthalle v Bernu nebo Kynaston McShine z Židovského muzea a Muzea moderního umění v New Yorku, již nebylo překvapením, že většina nejvýznamnějších výstav byla organizována spíše znalci výtvarného umění než samotnými umělci.

V průběhu 20. století se výstavy staly hlavním prostředkem, díky němuž se umělecká díla stávala známá pro širokou veřejnost. Nejen že v posledních letech dramaticky vzrostl počet a rozsah výstav, ale muzea a galerie umění, například Tate v Londýně nebo Whitney v New Yorku, začaly předvádět své stálé sbírky jako série dočasných výstav. Výstavy jsou

základním prostorem, kde se význam děl buduje, udržuje a někdy také zpochybňuje. Jsou částečně podívanou, částečně společenskohistorickou událostí a částečně dělítkem. Výstavy, hlavně výstavy současného umění, stanovují a určují kulturní význam umění.<sup>3</sup>

Hlubší zkoumání historie výstav začalo v minulém desetiletí. Co ale zůstává nadále neprozkoumáno, jsou vztahy a pouta, která se vytvořila mezi kurátory, institucemi a umělci. Z tohoto důvodu se Obrist věnuje otázkám hlubším než pouhému výtku pozoruhodných úspěchů jednotlivých osobností, jako jsou například trilogie výstav Ponta Hulténa *Paris – New York, Paris – Berlin a Paris – Moscow*, Leeringova výstava *De straat: Vorm van samenleven* a Szeemannova výstava *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*. Obristova sbírka spojuje střípky, vypichuje vzájemné vztahy v komunitě umělců, a to všechno v době, kdy se kurátorství teprve objevuje. Dají se vystopovat vzájemné vlivy mezi kurátory. Čtenář následujících rozhovorů se seznámí s lidmi, jako je například Alexander Dorner (ředitel hannoverského Zemského muzea), Arnold Rüdinger (vedoucí Kunstmusea v Basileji) a Willem Sandberg (ředitel Stedelijk Musea v Amsterdamu). Historikova pozornost však bude směřovat zcela jiným směrem, a to hlavně k méně známým kurátorům, kteří stále nejsou pevně zakořeněni v kolektivním povědomí. Cladders a Leering připomenou Paula Wembera, ředitele muzea Haus Lange v Krefeldu, Hopps připomíná Jermaine MacAgyovou, průkopnickou kurátorku moderního umění ze San Franciska, a d'Harnoncourtová vzpomíná na A. Jamese Speyera, studenta Miese van der Roheho, který se později stal kurátorem umění 20. století v Art Institute of Chicago.

Meyer říká, že opomene-li historie kurátory, je to hlavně proto, že jejich skutky byly míněny hlavně pro jejich dobu. I přesto, že byli vlivní, byli zapomenuti. Na konci 60. let 20. století ale „vzestup kurátorů jako tvůrců“, jak to nazval Bruce Altshuler, změnil nejen naše vnímání výstav, ale vyvolal také potřebu je lépe zdokumentovat. Jestliže vždy záleželo na kontextu prezentace uměleckého díla, druhá polovina 20. století ukázala, že umělecká díla jsou natolik svázána se svým prvním představením, že nedostatek dokumentace může při pozdějších prezentacích ohrozit původní záměr autora, a dílo tak může být zcela nepochopeno. To je jedním z mnoha důvodů, proč je následujících jedenáct rozhovorů považováno za klíčový příspěvek k širšímu pojetí, které je nezbytné ke studiu současného umění.

<sup>3</sup> Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, „Introduction.“ *Thinking about Exhibitions*. Routledge, Londýn a New York 1966, str. 2.

<sup>4</sup> Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20<sup>th</sup> Century*. Harry N. Abrams, New York, 1994, str. 236.

<sup>2</sup> Ian Dunlop. *The Shock of the New Seven Historic Exhibition of Modern Art*. American Heritage Press, New York, St. Louis a San Francisco 1972, str. 8.

**Walter Hopps** Narozen roku 1932 v Kalifornii. Zemřel roku 2005 v Los Angeles.

Tento rozhovor se uskutečnil v roce 1996 v Houstonu v Texasu. Poprvé byl uveřejněn pod názvem „Walter Hopps, Hopps, Hopps“ v časopise *Artforum* v New Yorku v únoru 1996.

# Hopps

**Rozhovor byl původně uveden následujícím textem:**

Z profilového článku *New Yorkeru* „A Touch for the Now“, který napsal Calvin Tomkins roku 1991, vychází Walter Hopps jako excentrický podivín. Dozvídáme se, jaký časový rozvrh má v oblíbě (jeho pracovní den začíná nedlouho před západem slunce a pokračuje až do brzkých ranních hodin), a také o jeho téměř mystických zmizeních (jeho nedostupnost inspirovala zaměstnance galerie Corcoran ve Washingtonu, D. C., kde působil jako ředitel v 70. letech, k vytvoření cedulek s nápisem „Walter Hopps tu bude za 20 minut“). Nicméně to byl spíše jeho neúprosný perfekcionismus, který stvrdil obraz kurátora jako neposedného ikonoklasta. Jeho kolegové vzpomínají, jak na jejich snahy s oblibou zabručel: „Špatně, špatně, všechno špatně.“ Přestože by Hoppsova legendární nekonformnost mohla zastínit jeho kurátorské úspěchy, jeho nezávislost k nim spíše přispěla. Během své čtyřicetileté kariéry, ať už v muzeijním světě nebo mimo něj, zorganizoval více než sto výstav, nikdy nepodlehł administrativní rutině (jednou pravil, že pracovat pro byrokraty jako vedoucí kurátor v National Collection of Fine Arts, tedy v dnešním National Museum of American Art, bylo jako snažit se jít proti větru). Ve zpětném pohledu vidíme, že se Hopps dokáže uplatnit jak v roli toho, kdo je zcela uvnitř systému, tak jako ryzí outsider.

Hopps otevřel svou první galerii zvanou Syndell Studio na počátku 50. let 20. století, v době, kdy ještě studoval na University of California v Los Angeles. Brzy se mu dostalo uznání za přehlídky nazvané *Action 1* a *Action 2*, které představily novou generaci kalifornských umělců. Později obrátila jeho Ferus Gallery v Los Angeles pozornost na takové umělce jako Eda Kienholze, George Hermse a Wallace Bermana. Jako ředitel Pasadena Museum of Art v letech 1963–1967 Hopps zorganizoval impozantní počet výstav, včetně první retrospektivy Kurta Schwitterse a Josepha Cornella ve Spojených státech, první muzejní výstavy amerického pop-artu (*New Paintings of Common Objects*) a také první samostatnou muzejní výstavu Marcela Duchampa.

Hopps se stal úspěšným jak v rámci institucí, tak i mimo ně. Výstavy jako *Thirty-Six Hours* jsou praktickou studií kurátorské práce mimo půdu muzea. Na této výstavě představil Hopps práci všech příchozích, kteří se dostavili v průběhu dvou a půl dne trvání této akce. I dnes pracuje Hopps na mnoha projektech. Kromě toho, že pracuje jako kurátor-konzultant v Menil Collection v Houstonu, věnuje se i editorské činnosti v literárním časopise *Grand Street*, kterému pomohl stát se výstavním místem pro umělce.

Jeho talentu uměleckého manažera se může rovnat jen jeho zručnost při vytváření ohromujících výstav. Ředitelka Muzea výtvarného umění ve Filadelfii Anne d'Harnoncourtová se vyjádřila, že za jeho úspěchem stojí „jeho cit pro vlastní povahu uměleckého díla a schopnost ukázat ho ostatním, aniž by on sám zacláněl dílu samému“. Avšak sám Hopps také přirovnává práci kurátora k práci dirigenta, který se snaží nastolit soulad v orchestru plném individualit.



Během rozhovoru, který jsme spolu vedli v prosinci v Houstonu a kdy byla netrpělivě očekávána jeho retrospektiva díla Edwarda Kienholze, prezentovaná v únoru 1996 v muzeu Whitney, mi Hopps prozradil, že to byl Duchamp, který ho naučil základnímu pravidlu kurátorství: při organizaci výstavy nesmí žádné dílo stát v cestě.

**H. U. O.: Na počátku padesátých let jste pracoval jako hudební impresário a organizátor hudebních představení. Jak se tedy stalo, že jste se začal věnovat organizování výstav?** – W. H.: Obojí se stalo ve stejnou dobu. Když jsem studoval střední školu, založil jsem něco jako fotografickou společnost. Společně jsme se v naší škole věnovali různým projektům a organizovali výstavy. V tu dobu jsem se také seznámil s Walterem a Louisou Arensbergovými. Ale někteří z mých blízkých přátel byli muzikanti a čtyřicátá léta byla, co se jazzu týče, dobou plnou inovací. Bylo vzrušující sledovat vystoupení známých hudebníků jako Billieho Hollidaye nebo začínajících hudebníků jako Charlieho Parkera, Milese Davise a Dizzyho Gillespieho v klubech v okolí Los Angeles. Mladí muzikanti, které jsem znal já, se snažili zajistit si vystoupení a angažmá, ale v té době to měli velice těžké. Černý jazz děsil rodiče i úřady; z tohoto pohledu byl horší než rock'n'roll, protože měl schopnost podvracet. Měl jsem ohromné štěstí a objevil jsem barytonsaxofonistu Gerryho Mulligana. Později jsem byl na dvojitém rande spolu s úžasným trumpetistou Chetem Bakerem. Víte, tihle chlapi žili úplně jiným společenským životem, než bylo běžné. Nějakým záhadným způsobem jsem dokázal spojit práci jazzového manažera i vést malou galerii Syndell Studio blízko univerzity ve stejnou dobu, kdy jsem také ještě studoval.

**Pro tehdejší umělce bylo neskutečně obtížné zviditelnit se.** – Ano. V jižní Kalifornii se v době mého mládí odehrály pouze dvě události, při kterých byl představen někdo z newyorské školy. A kritikové je obě zatratili. Jednou z nich byla neuvěřitelná výstava nazvaná *The Intrasubjectivists*, pod kterou byl podepsán Sam Kootz a další. Také tu byla výstava organizovaná Josephem Fultonem, mým předchůdcem v muzeu v Pasadeně, který sestavil nádhernou výstavu. Byla směsicí děl od tzv. nových Američanů až po díla surrealisticky orientovaných autorů a zahrnovala díla Jacksona Pollocka, Enrica Donatiho, Willema de Kooninga, Marka Rothka a dalších.

Jediná umělecká kritika, ke které jsme měli přístup, byla ta od Clementa Greenberga, mimochodem dosti hašteřivého a arogantního, a potom pozoruhodná díla Harolda Rosenberga a Thomase Hesse. Jak jistě víte, Hess vyhledával jakoukoli záminku, aby mohl vyzdvihnout de Kooninga. V jižní Kalifornii nebyl v té době žádný podobný kritik. Také je nutné připomenout Julese Langsnera, který preferoval jasně abstraktní díla, jako například dílo Johna McLaughlina atd. Nedokázal však přijmout Pollocka.

**Jak byly tyto výstavy přijaty?** – Co ve mně opravdu zanechalo dojem, byla skutečnost, že přišli diváci – mladí umělci a lidé, kteří nebyli součástí světa umění, a byli tehdy unešeni. Ty výstavy měly opravdové, lidské publikum.

Vypadá to jako paradox – na západním pobřeží toho nebylo příliš mnoho k vidění, pak se ale z ničeho nic kolem roku 1951 ocitlo zdejší umění na vrcholu. Vy jste hovořil o projektu jedné výstavy zaměřené pouze na díla, která vznikla právě v roce 1951. – Za vrchol tvorby abstraktních expresionistů bych považoval období mezi léty 1946 a 1951. To platí pro New York a v menším měřítku také pro San Francisco. V tomto období byla většina významných amerických abstraktních expresionistů ve vrcholné formě. Opravdu jsem toužil udělat výstavu zaměřenou pouze na rok 1951, kde by bylo vystaveno vždy po jednom jediném díle od každého ze sta zúčastněných autorů. Bylo by to skvělé. Lawrence Alloway v Londýně pochopil, o co mi jde, na rozdíl od mnoha lidí v Americe. Měl úžasný vhled do nového amerického umění, to mu musím přiznat.

Již dříve jste se zmínil, že zdrojem inspirace pro vaše výstavy byla Stieglitzova 291 Gallery. – Ano. Něco málo jsem o tom, co se tam děje, věděl. Stieglitz byl prvním člověkem, který v Americe představil jak Picassa, tak Matisse. Ještě před Armory Show, víte.

Takže před Arensbergem. – Ano. Arensbergova sbírka začala vznikat teprve roku 1913, tedy v době Armory Show. V tu dobu začaly i další sbírky: sbírka Duncana a Marjorie Phillipsové ve Washingtonu a Waltera Conrada Arensberga. Hlavní postavou byla Katherine Dreierová. Ona, Duchamp a Man Ray otevřeli první moderní muzeum v Americe. Ačkoli bylo toto muzeum známé spíše jako Société Anonyme, jmenovalo se ve skutečnosti Modern Museum.

Rok 1913 nás opět přivádí k tématu, o němž jsme diskutovali u oběda. Tam jste mi řekl, že za další významné datum považujete rok 1924. – Jistěže. Do té doby se v muzeích vlastně nic zvláštního nedělo. Opravdu to trvalo tak dlouho. Kolem roku 1924 se něco začalo dít v New Yorku a San Francisku, trochu také v Los Angeles a Chicagu, tedy pouze mezi jistými sběrateli z tamních muzeí. Brzy poté, co se Arensberg přestěhoval do jižní Kalifornie, přišel s nápadem na založení moderního muzea umění, které by prezentovalo jeho sbírku nebo jeho sbírku v kombinaci se sbírkami jiných. Ale osud tomu nepřál. V jižní Kalifornii totiž nebylo tolik sběratelů moderního umění, kteří by mohli takto ambiciózní projekt podpořit.

Takže rok 1924 je také rokem jeho odchodu z New Yorku? – Ano. Podle mého názoru Arensbergův příchod do jižní Kalifornie s sebou přinesl prestiž a oprávnění dělat cokoli, i když veřejnost a úřady byly ve svém postoji k soudobému umění velmi neoblomné. Dokonce i během mého působení krátce po druhé světové válce, na konci 40. a na počátku 50. let, v éře mccarthismu, byli politikové vůči umění na půdě jihokaliifornských institucí velmi

přísní. Picassova, a dokonce i Magrittova díla – Magritt, který byl apolitický, nebo když už, tak něco jako patron roajalistů – musela být vyloučena z expozice jediného muzea v oblasti Los Angeles, protože byla označena za podvratná a komunistická. Zato se zde nacházel dostatek mdlého soudobého umění. Celá škola Rico Lebruna, všichni napodobitelé Picassa a spousta fádních variací na Matisse. Bylo mi z toho zle. Více opravdovosti a oduševnělosti bylo možné najít v některých krajinomalbách.

Postupně se ale i jižní Kalifornie začala otevírat vyhraněným autorům, jako například Johnu McLaughlinovi, a začala kladně přijímat jejich díla. Ačkoli se to veřejnosti nelíbilo, tato díla již visela v muzeích při výstavách například Jamese B. Byrnese, prvního kurátora moderního umění v Los Angeles County Museum of Art. Dalším městem ve Spojených státech, které organizovalo seriózní výstavy abstraktního expresionismu, bylo San Francisco. Jermaine MacAgyová, výjimečná a průkopnická kurátorka moderního umění, představila Clyfforda Stilla a Marka Rothka.

Byl představen i Richard Diebenkorn? – Diebenkorn byl jejich student. Jeho díla se již také objevovala, stejně jako díla Davida Parka a ostatních.

Mohl byste pohovořit o tom, jak se vynořili kolážisté vaší generace? Jaké byly jejich zdroje a prameny? – Wallace Berman byl fascinující – měl velký cit pro surrealistické umění, ale na rozdíl od mnoha jiných umělců se nikdy nestal obyčejnou kopií surrealistů. Byl zásadní postavou pro vnímání beatníků. Seznámil mě s texty Williama Burroughse. Navíc vydával i časopis nazvaný *Semina*. Kenneth Rexroth byl jedním z intelektuálů o něco starších, kteří ovlivnili kulturu beatníků na západním pobřeží Spojených států. Byl velice inteligentní a skvěle překládal čínskou poezii. Zároveň fungoval jako mentor pro lidi, jako byli Ginsberg nebo Kerouac. Stejně působil i Philips Whalen.

Avšak kultura San Franciska a Los Angeles se dost lišila: v mecenášství, infrastruktuře. Mecenáši, kteří by mohli utrácet peníze za umění, většinou žili v jižní Kalifornii, ale většina (i když ne všechna) zajímavých uměleckých děl byla vytvořena na severu Kalifornie. Byl to složitý dialog a já jsem cítil, že je nutné sjednotit umění ze severu i jihu státu.

Zdá se, že umělecké a intelektuální kruhy v Los Angeles a na celém západním pobřeží Spojených států byly v té době relativně otevřené. Spíše přijímaly nové členy, než aby byly dogmatické. – Rozhodně. Členové kruhů jistě nebyli tolik vázání jako umělci třeba v New Yorku. Ed Kienholz mohl obdivovat dílo Clyfforda Stilla i díla členů jeho kruhu – Diebenkorn byl v pořádku, Frank Lobdell se mu líbil ještě více, protože jeho dílo bylo temné a skličující. Ale také se mu líbil de Kooning. A neměl s tím sebemenší problém. Ve světě

newyorské školy to bylo obtížnější – Greenberg se stal vzorem všech lidí, kteří se věnovali color field paintingu, Rosenberg se stal vzorem pro de Kooninga a Franze Klinea. Umělci byli hodně provázaní. Ale na západním pobřeží mohl někdo jako Kienholz milovat jak de Kooninga, tak Stilla.

**A Kienholz byl propojen s Wallacem Bermanem a později také s generací beatníků?** – Kienholz a Berman se znali, ale existovaly mezi nimi rozdíly. Kienholz byl uzavřený, tvrdý realista. Berman byl velice spirituální, s nádechem kabalistického judaismu a vážil si křesťanství. Kienholz ho neurážel, ale ani s ním nechtěl být spojován. Byli prostě odlišní. Díla obou dvou jsou vystavena velice blízko sebe na výstavě ve Whitney Museum v New Yorku nazvané *Beat Culture*, jejíž kurátorkou je Lisa Phillipsová. Právě pracuji na úplné retrospektivě děl jak Eda Kienholze, tak Nancy Reddin Kienholzové; díla by měla být vystavena v letošním roce ve Whitney. Edova díla byla považována za velice kontroverzní i v 60. letech, kdy byla vytvořena první retrospektiva jeho děl. V současnosti neočekávám tolik kontroverzí, ale člověk nikdy neví. Doufám, že v této výstavě odkryji kontinuitu i sílu jeho umělecké práce. Také chci ukázat, že jeho prameny byla kultura amerického západního pobřeží a celá škála životně důležitých témat.

**Vraťme se zpět ke kurátorské činnosti: v některém z dřívějších rozhovorů jste uvedl krátký seznam amerických kurátorů a dirigentů, které pokládáte za své významné předchůdce.** – Willem Mengelberg byl dirigentem Newyorské filharmonie, který do Ameriky přinesl znamenitou germánskou tradici řízení orchestru a jeho dirigování jednou osobou. Mengelberga neuvádím ani tak z obdivu k jeho stylu, ale pro jeho přísnost a důslednost. Donutil by orchestr k vystoupení za všech okolností. K dobré kurátorské práci, tedy prezentování díla na výstavě, je třeba tak širokého a citlivého porozumění umělcovu dílu, jakého je kurátor schopen. Kurátorova znalost autora tedy musí být mnohem hlubší než skutečnosti prezentované na výstavě. Totéž platí pro dirigování. Znalost celého Mozartova díla je nezbytná k dobrému dirigování řekněme Jupiterovy symfonie. Mengelberg byl ten typ dirigenta, který vždy znal každý detail o skladateli, jehož dílo předkládal posluchačům. Z kurátorů jsem nesmírně obdivoval Katherine Dreierovou, její výstavy i ostatní aktivity. Ona víc než kterýkoli jiný sběratel nebo manažer, kterého jsem kdy znal, dokázala do největší možné míry uskutečnit to, co si všichni umělci přáli.

**Takže lze říci, že byla umělcovým komplicem?** – Přesně tak. Nespolupracovala s žádnými dalšími bohatými lidmi. Spolupracovala s Manem Rayem a Marcelem Duchampem, a spolupráce s tak kvalitními umělci je vždy složitá.

**Také jste připomněl Alfreda Barra a Jamese Johnsona Sweeneyho.** – Ano. Barr pocházel z protestantské rodiny a mohl se z něho také stát luteránský duchovní. Místo toho se však stal skvělým ředitelem a kurátorem instituce, jež měla všechny zdroje, které v té době mohli Rockefellerové a ostatní jim podobní nabídnout. Měl svůj vlastní morální imperativ. Kázal, že moderní umění je pro lidi dobré, že modernismus by mohl být vštepován celé populaci a život každého jedince by se tím vylepšil. Tato myšlenka je velice blízká idejím Bauhausu.

Sweeney byl komplikovanější a romantičtější. Nemyslím si, že by zastával názor, že umění je pro lidi dobré už z principu, ale myslím, že nedělal vědu z toho, zda je umění dobré, či nikoli. Sweeney byl pravý romantik, který mínil, že estetický zážitek je jedno velké teritorium, které je nutno prozkoumat. Byl jako objevitel. Víte, pro něho byl Picasso jedním z mnoha dobrodruhů; Sweeney byl jedním z prvních obdivovatelů Picassa. Krátce pracoval v MoMA<sup>5</sup> a později v Guggenheimově muzeu.

**A poté v Houstonu?** – Ano, později, ke konci kariéry, pracoval krátce v Muzeu výtvarných umění v Houstonu. Instinktivně reagoval na abstraktní expresionismus. A díky své práci v literárních časopisech ve Francii za dob svého mládí dokázal také reagovat na tachismus. Nedlouho před svou smrtí začínal pociťovat určitou empatii, reakci na nový realismus. Myslím, že kdyby byl mladší (a živý), stal by se oblíbencem Yvese Kleina. Sweeney byl při instalaci nové výstavy asi nejpečlivější z kurátorů, které jsem poznal. Když jsem byl mladý, měl jsem možnost ho opravdu vidět ve staré budově Guggenheimova muzea před tím, než byla postavena budova Franka Lloyda Wrighta. Wrightova budova se mu nikdy nelíbila. Tam se odehrával střet dvou obrovských eg. Sweeney si pro svou práci přál spíše neutrálnější prostory, kde by se umění mohlo představovat. Nicméně i ve Wrightově budově se mu podařilo uspořádat ohromnou výstavu, a to výstavu děl Alexandra Caldera.

**V kurátorské činnosti je nutné používat různé strategie. Každá výstava je jedinečná a ideální je, když je výstava co nejblíží autorovým dílům.** – Ano. Pro mě má celek umělcova díla určitý cíl a já se ho snažím pochopit a získat k němu vztah. To vás dostane do určitého stavu mysli. Vždycky jsem se snažil co nejvíce se zklidnit a pozitivně naladit. Pokud existovala jednoduchá cesta, zvolil jsem ji. Když jsem v roce 1963 dělal Duchampovu retrospektivu, procházeli jsme spolu starým Muzeem výtvarného umění v Pasadeně. Bylo tam hodně bílé, šedo-bílé a hnědé, bylo tam tmavě hnědé dřevěné obložení. Duchamp řekl: „To je

<sup>5</sup> Museum of Modern Art v New Yorku. (Pozn. red.)

v pořádku. Nedělejte nic, co by bylo příliš složité na provedení.“ Jinými slovy řečeno, Duchamp byl vždycky velice praktický. Ale pokaždé se jemně snažil prostor přeorganizovat a poukázat na to, co již v muzeu bylo. Duchamp uměl přesně pracovat s tím, co se v prostoru již nacházelo.

Ale instalace výstav jiných autorů byly naprosto odlišné. Barnett Newman byl velmi chytrý člověk, ale vždycky měl už předem vytvořenou představu, jak by měl výstavní prostor vypadat. Kdekoli jsem vystavoval jeho dílo, musely se výrazně upravit prostory, ve kterých byla výstava umístěna.

**Ted' mluvíte o Bienále v São Paulu v roce 1965?** – Ano, tam, a také jsem ho jednou vystavoval ve Washingtonu. Byla tam ohromná stěna s jedním rušivým prvkem vysoko nad vystavenými obrazy. Nikomu jinému než Newmanovi to nevadilo, ale pro jeho výstavu jsme museli složitě a nákladně vybudovat falešnou stěnu o celkové výšce asi deseti metrů.

**Když mluvíme o flexibilitě, v 60. a 70. letech byly evropské Kunsthalle považovány za něco podobného laboratořím. Bylo možné tam leccos zkoušet, a to bez nutnosti úspěchu u veřejnosti a bez nutnosti zaplnit několik tisíc čtverečních metrů.** – Ano. To je podobné technické tradici stojící za Dominique de Menilovou, kterou převzala z otcovy strany rodiny – od Schlumbergersů. Stačilo by z fasády budovy odstranit „Menil Collection“ a pojmenovat to „Menil Research“, a vypadalo by to jako strojírenská budova.

**A proto byl Renzo Piano vybrán jako architekt budovy?** – Přesně tak. To byl jeden z důvodů, proč jsme si vybrali Piana, pro jeho zálibu v inženýrství a stavitelství. Myslím, že jeho předkové stavěli lodě, a není nic krásnějšího než loď. Ale její tvar a podoba jsou naprosto racionální.

Před svou smrtí v roce 1974 chtěl Jean de Menil, aby Louis Kahn vybudoval nové muzeum. Kaple Philipa Johnsona již byla postavena, a tak existovalo cosi jako klidná svatyně. A Jean de Menil si přál, aby nové muzeum i s pavilony stálo ve stejném parku. Kahn zemřel přibližně rok po de Menilovi, a tak projekt zůstal nedokončený. Ale myslím si, že veřejné prostranství navržené Pianem slouží v porovnání s Rothkovou kaplí lépe.

**Také jste označil za důležitý vliv Reného d'Harnoncourta.** – Ano, d'Harnoncourt byl mimořádný člověk. Nelson Rockefeller měl veliké štěstí, že ho potkal. Byl to další člověk, jehož zájem byl věda, chemie. Mohl se stát podnikatelem v jedné z těch barvíren v chemickém průmyslu. Ale skrze svou lásku k umění – také ke starověkému umění – se d'Harnoncourt stal jedním z lidí, kteří instinktivně vycítili, že ve starověkém umění se vyskytuje mnoho

archetypů, které se v moderním umění opakují. Tyto archetypy se ve starověku vyskytovaly hlavně v takzvaných kmenových a primitivních malbách. Když později přišel do MoMA, našel v Pollockových dílech něco hlubšího než pouze to, že Pollock byl ovlivněn francouzskými surrealisty. Zjistil, že Pollock se svým způsobem vrací zpět ke starověkým pramenům, k nimž se vraceli i sami surrealisté.

Osobnost d'Harnoncourta může být přirovnána k diplomatovi, který dokáže udržet rovnováhu mezi jednotlivými odděleními, a to se všemi jejich egypty. Nelson Rockefeller ho přijal do MoMA poté, co se Alfred Barr zhroutil, a d'Harnoncourtovým hlavním úkolem byla pomoc a podpora Alfredu Barrovi. D'Harnoncourt úkol splnil, vycházeli s Barrem výborně.

Myslím, že dalším člověkem na tomto seznamu je Jermaine MacAgyová. Byla to mistryně tematických výstav. Její nejlepší práce se uskutečnila v San Francisku a byla to výstava věnovaná tématu času. Jedno Chagallovo dílo se jmenuje *Time Is a River without Banks* [1930–1939]. Myslím, že tato fráze zaujala MacAgyovou ještě více než dílo samo. Její výstava nebyla historická, díla pocházela z různých období a různých kultur. Mezi exponáty zahrнула nástěnné hodiny, hodinky. Měla tam jednoho Dalího s hodinkami a další věci, také spoustu odkazů a aluzí na čas – ve starých i nových dílech. Jindy si California Palace of the Legion of Honor v San Francisku přála uspořádat výstavu zbraní a brnění. Jako kulisu pro tuto výstavu vytvořila MacAgyová nádhernou divadelní hru. V atriu vybudovala obrovskou šachovnici a na ni umístila postavy jako dvě soupeřící strany.

**Jak MacAgyová dokázala, že díla vystavená v rámci tematické výstavy nezanikla v celkovém dojmu z výstavy?** – Měla velice pevnou a jistou ruku, tedy většinou.

**Její výstavy jste také připomněl ve spojení s téměř absolutní absencí designu.** – Ano, ona dokázala ignorovat zavedené designové systémy nebo se alespoň pokusila pracovat mimo tyto zaběhané systémy. Když organizovala Rothkovu výstavu v Houstonu, překonala sebe samu a ke vchodu umístila nádherné květiny – živé květiny, záhony květin. Byly tam jako připomínka toho, že když se podíváte na květiny, nezeptáte se ihned, proč ty květiny mají takovou barvu, jakou mají – spíše se na ně podíváte, budete relaxovat a užívat si jejich krásu. Bylo to zajímavé memento, které říkalo, že návštěvníci by neměli být znechuceni Rothkovými díly, i když v nich chybí obraz, objekt. Jaký je obraz květiny? Je to prostě barva, je to květina.

**Když se podíváme na kompletní řadu výstav, které jste organizoval, je téměř zarážející, že jste kromě výstav v muzeích a galeriích organizoval také výstavy v naprosto odlišných prostorech a souvislostech. Tak jste měnil definici pojmu výstava. Takovéto protiklady mě**

zajímají – výstavy, které se konají mimo prostory muzea, tvoří třetí plochu mezi výstavou a tím, co se děje uvnitř muzea. Zkoušením netradičního se muzeum stává aktivním místem. Když jste byl kurátorem v muzeu ve Washingtonu, zorganizoval jste v alternativních prostorech výstavu *Thirty-Six Hours*. – Ano. Výstavu *Thirty-Six Hours* jsem organizoval doslova z ulice. Neměli jsme na ni žádné peníze a ani nebyl vytvořen rozpočet.

**Ale ve skutečnosti jste měl k dispozici malé alternativní prostory, Museum of Temporary Art.** – Správně. Budova měla sklep a čtyři poschodí. Běžně se při výstavách využívala pouze dvě poschodí. Pak jsem si ale řekl, proč nevyklidit i sklepní prostory a ta dvě další poschodí, a můžeme pořádat výstavy v celé budově. Vedoucí té budovy se mě ptali: „A proč? Normálně vystavujeme pouze ve dvou podlažích?“ Odpověděl jsem: „Uvidíte proč. Přijde více lidí, než se vejde do dvou pater.“ Ptali se: „A jak to víte?“ A já řekl: „Když řeknete, že pořádáte výstavu, kde může vystavovat kdokoli, kdo s sebou něco přinese, lidé přijdou.“

**Jak se o tom dozvěděla veřejnost?** – Na informování veřejnosti jsme pracovali několik týdnů. Vyhvěsili jsme plakáty a požádali jsme určité lidi, aby výstavu propagovali v rádiu, a na zahájení jsme pozvali hudebníky. Jedním z důvodů, proč jsme zvali hudebníky, bylo to, že se znali s diskžokeji v rádiu. Bylo mi naprosto jasné, že mnoho umělců poslouchá rock'n'roll při práci v ateliéru v pozdních nočních hodinách. Poslouchají rock'n'roll a všechno ostatní, co se zrovna z rádia ozývá, a když uslyší o našem projektu, zavolají, zjistí, o co se jedná, a přijdou.

**Takže nejen umělci – kdokoliv.** – Mohl přijít kdokoliv, nedělali jsme žádné rozdíly. Ale bylo zajímavé, že se ukázalo jen málo lidí, kteří nebyli umělci. Jeden opilý muž přinesl odpornou fotku nahé ženy vytrženou z časopisu *Hustler*. Muž fotografii zmačkal a poté opět vyrovnal, podepsal ji, přišel a trval na tom, že je to jeho práce. Já jsem byl na výstavě přítomen celých třicet šest hodin, setkal jsem se s každým a přivítal každého, kdo přišel a přinesl s sebou své dílo. Společně jsme potom vždy šli a autor pomohl při instalaci svého uměleckého díla. A pak přišel ten opilý muž a s ním nastala složitá situace. Naštěstí se mi ale podařilo najít dostatečně tmavé místo (bez bodového osvětlení) a přesvědčit ho, že to je to nejlepší místo pro jeho fotografii.

**Takže vy jste skutečně věšel díla, která lidé přinesli?** – Samozřejmě. Připevnili jsme tu hroznou fotografii do temného rohu. Ten chlapík byl z našeho jednání překvapený a úplně mimo. Myslel to jen jako sprostý vtip, ale já jsem to tak nebral. Vystavili jsme to, on odešel a všechno bylo v naprostém pořádku.

**Takže na výstavě bylo možné vidět úplně všechno.** – Jediným omezením bylo, že exponáty nesměly být natolik velké, aby neprošly dveřmi.

**Ve výstavách, které jste organizoval, lze najít styčný bod – vystavoval jste umělce, jejichž dílo je komplexní – od Duchampa nebo Josepha Cornella až po Roberta Rauschenberga.** – Ano, to je pravda. Všichni ti autoři by těžko definovali něco, co by nezařadili do svých děl. Žádný z těchto autorů nic ze svých děl nevyklučuje.

**Mnoho vašich výstav a projektů – například *Thirty-Six Hours* nebo neuskutečněný projekt *1951 show* a také projekt *100 000 images* – vzniklo ze stejného popudu.** – Ano. Je to taková nevinná reakce na přirozený jev. Je to vnímání všech možných jevů, které zkoumají přírodní vědy, a tedy i ohromné množství různých přírodních jevů. Pamatuji si, že bakteriologii nás vyučoval výborný profesor, který se vzdálil od tématu a učil nás jak o bakteriofázích, tak o virech. Jeho motivací bylo, abychom lépe pochopili celé učivo. Brzy jsem si uvědomil, a také si zvykl na myšlenku, že lidé, kteří zkoumají nějaký předmět neustále, posunují hranice proto, aby v první řadě pochopili, kde se ty hranice původně nacházely.

Ze zdejšího muzea můžete vidět, že věřím i v občasnou izolaci uměleckého díla. Izolaci ve velice diskrétní atmosféře – prostor nemusí být vždy přečpaný anebo komplikovaný. Stejně tak ale chápu a rozumím velkému počtu uměleckých děl umístěných pohromadě.

**Projekt *100 000 images* počítal se zaplněním celé jedné budovy?** – Přesně tak. Formuloval jsem tento velice vzrušující projekt pro P. S. 1<sup>6</sup> v New Yorku. Spočítal jsem, že celá budova pojme přibližně 100 000 předmětů, pokud bude rozumně omezena velikost exponátů. Může se to zdát jako nepředstavitelně rozsáhlý projekt pro výstavu výtvarného umění, ale na druhou stranu, když si spočítáte takty například v opeře nebo symfonii, číslo bude také nepředstavitelně vysoké.

**Nebo třeba počítačový program.** – Správně. Věřím, že lidé jsou schopni vnímat prezentace umění, které jsou téměř tak obsáhlé jako sama příroda. A možná se zdá, že mnoho věcí se opakuje, ale tak to prostě je. Jestliže kráčíte pouští, vidíte pouštní keře a šalvěje – každá rostlina je jiná, ale na druhou stranu se druhy stále opakuji.

<sup>6</sup> MoMA Primary School One. (Pozn. red.)



**A každý si může vytvořit vlastní pořadí.** – Přesně. Myslím, že v budoucnosti získáme zkušenosti s hledáním toho pravého v obrovském množství informací na internetu. Tak pro nás bude možné uskutečnit to, o čem hovořím. Pokoušel jsem se o tvorbu výstav pouze o jednom, dvou nebo třech dílech a také o neobvyklá srovnání. Již dlouho si myslím, že Vermeerovo dílo by mohlo zapadnout do podobné výstavy. Totéž si myslím o dílech Rogiera van der Weydena.

**Exploze vyobrazení a zdrojů nás dovedla také k Rauschenbergovi.** – Ano. V posledních letech jsem se Rauschenbergem hodně zabýval, a abych použil váš termín, označil bych ho za jednoho z nejkomplexnějších umělců naší doby.

**A pracujete na retrospektivě.** – Ano. Už jsme vytvořili jednu retrospektivu v roce 1976 a Guggenheimovo muzeum si přeje, abych vytvořil další, která by mohla spatřit světlo světa nejspíš v roce 1997 nebo 1998. Tedy o více než 20 let později.

**Takže to bude retrospektiva retrospektivy.** – Ano. Obtíže začnou s díly vytvořenými po roce 1976, kdy Rauschenberg začal hojně tvořit rozsáhlá díla a hodně cestoval po celém světě.

**Celosvětová dějiště.** – Dějiště za oceánem většině lidí nepřípadala diskriminující. Nezdálo se, že by se tam někdo ptal, proč to či ono dílo bylo vybráno. Nevím, zda se při sestavování této výstavy dokážu přenést přes takovou diskriminaci. Dělá mi starosti, zda člověk může porozumět tak velkému množství artefaktů a pravdivě prezentovat celou škálu Rauschenbergových životních děl a stále zachovat rozsah výstavy v rozumných mezích.

**Takže je to paradoxní podnik, zarámovat velké množství bez jeho ničení nebo omezování.** – Ano. Mluvíme o využití obou prostor Guggenheimova muzea – mimo centrum i v SoHo. To mě láká.

**Poslední Rauschenbergova retrospektiva v roce 1976, jejímž jste byl kurátorem, musela být jednou z prvních, kdy se výstava současného umělce dostala až na přední stránku *The New York Times Magazine*.** – Ano.

**To mě přivádí k něčemu, co nazývám dvounohou teorií: výstava, která je kladně hodnocena kritikou a současně se objeví na obálce časopisu *Time* – takže jednou nohou stojí ve světě populárního umění a druhou ve světě profesionálů.** – Ano, poměrně brzy jsem zjistil, že nemohu

žít bez obou těchto světů. Ve článku Calvina Thomkinse v časopise *The New Yorker* to sice není jasně napsané, ale velice brzy, když jsem ještě studoval na UCLA,<sup>7</sup> jsem měl malou galerii Syndell Studio, což byla vlastně taková malá, nenápadná laboratoř. Nezajímalo mě, jestli přišli čtyři lidé nebo jich přišlo pět. Důležité bylo, aby přišli alespoň dva nebo tři, kteří se o umění opravdu zajímali. Takto jsem se setkal s mnoha zajímavými lidmi.

Na výstavu v této galerii byly za celou dobu její existence napsány pouze dvě nebo tři recenze, ale nevadilo mi to. Současně jsem ale cítil potřebu uspořádat výstavu nových kalifornských expresionistů na místě hojně navštěvovaném veřejností – v zábavním parku nebo na molu Santa Monica...

**To byla výstava *Action*?** – *Action 1* v budově pro kolotoče. Stála blízko Muscle Beach. Výstava přitahovala nejrůznější směsici lidí – matky, otce, děti, Neala Cassadyho a další podivné typy, jako například pravidelné hosty nedalekého baru transvestitů. Dokonce se dostavili i Ginsberg, Kerouac a další představitelé beatníků. Bylo úžasné, že přišli. Dorazili i kritikové, se kterými jsem se nikdy předtím nesetkal. Výstava měla obrovskou návštěvnost, takže jsem chtěl pracovat pro oba světy – jak pro veřejnost, tak pro odborníky.

To lze pozorovat i na nejextrémnější výstavě, jakou jsem uspořádal, nazvané *The Automobile and Culture*. Výstava se uskutečnila v MoCA<sup>8</sup> na začátku 80. let. A později byla představena v Detroitu. Paul Schimmel a já jsme přišli s absurdním předpokladem. Za název vděčím Pontu Hulténovi. Smyslem této výstavy byl pohled na historii automobilu od konce 19. století do přítomnosti. Krásná a zajímavá auta, žádné nákladáky, žádné motorky, jen auta jako každodenní předmět a fetišistický symbol kulturního života ve 20. století. Každý automobil je jedinečný jak esteticky, tak i strojírensky. To jsem chtěl najít v průřezu umění 20. století – v případech, kde se automobil stává částí zobrazeného, i v jiných případech, ve kterých je znázorněno, jak mobilita, kterou automobil zajišťuje, ovlivnila umění.

Asi si dokážete představit, jak bláznivá ta výstava byla. Jakmile začnete hledat takové odkazy – tajemné a bláznivé, ale báječné –, ostatní se dostaví samo. Na výstavě se objevilo Matissovo dílo z jeho raného období – byl to portrét madame Matissové, jak sedí na předním sedadle automobilu a hledí skrz čelní sklo.

Celou malbu uspořádal v horizontální rovině. Nechal se inspirovat horizontálními čelními skly, jaká byla běžná u automobilů ve 20. letech. Také jsem tam měl krásný obraz

<sup>7</sup> University of California, Los Angeles. (Pozn. red.)

<sup>8</sup> Museum of Contemporary Art v Los Angeles. (Pozn. red.)

od Alfreda Stieglitze, panorama starého New Yorku, na kterém hned dvě věci svědčí o příchodu modernismu. Jednou z těchto věcí je ocelový rám mrakodrapu a druhou je jeden z prvních automobilů na ulici. Je to první Stieglitzův obraz, na kterém se objevuje automobil.

Tuto výstavu v roce 1984 jsem bral velmi vážně a velice mě zaujala. Místní kritiky v Los Angeles však příliš nezaujala.

**Přivedla tedy do muzea spíše laiky?** – Byla velice populární. Lidé, kteří by jinak nikdy nenavštívili výstavu moderního umění v muzeu, se přišli podívat.

**Syndell Studio, vaše první galerie, byla téměř soukromým počinem. Na druhou stranu výstavy Action 1 a Action 2 byly událostmi určenými široké veřejnosti. Čemu se spíše blížila galerie Ferus? Bylo to něco mezi oběma těmito projekty?** – Byla to relativně soukromá záležitost, ale méně než Syndell. S Ferus Gallery to bylo komplikované. Když jsme Kienholz a já vlastnili galerii jako partneři, to bylo v letech 1957 a 1958, vedli jsme ji velice bohémským způsobem. Dělali jsme si, co se nám zachtělo. Nezáleželo nám na tom, zda jsme dílo prodali či nikoli. Měl jsem dost peněz na pronájem, ale někteří z vystavených umělců začali být netrpěliví – toužili i po materiálním úspěchu. Po roce 1958 jsem najal Irvinga Bluma, aby Ferus vedl, a galerie se pak ubírala směrem k ekonomičtějšímu pojetí. Neměl jsem tušení, jaká byla hrubá tržba ve staré galerii Ferus – možná 5000 dolarů ročně, jestli vůbec. Za prvních osm měsíců fungování nové galerie Ferus jsme prodali umění v hodnotě 120 000 dolarů. V té době to byl hlavně obchodní počín.

**Takže první nápad byl vytvořit výstavní plochu?** – Ano, správně. Mohli jsme vystavovat dílo úžasné umělkyně Jay DeFeové, ale nebyl nikdo, kdo by je koupil. Nyní je její dílo vystaveno na výstavě beatníků ve Whitney. Je to hrdinka, a zaslouženě. Původní galerie Ferus se měla podobat ateliéru nebo výstavní místnosti, kterou umělec sám vedl. Kienholz uměl být nemilosrdný k ostatním umělcům, on zadával úkoly, já jsem nikdy nebyl tak tvrdý jako on. Když se mu někdy zdálo, že díla nevypadají dost dobře, výstavu prostě zrušil. Jediné, co řekl, bylo: „No tak, do práce – chci vidět něco lepšího. Nebudeme ukazovat brak. Není to dost dobré pro vás ani pro nás.“ První galerie Ferus působila, jako by jí na úspěchu tolik nezáleželo. Klienti to nějak poznali a považovali ji za malou Kunsthalle.

Pozdější galerie Ferus, s Blumem, se vydala naprosto opačným směrem. Měla vytvářet dojem velice úspěšného podniku – ať úspěšný byl či nikoli. A můžu vás ujistit, že tento přístup funguje.

**Takže na začátku to bylo něco jako umělecká skupina?** – Ano. Solidarita mezi umělci byla velice silná. To na tom bylo pozitivní. Negativní bylo, že umělci cítili, že mají nezpochybnitelné právo mluvit do toho, kdo další bude částí tohoto projektu.

Například Robert Irwin nebyl umělec, který by byl ve Ferusu od počátku, a jeho díla byla slabší – byly to velice lyrické, bezstarostné, ne příliš silné variace na Diebenkorna. Byl to konvenční malíř lyrických abstraktních obrazů – jeho obrazy nebyly špatné, ale nebyly ani ničím výrazné. Zoufale toužil po tom, aby byla jeho díla ve Ferusu vystavena, ale nenašel se ani jediný umělec, který by ho ve Ferusu chtěl; tedy alespoň ne umělec z okolí Los Angeles.

Byl jsem prezidentem společnosti. Byl jsem s ním, díval se na to, co chystá, a poslouchal to, o čem přemýšlel, a věděl jsem, že z něho něco bude. Ale hlas většiny zněl jasně – odmítali ho. Někdy ale musíte riskovat dobré vztahy a prosadit si svou – a toto byl ten případ. Tak jsem si prosadil Irwinovu výstavu ve Ferusu. A jak se zdá, stal se z něho důležitý a vážený umělec. Jeho první výstavě hodně pomohl Clyfford Still, ale při druhé již nebyla pomoc ostatních třeba.

**Říkalo se, že jste ve Ferusu sám zastal veškerou práci. Harald Szeemann jednou definoval funkci zvanou *Ausstellungsmacher* – ten, kdo sestavuje výstavy – jako administrativního pracovníka, ochotníka, autora představení, knihovníka, manažera, účetního, animátora, správce, finančníka a diplomata v jedné osobě. Tento seznam ještě může být rozšířen o funkce ochranky, přepravce, komunikačního pracovníka a výzkumného pracovníka.** – To je naprostá pravda. Povím vám o nejhorší práci, kterou jsem musel dělat. Čas od času, asi tak jedenkrát ročně, jsme pořádali historické výstavy. Nikdo jiný v Kalifornii nevystavoval Josefa Alberse, tak jsme jeho dílo vystavili my. Ještě dříve jsme organizovali společnou výstavu koláží Kurta Schwitterse a soch Jaspersa Johnse. Giorgio Morandi byl jedním z malířů, které jsem miloval, a později jsem zjistil, že i mnoho ostatních, včetně Irwina, ho obdivovalo. Nikdo v západních Spojených státech Morandiho nevystavoval díla. Před výstavou jsem hodně cestoval, a když jsem se vrátil zpět, zjistil jsem, že Blum neumístil na pozvánku žádné vyobrazení Morandiho díla. Zuřil jsem, a proto jsem prohlásil: „Jeden z tisíce lidí, kteří dostanou tuto pozvánku, bude Morandiho znát. Musíme mít jednu z jeho kreseb na pozvánce.“

Blum v té chvíli nedokázal sehnat fotografa, který by přišel a vyfotografoval některé z Morandiho děl. Nařídil jsem Blumovi: „Uklič tenhle stůl. Jdu dozadu a vyberu kresbu.“ Vybral jsem tu kresbu, která byla dost silná (tedy pod sklem), a položil ji na stůl. Vzal jsem si list papíru a měkkou tužku, papír položil na sklo a obkreslil Morandiho kresbu. Musím připomenout, že nejsem malíř, Blumova verze by byla mnohem

lepší, protože umí kreslit. Obkreslil jsem to zatracené dílo na čistý papír a řekl: „To je umělecké dílo!“

Blum odpověděl: „To nemůžete. Právě jste vytvořil falešného Morandiho.“

Pravil jsem: „Tak se dívejte. Dívejte se, jak to udělám.“ Můj výtvar putoval do tiskárny a na pozvánce je vytištěn červenou barvou. Čekali jsme, kdo pozná, že se jedná o podvrh. Nepoznal to nikdo. Nikdo! Szeemann má pravdu. Nikdy nevíte, co budete muset udělat.

**V malém podniku, jakým byl Ferus, jste si samozřejmě navykl, že musíte veškerou práci obstarat sám. Brzy poté, v roce 1962, jste se stal kurátorem a ředitelem muzea v Pasadeně. Dokázal jste uspořádat ohromný počet výstav (12 až 14 ročně) i s malým počtem zaměstnanců. V tak malém týmu jste museli pracovat nesmírně efektivně. Ve velmi krátkém čase jste uspořádal velké výstavy Cornella, Duchampa, Jaspiera Johnse a dalších. – Ano. Musíte být činorodý a mít okolo sebe dobré lidi. Někdy bylo to tempo opravdu extrémní.**

**A budova muzea byla také spíše menších rozměrů, nebo se mýlím? –** Budova byla velká tak akorát. Byla jako čtvercová, symetrická kobliha. Místnosti byly větších rozměrů a uprostřed byla zahrada. Byla to velice zajímavá stavba. Její design byl napodobeninou čínského stylu, něco jako Graumanovo Čínské divadlo, ale místnosti byly provázané jedna s druhou, v zahradě byly chodníčky a to všechno se nacházelo na jednom podlaží. Ve druhém patře výstavní plochy nebyly. Tyto oddělené místnosti se zahradou uprostřed byly pro lidi překvapivě příjemné – všechno fungovalo velice dobře.

**A co zaměstnanci? –** Nikdy jsme neměli více než tři nebo čtyři lidi na instalaci výstavy. Pracovní dny tedy byly hrozné. Nějak se nám podařilo uspořádat ohromné výstavy – Kandinského, Paula Kleea atd. A to znamenalo najít další lidi, kteří by byli ochotni pracovat dlouhé hodiny, abychom všechno stihli. Dneska už by se to takto nepodařilo uskutečnit. Nikdo by nedovolil, aby jiní umělci přišli pomoci s instalací výstavy například Kandinského. Nikdy jsem nepoznal lepší pracovníky, než byli sami umělci – díla je opravdu zajímala a pečovali o ně.

**V tu dobu se také odehrávala vaše výstava *pre-Pop*? –** Ano, výstava *New Paintings of Common Objects*.

**Jak jste přišel na nápad uspořádat tuto výstavu? –** Jen jsem ta díla uviděl, rozhodl jsem se, že výstavu uspořádám. Slovo „pop“ se již tehdy ve Velké Británii používalo a zrovna se začalo užívat i v Americe. Já jsem si však toto slovo spojoval spíše s britským hnutím,

a tak jsem chtěl něco velice uhlazeného. Výstavy se zúčastnili tři umělci z východního pobřeží – Andy Warhol, Roy Lichtenstein a Jim Dine – a tři umělci ze západního pobřeží – Ed Ruscha, Joe Goode a Wayne Thiebaud. S Edem Ruschou, který měl na starosti design, jsem se radil o podobě plakátu. Řekl: „Vytvořme ho tady a teď. Jen mi dovolu se posadit a použít váš telefon. Jaká jsou jména nás všech? Napište mi je v abecedním pořadí. Tady je datum a tady je název. Dobrá tedy, to je vše, co potřebuji vědět.“

Zavolał firmu, která dělala plakáty. Zeptal jsem se: „Kam voláte?“ a on mi odpověděl: „Volám jednu firmu, která tiskne plakáty za bezkonkurenční ceny.“ Vybral velkovýrobnu plakátů. Když se do firmy dovolal, řekl: „Potřebuji plakát.“ Rozměry znal a poté do telefonu přečetl sepsané informace. A pak jsem slyšel, jak Ruscha říká: „Udělejte je výrazné. A kolik chceme výtisků?“ Řekl jsem mu počet výtisků a oni stanovili cenu. Pak Ruscha řekl: „Jsou v tom dobří,“ a zavěsil. Já jsem se potom ptal: „Proč jste jim, proboha, říkal, aby to udělali výrazné?“ On odpověděl: „Poté, co zadáte rozměry, text a počet výtisků, ten chlápek chce vědět, v jakém stylu si plakát představujete.“ A já se zeptal: „A to je vše, co jste řekl o stylu?“ On odpověděl: „Ti chlápci jedině, co si přejí slyšet, je – ať je to výrazné.“ Plakát byl perfektní! Byl ve žluté, červené a černé barvě a opravdu byl velice výrazný. Byl to ten nejdůležitější plakát, jaký kdy toto muzeum nechávalo tisknout. Tedy existuje jedna výjimka, a tou je plakát, který si Duchamp sám navrhoval pro svou výstavu.

**Duchamp byl roku 1919 jedním z prvních umělců, který dával instrukce. Své sestře poslal do Paříže telegram s tím, že jeho dílo *Ready-made malheureux* má být umístěno na balkóně. Moholy-Nagy byl první umělec, který dával instrukce po telefonu. –** Ano. Prostě zatelefonoval. Někdy to nejlepší řešení je to nejjednodušší – pokud tedy víte, co děláte.

**Když se podíváte na nynější uspořádání muzejních budov, zdá se, že nejdůležitější je stavět budovy s flexibilním uspořádáním místností. –** Někdy v 70. letech v Americe – v Evropě také – vyvstala myšlenka menších, nezávislejších Kunsthalle. V Americe se to stalo fenoménem zvaným umělcův prostor.

**A to nás vede zpět k teorii laboratoří. –** Ano. Doufám, že tento koncept nezmizí. Doufám, že se objeví podnikatelé, kterým nebude záležet na tom, aby byli šik a módní, a kteří udrží tento koncept. Ten existoval již odnepaměti v té či oné podobě. Víte, teď zrovna nemáme výstavní místnosti ani velké soutěžní výstavy v menších městech, neboť již nemají velký význam. Nejváženější umělci se jich neúčastní a staré výstavní místnosti jsou mrtvé.

Čekal jsem na nějaký druh umělců – nějaké příšerné malé předchůdce Andyho Warhola nebo něco podobného –, kteří vydají vlastní zásilkový katalog svých prací nezávisle na



kterékoliv galerii. Je jedno, jestli je katalog tištěný nebo je na internetu, lidé si dokážou najít zaujaté mecenáše i bez galerií. To je to, v čem spočívala síla East Village. Měli tam umělce-podnikatele. Tito lidé nikdy nebyli v SoHo. Trh se objevil a znovu utichl, ale myslím si, že existuje možnost, že by se to mohlo podařit znovu.

Opravdu pevně věřím a doufám, že se objeví radikální výstavy s extrémními znaky míchání kultur a epoch. Podívejte se na Menilovu sbírku – je to široký záběr, ale všechno je šlechtěné a oddělené. Je samozřejmě možné najít lepší příklady protikladů umístěných blízko sebe. Máme zde africkou sekci a hned vedle malou sekci egyptského umění. Egypt se vám vnucuje – pokud jdete z africké sekce, nemůžete projít do sekce umění střední a západní Evropy nebo do sekce řecko-římské kultury, aniž byste prošli sekci egyptského umění. Dává to smysl. Je pouze otázkou změny v prioritách, než lidé začnou měnit i zaběhané hierarchie. Může to zajít i dále. Výstavy mohou přeskakovat v prostoru i čase, a to takovým způsobem, který ještě neznáme. Opravdu věřím v takové výstavy.

Hopps

**Pontus Hultén** Narozen roku 1924 ve Stockholmu, kde v roce 2006 také zemřel.

Rozhovor se konal v roce 1996 v Paříži. Jako první ho pod názvem „The Hang of It – Museum Director Pontus Hultén“ vydal časopis *Artforum* v New Yorku v dubnu roku 1997.

Hultén

**Rozhovor byl původně uveden následujícím textem:**

Niki de St Phalleová jednou prohlásila o Pontu Hulténovi, že „má duši umělce, nikoli ředitele muzea“. Hultén vždy udržoval zvláštní vztahy s umělci, i když nebyl jedním z nich. Úzce se přátelil se Samem Francisem, Jeanem Tinguelym a Niki de St Phalleovou. Od počátku jejich kariéru nejen sledoval, ale pomáhal ji i tvořit. Interaktivita a nádech improvizace charakterizovaly celou Hulténovu kariéru. Jednou z typických výstav byla například výstava Niki de St Phalleové v roce 1966 nazvaná *She*, kde byla vystavena obrovská socha ženy, jejíž nitro zpracovala s Jeanem Tinguelym a Perem Olofem Ultvedtem. Hultén byl ředitelem muzea 15 let (od roku 1958 do roku 1973) a během své kariéry definoval muzeum jako elastický a otevřený prostor, uvnitř kterého se koná řada aktivit: přednášky, promítání filmů, koncerty a debaty.

Stockholm vděčí Hulténovi za to, že se v 60. letech stal hlavním městem umění a Moderna Museet se stalo jednou z nejdynamičtějších institucí vystavujících současné umění. Během jeho funkčního období na pozici ředitele hrálo muzeum hlavní roli v překlenování rozdílů mezi Evropou a Amerikou. V roce 1962 uspořádal Hultén výstavu mladých amerických malířů (Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg a Richard Stankiewicz) a o dva roky později následovala jedna z prvních evropských přehlídek amerického pop-artu. Na oplátku byl roku 1968 Hultén požádán o uspořádání výstavy v newyorském MoMA. Uspořádal tam svou první historickou a interdisciplinární výstavu, ve které zkoumal stroje v umění, fotografii a průmyslovém designu.

V roce 1973 odešel Hultén ze Stockholmu a začalo jedno z nejvýznamnějších období jeho kariéry. Jako zakládající ředitel otevřel roku 1977 nové muzeum moderního umění v Centre Georges Pompidou. Zde uspořádal obří výstavy, které zkoumaly historii umění v tehdejších hlavních městech kultury: *Paris – Berlin*, *Paris – Moscow*, *Paris – New York* a *Paris – Paris*. Tyto výstavy obsahovaly nejen umělecké předměty od konstruktivismu po pop, ale také filmy, plakáty, dokumentaci a rekonstrukce výstavních ploch, například salonu Gertrudy Steinové. Tyto interdisciplinární a víceznačné výstavy vstoupily do kolektivního povědomí mnoha generací umělců, kurátorů a kritiků a změnily celkový náhled na pořádání výstav.

Hulténova kariéra po Beaubourgu se stále nesla v duchu velké angažovanosti vůči umělcům, pro kterou byl mezi nimi tolik oblíben. V roce 1980 požádali Robert Irwin a Sam Francis Hulténa, aby založil v Los Angeles muzeum (MoCA). Hultén je založil a po čtyřech letech, které věnoval shánění peněz a které nebyly vyplněny mnoha výstavami, se vrátil do Evropy. V letech 1984–1990 vedl Palazzo Grassi v Benátkách a roku 1985 založil v Paříži spolu s Danielem Burenem, Sergem Fauchereauem a Sarkisem Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques. Hultén později popsal tento institut jako křížence mezi Bauhausem a akademií Black Mountain College.

V letech 1991–1995 byl uměleckým ředitelem Kunsthalle a Ausstellungshalle v Bonnu, nyní vede muzeum Jeana Tinguelyho v Basileji ve Švýcarsku, kde jako kurátor uspořádal inaugurační výstavu. V současnosti píše knihu svých pamětí a knihu o letech v Beaubourgu. Ve svém pařížském bytě se se mnou Hultén sešel k rozhovoru o svém životním díle ve středu uměleckého světa.

**H. U. O.: Jean Tinguely vždycky říkal, že jste měl být umělcem. Jak jste se dostal k řízení muzea? — P. H.:** V Paříži jsem psal svou disertační práci a setkal jsem se s Tinguelym, Robertem Breerem a dalšími umělci, kteří naléhali, abych se začal věnovat také tvorbě umění. Bránil jsem se tomu, ale s Breerem, který pracoval jako animátor, jsem spolupracoval na nějakých filmech a s Tinguelym jsem také vytvořil několik projektů. Abych pravdu řekl, kdyby se mi naskytla příležitost stát se filmovým režisérem, neváhal bych ani vteřinu. I když jsem udělal několik krátkých filmů, zjistil jsem, že 50. léta nebyla vhodnou dobou pro tvorbu celovečerního filmu. S kamarádem jsme natočili 25minutový film, ale byl to propadák, protože ho producent uvedl se špatným hlavním filmem. Přesto získal několik ocenění v Bruselu a New Yorku. Napsal jsem druhý scénář, ale nebyl jsem schopen sehnat dostatek finančních prostředků na jeho natočení. V tu dobu mi byla nabídnuta práce na založení švédského Národního muzea moderního umění.

**Před tím, než jste se dostal do vedení Moderna Museet, Národního muzea moderního umění ve Stockholmu, jste už několik let sám organizoval výstavy. — Ano.** Ve skutečnosti jsem začal již na počátku 50. let jako kurátor výstav v malinké galerii, která se skládala pouze ze dvou prostor, každá o výměře asi 100 metrů čtverečných. Nazývala se The Collector [Sammlaren, Stockholm]. Agnes Widlundová, majitelka galerie maďarského původu, si mě našla a požádala mě, abych v její galerii pořádal výstavy, a dala mi volnou ruku. Sestavil jsem spolu s přáteli výstavy na témata, která nás zajímala. V roce 1951 jsme uspořádali velkou výstavu o neoplasticismu. V tu dobu bylo všechno mnohem jednodušší, malby neměly takovou hodnotu, jako mají nyní, a tak bylo možné dovést Mondriana do galerie i taxíkem.

**Jedna z vašich výstav, která se konala roku 1960 v knihkupectví, se zabývala dílem Marcela Duchampa. —** Již předtím jsem uspořádal jinou výstavu jeho děl v roce 1956, nebyla to ale výstava pouze jeho děl. Duchamp mě fascinoval od mých teenagerských let a velice mě poznamenal. V tom knihkupectví to byla jen malá výstava, neměli jsme tam ani *Box in a Valise* (1941–1968), ale dokázali jsme tam umístit některé z replik. Duchamp později všechny podepsal. Miloval myšlenku, že umělecká díla se mohou opakovat. Nesnášel „originální“ umělecká díla ani jejich odpovídající ceny. Myslím, že Duchampa jsem potkal v Paříži v roce 1954, když se zrovna s nějakým novinářem bavil na téma „retinálního umění“, umění vytvořeného jen pro oko, a ne pro mysl. Mělo to ohromný dopad, některé lidi opravdu urazil. Můj přítel malíř Richard Mortensen byl otřesen. Dříve měl o svém díle pochybnosti, které nedokázal vyjádřit ani přijmout. A najednou tu byl Duchamp a naprosto otevřeně vyjádřil svůj názor a bylo to, jako by někdo náhle zvedl závoj. Stále mám Mortensenův dopis.

**Walter Hopps mi řekl, že Duchamp byl v 50. letech v Americe známý mezi umělci, široká veřejnost jej však neznala. Jak to bylo v Evropě?** – Duchamp byl mezi umělci velice oblíbený, protože mohli krást jeho nápady, a jelikož byl téměř neznámý, nebylo to ani příliš riskantní. V tu dobu bylo Duchampovo dílo opomíjeno, a to navzdory chvále Andrého Bretona, která přišla za největšího rozkvětu surrealismu a znovu po válce. Mnoho lidí mělo zájem na tom, aby se Duchampovo dílo neproslavilo. Z jasného důvodu na tom měli zájem zejména galeristé, ale on se vrátil. Jeho comeback byl nevyhnutelný.

**V pařížské galerii Denise Renéové jste v roce 1953 uspořádal výstavu švédského umění, že ano?** – Ano. Tu galerii jsem navštěvoval velice často. Bylo to jedno z mála živých míst v Paříži. Setkávali jsme se tam denně a hovořili o umění.

**Zní to spíše jako nějaké fórum, které vytvořil surrealistický časopis *Littérature*.** – Na rozdíl od surrealistů jsme nikoho ze svých řad nevyklučovali, i když naše diskuse byly infikovány politickými tématy. Diskutovalo se o tom, jak si poradit se stalinismem nebo kapitalismem. Někteří byli toho názoru, že trockismus je realizovatelná alternativa. Byli mezi námi lidé jako Jean Dewasne (v té době byl považován za mladého Vasarelyho), kteří se přikláněli spíše ke komunismu, a Dewasne byl kvůli tomu prakticky vyloučen z našeho kruhu a po nějaké době odešel z galerie. Také jsme hojně diskutovali o abstrakci – ta byla hlavním tématem našich debat. Někdy se dostavili velcí modernisté jako Alexander Calder, když byl v Paříži, nebo Auguste Herbin, Jean Arp a Sonia Delaunayová. Byla to vždycky velice vzrušující setkání.

**Existovaly i jiné významné galerie?** – V té době existovaly dvě významné galerie. Galerie Denise Renéové byla tou nejvýznamnější. Renéová byla natolik chytrá, že nevystavovala pouze abstraktně avantgardní obrazy, ale vystavovala také Picassa nebo Maxe Ernsta. Tou druhou byla Galerie Arnaud, na Rue du Four, kde se vystavovala hlavně lyrická abstrakce. Jean-Robert Arnaud vydával časopis nazvaný *Cimaise*, tam jsem se poprvé setkal s Tinguelyho díly, která byla vystavena v knihkupectví v galerii. Knihkupectví v galeriích byla místa, kde mohli mladí umělci vystavovat bez jakýchkoli finančních závazků. Musíte pochopit, jak dříve fungovaly galerie, prestižní místa byla většinou obsazena umělci, s nimiž měla galerie smlouvy.

**Nevedl Alexandre Jolas také jednu galerii?** – Ano, o několik let později. V mnoha směrech byl o hodně divočejší. Netroufnu si odhadovat, jestli od něho měli vystavující umělci pravidelný příjem, ale určitě ho měli ti, kteří vystavovali u Denise Renéové. A nejednalo se

o malé peníze. S Alexandrem se mnoho změnilo. Přišlo určité rozvolnění, které odráželo životní styl 60. let.

**V prvních letech ředitelování v muzeu ve Stockholmu jste kombinoval různé druhy umění – tanec, divadlo, film, malby atd. Později jste tento přístup používal u velkolepých přehlídek, nejprve v New Yorku, poté v Paříži, Los Angeles a Benátkách. Jak jste přišel na tuto metodu práce?** – Zjistil jsem, že umělci jako Duchamp a Max Ernst pracovali na filmech, napsali mnoho textů, pracovali v divadle a mně připadalo naprosto přirozené ukázat tento interdisciplinární prvek jejich práce i při výstavách. Několikrát jsem tento přístup použil při hromadných výstavách několika umělců, ale využil jsem ho především na výstavě *Art in Motion* v roce 1961 v Moderna Museet ve Stockholmu. Můj přítel Peter Weiss mě tehdy velmi ovlivnil. Známé jsou především jeho divadelní hry, jako například *Marat/Sade* (1963) nebo trilogie *Estetika odporu* (*Die Ästhetik des Widerstands*, I – 1975, II – 1978, III – 1981). Kromě toho, že byl spisovatelem, byl Peter také filmařem, maloval a vytvořil i několik koláží. To všechno bylo pro něho naprosto přirozené, považoval to za jednu a tutéž věc. Když mě tedy Robert Bordaz, první prezident Centre Pompidou v Paříži, požádal o uspořádání výstavy, která by kombinovala divadlo, tanec, film, malby atd., nebyl to pro mne žádný problém.

**Když se podíváme na seznam výstav, které jste organizoval v 50. a 60. letech ve Stockholmu, zjistíme, že i navzdory velice nízkému rozpočtu jste jich uspořádal působivý počet. To mi připomíná jeden výrok Alexandera Dornera, ředitele Landesmusea v Hannoveru v letech 1923–1936. Řekl, že muzea by měla být Kraftwerke, dynamická místa schopná spontánních změn.** – Množství aktivit v muzeu bylo přirozené a odpovídalo potřebám. Lidé byli schopni přijít do muzea každý večer a byli připraveni nasát vše, co jim představíme. Byly doby, kdy se v muzeu každý večer něco dělo. Měl jsem několik přátel, kteří pracovali v hudebním průmyslu, tančili a hráli divadlo, a muzeum pro ně bylo jediným místem, kde mohli své umění předvést. Pro divadla a operní sály bylo jejich umění příliš experimentální. Takže jakési propojení disciplín přišlo samo od sebe. Muzeum se stalo místem setkávání celé generace umělců.

**Muzeum tedy bylo místem trávení volného času, místem, které skutečně vyzývalo veřejnost ke spoluúčasti, je tomu tak?** – Úkolem každého ředitele muzea není jen pořádat výstavy, ale utvořit si i okruh lidí ze široké veřejnosti, kteří budou v jeho instituci opravdu věřit. Lidé do muzea nechodí jen proto, že se tam zrovna koná výstava Roberta Rauschenberga, ale proto, že to, co se v muzeu děje, je většinou zajímavé. To je bod, ve kterém vedení

francouzských *Maisons de la Culture* udělalo chybu. Vedlo tyto domy kultury, jako by to byly galerie, jenže každá instituce si musí najít a vytvořit své publikum.

**Když má muzeum úspěch, je pak často spojeno s určitým člověkem. Když jeli lidé do Stockholmu, říkali, že jedou k Hulténovi, když jeli do Amsterdamu, říkali, že jedou k Sandbergovi.** – To je samozřejmě pravda a přivádí mě to k dalšímu problému. Instituce by neměly být úplně ztotožňovány se svým ředitelem, to pro muzeum není dobré. Willem Sandberg to dobře věděl, a proto požádal mě a jiné kurátory, abychom uspořádali výstavu ve Stedelijk Museum v Amsterdamu, a sám zůstal stranou těchto projektů. Pro instituci není dobré, je-li spojována pouze s určitou osobností. Pokud se něco pokazí, pak se pokazí úplně všechno. Co se počítá, je *důvěra*. Pokud chcete prezentovat dílo téměř neznámého autora, musíte si věřit. To byl případ první výstavy Rauschenbergových děl v rámci výstavy děl mladých amerických autorů v Moderna Museet. Lidé přišli, i když neznali ani umělce, ani jeho dílo. Co se ale stát nesmí, to je výpadek v kvalitě prezentovaných uměleckých děl. Pokud něco uděláte jen proto, že to bylo jednoduché a výhodné, nebo proto, že vás někdo přinutil udělat něco, s čím nesouhlasíte, musíte si později získávat důvěru lidí znovu a od začátku. Jednou za čas můžete ukázat něco slabšího, ale ne často.

**Co bylo výchozím bodem pro výstavy uměleckých výměn, které jste uspořádal v Centre Pompidou: *Paris – New York, Paris – Berlin, Paris – Moscow* a *Paris – Paris*? Proč si myslíte, že byly tak úspěšné?** – V 60. letech jsem nabídl výstavu *Paris – New York* Guggenheimovu muzeu, ale nedostalo se mi žádné odpovědi. Když jsem začínal v Centre Pompidou, musel jsem vytvořit program na příštích několik let. Výstava *Paris – New York* svedla dohromady lidi z Musée national d'art moderne a z jiných odvětví – byl to multidisciplinární projekt. Měl jsem si nechat patentovat postup, kterým se mi povedlo sjednotit v Centre Pompidou tolik různých týmů, jelikož se tento přístup později stal velice populární. Knihovna se výstavy také zúčastnila. Na výstavě *Paris – New York* jí byla vyhrazena celá jedna sekce, na výstavě *Paris – Berlin* se již všechno odehrávalo na jednom místě. Těmito čtyřmi výstavami jsem se pokusil vytvořit komplexní a hlavně jednoduchou tematickou výstavu. Chtěl jsem být přímý a při tom otevřít mnoho problémů. Tak například výstava *Paris – Moscow* odrážela počátky hnutí Glasnost dlouho před tím, než se západní svět dozvěděl, že něco takového existuje.

**Proč jste se věnoval hlavně vztahu Západu a Východu, a ne vztahu Severu a Jihu?** – Je to divné, ale v té době nebyly rozdíly mezi Východem a Západem tolik známé. Přišel jsem s trilogií výstav *Paris – New York, Paris – Berlin* a *Paris – Moscow* proto, abych zdůraznil

výměny mezi různými hlavními městy kultury na Východě a Západě. Výstava *Paris – New York* začínala rekonstrukcí známé výstavní místnosti Gertrudy Steinové, Mondrianovým ateliérem v New Yorku a galerií Peggy Guggenheimové zvané Art of this Century a končila hnutími jako třeba art informel, Fluxus a pop-art. Výstava *Paris – Berlin, 1900–1933* se omezila na období před národním socialismem a představila přehledku kulturního života Výmarské republiky – umění, divadlo, literaturu, film, architekturu, design a hudbu. Do výstavy *Paris – Moscow* jsem díky uvolnění napětí ve vztahu Francie a Sovětského svazu byl schopen shromáždit díla nesčetných francouzských autorů vystavujících v Moskvě ještě před vypuknutím Velké říjnové revoluce, dále díla konstruktivistů, suprematistů a sociálních realistů.

Podklady pro výstavu *Paris – New York* i pro následující výstavy byly zpracovány ještě před otevřením Centra Pompidou. V 70. letech nebylo módní kupovat umělecká díla amerických autorů. Díky darům Dominique de Menilové, které věnovala za účelem nákupu děl Pollocka a jiných amerických umělců, se však americké malby staly součástí sbírek Centre Georges Pompidou. Před tím, než jsem uvedl první ze série výstav, cítil jsem potřebu seznámit návštěvníky muzea s historií. Uspořádal jsem velké retrospektivy Maxe Ernsta, Andrého Masona a Francise Picabii v Grand Calais a také výstavu Vladimíra Majakovského v CNAC (Centre National d'Art Contemporain) na Rue Berryer blízko Place de l'Etoile. Předělali jsme výstavu z roku 1930, kterou si Majakovskij sám zorganizoval ve snaze představit se z mnoha různých úhlů. Brzy poté spáchal sebevraždu. Roman Cieslewicz měl na starosti grafický design výstavy a také vytvářel přebaly katalogů k výstavám *Paris – Berlin, Paris – Moscow* a *Paris – Paris*. Ale přebal pro katalog výstavy *Paris – New York* vytvořil Larry Revers. Tyto čtyři katalogy byly po dlouhou dobu vyprodané, nedávno ale byly vydány znovu v menším formátu. Tato série výstav nám zajistila dobré vztahy s veřejností, protože jsme se usilovně snažili naše návštěvníky připravit na to, co mohou na výstavě očekávat. Veřejnost přijala Centre Pompidou, protože cítila, že slouží jim, nikoli restaurátorům a kurátorům. Kurátor – hrozné slovo.

**Souhlasím s vámi. Se kterými kurátory (bohužel neznám lepší slovo) jste v 50. a 60. letech hovořil nejčastěji?** – Se Sandbergem ze Stedelijk Museum v Amsterdamu, Knudem Jensenem z Louisiana<sup>9</sup> v Dánsku a s Robertem Gironem z Bruselu. Jednou jsem také spolupracoval s Jeanem Cassouem na výstavě maleb Augusta Strindberga, která se odehrála v Musée national d'art moderne. Sandberg a Alfred Barr – v MoMA – vytvořili návrh, byli to oni,

<sup>9</sup> Louisiana Museum of Modern Art v Humlebaeku v Dánsku. (Pozn. red.)

**Proč to bylo tak úžasné?** – Oba to byli úžasní muži. Žádný z nich nikdy ani nevyslovil slovo „rozpočet“, dneska to je to první slovo, které uslyšíte. Tehdy existovalo mnoho možností. Když jsme na poslední chvíli z Texasu potřebovali získat jeden z automobilů Dymaxion Buckminstera Fullera, řekli mi: „Chlapče, to bude stát hromadu peněz,“ ale dostal jsem je. To byla poslední výtečná výstava v MoMA. René d'Harnoncourt zahynul při nehodě nedlouho před otevřením výstavy s tématem stroje a Alfred Barr odešel do důchodu ještě o rok dříve.

**Za dobu vašeho funkčního období v Moderna Museet se uskutečnilo nesčetně výměn mezi Stockholmem a Spojenými státy. Vy jste byl první v Evropě, kdo zorganizoval velké samostatné výstavy Claese Oldenburga a Andyho Warhola. Byla výstava nazvaná *Amerikanska popkonst* v Moderna Museet ve Stockholmu v roce 1964 první přehlídkou amerického pop-artu v Evropě?** – Byla jednou z nich. Po návštěvě New Yorku v roce 1959 jsem byl kurátorem dvou pop-artových výstav. První z nich byla roku 1962 výstava Roberta Rauschenberga, Jaspers Johnse a ostatních (*Four Americans*, Moderna Museet, Stockholm, 1962). Druhá byla v roce 1964 a věnovala se druhé generaci umělců: Claesi Oldenburgovi, Andymu Warholovi, Royi Lichtensteinovi, Georgi Segalovi, Jamesi Rosenquistovi, Jimu Dinemu a Tomu Wesselmannovi.

**Vášim spojením se Spojenými státy byl také elektroinženýr Billy Klüver.** – Billy byl výzkumným pracovníkem v Bellových laboratořích. V roce 1959 jsem přijel do New Yorku a dal Billymu rychlokurs současného umění a on se nabídl, že bude fungovat jako prostředník mezi Moderna Museet a americkými umělci. Mnoho umělců potřebovalo různé technologické vymoženosti, a tak začal Billy společně s Rauschenbergem, Robertem Whitmanem a Fredem Waldhauerem pracovat na projektu EAT (Experiments in Art and Technology). Bylo to společné úsilí, které nemělo dobrý konec. Pepsi-Cola jim světila přípravu Pavilonu mladých na Světové výstavě v Ósace (Expo 70, Ósaka). Pavilon ve tvaru kopule zahálili do mraku – plastiky Fujiko Nakayi. Jistým způsobem vycházeli z myšlenky Johna Cage, že umělecké dílo může být jako hudební nástroj. Když byl pavilon dokončen, Billy trval na živých hudebních vystoupeních. Po přibližně měsíci a po vystoupení tří nebo čtyř hudebníků Pepsi-Cola celý projekt převzala – přáli si reprodukovat hudbu.

**Jak byste popsal uměleckou scénu ve Švédsku v 60. letech?** – Byla velice otevřená a štědrá. Uměleckou hvězdou se stal Öyvind Fahlström. Bohužel ale zemřel velice mladý v roce 1977. Později během své kariéry jsem uspořádal tři výstavy švédského umění – *Pentacle* v Musée des Arts Décoratifs v Paříži v roce 1968, což byla výstava pěti soudobých umělců,

*Alternatives Suédoises* v Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris v roce 1971, která se zaměřila na umění a život ve Švédsku na počátku 70. let, a *Sleeping Beauty* v Guggenheimově muzeu v New Yorku v roce 1982. Poslední jmenovaná výstava zahrnovala dvě retrospektivy a obsadili jsme jí veškeré výstavní prostory muzea. Jedním z vystavených umělců byl Asger Jorn a druhým Fahlström.

**V mnoha výstavách, které jste organizoval v 60. letech, nemělo samo umělecké dílo privilegovanou pozici. Dokumentace a zapojení se do některé z mnoha činností byly stejně důležité. Proč?** – Dokumentace se nám zdála vzrušující. Nesla se v duchu Duchampových krabic. Začali jsme nakupovat knihy, například Tristana Tzaru. Mělo to ještě další rozměr: workshopy v muzeu se staly běžnou a důležitou součástí našich uměleckých aktivit. Roku 1968 jsme restaurovali Tatlinovu Věž pouze za přispění tesařů a truhlářů, kteří pracovali v muzeu, nezvali jsme žádné specialisty. Tento způsob instalace výstav mezi námi vytvořil fenomenální atmosféru a naše práce se nesla v kolektivním duchu – dokázali jsme instalovat výstavu za pouhých pět dní. Takto vybudovaná soudržnost nám pomohla, když přišly zlé časy na konci 60. let. Po roce 1968 nastala ponurá doba, kdy se kulturní klima stalo směsicí konzervatismu a levicových ideologií. Muzea byla zranitelná, ale my jsme to ustáli díky skutečnosti, že jsme se začali více zabývat projekty orientovanými na výzkum.

**Pořádal jste i politické výstavy, jako byla v roce 1969 například *Poetry Must Be Made by All! Transform the World!* (Moderna Museet, Stockholm). Pro její název jste si vypůjčil větu od Lautréamonta, což lze považovat za pokus o propojení revolučních skupin a avantgardních praktik. Výstava nezahrnovala téměř žádné originály. Zato byla její součástí zeď, na kterou mohly místní organizace vyvěsit dokumenty, které zveřejňovaly jejich zásady a cíle. Jaké bylo uspořádání této výstavy?** – Výstava byla rozdělena do pěti sekcí: „Dada in Paris“, „Ritual Celebrations of the Iatmul Tribe of New Guinea“, „Russian Art“, „Surrealist Utopias“ a „Parisian Graffiti, May '68“. Byla o měnícím se světě, skládala se hlavně z modelů a reprodukcí fotografií, které byly připevněny na hliníkových panelech. Využili jsme také týmy vytvořené z lidí, kteří v muzeu zastávali různé funkce. Stali se z nich animátoři nebo technici. Byli jsme jedna velká rodina, všichni jsme si navzájem pomáhali. Navíc se hlásilo mnoho dobrovolníků, hlavně umělců, kteří pomáhali instalovat díla.

**Další vaší známou výstavou byla *Utopians and Visionaries 1871–1981* (Moderna Museet, Stockholm, 1971). Ta začínala Pařížskou komunou a končila současnými utopiemi.** – Ve srovnání s výstavou *Poetry Must Be Made by All! Transform the World!* bylo k uspořádání této výstavy ještě nezbytnější, aby se na ní podíleli opravdu všichni. Konala se o dva roky později a byla



to první výstava svého druhu, která se odehrávala pod širým nebem. Jedna ze sekcí se věnovala stému výročí Pařížské komuny a v ní byla díla rozdělena do pěti kategorií – práce, peníze, škola, tisk a společenský život. V muzeu bylo také tiskařské zařízení, kde si lidé mohli vytvořit vlastní plakáty a vytisknout si je. Fotografie a malby byly umístěny na stromech. Součástí byla také hudební škola vedená skvělým jazzovým muzikantem Donem Cherryem, otcem Neneh Cherryové. Během workshopu jsme postavili jednu z geodetických kopulí Buckminstera Fullera a skvěle jsme se u toho bavili. Díky dálkopisu mohli návštěvníci položit otázku lidem z Bombaje, Tokia a New Yorku a každý z návštěvníků měl popsat svou představu světa v budoucnosti, jak bude vypadat v roce 1981.

**Výstavy *Poetry Must Be Made by All! Transform the World!* a *Utopians and Visionaries 1871–1981* byly jakými předchůdci mnoha výstav v 90. letech, kdy se kladl velký důraz na přímé zapojení návštěvníků.** – Kromě samotných výstav jsme v Moderna Museet organizovali i několik večerních programů, které posunuly věci ještě dále. Během výstavy *Poetry Must Be Made by All! Transform the World!* přišli odpůrci vojenské služby ve Vietnamu, vojáci, kteří nedovoleně opustili jednotku, a Černí panteré, aby vyzkoušeli, do jaké míry jsme otevření. Byla vytvořena podpůrná komise Černých panterů, která se scházela v místnosti, do které neměla veřejnost přístup. Kvůli tomu nás parlament obvinil, že využíváme veřejné prostředky organizování revoluce.

**Když hovoříme o těchto výstavách, vzpomínám si na vaše známé plány na vytvoření Kulturhusetu ve Stockholmu. Tato instituce byla popsána jako křižovatka mezi laboratoří, ateliérem, workshopem, divadlem a muzeem a v jistém smyslu slova také jako semínko, ze kterého později vyrostlo Pompidou.** – To není daleko od pravdy. V roce 1967 jsme pracovali na Kulturhusetu pro Stockholm. Spolupráce veřejnosti měla být přímější, intenzivnější a praktičtější než kdy předtím. Chtěli jsme vytvořit workshopy, kterých by se veřejnost mohla přímo účastnit, kde by mohla například diskutovat o tom, jak jsou novinky propírány v tisku. Byla by to místa pro kritiku každodenního života. Původně to mělo být takové převratnější Centre Pompidou v mnohem menším městě, než je Paříž. Beaubourg je také produktem let 1967–1968, jak jej viděl Georges Pompidou.

**Ve vašich plánech na Kulturhuset mělo být každé patro zasvěceno jednomu účelu. Jak by pak v takto uspořádané budově mohla být podporována multidisciplinarita a interaktivita?** – Bylo to navrženo tak, že s vaším postupem jednotlivými poschodími směrem vzhůru by bylo to, s čím jste se setkal, komplexnější než to, co se nacházelo v předchozím poschodí. Přízemí mělo být naprosto otevřené. Měly se v něm nacházet jen holé informace, zprávy. Plánovali

jsme, že zprávy k nám budou dálkopisem přicházet z celého světa. Ostatní poschodí měla hostit krátkodobé výstavy a měla tam být i restaurace. Restaurace byla opravdu důležitou součástí budovy, protože lidé se potřebují scházet. V pátém poschodí jsme chtěli vystavit naši sbírku. Naneštěstí byly plány na Kulturhuset zavrženy a politici a parlament převzali budovu k vlastnímu užívání. Ale práce, kterou jsem projektu věnoval, se mi hodila jako příprava na projekty a práci v Centre Pompidou.

**Ve spolupráci s Kasperem Königem jste v roce 1977 uspořádal v Centre Pompidou výstavu On Kawary. Co můžete říct o této výstavě?** – Již dříve jsem se setkal s On Kawarou ve Stockholmu. Téměř rok žil v bytě, který patřil Moderna Museet, a stali se z nás přátelé. Vždycky jsem měl za to, že On Kawara je jedním z nejdůležitějších představitelů konceptuálního umění. Výstava zahrnovala všechna jeho díla, která vytvořil toho roku. Na výstavu nebyl ani jediný ohlas ze strany francouzských novinářů – ani jeden článek.

**Jak vidíte Pompidou nyní?** – Nechodím tam často. Jednou jsem udělal chybu a vrátil jsem se zpět ve funkci poradce. Už nikdy se tam nevrátím kvůli práci. To je moje zásada.

**Je možné prostory londýnského Institute of Contemporary Arts s barem, kinosálem, výstavními prostory srovnat s rozmanitým a interdisciplinárním využitím prostor, ve kterých se měl nacházet Kulturhuset ve Stockholmu?** – Myslím, že sbírka je absolutní základ. Problémem *Maisons de la Culture* André Malrauxe je to, že byly vždy zaměřeny na divadlo. Nepřemýšlel o tom, jak postavit muzeum, a to je důvod, proč jeho kulturní instituce neuspěla. Sbírkou je páteří každé instituce. Jen díky ní je možné překonat složitá období jako například dobu, kdy je ředitel sesazen s funkce. Když se Valéry Giscard d'Estaing stal prezidentem, někteří lidé se ptali, proč se Pompidou vystavuje všem těm problémům se sponzory. Proč nezanechat sbírku v Palais de Tokyo a nevybudovat Kunsthalle bez vlastní sbírky? Byl činěn velký nátlak na to, aby se Centre Pompidou vyvíjelo tímto směrem. Naštěstí se mi podařilo přesvědčit Roberta Bordaze, že by to mohlo být nebezpečné, a společně jsme zachránili sbírku i projekt.

**Takže jste proti oddělování sbírky od výstav?** – Ano. Jinak nemá instituce reálné základy. Později, když jsem se stal ředitelem Kunsthalle a Ausstellungshalle v Bonnu, zjistil jsem, jak křehká může být instituce zaměřená pouze na současné umění. Jednoho dne, když se někdo rozhodne, že její provoz je moc nákladný, je konec. Všechno ztraceno a téměř beze stopy. Zbude pouze několik katalogů, nic víc. Taková zranitelnost je hrozivá. Ale to není jediný důvod, proč mluvím o sbírkách s takovou vášní. Také si myslím, že střet

**Jak vypadá umělecký svět 90. let z vaší perspektivy?** – V tomto světě vidím málo soudržnosti a propojenosti, tedy něco jako krizi. Ale také sleduji velmi odvážné počiny a hlavně obrovský zájem široké veřejnosti o umění. Daleko větší zájem, než se projevoval v 50. letech, když jsem začínal.

**Na čem nyní pracujete?** – Pracuji pro nově otevřené muzeum Jeana Tinguelyho v Basileji. Také pracuji na knize o počátcích Pompidou, která se jmenuje *Beaubourg de justesse*. A také píšu své paměti.

**Johannes Cladders** Narozen roku 1924 v Krefeldu, v Německu, kde v roce 2009 také zemřel.

Johannes Cladders byl ředitelem Städtisches Museum Abteiberg v Mönchengladbachu v letech 1967–1985. Díky němu se dostalo mezinárodní pozornosti a uznání umělcům jako například Josephu Beuysovi a dalším. V roce 1972 spolupracoval na výstavě *Documenta 5*, která se konala v německém Kasselu, a od roku 1982 do roku 1984 byl komisařem Německého pavilonu na Bienále v Benátkách.

Tento rozhovor se uskutečnil roku 1999 v Krefeldu. Již dříve byl zveřejněn v časopise *TRANS*, No. 9–10, New York 2001, a byl znovu otištěn v *Hans Ulrich Obrist*, vol. I, Charta, Milan 2003, str. 155. Rozhovor byl vydán i ve francouzštině v *L'effet papillon, 1989–2007*, JRP Ringier, Zurich 2008, pod názvem „Entretien avec Johannes Cladders“, str. 196.

Z německého jazyka přeložily Christina Stotzová a Pascale Williová.

**H. U. O.: Jak to všechno začalo? Jak jste se dostal k pořádání výstav a která výstava byla vaše první? – J. C.:** Ve skutečnosti jsem prošel velice obyčejnou muzejnickou kariérou – začínal jsem jako asistent v Kaiser-Wilhelm-Museum a v muzeu Haus Lange. Obě tato muzea se nacházejí v Krefeldu. V 50. a na počátku 60. let byl Haus Lange jedinou institucí v Německu, jejíž tehdejší ředitel Paul Wember měl dostatek odvahy k pořádání výstav současného umění. Pro mě to byla úžasná škol. Dostal jsem příležitost seznámit se s mnoha umělci, hlavně z tehdy oblíbených skupin Nouveaux Réalistes a s pop-artovými umělci. V roce 1967 se uvolnilo místo ředitele městského muzea v Mönchengladbachu a já se o ně ucházel. Od té doby jsem byl již schopen nezávisle realizovat své nápady. První výstavou byla výstava děl Josepha Beuyse. V té době bylo Beuysovi asi 46 let a ještě nikdy nebyla uspořádána žádná jeho muzejní retrospektiva. Bylo to jako bomba, z ničeho nic se naše muzeum stalo známé daleko za hranicemi města Mönchengladbach.

**Konala se tato výstava ve stejných prostorách, kde se uskutečnily i pozdější výstavy? – Ne,** tato výstava se konala v malých provizorních prostorách na Bismarckstrasse. Ve skutečnosti to byl soukromý dům, který jsme využívali k výstavám. Od začátku jsem se zaměřil na současnost – bezprostřední současnost, kterou jsem považoval za klíčovou pro vývoj umění. To znamená, že jsem nikdy neustoupil vkusu veřejnosti a také jsem nikdy nepovolil žádné neoriginální umění. Vždy jsem se snažil objevovat průkopnické myšlenky, od nichž přicházejí nové nápady, ve smyslu, že „umění definuje umění“. Na tom jsem založil svůj program. Kvůli napjatému rozpočtu jsem se v další výstavě musel držet takřikajíc doma. Vystavili jsme kartonová díla Erwina Heericha.

**Jak došlo na použití katalogových krabic? –** Byla to z nouze ctnost. Finanční situace nebyla právě dobrá, měl jsem k dispozici jen velice nízký rozpočet a nechtěl jsem vytvářet žádné nanicovaté brožurky. Chtěl jsem něco, co by bylo vhodné pro zařazení do knihoven, něco o správné tloušťce. Krabice má správnou tloušťku a můžete si do ní dát spoustu různých věcí, pokud na ně máte peníze. S tímto nápadem v hlavě jsem přišel k Beuysovi a řekl jsem mu, že jsem našel tiskárnu, kde zdarma vytisknou text a reprodukce, ale velikost bude bohužel striktně limitovaná. Velikost nebyla dostatečná a katalog byl příliš úzký. „Čím jiným můžete přispět?“ zeptal jsem se ho. Slíbil mi, že vytvoří předmět z plsti, a tím jsme krabici téměř zaplnili.

**Takže jste rozhodl společně s Beuysem? –** Souhlasil s mým nápadem na tvorbu krabice. Hovořil jsem s ním o jejím tvaru – tedy o jejích rozměrech. Nechtěli jsme standardní rozměry, ale něco neobvyklého. Beuys tedy rozměry navrhl a zachovali jsme je i pro další

výstavy. Také si pamatuji, že jsem mu řekl, že plánuji vydat jeho katalog ve 300 výtiscích. On mi na to odpověděl: „To se mi vůbec nelíbí. To číslo je příliš zarovnané. Udělejme 330 výtisků. 333 už by bylo příliš dokonalé.“ Od té doby jsem vždy vydával katalogy v nezaokrouhlených počtech výtisků.

**S jakou výstavou jste se přestěhovali z provizorních prostor do těch nových?** – Když jsem do Mönchengladbachu přišel, existovalo muzeum pouze v provizorních podmínkách. Přesto jsem se nechal lákat, protože město již vyjádřilo svůj záměr na vybudování nového muzea. O jeho umístění se diskutovalo velice dlouho. Do Mönchengladbachu jsem přišel v roce 1967 a o umístění muzea se rozhodlo teprve okolo roku 1970. V roce 1972 jsem mohl oslovit architekta Hanse Holleina a město ho pak zmocnilo k vytvoření návrhu muzea. Plánování trvalo do roku 1975 a budova byla dokončena až roku 1982. Takže jsme v tom „bytovém“ domě sídlili 15 let.

**Je zajímavé, jak toto prozatímní řešení (stejně jako katalogy), kdy jste z nutnosti udělal přednost, bylo účelně využito mnoha umělci. Stále dokola mi umělci opakují, jak důležité pro ně toto místo bylo.** – Opravdu bylo důležité. V první řadě velmi mladí umělci neměli v té době dostatečné množství vlastních děl, která by mohla být použita ve velkých retrospektivách. Za druhé, mnoho z těchto umělců nikdy nemělo samostatnou výstavu v muzeu. Obvykle měli zkušenosti pouze s komerčními galeriemi, kde jim byl vyhrazen jen omezený prostor. Za třetí, mezi mladými umělci byla tendence zcela se vyhýbat „posvěceným“ muzejním halám. Přesto, že naše instituce byla muzeem technicky i podle práva, v mnoha ohledech byla srovnatelná se soukromým podnikem v něčím domě. To má co do činění s atmosférou prostor a také se způsobem, jakým jsme muzeum vedli. Dělal jsem rozhodnutí, ke kterým jsem teoreticky nebyl pověřen, ale nezdálo se, že by to někomu vadilo. Neexistovaly žádné komise, které by rozhodovaly o tom, kterého umělce vystavit a kdy.

**Takže žádná byrokracie?** – Žádná byrokracie. Z toho důvodu jsem neměl problém kontaktovat umělce, kteří byli k tradičním muzeím spíše skeptičtí. Na jiných místech byli lidé podráždění a některé věci nebyly realizovány, ale já žádné problémy neměl.

**Dalo by se tedy říci, že Mönchengladbach měl tu výhodu, že byl spíše v pokusné fázi než v reprezentativní fázi?** – Přesně tak!

**Když mluvíme s Haraldem Szeemannem nebo ostatními kurátory, kteří působili v 60. letech, říkají, že v Evropě bylo pouze několik zajímavých míst. Která to byla?** – Amsterdam, Bern,

Krefeld. Ale musím dodat, že Kaiser-Wilhelm-Museum v Krefeldu bylo uzavřeno z důvodu renovace krátce poté, co jsem odešel. Muzeum Haus Lange se zavřelo, protože budova nepatřila městu, ale Langeho dědicům, kteří se rozhodli neprodloužit nájemní smlouvu. Z toho důvodu se v těchto prostorách výstavy dále nekonal. Takže jediné místo v celém Německu, které bylo v mezinárodním kontextu zajímavé, bylo na nějakou dobu mimo provoz. To byla moje šance, jak ulevit Krefeldu od odpovědnosti, kterou v té době nesl. Což jsem také udělal.

**Zabývali se i jiní ředitelé muzeí současným uměním?** – Ne tak docela. Existovalo několik ředitelů, kteří se o současné umění zajímali, například Werner Schmalenbach, ale ti většinou vystavovali to, s čím již byla veřejnost seznámena a co se jí zalíbilo. Žádné muzeum se nepokusilo přispět k definici pojmu *umění*. Jejich výstavy se konaly z jiného důvodu než výstavy v Krefeldu a Mönchengladbachu. Já jsem nechtěl degradovat svou práci na pouhý obchod. Víte, co myslím: mám takový a takový rozpočet, a tudíž můžu uspořádat pouze omezený počet předem daných výstav, které se budou konat jedna po druhé. Ne, některé mé výstavy se přihodily tak nějak náhodou, úplně spontánně. Věci se začaly dít ze dne na den. Setkal jsem se s umělci, které jsem už nějakou dobu znal, a ve vhodný okamžik jsem se jich zeptal: „Nemáte náhodou čas příští měsíc?“ Otázka peněz nehrála hlavní roli. Samozřejmě, že jsem peníze potřeboval, ale mnoho věcí byla čirá improvizace.

**Texty Alexandera Dornera se zabývají tímto druhem improvizace.** – Už v 50. letech mě Dornier zajímal, protože byl jedním z mála lidí, kteří se vážně zamýšleli nad funkcí muzea. Nebyl to člověk, který by jen prošel muzeem a na nic se nezeptal, ale byl to člověk, který rozvedl ucelenou myšlenku, a já ji pochopil. Vždycky jsem věřil a stále věřím, že umělec tvoří dílo, ale v umělecké dílo je přetvoří teprve společnost. Touto myšlenkou se zabýval již Duchamp a mnoho dalších. Ve většině případů muzea bohužel nepochopila následky takového uvažování. Vždycky jsem se považoval za spoluvůdce umění a nechápejte mě zle, nemyslím to tak, že bych umělce rušil a říkal mu: „Tak a teď namaluj levý horní roh červenou barvou,“ ale spíše jsem se procesu účastnil jako prostředník. Prostředník, který pomáhá přetvořit díla na umělecká díla. Bylo mi tedy jasné, že pro díla, která byla veřejností uznána za umělecká, již nic dělat nemusím. Raději jsem se zabýval díly, která ještě nenabyla veřejného uznání. Byla to tedy stále pouze díla, nikoli umělecká díla.

**Jaké další osobnosti, kromě Alexandera Dornera, pro vás byly nebo jsou důležité?** – Teď vám je bez přemýšlení všechny nevyjmenuji. Napadá mě snad pouze Willem Sandberg. Velmi mě ovlivnil, stejně jako mnoho dalších, na které si nyní nevzpomenu.

**Proč byl Sandberg tak důležitý?** – Sandberg mě nadchl tím, že převrátil naruby definici muzea, které bylo úzce spojené s definicí umění. V tomto ohledu byl úspěšnější než Dorner. Jeho návrh, který popsal v publikaci *Nu* a který na počátku 60. let vyvolal takový rozruch, opustil starý náhled na muzeum jako na trvalou výstavu. Říkal, že umělecká díla by měla být v depozitáři a v muzeu by se měla prezentovat v uvolněném duchu a pouze při specifických výstavách. Měli bychom se vzdát veškerých institucionálních konvencí uctívajících umění a lidé by se měli v muzeu cítit natolik svobodně, jako kdyby si mohli zahrát stolní tenis bezprostředně u stěn s vystavenými uměleckými díly.

**Umění a život?** – Zcela propojit umění a život, a tak upustit od muzeí – tedy od muzeí tak, jak jsou tradičně vnímána. Sandbergova myšlenka mě velice nadchla a při své práci jsem ji využil, i když jsem si ji ve svých počátcích v Mönchengladbachu částečně přizpůsobil svým potřebám a cílům.

**Jak ten přechod proběhl?** – Všechno začalo tehdejšími dohady o pojmu *muzeum*. Dělal mi problémy přiklonit se k názoru, v té době velmi rozšířenému, že tento problém lze vyřešit pouhým nahrazením slova muzeum slovem jiným. Stejně jako „antiumění“ bylo vymyšleno slovo „antimuzeum“, které mělo oživit koncept muzea. Přesto jsem se termínu muzeum nechtěl zcela vzdát, a to byl pravděpodobně největší rozdíl mezi mnou a Sandbergem. Na rozdíl od něho jsem se pokoušel objasnit svou pozici v kontextu historie a vývoje muzea. Ačkoliv jsem se v jedné publikaci vyjádřil, že nejsem proti hraní stolního tenisu v budově muzea, ale jen si myslím, že by nejprve měly být ze stěn odstraněny všechny obrazy, aby nerozptylovaly při hře.

Pontus Hultén při našem rozhovoru také hovořil o umění a životě v muzeu – hlavně o Kulturhusetu, což byl důležitý mezidisciplinární utopický projekt ve Stockholmu na konci 60. let. Tam také měla být smazána hranice mezi uměním a životem, a to tak, že v Kulturhusetu měly být restaurace, interaktivní místnosti, workshopy a laboratoře. Ačkoliv on říkal, že pro něho byla separace vždy velmi důležitým aspektem návrhu Kulturhusetu. Tato koncepce nebyla naplněna až do doby, kdy ji později uplatnil v Centre Georges Pompidou. Sbírka však byla stále prioritou. Je to podobné tomu, co jste právě říkal: v budově muzea je možné hrát stolní tenis, ale v době, kdy se výstava odehrává na nějakém jiném místě. – Přesně to je můj pohled na separaci. Stále jsem si přál muzeum, ale tvrdil jsem, že i když vyměníte etiketu na láhvi, neznamená to, že víno uvnitř této láhve bude jiné. To víno se musí změnit, ne etiketa. Musíme přestat definovat umění jako předměty, které společnost již uznala za umění. Musíme dovolit, aby se umění vyvinulo podle toho, jak je vnímáno. Jednoduché

založení kavárny, hřiště nebo workshopu by nepomohlo mému úsilí o přiblížení umění běžnému životu. Takhle se otázka muzea nevyřeší, dá se vyřešit pouze vyjednáváním. Na jedné straně je na nás, abychom z díla vytvořili umělecké dílo, a na straně druhé je naším úkolem ochraňovat a udržovat díla, která se již stala uměleckými. To je můj pohled na věc. Tak jsem si přál muzeum se sbírkami a vybral jsem pojem *antimuzeum*, ne proto, že bych pojem antiumění chápal jako něco, co se nikdy nemůže uměním stát, ale jako něco, co přispívá k permanentní obnově umění. Není to negativní, ale velmi pozitivní fráze, znamená proces neustálé tvorby. I přesto, že instituce sama díla netvoří, zastává roli diváka a případně i umožňuje veřejné uznání a tím k vytvoření uměleckého díla přispívá.

**Ovlivnili někteří umělci vaše pojetí muzea?** – Ano, bylo jich poměrně dost. Otázka muzea byla hlavním tématem mnoha diskusí v uměleckém světě. V této souvislosti si pamatuji především Daniela Burena a Marcela Broodthaerse. Já sám jsem vždy vystavoval každého umělce pouze jednou, protože jsem nechtěl, aby se naše muzeum stalo galerií a vystavovali jsme stejné umělce stále dokola. I přesto jsem Daniela Burena vystavil dvakrát.

**Když se dívám na vaše katalogy, zdá se, že jste téměř nepořádal skupinové výstavy. Můžete o tom pohovořit? Po této stránce se mi zdá zajímavý váš výrok o výstavě *Documenta V* v Kasselu, na kterou vás roku 1972 pozval Harald Szeemann. Váš výrok zněl: „Prohlubovat, ne rozšiřovat.“ Vy jste prohloubil individuální pozice a vystavoval například Broodthaerse, Beuyse nebo Fillioua.** – Harald si představoval, že výstava by měla sekci nazvanou „Individual Mythologies“, a požádal mě, abych ji uspořádal. Řekl jsem mu: „Už nemůžu dál pracovat s pojmy, které jsi vymyslel. Každé umělecké dílo je pro mě osobní mytologií.“ Nechtěl jsem upřednostňovat určité styly nebo směry, jako bylo a je mezi aktivnějšími kurátory běžné. Vezměte si třeba pojem Nouveau Réalisme. Tento pojem nepochází od Jeana Tinguelyho nebo Yvese Kleina nebo jiného tvůrce spojovaného s tímto proudem. Tito umělci byli „slepeni“ do skupiny i přesto, že skupinou jako takovou nikdy nebyli. Chtěl jsem, aby umění mluvilo samo za sebe. Pohlížel jsem na umění jako na snahu jednotlivců, kteří na dílech pracují. Myslím, že je důležité vystavovat díla tak čistě, jak je to jen možné – a to je možné pouze při individuálních výstavách. Nikdy jsem neměl valné mínění o výstavách, kde vystavovalo dvacet umělců, každý po třech dílech. Z takové výstavy si nelze udělat představu o žádném autorovi. Hlavní důraz musí být na dílech, která prezentují osobnost. A to je důvod, proč organizuji skupinové nebo tematické výstavy pouze zřídka.

**Můžete něco povědět o první výstavě Broodthaerse?** – Jeho výstava se konala roku 1970 nebo 1971. Pojednávala o tématu „film a předmět“ – „předmět a film“ a o tom, jak se tyto dva

pojmy prolínají. Promítali jsme filmy, které do té doby Broodthaers natočil, a rekvizity (židli, mapu světa, dýmku, stránky kalendáře atd.) jsme vystavili jako umělecká díla na stěnách.

**Diskutovali jste s Broodthaersem před výstavou? –** Dlouho.

**Znamená to tedy, že vaše výstavy vycházely z intenzivních dialogů s umělci? –** Ano. Každá výstava se zakládala na dialogu s umělcem. I když se výstavy odehrály spontánně, dialog jsme vedli už po nějakou dobu před samotnou výstavou. Mnoho umělců jsem znal dlouhá léta.

**Co si myslíte o stále rychlejší akceleraci ve světě umění? Počet výstav je prostě ohromný. –** To je prokletí špatného počínu. Lidé, kteří byli již několikrát připomenuti, jako Szeemann a Hultén, byli velmi úspěšní. Cokoli udělali, objevilo se ve zprávách. Nyní se muzea musí snažit, aby získala pozornost médií, a to dříve nebylo nutné. Každá výstava byla doprovázena aférou, což je dnes nepředstavitelné. Dnes se mnoho lidí snaží těžit z těchto úspěchů v minulosti. Říkají: „To musíme také udělat.“ Takže, když budu přehánět, mohu říci, že dnes máme muzea současného umění v téměř každé vsi. Pokud nechcete vystavovat každého místního umělce, dostupný materiál se brzy vyčerpá. S tím, kdo se těší zájmu, se bude ve stejnou dobu snažit navázat kontakt přibližně 25 institucí. Dříve byli úspěšní umělci kontaktováni nanejvýš třemi institucemi zároveň.

**Problém je, že umělecké instituce jsou čím dál více odděleny od umělců. –** Tak to je. Instituce se od umělců stále vzdalují. Oslavují samy sebe a své sponzory. Jejich prvotní funkce, tedy transformace díla v dílo umělecké, už zastarala. Instituce si potvrzuje svou vlastní identitu, a tak hraje počet návštěvníků stále důležitější roli. Co to tedy znamená? Kvalitu díla není možné měřit podle počtu lidí, kteří navštíví instituci. Jedním z příkladů je Holandsko, kde každému, kdo se prohlásí za umělce, je přiznána finanční podpora. Můžeme pouze doufat v to, že tento stát produkuje jednoho génia za druhým. Materiální potřeby tvůrců umění jsou sice zajištěny, ale z toho ještě žádný umělec nevzešel. To není dobrý způsob zajištění existence umělců.

**V jednu chvíli jste se rozhodl, že s tímto druhem muzea skončíte. Co vás vedlo k tomuto rozhodnutí? –** Ne, myslím, že management bych dokázal zvládnout. Původně jsem zamýšlel, že využiji otevření muzea v roce 1982 jako příležitost rozloučit se. Později jsem se rozhodl, že to neudělám, protože by mě všichni kritizovali za to, že jsem nechal vzniknout projekt, jehož životaschopnost jsem neprokázal. Zůstal jsem další tři roky, jen abych dokázal, že muzeum existence schopno je. To byl jeden důvod. Druhý důvod vyplynul ze samotného

umění. Zoufale jsem se snažil najít něco novátorského, ve smyslu umění, které definuje umění. Nechtěl jsem pouze otevřít něco jako „stáje“ pro umělce, jako někteří obchodníci s uměním. „Obchod“ s uměním mě zaplavil ze všech stran a já se ho nechtěl účastnit.

**Co si myslíte o tom, jak umělci v 90. letech navázali na věci z 60. a 70. let? –** V roce 1989 jsem se již dlouhou dobu pohyboval mimo muzeum. Je to pravděpodobně mým věkem, že velmi lehce rozeznám známé a recyklované znaky v umění. Neříkám, že tento přístup nevede k něčemu hodnotnému. Umělec pouze nekopíruje, využívá dřívějších děl jako výchozího bodu a rozvine z něho něco nového. Tuto tendenci jsem rozeznal již na počátku 60. let. Členové Nouveau Réalisme se pokoušeli navázat na odkaz Duchampa nebo na dadaisty. Neobviňuji je. Nikdo na tento svět nespádl z jiné planety, všichni jsme ovlivněni tradicí.

**Konaly se v 90. letech nějaké výstavy, které vás zaujaly? –** Zaujal mě například Franz West, který byl inspirován mnoha zdroji, například hnutím Fluxus nebo Nouveau Réalisme. Také přidává rakouský surrealismus, který se do té doby neobjevil v žádném díle některého člena z výše uvedených skupin. To do jeho tvorby vnáší jiné smýšlení a spoustu zkušeností, které hrály hlavní roli v surrealismu a které souvisejí s Freudovým jménem. To mi připadalo velmi zajímavé. Zatímco Nouveau Réalisme a každý, kdo pracoval s brakem, byl materiálně založený, Franz West přišel s naprosto odlišnou dimenzí, která je v základu úplně nematerialistická. Například tak vznikly noční můry, které neexistovaly v Armanově díle. Tohle byly nové tendence, které, pevně věřím, budou pokračovat. Již ne nejmladší, ale stále hrající dominantní roli v nedávném vývoji, je Christian Boltanski. Mladí umělci jsou pro mě lidé jako Wolfgang Laib, Giuseppe Penone a Lothar Baumgarten, kteří všichni vystavovali v 80. letech.

**Konečně otázka mífící k budově Hanse Holleina. Již v 70. letech jste dělal výstavu Hanse Holleina a z vašeho dialogu vzešla tato budova. Jaký to byl dialog? –** Dialog začal přípravou výstavy na téma smrt. V té době jsme měli možnost hypoteticky hovořit o myšlence muzea. Když jsem později dostal za úkol vytvořit novou budovu muzea, navrhl jsem, že místo vypisování architektonické soutěže bychom mohli jmenovat jednoho architekta, který by byl ochoten spolupracovat na výstavbě muzea nebo alespoň diskutovat o jeho podobě se zaměstnanci muzea. Navrhl jsem Hanse Holleina, a to byl začátek. Celá ta věc je velice komplexní a složitě se vysvětluje. Vedlejší poskytované služby nebyly hlavní prioritou. Kavárna, učebna malířství, přednáškový sál nebo pingpongová místnost byly pouze vedlejší služby a struktura budovy to jasně naznačuje. Přesto jsme je ale nechtěli odsunout na okraj muzea, ale spíše je zakotvit do struktury budovy. Všichni by měli pochopit, že toto jsou služby poskytované v rámci muzea a z tohoto důvodu lze do kavárny vstoupit pouze



z vnitřku muzea. V mnoha případech lze dnes do kaváren v muzeích vstoupit i z ulice. Vždycky jsem měl za to, že když tu chcete dostat levný šálek kávy, musíte nejprve projít okolo umění. Také bych rád uvedl, že architektura budovy není moje práce. Hollein byl architekt, ne já. Každá myšlenka byla jeho.

**Vaším záměrem bylo vyvarovat se toho, co se, jak se zdá, děje nyní v mnoha muzeích – totiž že jejich doplňkové funkce se mění na funkce hlavní. –** Chtěl jsem, aby to u nás bylo obráceně. Přál jsem si zdůraznit funkci muzea a to, že muzeum je stále muzeum, zatímco jsme nezanedbávali doplňkové funkce.

Navíc jsem toužil po demokratickém muzeu. Všechno autoritářské a absolutistické je symetrické. Chtěl jsem vytvořit muzeum s nepředvídatelným směrem. Navíc jsem toužil po konfrontaci, což neznamena srovnávat všechno v jedné místnosti. Usiloval jsem o transparentnější pohled. Tak například dívám-li se na dílo v místnosti zasvěcené jednomu umělci, vždycky se ze stejného místa mohu podívat na díla v jiných místnostech, i když to bylo jen koutkem oka.

**Žádné izolované bílé krychle? –** Přesně. Navíc jsem nechtěl, aby se příliš mnoho vyjadřovalo verbálně, ale spíše skrze architekturu. Labyrint splnil tento účel. Každý, kdo se ztratí v džungli, si zapamatuje každou orchidej, která ho zavede k domovu, protože si řekne: „To už jsem viděl.“ Chtěl jsem vytvořit budovu s charakterem džungle, kde by se člověk mohl ztratit, a byl tak nucen hledat nějaké orientační body. Myslím, že to Hollein vyřešil velmi dobře. Hollein také chtěl použít určité prototypy z historie architektury, například kopuli Pantheonu, a proto je v muzeu také malá místnost s kopulí. Ta se shoduje s původní kopulí z Pantheonu, který je nám díky našemu vzdělání znám jako legitimní kulturní prostor. Všechno, co je vystaveno v této místnosti, je vnímáno jako umění, a tak se to stává součástí kulturního světa. Chci vystavovat díla, která by návštěvníci pravděpodobně nepovažovali za umělecká, v takovém architektonickém kontextu, který návštěvníky donutí hovořit o daném díle jako o díle uměleckém – i kdyžby to znamenalo, že taková expozice neuspokojí potřeby každého návštěvníka.

**To je tedy hlavní funkce muzea? –** Ano, to je hlavní funkce muzea, samozřejmě doprovázená jeho strukturou. Muzeum je neverbální zprostředkovatelský systém. Otázka úhlu pohledu a demokratizace (v tom smyslu, že návštěvník se musí sám za sebe rozhodnout) patří do tohoto zprostředkovatelského systému. Nechtěl jsem lpět na žádné ideologii, která tvrdí, že se lidé musí uměním opít. Stále si mohou užívat alkoholu v kavárně, ale pohybují se v muzeu a měli by to vnímat.

**Jean Leering** Narodil se roku 1934 v Amsterdamu. Zemřel roku 2005 v Eindhovenu, Nizozemí.

Kromě jiných zaměstnání byl Jean Leering ředitelem Stedelijk Van Abbemuseum v Eindhovenu v letech 1964–1973. V roce 1968 se objevil po boku Arnolda Bodeho jako vedoucí osobnost výstavy *Documenta IV* v Kasselu.

Rozhovor se uskutečnil v roce 2002 v Leeringově domě v Amsterdamu. Poprvé byl uveřejněn v publikaci Paula O'Neill (ed.) *Curating Subjects*, Open Editions, Londýn 2007, str. 132.

**H. U. O.: Začneme od začátku. Jak jste se stal kurátorem výstav? Jaký obor jste vystudoval? –**  
J. L.: Nestudoval jsem historii umění ani nic podobného. Vystudoval jsem architekturu v Delftu. I když jsem se připravoval na dráhu architektonického inženýra, už v té době jsem pořádal výstavy. První výstava, kterou jsem uspořádal v muzeu Het Prinsenhof v Delftu, se zabývala náboženským uměním 19. století.

**Kdy to bylo? –** V roce 1958. Pracoval jsem na ní již od roku 1956 až do počátku roku 1958, kdy se výstava konala. Ještě před dokončením studia architektury a nástupem vojenské služby (v roce 1963) jsem s několika přáteli uspořádal výstavu autonomní architektury v témže muzeu.

**Kteří architekti se zúčastnili, jaký druh projektů tato výstava zahrnovala? –** Architektura byla tou nejlepší částí – začínala Piranesim, pokračovala přes Boullého a Ledoux a končila až architekturou nedávné minulosti. Ta byla zastoupena prací amerických architektů F. L. Wrighta a Louise Kahna. Menší část výstavy byla věnována uměleckým dílům – například van Doesburgovi a jiným tehdy populárním hnutím.

**Zabývala se vztahem mezi architekturou a utopií? –** Vezměme třeba Boullého – žil v období Francouzské revoluce a vytvořil pouze několik budov. Do dnešní doby z jeho práce tedy zůstaly zachovány hlavně nádherné reprodukce. Je autorem rozsáhlých kreseb – jsou pouze černobílé, stínované. Na výstavě byli zastoupeni také Ledoux, Loos, De Stijl, architektura Utrechtu a nejnovější architektura. Díky zkušenostem s pořádáním výstav mi jeden z mých přátel poradil, abych se ucházel o místo ředitele ve Van Abbemuseum v Eindhovenu. O místo jsem se ucházel a po výběru ze všech kandidátů jsem je nečekaně dostal.

**Takže Vaše cesta vedla od architektonického inženýra k řediteli muzea umění. Chris Dercon během našeho rozhovoru zdůraznil, že toto je jeden z důvodů, proč vaše kurátorská činnost ovlivnila tolik lidí a proč je tolik důležitá pro mladou generaci kurátorů. Interdisciplinarita je vaší hlavní metodou. Jak jste to zvládl jako kurátor ve Van Abbemuseum? –** Ano, je to pravda. Od samého začátku mě zajímalo toto propojení. Pojednává o tom moje nejnovější kniha [*Beeldarchitectuur en kunst: het samengaan van architectuur en beeldende kunst*, 2001]. Je o vztahu mezi vyobrazením, architekturou a uměním. Tyto vztahy jsem studoval od dob starověkého Egypta až po rok 1990.

**Když jste se najednou stal ředitelem Van Abbemusea, jaké nápady nebo projekty jste měl v hlavě? –** Když jsem to místo získal, zajímal jsem se již o interdisciplinaritu. Umělci z De Stijl,

kteřé jsem již studoval pro výstavu v Delftu, přitahovali mou pozornost. Také se mi líbil El Lissitzky. Moje první výstava ve Van Abbemuseu se ale věnovala umění a divadlu a její zahájení se záměrně shodovalo s otevřením nového divadla v Eindhovenu. Bylo to v září/říjnu 1964.

**Byly vaše postupy ovlivněny některými kurátory? Ovlivnil vás Willem Sandberg?** – Ano. Sandberga jsem znal již dříve, dokonce mi napsal kladné doporučení při mé nominaci do Eindhovenu. Byl to úžasný muž a mladší generace znala jeho reputaci v zahraničí. Ačkoli mnoho kritiků nesouhlasilo s jeho metodami, já jsem ho obdivoval. Byl to fantastický pracant, spal pouze několik hodin denně. Často si šel po večeri na hodinu nebo hodinu a půl lehnout a poté vstal a pracoval až do rána. Opět si na hodinu lehl a pak zase šel do muzea. Dodržoval striktní režim, málo jedl, rád pil, ale ne příliš, a měl velké sebeovládání.

**A stejně jako vy to nebyl historik umění, jeho původním oborem byl grafický design. Možná, že tato interdisciplinarita vysvětluje, proč se stal tak důležitým.** – Ano. Dalším příkladem téhož byl můj předchůdce ve Van Abbemuseu, Edy de Wilde, který vystudoval práva.

**Stejně jako Franz Meyer.** – Myslím, že je důležité připomenout, že v té době velmi málo muzeí věnovalo pozornost architektuře. A protože jsem tento obor vystudoval, vtáhl jsem tato témata do centra dění. Zorganizoval jsem tedy výstavu Adolfa Loose, tři výstavy za sebou v roce 1965, výstavu Duchampa a důležitou výstavu El Lissitzkého, která vyústila v koupi mnoha jeho kreseb a akvarelů do sbírky ve Van Abbemuseu. V roce 1967 jsem pořádal výstavu Moholy-Nagy, Picabii a van't Hoffa a v roce 1968 výstavu Thea van Doesburga. Později také Tatlin. Jak můžete vidět, hodně jsem se věnoval umění z 20. a počátku 30. let. Série výstav nazvaná *Kompass*, která začala v roce 1967, sehrála důležitou roli ve vývoji umění. Jedna byla o New Yorku a v roce 1969 jsem uspořádal výstavu nazvanou *Kompass West Coast* o Los Angeles a San Francisku. To pro mě byly zásadní výstavy. Mezi těmito dvěma výstavami se odehrály výstavy o architektuře a poté jsem v roce 1969 uspořádal výstavu nazvanou *City Plan*, kterou považuji za důležitou pro rozvoj města. Výstava ve skutečnosti představila nový plán pro město Eindhoven. Naneštěstí se plán nikdy neuskutečnil, ale byl nádherný. Čtyři místnosti muzea byly vyčleněny pro tuto výstavu a já jsem vytvořil model části plánu, který všechny místnosti zaplnil. Velikost modelu byla 8×12 metrů a měřítko 1:20. Byl postaven tak, že se návštěvníci mohli procházet ulicemi a viděli design z podobné perspektivy jako ve skutečném městě.

**Musel jste na tom tedy pracovat s architektem?** – Ano, s architektky van den Broekem a Bakemou. U van den Broeka jsem studoval a Bakema byl jeho spolupracovník. Bakema

měl celý projekt města Eindhoven více méně na starosti, takže jsem při výrobě modelu spolupracoval hlavně s ním.

**Vraťme se zpět k výstavám umělců a architektů 20. let. Zajímá vás se o sblížení světů architektury, umění a designu v dílech například Lissitzkého nebo van Doesburga. Zajímalo by mne tedy, jak byl tento váš zájem vnímán v Holandsku.** – Lissitzky byl jak architekt, tak umělec a Doesburg stejně tak. Doesburg byl umělec, který ve 20. letech začínal s architekturou. Ale je pravda, že tato výstava byla organizována záměrně, jelikož v té době, tedy na počátku 60. let, byl van Doesburg vnímán nejvíce jako organizátor hnutí De Stijl, a ne jako umělec. Moje žena je neteří Nelly van Doesburgové, a protože jsem měl tento kontakt, byl jsem schopen vystavit nějaká jeho díla již na výstavě v Delftu v roce 1962. A když jsem byl jmenován v Eindhovenu, bylo mi jasné, že uspořádám větší výstavu van Doesburga. Chtěl jsem otevřít oči uměleckým školám a lidem, kteří říkali, že van Doesburg pouze následuje Mondriana. Ano, následoval, do svých děl ale přidal i něco novátorského. Propojil umění s architekturou. Jeho díla jsou například renovace restaurace a kabaretu l'Aubette ve Štrasburku a výstavba domu v Meudon-Val-Fleury. Ačkoli jsem to v té době nevěděl, moje žena byla jedinou dědičkou Nelly van Doesburgové a později jsme se rozhodli věnovat všechna díla, která jsme vlastnili, nizozemskému státu. Dům jsme věnovali za podmínky, že v něm po dobu jednoho roku budou moci zůstat mladí umělci.

**Takže něco jako stáž... Když přemýšlím o dvacátých letech, první kurátor, který mi přijde na mysl, je Alexander Dorner, ředitel Landesmuseum v Hannoveru. Měl na vás vliv i on?** – Ano, velký. Ve své nové knize ho často cituji. V muzeu v Hannoveru jsem pořádal výstavu El Lissitzkého a také jsem se tam setkal s vdovou po Alexanderu Dornerovi.

**Fantastické! Takže Dornerovo poselství vás zaujalo?** – Ano, dalo by se to tak říct.

**Pro mě bylo jeho dílo *The Way Beyond Art* něco jako bible. Objevil jsem ji jako student a od té doby jsem ji přečetl několikrát.** – Jako student jsem tuto knihu také četl. V době, když jsem začínal v Eindhovenu, lidé většinou znali jeho myšlenky a nápady. Respektuji nejenom jeho knihu, ale i jeho jako osobnost. Odešel z Hannoveru do Ameriky, kde se znovu nakrátko vrátil k profesi ředitele muzea a poté se stal profesorem historie umění.

**Jak Sandberg, tak Dorner obhajovali myšlenku uspořádání muzea jako laboratoře. Johannes Cladders také trval na představě, že muzeum má být místo, kde lidé mohou podstoupit jistá rizika, místo, které by se mělo stát pojítkem mezi jednotlivými odvětvími. Také se vám**

**tato myšlenka muzea jako laboratoře zdá relevantní?** – Ano. Tedy v určitém směru určitě. Výstava *City Plan* v roce 1972 vedla k ještě rozsáhlejší výstavě, která se nazývala *The Street, Ways of Living Together*. Výstava vzešla z nápadu vypátrat způsoby, jak můžeme žít spolu. A proč výstava o ulicích? Zase se vracíme k výstavě *City Plan* z roku 1969, kdy jsem měl za to, že by bylo zajímavé ukázat, že experimenty z 60. let byly úzce provázané s myšlenkou města. Eindhoven byl jádrem této výstavy, ale v jeden moment se toto jádro natolik rozrostlo, že jsem se rozhodl zasvětit celou výstavu pouze plánu města Eindhoven. Lidé z Eindhovenu říkali, že by velmi rádi viděli pokračování původní výstavy. A tak vznikla výstava *Street*. Abychom se tedy dostali zpět k vaší otázce o laboratořích. Jak je vidět, také zde se vyskytl experimentální prvek. Pokud ale chcete, aby se veřejnost zajímala o umění, nesmíte vystavovat pouze umění, ale měli byste se také ptát, co lidi zajímá. Ulice nejsou tvořeny pouze architekty, urbanisty a projektanty. Opravdové ulice tvoří lidé; ti, kteří je používají. Co lidé v ulicích dělají a jaké významy jim připisují – den, kdy se na ulici koná trh, dává ulici naprosto jiný vzhled než například běžná neděle.

**Jak jste vyřešil tuto problematiku? Představil jste umělce i laiky? Přijali to dobře i lidé, kteří nebyli detailně seznámeni se světem umění?** – Ve skutečnosti to byla jedna z nejnavštěvovanějších výstav, které jsem kdy uspořádal. Býval bych rád dál rozvíjel takový druh výstav, ale starosta města Eindhoven zemřel a místní úřady mými projekty nebyly nadšené. Nakonec jsem pochopil, že další rozvoj muzea by byl velmi obtížný, a tak jsem se odstěhoval do Amsterdamu. Získal jsem tam ředitelské místo v Tropenmuseumu a asi po dvou letech jsem zjistil, že vedení města má přítomnost těšila. Co je už ale tolik netěšilo, byly změny, které jsem hodlal provést. Tak jsem z muzea odešel a pokračoval v jiné dráze: pracoval jsem pro ministerstvo a stal jsem se profesorem historie umění na Polytechnické univerzitě v Eindhovenu.

**Popisujete tady, jak byla „laboratorní léta“ v 70. letech náhle přerušena. Mary Ann Staniszewská vysvětluje ve své knize *The Power to Display*, která pojednává o transformaci MoMA v New Yorku, že totéž se událo i ve Spojených státech. Myslíte si tedy, že je možné říci, že se jednalo o globální kontext, který přerušil experimenty v kurátorských praktikách v 70. letech?** – Ano. Tak třeba Cladders. Musel si sám vybudovat nové muzeum. Jeho rozhodnutí umístit toto muzeum do neznámého malého města (Mönchengladbachu) nebylo nevinné. Mönchengladbach se stal známý jen díky Claddersově muzeu. V září/říjnu 1967 uspořádal zahajovací výstavu, která se tehdy odehrála ve staré vile. Tato výstava byla experimentem a přesvědčila mě o hodnotě a důležitosti děl Josepha Beuyse. Takže jsem tuto výstavu převzal a otevřel ji v únoru 1968 v Eindhovenu.

**Byla to vaše první spolupráce s Claddersem? Znali jste se již dříve?** – Nebyla to naše první společná práce. Dříve byl asistentem Paula Wembera, který byl ředitelem v Krefeldu a se kterým jsem spolupracoval již od roku 1964.

**Povězte mi o Wemberovi.** – Zorganizoval první velkou muzejní výstavu Yvese Kleina a byl to úžasný ředitel. Díky svým odvážným metodám byl také prvním německým ředitelem muzea, kterého Sandberg po válce navštívil. Bylo to malé muzeum, ale vlastnilo nádhernou sbírku. Haus Lange a Haus Esters v Krefeldu jsou dva domy navržené architektem Miesem van der Rohem. Wember byl tehdy ředitelem muzea v Haus Lange.

**Existují další lidé, kteří pro vás byli nebo jsou důležití?** – Samozřejmě Harald Szeemann. A Pontus Hultén...

**Můžete mi povědět více o tom, co se pokazilo v sedmdesátých letech?** – Myslím, že to souviselo s jistým druhem revoluce – revoluce mladých – a také se sexuální revolucí, a myslím, že mnoho lidí mělo obavy. Hlavně lidé ve vládě. Již jsem připomněl starostu, jehož názory se shodovaly s mými, ale většina jeho kolegů se těchto názorů obávala. Pamatuji si, že v té době existovala v Eindhovenu velmi pokroková a avantgardní divadelní skupina, ale vedení Eindhovenu ji velmi kritizovalo. Jejich hlavním kritikem byl muž, který stál v čele umělecké nadace a který o této skupině napsal velmi kritický článek do novin. O týden později jsem ho v téže tiskovině atakoval, a to se vedení města nelíbilo. Byl jsem toho názoru, že tato divadelní skupina si vede velmi dobře – zkoumali nové vzdělávací programy ve školách a podobná témata. Reakce vedení města mě přesvědčily o tom, že další rozvoj není uskutečnitelný, a ze své pozice jsem odešel. Vedení města vybralo za mého nástupce klasičtější osobnost. Rudi Fuchs, můj nástupce, upustil od mnoha věcí, které jsem začal.

**Mohlo by se zdát, že to má co do činění se strachem – strachem z interdisciplinarit, strachem ze sdílení vědomostí. A možná že to byl také strach z právně zaručených zájmů.** – A také ze sexuální revoluce, která doprovázela myšlenku laboratoří. Najednou se objevila nová forma závazku mezi lidmi.

**Na konci 50. a počátku 60. let se ocitlo vlastní organizování v popředí zájmu. Byla pro vás tato tendence důležitá – teď mám na mysli hlavně Constantův *New Babylon*?** – Ano. Během mého studia, vždy jednou týdně ve středu odpoledne, otevřel můj profesor van den Broek diskusi o takových nápadech. Také existovaly přednášky na téma Constant a jeho *Nový*

*Babylon*, po kterých následovala diskuse s posluchači. Pamatuji si, že jsem se dostal do prudké polemiky s Constantem, a tak jsem ho velmi dobře poznal. Studovali jsme snímky modelu *Nového Babylonu* a já jsem ho upozornil na skutečnost, že vliv Schwittersových koláží je do očí bijící. Také Aldo van Eyck se zapojil do diskusí a výstav o autonomní architektuře, kterou jsem uvedl již dříve.

**Jak se Eyck zapojil?** – Byl jakýmsi spirituálním mentorem pro skupinu přibližně 15 studentů. Ve skutečnosti jsme ho požádali, aby se takto zapojil. Později jsme mu nabídli profesuru v Delftu a on ji okolo roku 1965 přijal.

**Výstava *Street* posunula myšlenku experimentální výstavy o další krok dopředu tím, že vnesla další aspekty běžného života do prostoru muzeí. To mi připomíná Allana Kaprowa a jeho touhu smazat hranice mezi uměním a životem. A pak jste řekl, že chcete posunout Kaprowovu myšlenku ještě dál, ale tento posun zhatili politikové. Kdyby se to nestalo, co jste zamýšlel s muzeem?** – Jako ředitel muzea jsem považoval za důležité pokusit se o přeměnu muzea výtvarného umění v antropologické muzeum, a proto jsem odešel do Tropenmuseum v Amsterdamu. Co tím mám na mysli, je, že zájem o lidi by měl být vždy prvotním zájmem ředitele muzea. Jeho úkolem je zaujmout lidi pro umění, zvážit propojení jejich zájmů a umění a využít jejich zájmů jako výchozího bodu pro svou práci.

**Jaké výstavy jste organizoval na počátku svého působení v Tropenmuseumu?** – Uspořádali jsme výstavu o světové populaci, která může sloužit jako příkladné uchopení tohoto tématu. Populace třetího světa a rozvojových zemí má tak velké problémy zčásti v důsledku odlišného sexuálního chování, než jaké je běžné v našich částech světa. Chtěl jsem vyzdvihnout rozdíly ve smýšlení o populaci, rozmnožování a dětech, které existují mezi rozvojovými zeměmi a Západem. Byl jsem toho názoru, že na výstavě by neměla chybět socha Johna De Andrey, která byla prezentována na výstavě *Documenta* v Kasselu. Tato socha znázorňovala mladého muže a mladou ženu při pohlavním styku – a to velice realisticky. V naší výstavě měla sloužit jako prvotní šok a také měla lidi přivést k přemýšlení o vlastním sexuálním životě a k jeho srovnání se sexuálním životem, jaký je běžný v rozvojových zemích. Umění bylo určitým způsobem „využito“ k tomu, aby se lidé zamysleli nad svou vlastní situací. To byl původní nápad a návod k tomu, jak jej uskutečnit. Také se konala další výstava – o postavení ženy v západní společnosti a v rozvojových zemích. Pokusil jsem se použít klasické metody antropologického muzea. Například jsem ukazoval rozdíl mezi sekerou a nástrojem pro zpracování rýže a podtrhl jsem skutečnost, že sekera má velice aerodynamický design.

**Před nějakou dobou jsem hovořil s Jeanem Rouchem a on mi vyprávěl o počátcích Musée de l'Homme, o Georges-Henri Rivièrovi, o Marcelu Griaulovi, o Michelu Leirisovi...** – Také jsem znal Georgese-Henriho Rivièra, který byl zástupcem ředitele v Musée de l'Homme v roce 1937 a později vedl pařížské Musée des Arts en Traditions Populaires.

**Můžete mi říci něco o vašem nerealizovaném projektu? O projektu, který z mnoha důvodů nikdy nebyl dokončen?** – No, myslím si, že ambice, které jsem vkládal do Tropenmuseumu, nikdy nebyly realizovány. Moje představa byla, že antropologické muzeum, tedy Tropenmuseum v Amsterdamu, se má líbit obyčejným lidem. A když jsem přemýšlel o tom, jak to provést, objevil se problém v tom, jak propojit to, co vidím v umění, prospěšnost umění v běžném životě, s obyčejnými zájmy obyčejných lidí. Nemyslím si, že by všichni lidé měli chodit do muzea, ale myslím si, že by muzea mohla hrát větší roli v lidských životech, kdyby se ubírala navrhovaným směrem. V roce 1999 jsem napsal článek na téma, co by se muzea mohla naučit od veřejných knihoven. Veřejné knihovny se ptají svých čtenářů na jejich zájmy a už jen to je mnohem více, než co dělají muzea. Ani v knihovnách však nerozhodují návštěvníci o tom, jaké knihy knihovna vlastní, to je ponecháno profesionálům, ale veřejnost ví, že knihovna je tu pro ně a jejich potřeby. Na této myšlence jsem založil reorganizaci Tropenmuseumu v nové antropologické muzeum. Když porovnáte historii veřejných knihoven s historií muzeí, je evidentní, že muzea vycházejí mnohem více ze třetího stavu (vůdčího stavu po Velké francouzské revoluci) než z myšlenky, že musíme vzdělávat čtvrtý stav.

**Takže si myslíte, že muzeum se může učit od veřejných knihoven? Lidé se tam určitě necítí tolik vyloučení, Adorno by řekl, že je jednodušší překročit práh knihovny...** – Ano, to je pravda. Myslím, že okruh návštěvníků knihoven je mnohem širší než okruh návštěvníků muzeí. To byla také jedna ze Sandbergových hlavních myšlenek. Jednou se opravovala ulice u vchodu do muzea a Sandberg vytvořil výstavu, kterou lidé mohli zhlédnout z venku, když stáli na lešení. Ocenil jsem to jako báječný nápad.

**A co specifická katalogů? Sandbergovy katalogy jsou velmi známé, Johannes Cladders vždy vytvářel krabice a Pontus Hultén si také hodně hrál s publikacemi. Jaké byly vaše katalogy?** – Musím říci, že jsem se tolik nesoustředil na nové pojetí katalogů. Soustředil jsem se hlavně na nové pojetí výstavního procesu. Myslím, že katalogy by měly tento proces následovat, neměly by být prvotním elementem.

**Jak chápete pojem muzea nyní, v roce 2002? Jak vidíte budoucnost muzea? Jste optimista?** – Budoucnost je velký otazník. Od poloviny 70. let jsou muzea na ústupu. Hodně jsem

**Původně byl rozhovor uveden následujícím textem:**

Od té doby, kdy roku 1969 „deklaroval svou nezávislost“ odstoupením z místa ředitele Kunsthalle v Bernu, definoval Harald Szeemann sám sebe termínem *Ausstellungsmacher*, tedy tvůrce výstav. Toto označení znamená více než pouhou sémantickou hříčku. Szeemann je také více kouzelníkem než pouze kurátorem – je zároveň archivář, správce, umělecký manažer, tiskový mluvčí, účetní a ze všeho nejvíc je umělcův komplic.

V Kunsthalle v Bernu si Szeemann vybudoval svou reputaci. Stihl to během svého osmi-letého funkčního období, kdy pořádal 12 až 13 výstav ročně. Kunsthalle se z úctyhodné instituce změnila na místo setkání nastupující generace evropských a amerických umělců. Jeho výstava *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* byla první výstavou, která na evropské půdě svedla dohromady postminimalisty a konceptuální umělce. Byla také přelomem v Szeemannově kariéře – díky ní se stal velice kontroverzním. Následně na svou pozici rezignoval, jelikož se jej vedení Bernu snažilo přinutit ke změně programu Kunsthalle. Tehdy se stal nezávislým kurátorem.

Szeemann uspěl nejenom při transformaci Kunsthalle v Bernu, kde vytvořil jednu z nejdynamičtějších institucí doby, ale i jeho verze výstavy *Documenta* v roce 1972 přispěla k uznání této světové výstavy konané vždy po pěti letech v německém Kasselu. Jeho verze byla uspořádána jako stodenní výstava a svedla dohromady umělce jako Richarda Serra, Paula Theka, Bruce Naumana, Vita Acconciho, Joan Jonasovou a Rebeccu Hornovou. Výstava nezahrnovala pouze malby, sochy a plastiky, ale také jiné umělecké předměty, představení, rozličné performance a samozřejmě i akce, které probíhaly celých sto dní, například *Office for Direct Democracy* Josepha Beuyse. Umělci vždy kladně reagovali na Szeemanna a na jeho přístup ke kurátorské práci, který sám nazýval „organizovaným chaosem“. Mario Merz se vyjádřil o Szeemannově práci a o výstavě nazvané *Monte Verité*, která mapovala utopické myšlenky z počátku 20. století. Řekl, že Szeemann „zviditelnil chaos, který my jako umělci máme v hlavě. Jeden den jsme anarchisté, druhý opilci a třetí den jsme okultisté.“ Szeemannovy rozsáhlé výstavy svědčí o bezmezné energii, kterou věnoval zkoumání a získávání encyklopedických vědomostí nejen o výtvarném umění, ale i o společenských a historických událostech, které se podílely na formování světa po osvícenské době. V několika posledních letech uspořádal mnoho výstav, které odrážejí jeho sklon ke kombinaci artefaktů a umění. Kombinuje vynálezy, historické dokumenty a předměty každodenní potřeby s uměleckými díly. Dva z jeho největších projektů byly nedávno představeny při otevření vídeňského Musea für Angewandte Kunst: *Visionary Switzerland* z roku 1991 a *Austria in Rosennetz*. Tato díla nabízejí pohled na jeho rodnou zemi a na zemi, která se rozkládá na druhé straně Alp.

Szeemann nyní dělí svůj čas mezi Kunsthau v Curychu, kde pracuje na pozici paradoxně nazvané „stálý kurátor na volné noze“, a mezi studio „The Factory“ v malém městě ve švýcarských Alpách zvaném Tegna, kde také nyní žije.



Následuje rozhovor, který jsem se Szeemannem vedl minulé léto a ve kterém se ohlíží za svou více než čtyřicetiletou kariérou.

**H. U. O.: Do roku 1957 jste se zapojoval do divadla, poté jste začal organizovat výstavy. Co podnítilo tuto změnu?** – H. S.: Když mi bylo 18 let, otevřel jsem se třemi přáteli kabaret. Dva z nich byli herci a jeden byl hudebník. Okolo roku 1955 mě však intriky a žárlivost otrávil natolik, že jsem se stále více odkláněl od týmové práce, až jsem najednou všechno dělal sám – vznikla one-man show, která odrážela mé ambice v realizaci Gesamtkunstwerku. V tu dobu jsem již také asi pět let navštěvoval Kunsthalle v Bernu. Bern je malé město, kde se všichni znají, a když byla Franzi Meyerovi (který převzal vedení od Arnolda Rüdlingera v roce 1955) položena otázka, zda nezná někoho, kdo by mohl provést Henryho Clifforda (tehdejšího ředitele Philadelphia Museum) po Švýcarsku, navrhl mě. Věděl o mém zájmu o veškeré umění, ale hlavně o dadaismus, surrealismus a abstraktní expresionismus. Navštěvovali jsme muzea, soukromé sbírky, umělce. Byl to nádherný měsíc plný „toulání“.

V roce 1957 mě Meyer také doporučil pro ambiciózní projekt nazvaný *Dichtende Maler/Malende Dichter*, který se uskutečnil v muzeu v St. Gallenu. Čtyři další lidé již na této výstavě pracovali. Dva vedoucí pracovníci ale měli zdravotní problémy a ti zbylí dva odmítli převzít jejich díl práce a stát se tak jedinými zodpovědnými osobami. Dotázali se tedy Meyera, zda nezná někoho, kdo by se mohl ujmout sekce současného umění. On odpověděl, že zná pouze jediného takového člověka. „Je to Szeemann.“ Já jsem byl tím ambiciózním náhradníkem, který skončil v „hlavní roli“.

Tato práce mi dopomohla k poznání, že toto je prostředí, které mi vyhovuje. Zažíval jsem stejný pocit jako v divadle. Jen jsem nemusel být neustále na jevišti.

**Co vás přivedlo k současnému umění?** – Až do svých devatenácti let jsem chtěl být malířem, ale výstava Fernanda Légera konaná roku 1952 v Kunsthalle v Bernu mě ovlivnila natolik, že jsem si řekl: „Nikdy nebudu tak dobrý.“ Z Rüdlingerových výstav – od nabistů k Jacksonu Pollockovi – v Kunsthalle v Bernu se lze dozvědět naprosto všechno o historii malířství. Byl to první člověk, který dokázal předvést současné americké umění evropské veřejnosti. Později, když se stal ředitelem Kunsthalle v Basileji, pořídil do sbírky malby mnoha autorů, ke kterým patřil například Mark Rothko, Clyfford Still, Franz Kline a Barnett Newman. S mnoha umělci se také přátelil (jeho přáteli byli Alexander Calder, Bill Jensen a Sam Francis) a jen díky němu jsem se s mnoha umělci setkal jak v Paříži, tak v New Yorku. V Bernu pořádal výstavy nazvané *Tendances actuelles 1–3*, což byly skvostné přehlídky poválečného malířství a zahrnovaly vše od pařížské školy umění po americké abstrakce. Stěhování do Basileje mu dalo více prostoru i prostředků pro práci, ale skutečnou výzvou a dobrodružstvím pro něho byla práce v Bernu.

Meyer byl ředitelem až do roku 1961. Jako první představil ve Švýcarsku dílo Kazimira Maleviče, Kurta Schwitterse, Jeana Arpa, Maxe Ernsta, Antonia Tàpiese, Serge Poliakoffa,

Sama Francise, Jeana Tinguelyho a Matissovy koláže. Když jsem se roku 1961 ujímal vedení Kunsthalle, byla to instituce s úctyhodnou minulostí a já jsem věděl, že ji musím vést jiným směrem.

**Napsal jste, že Bern byl něčím jako „situaci“. Něco jako „mentální prostor“.** – Zjistil jsem, že umění lze vnímat jako způsob jakéhosi protestu proti tradičním představám o vlastnictví/držbě majetku. A protože Kunsthalle nevlastnila žádnou stálou sbírku, bylo veškeré naše konání spíše pokusné. Museli jsme improvizovat, vytvořit co nejvíce s minimem prostředků a stále být natolik dobří, aby i ostatní instituce chtěly představit naše výstavy a podílet se na úhradě nákladů.

**V osmdesátých letech se Kunsthalle více rozčlenila. Počet výstav se snížil z původního více než tuctu výstav ročně na pouhé čtyři až šest. Zahájení „předběžných retrospektiv“ pak změnilo Kunsthalle v jakousi pobočku muzeí.** – Ano. Všechno bylo flexibilní, dynamické a pak se najednou všechno změnilo. Instalace výstavy a tvorba katalogu nám dříve trvaly týden. Později jsme potřebovali čtyři týdny mezi jednotlivými výstavami na pořízení fotodokumentace. Pomalejší tempo s sebou přineslo i institucionální pedagogiku, renovace a zabezpečení exponátů. O tom nebylo v Kunsthalle v 60. letech ani zmínky. Pedagogika a vzdělávání pro mě znamenaly pouze naučit se posloupnosti událostí, dokumentace nebyla důležitá.

Můj přístup přivábil do Kunsthalle mladší návštěvníky a Balthasar Burkhard, jeden velmi mladý fotograf, začal pořizovat dokumentaci ze všech výstav i událostí, které se v Kunsthalle konaly. Svou práci nezveřejňoval. Dělal ji, protože se mu líbilo to, co dělám a co se v Kunsthalle odehrává. Také dávám přednost práci, která mě zajímá. V té době jsem přestal vydávat katalogy a místo nich jsem začal tisknout noviny. Všichni bibliofilové toto rozhodnutí proklínali.

**A fungovalo to?** – Samozřejmě. V Kunsthalle existoval program výstav, ale instituce byla také otevřena ostatním zájemcům o účast. Mladí filmaři zde promítali své filmy, divadelní společnost The Living Theater tady sehrála své první představení ve Švýcarsku, zněla tu hudba mladých skladatelů – koncertovaly skupiny jako detroitský Free Jazz – a mladí módní návrháři zde organizovali přehlídky svých výtvorů.

Samozřejmě, že tento přístup provokoval. Místní noviny mě obviňovaly z toho, že se Kunsthalle odcizila svým tradičním návštěvníkům. Na druhou stranu ale přicházeli návštěvníci noví. Počet členů stoupl z původních dvou set na přibližně šest set. Také nesmíme opomenout dalších přibližně tisíc studentů, které jejich členství stálo pouze symbolický jeden švýcarský frank. To byla 60. léta a doba se měnila.

**Která výstava vás nejvíce ovlivnila v době, kdy jste sám začínal jako kurátor?** – Už jsem popsal část z toho, co jsem zhlédl v Bernu a Paříži. Další velmi důležitou výstavou byla výstava německého expresionismu v roce 1953 nazvaná *Deutsche Kunst, Meisterwerke des 20. Jahrhunderts*, která se konala v Kunstmuseum v Lucernu. Samozřejmě ještě výstava *Les Sources du XX<sup>e</sup> siècle* v Paříži roku 1958 a Dubuffetova retrospektiva v Musée des arts décoratifs v roce 1960 a pak *Documenta II* v roce 1959, jejímž kurátorem byl její zakladatel Arnold Bode. V průběhu let jsem také navštívil mnoho ateliérů. Byl jsem například v ateliéru u Constantina Brancusiho, Ernsta, Tinguelyho, Roberta Müllera, Bruno Müllera, Daniela Spoerriho, Dietera Rotha a mnoha dalších. V roce 1959 jsem navštívil nejlepší Picassovu výstavu v Miláně. Od samého začátku jsem považoval za základ svého sebevzdělávání setkání s umělci a návštěvy důležitých výstav – nikdy jsem se moc nezajímal o formální historii výtvarného umění.

Ze svých kolegů jsem nejvíce obdivoval Georga Schmidta, který byl ředitelem Kunstmuzea v Basileji od roku 1963. Zaměřoval se výhradně na kvalitu a pro výstavy byl schopen vybrat díla nejvyšších uměleckých hodnot. Uměl také získat neuvěřitelné dary, například sbírku La Roche. Další z mých kolegů, kterého jsem obdivoval, byl Willem Sandberg, do roku 1963 ředitel muzea Stedelijk. Byl naprostým opakem Georga Schmidta. Sandberg byl posedlý informacemi. Například na výstavě představil pouze část diptychu nebo nevystavil nějaké výtečné dílo jenom proto, že reprodukce tohoto díla byla publikována v katalogu. Myšlenky a informace pro něho znamenaly více než dojem z vystaveného předmětu.

V jistém slova smyslu jsem se ve svých výstavách snažil prezentovat kombinaci obou přístupů svých kolegů. Svůj přístup velice rád nazývám selektivní informací a/nebo informativní selekcí. Takto vnímám léta strávená v Kunsthalle. Základem mé práce bylo zahrnutí jak znaleckého pohledu, tak prostého šíření informací a jejich kombinace.

**Řekněte mi více o Sandbergovi.** – V 60. letech se Amsterdam stal místem setkávání, celý umělecký svět se setkával pod nástěnnou malbou Karla Appela v kavárně muzea Stedelijk. Sandberg byl velice liberální – nechal umělce, aby se stali kurátory výstav, jako byla Dylaby s Tinguelym, Danielelem Spoerrim, Robertem Rauschenbergem a Niki de St Phalleovou. Byl zapálený pro nové umělecké směry: kinetické umění, kalifornské „lehké sochaře“ nebo nové syntetické materiály. Když Sandberg opustil své místo, jeho nástupcem se stal mnohem konzervativnější Edy de Wilde a celý Stedelijk se zaplnil obrazy.

Také musím připomenout Roberta Girona, který byl ředitelem výstav v Palais des Beaux-Arts v Bruselu od jeho založení v roce 1925. Palais des Beaux-Arts byla příkladná instituce. Každý den v poledne se kurátoři, sběratelé a umělci scházeli v kanceláři a vyměňovali si nejžhavější novinky ze světa umění. Když jsem Girona poznal, vedl Palais již

čtyřicet let a řekl mi: „Jste příliš mladý, nevydržíte tak dlouho jako já.“ Ale z mé generace i z té následující jsem už jediný stále pracující, a to mě těší.

**Co Johannes Cladders, bývalý ředitel muzea v Mönchengladbachu?** – Cladders byl vždy mým idolem. Znal jsem ho i v době, kdy ještě pracoval v Krefeldu. Nikdy nespolehal na ušlechtilá gesta, miloval preciznost založenou na intuici. Jeho prvním prostorem byla prázdná budova školy na Bismarckstrasse. To nastartovalo významnou éru. James Lee Byars představil zlatou jehlu ve vitríně, okna do zahrady byla otevřená, ptáci zpívali, bylo to jako poezie. A Carl Andre vytvořil katalog ve formě ubrusu. Později jsem požádal Cladderse, aby s námi spolupracoval na výstavě *Documenta V*. Jeho odpověď zněla: „Dobře, ale nepřevezmu celou sekci, budu pracovat pouze se čtyřmi umělci – Marcelem Broodthaersem, Josephem Beuysem, Danielem Burenem a Robertem Filliouem – a začlením jejich díla do zbytku výstavy.“ Byl to prostě způsob jeho práce. To všechno se odehrálo v době, kdy se všichni snažili vybudovat pro svou instituci náležité postavení. Na konci 60. let začali politikové podporovat umění a kulturu a začalo být velice důležité, ke které straně se přikláníte. Tedy alespoň v Německu tomu tak bylo. Cladders své postavení vybudoval potichu svými počiny v muzeu v Mönchengladbachu, zatímco v nedalekém düsseldorfském Kunsthalle využívali hry o moc.

**Řekl jste, že jste jezdil do Amsterdamu každý měsíc. Byla i jiná místa, která jste pravidelně navštěvoval?** – Ale ano. Měl jsem plán cest, který byl plný nadějí a ambicí: Moderna Museet Ponta Hulténa ve Stockholmu, Louisiana u Kodaně Knuda Jensena a Brusel. V roce 1967 napsal Otto Hahn v časopise *The Express*: „Existují čtyři místa, která stojí za pozornost: Amsterdam (Sandberg a de Wilde), Stockholm (Hultén), Düsseldorf (Schmela) a Bern (Szeemann).“

**V Kunsthalle v Bernu jste nepořádal pouze tematické výstavy, ale i samostatné výstavy.** – Ve vedení Kunsthalle byla většina umělců – tedy umělci měli většinu hlasů v komisi, která rozhodovala o výstavách, takže jsem musel často jednat s mnoha místními umělci/politiky.

Některé švýcarské umělce jsem miloval – byli to lidé jako Müller, Walter Kurt Wiemken, Otto Meyer-Amden, Louis Moilliet – ale oni ještě nebyli známí, a proto jsem uspořádal jejich první samostatné výstavy. Také jsem vystavoval mezinárodní umělce: Piotra Kowalského, Henriho Etienne-Martina, Augusta Herbina, Marka Tobeyeho, Louise Nevelsona, a dokonce i první retrospektiva Giorgia Morandiho se odehrála v Bernu. Obvykle jsem ale nejdříve pořádal tematické výstavy, například *Marionettes*, *Puppets*, *Shadowplays*, *Asiatica and Experiments*, *Ex Votos*, *Light and Movement: Kinetic Art*, *White on White*, *Science*

*Fiction*, *12 Environments* a nakonec také *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*. Těchto tematických výstav se účastnili jak již známí umělci, tak umělci neznámí. Teprve poté jsem vystavoval díla jednotlivých umělců, například Roye Lichtensteina, Maxe Billa, Jesuse Rafaela Sota, Jeana Dewasneho, Jeana Gorina a Constanta. V malém městě bylo logické postupovat tímto způsobem, tedy střídat skupinové výstavy a výstavy samostatné. Několik výstav bylo věnováno mladým umělcům – mladým britským sochařům a mladým holandským umělcům.

**Připomněl jste výstavu *When Attitudes Become Form*, která byla zlomovou výstavou post-minimalistických amerických umělců. Jak jste tuto výstavu sestavoval?** – Historie výstavy *Attitudes* je krátká, ale komplexní. V létě 1968 byla zahájena výstava *12 Environments*, která prezentovala díla Andyho Warhola, Martiala Raysseho, Sota, Jeana Schnydera, Kowalského, promítal se tam experimentální film a Christo zde zabalil svou první veřejnou budovu. Tehdy přijeli do Bernu lidé z firmy Phillip Morris a PR firmy Rudder a Finn a zeptali se mě, zda bych nechtěl zorganizovat výstavu samostatně. Nabídl mi peníze a úplnou svobodu a já samozřejmě souhlasil. Do té doby se mi taková příležitost nenaskytla. Většinou jsem neměl peníze na zaplacení přepravy exponátů ze Spojených států do Bernu, a tak jsem spolupracoval s muzeem Stedelijk, jehož sponzorem byla firma Holland American Line, která hradila veškeré náklady na zaoceánskou přepravu. A tak jsem musel získat finanční prostředky pouze na přepravu po Evropě a byl jsem schopen představit dílo Jaspiera Johnse v roce 1962 a Rauschenberga, Richarda Stankiewiczze, Alfreda Leslieho a mnoha dalších Američanů v pozdějších letech. Takže to, že jsem pro *Attitudes* získal finanční zabezpečení, bylo velmi osvobozující.

Po zahájení výstavy *12 Environments* jsem s de Wildem (tehdejším ředitelem muzea Stedelijk) cestoval po Švýcarsku a Nizozemí a vybírali jsme díla mladších holandských a švýcarských umělců na výstavu děl dvou skupin umělců. Tyto skupiny byly tvořeny vždy umělci z jednoho ze dvou výše uvedených států a výstava byla prezentována v obou zemích. Vyprávěl jsem mu, že s penězi od firmy Phillip Morris zamýšlím vytvořit výstavu light artists z Los Angeles – Roberta Irwina, Larryho Bella, Douga Wheelera a Jamese Turrella. Edy mi odpověděl: „To nemůžeš. Tento projekt jsem si již rezervoval já!“ Mojí reakcí bylo: „No, když máš tento projekt již rezervovaný, kdy se koná výstava?“ Jeho projekt měl před sebou ještě dlouhou cestu, ale ten můj byl připravený k prezentaci v blízké budoucnosti. To se odehrálo v červenci a moje výstava byla naplánována na březen.

Téhož dne jsme navštívili studio holandského malíře Reiniera Lucassena, který řekl: „Mám asistenta. Chtěli byste vidět jeho dílo?“ Jeho asistentem byl Jan Dibbets, který stál za dvěma stoly a kynul nám na pozdrav. Jeden stůl byl neonové barvy a na tom druhém

byla tráva, kterou zrovna zaléval. Byl jsem natolik ohromen jeho gestem, že jsem Edymu řekl: „Já vím, co udělám. Uspořádám výstavu, jejímž tématem bude chování a gesta jako to, které jsme právě viděli.“

To byl začátek a pak už se všechno odehrálo velmi rychle. Byl publikován deník výstavy *Attitudes* i s detaily o mých cestách, návštěvách ateliérů a procesu instalace děl. Bylo to dobrodružství od začátku do konce a katalog, který pojednává o otázce, jak se díla mohou stát materiálními nebo jak mohou zůstat nemateriální, dokumentuje tuto revoluci ve vizuálním umění, která se v této době právě odehrávala. Jak to vyjádřil Lawrence Weiner, byla to chvíle obrovské svobody, kdy můžete dílo buď vytvořit, nebo si je pouze představit. Šedesát devět umělců z Evropy i Ameriky „převzalo vládu“ nad touto institucí. Robert Barry osvětlil střechu, Richard Long prošel hory, Mario Merz vytvořil jedno ze svých prvních iglů, Michael Heizer rozbíjel chodníky, Walter de Maria tam vystavil svůj telefon, Richard Serra olovené sochy a opaskovou sponu a Weiner vyřízl jeden metr čtvereční ze stěny. Kunsthalle se přeměnila na opravdovou laboratoř a nový styl výstav spatřil světlo světa – styl zvaný organizovaný chaos.

**Když mluvíte o novém stylu výstav, rád bych se vás zeptal na *Agentur für geistige Gastarbeit*. Víte, že agentura fungovala jako jistá základna, ze které jste čerpal ve svých výstavách na počátku 70. let, ale není mi jasné, jak byla založena.** – Výstava *When Attitudes Become Form* a následující výstava *Friends and their Friends* způsobily v Bernu poprask. Exponáty, které jsem vystavoval, pro mě byly uměleckými díly, ale kritikové a veřejnost nesouhlasili. Do řešení tohoto sporu se také zapojilo vedení města a vláda. Nakonec se usnesli, že mohou dále zastávat místo ředitele, pokud nebudou ohroženy lidské životy – mysleli si, že moje aktivity ohrožují lidstvo. Ještě horší bylo, že komise pro výstavy byla složená hlavně z místních umělců, a ti se rozhodli, že od této chvíle budou diktovat program. Zamítli výstavu Edwarda Kienholze i Beuysovu samostatnou výstavu, kterou již umělec odsouhlasil. Najednou jsme se dostali do války a já jsem se rozhodl místo opustit a stát se kurátorem na volné noze. V té době se také začalo projevovat nepřátelství k pracovníkům ze zahraničí, a dokonce byla založena politická strana, jejíž program sliboval snížení počtu zahraničních pracovníků ve Švýcarsku. Útočili také na mě, a to proto, že moje jméno je maďarského původu, nikoli švýcarského. Mou reakcí na nově vzniklou situaci bylo založení *Agentur für geistige Gastarbeit*. Byl to politický čin, protože italské, turecké a španělské pracovníci byli ve Švýcarsku nazýváni pracující hosté (*gastarbeitři*). Agentura byla podnikem jednoho muže, tak trochu institucionalizace mě samého, slogany byly jak ideologické (Nahraďte majetek volnou aktivitou), tak praktické (Od vize po hřebík). Druhým uvedeným sloganem jsem mínil, že jsem dělal všechno – od návrhu projektu až po samotné zavěšení děl. To byl duch roku 1968.

Protože jsem v Kunsthalle nebyl vázán smlouvou, byl jsem svých povinností zbaven v září roku 1969 a ihned jsem s umělci jako například Bernhardem Luginbühlem, Markusem Raetzem a Burkhardem zahájil filmový projekt nazvaný *Height × Length × Width*. Ale brzy nato se v agentuře začaly objevovat nabídky na organizování výstav. V Norimberku jsem v roce 1970 uspořádal výstavu *The Thing as Object*, v Kolíně nad Rýnem v roce 1970 výstavu *Happening and Fluxus*, v Sydney a Melbourne v roce 1971 výstavu *I Want to Leave a Nice Well-Done Child Here*. A samozřejmě *Documentu V*.

**Povídejte si nyní o výstavě *Happening and Fluxus* v Kolíně nad Rýnem. Na této výstavě hrál čas větší roli než prostor. Proč jste se rozhodl právě pro tento přístup?** – Během přípravy výstavy *Attitudes* jsem vedl dlouhé rozhovory s Dickem Bellamym v Leo Castelli na téma umění, které předcházely tomu, co jsem přiřadil do skupiny *Attitudes*. Samozřejmě to připomínalo Pollocka a rané happeningy Allana Kaprowa a vídeňský akcionismus. Takže když mě radní pro kulturu z Kolína nad Rýnem požádal, abych udělal tuto výstavu, řekl jsem si: „To je to pravé místo pro sledování historie happeningů a hnutí Fluxus.“ Nam June Paik, Beuys a Wolf Vostell se všichni představili ve Wuppertalu, který se nacházel nedaleko. Nedaleko byl také Wiesbaden, kde George Maciunas uspořádal první koncerty skupiny Fluxus a v samotném Kolíně nad Rýnem Heiner Friedrich propagoval La Monte Younga. Rozhodl jsem se rozdělit výstavu do tří částí. První část sestávala ze zdi s dokumenty, které jsem dával dohromady společně s Hansem Sohmem. Ten vášnivě sbíral pozvánky, letáky a jiné tištěné materiály, které se vztahovaly ke všem happeningům a ostatním událostem nedávné historie. Tato zeď dělila prostory kolínského Kunstvereinu na dvě části. Na každé straně zdi tak vznikly menší prostory, ve kterých mohli umělci prezentovat svá díla – to byla druhá část výstavy. Všechny druhy gest byly povolené – Claes Oldenburg vystavil plakáty a publikace, Ben Vautier vytvořil provokativní představení, Tetsumi Kudo uvěznil sám sebe v kleci atd. Třetí částí byla různá zákoutí vytvořená Wolfem Vostellem, Robertem Wattsem, Dickem Higginsem s Kaprowovými pneumatikami. Celé to zastřešoval koncert skupiny Fluxus s Vautierem, Georgem Brechtem a dalšími, a happeningy s Vostellem, Higginsem, Kaprowem, Vautierem, Otto Mühlem a Hermannem Nitschem.

Během příprav jsem měl pocit, že něco chybí, tak jsem několik týdnů před zahájením výstavy pozval (i přes nesouhlas Vostella) vídeňské akcionisty. Günter Brus, Mühl a Nitsch byli pozváni, aby výstavu ozvláštnili a aby se nestala pouhým setkáním veteránů. Byla to první veřejná prezentace Vídeňanů a oni svou šanci beze zbytku využili. Jim vyhrazený prostor byl vyplněn dokumenty o události Vídeňské univerzity nazvané *Art and Revolution*, po níž následovalo soudní řízení. Brus, Mühl a Oswald Wiener dostali trest odnětí svobody na šest měsíců za zneuctění státních symbolů. Jejich tresty byly později sníženy, tedy



kromě Bruseho trestu. Po odpykání trestu emigrovali Brus a Nitsch do Německa a založili s Wienerem „Rakouskou exilovou vládu“. Jejich společné filmy na podporu sexuální svobody, umění orientované na lidské tělo a jejich představení vyvolaly skandál.

Byl to všechno jeden velký chaos. Vostellovi, který měl ve svém zákoutí březí krávu, zakázal institut veterinární, aby kráva porodila na výstavě. Kvůli tomu chtěl celou show zrušit, ale po noci plné diskusí jsme se nakonec rozhodli výstavu přece jenom zahájit. A jelikož výstava znepokojovala úřady, musela být zahájena a zůstat otevřená.

Beuys se výstavy neúčastnil, ale samozřejmě, že přišel klepat na dveře muzea ve jménu svého „východo-západního Fluxusu“. Totéž se mi stalo s Burenem při výstavě *Attitudes*. Přijel i přesto, že jsem ho nepozval, a vylepil své plakátky po celé ulici okolo Kunsthalle.

**Ale Buren byl mezi pozvanými na výstavu *Documenta*, nebo se mýlím?** – Ano. A samozřejmě jsem věděl, že se bude snažit mi zadělat na problém. Své papírky totiž v minulosti vylepil na těch nejproblematičtějších místech. K výstavě *Documenta* byl velmi kritický. Hlásal, že z kurátorů se stávají superumělci, kteří využívají umělecká díla jako mnoho tahů štětcem na velkém obraze. Ale umělci jeho zásahy, které se projevovaly formou diskrétních bílých pruhů na bílé tapetě, přijímali. Až později jsem se doslechl, že Willa Insleyho urazila bílá tapeta okolo podstavce jeho obrovského utopického architektonického modelu. Beuys se prezentoval svou Kanceláří pro přímou demokracii, ve které seděl po celou dobu *Documenty* a diskutoval s návštěvníky o umění, společenských problémech a každodenním životě. Vybral si velmi dobře známé prostředí kanceláře, na kterém ukázal, že je možné projevit kreativitu naprosto kdekoli. Jeho dalším cílem bylo také zrušení politických stran. Přál si, aby každý člověk zastupoval pouze sebe samého.

To bylo poprvé, kdy nebyla *Documenta* tvořena jako „stodenní muzeum“, ale jako „stodenní událost“. Po létě roku 1968 bylo teoretizování ve světě umění na denním pořádku a lidé byli šokováni, když jsem ukončil veškeré hegeliánské a marxistické diskuse. Skrze *Documentu* jsem si přál následovat trajektorii mimesis a vypůjčit si téma Hegelových diskusí o realitě zobrazeného [*Abbildung*] a realitě výtvaru [*Abgebildetes*]. Návštěvník začal s „vyobrazeními, která lžou“ (například publicita, propaganda a kýč), prošel utopickou architekturou, náboženskými výtvarnými díly a oddělením art brut, přešel do Beuysovy kanceláře a poté ke skvostným dílům, například k Serrovu *Circuit* z roku 1972. Návštěvník také mohl ulehnout pod střešou a snít za neustálého zvuku hudby La Monte Younga. Všechny vycházející umělecké hvězdy 60. let byly přítomny a jejich díla vytvořila výstavu, která zahrnovala performance umělců jako Vita Acconciho, Howarda Frieda, Terryho Foxe, Jamese Lee Byarse, Paula Cottona, Joan Jonasové a Rebeky Hornové. Také jsem se

rozhodl, že využiji pouze ty dva prostory uvnitř muzea a ani jsem nepřemýšlel o instalaci soch a plastik do venkovních prostor. Výsledkem byla rovnováha mezi statickými díly a pohybem, obrovskými díly i díly malinkými a křehkými.

Vždycky jsem cítil, že to bylo jediné možné řešení pro *Documentu* toho roku, i přesto, že *Documenta* byla v prvních dvou měsících v Německu přijímána s velkými rozpaky. Ve Francii ihned pochopili základní myšlenku, a to pohyb od „reality vyobrazeného“ (například politická propaganda) k „realitě představ“ (díla sociorealistů nebo fotorealistů) a k „identitě nebo popřené identitě obrazu a vyobrazeného“ (zjednodušeně řečeno ke konceptuálnímu umění). Chtěl jsem se také vyhnout věčnému sporu mezi dvěma styly – surrealismem a dadaismem, popem a minimalismem a jinými. Všechny tyto spory charakterizují historii umění. Proto jsem vytvořil pojem „individuální mytologie“, který označoval postoje, a ne styl.

**Vaše představa „individuální“ autonomní mytologie začala sochařem Étienne-Martinem.** – Ano, tento výraz byl poprvé použit, když jsem organizoval výstavu Etienne-Martina v roce 1963. Jeho plastiky *Demeures* pro mě byly revoluční i přesto, že jejich povrch se stále nesl v tradici Augusta Rodina. Koncept „individuální mytologie“ si žádal historii umění se silnými záměry: lidé si tvoří své vlastní znakové systémy, jejichž dešifrování zabere čas.

**Ovlivnil vaši představu o *Documentě* V Deleuzeův *Anti-Oedipus*?** – Deleuzeovo dílo *Anti-Oedipus* jsem četl až před výstavou *Bachelor Machines*. Nikdy jsem nepřečetl tolik knih, jak si lidé myslí. Když pracuji na výstavě, na čtení mi nezbývá čas.

**Po *Documentě* jste vytvořil *Muzeum posedlosti*. Jak jste na to přišel a co bylo jeho funkcí?** – Toto muzeum, které existuje pouze v mé hlavě, jsem vynalezl proto, aby udávalo směr již připomenuté *Agentur für geistige Gastarbeit*. Vymyslel jsem je o Velikonocích roku 1974, kdy agentura již pět let fungovala. *Documenta* byla brutální výstava: s 225 000 návštěvníky se křehké exponáty mohly lehce poškodit, pokud jste nedával bedlivý pozor. Mou reakcí na tuto ohromnou výstavu byla velmi intimní výstava uspořádaná v bytě. Tato výstava se jmenovala *Grandfather* a vystavil jsem osobní věci svého dědečka a jeho pracovní náčiní – byl kadeřník, takže také umělec. Všechny exponáty jsem umístil tak, že jsem vytvořil prostředí, které odráželo mou interpretaci toho, kým dědeček byl. Vždy jsem stál za tím, že je třeba zkoušet nové a nové přístupy k práci.

Výstava *Bachelor Machines* byla malinko jiná v každém muzeu, ve kterém byla představena. Jako pocta městu, ve kterém se konala, byly přidány nové exponáty. Výstava cestovala z Bernu do Benátek, Bruselu, Düsseldorfu, Paříže, Malmö, Amsterdamu a Vídně.

Po *Documentě* jsem musel najít jiný způsob organizování výstav. Nemělo smysl nabízet kolegům v institucích retrospektivy, ty si mohli klidně zorganizovat sami. Tak jsem vymyslel něco nového. V *Muzeu posedlosti* jsem si vytyčil tři základní témata, metaforu, kterým jsem chtěl dát vizuální formu: starý mládenec, maminka a slunce. *Bachelor Machines* byla inspirována Duchampovou výstavou *Large Glass* [1915–1923] a podobnými stroji nebo podobnými muži milujícími stroje. Takoví se objevují v povídce Franze Kafky *V kárném táboře* [1914], v knize *Africké dojmy* [1910] Raymonda Roussela nebo *Nadsamec* [1902] Alfreda Jarryho a mají co do činění s vírou ve věčný tok energie. To má být způsob, jakým lze předejít smrti, má to být erotika života. Starý mládenec je symbol rebelantství a antirozmnožování. Duchamp podotkl, že muži jsou pouze trojrozměrné projekce čtyřrozměrné síly žen. Proto jsem se rozhodl zkombinovat díla umělců, kteří tvoří symboly, jež je přežijí (jako je Duchamp), a ty umělce, jejichž životy se otáčejí kolem jejich posedlosti (jako je například Heinrich Anton Müller). Samozřejmě jsem se také snažil zbavit hranice mezi vysokým a ostatním uměním. *Muzeum posedlosti* zajistilo, že slovu „posedlost“ se konečně dostalo i pozitivních konotací. Od středověku až po Junga bylo toto slovo užíváno vždy jen v negativním smyslu.

Další výstava této série byla *Monte Verità*, která uchopila témata „slunce“ a „maminka“. Okolo roku 1900 cestovalo mnoho severanů směrem na jih, aby své sny uskutečnili ve slunci a v tom, co považovali za matriarchální krajinu. Monte Verità poblíž Ascony v Itálii bylo jedno z míst, kam přišlo mnoho zástupců nejrozšířenějších utopických směrů: anarchisté Michail Bakunin, Errico Malatesta, James Guillaume, teosofové, tvůrci ráje na zemi – ráje ve formě botanické zahrady, členové hnutí sdílející touhu po znovuoobjevování životních způsobů (považovali se za alternativu jak komunismu, tak kapitalismu), umělci skupiny Der Blaue Reiter a Bauhausu, členové nového revolučního tanečního hnutí (Rudolf Laban, Mary Wigmanová), později také El Lissitzky, Hans Arp, Julius Bisser, Ben Nicholson, Richard Lindner, Daniel Spoerri a Erik Dietman. Ascona může být zářným příkladem toho, jak se turistické destinace stávají tím, čím jsou dnes. Nejdříve na nějaké místo přijedou romantičtí idealisté, poté sociální utopisté, kteří přitáhnou umělce, a následují bankéři, kteří kupují obrazy a chtějí žít na stejném místě jako umělci. Když bankéři zavolají architektky, je to začátek konce. Když jsem připravoval výstavu s podtitulem „Místní antropologie formuje nový druh posvátné topografie“, měl jsem ještě jeden cíl: zachovat architekturu Monte Verità, která, ač byla pouze 26 let stará, prezentovala celou historii moderní utopické architektury. Ti, kteří si přáli návrat k přírodě, si zde vystavěli chatrče, teosofové se pokusili odstranit pravé úhly, byl tam bláznivý styl severoitalské vesnice i racionální styl hotelu Monte Verità (nejdříve jej navrhl Mies van der Rohe, ale postavil ho Emil Fahrenkamp, který také postavil Shell House v Berlíně).

Výstava *Monte Verità* zahrnovala přibližně 300 lidí, kteří byli buď individuálně zastoupeni, nebo byli zastoupeni v jedné ze sekcí (každá sekce se týkala určité utopické ideologie: anarchie, teosofie, vegetariánství, reformy země atd.). Asi si dokážete představit, kolik výzkumu k tomu bylo zapotřebí. Nové dokumenty a předměty přicházely dokonce i v průběhu výstavy. Abych všechny tyto exponáty dokázal zapracovat do výstavy, zakoupil jsem si postel od antroposociálního sochaře (který pracoval pro první Goetheanum Rudolfa Steinera). Na tuto postel jsem ukládal všechny nově přichozí předměty a dopisy a až poté jsem je zařadil do výstavy, kde byly dokumenty řazeny tematicky a umělecká díla visela v oddělených prostorách.

**Mapovala výstava *Monte Verità* psychogeografická spojení?** – Pomohla mi převyprávět historii střední Evropy skrze historii utopických myšlenek, prostřednictvím historie neúspěchů místo historie moci. Když jsem se podíval na Hulténovy výstavy *Paris – New York*, *Paris – Berlin* a *Paris – Moscow*, uvědomil jsem si, že se vždy věnoval pouze ose východ – západ. Vybral jsem si tedy osu sever – jih. Nebyla to výstava věnovaná moci, ale změně, lásce a zkáze. Byl to nový způsob pořádání výstavy – tato výstava svět pouze nedokumentovala, ale tvořila jej. Umělci si tento přístup velice oblíbili.

**Po *Monte Verità* jste uspořádal výstavu *Gesamtkunstwerk*?** – Ano. Není třeba říkat, že *Gesamtkunstwerk* může existovat pouze v představách. Tuto výstavu jsem začal německými romantickými umělci jako Philippem Otto Rungem (současníkem Novalise a Caspara Davida Friedricha) a architektky Francouzské revoluce, pokračoval jsem díly a dokumenty spojovanými s hlavními kulturními osobnostmi, jako byli Richard Wagner a Ludvík II., Rudolf Steiner a Vasilij Kandinskij, Facteur Cheval a Tatlin, Hugo Ball a Johannes Baader, *Triadický balet* [1927] Oskara Schlemmera a Schwittersova *Katedrála erotické bídý*, manifest Bauhausu „Postavme katedrálu naší doby“, Antoni Gaudí a hnutí Skleněný řetěz, Antonin Artaud, Adolf Wölflí a Gabriele d'Annunzio, Beuys a v kinematografii Abel Gance a Hans-Jürgen Syberberg. Znovu se jednalo o historii utopických myšlenek. Uprostřed výstavního prostoru bylo malé místo, kde byla vystavena hlavní díla našeho století: Kandinsky z roku 1911, Duchampovo *Large Glass*, Mondrian a Malevič. Výstavu jsem zakončil Beuysem, zástupcem poslední revoluce ve vizuálním umění.

**Od 80. let se soustředíte na několik velkých retrospektiv, které jste uspořádal v Kunsthalle v Curychu. Byly to retrospektivy Maria Merze, Jamese Ensora, Sigmara Polkeho a nedávno také Cy Twomblyho, Bruce Naumana, Georga Baselitze, Richarda Serry, Josepha Beuysa a Waltera De Maria.** – Opět jsem měl štěstí. Po deseti letech organizování tematických výstav jsem cítil



potřebu vrátit se k umělcům, které jsem miloval. Když mi Felix Baumann (ředitel Kunsthausu v Curychu) nabídl místo v muzeu, mohl jsem umělcům nabídnout velké retrospektivy v jedné z největších výstavních prostor v Evropě. Samozřejmě, že jsem se snažil dělat výstavy, jak nejlépe jsem dokázal. Vlastně Serra vytvořil dílo *Twelve Hours of the Day* v roce 1990 a De Maria dílo nazvané *The Zoo Sculpture* v roce 1992. Obě tato díla byla určena pro tyto prostory. Při výstavě Merze jsme strhli všechny stěny a všechna jeho iglú vytvořila pomyslné město. Díky tomu, že jsem s těmito umělci pracoval již v 60. letech, mohl jsem také uspořádat tyto důležité výstavy v dalších letech. Po 24 letech čekání jsem byl v roce 1993 schopen realizovat výstavu Beuyse, kterou jsem pojal jako poctu velkému umělci. Zajistil jsem většinu z jeho důležitých instalací a plastik. Ta výstava byla mou poctou velkému umělci: měl jsem vždy za to, že po jeho smrti by měla být uspořádána výstava, která by reflektovala jeho energii. Velmi mě potěšilo, když jeho přátelé, kteří se přijeli na výstavu podívat, říkali, že cítí, jako by se Beuys vynořil z jednoho z vystavených exponátů.

**Jak důležité byly skupinové výstavy pro vaši kurátorskou práci?** – V roce 1980 jsem pro benátské Bienále vytvořil *Aperto*, výstavu, která prezentovala nové umělce nebo znovu objevovala umělce staré. V roce 1985 jsem cítil, že je zapotřebí nová výstava jako *Aperto*; tehdy pořád ještě převažovaly „Wilde Malerei“ (Divoké malířství), zatímco já jsem chtěl znovu připomenout zapomenutou hodnotu ticha. Výstava, kterou jsem uspořádal, se jmenovala *Spuren, Skulpturen, und Monumente ihrer präzisen Reise* a na začátku se nacházela následující díla: Brancusiho *Spící múza*, *Pointe à l'oeil* [1932] Alberta Giacomettiho, *Choré dítě* [1893] Medarda Rossa. Na konci prostoru se nacházela díla Ulricha Rückriema, Twomblyho a Tonyho Cragga. Díla Franze Westa, Thomase Virnicha a Roydena Rabinowitche byla umístěna uprostřed a v trojúhelníkových místnostech byla díla Wolfganga Laiba, Byarse, Merze a Richarda Tuttleho. Byla to prostě pohádka. Po této výstavě následovala výstava *De Sculptura* ve Vídni, *SkulpturSein* v Düsseldorfu, *Zeitlos* v Berlíně, *A-Historical Soundings* v Rotterdamu, *Einleuchten* v Hamburku, *Light Seed* v Tokiu a *G.A.S. (Grandiose, Ambitieux, Silencieux)* v Bordeaux. Jak vidíte, názvy výstav jsou velmi poetické, nezatěžují ani umělce, ani jejich díla.

**Stále se pohybujete uvnitř i vně oficiálních institucí. Co vás přitahuje k oběma světům?** – Chtěl jsem vytvořit výstavu bez účasti některé z oficiálních institucí. Bohužel jsem ale s její prezentací byl vždy závislý na některé instituci. To je důvod, proč jsem se často uchýloval do netradičních prostor. Výstava *Grandfather* se odehrávala v soukromém bytě, výstava *Monte Verità* se rozkládala na pěti různých místech, z nichž ani jediné nebylo dříve k výstavě umění využito. Šlo o teosofickou vilu, bývalé divadlo a tělocvičnu v Asconě. Teprve poté byla výstava přesunuta do Curychu, Berlína, Vídne a Mnichova.

**To dokumentuje další tendenci, kterou lze najít ve vašich výstavách v 80. letech: zvyšující se počet výstav v netradičních výstavních prostorech.** – Ano, to je pravda. Výstavy, které jsem pořádal v 80. letech, často zprostředkovaly první kontakt místních obyvatel s novým uměním. Proto to nutně musely být skupinové výstavy. Ve stejnou dobu jsem hledal místa, která by byla dobrodružstvím pro umělce. Tyto výstavy také umožňovaly mladým umělcům poprvé vystavovat na mezinárodní úrovni: Rachel Whitereadová v Hamburku nebo Chohreh Feyzdjouová v Bordeaux. Není náhodou, že většina z nich byly ženy. Souhlasím s Beuysovým názorem, že kultura na konci tohoto století<sup>11</sup> bude hlavně doménou žen. Ve švýcarských Kunsthalle nyní působí mnoho mladých kurátorek a Pipilotti Ristová a Muda Mathisová jsou jedny z nejtemperamentnějších umělkyní, jejichž díla v sobě nesou svěžest a odvážnou poetickou agresi.

**A co váš současný projekt, výstava *Austria im Rosennetz*, která byla právě zahájena v MAK<sup>12</sup> ve Vídni? Jak to souvisí s výstavou zaměřenou na švýcarskou kulturu *Visionary Switzerland* z roku 1991?** – *Visionary Switzerland* se kryla se 700. výročí Švýcarska. Středobodem této výstavy byla díla velkých švýcarských umělců, jako například Paula Kleea, Meret Oppenheimové, Sophie Taeuber-Arpové, Giacomettiho a Maria Merze. Tato díla byla srovnávána s dokumenty o těch, kdo chtěli změnit svět – mezi ně patřili Max Daetwyler, Karl Bickel, Ettore Jelmorini, Emma Kunzová, Armand Schulthess – a samozřejmě se zde nacházel Müllerův autoerotický stroj a Tinguelyho stroje na výrobu umění. To všechno obklopovala díla Vautiera, Raetze a dalších.

Tato výstava cestovala do Madridu a Düsseldorfu a byla přijata spíše jako óda na kreativitu než jako „národní“ výstava. Jedna věc z ní ale vzešla, a tou byl Švýcarský pavilon na Světové výstavě v Seville v roce 1992. Na pavilon jsem místo švýcarské vlajky vyvěsil Burkhardovy obrovské prapory zobrazující části lidského těla. Každá část zastupovala jeden ze šesti nebo sedmi lidských smyslů. Také jsem vytvořil cyklus děl, která zahrnovala informace, technologie, politiku a umění. Celý cyklus začínal Vautierovou malbou zvanou *La Suisse n'existe pas* a byl zakončen jeho dílem *Je pense donc je suisse*.

Rakouský ministr kultury zhlédl výsledky mé práce a požádal mne, abych vytvořil duchovní obraz Rakouska. Nazval jsem jej *Austria im Rosennetz*, což je obrovská panoramatická výstava jiné alpské kultury. Rakousko je komplexní místo – v jednu dobu bylo říší, ve které se Západ střetával s Východem, a nyní je malou zemí. V Museu für Angewandte

<sup>11</sup> Tedy 20. století. (Pozn. red.)

<sup>12</sup> Museum für Angewandte Kunst. (Pozn. red.)

Kunst (MAK) jsem výstavu začal v malé místnosti, kterou jsem věnoval rakouské dynastii. Ve druhé místnosti se nachází Messerschmidtovy portréty v opozici s Rainerovými kresbami těchto fotografických portrétů a Weegeho fotografiemi. Ve třetí místnosti jsou umístěny exponáty nyní již klasických rakouských umělců a architektů ze skupiny vídeňské secese. Čtvrtá a pátá místnost je zasvěcena příběhům, jsou zde předvedena díla Aloyse Zöttl (neznámého malíře zvířat z 19. století), Fritze von Herzmanovsky-Orlanda, který napsal knihu *Der Gaulschreck in Rosennetz* (1928), marionety Richarda Teschnera a konečně také kočár, v němž bylo přepravováno tělo korunního prince Ferdinanda, který byl zabit v Sarajevu. Vstupní hala je něco jako Wunderkammer s tureckými relikviemi a pohovkou Hanse Holleina z Bergstrasse 19, kde prováděl své psychoanalýzy Sigmund Freud. Ve vrchním poschodí jsou vystaveny rakouské vynálezy: Auerova lampa a její využití Duchampem, šicí stroj Josefa Maderspergera s Lautréamontovým poetickým vyobrazením a *Záhada Isidora Ducasse* [1920] Mana Raye, *World Machine* Franze Gsellmanna a Tinguelyho mnohobarevné a zářivě osvětlené plastiky. Tři promítané programy jsou zasvěceny rakouskému vlivu na Hollywood: Erichu von Stroheimovi, Fritzi Langovi, Michaelu Curtizovi, Peteru Lorremu, Bélovi Lugosimu a mnoha dalším (kteří všichni emigrovali) a také rakouskému experimentálnímu filmu (Peteru Kubelkovi, Kurtu Krenovi a Ferrymu Radaxovi). Sedadla v kinosále jsou dílem Franze Westa, který je zastoupen v celé výstavě, stejně jako další současní umělci: Maria Lassnigová, Eva Schlegelová, Valie Export, Friederike Pezoldová, Peter Kogler, Heimo Zobernig, Rainer Ganahl a další.

**V tomto století se výstavy stále mění, mnoho umělců tvrdí, že výstava je dílem a dílo je výstavou. Jaké jsou podle vašeho názoru milníky v pořádání výstav?** – Duchampova výstava *Box in a Valise* [1935–1941] byla tou nejmenší výstavou a největší výstavou byla ta, kterou Lissitzky navrhl pro Ruský pavilon výstavy *Pressa* [1928] v Kolíně nad Rýnem. Důležitá byla sekce *Museum by Artists* v rámci *Documenty V*, kterou jsem připravil společně s Duchampem, Broodthaersem, Vautierem a Herbertem Distelem, a také Oldenburgovo *Mouse Museum* [1965–1977] bylo, myslím, důležité. Christiana Boltanského považuji za mistra výstav jako prostředníků.

**Kteří umělci 90. let Vás zaujali?** – Cením si síly Matthewa Barneyho, ačkoli po zhlédnutí jeho výstavy v Bernu si více vážím jeho nahrávek než jeho předmětů. Také se mi líbí mladší videoumělkyně Pipilotti Ristová a Muda Mathisová.

**Vím, že máte obrovský archiv. Jak organizujete všechny informace, které potřebujete ke své práci?** – Můj archiv se neustále mění podle toho, jak se mění moje práce. Když připravuji

samostatnou výstavu, ujistím se, že mám všechny dostupné informace o daném umělci, pokud dělám tematickou výstavu, informace se týkají tématu výstavy. Můj archiv je mou historií. Vím, že když hledám Wagnera, nemám ho hledat pod písmenem W, ale pod „Gesamtkunstwerk“. Také katalogy muzejních kolekcí jsou utříděné podle místa, a tak mám v hlavě stále mapu institucí. Můj archiv tvoří soubor několika knihoven – jedna je věnovaná Ticinu (původně vzešla z výstavy *Monte Verità*), další jsou o tanci, filmu, art brut a samozřejmě existuje mnoho vzájemných odkazů. Nejdůležitější je procházet archívem se zavřenýma očima a dovolit, aby vybírala vaše ruka. Můj archiv tvoří mé paměti. Je hrozné, že už se jím nemůžu procházet, jak se naplnil. Stejně jako Picasso bych i já rád zavřel dveře a začal tvořit jiný archiv.

**Ačkoli je nyní možné dozvědět se relevantní informace na internetu nebo z jiných médií, mnoho znalostí stále závisí na osobních setkáních. Já vidím výstavy jako výsledek dialogu, kde kurátor působí v ideálním případě jako katalyzátor.** – Informace sice můžete získat na internetu, ale stále se musíte dostavit na místo, abyste zjistil, zda to či ono dílo je stejně atraktivní i ve skutečnosti. Nejlepší díla jsou ta, která lze nejhůře reprodukovat. Takže pospícháte z jednoho ateliéru do druhého, od jednoho originálu ke druhému a doufáte, že se z toho všeho jednou stane celek, tedy výstava.

**V 80. letech se otvíraly stovky muzeí, ale počty významných výstav se závratně nezvyšovaly. Co za tím stojí?** – Skutečnost, zda je místo významné, nebo nikoli, stále závisí na osobnosti. Některá muzea neukazují dostatek odvahy nebo lásky k umění. Mnoho dnešních muzeí si zakládá na tom, aby jejich budovy postavil některý z hvězdných architektů. Jejich ředitelé později zjistí, že mají budovu plnou prostor, které se jim nelíbí, a už nemají peníze na další přestavby. Umělci preferují jednoduchost a osvědčený prostor, tedy prostor s vysokými zdmi, neutrální podlahou a osvětlením u stropu. Vytvořit takové prostory je mnohem levnější než výstavba komplikovaných interiérů.

**Tím, že jste vytvořil vlastní struktury, jste začal práci na pozici, která je pouze v několika posledních desetiletích označována jako kurátor nebo organizátor výstav. Byl jste tedy průkopníkem.** – Práce nezávislého kurátora znamená, že musíte udržet křehkou rovnováhu. Existují situace, kdy pracujete proto, že chcete vytvořit výstavu, i když nemáte dost peněz, a také existují jiné situace, tedy výstavy, za které dostanete zapláceno. Cítím jako velké privilegium, že jsem celá ta léta nemusel žádat o práci nebo o prostor, ve kterém by se mé výstavy mohly odehrávat. Od roku 1981 pracuji jako nezávislý kurátor pro Kunsthau v Curychu. To mi dává dostatek času na to, abych byl schopen organizovat výstavy ve Vídni,

Berlíně, Hamburku, Paříži, Bordeaux a Madridu. Také vedu muzeum, které bylo založeno na základě výstavy *Monte Verità*, a to bez nutnosti státních dotací. Samozřejmě, že jako kurátor na volné noze musím pracovat více, jak poznamenal Beuys – neexistují žádné víkendy, státní svátky, ani dovolené. Jsem pyšný, že si stále jdu za svou vizí, ke které se mi čas od času podaří přiblížit. Je to takhle velmi vzrušující, ale jedno je jisté – takhle nikdy nezbohatnu.

**Félix Fénéon** popsal roli kurátora jako katalyzátor, jako most pro pěší, který propojuje umění s veřejností. Podle ještě skromnějšího názoru **Suzanne Pagéové**, ředitelky *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, je kurátor „*commis de l'artiste*“ (umělcův zřízenec). Jak byste tuto roli definoval vy? – Kurátor musí být hlavně flexibilní. Někdy je sluha, někdy asistent, někdy pomáhá umělcům s prezentací jejich práce. Při skupinových výstavách má funkci koordinátora a při tematických výstavách funkci objevitele. Ale nejdůležitější pro práci kurátora je nadšení, láska k práci a malá dávka posedlosti.

**Franz Meyer** Narozen roku 1919 v Curychu, kde roku 2007 také zemřel.

Franz Meyer vedl Kunsthalle v Bernu v letech 1955–1961 a poté působil v letech 1962–1980 jako ředitel Kunstmusea v Basileji.

Tento rozhovor se uskutečnil v Meyerově domě v Curychu roku 2001. Dosud nebyl nikde publikován.

Z německého jazyka přeložila Judith Haywardová.

H. U. O.: Rád bych s vámi udělal rozhovor a zařadil jej do série společně s rozhovory s Pontem Hulténem, Haraldem Szeemannem, Walterem Hoppsem a dalšími. – F. M.: Nemyslím si o sobě, že jsem takový organizátor výstav jako můj slavný kolega Harald Szeemann. V žádném případě se s ním nemohu srovnávat. Mým primárním zájmem bylo vytvořit prvotřídní sbírku v Kunstmuseu v Basileji. Je pravda, že v letech, která tomuto působení předcházela, jsem pracoval v Kunsthalle v Bernu a tam jsem výstavy organizoval. Tehdy jsem se pouze držel tradice, kterou zde nastolil Arnold Rüdlinger, průkopník v organizování výstav moderního umění. Kdyby byl stále na živu, určitě byste si s ním musel promluvit. Diskuse, které jsem s Rüdlingerem vedl o současném umění, byly základem mé práce v Kunsthalle v Bernu. Sami sebe jsme se ptali: „Na čem záleží?“, „Jaká díla získají uznání a udrží si je?“ a „Co je uměním pouze na jeden den?“ V tu dobu byl náš rozhled omezen pouze na to, co se právě odehrává v Paříži. Když jsem na pařížské výstavě poprvé uviděl Pollockova díla, cítil jsem z nich pouze provokaci. Jeho díla jsem tehdy zavrhl, protože se mi v tu chvíli zdála příliš zdrcující. A nerozuměl jsem jeho použití velkých pláten. O rok později, v roce 1953, jsem strávil několik týdnů v New Yorku. Tam, v americkém prostředí, mě Pollockova díla oslovila, najednou se mi zdála přístupná a pochopitelná.

**Setkal jste se s ním?** – Bohužel ne.

**Kdy jste začal pozitivně vnímat moderní umění?** – Základní znalosti o tehdejším soudobém umění mi předal Rüdlinger.

**Kdy jste ho poznal?** – Na konci 40. let.

Potvrdilo se mi, že úspěchy kurátorů, kteří stojí za prvními výstavami moderního umění, jsou v naprosté většině případů zapomenuty. To beze zbytku platí pro Alexandera Dornera, který pracoval v Landesmuseum v Hannoveru a kterému jsem se v rámci své práce hojně věnoval. Žádný z jeho textů již není dostupný v knižní podobě. A totéž zřejmě platí i o Rüdlingerovi. Když jde o historii významných kurátorů a také samotných výstav, objevuje se fenomén podobný ztrátě paměti. – Myslím, že se to děje hlavně proto, že úspěšné počiny kurátorů byly míněny pouze pro jejich dobu a nemířily do budoucnosti. Přestože tito lidé byli velice vlivní, byli zapomenuti. Já jsem z Rüdlingerovy práce těžil v letech 1951–1955, kdy jsem působil v Paříži. V tu dobu dospěl Rüdlinger k názoru, že bych se mohl stát jeho nástupcem v Bernu. I když jsem ještě neměl dokončená studia, tuto pracovní nabídku jsem přijal a roku 1955 jsem se stal ředitelem Kunsthalle v Bernu. Moje první výstava byla náročná, ale od té chvíle tu práci miluji.

**Proč byly vaše promluvy s Rüdlingerem tolik důležité?** – Moje disertační práce v oboru dějin výtvarného umění byla zaměřena na vitrážová okna v Chartres. V manželství jsem žil s Chagallovou dcerou Idou, takže jsem žil přímo v srdci umělecké scény. Když přišel Rüdlinger se svou nabídkou, velice rád jsem ji přijal. V Bernu jsem organizoval šest až osm výstav ročně. V té době jsme všechno museli zvládnout i s malým počtem zaměstnanců – s domovníkem, asistentkou a pokladníkem.

**Úplně stejně mi tehdejší situaci popsal i Walter Hopps. Neexistovala téměř žádná byrokracie a většinu věcí dělal organizátor výstavy sám.** – Když jsme připravovali výstavu pařížských umělců, dojeli jsme si pro obrazy sami. Všechno se dělo přímo, bez zprostředkovatelů. Veškeré výstavy končily v neděli večer a do pondělního rána byla všechna díla sundána. Další den byly již do místností rozděleny materiály na další výstavu a opět jsme začali vešet díla. Text do katalogu jsem napsal ve středu a ve čtvrtek ráno jsem jej musel odevzat. Následující sobotu byla výstava oficiálně zahájena. Tou dobou jsem se zaměřoval na výstavy děl švýcarských umělců, protože aktivity Kunsthalle v Bernu byly od nepaměti úzce propojeny s místní kulturou. Samozřejmě jsme se někdy uchýlili i k mezinárodním výstavám – nejživěji si pamatuji výstavy Maxe Ernsta s Albertem Giacomettim, Oskara Schlemmera, Alexeje Jawlenského, Henriho Matisse a také Odilona Redona.

**Spolupracoval jste na organizaci těchto výstav přímo s umělci?** – Ano, tedy samozřejmě jen v případě Maxe Ernsta a Giacomettiho. Alberta Giacomettiho jsem znal ze svých pařížských let. Byl velice příjemný, když cítil, že člověk, který jej kontaktuje, ho chápe. Uměl být výborný vypravěč, stále mi v uších zní tón jeho hlasu. Jeho díla jsem pochopil díky času, který jsem s ním mohl strávit. Podle mého názoru se jeho sochy u nás skvěle vyjímaly, výstava v roce 1956 v Bernu byla myslím velmi vydařená.

**Spolupracoval Giacometti na instalaci?** – Ne. Těsně předtím připravoval výstavu na benátském Bienále a do Bernu přijel ve čtvrtek brzy ráno a byl naštvaný. Během cesty vlakem přemýšlel o výstavě v rámci Bienále a najednou mu připadlo, že podstavec jedné z jeho vystavovaných plastik nemá správnou výšku – byl buď příliš nízký, nebo příliš vysoký. Museli jsme ho uklidnit a zatelefonovat jeho poznatek do Benátek. S výstavou v bernské Kunsthalle byl docela spokojený.

**Které další výstavy pro vás byly během vašeho působení v Bernu důležité?** – Výstava Malevičových děl. Předal nám ji Willem Sandberg, který krátce předtím pořídil několik obrazů pro Stedelijk Museum v Amsterdamu. Navíc se v soukromých sbírkách bernských občanů

nacházelo několik autorových obrazů. Také jsem se snažil zahrnout do výstavy i další ruské umělce. Ale v té době bylo ruské moderní umění stále neprozkoumané teritorium, neexistovala o něm žádná literatura.

**Odjel jste do Moskvy?** – Ne, to v roce 1958 nebylo možné.

**Musíme také připomenout, že v 50. letech téměř neexistovalo vzájemné propojení institucí. V té době se galerie nacházely pouze v několika městech, dnes jich jsou stovky a jejich kurátoři velmi úzce spolupracují.** – Ano, to je pravda. V té době bylo daleko méně časté, že se výstavy přesouvaly z jednoho místa na druhé. Jednou z výjimek byla má výstava Matissových děl. Přijel jsem za Marguerite Duthuitovou, umělcovou dcerou, s nápadem na uspořádání retrospektivy. Poradila mi, abych se tohoto projektu vzdal, jelikož výpůjčka nejvýznamnějších děl, která patřila do ruských, dánských a amerických sbírek, nebude uskutečnitelná. Navrhla mi, abych uspořádal první výstavu Matissových pozdních děl, zejména jeho kvaší a koláží, a tato výstava byla pro prostory malé Kunsthalle v Bernu perfektní. Oficiální zahájení bylo naprosto úžasné a výstavu převzalo mnoho evropských i amerických muzeí. Vliv, který tato výstava měla na mladší umělce, byl prostě ohromný.

**Vy jste Matisse znal?** – Navštívil jsem ho se svou ženou Idou Chagallovou, která jej znala velmi dobře. Matisse, jehož jsem tehdy poznal, byl dokonalý patriarcha.

**Byl jste také ve spojení s umělci mladší generace, například se Sergem Poliakovem?** – V roce 1951 jsme já a pařížský kritik Charles Estienne přišli do ateliéru, který si umělec zřídil v koupelně svého bytu na Montmartru. Byl jsem naprosto unešený a zakoupil jsem jeho obraz. Setkání s Poliakovem pro mě bylo velice přínosné a samozřejmě, že jsem jeho díla vystavil v Bernu.

**Které mladší umělce jste vystavil v Bernu?** – Antonia Tàpiese, který mě obzvláště zaujal. Z pařížské školy to byli následující umělci: Švýcar Wilfrid Moser, Pierre Alechinsky, Jean Messagier a Pierre Tal-Coat. A později Sam Francis. Také někteří mladí švýcarští umělci – začínal jsem s Tinguelym a Bernardem Luginbühlem.

**Existovala již v 50. letech síť kurátorů?** – Existovala tu síť v tom smyslu, že jsme se všichni navzájem znali. Především Sandberg v Amsterdamu byl důležitým článkem.

**Byl i Knud Jensen součástí této sítě?** – Ano. Byl to můj velmi dobrý přítel.



**Zdá se, že veškeré aktivity se soustředily na Evropu. Jak jste vnímal přesun avantgardních umělců z Paříže do New Yorku?** – Poprvé jsem si tento jev uvědomil, když Rüdinger roku 1958 otevřel velkou výstavu amerických umělců v Kunsthalle v Basileji. Rüdingerovým hlavním úspěchem bylo představení amerického umění v Evropě. Nedávno publikovaný Rüdingerův životopis, napsaný Bettinou von Meyenburgovou, tento fakt zdůrazňuje. Rüdinger „se dostal“ do Ameriky díky kontaktu se Samem Francisem. V roce 1957 poprvé cestoval do New Yorku a ihned se mu podařilo navázat kontakty se všemi významnými umělci.

**Sam Francis tedy působil jako pojítko.** – Ano. Rüdinger vplul do newyorské umělecké scény a setkal se s Franzem Kline, Willemem de Koonigem, Clyffordem Stillem, Markem Rothkem a mnoha dalšími. Přes sběratele Bena Hellera se mu také podařilo jako prvnímu muzejníkovi navázat kontakt s Barnettem Newmanem. Rüdinger měl v plánu uspořádat v Basileji výstavu zásadních umělců, ale z této výstavy sešlo, protože se jí Clyfford Still nechtěl zúčastnit. Místo toho sestavilo MoMA širší, a ne tak radikální výstavu určenou pro evropská muzea a tato výstava začínala svou cestu po Evropě v dubnu 1958 v Basileji – kvůli Rüdingerovi. Jenom díky této výstavě se širší evropská veřejnost dozvěděla o významu děl amerických umělců. Hans Theler, prezident Umělecké asociace v Basileji, dopomohl ke konání druhé důležité události. Rüdinger mu navrhl, aby daroval americká umělecká díla Kunstmuseu v Basileji a oslavil tak výročí své firmy, Schweizerische Nationalversicherung. Theler souhlasil a Rüdinger odcestoval do New Yorku se 100 000 švýcarskými franky. Zakoupil čtyři úžasná díla – vždy po jednom od Stilla, Rothka, Klineho a Newmana. Bohužel tato suma nestačila na pořízení Pollocka, už v té době byla jeho díla mnohem dražší. A tak se basilejské muzeum stalo prvním muzeem v Evropě, které vlastnilo obrazy těchto autorů. To je příběh objevení Ameriky, Rüdinger byl vlastně průkopník.

**Kulturní klima bylo v 50. letech v Bernu úplně elektrizující, což mi potvrdil i Paul Nizon. Uspěla se velmi zajímavá výměna mezi studenty a kulturní scénou, ale dnes jsou Curych, Ženeva a Basilej mnohem dynamičtější. Jak si to vysvětlujete?** – Rüdingerovy aktivity v tom zajisté hrály význačnou roli. Mnoho věcí započal, stejně jako Daniel Spoerri a Dieter Roth dali mnoha věcem prvotní podnět. Ti všichni na několik let potlačili vliv úředního aparátu a venkovského Bernu.

**Kdy jste z Bernu odešel do Kunstmusea v Basileji?** – V roce 1962.

**Chtěl bych nyní změnit téma a hovořit o povinnostech ředitele muzea při vytváření vlastní sbírky. Minulý rok jste ve velmi zajímavém článku vyjádřil svůj kritický názor na spory o to, kdo**

**by měl převzít vedení Kunsthauasu v Curychu.** – Vyjádřil jsem se v tom smyslu, že důležitá je znalost současného umění. Ale na počátku své kurátorské kariéry jsem také nebyl takový stoupenec všeho novátorského. Když jsem přišel do Kunstmusea v Basileji, zakoupil jsem několik děl, která jsem chtěl zařadit do sbírky. Byla to díla například Eduarda Chillidy, Tàpiese, Poliakoffa a Sama Francise. Ale největší spor se rozhořel okolo Picassa. Po zakoupení několika jeho menších obrazů jsme se v roce 1967 rozhodli zakoupit i významná, ale velmi nákladná díla. Dokonce o této otázce musela v referendu hlasovat veřejnost.

**Můžete nám tuto unikátní příhodu popsat blíže?** – Ta aféra začala sbírkou Rudolfa Staechelina Family Foundation. Díla z této sbírky visela v Kunstmuseu, a protože rodina právě procházela finančními problémy, rozhodla se pro prodej jednoho z děl – důležitého van Gogha. Je pravda, že rodina nabídla muzeu, aby toto dílo odkoupilo. Ale hovoříme o milionech a nebylo možné rychle rozhodnout o takto nákladném odkupu. Sešli jsme se tehdy s představenstvem nadace a dostali jsme tuto nabídku: pokud muzeum odkoupí od nadace dvě Picassova díla, celá kolekce zůstane příštích 15 let v muzeu jako dlouhodobá zápůjčka. Cena těchto dvou obrazů byla stanovena na 9,5 milionu švýcarských franků, šesti miliony mělo přispět město. Úřady souhlasily, protože obyvatelé Basileje se se Staechelinovými obrazy ztotožňovali. Jednalo se o šest milionů a nebyla žádná legrace je získat. V Bernu existuje systém referend a obyvatelé města vyžadovali veřejné hlasování, celé město bylo neklidné. Téměř všichni lidé zodpovědní za kulturu a také mladší generace obyvatel se přikláněli ke koupi Picassových děl. A tak se stal zázrak: lidé nákup odsouhlasili. Sehnali jsme i zbylé miliony – téměř veškeré peníze pocházely od soukromých dárců a považují to za výraz ohromné kulturní solidarity. Dokonce byl v ulicích města uspořádán i „festival „žebráků““ a lidé nosili odznaky s nápisem „I like Pablo“. Celá tato událost se nesla v nadšeném duchu a Basilej potvrdila svou pověst města kultury s dlouholetou tradicí. Myslím, že něco takového se mohlo odehrát pouze v Basileji a nikde jinde. Picasso byl o celé situaci informován a po úspěšném zakončení veřejného hlasování se rozhodl darovat muzeu kresbu *Avignonské slečny* z roku 1907 a jeden novější obraz, který jsem si mohl vybrat v jeho ateliéru. Nemohl jsem se rozhodnout mezi dvěma naprosto odlišnými díly, a Picasso nám tedy daroval obě díla. Navíc jsme také dostali ohromný dar od Maji Sacherové, basilejské mecenášky, která nám věnovala Picassovo dílo z roku 1912 nazvané *Le Poète*.

**To je jedinečná ukázka fungování přímé demokracie. Můžete mi povědět také o dalších výstavách nebo sběratelských momentech, které pro vás byly důležité během vaší kariéry v Basileji?** – I přes úspěch s Picassem mi bylo jasné, že není možné pokračovat v tomto stylu práce i s klasiky moderní doby. Bylo třeba změnit směr. Novější umění žádalo

o pozornost. Nejvýznamnější američtí umělci byli zastoupeni každý jedním obrazem a na tom jsme chtěli stavět. V roce 1969 jsem předstoupil před komisi s požadavkem na zakoupení jednoho Rothkova a jednoho Newmanova obrazu. Má žádost byla splněna pouze v první části, ale koupě Newmanova obrazu byla zamítnuta. Průlom přišel teprve o dva roky později, tedy po Newmanově velké retrospektivě, která byla představena také v Amsterdamu. Několik členů komise odcestovalo do Amsterdamu, aby mohli Newmanova díla zhodnotit přímo, a vrátili se nadšení. Načež jsem mohl zakoupit obraz *White Fire II* [1960] na aukci v New Yorku. Z kontaktu s Annalee Newmanovou vyústila koupě dalšího obrazu a plastiky. Tak muzeum získalo úžasnou sbírku Newmanových děl – vždycky jsem tato díla rád viděl vedle děl Giacomettiho. Hořkým zklamáním byl náš neúspěch v pořízení Pollockových děl. Samozřejmě že poté vyvstala otázka, jaká díla by dále měla být přidána do sbírky. V té době jsem stále zastával názor, že díla mají být doplňována chronologicky, ale jaký byl ten další krok? Jaký autor byl nejdůležitější? Byl to Jasper Johns, Robert Rauschenberg nebo Cy Twombly? Bylo rozhodnuto, že další v pořadí bude Jasper Johns. Potom, co odeznělo úvodní nadšení, jsem bohužel ignoroval Rauschenberga a Twomblyho obrazy jsme zakoupili později. Poté jsme se věnovali zástupcům pop-artu a shaped canvases<sup>13</sup> – pořídili jsme díla Andyho Warhola a Franka Stelly.

**V tu dobu jste také zakoupil díla znovuobjevené umělkyně Lee Bontecouové.** – Ano, navštívil jsem její ateliér a vybral dílo. Přesto pro mě ale nejdůležitějším umělcem té doby zůstával Frank Stella. Také jsem se ztotožňoval s minimalistickým uměním a opět jsem se musel rozhodnout pro některé zástupce tohoto směru. Rozhodl jsem se pro Donalda Judda, Carla Andreho a Sola LeWitta. Trvalo ale mnoho let, než se ta nejdůležitější díla minimalistů opravdu stala součástí sbírky. Další člověk, který se objevil na americkém poli, byl Walter De Maria. Směr arte povera jsem podcenil, nikdy jsem do těchto děl nedokázal proniknout, ale Harald Szeeman jej samozřejmě vystavoval v Bernu.

**To, co se mi na vašem vyprávění i práci zdá zajímavé, je fakt, že jako ředitel muzea jste pro sbírku vybíral určitá díla a umělce i přesto, že ještě nebylo rozhodnuto, která díla nebo umělci se stanou slavní a slavnými zůstanou. Můžete mi říci více o této vaší průkopnické roli?** – Komplexnost a vnitřní celistvost díla vždy hrála důležitou roli. To platilo například u Warhola a Claese Oldenburgera ještě více než u Roye Lichtensteina, který je také výjimečným umělcem.

<sup>13</sup> Tj. „tvarovaným plátnům“. (Pozn. red.)

**Rád bych se vrátil k vašim argumentům, které byly použity v debatě o inzerátu na výběrové řízení na post ředitele Kunsthauusu v Curychu. Ve svém článku publikovaném v NZZ<sup>14</sup> jste výslovně podpořil návrh, aby se muzeum zabývalo uměním posledních třiceti let. – Zdá se mi to rozumné. Můžete vybírat z daleko širší nabídky děl za přijatelné ceny a následně tak můžete vytvářet nové úhly pohledu na kolekci jako celek. Historie vnímání umění je zde nesmírně důležitá, hlavně v případě umění 20. století, ve kterém se žebříček důležitosti teprve utváří. Kees van Dongen byl ve své době stejně důležitý jako Matisse, dnes je však Matisse považován za mnohem významnějšího umělce. Podle jakých kritérií se tento výběr uskutečnil? Cézanne, jako jeden z opravdových velikanů, pojal formu jako obsah. To vyústilo ve výzkum podstaty vědy a technologie a následně také nového průmyslového světa. To všechno lidi „převálcovalo“. A otázkou bylo, jak s tím máme žít. Zkoumání současného umění nabízelo možnosti integrace. Bylo možné shrnout dohromady každodenní zážitky s duchem nového. V tomto směru hrál hlavní roli i kubismus, a proto získal tento druh umění vedoucí postavení a je také důležitý z historického hlediska. Pro mě byla rozhodující trvalá aktuálnost děl. Věřím, že když nyní vystavujete prvotřídní umění z 90. let, návštěvníci pocítí aktuálnost těchto děl možná ještě silněji, než byla vnímána ve své době.**

**Takže sbírku chápete jako pomalý, vyvíjející se a komplexní systém?** – Správně. Současné umění v tomto ohledu funguje jako důležitý stimulant. V době, kdy jsem pracoval v muzeu, změnil průzkum například Beuyseových děl naprosto všechno.

**Vy jste Beuyse objevil na konci 60. let?** – Byl jsem na oficiálním zahájení Beuysovy výstavy v muzeu v Eindhovenu a byl to působivý zážitek. O rok později, tedy v roce 1969, souhlasil Dieter Koeplin, vedoucí grafické sbírky, s mým návrhem na uspořádání výstavy kreseb a malých předmětů. Poté jsme se rozhodli vystavit v muzeu Beuysova díla ze sbírky Karla Ströhera – výstava byla velmi intenzivní a rozvířila atmosféru v Basileji. A navíc muzeum prošlo zásadní změnou, otevřelo se nové pole pro výzkum, a výstavy, většinou organizované Dieterem Koeplinem, se těšily velkému uznání.

**Od Jacqua Herzoga jsem se dozvěděl, že jedním z prvních děl Herzoga a de Meurona byl karnevalový pochod s Beuysem v Basileji. Zapojil jste se také do této události?** – Ne, ve skutečnosti ne. Několik let po Beuysově výstavě si muzeum přálo zakoupit jedno z jeho

<sup>14</sup> *Neue Zürcher Zeitung*. (Pozn. red.)

významných děl – *Feuerstätte* [1968–1974], ale protože dílo tohoto současného umělce stálo více, než byli lidé v té době zvyklí, setkala se tato aktivita s odporem jak v parlamentu, tak mezi obyčejnými lidmi. Když Herzog a de Meuron tvořili svůj karnevalový projekt, jeli za Beuysem. On pro jejich karnevalovou skupinu navrhl něco velmi divokého a prastarého. Navíc se ten návrh pojal k jeho *Feuerstätte*. Celá skupina se objevila v plstěných oblecích a s železnými tyčemi. Ta akce pomohla zbavit se agrese docela nádherným způsobem. Poté Beuys vytvořil pokračování *Feuerstätte* [1978–1979], které bylo vytvořeno z obleků a tyčí tohoto karnevalového procesí. Druhé *Feuerstätte* pak věnoval muzeu.

**To je velmi dobrý příklad veřejné diskuse o umění. Jak vidíte nynější vývoj v muzejnictví, kdy se stále více muzeí dostává do soukromých rukou?** – Myslím, že muzea se tím vystavují velkému nebezpečí. Privatizace muzeí musí nevyhnutelně vést k tomu, že kurátoři výstav budou přehlasovávat finančními zájmy instituce. Vzájemné debaty mezi ředitelem muzea a komisí o koupi děl byly, alespoň v mém případě, velice přínosné.

**Nyní je stále častější, že hlavně američtí muzejníci se stávají závislími na obchodních společnostech.** – A bohužel se tento trend šíří i do Evropy.

**Myslíte, že je nutné se tomuto trendu bránit?** – Jistě. Otázkou však zůstává, do jaké míry je to možné. Samozřejmě i já jsem byl závislý na rozhodnutí komise, ale protože její členové nerozhodovali o vlastních penězích, ale o penězích ze státních fondů, museli se za svá rozhodnutí zodpovídat veřejnosti.

**Můžete mi prozradit, která jsou vaše oblíbená muzea?** – Nebudeme samozřejmě hovořit o Louvru nebo Uffizi. Podle mého názoru hrálo a stále hraje hlavní roli MoMA. Ale muzea v Krefeldu a Mönchengladbachu byla mému srdci také velice blízká.

**Jak hodnotíte vývoj po Warholovi a Beuysovi?** – Bruce Nauman pro mě hraje důležitou roli v tomto vývoji. V roce 1970 jsem se zasadil o koupi jeho děl, protože jeho zkoumání vlastního vědomí mě vždy fascinovalo. Také obdivuji díla Richarda Serry. A Němci jsou pro mě extrémně důležití: zejména Georg Baselitz a Sigmar Polke. Z umělců 90. let považuji za důležité Billa Violu, Rachel Whitereadovou, Roni Hornovou, Katharinu Fritschovou, Mika Kelleyho a Fischliho/Weisse.

**Můžete mi říci o svých projektech poté, co jste opustil Basilej?** – Z Kunstmusea v Basileji jsem odešel v roce 1981 a od té doby jsem se nepřestal věnovat studiu umění druhé

poloviny 20. století – ale trochu jinak, píšu a vyučuju o něm. Minulé září jsem dokončil text o Barnettu Newmanovi a doufám, že bude brzy vydán.

**Existuje nějaký projekt, který nebyl realizován, a je vám velmi drahý?** – Existuje něco, co mě již dlouhou dobu zajímá. Ptám se sám sebe, jaká je pozice umělce ve vztahu k divákovu vnímání. Jak si umělec vytvoří cestu k divákovi skrze své dílo? Existují umělci, např. Matisse, kteří diváka svými obrazy doslova provádějí, a tvrdohlaví umělci jako Anselm Kiefer, do jejichž obrazů jsme vrženi. Rád bych tento fenomén prostudoval a zabýval se jím i u dnešního umění a nových médií.

**Seth Siegelau**b Narozen roku 1942<sup>15</sup> v New Yorku. Od počátku 70. let žije v Evropě, v současnosti pobývá v Amsterdamu.

Od poloviny 60. let pracuje Seth Siegelau jako obchodník s uměním, vydavatel a nezávislý organizátor výstav. Jeho výstavy se zabývaly konceptuálním uměním a jeho knihy poskytovaly nové fórum pro umělecké inovace mimo prostory muzeí a galerií.

Tento rozhovor se uskutečnil v roce 2000 v Amsterdamu. Byl vydán pod názvem „Interview with Seth Siegelau” v publikaci *24<sup>th</sup> International Biennial of Graphic Arts*, International Centre of Graphic Arts, Ljubljana 2001, str. 220.

---

<sup>15</sup> Ve skutečnosti 1941. (Pozn. red.)

# Siegelau

H. U. O.: Moje první otázka se týká vaší nejnovější aktivity. Můžete mi říci o speciálním vydání časopisu *Art Press*, které bylo nazváno „The Context of Art/The Art of Context“ a bylo vydáno v říjnu 1996? – S. S.: V posledních několika letech se objevil zájem o umění vytvořené v 60. letech – možná, že je tím důvodem nostalgie nebo touha po návratu ke starým dobrým časům, kdo ví. Tento zájem způsobil, že mě v posledních letech několik lidí požádalo, abych uspořádal výstavu konceptuálního umění. Já jsem všechny tyto žádosti odmítl, jelikož se nerad opakuji. Ale v roce 1990, kdy mě o totéž požádaly Marion a Roswitha Frickeovy – majitelky galerie a knihkupectví v Düsseldorfu –, navrhl jsem jim projekt, který pojednával o tom, jak a proč se lidé dívají na umění 60. let, a také o tom, jak se tvoří historie umění všeobecně. Myslel jsem si, že nejzajímavější způsob, jak tuto výstavu pojmut, bude požádat samotné umělce, kteří tvořili na konci 60. let, a prožili vývoj posledních 25 let, aby vyjádřili svůj názor na svět umění – zda a jak se svět umění změnil, jak se změnil jejich život atd. Marion a Roswitha Frickeovy tento projekt přijaly se zaujetím a společně jsme se pustili do jeho organizace.

Začali jsme tím, že jsme umělce požádali, aby nám písemně odpověděli na naše dotazy. Mnoho z nich ale nemělo čas nebo chuť nám odpovědět, a proto jsme zpočátku obdrželi pouze několik odpovědí. Poté jsme se snažili ještě usilovněji a Marion a Roswitha Frickeovy začaly nahrávat rozhovory s těmi umělci, kteří nám neodpověděli písemně. Veškeré písemné odpovědi i přepisy nahraných odpovědí (celkem jich bylo přibližně 70) jsme zveřejnili v časopise *Art Press*.

Celkem jsme oslovili přibližně 110 žijících umělců. Umělce, kteří měli být osloveni, jsem vybíral já a kritériem pro výběr byla účast na jedné z pěti výstav, které jsem zvolil podle osobní preference. Co se mi na tomto projektu líbilo a stále líbí, je to, že jsme nevěnovali pozornost pouze úspěšným umělcům. Zajímali nás také, nebo možná především, umělci, kteří z nějakého důvodu úspěšní nebyli, změnili zaměstnání atd. Z tohoto důvodu považuji jejich odezvy za daleko reprezentativnější odraz daného období a lidí, kteří je prožili, než kdybychom se dotazovali pouze známých umělců. Většina tradičních dějin umění je psána pouze z pohledu těch nejúspěšnějších. Musím ale přiznat, že odpovědi na naše dotazy se velmi lišily (úvahy, názory i kritické myšlenky), a tyto rozdíly neměly co do činění s úspěchem nebo neúspěchem respondenta. Tak se z projektu stal pouze široký okruh odpovědí – byly zastoupeny odpovědi velice inteligentní i ty méně inteligentní.

Řekl jste, že to také záleží na tom, jak se změnil umělecký svět. Možná, že se to pojí s tím, o čem jsme hovořili dříve; podotkl jste, že v tu dobu nebylo umění zamýšleno pro širokou veřejnost, ale umělci byli spíše něco jako parta přátel. – Všechno bylo skromnější, umění se týkalo menší skupiny lidí – ať hovoříme o počtu lidí, penězích nebo moci. Umělci – a řekl



bych, že většina ostatních lidí ve světě umění také – měli naprosto odlišný vztah ke světu, který je obklopoval. To mi připadá velice odlišné od toho, co vidím, že je běžné v současné době. Chtěl jsem tedy vědět, jak – nebo zda – umělci tuto změnu cítí. Pokud jsem jejich odpovědím správně porozuměl, pouze malá část z nich tyto změny pocítila. Pro většinu z nich bylo umění stále stejnou záležitostí. Možná, že většina jejich názorů neustále pramení v 60. letech. V každém případě všechno je tam napsané jejich slovy.

**Je to zajímavé v rámci nových struktur. Na počátku 20. století definoval Alexander Dorner své muzeum v německém Hannoveru (Landesmuseum) jako Kraftwerk, elektrárnu, a měl mnoho nápadů na to, jak dosáhnout neustálého přetváření prostoru. Tento jeho počin ale také zůstal jediným podobným experimentem té doby. Jaký vztah máte k muzeu jako struktuře? –** Já jsem byl do problematiky struktury zahrnut pouze jedním způsobem, a to tak, že jsem se snažil veškerým strukturám vyhýbat, snažil jsem se je přerušit. Nebo jsem se snažil vyhýbat alespoň statickým strukturám a vytvořit flexibilní struktury, které by odpovídaly skutečným potřebám. V mém případě to souvisí s druhem umění, který byl v popředí mého zájmu, a také s mou ekonomickou situací a mým pojetím a analýzou uměleckého světa. Lze říci, že mě ovlivnil „partyzánské“ aktivy. Nemyslím tím ani tak vojenské „partyzánské“ aktivy, jako spíše jejich schopnost mobility a svobodný pohyb vycházející z jednoho místa. Jak jsem se již několikrát zmínil, když jste se jel podívat na umění do New Yorku (a určitě i na jiná místa), navštívil jste více méně automaticky pouze proslavené galerie nebo prostory uměleckých muzeí. Šel jste po ulici a navštěvoval místa, kde jste očekával umění. Byla to rutina – něco jako procházky se psem. Pouze s tím rozdílem, že nyní jste byl vy ten pes.

Stejně jako ostatní lidé v 60. letech jsem to dělal pravidelně. Udivilo mě, jak mnoho měla tato místa společného s tím, co vidíte, nebo možná spíše s tím, co jste očekával, že uvidíte. Svět umění tvořily hlavně galerie, které byly bohaté a známé, nebo to byla družstva chudých umělců. Tento druh zkušeností, podpořený tím, že jsem 18 měsíců vlastnil galerii (od podzimu 1964 do jara 1966), mě přivedl k přemýšlení o jiných alternativách.

**Hovořil jste o té rutinní záležitosti... –** Na umění jsem pohlížel jako divák, stejně jako mnoho ostatních lidí včetně kritiků nebo umělců, ale také jsem se na ně díval jako člověk, který už galerii vedl. Po krátké zkušenosti s vedením galerie – 18 nebo 20 měsíců ne příliš zajímavé práce – mi připadalo, že není možné pořádat osm nebo deset výstav ročně a uspořádat je všechny, nebo alespoň většinu z nich, správně. Rytmus produkce, pásové výroby umění, výstav byl příliš rychlý a pravidelný. Nezbyval téměř žádný čas k přemýšlení a pohrávání si s výstavou, což pro mě bylo velmi důležité. Zdálo se, že musí existovat lepší způsob pořádání výstav i bez zbytečných a nekonečných režijních nákladů, jako je nájemné, světla,

telefony, asistentka (kterou jsem nikdy neměl) – všem těmto nákladům musí být vyhrazeno pevné místo. To znamená, že je třeba se snažit oddělit administrativní a organizační omezení prostoru od případných uměleckých aspektů téhož prostoru. V podstatě se dá říci, že umění bylo ve vleku galerií. Tato omezení byla ještě více přehnaná u muzejních výstav, a to nejen kvůli jejich obrovským administrativním systémům, ale hlavně proto, že oficiální prostory muzeí dělají všechno uvnitř tak „muzejní“. To byl například případ výstavy *L'art conceptuel, une perspective* [1989], kterou organizoval Claude Gintz v Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Nebyla to jeho chyba, ale výstava byla opravdu mrtvá. Není však jednou z nejdůležitějších funkcí muzeí věci zabíjet, skončit je, dát jim autoritu, vytrhnout je z jejich běžného kontextu, a tak je vzdálit od lidí? I když se to mnozí snaží změnit, myslím, že struktura muzea inklinuje právě k této aktivitě: historizaci. Je to takový hřbitov umění – myslím, že jsem to musel někde slyšet – je to nebe pro mrtvé, nepotřebné předměty.

**Vytvořil jste nové formy výstav a také jste změnil vzájemný vztah mezi umělci, galeriemi a sběrateli. Měl jste někdy v úmyslu vytvořit novou strukturu muzea? –** Ne, nikdy. Muzea jsem nikdy nevnímal jako problém, přišel jsem s nimi zřídka do kontaktu. Problém muzeí je ve vztahu muzea k institucím a lidem, kteří mají moc a sílu, a k jejich zájmům. A proto by tedy muzeum, které by nepodléhalo této moci, mohlo být velmi zajímavé, nápadité, a dokonce spontánní. Ale jakmile dosáhne takové autority, své možnosti ztrácí. To samozřejmě platí i pro jiné instituce a lidi v odcizené společnosti, tedy i pro umělce. Předpokládám, že pokud by dostatek kreativních jedinců dostatečně přemýšlel o druhu výstav, které se v muzeu konají, přišli by na způsob, jak by muzeum mohlo fungovat zcela odlišně. Je ale nutné mít na paměti i to, že muzea jsou víc než kdy jindy závislá na vyšších zájmech. A nezáleží na tom, jestli vy nebo já přijdeme s úžasnými nápady na změnu některých stránek muzea (společenský rozměr muzeí se již změnil: decentralizace, zájem o místní skupiny obyvatel, umění menšin atd.), základní potřeby muzea s námi mají pramálo společného, muzea mají vlastní vnitřní logiku. A prostor, ve kterém by bylo možno něco změnit, je dnes menší, než byl včera; nebo se alespoň proměnily ty protiklady. Z toho vyplývá, že pro mě, který pohlíží na muzea zvnějšku, je velmi obtížné si představit, jak by mohla muzea fungovat jinak, než jak fungují dnes. Malá změna tady, malá změna tuhle, například každé úterý káva pro umělce zdarma atd. Ale možná, že ta opravdová otázka je: Proč by mě měla změna muzea zajímat?

**V roce 1968 jste byl kurátorem projektu *Xerox Book*. Byla to „skupinová výstava“ v knižní podobě? –** Ano, první velká skupinová výstava. Tento projekt se vyvinul stejně jako většina mých dalších projektů, tedy ve spolupráci s umělci. Posedávali jsme a probírali

různé možnosti, jak vystavovat umění, různé kontexty a prostředí, ve kterých by umění mohlo být prezentováno: vnitřní prostory, vnější prostory, knihy atd. Projekt *Xerox Book* nyní raději nazývám „photocopy book“ (knihy fotokopíí), a to proto, aby si někdo mylně nevyložil, že tento projekt má něco společného s firmou Xerox. Tato výstava byla jednou z těch zajímavějších, protože to bylo poprvé, co jsem umělcům zadal jisté „požadavky“ na jejich díla: týkaly se standardního rozměru papíru a počtu listů, které měli umělci využít jako hranice, v jejichž mezích měli umělci pracovat. Pokoušel jsem se o standardizaci podmínek výstavy s tím, že výsledné rozdíly v jednotlivých projektech budou přesně tím, čím se liší práce jednotlivých umělců. Byl to pokus o vědomou standardizaci – výstavy, knihy, projektu, podmínek tvorby v rámci výstavního procesu. Ve skutečnosti to byla první výstava, kdy jsem umělce o něco požádal, a pravděpodobně jsme na ní spolupracovali mnohem méně, než jak vám tu nyní vykládám. I přesto si myslím, že úzký pracovní vztah s umělci byl důležitým faktorem při tvorbě všech projektů, i když jsem třeba s konkrétním umělcem neměl úzký osobní vztah – například s Bobem Morrisem.<sup>16</sup>

**Každá výstava vždy existuje jako rozšíření předchozí výstavy, a když si procházím všechny vaše publikace, také v nich lze najít jisté znaky opakování několika umělců. Myslím, že organizátory výstav lze rozdělit do dvou skupin – v jedné jsou tzv. rodinní kurátoři, kteří vystavují celá desetiletí tytéž umělce, a druhou skupinu tvoří ti, kteří jsou otevřenější a stále hledají nové umělce. Je zajímavé, že vy sám jste někde mezi těmito dvěma extrémy.** – Možná. Ale myslím, že se nelze pohybovat někde mezi, jelikož se dříve nebo později dostanete k otázce úspěchu a neúspěchu. Pokud jste ve svém osobním životě prožil úspěšné období, je přirozené, že se k tomuto období neustále s potěšením vracíte. Kdybych se stále pohyboval ve světě umění, asi bych neustále udržoval pracovní kontakty s umělci 60. let a nevidím v tom problém. I když na druhé straně mohou tyto vztahy ze „starých dobrých časů“ ztratit časem svůj význam stejně tak, jako se mění lidé. Takovým pohodlným postupům se snažím vyhýbat tím, že každých deset nebo 15 let změním své pracovní zájmy. Ale co se týče světa umění, větší problém mám s lidmi, kteří se na umění „dívají svýma ušima“, aby zjistili, co se děje, protože to pak nemá nic společného s těmi blízkými vztahy; připadá mi to horší.

Myslím, že hlavním problémem je dosáhnout změny a udržet si nadšení. Pokud se věnujete stejné profesi, pracujete na stejném místě, ve stejném prostředí a se stejnými lidmi, myslím, že nemáte příliš příležitostí ke změnám.

<sup>16</sup> Umělci, kteří se zúčastnili projektu *Xerox Book*, byli: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris a Lawrence Weiner.

**Félix Fénéon je zajímavý příklad člověka, který stejně jako vy měnil profese. Mezi jeho přátele patřili Stéphane Mallarmé, Georges Seurat a Henri de Toulouse-Lautrec a poté se stal reportérem denního tisku. Později pracoval na ministerstvu a byl organizátorem anarchistického hnutí. Ve 20. letech zmizel a věnoval se rozličným profesím.** – Neznám životní osudy tohoto muže. Vím pouze to, co mi tu říkáte, ale udržet si vysokou hladinu adrenalinu a nadšení je velmi, velmi složitý problém v životě každého jedince, a to nejen jedince, který se pohybuje ve světě umění. Myslím, že jsem přišel na *modus vivendi* – proto každých deset nebo 15 let měním profesi. Zvnějšku se to může zdát jako dramatická změna, ale pro mě jsou tyto změny logické a postupné. Kdybych býval zůstal ve světě umění, uvěznil bych se v pasti a stala by se ze mě má vlastní karikatura.

**Nebezpečí umělcovy práce spočívá v tom, že se z jeho děl může stát pouhé klišé.** – Parodie sebe sama. A myslím, že mohu říci, že i lidé, které znám a respektuji, se do této situace dostanou buď sami, nebo do ní jsou svým životním stylem natlačeni.

**Očekává se, že budou stále dokola opakovat totéž.** – Společnost to od nich očekává. K tomu očekávání přispívá i jistý životní standard, stárnutí, očekávání úspěchu a to, že jde o velkého starého pána nebo paní. Nemůžu mluvit za nikoho jiného, pouze za sebe, ale mně se zdá velmi obtížné zabrat se do něčeho a kriticky o tom uvažovat, o což jsem se vždy pokoušel, ať jsem se věnoval politickému nakladatelství, výzkumu médií nebo textilní historii. Právě pracuji na knize o historii textilu a už několikrát jsem se sám sebe zeptal, proč nebyl tento projekt zpracován některým z muzeí již před lety.

**A proč nebyl zpracován dříve?** – Nevím to jistě. Literatura na toto téma je velice obsáhlá a různorodá, existuje literatura, která se zabývá uměním v textilu, politikou a ekonomickou stránkou, literatura o nádherných vzorech, a všechny tyto zdroje jsou natolik nesourodé, že je ještě nikdo nespojil v jeden celek. Historická literatura je také tvořena mnoha prvky: existují knihy o plátnu, tapisériích, předločkách, oděvech, hedvábných textiliích, přikrývkách, výšivkách, tištěných textiliích, stanech atd., ale neexistuje jednotná historie o textiliích. Moje snaha o vytvoření bibliografie je pokusem o sjednocení této literatury a je to také politický projekt, protože textilie jsou umění, řemeslo i obchod (vlastně první druh kapitalistického podnikání). Vyskytuje se také názor, že to, co je v jedné společnosti považováno za řemeslo, se ve společnosti jiné může vyvinout v „krásné umění“. Důvodem pro tolik otázek je to, že se snažím udržet si kritický pohled na věc. Ve světě umění mě napadá Harald Szeemann jako někdo, kdo si tento problém uvědomuje a snaží se neopakovat sám sebe.

**Vzrušení z počátků.** – Ano. I když se v mé práci objevuje pouze každých deset nebo 15 let – pouhé porozumění projektu, jeho historii a problémům totiž zabere několik let. Pokud se člověk zabývá uměním a není umělec, ale organizátor nebo obchodník, jeho práce obnáší nalezení nových, mladých umělců, se kterými by mohl úspěšně spolupracovat. Poté buď v této spolupráci vytrvá, nebo se pokusí znovu o totéž, ale s jinou skupinou umělců. K tomu využije předchozí zkušenosti i kontakty. Tím jsem prošel jednou a nezaujalo mě to natolik, že bych to chtěl někdy zopakovat – ne tehdy v roce 1972 a už vůbec ne v dnešní době. Co nakonec děláte, jsou výstavy konceptuálního umění, nebo se objevíte v debatě, kde hovoříte o starých dobrých časech, a stane se z vás profesionální „osobnost umění“ nebo tak podobně, a to je něco, čemu se nechci věnovat jako své hlavní práci. Příležitostně klidně.

**Je to důvod, proč odmítáte zopakovat své výstavy?** – Ano. Z takových projektů by se stala parodie, jak jsme o ní hovořili dříve.

**Gilles Deleuze řekl, že pokud existuje něco takového jako umění, je to vždy kritika klišé.** – Přesně tak. Nebo jak jsem jednou řekl, umění je změna toho, co od umění očekáváte. Ale z historikova pohledu také platí, že to, co je dneska kritikou, bude zítra klišé.

**Promluvme si také o socioekonomické stránce umění. Únik od předmětu jako fetiše by rovněž znamenal počátek pochybností o ekonomické stránce spojené s tímto fetišem a tato stránka by musela být nahrazena jinou ekonomikou. S tím souvisí celá řada ekonomických otázek a také přechod k ekonomice služeb. Tím se připomíná i otázka, zda umění je, či není službou, kterou jste si kladl i v roce 1971, kdy jste spolupracoval s Bobem Projanskym na *Artist's Contract (The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement)*. Jak jste tuto výstavu koncipoval?** – *Artist's Contract* je mnohem skromnější projekt, než jak tvrdíte ve své otázce. Záměrem této výstavy bylo nejprve vyjádřit zájem v uměleckých dílech a poté změnit relativní mocenské vztahy tak, aby byly pro umělce výhodnější. V žádném případě jsem tuto výstavu nezamýšlel jako radikální událost, mělo to být reálné, praktické, jednoduché a pravdivé řešení sady problémů, které se týkaly umělcovy kontroly nad jeho díly. Nenavrhoval jsem cestu, jak zabít umělecký předmět, ale jen jednoduchý způsob, jak by umělci mohli získat více kontroly nad svými díly i poté, co opustí jejich ateliér. Tečka. Ale širší socioekonomické otázky nebyly v tomto projektu zahrnuty – například otázka měnící se role a funkce umění ve společnosti, možnosti alternativní tvorby umění nebo materiální podpory umělců. Konečné vyhotovení smlouvy nezpochybňovalo hranice kapitalismu a soukromého vlastnictví, pouze zvyhodňovalo moc autora nad některým z elementů uměleckého díla i poté, co bylo dílo prodáno.

**Znamenalo to tedy ochranu umělce v rámci již existujícího systému.** – Ano, přesně. Problém v 60. letech a také problém v pozadí některých projektů spočíval v tom, že se na umění pohlíželo jako na soukromý (kapitalistický) majetek a také jako na soubor jedinečných předmětů. Ale nebyl to pouze teoretický/politický problém; v kontextu tehdejšího procesu tvorby umění to byl také praktický problém, protože prodej nápadů nebo projektů byl něčím, čemu umělecký svět nikdy dříve nemusel čelit. To má více společného s otázkou, jak převádět vlastnictví uměleckého díla, a tyto otázky jsou nyní více méně vyřešeny tím, že se o nich smýšlí podobně, jako se smýšlí o právech a zájmech autorů nebo skladatelů.

**Kdykoli se veřejně zahraje píseň, její autor dostane autorský honorář. Mohli bychom totéž zavést i pro publikace a výstavy. Samozřejmě je zde ale problém, že díla se nikdy nestanou natolik populární, aby autorské honoráře byly dostatečné.** – Ano. Přesně to byl na začátku problém. Katalogy se téměř neprodávaly nebo se prodávaly přibližně za dva dolary. Myšlenka, že bude čtyřem umělcům zahrnutým v katalogu rozdělen autorský honorář ve výši 20 centů, se nesetkala s valným zájmem – jednalo se o příliš malé peníze. Ale ta myšlenka, možnost to udělat, byla stále velmi důležitá. To se samozřejmě může změnit pouze za předpokladu, že vzroste zájem nebo že se ceny katalogů a publikací zvýší natolik, že budou moci pokrýt i tantiémy. V mém případě bylo možné vyplácet tantiémy pouze z projektu knihy fotokopii, protože se prodávala za 20 dolarů. Ale přesto, kniha byla vydána v nákladu 1000 výtisků, a tak hovoříme o 20 000 dolarech, což bylo v tu dobu hodně peněz, a tantiémy byly obvykle ve výši 6 až 7 centů. To znamená, že se mezi sedm umělců v průběhu přibližně pěti let rozdělila suma 1 400 dolarů. To znamená, že každý umělec dostal 200 dolarů nebo 40 dolarů ročně. To byl záměr, bohužel nebyl nikdy uskutečněn.

**Tradiční svět umění se zaměřuje na předměty. To ostatní, co zbývá, nikdy nebylo zorganizováno v odlišném ekonomickém modu.** – To tak úplně neplatí pro tradiční umělecká vyobrazení, protože v Evropě existuje několik uměleckých společenství, která se starají o tyto zájmy, hlavně o práva na reprodukce uměleckých děl. Tato společenství fungují například v rámci UNESCO nebo SPADEM<sup>17</sup>. Příležitostně se objeví i závažné žaloby. Problémem nadále zůstává, že noví umělci nezískají prodejem těchto produktů dostatek peněz na přežití. Tak například pokud bych vydal deset knih ročně a veškeré tantiémy šly pouze mně, vydělal bych na jedné knize přibližně 200 dolarů ročně. Z deseti knih bych tedy vydělal nanejvýš

<sup>17</sup> Société de la Propriété Artistique et des Dessins et Modèles. (Pozn. red.)

2 000 dolarů, a to pouze za předpokladu, že by se vyprodaly všechny výtisky. Možná, že s touto sumou by bylo možné se smířit na konci 60. let (já osobně bych to dokázal), ale pokud tuto sumu rozdělíte mezi 25 umělců, kteří jsou zahrnuti v katalogu, tak to prostě nefunguje. Nevím, jestli se čísla nebo zájem veřejnosti tak dramaticky změnily, aby to dnes bylo jiné.

Zdá se mi, že lidé, kteří tráví sobotní odpoledne pohledem na umění, by mohli s klidným srdcem utratit 10 dolarů za avantgardní knihu. Možná, že ale neexistuje žádný vztah mezi těmito lidmi a těmito knihami, ale přesto existují místa, například Printed Matter, která jsou schopna prodat určitá množství knih. Bylo mi řečeno, že počet lidí, kteří sbírají knihy umělců, vzrostl. V 60. letech, když jsem byl aktivní, téměř žádní sběratelé knih neexistovali a já sám jsem si své publikace distribuoval. Stejně tak to dělali i Ed Ruscha a ostatní.

**To nás opět vede ke knihám. Řekl jste, že opravdu věříte v to, že knihy mohou fungovat jako prostředníci.** – Ano, hlavně to byla možnost, která mohla fungovat v kontextu tvorby výtvarného umění v 60. letech. To ale předem neznemožňuje prodej knih.

**Co si myslíte o výstavách, které se objevují v tištěných hromadných sdělovacích prostředcích, jako je například „museum in progress“ ve Vídni? To organizuje výstavy na billboardech.** – Je to určitě jedna z možností – proč ne? Tyto výstavy mají pravděpodobně blíže k masové kultuře, jelikož jsou určeny pro daleko širší okruh diváků. Možná, že jsou tyto výstavy schopny zasáhnout i lidi, kteří by se na umělecké dílo do muzea či galerie podívat nešli. Dalo by se to přirovnat k divadelnímu představení uprostřed vlakového nádraží nebo k vyvěšení plakátu na zeď na velmi frekventovaném místě, jako to dělali v Číně během kulturní revoluce. Všechny tyto příklady jsou dokonalými prostředky, jak upoutat pozornost, a věřím, že existuje i mnoho dalších, podobných prostředků. Nyní je v kurzu internet, tak proč ho nevyužít?

**Jak řekl Marcel Broodthaers: „Každá výstava je jednou z možností a je obklopena mnoha dalšími možnostmi, které stojí za to prozkoumat.“** – Pravdivý výrok. To je jedna z možností, jak se dívám na své vlastní organizační projekty a výstavy – jako na sadu různých možností a způsobů, kterých lze využít při zkoumání procesu tvorby jednotlivých výstav. Například k výstavě, kterou jsem uspořádal na popud N. E. Thing Co. a která se konala v květnu až červnu 1969 na Univerzitě Simona Frasera v Kanadě, jsme katalogy vydali až ve chvíli, kdy byla výstava ukončena. Výstava se odehrávala na půdě celé univerzity, ale pokud jste nevěděli, že se koná, vůbec jste si jí nemuseli všimnout. O přítomnosti výstavy se mnozí

dozvěděli až po jejím ukončení, až když viděli katalog, a teprve tehdy si uvědomili, že se celou dobu pohybovali uvnitř výstavních prostor. Neexistovala žádná formální známka toho, že by se zrovna odehrávala nějaká výstava.

**Je to naprosto opačný fenomén než když si lidé kupují katalogy s předstihem, tedy ještě před zahájením výstavy.** – Přesně tak, je to jen jiná z mnoha možností. Nepochybují o tom, že existuje tisíc dalších možností, které mě nikdy ani nenapadly. Jsem si jistý, že třeba vy se svým projektem *Do It* děláte takové věci, které by mě ani nenapadly, a které jsou v současném kontextu docela v pořádku a v budoucnosti vám možná otevrou mnoho dveří.

**Můžete mi říci více o projektu 18.PARIS.IV.70, na kterém jste spolupracoval ještě s dalším kurátorem – Michelelem Claurou? Tato výstava se konala v Paříži v dubnu 1970.** – Na výstavě, které jsem organizoval, je nutno pohlížet jako na sérii výstav, která se od velmi specifického zájmu o několik umělců posunula ve svém průběhu směrem k obecnějším zájmům. Při společné výstavě s Michelelem Claurou jsme měli rozdělené role. On byl mozkiem a organizátorem výstavy a já jsem fungoval pouze jako podpůrná síla – měl jsem na starost praktické záležitosti – peníze, publikace a organizační stránku. V tomto směru to byla práce podobná spolupráci se Studio International na projektu *July/August Exhibition*, která se odehrála později v roce 1970. Požádal jsem šest kritiků (Davida Antina, Charlese Harrisona, Lucy Lippardovou, Michela Clauru, Germana Celanta a Hanse Strelowa), aby každý sestavil sekci o osmi stránkách, a to mě posunulo ještě dále od výběru a propagace specifických umělců.

**Kurátor tedy v jistém slova smyslu mizí ze scény?** – V jistém smyslu ano, ale je to pouze zdánlivé zmizení. Při pohledu zpět mi připadá, že to, o co jsem se snažil, bylo mírně zviditelnit roli kurátora, objasnit ji, otevřít ji a pomoci ostatním kurátorům, aby si uvědomili svou zodpovědnost k umění. Od té doby se mnoho změnilo, slyšel jsem totiž, že kurátoři se stali velmi důležitou součástí výstav, a hovoří se o nich jako o „malířích“, kteří používají vystavované umělce jako určitý druh „barvy“.

**Jaká byla kurátorova role ve vašich projektech?** – Z určitého pohledu měly naše projekty objasnit a také změnit roli kurátora, možná i roli kritika, a dokonce i sběratele. Dříve byl kurátor člověk, který nějak určoval a odměňoval umělecké génie. On (nebo ona) mohl být výtečný spisovatel, tvůrce katalogů a úžasných sbírek, ale jeho práci nebyla nikdy přiznána síla. Rozhodně byl mocný, ale pouze v rámci dané instituce. Jeho práce spočívala v tom, aby vybral některé z „velkých umělců“ a stal se božským hlasem, určoval kvalitu



a uměleckou hodnotu děl. Myslím, že základem kurátorské činnosti je uvědomit si, že kurátor je v tomto procesu herec a že on nebo ona má vliv na to, jaká díla budou vystavena, a toto uvědomění je součástí pohledu na umění a pochopení, jakým způsobem bylo umění vybráno. To také platí pro sběratele, který má vliv na to, jaké umění se tvoří – podporuje tento, a ne jiný druh umění. Tohle jsou věci, o kterých jsme já i ostatní přemýšleli: Jak tato skrytá a osobní rozhodnutí zviditelnit? Jak zviditelnit to, co se děje v zákulisí veřejné výstavy a podle jakých kritérií se vybírají díla pro tuto výstavu?

**Demytologizace?** – Přesně tak. Ale klíčové slovo v té době znělo „demystifikace“. Proces, ve kterém jsme se pokusili pochopit a uvědomit si naše činy, vysvětlit, co jsme my a ostatní dělali. Musíte pochopit, co kurátor dělá, abyste alespoň částečně pochopili, co si na výstavě prohlížíte. Proč jsou tři místnosti věnované pouze tomuto umělci a tomu druhému pouze jedna? Proč je právě toto dílo na obalu katalogu, a ne jiné? Musíte pochopit, že všechna tato rozhodnutí vytvářejí kontext vašeho zážitku z umění. Zážitku z prohlížení umění i tvorby umění, protože „konzument“ umění je zároveň jeho „tvůrcem“.

**A co zpětná vazba?** – Ano, lidé, kteří se na umění dívají, jsou stejní lidé, kteří umění tvoří, tedy jsou to jiní umělci. Tyto otázky jsou pro ně ještě daleko důležitější než pro laickou veřejnost. Platí to hlavně pro různé generace umělců.

**Werner Hofmann** Narozen roku 1928 ve Vídni. Žije v Hamburku.

Werner Hofmann byl zakládajícím ředitelem Musea des 20. Jahrhunderts (MUMOK) ve Vídni (1962–1969), poté působil jako ředitel v hamburské Kunsthalle v letech 1969–1990.

Tento rozhovor Hanse Ulricha Obrista a Michaela Dierse s Wernerem Hofmannem se uskutečnil v roce 2002 v Hofmannově bytě v Hamburku. Dosud nebyl nikde publikován.

Z německého jazyka přeložila Judith Haywardová.



**M. D.:** Vycházím z vaší dřívější poznámky, kdy jste řekl, že sám sebe vidíte jako historika umění a nechcete svou práci omezovat pouze na pozici muzejníka, a proto bych se vás rád zeptal, zda tato vaše dvojrole nevede ke konfliktu? Vaše poznámka vyzněla, jako byste práci ředitele muzea považoval za druhotnou. – **W. H.:** Takto to myšleno nebylo. Víím, že hranice mezi těmito dvěma profesemi nejsou pevně stanovené. V obou oborech existují nejrůznější propojení a podněty přicházející z jiných oborů. Sám sebe považuji za člověka, který se řídí tradicemi, a tato dvojrole je také hluboce zakořeněna v tradici vídeňské školy. Když pocházíte z Vídně, porovnáváte se s kurátory, jakými byli Julius von Schlosser a Alois Riegl. Ve Vídni vždy existoval úzký vztah mezi oběma odvětvími a bez jakýchkoli pochyb toto propojení mnohokrát vyústilo ve zhoršení umělecko-historického a umělecko-teoretického dění a myšlení. I přesto je praktický kontakt s uměním velmi důležitý. Význam, který jsem celá desetiletí připisoval multimediální práci, je zajisté výsledkem toho, že jsem se s ní nedostal do kontaktu jen prostřednictvím diapozitivů.

**H. U. O.:** Kde jsou počátky vaší práce v obou odvětvích? – To vám rád vysvětlím. Za tím vším stojí počáteční zážitek: velká výstava Goethova, která byla rozdělena do 15 sekcí a byla uspořádána v roce 1949 při Goethova výročí ve Vídni v Národní knihovně. V tu dobu jsem působil jako dobrovolník v Albertině ve Vídni a bylo mi přiděleno navržení sekce Otto Benesche „Goethe und die bildende Kunst“. Při této práci jsem se seznámil se třemi umělci: Johannem Heinrichem Füsslim, Casparem Davidem Friedrichem a Philippem Otto Rungem. Se třemi osobnostmi, které později hrály důležitou roli v cyklu výstav zvaném *Kunst um 1800*. Poté jsem Goethovu dobu začal chápat jako důl, jako nevyčerpatelnou konglomeraci období plného experimentů v umění. Dlouho jsem pracoval s těmito atributy.

**H. U. O.:** Bylo mnoho z vašich pozdějších výstav již implicitně přítomno v té první? – Abych překonal úkol zadaný Otto Beneschem, využil jsem svých dobrých přátelských kontaktů s vídeňskými umělci, kteří nyní stále ještě vedou legendární Rubrum Art Club. Rozšířil jsem zadané téma a také jsem se začal zabývat tím, jak byly Goethovy texty po jeho smrti v umění transformovány. Začal jsem Eugènem Delacroixem a řadu zúčastněných umělců jsem přes Maxe Slevogta a Lovise Corinthu rozšířil až do přítomnosti. Jako příklad Goethovy přítomnosti v současném umění jsem prezentoval Kurta Moldovana, který na můj podnět vytvořil sérii kreseb ke druhému dílu *Fausta*. To byl první pokus o rozšíření zadaného tématu o současné umění.

**M. D.:** Byla vaše počáteční aktivita na kurátorském poli poněkud neobvyklá, nebo se pohybovala v rámci toho, co bylo v té době považováno za normální? – V té době neexistovaly zavedené

standards. Prakticky nebylo co nabídnout. Bylo to pouze díky Otto Beneschovi, že se mi dostalo možnosti ujmout se kurátorských povinností ihned po dokončení studií. V Albertině vedl přednášky i semináře před originály uměleckých děl a na těchto přednáškách a seminářích se o mě začal zajímat. Požádal mě, abych napsal krátké eseje o Alfredu Kubinovi a Francisku Goyovi, mimo jiných. To, co jsem napsal, se mu líbilo, a tak mne vzal pod svá ochranná křídla. Také hovořil o mém disertačním projektu s Karlem Mariou Swobodou, profesorem Institutu dějin umění, a vedl mou disertační práci. Roku 1949 jsem se stipendiem a projektem zvaným „Die geschichtliche Stellung von Honoré Daumiers graphischer Form“ odjel do Paříže. Své kurátorské povinnosti na výstavě o Goethovi jsem dokončil ještě před odjezdem. Navíc mě ještě Benesch přibral na výstavu Chagalla a Henryho Moora. Poté jsem odjel do Paříže s Klausem Demusem a Gerhardem Schmidtem. Když jsem se vrátil, dokončil jsem svou disertaci a dostal jsem práci vědeckého asistenta v Albertině a podle plánu jsem měl vytvořit katalog francouzského grafického umění. Začal jsem, ale musím přiznat, že to nebylo s velkým nasazením. V průběhu mé práce se ukázalo, že nejsem schopen zdokonalit své vědomosti s požadovanou snahou, stejně jako jsem nebyl schopen nadšení z pozorování a zkoumání, které bylo pro tuto práci zapotřebí. Otto Benesch to také zpozoroval a propustil mě pod nějakou absurdní záminkou. Poté jsem pracoval jako umělecký sekretář v budově Vídeňské secese. Dvěma secesními výstavami jsem si vysloužil uznání. První z nich byla výstava padesáti děl Paula Kleea ze sbírky v Bernu, kterou navrhl Josef Hoffmann (1870–1956). Byl to jeden z jeho posledních projektů. (Ale vidíte – když se sám sebe zeptám na tu otázku, kterou jste mi položil vy, vidím, že běh událostí těchto let přece jenom měl nějakou logiku.) Název druhé výstavy zněl *Modern Art in the USA* a byla to putovní výstava z MoMA, která navštívila hlavní města Evropy. Instalace této výstavy byla vzrušující – například jsme se nemohli vypořádat s mobilem od Alexandera Caldera. René d'Harnoncourt přijel a dílo sestavil se zručností zdatného kouzelníka. D'Harnoncourt mi také moc pomohl při mém dalším kroku, který jsem se odhodlal udělat poté, co jsem zjistil, že budova Vídeňské secese mě nedokáže zaujmout na dlouho.

**H. U. O.: Byl jste s d'Harnoncourtem v kontaktu?** – Ano, byl to ten nejpříjemnější člověk, jakého si dokážete představit. Vyzařovala z něho neuvěřitelná jemnost a zdvořilost. Vždycky jsem si pohrával s myšlenkou odjet do Spojených států. Z časů svého působení v Albertině jsem se znal s expertem na Rubense, Juliem Heldem, který přijel do Vídně, aby si v Albertině prošel grafické sbírky. O nějakou dobu později, roku 1956, mě Julius Held pozval do New Yorku s nabídkou místa odborného asistenta na Barnard College. Nabízená mzda byla 200 dolarů za měsíc. Koupil jsem si noviny *The Times*, stály 15 centů, a tak jsem si pomyslel, že když jsou noviny tak levné, životní náklady nemohou být také nijak vysoké. Když jsem se svou ženou

přijel na místo, brzy jsme zjistili, že realita je naprosto odlišná od našich představ. Téměř polovinu z našich 200 dolarů jsme utratili za ubytování v hotelu. 40 dolarů jsme odložili stranou na zaplacení daně z příjmu, a tak jsme museli přežít s dvěma dolary na den. Po dvou měsících jsme se přestěhovali do bytu Ericy Tietzeové, která na nějakou dobu odcestovala do Londýna. Když d'Harnoncourt zjistil mou situaci, získal pro mě cestovní stipendium a do nynějška si myslím, že mi ty peníze vyplácel z vlastní kapsy. A tak mi umožnil prohlédnout si důležité sbírky v Buffalu, Detroitu, Chicagu, Filadelfii a Washingtonu.

**H. U. O.: Jakou roli hrálo ve vaší práci MoMA?** – Z knihovny v MoMA jsem hodně těžil, protože jsem byl schopen tam načít spoustu zdrojů pro svou knihu o moderních plastikách. Když jsem zrovna nepřednášel, strávil jsem tam mnoho času.

**M. D.: V tu dobu jste upřel svou pozornost na umění 20. století. Vaše studium ve Vídni však bylo orientováno na historii, jak jste si tedy dokázal získat cestu k modernímu umění?** – To je velmi důležitá otázka. Po dokončení své disertace jsem umění 19. století odsunul stranou. Už mě tolik nezajímalo. Poté jsem napsal dvě knihy vydané nakladatelstvím Fischer Verlag: *Zeichen und Gestalt: Die Malerei des 20. Jahrhunderts* [1956] a *Die Plastik des 20. Jahrhunderts* [1958]. Zkušenosti z New Yorku mi rozhodně pomohly pochopit umění 20. století. Také jsem zde udělal své první vážné krůčky v oblasti novinářiny. Některé z mých článků byly později publikovány ve sbírce esejů nazvané *Wegblicken* [1993], která zahrnuje i esej, který jsem napsal pro *Süddeutsche Zeitung*. V tomto eseji jsem popsal, čím prochází mladý Evropan, když vplouvá do světa amerického umění a muzejního života.

**H. U. O.: V tu dobu jste také začal publikovat knihy.** – Ano. A musím za to poděkovat Gottfriedu Bermannu Fischerovi. Ačkoli již během svých studií ve Vídni jsem napsal knihu nazvanou *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso* [1956], později jsem do ní zahrnul i materiály získané při výzkumu Daumiera. Co se týče karikatury, mohl jsem za své referenční body vzít Jeana Adhémara a Ernsta Gombricha. I v době mých studií v Paříži se Adhémar choval naprosto neformálně, šel se mnou do restaurace, a to bez jakékoli známky povýšenosti. A také jsem byl v kontaktu s Gombrichem.

**H. U. O.: V monografii Alexandera Dornera se v předmluvě píše: „V roce 1959 předložil Werner Hofmann svůj koncept muzea umění od Jugendstilů dál, který postavil na modelech z 20. let a na učení Bauhausu. Hofmann si přál, aby na muzeum již dále nebylo pohlíženo jako na místo, které si přivlastňuje život (např. jeho redukováním nebo přikrašlováním muzejními termíny), ale jako na místo, které by přijímalo život takový, jaký je.“ Setkal jste se během svého pobytu**

**v Americe s Alexanderem Dornerem?** – Ne, nesetkal. Ale bezpochyby jsem tyto myšlenky čerpal částečně od něho. Určitým způsobem jsou také zahrnuty v původním konceptu MoMA: splynutí různorodých uměleckých možností nebo užití médií včetně filmu. To jsem se později pokusil zavést v Museu des 20. Jahrhunderts ve Vídni, a proto jsem spolupracoval například s Peterem Konlechnerem a Peterem Kubelkou z muzea filmu.

**M. D.: Tvořila vaše novinářská aktivita ve druhé polovině 50. let jakousi teoretickou základnu pro vaši kurátorskou práci ve Vídni po roce 1960?** – Když jsem se vrátil z New Yorku, opravdu jsem od Vídne nic neočekával. Dveře muzeí mi byly uzavřeny, protože Benesch udělal všechno pro to, abych byl ignorován. Tak jsme odjeli do Paříže. V letech 1958 a 1959 jsem v Paříži pracoval na druhém a třetím dílu lexikonu „Bildende Kunst“ pro Fischer Verlag. Ten projekt inicioval Heinz Friedrich. Nakladatelství Prestel Verlag se nadchlo pro myšlenku vytvoření knihy pojednávající o umění 19. století. Kniha však neměla být sestavena podle stylů v umění, ale tematicky. Tyto dva projekty mě hnaly dopředu celé dva roky, které jsem strávil v Paříži. Kniha *Das irdische Paradies. Die Kunst im 19. Jahrhundert* [1960] byla také velice rozsáhlá. I když se mi úplně nezamlouvalo grafické provedení knihy, opravdu jsem jí nepřál osud knihy odložené na konferenčním stolku. Ale možná, že to všechno nakonec bylo k něčemu dobré, protože po vydání knihy přišla nabídka na vedení Musea des 20. Jahrhunderts, jehož založení bylo na spadnutí. Byl to velmi odvážný nápad tehdejšího ministra Heinricha Drimmela, který byl spíše konzervativní. Tehdy o to místo mnoho lidí neusilovalo, na univerzitě měli sotva potuchy o této tematice. Ani žádný z mých kolegů tehdy k tomuto tématu dobrovolně neodbíhal. Zabývali se Swobodou nebo obdobím baroka, takže jsem byl jediný mladý kandidát. Kromě mě se o tuto pozici ucházel i Vinzenz Oberhammer, ředitel Kunsthistorisches Musea a zkušený rodák z Tyrolska s mnoha dobrými konexemi. Nakonec jsem byl vybrán já. To zástupy postarších pánů působících ve vídeňských muzeích nepotěšilo. Takže když jsem začal svou práci zakládajícího ředitele, byl jsem velmi izolovaný. Seděl jsem pod střechou v obrovském konferenčním sále v budově na Minoritenplatz a na mém stole stál telefon. Výhodou bylo, že jsem získal pozici přímo uprostřed rozhodujících byrokratických orgánů a měl jsem tak přímý přístup k lidem z ministerstva, kteří byli zodpovědní za zásadní rozhodnutí. Rychle jsem pochopil, že Tito lidé si přejí mít toto muzeum, a mé kontakty se současnými francouzskými umělci se nyní hodily. Měl jsem kontakty na Andrého Massona, Antoina Pevsnera, Sonju Delaunayovou a Shamaie Habera, kterého jsem potkal díky Willemu Sandbergovi.

**H. U. O.: Inspiroval vás Sandberg?** – Zajisté. Sandberga jsem obdivoval stejně, jako jsem obdivoval Ruskina. Fascinovala mě například jeho výstava, jejíž jedna sekce se věnovala

pouze roku 1907. Úspěšně vyobrazil dané období se vši rozličností a dokázal to tak, že spojil dohromady veškeré jevy, které spolu tvořily celek. Kromě toho to byla také úžasná osobnost a pozoruhodný pomocník kritiků.

**H. U. O.: Těsně před tím, než jste odjel do Vídne, jste napsal práci na téma muzea, která je do dnešní doby hojně citována.** – V té době jsem o pařížských výstavách psal pravidelně, stejně jako jsem pravidelně psal eseje o současných umělcích, například o Wolsovi, pro časopisy *Werk* a *Neue Zürcher Zeitung*. Kniha *Hamburger Erfahrungen, 1969–1990* [1990] obsahuje úplnou bibliografii těchto esejů.

**H. U. O.: S vaší vizí muzeí, kterou jste rozvinul velmi brzy, se bráníte plochosti, kterou symbolizovalo „musée imaginaire“ André Malraux.** – Malrauxovo smýšlení mi bylo vždy cizí. Jeho dalekosáhlé dobývání zemí z jednoho kontinentu na druhý a přechody z jedné kategorie do druhé na mě působily asi jako almanach skupiny *Der Blaue Reiter* v luxusním provedení. I když jeho esej „Saturn and Goya“ se mi velmi líbila. Já jsem se při vytváření koncepce Musea des 20. Jahrhunderts snažil zejména o přesun nápadů a myšlenek, které stály za ideou muzea MoMa, ve smyslu „interpretace veškerých uměleckých aktivit a schopností“, do situace ve Vídni okolo roku 1900. Nečekal jsem za tento počín pochvalu, ale byl jsem přesvědčen, že situace ve Vídni okolo roku 1900 byla jedním z nejnepínavějších momentů v evropské kultuře, a to díky Ottovi Wagnerovi a sporu mezi Josephem Hoffmannem a Adolfem Loosem.

**M. D.: Vaše proměna ze soukromého vědce a autora tlustých knižních svazků v muzejníka proběhla v reálném životě bez velkých skoků. Jako zakládající ředitel Musea des 20. Jahrhunderts jste předvedl, jak má vypadat evropské muzeum moderního umění.** – Mohl jsem takhle pracovat díky nezájmu lidí, v tu dobu nebyl modernismus nijak zajímavý. Samozřejmě, že jsem nebyl jediný člověk, který se o moderní umění zajímal, a nebyl jsem ani první. Jen si vzpomeňte na Otto Mauera. S úctou k Baudelairovi, to byla špička umění; také díky jeho výrazné duchovní a náboženské oddanosti. V tomto smyslu jsem já žádným takovým charismatem nadán nebyl, ani jsem ho nevyhledával.

**H. U. O.: Jeho aktivity měly dokonce misijní rozměr.** – Ano, měly a byly fascinující. Ten muž byl sám o sobě fantastický.

**M. D.: První katalog Musea des 20. Jahrhunderts měl nezvyklý formát a velmi moderní typografické uspořádání.** – Spolupracoval jsem s vynikajícím grafikem Georgem Schmidem.

**M. D.:** Mělo muzeum svou vlastní sbírku od samého počátku svého fungování? – Ano. Některé věci jsem zakoupil již při svém pobytu v Paříži. Například velký reliéfní obraz od Delaunayho, Matisovu chrámovou vitráž, jednoho Karla Schmidt-Rottluffa, Oskara Kokoschku a Duchampa. To byl začátek naší sbírky. Na zahajovací výstavu jsme měli příspěvky od Österreichische Galerie a ostatní exponáty byly zapůjčené.

**H. U. O.:** V rozhovoru s Robertem Fleckem, který se odehrál roku 1980, jste uvedl, že je přímější tvořit výstavy než knihy, protože skutečně vidíte všechno pohromadě na jednom místě. – Dá se na to tak dívat. A zahajovací výstava opravdu fungovala jako hodinky. Felix Klee mi zapůjčil nejvýznamnější díla Paula Kleeho, syn Alexeje Jawlenského mi také zapůjčil úžasnou skupinu děl. Ve skutečnosti byla tato díla tak úžasná, že Jawlenského role v modernismu byla poté poněkud přeceňována. V tu dobu byli kolegové ze Švýcarska a Německa stále ochotni díla zapůjčovat.

**M. D.:** Neprojevovala se na počátku 60. let stále tendence ukazovat moderní umění v muzeích hlavně proto, aby si toto umění vybuchovalo svou pozici? – Jistě. Existovalo také určité spiklenectví, hlavně mezi německými kolegy, kteří mi zamýšleli poskytnout pomoc proto, abych své muzeum úspěšně uvedl a vedl. Vycítil jsem to.

**H. U. O.:** Komunikoval jste s ostatními kurátory, například s Wernerem Schmalenbachem? – Ne, ve skutečnosti ne. Když se dívám zpět, nebylo mnoho lidí, se kterými bych udržoval kontakty. Se Schmalenbachem se také nekonal žádný důležitý rozhovor. Musím přiznat, že jsem jeho pojetí muzea považoval za přinejmenším zvláštní, protože v muzeu neumožnil předvádět sochy ani plastiky.

**H. U. O.:** Když se tedy díváme zpět, existovaly ve vašich vídeňských letech i jiné výstavy, které pro vás byly důležité? – Byla to například výstava na téma „Gegenwahrnehmung“ der Bilder im Text, kterou jsem převzal z Haagu.

**M. D.:** Vaše poslední výstava ve Vídni byla nazvána *Plakate und Fotos des Pariser Mai 1968*. – H. U. O.: V roce 1969 jste odešel do Hamburku a pracoval tam jako ředitel Kunsthalle. V roce 1970 jste napsal vizionářský text o budoucnosti muzeí. A jak uvedl Michael Diers, tento text měl obrovský vliv na pojetí muzeí po roce 1970. Jedním z jeho témat jsou dočasné výstavy. – M. D.: Den historiků umění v roce 1970 byl význačným dnem pro historii muzeí a pro umění. Na této konferenci bylo poprvé zřejmé, že se muzea musí rozloučit se svou izolací a očekávaným obdivem a úctou i se svou funkcí chrámu estetiky. Vaše přednáška se odehrála v rámci muzejní sekce. – Ano.

Poté vydal Gerhard Bott text přednášky ve svazku *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums* [1970]. Objevila se zde hypotéza o muzeích, která fungují jako workshopy a laboratoře. Tuto práci jsem napsal v roce 1970, tedy v roce, kdy jsem začínal jako ředitel Kunsthalle v Hamburku. Musím přiznat, že pokud jsem tímto tvrzením vzbudil nějaká očekávání, nebyl jsem schopen je naplnit. Takový styl práce je výsledkem hlavně přímého kontaktu s umělci, zmocnění jednoho nebo více umělců k tvorbě projektu. To mohlo být provedeno ve Vídni s daleko menším úsilím než v Hamburku. Za prvé bylo muzeum ve Vídni postaveno jako architektonický systém uzpůsobený takovým projektům a to se rozšířilo i na využití fasády budovy. V Hamburku byly podobné aktivity zastoupeny v mnohem menším měřítku, tedy alespoň tak si to pamatuji. Existovaly sice pokusy o hravé využití povrchu budovy, ale necítil jsem potřebu se do takového projektu zapojovat sám a nikdo mě ani s takovou myšlenkou neoslovil. Navíc byl můj kontakt s tvořícími umělci ve Vídni daleko živější než v Hamburku. Samozřejmě je také rozdíl v tom, že ve Vídni jsem byl mladý zakladatel muzea, které mohlo být v muzejní scéně opomenuto, a do Hamburku jsem přijel řídit zavedenou instituci s tradiční klientelou z vyšší střední třídy. Kunsthalle má nadto více než stoletou historii a omezuje se pouze na prezentaci maleb.

**H. U. O.:** Získala vám ve Vídni vaše okrajovost určitý druh ochrany? – Ano, jak jsem řekl, mnoho věcí se mohlo stát jen díky lhostejnosti lidí. V Hamburku jsem se také snažil vytěžit maximum z dané situace, ale přiznám se, že jsem se trochu zdráhal převrátit Kunsthalle vzhůru nohama.

**M. D.:** Nesouhlasím s tím, co jste právě řekl. Výstavy v kopuli Kunsthalle mohou být popsány jako workshopy. Ještě navíc se ve sklepních prostorech odehrávala výstava ze sbírky *From Image to Object*. Kromě toho byla vaším hlavním úspěchem v 70. letech intelektualizace výstav. V tomto smyslu jste tedy vykonal něco převratného. – Materiály, se kterými jsme si mohli pohrávat, byly ale poněkud omezené. Ale konaly se zde výstavy, například *Kunst – was ist das?*, které byly podle mého názoru zorganizovány duchaplně a citlivě. Kopule Kunsthalle se svým surovým a neupraveným vzhledem a nezakrytým potrubím byla tím pravým místem pro konání výstav mladého umění i různých experimentů. Fungovala jako trojrozměrná točna. Kupole pak byla rekonstruována na výstavu Caspara Davida Friedricha v roce 1974 a poté se zde již některé věci odehrávat nemohly.

**H. U. O.:** To, co popisujete, mi připomíná situaci v Mönchengladbachu. Důležité výstavy mohly být představeny v dočasných prostorách, ale totéž již nebylo možné v nové budově. – Přesně. Nouzové prostory někdy pomáhají.

**H. U. O.:** Mnoho samostatných výstav se odehrálo v místnosti s kopulí. Můžete nám o nich něco povědět? – César zde například vystavoval své plastiky z polyuretanové pěny. Průkopnická byla také výstava skupiny Haus-Rucker-Co nazvaná *Grüne Lunge*. V tu dobu lidé stále nevěděli, co je biotop.

**H. U. O.:** Co předváděl Mauricio Kagel? Je zajímavé, že jste pozval také hudebního skladatele. – Ano, byl to příklad interdisciplinarity, kvůli které jsem tam přijel. Výstava byla nádherná. Kagel vystavil Beethovenovy siluety, a tak z něj udělal divadelní šarádu. Z Vídně jsem přijel s tím, že jsem měl stále na paměti spolupráci s avantgardními umělci. V Hamburku se odehrály koncerty hudby Dietera Schnebela a Steva Reicha.

**H. U. O.:** V Hamburku jste také udržoval úzké kontakty s katedrou dějin umění na univerzitě. Jakou formu toto propojení mělo? – Důležité bylo, jak byl vnímán Aby Warburg. Vzájemné odkazy mezi Hamburkem a Vídní existovaly již od doby Fritze Saxla. Warburg a Saxl si dopisovali a v dochovaných dopisech Saxl píše, že nejdůležitější je pro Warburga nepřestávat s neustálými změnami. Tento aspekt je pro mě také velmi důležitý. To znamená, že v současné době jsem exotickou postavou, protože lidé již téměř zapomněli na to, co se dělo před rokem 1950. Můj pohled na Warburga není ani tolik ovlivněn studiem jeho textů, ale vnímám ho jako osobnost. Pro mě byl jednou z nejcharismatictějších intelektuálních hvězd hamburského nebe. A myslel jsem si, že bych pro Warburga mohl udělat totéž, co jsem dříve udělal pro Rungeho, tedy přiblížit ho obyvatelům Hamburku. To bylo motivací pro vytvoření první Warburgovy výstavy v roce 1979 a od téhož roku se uděluje i Warburgova cena. Ve spolupráci s umělecko-historickým seminářem a městem jsme začali usilovat o Warburgovo znovuobjevení. První díl ročenky hamburské Kunsthalle zvaný *Idea* byl vydán v roce 1981. Ředitel Institutu historie umění Martin Warnke také připomněl, že za dob Panofského se Institut nacházel v budově Kunsthalle a z toho se zrodila velice přínosná spolupráce v intelektuálních sférách.

**H. U. O.:** Dělili jste se i o prostory? – Ne. Institut se z Moorweidenstrasse přestěhoval do Edmund-Siemers Allee. Ale nápad na propojení knihoven přednesen byl. Tento nápad jsem nepřijal s nadšením, ale Martin Warnke by býval obě knihovny rád spojil.

**H. U. O.:** Spojení knihoven lze považovat za utopický nápad. – Ano. Thomas Gaehtgens mi před nedávnem vyprávěl, jak složité je implementovat tuto utopickou myšlenku do případu plánované Grande Bibliothèque d'Histoire de l'Art v Paříži se vším, co tam musí být zahrnuto.

**M. D.:** Ale stručně řečeno byl kontakt Hamburku s dějinami umění navázán díky vašim ambicím na uvedení výstav *Kunst um 1800*. Bez kontaktů na katedře dějin umění by to nebylo možné. – Ano, a jako kurátoři této tradice mnoho dlužíme. I Warburg připravil své první přednášky, včetně přednášky o Manetovi, pro návštěvníky Kunsthalle. A pouta mezi Gustavem Paulim, ředitelem Kunsthalle, a Warburgem byla velmi silná.

**H. U. O.:** Můžete nám vysvětlit koncept výstavního cyklu *Kunst um 1800*? – Velmi rád. Ale možná by bylo lepší, kdybych se v odpovědi omezil. Vy víte, co jsem udělal, a tak bych raději hovořil o tom, co se mi udělat nepodařilo, a to byli Constable a Géricault. Navíc jsem měl výborný nápad, že předvedu sbírku van Goghových ilustrovaných časopisů z té doby a také vzájemný vztah mezi těmito okrajovými časopiseckými ilustracemi a jeho díly. V muzeu van Gogha jsem našel ženu, která byla velice ochotná spolupracovat, ale protože byla donucena muzeum opustit, projekt se nikdy neuskutečnil.

**M. D.:** Inspirovala vás první německá senzační výstava, tedy výstava Caspara Davida Friedricha v roce 1974, k nápadu na uspořádání cyklu *Kunst um 1800*? – Když jsem v roce 1969 přišel do Hamburku, na první tiskové konferenci mi byl položen dotaz, který se týkal toho, co mám v plánu. Moje odpověď zněla, že mám v plánu uspořádat výstavu Caspara Davida Friedricha v roce 1974. V tu dobu jsem měl za to, že bude lepší, oznámím-li svůj záměr ihned, protože kdybych to neudělal, uskutečnil by tento projekt někdo jiný. A moje strategie fungovala. Mezi lety 1969 a 1974 se také rozvinula myšlenka na uspořádání cyklu výstav. Ale v té době jsem nepromýšlel celou sérii výstav od Caspara Davida Friedricha po Goyu v takové podobě, jakou později získala. Cyklus se vyvíjel kousek po kousku. Friedricha následoval Ossian, poté Füssli, Runge, Johan Tobias Sergel a nakonec následovala výstava *Goya – das Zeitalter der Revolutionen*.

**M. D.:** Jak jste dokázal spojit monografické výstavy s výstavami tematickými? Jedním z takových případů je *Turner und die Landschaftsmalerei*. – To vyšlo ze spojení mých zkušeností a chuti do takových projektů. Nikdy mě tolik nezajímali jednotliví umělci. Zasazení jejich prací do určitého kontextu, to je to, co mě zajímalo. Myslím, že mým hlavním povoláním je porovnávač, ačkoliv taková disciplína v rámci dějin umění neexistuje. Po cyklu výstav *Kunst um 1800* následovala výstava *Europa 1789* a výstavy o luteránství *Die Köpfe der Lutherzeit* a *Luther und die Folgen für die Kunst*.

**H. U. O.:** Můžete nám říci více o konceptu výstavy *Kunst – was ist das?* – Navrhl jsem tunel z obou konců. Na jedné straně stály nabízené materiály a na straně druhé byla teorie. Takže



z deduktivní i induktivní perspektivy. Vzniklo z toho dvanáct kapitol o tom, co všechno se může stát s uměním, jak může být umění zneužito a jaké závěry z toho pramení.

**M. D.:** Co je na tomto druhu výstav pozoruhodné, je to, jak nám představují komplexnost výrazových prostředků. Navíc jsou přínosné jak pro historicko-umělecké výstavy, tak pro výstavy moderního umění. – Co je pro mě důležité, je rozvržení exponátů v rámci výstav, například takové, které jsem navrhl pro výstavu *Europa 1789*. Toto rozvržení je naznačeno v podtitulu výstavy *Aufklärung, Verklärung, Verfall*. V poslední místnosti jsme umístili ukázkou tří stupňů vnímání tak, aby bylo možné vizualizovat tři různé druhy vidění: první byl obraz Napoleonovy korunovace od Françoise Gérarda spolu s anglickými karikaturami, které vyjadřovaly protinapoleonské nálady, a na konec barevné rytiny korunovace v Notre Dame. Poté mohl návštěvník skrz několik oken vidět Goyovu *Desastres de la Guerra* [1810–1815]. Takže se návštěvník doslova ocitl uvězněný na emocionální horské dráze Francouzské revoluce a jejích následků.

**H. U. O.:** Existují nějaké utopické projekty, které jste zatím nebyl schopen uskutečnit? – Mám nápad na uspořádání výstavy s názvem *Chaosmos*. Tento koncept vychází z Kandinského kombinace slov. Fascinuje mě to, protože je to tak dvojsmyslné a nejasné.

**Walter Zanini** Narodil se v roce 1925 São Paulu, kde také žije.

Walter Zanini byl ředitelem v Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo a kurátorem 16. a 17. pokračování Bienal de São Paulo v letech 1981–1983.

Tento rozhovor se uskutečnil v roce 2003 v Zaniniho bytě v São Paulu a až do této chvíle nebyl nikdy uveřejněn. Dotazy kladli Hans Ulrich Obrist, Ivo Mesquita a Adriano Pedrosa.

Z francouzštiny přeložila Judith Haywardová.

W. Z.: Překvapilo mě, když jsem se doslechl, jaký rozhovor se mnou chcete udělat. Možná budu mít problémy s tím, abych si vzpomněl na některé věci, které se odehrály již tak dávno.

H. U. O.: Mohli bychom tedy „začít od začátku“: jak jste se stal kurátorem a jaké byly vaše začátky? – Zřejmě tedy budu muset mluvit sám o sobě, a já o sobě mluvím nerad. (Směje se.)

I. M.: Můžete nám říct o letech studia, která předcházela roku 1963, kdy jste převzal ředitelský post v Muzeu současného umění v São Paulu? Byl jste předtím hodně aktivní? – Od roku 1954 jsem žil v Paříži, Římě a Londýně a studoval jsem dějiny umění. Do Brazílie jsem se vrátil roku 1962 a dostal jsem místo učitele na univerzitě v São Paulu.

H. U. O.: A to byl začátek. Takže jste odjel do Paříže ještě před tím, než jste začal s organizační výstav. To je více méně stejná cesta, kterou se vydal například Franz Meyer, který se nejdříve přátelil s umělci (například s Giacomettim) a teprve později se stal organizátorem výstav. Častý kontakt s umělci ho přivedl na tuto cestu. – To je zajisté pravda, tedy alespoň do určité míry. Jako novinář zabývající se uměním jsem měl kontakty na umělce i před odjezdem z Brazílie, stejně jako jsem je měl v Evropě, a umělci opravdu přispěli k určení směru mé kariéry. Myslím si ale, že nejprve musím pohovořit o Muzeu současného umění při univerzitě v São Paulu, také zvaném MAC<sup>18</sup>. Bylo to nové muzeum, které bylo založeno poté, co Muzeum moderního umění v São Paulu postihla neodvratitelná krize. Muzeum moderního umění je soukromou institucí založenou v roce 1948, která dala roku 1951 vzniknout Bienále v São Paulu, ale protože se našlo pouze několik jedinců, kteří byli ochotni čelit stále se zhoršující finanční situaci Muzea moderního umění (MAM<sup>19</sup>), a instituce tak neměla žádné vyhlídky na pokračování ve své činnosti, valná hromada rozhodla, že sbírku muzea předají univerzitě. I když bylo MAM zbaveno své sbírky, zachovalo si jméno a později znovu obnovilo svou činnost (stále ještě existuje). Abych řekl celou pravdu, univerzita obdržela současně dvě sbírky. Tou druhou byla soukromá sbírka mecenáše a prezidenta MAM Francisca Matarazzo Sobrinha a jeho ženy Yolandy Penteadové. Tyto dvě skupiny děl jsou v Brazílii unikátní a reprezentují hlavní události z historie moderního a současného umění.

<sup>18</sup> Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (Pozn. red.)

<sup>19</sup> Museu de Arte Moderna de São Paulo. (Pozn. red.)

**H. U. O.: Mohl byste nám něco říci o výstavách, které jste v té době organizoval? Kterou nebo které z nich považujete za nejdůležitější?** – Již jsem vám podal některé informace o původu sbírek MAC. Jejich uchování a vystavení bylo předmětem obav, protože MAC bylo založeno za velmi nejistých podmínek a v dočasně pronajatém prostoru a tato situace přetrvávala mnohem déle, než se očekávalo. Rozpočet také nebyl nijak slavný a výkonná moc, která se skládala z úředníků a spolupracovníků, byla příliš malá. Takže jsme začínali s mnoha starostmi. Nejdůležitější výstavy? Myslím, že dobrou počáteční iniciativou muzea v takové zemi, jakou je Brazílie (tedy v zemi s malým počtem muzeí moderního umění), bylo uspořádat putovní výstavy vlastních sbírek, doprovázené vzdělávacími programy. Několik let následujících po roce 1963 jsme tyto sbírky předváděli v mnoha městech po celé zemi. Jedním z příkladů byla výstava z roku 1966 nazvaná *Meio século de arte nova* (*Půl století nového umění*). Ta sestávala mimo jiné z děl Vasilije Kandinského, Fernanda Légera, Umberta Boccioniho, Jeana Metzingera, Marca Chagalla, Maxe Ernsta, Alberta Magnelliho, Sophie Taeuber-Arpové, Césara Domely, Grahama Sutherlanda, Fritze Hundertwassera a z děl brazilských umělců, například Emiliana Di Cavalcantiho, Cicera Diase, Anity Malfattiové, Tarsily do Amaralové, Ernesta de Fioriho, Alfreda Volpiho, Iberę Camarga a zahrnovala také díla mladší generace umělců.

Díky mé známosti s Édouardem Jaguerem, ředitelem pařížské Groupe Phases, který mě začlenil do tohoto hnutí v roce 1961, jsme v roce 1964 v muzeu předvedli velkou výstavu a po uvedení v São Paulu se z ní stala putovní výstava, která byla později představena v Rio de Janeiru a Belo Horizonte. Jedním z důsledků, který měla tato iniciativa, bylo začlenění několika brazilských umělců do tohoto mezinárodního hnutí. Jiná výjimečná výstava, tentokrát samostatná, byla uspořádána v roce 1965. Jednoho dne roku 1965 nás navštívil ruský malíř a hudebník Jeff Golyscheff (1897–1970), který patřil k berlínskému Dada klubu a žil a anonymně pracoval v Brazílii. Se svou ženou přišel do muzea a vyprávěl nám historku o svém úprku před Hitlerem a také o tom, jak nacisté zničili celou jeho výstavu v Berlíně v roce 1933, a tehdy se rozhodl, že ze světa umění zmizí. Téměř o tři desetiletí později, když byl téměř zapomenut, se ale chtěl vrátit a my jsme ho srdečně uvítali. Ve svém domě nám ukázal několik obrazů, které již roky připravoval a uchovával – mnohdy to byly „rekonstrukce“, díla plná odkazů na ta, která byla zničena. Uspořádali jsme výstavu těchto děl. V Evropě si všichni mysleli, že Golyscheff je již dlouhá léta po smrti. Raoul Hausmann, ostatní kolegové a bývalí přátelé ho vřele přivítali zpět. MAC se hodně zasadilo o jeho rehabilitaci a snažilo se také najít díla, která by mohla zůstat zachována z období dadaismu nebo Novembergruppe. Tato snaha však měla skrovné výsledky. Golyscheff byl přizván na velkou retrospektivu dadaismu, která se toho času odehrávala, a Jaguar z něho udělal člena Groupe Phases.

Konaly se také výstavy, které do MAC přišly z evropských zemí, Japonska nebo jiných zemí Latinské Ameriky. Výstavy Josepha Alberse, Henriho Cartier-Bressona a Brassai vyplynuly z výměn s Muzeem moderního umění v New Yorku. V 70. letech představilo naše muzeum celou řadu samostatných nebo kolektivních výstav nebo jiných akcí konceptuálního umění: pařížskou Groupe d'Art Sociologique (Fred Forest, Jean-Paul Thénot, Hervé Fischer), Centro de Arte y Comunicación (CAYC) z Buenos Aires (jehož ředitelem byl Jorge Glusberg) nebo výstavu *Catastrophe Art of the Orient*, jejímž kurátorem byl Matsuzawa Yutaka.

**H. U. O.: Spolupracoval jste také s mladými brazilskými umělci?** – Spolu s organizováním retrospektiv brazilského modernistického hnutí to byly jedny z mých nejoblíbenějších projektů. Od otevření MAC jsme organizovali každoroční výstavy. Nejprve se střídalo grafické umění s tiskařským uměním, které v tu dobu neuvěřitelně vzkvétalo. Na konci 60. let začalo muzeum pořádat každoroční výstavu *Jovem Arte Contemporânea*<sup>20</sup>, která se později stala velmi oblíbenou.

Brazílie v tu dobu procházela obdobím dlouholeté vojenské diktatury, která se roku 1968 ještě zpřísnila. Fakta jsou dobře známa – vojenský převrat, útlak, mučení a cenzura, která byla přítomna ve všech odvětvích. Rozšířila se na kulturní aktivity, média i do vzdělání. Vizuální umění trpělo také, i když o něco méně než divadlo nebo filmy. Byly uzavřeny výstavy, obrazy i jiné exponáty byly zabaveny a objevily se i případy perzekuovaných nebo uvězněných umělců. Ani univerzita neunikla útisku, ale stala se hnízdem odporu. I přes jistou riskantnost jsme v MAC ponechali výstavy a dále se věnovali novým experimentům. To všechno se odehrávalo v době, kdy se začalo šířit konceptuální umění. V říjnu 1972 se uskutečnil šestý ročník výstavy *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), o němž se Ivo Mesquita vyjádřil, že byl obzvláště provokativní. Výstava se konala přímo v muzeu a měla velmi pokrokový charakter. V letech následujících se kromě výstav JAC konaly také jiné výstavy s velkou národní i mezinárodní účastí. Ty byly věnovány hlavně arte postal<sup>21</sup>. V roce 1981 jsme v rámci Bienále v São Paulu uspořádali další podobnou výstavu.

**H. U. O.: Bylo by zajímavé vrátit se zpět k jednotlivým výstavám.** – Výstava JAC-72 byla volná výstava konceptuálního charakteru. Vystavovaná díla byla pomíjivě povahy, vznikala uvnitř muzea a bylo možné tvořit je z různých druhů materiálů a použít různé techniky

<sup>20</sup> JAC, Mladé současné umění. (Pozn. red.)

<sup>21</sup> Mezinárodní hnutí Mail art. Poštovní, korespondenční umění. (Pozn. red.)

tvorby. Byla určena hlavně mladým lidem, ale nebyla stanovena žádná omezení daná věkem – mladší pracovali vedle starších. Dočasná výstavní plocha (o rozloze přibližně 1000 m<sup>2</sup>) byla rozdělena do 84 úseků různých tvarů a rozměrů. Každý registrovaný účastník (jedinec nebo skupina) si vylosoval jeden takový úsek, mohl si však svůj přidělený prostor vyměnit s jiným účastníkem výstavy. Požadovali jsme pouze písemné vyjádření o tom, co se účastníci chystají na přiděleném prostoru vytvořit a předvádět. Na celé dva týdny, po které výstava trvala, byl vytvořen chronogram děl.

**H. U. O.: Takže to byly různorodé prostory.** – Čtvercové půdorysy, kruhové, zakřivené, prostory vedle sloupů, vysoké, lemující velké průčelí oken... Mezi vystavujícími byl i Jannis Kounellis, řecký umělec ze skupiny arte povera. Navrhl také, že by se mohlo bez přestání po celou dobu výstavy hrát Verdiho „Va pensiero“, a to jsme také udělali. Dva pianisté se střídali u píána v exedře, která se nacházela pouze několik kroků od hlavního vchodu. Samozřejmě, že uvnitř muzea bylo hodně hluku od všech nástrojů, které byly používány při výrobě exponátů. I přesto byla hudba slyšitelná. Záměr návrhu byl naprosto jasný, ale objevily se i nějaké jeho podivné interpretace, protože scéna byla naprosto odlišná od toho, co lidé očekávali.

**I. M.: Velmi zajímavým elementem této výstavy byl aspekt „díla v procesu“: poté, co se všichni umělci rozešli na přidělená místa – své vlastní růžky a zákoutí – měli možnost si po dohodě s ostatními svá místa přizpůsobit.** Pokud se někomu jeho místo nezamlouvalo, mohl si je vyměnit s jiným člověkem atd. Byla zde úžasná atmosféra včetně každodenní interakce s veřejností, která měla do muzea přístup i v průběhu tvorby jednotlivých exponátů. – S tímto nápadem přišel Donato Ferrari, umělec italského původu, který již dlouhá léta žil v Brazílii. Zanechal malby a udělal si jméno jako autor performancí, filmů a různých instalací.

**H. U. O.: Takže pohonem této výstavy byli umělci.** – Ano. Celý tým pracoval několik měsíců na organizaci JAC v muzeu. V září 1972, před zahájením výstavy, jsme Ferrari a já odcestovali do Polska na konferenci CIMAM<sup>22</sup>, kde se diskutovalo o vzájemném vztahu mezi muzeem moderního umění a umělci. Hovořili jsme o naší chystané iniciativě a před-

stavili jsme schéma, které obsahovalo naši představu o průběhu projektu, a kolegové na konferenci se o tento nápad začali zajímat. Ferrari přednesl řeč na toto téma, ale ta byla přijata s výhradami. Pamatuji si na způsob, kterým probíhala spolupráce polských umělců s muzeem v Lodži, a musím říci, že náš koncept byl diametrálně odlišný.

**H. U. O.: Vy jste brzy rozpoznal, jaké výhody přináší úzká spolupráce s umělci.** – Tento přístup jsme běžně aplikovali již od založení muzea. Musíme mít také na paměti, že jsme byli univerzitním muzeem a že umělci, kteří byli zároveň i učitelé, spolupracovali na různých projektech a aktivitách instituce.

Projekt JAC byl důležitým faktorem tohoto sbližování. Událost přilákala širokou veřejnost i jiné umělce, kteří se přidali k zúčastněným umělcům a pomohli jim při tvorbě děl. Také se ukázalo mnoho studentů, někteří z nich se podíleli na přípravě. Například umístili velkou Hitlerovu fotografii před mramorovou sochu Paoliny Borghese z Říma, která se nacházela na velké rampě, po níž návštěvníci vstupovali do muzea.

**H. U. O.: Takže tento projekt měl politický podtext?** – Ano, výstava jako taková měla politický charakter, často skrze metafory a narážky na omezování svobody jedinců v obdobích vojenské diktatury. Nechybělo ani nápadité umění podle hesla „umění jako hra“. Itinerář byl plný různých exponátů, představení atd. Konference CIMAM se v té době zabývala otázkou rozdílného pojetí muzeí: „muzeum jako fórum versus muzeum jako chrám“. Hodně se uvažovalo o uvolněnějších muzeích, která by měla být lépe zařazena do fungování společností. Na rozhovory s Wernerem Hofmannem, Pierrem Gaudibertem a Ryszardem Stanislawskim, kdy jsme rozebírali toto téma, vzpomínám velmi rád.

**H. U. O.: Kdo byli v 60. a 70. letech vaši kolegové působící v Jižní Americe? Kdo byli hlavní kurátoři výstav v Chile, Venezuele, Argentíně a Mexiku?** – Výpůjčky mezi státy Jižní Ameriky nebyly jednoduché. První překážkou byly dlouhé vzdálenosti a také nejisté spoje a další překážkou byla diktatura, která přetrvávala dlouhou dobu. I v dnešní době se Jižní Amerika zdá rozdělená, ale jistá spojení existovala i tenkrát. Naše muzeum udržovalo kontakty s Centro de Arte y Comunicación (CAYC) v Buenos Aires, které vedl Jorge Glusberg; s Ángelem Kalenbergem, který byl ředitelem Národního muzea Uruguaye, a s Helen Escobedovou v Mexiku. Další kontakty jsme měli s Ulisem Carriónem, Mexičanem, který se přestěhoval do Amsterdamu, kde vypracoval Erratic Art Mail International System. Na konferenci organizované Centrem pro vnitroamerické vztahy v New Yorku v roce 1972 jsme na schůzi ředitelů muzeí navrhovali založení asociace, která by nás všechny sdružovala. Bohužel ale tehdejší okolnosti nehrály v náš prospěch.

<sup>22</sup> Committee International of ICOM for Museums and Collections of Modern Art. Mezinárodní výbor ICOM pro muzea a sbírky moderního umění. (ICOM, International Council of Museums, Mezinárodní rada muzeí.) (Pozn. red.)

**H. U. O.:** Diskutoval jste tehdy s ředitelem uměleckého centra Instituto Di Tella Jorgem Romero Brestem? Můžete mi popsat, jaký druh instituce bylo Di Tella Visual Center? – S Brestem jsem se znal bohužel pouze povrchně – setkal jsem se s ním v roce 1963 na Bienále. Ale jeho knihu *La Pintura Europea contemporánea* jsem četl už před tím setkáním. A četl jsem i jeho další díla, která později napsal. Myslím si, že Instituto Torcuato Di Tella hrál významnou roli v Argentíně v oblasti kultury mimo muzea; podobnou roli hrálo i Bienále v Brazílii. Jediným rozdílem však bylo, že Instituto Torcuato Di Tella fungoval pouze krátce.

**I. M.:** Aktivita a události v muzeu hrály důležitou roli hlavně v letech, kdy bylo toto muzeum založeno. Pamatuji si, že zde tou dobou vystavovalo mnoho zahraničních i brazilských umělců. – **H. U. O.:** Ivo Mesquita hovořil zejména o výstavě nazvané *Poéticas Visuais*. – **I. M.:** Stejná myšlenka stála také za mail artem. Zahrnovala díla, která mohla být vystavena i za nepřítomnosti umělce. Takové jednání umožňoval rozpočet a politika muzea pouze zřídka. – To je pravda. Výstavy mail artu pokračovaly projektem *Jovem Arte Contemporânea*. Výměny děl mezi umělci (původně byly běžné mezi členy hnutí Fluxus) se rozšířily i na ostatní. Mail art pramení ze směrů, jako je futurismus nebo dadaismus, a podle mého mínění je to jeden z nejdůležitějších jevů, které přispěly k „dematerializaci“ uměleckých předmětů, a to hlavně prostřednictvím nových médií. Rovněž jsme se účastnili této e-komunikační strategie, dnes probíhající přes internet. Umožnilo nám to ojedinělým a neuvěřitelným způsobem komunikovat s umělci z různých koutů zeměkoule, včetně východní Evropy.

**H. U. O.:** A víte, kdy jste si začal osvojovat tento druh organizace? – Ken Friedman z hnutí Fluxus je velmi důležitou osobností v tomto oboru, ale byli i další, kteří mě v tomto směru ovlivnili. Ray Johnson, který byl také členem hnutí Fluxus, založil v roce 1962 New York Correspondence School [Newyorská škola korespondence] a po roce 1968 organizoval setkání s mailartovými umělci.

**H. U. O.:** Jakou metodu prezentace děl jste upřednostňoval na těchto výstavách? – Původně jsme vystavovali veškeré materiály, které jsme obdrželi, a to bez jakéhokoli omezení. Zahrnovali jsme všechno, co umělci vytvořili v oblasti multimédií a zaslali poštou – pohlednice, korespondenční lístky, adresáře, telegramy, knihy, časopisy, fotografie, kopie, super 8mm filmy atd. Všechny exponáty byly prezentovány na velkých bílých panelech nebo na stolech. Veškeré materiály byly řazeny abecedně podle příjmení autora. V roce 1983 jsem ve Stockholmu zhlédl výstavu italského mail artu, kde byly jednotlivé exponáty vystaveny tak, že se zdály být zarámované. Tento přístup podle mého názoru nefungoval.

**I. M.:** Viděl jste výstavu konceptuálního umění v MAC? Je zajímavé, že díky těmto výstavám vytvořilo muzeum svou první sbírku konceptuálního umění. Všechna díla, která byla zaslána k vystavení, zde zůstala. – Ponechali jsme si díla i poté, co výstava skončila. Ale sbírka byla pouze důsledkem. Ani jsme nepřemýšleli o zaslání děl zpět autorům, protože jsme se touto výstavou dostali mimo systém uznávaných děl a veškeré procedury vztahující se k přepravě, pojištění atd. by byly opravdu složité. Hlavním záměrem umělců bylo komunikovat.

**H. U. O.:** Zúčastnili se umělci jako Lawrence Weiner, On Kawara a Yoko Ono? – On Kawara nám zaslal jeden ze svých dopisů a nedávno nás požádal, abychom mu jej poslali zpět a dopis tak mohl být zahrnut v jiné výstavě. Z cizinců pak vystavovali Wolf Vostell, Antoni Muntadas, Matsuzawa Yutaka, John Cage, Dick Higgins, Hervé Fischer, Krzysztof Wodiczko, Mirella Bentivoglio, Jaroslaw Kozlowski, Friederike Pezoldová, Petr Štembera, Timm Ulrichs, Fred Forest, Klaus Groh, Clemente Padín, Xifra, Joan Rabascall, Adriano Spatola, Jorge Caraballo, Jonier Marin, Horacio Zabala a další. Zúčastnění brazilští umělci byli: Julio Plaza, Regina Silveiraová, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Bené Fontelles, Mario Ishikawa, Lydia Okumurová. Naše první mezinárodní výstava svého druhu s názvem *Prospectiva 74* se uskutečnila roku 1974.

**H. U. O.:** Byla to první nebo jedna z prvních výstav konceptuálního umění v Jižní Americe? – V Jižní Americe, tedy alespoň v Argentíně a Brazílii, se pod různými názvy konaly výstavy konceptuálního umění již na konci 60. let. Na konci dekády se v Buenos Aires uskutečnila britská výstava a na začátku 70. let začalo CAYC<sup>23</sup> s podporou argentinských konceptuálních umělců stejně jako těch zahraničních. Lygia Clarková, Hélio Oiticica, Cildo Meireles a Artur Barrio byli v Brazílii prvními iniciátory výstav bezpředmětného umění tvořeného za přispění diváků. Z ostatních nesmím zapomenout na španělského teoretika konceptuálního umění Julia Plazu z Madridu, který zorganizoval výstavu mail artu na univerzitě v Portoriku v roce 1972. V roce 1973 se usadil v Brazílii a začal vyučovat na univerzitě v São Paulu. Také se aktivně podílel na organizaci mezinárodních výstav v MAC, vydávání katalogů, plakátů atd. Spolu jsme připravili výstavu *Prospectiva 74* v roce 1974, výstavy *Poéticas Visuais* v roce 1977 a Bienále v roce 1981. To byla pravděpodobně největší událost konceptuálního umění, která se až do té doby odehrála. Je to další příklad umělce, který se začlenil do programu MAC v 70. letech. Musím také dodat, že MAC bylo první muzeum v Brazílii, které vytvořilo sekci uměleckého videa (v roce 1974). Měli jsme

<sup>23</sup> Centro de Arte y Comunicación v Buenos Aires. (pozn. red.)



možnosti, jak umělcům poskytnout technickou podporu, i když tato podpora byla limitovaná. Až do roku 1977 jsme mohli prezentovat průkopnické tvůrce videa z Brazílie i ze světa. Byli jimi například Anna Bella Geigerová, Leticia Parenteová, Sonia Andradeová, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Jonier Marin, Regina Silveiraová, Julio Plaza, Carmela Grossová, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães a další.

**H. U. O.: Byla výstava Kynastona McShina *Information* uvedená v MoMA důležitá pro brazilský svět umění? Několik brazilských umělců totiž bylo na výstavě *Information* zastoupeno. Byli mezi nimi například Oiticica, Clarková a Miereles. –** Také například Guilherme Magalhães Vaz, ale Lygia Clarková mezi nimi nebyla. Mladý kurátor uznal existenci novátorských umělců v naší zemi. V každém případě byla volba omezena. Oiticica v doprovodném textu tvrdil, že nereprezentuje Brazílii, která byla v té době pod vedením vojenské diktatury. Také řekl, že je důležité, aby se názory na prostředí, účast a smyslové experimenty nelimitovaly pouze na předměty. Ve Spojených státech i v Evropě se v té době konaly i další mimořádné výstavy, například Szeemannova výstava v Bernu v roce 1969 [*When Attitudes Become Form: Live in Your Head*]. Ale možnosti účasti místních umělců se vynořily teprve v 80. a 90. letech. (Mám na mysli hlavně *Documentu* a benátské Bienále.)

**H. U. O.: Ale vždyť se zde také konalo Bienále, které vynahradilo nedostatek příležitostí. –** Samozřejmě, ale mám k tomu nejméně dvě připomínky. Na jedné straně se Bienále v São Paulu příliš dlouho řídilo modelem a strukturou benátského Bienále: uspořádání podle země, koncentrace na tradiční kategorie umění, udílení cen atd. A tím nechci zpochybňovat význam a věhlas, kterého se Bienále v São Paulu dostalo. Za druhé nesmíme zapomenout na to, že na konci 60. let se režim diktatury zpřísnil a tím se také více omezila svoboda a vzrostla cenzura. Někteří umělci (vedení Hansem Haackem a Pierrem Restanym, tedy pokud mě paměť neklame) vybízeli k mezinárodnímu bojkotu instituce Bienále. Následkem bylo, že několik zemí již nevysílalo své delegace umělců nebo svou účast výrazně omezilo. Téměř všechna Bienále v 70. letech se odehrála v konformním duchu.

**H. U. O.: Byla *Documenta*, která se nikdy neuchýlila k tomuto modelu národního zastoupení, tím, co jste chtěli napodobit? –** Určitě. Ale musíme si uvědomit, že organizátoři *Documenty* mohli rozhodovat o tom, co bude vystaveno a co ne, a to díky svým zdrojům i rozpočtu. Ale kvůli nízkému rozpočtu bylo Bienále v São Paulu závislé na rozhodnutí jednotlivých států a na jejich ochotě prezentovat své umělce a státy samy rozhodovaly o tom, které umělce vyšlou. V době, kdy se Museum Bienále účastnilo (1981 a 1983), jsme začali měnit situaci. Podařilo se nám poslat několik konkrétních pozvánek a snažili jsme se ovlivnit

jednotlivé státy, aby jejich umělci následovali daný koncept výstavy. Vytvořili jsme tým kurátorů, rozbili jsme úseky přidělené jednotlivým zemím a naším zájmem se stal současný umělecký jazyk. Samozřejmě jsme ale neopomíjeli důležitost definic některých historicko-kulturních vztahů (což bylo nutné v zemi, jakou je Brazílie).

**H. U. O.: Když mluvíme o obdobích stimulace v kurátorství, chtěl bych hovořit o vašem setkání s Willemem Sandbergem. –** Sandberg byl bezesporu mistrem ve svém oboru. Přijel v době, kdy se konalo druhé Bienále, tedy v roce 1953, a přivezl díla De Stijlu, tedy série obrazů Pieta Mondriana, Thea van Doesburga, Barta van der Lecka, díla skupiny CoBrA a abstraktních malířů. Byl velice aktivní a uměl s lidmi hovořit. Rozmlouval s návštěvníky, umělci i studenty.

**I. M.: Byl členem poroty Bienále. –** Lidé ve výstavních místnostech ho zaujatě poslouchali, protože byl schopen své myšlenky poutavě vyložit, měl velmi široké znalosti a zkušenosti, stejně tak jsme obdivovali jeho ohromnou skromnost. To jsou mé dojmy z té doby. Když jsem byl v Evropě, navštívil jsem ho se svou ženou ve Stedelijku. Velmi srdečně nás přivítal a vzal nás na cestu po Nizozemí až do Utrechtu. Jeli jsme vozem, který využíval hlavně pro přepravu obrazů, pokud si to pamatuji správně. Hovořil o krajině, domech, malých holandských zámcích [směje se] a ukázal nám dům Gerrita Rietvelda.

**H. U. O.: Johannes Cladders a ostatní mi prozradili, že Sandberg měl v Evropě velký vliv, a to nejen jako kurátor: také jako spisovatel a díky svým promluvám v rádiu. Hovořil v nich o odvaze, která je zapotřebí k vedení muzea neakademickým, experimentálním způsobem. V jeho textu je celá jedna kapitola věnovaná otázce vztahu umění a života. Objasňuje v ní myšlenku, že muzeum je místo, kde se život vrací zpět k sobě, jako při ping-pongu. Jsou to koncepty, které ovlivnily i vás? –** Byl jedním z ředitelů muzeí své generace, kteří si byli vědomi nutnosti otevřeného a experimentálního charakteru muzea umění. Otázka přiblížení muzea životu a odpor proti jejich tradičnímu elitářskému přístupu byly ústředním bodem mnoha pozdějších debat o muzeích a jiných institucích. V tomto ohledu jsem jeho dlužníkem.

**H. U. O.: Z vaší generace jste připomněl Pierra Gaudiberta a ten mě velmi zajímá, protože pracuji pro ARC [Animation, Recherche, Confrontation], Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, které Gaudibert založil. Mohli bychom hovořit o něm? –** Gaudibert ukázal značnou profesionalitu a velkou odvahu, když ve druhé polovině 60. let založil ARC. Otevřel prostor pro konání výstav a událostí soudobého umění a čelil tím mnoha rizikům. Také věděl, jak najít řešení některých svízelných otázek, třeba děl „Penetrable“ od Ješúse Rafaela Sota. Znáte ho dobře?

**H. U. O.:** Ne, nikdy jsem se s ním nesetkal. Vzdálil se totiž ze světa umění, ale vím, že napsal knihu o africkém umění. – Pozvali jsme Gaudiberta do komise, která rozhodovala o umístění jednotlivých děl na Bienále roku 1983. O mnoho let později jsme ho také vyzvali k přednesení projevu na schůzi našeho národního výboru dějin umění v Porto Alegre. Na schůzích CIMAM, o kterém jsme již dříve hovořili, se vždy objevil. Franco Russoli je jedním z dalších ředitelů muzeí, které musíme uvést.

**I. M.:** Také de Wildeho. – **H. U. O.:** Dalším člověkem v Nizozemí, který byl po Sandbergovi nejvíce nakloněn experimentům, byl nepochybně Jean Leering z Van Abbemusea v Eindhoven. Vy jste ale připomněl někoho z Brery, koho neznám. – Franca Russoliho. Zemřel před dlouhou dobou.

**H. U. O.:** A čím byl zajímavý? – Byl požádán, aby vytvořil čistší a lépe uspořádanou terminologii, kterou by bylo možné využít v oblasti moderního umění.

**H. U. O.:** Existuje další otázka, kterou bych vám rád položil. Pokud se podíváme na muzea, která měla v 60. a 70. letech v Evropě největší vliv, najdeme opakující se znak: všichni ředitelé těchto muzeí měli velmi blízko k umělcům. Například Sandberg s umělci opravdu spolupracoval. Hulténova pomoc Tinguelymu a jeho spolupráce s místními umělci je další příklad. Zajímá mě, jestli jste i vy měl podobně blízké vztahy s umělci ze São Paula, Ria nebo odjinud. – Zdá se mi normální, že ředitel muzea současného umění udržuje s umělci úzké vztahy a podněcuje je k vytváření určitých děl. Musím říci, že jsem s nimi byl v kontaktu často. Některé vztahy byly hodně blízké a zahrnovaly také spoluúčast umělce na rozhodování o programu, který se připravoval.

**I. M.:** Ano, například si pamatuji, že když jste působil v muzeu i na Bienále, obracel jste se jak na umělce, na radu Bienále, tak i na radu muzea. Lze to považovat za počátek vaší strategie zahrnovat umělce do rozhodovacího procesu? – To je pravda, založili jsme s umělci pracovní skupiny. Vždycky jsem rád pracoval tímto způsobem.

**H. U. O.:** Adriano a já jsme dělali rozhovor s Lygií Papeovou a ona nám toho hodně pověděla o Máriu Pedrosovi a mě by zajímalo, zda jste s ním někdy byl v kontaktu. – Ano, byl jsem s ním v kontaktu. Mário Pedrosa patřil ke generaci brazilských kritiků umění, kteří se již ve 30. letech věnovali propagaci moderního umění a pokračovali v ní i v následujících letech. On byl plný politických a sociologických vědomostí. V 50. letech byl hlavním kritikem i obhájcem abstraktního geometrického umění v naší zemi a ovlivnil celou řadu

umělců včetně Abrahama Palatnika, Almira Mavigniera, Ivana Serpa, Geralda de Barrose, Lygie Clarkové, Hélia Oiticica, Lygie Papeové i básníka a kritika umění Ferreiru Gullara a členy hnutí konkretistů nebo neokonkretistů.

**H. U. O.:** A spolupracoval jste s lidmi, jako je Lygie Clarková nebo Hédio Oiticica? – Velmi mě mrzí, že jsem se Lygií Clarkovou nikdy neseznámil. Část tohoto období jsem prožil v zahraničí a po mém návratu se nenaskytla příležitost k setkání. Několikrát jsem se setkal s Oiticicou v Brazílii a poté i v New Yorku, kde jsem ho navštívil v jeho skromném bytě na Second Avenue, kde umístil jedno ze svých „hnízd“. Pravidelně jsem byl v kontaktu s Annou Bellou Geigerovou, která se obklopila skupinou mladých umělců – mezi ně patřili například Leticia Parenteová, Sônia Andradeová, Ivens Machado, Fernando Cocchiarale a Paulo Herkenhoff. Z posledních dvou jmenovaných se stali také kurátoři a kritici. Další zajímavý kontakt v Riu byl s Ivanem Serpou, Arturem Barriem a Antoniem Diasem. Také jsme pravidelně komunikovali s umělci z jiných měst: Sarou Ávilaovou (Belo Horizonte), Marií Carmen Gamblielovou (Recife), Bené Fontelessem ze státu Ceará, Dianou Dominguesovou z Rio Grande do Sul a dalšími.

**A. P.:** Jak se MAC odlišovalo od jiných muzeí té doby? – MAC bylo univerzitní muzeum (a samozřejmě stále jím je) – jediné svého druhu v Brazílii. Sbírky, výstavy i různé události, které se odehrávaly v muzeu, přilákaly z větší části studenty. Muzeum bylo nejen místem, kde se konaly různé události a výstavy s cílem propojit světy umění a každodenního života (výstavy konceptuálního umění), ale naše sbírka měla být i „laboratorním prostředím“. Chtěli jsme tak reagovat na požadavky kurzů dějin umění (poměrně nový jev na zdejších univerzitách) a ostatních disciplín. Organizovali jsme jak přednášky, tak debaty, muzeum bylo místo, kde bylo možné vyslovovat různé hypotézy atd. Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB) vzešla ze sítě putovních výstav v 60. a 70. letech a zasazovala se o zvýšení profesionální úrovně personálu v muzeích současného umění. I přes pokrok v univerzitní výuce je mezi námi stále mnoho amatérů a v 60. a 70. letech bylo takové amatérství naprosto běžným jevem. Je smutné, když vidíte muzeum jako například MASP (Museu de Arte de São Paulo), které roku 1947 založil Assis Chateaubriand, a nyní jej vede P. M. Bardi, člověk, který není schopen se rozhodnout, jakým směrem se muzeum bude v dalších letech ubírat.

**H. U. O.:** Rád bych vám položil otázku ohledně Bienále. Ivo nám pověděl o 16. a 17. ročníku Bienále v letech 1981 a 1983. Tyto ročníky jste organizoval. Mohl byste mi vysvětlit, jak jste těmito dvěma ročníky Bienále změnil? – Až do té doby bylo Bienále výstavou, kterou

tvorily pouze delegace z různých zemí. Tyto delegace byly vybírány podle diplomatických zájmů a bylo jim přiděleno určité umístění. Tento stav se tehdy začínal měnit, a říkám „začínal“, protože tak velký projekt se musel vyvíjet postupem času. Zásadní změnou ale bylo to, že jsme se zbavili národních zastoupení a umístění děl na základě jazyka, blízkosti a porovnání prvků, které byly společné pro porovnání příspěvků daných států. Také jsme se pokusili ovlivnit výběr komisařů jednotlivých zemí a poskytnout jisté vodítko k tomu, co jsme si představovali. Poprvé tak Bienále bylo schopné přijmout kriticky zodpovědný přístup. Rovněž jsme posílali přímá pozvání vybraným umělcům. Nebylo jednoduché tento experiment uvést a obhájit, ale bylo potěšující, že se experiment roku 1983 ještě rozšířil a prohloubil.

**H. U. O.: A to byla ta hlavní změna?** – Instituce projevila ochotu ke změnám, bezpochyby to bylo opožděné, ale přece jen byly tyto změny provedeny. Někteří komisaři někdy jasně vyjádřili svůj nesouhlas, a to hlavně pokud jejich sekce neladily s díly umělců, kteří byli pozváni přímo. Nebylo vždy jednoduché pozvat na výstavu nějakou zemi s tím, že prostory, které jim dříve byly vyhrazeny, jim nyní nebudou k dispozici.

**H. U. O.: Další zajímavostí, kterou jste zavedl na Bienále, bylo vytvoření mezinárodního výboru komisařů, kteří se scházeli, aby vymysleli nové způsoby a metody vystavování uměleckých děl, a pak je uvedli do praxe.** – S touto institucí spolupracovalo několik kurátorů a podporovalo ji několik kritiků.

**H. U. O.: Tato koncepce byla založena na dialogu, a ne na „mistrovském plánu“ jedné osoby. Co se mi na tom zdá zajímavé, je skutečnost, že jste tím zpochybnil funkci komisaře jako autority a pokusil jste se upustit od takových konotací tohoto slova tím, že jste založením společného rozhodovacího orgánu omezil svévoli a autokracii.** – O věcech se musí diskutovat a vždy je nutné pokusit se najít lepší řešení. Podle mého názoru to byla nejlogičtější cesta, po které se mohla vydat tak obrovská organizace zahrnující zájmy obrovského počtu umělců, kteří pocházejí z nejrůznějších kultur.

**I. M.: V letech 1985 a 1987 byl tento systém zachován.** – A po několika dalších letech se Bienále vrátilo zpět ke starému rozdělení prostoru podle národnosti.

**H. U. O.: Mám závěrečnou otázku, kterou opakuji při každém mém rozhovoru, a týká se nerealizovaných projektů. Věnoval jste se mnoha věcem – uspořádal jste mnoho výstav, organizoval Bienále, byl jste ředitelem muzea. Rád bych věděl, zda ve vaší dlouhé a hodnotné kariéře**

**existují nějaké projekty, které nebyly dokončeny, výstavy, které byly pozastaveny, sny nebo utopické nápady.** – Děkuji. Všichni sníme o lépe provedené práci a o uskutečnění svých utopických nápadů. Jedním z takových snů pro mě bylo uspořádání výstavy, která by pravdivě vyobrazila vztah mezi uměním a novými technologiemi. I přes změny, které byly provedeny na Bienále na počátku 80. let, stará struktura instituce, chronický nedostatek zdrojů a také komplexnost takového velkého podniku bránily dosažení jakéhokoli z těchto cílů. Ale alespoň jsme uspěli s představením probíhajících výzkumů nových uměleckých teritorií.

**A. P.: Výstava technologického umění se uskutečnila, ale bylo to trochu jako „chudá technologie“.** – V roce 1981 existoval sektor, který zahrnoval i ukázky děl pozvaných umělců, kteří k tvorbě využívali nová média. Jednou z novinek byla výstava mail artu, kde byly vystaveny exponáty zaslané více než pěti sty multimediálními umělci. Na následující výstavě mohla veřejnost zhlédnout, a někdy se také aktivně zapojit, celou sekci věnovanou videotextu (technologii, která byla veřejně představena teprve v předchozím roce, v roce 1982), nedávným dílům video artu, užití satelitů a počítačovému umění.

**H. U. O.: Na toto téma jsem zpyoval Billyho Klüvera.** – To je obdivovaný inženýr, který má spojení s uměleckým světem. Jeho průkopnické kroky v propojování umění s novými technologiemi jsou velmi dobře známy. V roce 1966 byl jedním z prvních zakladatelů newyorské asociace Experiments in Art and Technology. V roce 1966 vytvořil s Rauschenbergem *9 Evenings: Theatre and Engineering* a v roce 1968 spolupracoval s Pontem Hulténem na souhrnné výstavě v MoMA v New Yorku. Hultén si pamatuji: stejně jako profesor Frank Popper byl kurátorem několika významných událostí o interakcích mezi uměním a technikou jak v Evropě, tak ve Spojených státech. Dovolte také, abych vzpomenul na Nicolase Schöffera, francouzského umělce a teoretika. Elektronické umění jej zajímalo již od roku 1955, soudě podle jeho projektu pro Parc de Saint-Cloud v Paříži.

**H. U. O.: A také podle Schöffеровých utopických měst. Znal jste Schöffera?** – Bohužel ne. V Brazílii žilo pouze několik umělců, kteří se zajímali o technologická témata. Příklady těch několika lidí jsou Abraham Palatnik nebo Waldemar Cordeiro. Dnes je situace naprosto odlišná.

**Anne d'Harnoncourtová** Narodena v roce 1943 ve Washingtonu, D.C., vyrůstala na Manhattanu. Zemřela roku 2008 ve Filadelfii.

Anne d'Harnoncourtová byla ředitelkou Philadelphia Museum of Art (Muzeum umění ve Filadelfii) v letech 1982–2008. Mimo jiné byla expertkou na Marcela Duchampa.

Tento dosud nepublikovaný rozhovor se uskutečnil v roce 2006 v kanceláři Anne d'Harnoncourtové ve Filadelfii.

# d'Harnoncourtová

H. U. O.: Když jsem hovořil s Haraldem Szeemannem, Pontem Hulténem, Johannesem Claddersem a ostatními, všichni označili Willema Sandberga a Alexandra Dornera jako své hlavní vlivy. Uznání Szeemanna, Klüverse a Hulténa může být považováno za dědictví těchto dvou hlavních protagonistů. Zajímá mne, co pro vás bylo tím startovním výstřelem, kdo z průkopníků kurátorské činnosti byl vaším vzorem a co vás ovlivnilo v začátcích vaší kariéry? – A. H.: No, to je poměrně zajímavá a produktivní otázka. Na jedné straně mě jasně ovlivnili někteří lidé, které jste právě jmenoval – zejména Pontus Hultén a Walter Hopps. Když budu hovořit o svém otci, bude to znít jako vychloubání se vlastní rodinou, ale můj otec mě v mé práci velmi ovlivnil a myslím, že v celé historii muzeí a prezentace veškerého umění v rámci Spojených států měl velký vliv. Takže jedním z těch lidí je René d'Harnoncourt a dalším je James Johnson Sweeney, což byl fantastický člověk a impresário. Možná, že následující platí i o všech třech lidech, které připomenu – velmi, velmi se zaměřovali na umístění děl a na způsob, jakým byla díla prezentována, což je samozřejmě jedna z věcí, o kterou se i Dörner (a mnoho dalších kurátorů vůbec) tolik zajímal. Jim Sweeney, který působil v Guggenheimu a v Texasu, miloval Brancusiho, Mondriana a Caldera – zajímalo ho velmi čisté a fantastické seskupení umělců. Myslím, že měl velký vliv i přesto, že se stěhoval z místa na místo. Krátkou dobu strávil také v MoMA, ale nejsem si jistá chronologickým pořadím jeho počinů. Dále to byl A. James Speyer, který mě ovlivnil po mém otci nejpřímější cestou. Byl to muž, který byl dlouhou dobu kurátorem umění 20. století v Art Institute of Chicago, působil zde v letech 1961–1986. Na počátku své kariéry v muzeu jsem dva roky působila ve Filadelfii a poté jsem se v roce 1969 přemístila do Chicaga na pozici asistentky kurátora a pracovala jsem pro Speyera. Byl fantastický, při umísťování děl si počínal báječně. Jeho učitelem byl Mies van der Rohe a on sám byl architekt. Postavil několik nádherných budov, většinou domů, a měl širokou škálu zájmů, což je také něco, čemu jsem se od něho přiučila. Tím se lišil například od Sweeneyho, který se zaměřoval pouze na umělce, kteří ho zaujali. Záběr Jima Speyera se prolínal napříč 20. stoletím i uměním minulosti. Zajímal se o současné umění, znal mnoho současných umělců a miloval současné umění z Chicaga, jehož zástupci byli v té době, a stále jsou, umělci z Hairy Who, Jim Nutt a jeho kolegové Roger Brown a Karl Wirsum. Ve stejnou dobu také instaloval minimalistická díla například Donalda Judda nebo Carla Andreho.

Takže to bylo velmi brzy. – Velmi brzy.

To je zajímavé, protože Sweeney a váš otec jsou v Evropě velice známí, ale James Speyer byl zapomenut. To, že byl Speyer žákem van der Roheho, nás přivádí zpět k charakteristickým výstav – což mi připomnělo dlouhý rozhovor s Philipem Johnsonem. Mies van der Rohe získal



své znalosti o vystavování od Lilly Reichové. Philip Johnson řekl, že jednou ze dvou nebo tří věcí, kterých Miese litoval, bylo to, že nepřivedl Lilly Reichovou do Spojených států. Bylo by zajímavé, kdybyste mohla uvést některé konkrétní příklady výstav Sweeneyho a Speyera, které vás nadchly, zejména z hlediska prezentace. – Jim Speyer byl opravdu zajímavý muž. Narodil se v Pittsburgu a jeho otec se přátelil s rodinou Kaufmanovou, pro něž Frank Lloyd Wright postavil dům nad vodopádem. A otcovým nejbližším přítelem v té rodině byl Edgar Kaufman. Jeho jméno možná budete znát, byl totiž po mnoho důležitých let kurátorem v MoMA. Jim pocházel z velmi kultivované rodiny a jeho sestra Dorothea Speyerová stále vede galerii v Paříži.

**Ano, setkal jsem se s ní.** – To je zajímavé spojení. Myslím, že důvodem, proč je Jim v Evropě o tolik méně známý, je skutečnost, že toho za svůj život mnoho nenapsal. Nebyl stejný kritik/spisovatel/učenec, jako byl například Pontus, nevydával knihy jako *The Machine*. Ale jeho práce v Chicagu byla legendou nejméně 25 let, možná déle. Když jsem se v roce 1969 přistěhovala do Chicaga, již zde několik let působil a působil tu ještě alespoň v následujících 10, 12 nebo 17 letech. Zemřel roku 1986 ve věku 73 let. Sám uspořádal výstavu Miese van der Roheho a také sérii pozoruhodných výstav s názvem *The American Show*, která se svým pojetím naprosto odlišovala od Bienále ve Whitney. Série *The American Show* zahrnovala umělce, které vybral, a často je vybíral z různých důvodů, a vždy to byli lidé, o kterých si myslel, že bude zajímavé jejich díla vystavit ve kterékoli době. Bylo to podobné jako první výstavy Dorothy Millerové v MoMA.

**Vynořující se, nové ...** – Objevující se umělce a umělce, kteří mohli být zapomenuti, stejně jako umělce, jejichž díla si přál zdůraznit. S výstavou byly také spojeny jisté finanční prostředky určené k nákupu umění a Jim Speyer do výstavy velmi rád zahrnoval díla, která mohl Institut za tyto peníze koupit. Mezi tato díla patřilo například dílo Franka Stelly nazvané *De la nada vida a la nada muerte* [1965] a také jiná díla, která Institut umění zakoupil díky těmto výstavám. Velmi dobře si pamatuji samotnou instalaci děl, kterou prováděl Jim Speyer, a myslím si, že historie instalací sbírek je velmi významná pro historii muzeí této země.

**To je něco, na co jsem se vás chtěl zeptat.** – Umělecký institut má nádherné prostory nazvané Morton Wing (jak muzea rostou a mění se, jsou tyto prostory využity pro různé účely). Prostory ve druhém poschodí Morton Wing měly strop 7,6, možná 9,1 metru vysoko, byl to velký a vysoký prostor. Jim tento prostor beze zbytku využil. Pamatuji si, že na jednom konci galerie byl velmi vysoko zavěšen obrovský obraz Francise Picabii z počátku stole-

tí – visel ve výšce přibližně 4,5 metru a také se tam nacházel pruh žluté látky, před kterou byl umístěn Alberto Giacometti. Přišel na způsob, kterým bylo možné umístit do stejného prostoru velmi malé a důvěrné exponáty, například boxy Josepha Cornella, a věci, které byly tak velké jako Matissovo fantastické dílo *Les demoiselles à la rivière*. Takže většina toho, co si pamatuji o Institutu umění z 60. a 70. let, je brilantní způsob, jakým Jim organizoval instalaci výstav. Můj otec také velice miloval instalace uměleckých děl. A není vůbec zarážející, že oba tito muži udržovali velmi úzké kontakty s Evropou. Jim Speyer mnoho let vyučoval architekturu v Athénách a Evropu znal velmi dobře. Můj otec se narodil roku 1901 ve Vídni a teprve na konci 20. let přijel do Mexika a do Spojených států se odstěhoval na počátku 30. let. Poté strávil deset let prací na různých projektech s indiány. Jeho prvním velkým počinem ve Spojených státech byla Světová výstava v San Francisku v roce 1939, což byla úžasná výstava umění původních obyvatel a exponátů etnických skupin.

**Tato výstava významně ovlivnila celé generace kurátorů. Byla uspořádána způsobem, který předstihl svou dobu.** – Myslím, že tu výstavu by bylo možno nazvat vizionářskou z mnoha různých důvodů. Výstava původních obyvatel Ameriky se v roce 1939 opravdu zaměřovala na americké indiány a byla tak první a také největší výstavou, která má zásluhy na tom, že lidé zaregistrovali vizuální a estetickou sílu vystavených předmětů a jejich kontext. Pokaždé se objevuje takové napětí mezi antropologií/etnologií a dějinami umění v tom, jak prezentovat díla národů, pro které tvorba uměleckých děl znamená více věcí zároveň.

Možná, že předchozí tvrzení neplatí o nás všech, ale v některých společnostech je zajisté zakořeněno hlouběji a můj otec se o tuto tematiku zajímal. Strávil roky svého života poznáváním lidí, kteří opravdu tvořili tyto předměty, a tak, když je prezentoval, pokoušel se prezentovat jejich díla v kontextu, který respektoval prostředí, ve kterém bylo dílo vytvořeno, a který umožnil dílu oslovit diváky, kteří nebyli zvyklí přemýšlet o takovém předmětu jako o velmi, velmi krásné a mocné věci. O toto pojetí se snažil, ať pracoval s malbou v písku, s totemy ze severozápadního pobřeží nebo s dalšími předměty. Tento přístup mě určitě ovlivnil i přesto, že Světová výstava v San Francisku se odehrála ještě před mým narozením. To, co si o svém otci pamatuji ze všeho nejvíce, je, jak miloval instalaci děl. Nikdy nebyl tak šťastný, jako když seděl doma, v krátkých kalhotách a tričku, písal si a hýbal si s mnoha malinkými kresbami a výstřižky, které si vytvořil, aby zastupovaly například plastiky Pabla Picassa.

**Bylo to jeho potěšení.** – Byla to rozkoš. Velmi rád přemýšlel trojrozměrně a pokoušel se pravdivě prezentovat díla, aniž by je v rámci expozice zadusil. Další věc, kterou jsem se od něho naučila, je těšit se z přímé spolupráce s umělci. V této dovednosti jsem se dále

zdokonalovala pod vedením každého dalšího člověka, kterého považuji za svého mentora. Když přišel otec do MoMA, nepřišel tam jako specialista na moderní umění, ale jako člověk, který měl pomoci při vedení muzea, když se zvětšovalo a stávalo se komplexnějším – jednoduše se zapojil jako člen týmu. Další věcí, kterou jsem se od něho naučila, byl respekt ke všem umělcům. Stejně si vážil zlatníka z kmene Navajo jako výrobce hraček z Mexika, který jako materiál k tvorbě ptáků používal dýně, nebo současných umělců, které lépe poznal v MoMA. Ne že by nějak srovnával jejich úroveň, prostě je všechny přijímal s nadšením a respektem.

**Protože měl váš otec blízký vztah k umělcům, zajímalo by mě, se kterými umělci jste se setkala. Bylo to neobyčejné vyrůstat uprostřed jeho laboratorních let v MoMA. Setkala jste se v té době poprvé také s Duchampem? Velice mě zajímá vaše první setkání s Duchampem.** – Ne. Duchampa jsem poznala, když jsem pobývala ve Filadelfii. Umělce, které jsem potkala za otcova působení v MoMA anebo za jeho života díky MoMA, jsem potkala více méně mimochodem. Poznala jsem Marka Rothka, kterého si pamatuji, jak seděl u otce v kanceláři, a ten mě, jako malé dítě bez potuchy o mé budoucí kariéře ve světě umění, ohromil. Stejně jako mne ohromila Louise Nevelsonová. Opravdová setkání s umělci začala až v mých dvanácti (možná čtrnácti, když to správně spočítám) letech, kdy už mě kurátorství zajímalo. Mnoho starších umělců si vážilo mého otce, a když se objevila mladá žena stejného jména, setkání vyplynula přirozeně.

Umělci, se kterými jsem se setkala velmi brzy ve své vlastní kariéře, byli Alexander Calder a samozřejmě také Duchamp. S Duchampem jsem se setkala pouze jednou, a to když jsem pracovala v New Yorku a dělala jsem s ním rozhovor. Ve Filadelfii jsem začala pracovat na podzim roku 1967 a on zemřel v létě roku 1968. Byla jsem tou dobou studentkou Courtauldu a mým oborem bylo rané moderní umění. Duchamp byl zjevně součástí této éry, ale nebyl mým ústředním zájmem. Když jsem se sem dostala a viděla jsem tuto neobyčejnou sbírku, ihned jsem pochopila, jaký poklad si Filadelfie střeží a jaké má možnosti. Nebyla jsem v té době jediná, kdo to pochopil. První věc, kterou jsem si přála udělat, byl rozhovor s Duchampem. Nechtěla jsem s ním hovořit o něm samém, ale o Arensbergových, kteří byli sběratelé a jejichž sbírka se zde nachází, a k tomu dopomohl i Duchamp. Netušila jsem, jak málo času zbývá na rozhovor o něm samém. Projezdil celé Spojené státy a hledal a hledal to nejlepší místo pro sbírku Arensbergových, kterou v roce 1950 poslali do Filadelfie. Tak jsem prožila několik úžasných hodin v jeho společnosti a ve společnosti jeho ženy Teeny. A šest měsíců nato Duchamp zemřel.

Do světa umění jsem se skutečně ponořila poté, co jsem s Walterem Hoppsem napsala esej na Duchampovo dílo *Etant Donnés*, které muzeum obdrželo po Duchampově

smrti od nadace Cassandra Foundation. Můj otec zemřel téhož léta, a tak se mi nepovedlo dát tyto dva muže dohromady. Zpětně si uvědomuji, jaké to byly náhody. Byly to dvě naprosto odlišné stránky mého života. Můj otec zemřel při autonehodě. Byla to tragédie nejenom pro mě a mou matku, ale i pro lidi, kteří ho měli rádi. Nikdy se mi nedostalo příležitosti s ním hovořit o tom, co bych ve své muzejní kariéře mohla dělat, právě jsem v ní totiž začínala. Myslel si, že to je velmi vtipné a zábavné, a také byl velmi hrdý na to, že jsem nakonec skončila u muzeí. Také ho to ale velmi překvapilo, nikdy mě nenutil vstoupit do světa muzeí a já můžu říci, že jsem z něho nikdy neodešla. Zázitek s Duchampem byl jednou z těch úžasných chvil: zjistila jsem, že muzeum obdrželo jeho poslední dílo, a dostala jsem příležitost o něm hluboce přemýšlet, stejně jako o celé jeho tvorbě. Dostalo se mi také příležitosti pracovat s Walterem Hoppsem, se kterým jsem se do té chvíle nikdy nesetkala. Ve skutečnosti jsme s Walterem Hoppsem vedli dlouhé hovory v bytě, který jsem sdílela se svou blízkou přítelkyní, a při nich jsem se mnoho naučila nejen o Duchampovi, ale o celém moderním nebo současném umění. Polovina našich hovorů byla na téma Duchamp a další polovina na jiná témata, která přišla na mysl buď jemu, nebo mně. Například se mě zeptal na můj názor na nějakého umělce, o kterém jsem nikdy ani neslyšela. Bylo to fantastické.

**Co je zajímavé na *Etant Donnés*, je to, že toto dílo obdrželo muzeum až po Duchampově smrti. Když jste s ním ale dělala rozhovor, byla existence tohoto díla stále tajemstvím.** – Úplné tajemství. Neměla jsem o něm ani tušení.

**Velmi mě tohle tajemství zajímá, protože je zřejmé, že Bill Copley je znal. Bruce Nauman vždy říkal, že přílišné vystavování je nepřítelem umění. Myslím, že to je velmi důležitá otázka, protože přílišné vystavování nikdy nebylo tak časté jako nyní. Ta myšlenka tajemství se opět stává novým podnětem. Zajímá mě tedy moment tajemství a také to, jak bylo toto tajemství odhaleno.** – Nevím, co bych vám o tom tajemství řekla, protože jsem o něm sama nevěděla. Když jsem za Duchampem jela, neměla jsem o tom nejmenší tušení.

**Nikdo o tom nevěděl.** – Ne, nikdo o tom nevěděl, tedy kromě Teeny Duchampové a Billa Copleyho. Věděl o tom rovněž Evan Turner, tehdejší ředitel muzea a také předseda komise, protože jej Duchamp nebo Bill Copley, nebo možná oba, tiše a nenápadně informovali o tom, že Duchamp vytvořil nové, poslední dílo, a byl by moc rád, kdyby toto dílo viselo v muzeu, a zda jsou ochotni toto dílo přijmout. A oni odpověděli „samozřejmě“. Ale to bylo všechno. Myslím, že o tom nevěděl nikdo jiný kromě těchto čtyř lidí a ti neměli sebemenší zájem na tom, aby se o dílu dále šířili. Jediné, co si pamatuji, je, jak mě ředitel

muzea a Teeny Duchampová požádali, abych spolupracovala s Walterem Hoppsem na publikaci a také abych se zapojila do převozu díla z New Yorku a jeho instalace v muzeu. Paul Matisse, syn Teeny Duchampové, byl zodpovědný za instalaci díla a já a restaurátor z muzea jsme mu v práci pomáhali.

**Byl převoz díla obtížný?** – Ne, byl velmi snadný.

**Nacházelo se to dílo v tajném ateliéru?** – Byl to jen malý pokoj v New Yorku. Nebyl to opravdový ateliér, byla to místnost v budově určené ke komerčním účelům.

**Takže před tím, než jste dílo odhalila veřejnosti, viděli ho pouze tři nebo čtyři lidé.** – Ano, to je pravda. Samozřejmě, teď se na všechno dívám jinak, ale tehdy mi připadalo zachování tajemství velmi důležité. Byla jsem si vědoma toho, že Bill Copley věnoval obraz muzeu přes nadaci Cassandra Foundation a že si přál, aby to proběhlo v tichosti. V muzeu dílo jeden den nebylo a druhý den již mělo být přístupné veřejnosti, a tak to také bylo.

**Cassandra Foundation si nepřála slavnostní zahájení?** – Ne.

**A vy jste vydala ten úžasný magazín.** – Celé jedno vydání věstníku muzea bylo věnováno Duchampovi a jeho *Etant Donnés* a bylo mi velkým potěšením, že jsem se na tomto projektu mohla podílet. V jednom směru to bylo velmi jednoduché. Zní to sice složitě, ale bylo to jednoduché. Celá práce se skládala pouze z převozu díla z New Yorku do Filadelfie, jeho instalace na místo a spolupráce s Paulem Matissem. Také jsme trochu přeuspořádali celou galerii. V Arensbergově sbírce bylo vždy mnoho Duchampových děl a my jsme je v galerii všechna soustředili okolo *Velkého skla*. A nyní je to skutečná Duchampova galerie, která je něčím jako poutním místem pro mnoho umělců. Ihned poté jsem se setkala s mnoha umělci, například Jasperem Johnem, Johnem Cagem nebo Mercem Cunninghamem. O těchto třech si myslím, že tvoří úžasně trio, i když Jasper je mladší než zbylí dva. Po létě 1969, kdy bylo vystaveno dílo *Etant Donnés*, jsem odjela do Chicaga a dva roky jsem spolupracovala s Jimem Speyerem a byly to fantastické dva roky. A v roce 1971 jsem se se svým mužem vrátila zpět do Filadelfie, kde se ze mě stala kurátorka umění 20. století. Následujících deset let pro mě bylo plodné období, kdy jsem pracovala jako kurátorka, zároveň jsem pomáhala při sestavování sbírky a s Kynastonem McShinem jsem v New Yorku uspořádala Duchampovu retrospektivu. Ta později putovala do Filadelfie a Chicaga. Z institucí v těchto třech městech jsem si odnesla nádherné zážitky – bylo to částečně náhodou, ale ne úplnou náhodou.

**Všechno to zní velice jednoduše, ale v tu dobu to byla práce s téměř výbušným materiálem. Jak muzeum s takovými materiály nakládá?** – To nevím. Exploze se odehrávají v očích pozorovatele, abych parafrázovala něco z Duchampa. Myslím, že šok způsobilo něco jiného než dílo samo. Šokovaní byli zejména lidé, kteří s Duchampem dlouhá léta spolupracovali, a ti, kteří se nad jeho dílem zamýšleli. Byli to hlavně Robert Lebel, Arturo Schwarz a ostatní badatelé. Myslím, že to tak ale bylo správně. Dílo *Etant Donnés* se objevilo v úžasném muzeu, které vlastnilo exponáty pocházející z mnoha staletí, vlastnilo různé druhy uměleckých děl a úžasnou sbírku moderního umění, kterou sestavili Arensbergovi s Duchampovou pomocí. Sbírkou obsahovala například díla Constantina Brancusiho a spoustu dalších: *Akt sestupující se schodů* [1912] (když tedy hovoříme o výbušném materiálu té doby) nebo Brancusiho *Princeznu X* [1915], která byla úžasně sexy. Takže kde jinde by se mělo objevit dílo *Etants Donnés*. O tomto díle však nemůžeme říci, že je završením Duchampovy práce, protože si já i Walter Hopps myslíme, že Duchampovo dílo je spíše jako puzzle, které se snažíte poskládat dohromady, má mnoho větví a mnoho dílků, které si můžete poskládat různými způsoby, a vzniknou vám tak různé obrazce. Myslím si, že škatulkování umělce je nebezpečné – není radno říkat, že Duchamp se zajímal pouze o toto nebo jiné téma, protože ve chvíli, kdy to vypustíte z úst, se ukáže nová skutečnost. Nemyslím si, že bych o tom uvažovala jako o něčem výbušném, považovala jsem to za důležité a fascinující dílo, které mělo nekonečně mnoho prvků společných s ostatními Duchampovými díly stejně jako s díly jiných umělců, například s dílem Eda Kienholze. To je opět moment, ve kterém byly rozhovory s Walterem Hoppsem více než zajímavé, protože Hopps byl jeho dobrým přítelem a s umělci, jako byl Kienholz, strávil mnoho času.

**Také s Robertem Rauschenbergem.** – A s Rauschenbergem, samozřejmě. S Rauschenbergem, Kienholzem, Johnsem. Představte si někoho, komu je přes 20 let, zajímá ho umění všeobecně a specifictví umělci, a dostane takovou příležitost, jakou jsem dostala já. Dělá svou práci, přemýšlí, píše, dopomáhá věcem k tomu, aby se udály, ony se odehrají a svět se stále otáčí svým tempem. Takže v té době jsem to neviděla tak jasně, jako to vidím dnes.

**Jak byste definovala roli kurátora v té době?** John Cage řekl, že kurátorova práce by měla být „veřejná služba“, a když jsem hovořil s Walterem Hoppsem, citoval Duchampa a říkal, že kurátor by hlavně neměl stát v cestě umění. Félix Féneon řekl, že kurátor by měl být mostem pro pěší [une passerelle]. **Jak by zněla vaše definice kurátora?** – To je zajímavý dotaz. Ještě jsem neslyšela o myšlence mostu pro pěší. Myslím, že kurátor je člověk, který spojuje umění a veřejnost. Samozřejmě, že tuto činnost částečně zastanou sami umělci, hlavně dnes existují i umělci, kteří kurátora nepotřebují nebo nechtějí a dávají přednost přímé

interakci, a to je úžasné. Kurátory stále vidím jako ty, kteří jsou nadšeni do umění a chtějí se o své bláznovství podělit s ostatními lidmi. Ale také si myslím, že si musí dávat velký pozor, aby lidem nevnucovali vlastní reakce a předsudky. To je ta těžší část, protože každý jedinec může být pouze sám sebou. Dílo, na které nahlížíte, můžete vidět pouze svými vlastníma očima. Kurátoři jsou lidé, kteří otvírají oči jiným lidem a umožňují jim tak prožít potěšení z umění, pochopit sílu umění i jeho sílu ničit.

**To je krásná definice. Předtím jsme hovořili o lidech, od kterých jste se učila, a nyní budou mladí kurátoři číst tyto řádky a budou se učit od vás. Rilke napsal nádherný text Dopisy mladému básníkovi. Zajímalo by mne, co byste poradila mladým kurátorům, když vezmeme v potaz situaci v současných muzeích a také to, co se s uměním v současné době děje. –** Myslím, že má rada mnoho nezmění. Zní: dívat se, dívat se, dívat se a poté se podívat znovu. Dívání se je totiž nenahraditelné. Umění je spjato s díváním se – nemusí to nutně být pouze to, co vidíte na povrchu, a proto je ještě důležitější zahledět se hlouběji a přitom přemýšlet. Nemyslím tím slovy Marcela Duchampa ‚být pouze retinální‘. Je důležité být s uměním. Tuto frázi Gilberta a Georgea jsem vždy považovala za úžasnou: ‚být s uměním, o víc nežádáme‘.

**Ta pohlednice. –** Ano. Vždy jsem si myslela, že by bylo báječné vyhotovit v Národní galerii v Londýně nápis – „být s uměním, o víc nežádáme“. Je to privilegium, zodpovědnost, pocta. Musíte strávit spoustu času s uměním a s umělci, protože je chcete prezentovat pravdivě. Tomu jsem se naučila nejen od svých mentorů, ale i od mladých kurátorů. Od celé řady kurátorů, kteří prošli muzeem – Marka Rosenthala, Ann Temkinové, Michaela Taylora a Carlose Basualda –, jsem se toho mnoho naučila. Myslím, že nejdůležitější je poznat, že se nikdy nepřestáváte učit, a pak doufáte, že stále máte mnoho věcí před sebou a že doba, kdy už uvidíte jen věci, které vás zaujaly předtím a už jste je znal, je ještě daleko před vámi. Také myslím, že jednou z mnoha příležitostí kurátorova života je možnost změny úhlu pohledu. Vidí-li umělcovo dílo a nepochopí ho, nelíbí se mu nebo se s ním nedokáže ztotožnit, je možné, že o deset nebo dvacet let později zahlédne totéž dílo nebo jiné dílo téhož umělce a řekne si: „To je důležité dílo. To musí být vystaveno!“ Jsem přesvědčená o tom, že každé umělecké dílo může být vykládáno mnoha odlišnými způsoby. Každý pár očí, který na dílo pohlíží, má odlišné zkušenosti, odlišné zázemí, nachází se v jiném rozpoložení – jak duchovním, tak duševním i emocionálním. Za druhé, totéž dílo můžete umístit do odlišných galerií a v odlišném kontextu. Stejná výstava v jednom muzeu nebo galerii bude naprosto jiná než tatáž výstava v jiném muzeu nebo galerii. Podívejte se třeba na Brancusiho výstavu, která byla naprosto odlišná v Centre Pompidou a ve Filadelfii. Obě

výstavy byly bezpochyby nádherné, ale byly diametrálně odlišné. Myslím si, že ještě ve větší míře to platí pro současné umělce.

**Perfektní instalace výstavy je často přirovnávána k hudbě. Zajímalo by mne, zda můžete definovat některá kritéria, která podle vašeho názoru naprosto nezpochybnitelně naznačují dobrou instalaci díla. Pokud tedy je možné taková kritéria vůbec definovat. –** Aha. Jaké znaky musí mít perfektní instalace uměleckého díla? To je obtížný dotaz! Umělecké dílo musí zpívat, musí komunikovat, ale samotné slovo komunikovat může být velmi limitující. Umělecké dílo musí diváka oslovit, nebo v případě hudby posluchače, a musí ho oslovit velmi hluboce. Jsem si jistá, že mám svůj vlastní styl, který při instalaci výstav používám. Když to shrnu, jsem člověk, který pracuje s bílými nebo našedlými plochami. Není problém pověsit některé dílo velice vysoko nebo na nezvyklé místo, ale pouze za předpokladu, že se mi takové místo zdá ideální právě pro ten daný obraz. Každý z nás má různé názory na umístění díla, ale myslím si, že kurátor musí být extrémně citlivý k potřebám, požadavkům a charakteru daného uměleckého díla. To je znak dobré instalace: citlivost k charakteru umění.

**To znamená mít radar... –** Přesně tak, je nutné mít radar...

**Další otázka, která se týká Duchampa, je pojetí archivu, živoucího archivu, mrtvého archivu. Hal Foster napsal krásný text, který je obsažen v jeho knize *Design and Crime* [2002]. Hovoří o archivech moderního umění – tedy ne o zaprášených archivech, ale o archivech, které přinášejí podněty k získávání znalostí. Částečně se to vztahuje k Duchampovi a také k vaší vizi muzea, která mě zajímá zejména proto, že máte nejenom úžasný Duchampův oltář, ale také archiv. Myslíte si, že archivy jsou další věcí, kterou by měla muzea sbírat? A co to znamená? Byl bych rád, kdybyste mohla pohovořit o pojetí archivu – živoucího archivu – a také o způsobu, jakým byly do Duchampovy prezentace v muzeu začleněny performance. –** To je mnoho otázek najednou.

**Ano, já vím. –** Nejdříve musím říci, že podle mého názoru je nápad na vytvoření archivu vynikající sám o sobě. Je také zajímavé, že Carlos Basualdo navrhl „záznamy“ jako název pro novou sérii svých děl. Tuto myšlenku převzal z knihy notových zápisů mnoha různých skladatelů/umělců, jejichž autorem je John Cage. Myslím, že archivy jsou důležité a navíc jsou fascinující. Například máme výjimečnou sbírku děl Thomase Eakinse, výborného amerického figurativního malíře, a také o něm vedeme archiv, který obsahuje jeho názory, texty i texty jiných autorů. Totéž lze říci o Pennsylvania Academy, která



také vlastní archivy mnoha umělců, kteří tam vyučovali nebo studovali, včetně Eakinse. A samozřejmě o Duchampovi platí totéž. Archiv ještě víc ožívá, pokud hovoříme o umění uprchlíků, nebo když umělec, což je například Duchampův případ, vynesl na světlo tolik věcí. Tak například Duchampův nápad na vyfotografování jeho hlavy s vyholenou hvězdou realizoval fotograf Man Ray. Jsem si jistá, že fotografie Mana Raye je umělecké dílo (Man Ray je úžasný fotograf), ale v jistém smyslu je to také dokument o čemsi prchavém a nestálém, co platilo pouze tehdy. Postupně mu vlasy dorostly i v místech, kde byla pro fotografii vyholena kometa, a ta zmizela. Fotografie je to jediné, co zůstalo, něco jako parfém. Duchamp hovoří o tom, že parfém zůstává ve vzduchu a že z lahvičky od parfému je cítit nádherný dech „belle Hélène“. A já si myslím, že archivy tohle dělají. Nemyslím tím prach – koneckonců prach je i na *Velkém skle* – protože tento prach je pouze otázka vkusu, dalo by se říci. Pokud se nacházíte v Calder Foundation a čtete Calderův dopis, nebo pokud se nacházíte v Duchampově archivu v muzeu a čtete Duchampův dopis, je to velmi reálný zážitek – slyšíte hlasy umělců a možná i jejich myšlenky.

Myslím, že knihy dopisů jsou fascinující. Nikdy nevíte, co se v archivu nachází, protože tvoří síť, které obklopují dílo. Právě tak přemýšlím o jedné z otázek okolo současného umění: „Potřebujete na zeď vedle díla umístit cedulku s vysvětlením, nebo necháváte diváka, aby si poradil sám?“ Já jsem zastávkyní vyvěšení vysvětlujícího textu, tedy za předpokladu, že autor není zásadně proti. Vždycky věřím, že pokud umělec není absolutně proti – a občas se je snažím přemluvit –, tak krátký smysluplný text, ať už umělcův nebo kurátorův, může dost pomoci. Protože i když divák s textem nesouhlasí, dává mu to něco, od čeho se může odrazit. Miluji toto komplexní muzeum se sbírkou modernismu a současného umění, protože nás navštěvuje široká veřejnost, nejenom ti, kteří očekávají, že zde budou rozmlouvat se současným uměním. Naši návštěvníci jsou lidé, kteří mají i malý zájem o umění, ať již je tímto pojmem myšleno cokoli, takže jdou třeba od indického chrámu k dílu Ellswortha Kellyho nebo do Duchampovy galerie nebo se jdou podívat na obraz Andrewa Wyetha nebo na nějaký jiný exponát. Tím, že napíšeme krátkou vysvětlivku nebo krátký text o díle, neshlížíme na návštěvníky shora. Nemusí se našich „vodítek“ držet, ale mohou. Myslím, že každý takový text by měl být chápán asi následovně: „Zdravím. Uvolněte se, odpočiňte si. Podívejte se na toto dílo a najděte si v něm vlastní význam. Tohle si o tomto díle myslí někdo jiný, ale samozřejmě, že s tímto názorem nemusíte souhlasit.“ Nesouhlasím s vnucováním vlastního názoru lidem, souhlasím pouze s poskytnutím jakéhosi vodítka.

**Velmi zajímavé. Mám stejnou zkušenost z práce se Suzanne Pagéovou v Musée d'Art moderne de la Ville de Paris; tato spolupráce byla vždy velmi obohacující. Lidé přišli zhlédnout Pierra**

**Bonnarda a najednou se ocitli uprostřed výstavy Pierra Huygha. To se u nás v muzeu stává, jelikož umění 20. století se nachází bezprostředně vedle současného umění, ale tady se to stává napříč různými staletími. Toto muzeum se zaměřuje i na výstavy umění 19. století nebo umění z předcházejících staletí. To pak činí muzeum ještě komplexnějším. – Ano, je komplexnější a můj názor je, že umělci si to vždy velmi užívají, nebo alespoň mnoho umělců, když ne všichni. Milují pobyt v těchto prostorách, a teď mám na mysli fyzický pobyt, s oblibou se takovými místy procházejí a jsou velmi rádi, když jsou jejich díla vystavena nebo shromážděna institucí, která vlastní umělecká díla pocházející z tolika různých staletí. Nikdy nezapomenu na den, kdy do muzea přijel Jasper Johns na krátkou obhlídku umístění několika svých děl a také na oběd. U recepce se tázal na japonskou keramickou nádobu, na nádhernou nádobu z džómonskeho období, která byla vytvořena před několika tisíci lety. Někdy je pro naše návštěvníky gotické a středověké umění nebo japonská čajovna (je úžasná a nachází se v galerii muzea) o mnoho strašidelnější a tajemnější než současné exponáty, protože o nich si pomyslíme: „to pochází z našeho století“, „líbí se mi to“ nebo „nelíbí se mi to“, „můžu to kritizovat“, „je to moje generace“. Naopak umění z dob minulých v sobě nese jistá tajemství a my chceme pomoci návštěvníkovi překonat jeho znepokojení: „Co si o tom mám myslet?“ Odpověď je: „Nemáte si o tom myslet nic konkrétního, máte o tom pouze přemýšlet.“ Není to ani „měli byste“, spíše můžete, pokud chcete. Můžete reagovat, funkcí muzea je pouze poskytnout vám informace, poskytnout možnost vidět dílo znovu, od základu, jak u současných děl, tak u děl z minulých dob, ke kterým přistupuje velmi současný návštěvník.**

**Takže je možné k tomu přistupovat z různých směrů. – Ano, z různých směrů.**

**V tomto ohledu je pro mě také zajímavá otázka charakteristických rysů výstav. Loni jsem vedl dlouhý rozhovor s Richardem Hamiltonem a on pronesl, že jediné ta výstava, která vykazuje vlastní, nové charakteristické znaky, může zůstat v paměti lidí – charakteristický znak byl zřejmě úzce spojován s Duchampovými myšlenkami. Zajímalo by mě, jakou roli hraje takový charakteristický znak pro vás a jak vnímáte celou tuto myšlenku ve spojení s architekturou. – Myslím si, že umění si pamatujeme v mnoha různých souvislostech. Jednu věc si pamatujeme jistě, a to jednotlivá setkání s uměleckými díly, která na nás zapůsobí jako blesk z čistého nebe. Najednou se ocitneme před něčím, a může to být naprosto cokoli, a jsme okouzleni a nemůžeme na to zapomenout. A není to obvykle pouze charakteristický rys, tedy ne takový, na který narážíte. Je to jako setkání a to se může odehrát kdekoli. Může se odehrát na výstavě, na které jsou díla umístěna špatně, v zaprášeném rohu muzea, můžete obejít roh a zažít takový ohromující zážitek. Nesmíme ve své aroganci při tvorbě nejkrásnějších**



nebo neefektivnějších instalací zapomenout, že to, na čem v životě opravdu záleží, jsou právě ta setkání. Pamatuji si, jak jsem poprvé navštívila galerie Britského muzea, muselo to být přibližně před 40 lety. Uprostřed přeplněných vitrín jsem uviděla boha Jižních moří, který tvořil všechny ostatní živé bytosti. Byla to postava, která stála, a další malá stvoření vznikala po celém povrchu jejího hladkého těla. Z nějakého důvodu mě to nadchlo. Svůj podíl na tom musely mít mé předchozí zkušenosti a můj otec, který se zajímal o různé druhy afrického umění i věcí etnického původu. Nebyla to kdovíjaká výstava, ale pro mě to byla možnost, kterou jsem objevila.

Kynaston McShine o tom hodně přemýšlel a pamatuji si na jeho nádhernou výstavu v MoMA nazvanou *Museum as Muse*, která se zabývala způsoby, jakými umělci vystavují. Byla to opravdu působivá výstava. Existuje mnoho umělců, kteří dlouze přemýšlejí o tom, jak by měla být jejich díla prezentována. Joseph Cornell a Kienholz byli jedni z nich. Výstava *Merzbau* Kurta Schwittersa může sloužit jako příklad výstavy, kde si umělec udělal celou práci sám, takový Gesamtkunstwerk. To je typické pro 20. a 21. století. Myslím, že architektura je důležitá, protože tvoří jakousi ulitu, ve které jsou umístěny exponáty. Co se mi zdá zajímavé, je to, že se právě nacházíme v muzeu, které zvnějšku vypadá jako obrovský, poměrně odpuzivý neoklasicistní chrám – je obtížné tipovat, co se nachází uvnitř budovy pouze podle toho, jak budova vypadá z vnějšku.

**To je stejný případ jako město. Tedy téměř stejný případ.** – Je to jako akropole – vejdete dovnitř a najednou se vnitřní prostory otevrou, jsou velmi čisté a vy prožíváte něco naprosto odlišného. Můžete se dívat na něco opravdu současného, třeba nové dílo Thomase Hirschorna, které právě instalujeme, nebo na Duchampovo *Velké sklo* [1915–1923], nebo se můžete dívat na indický chrám. Není to černá krabice nebo bílá krabice, je to daleko zajímavější, protože muzeum má vlastní charakter. Poskytuje nám pohled na svět mnoha okny, má dostatek světla a vzduchu a je dostatečně rozsáhlé na to, abyste si mohl spoustu věcí spojit. Jedno z míst, kde si ráda prohlížím umění, je Menil v Houstonu.

**Jaké je vaše oblíbené muzeum?** – Myslím, že Menil je jedním z mých oblíbených muzeí. Mám mnoho oblíbených muzeí z mnoha různých důvodů. Muzeum si můžete oblíbit kvůli dílům, která zde vystavují. Myslím, že Belliniho fantastický *Sv. František* [kolem 1480] ve sbírce Frick Collection je jedním z děl, za kterým stojí za to cestovat napříč jedním nebo i dvěma kontinenty. Další muzea, která stojí za návštěvu, jsou Institut umění v Chicagu díky Matissově dílu *Les demoiselles à la rivière* a Britské muzeum kvůli té fantastické sošce, kterou jsem uvedla, a kvůli ostatním úžasným exponátům tam vystaveným. Na druhé straně také existují muzea, která vás upřímně potěší a nadchnou, ať je v nich vystaveno

cokoliv. A není to náhodou, že Menil Foundation ve vás takový pocit vzbudí. Za prvé vlastní fantastická umělecká díla a za druhé sídlí v úžasně budově, která nereflakuje pouze talent Renza Piana, ale také to, co si Dominique de Menilová opravdu, opravdu přála – prostor, v němž by lidé mohli hloubat, místo, které by jednak bylo krásné samo o sobě, jednak by vedlo k interakci s uměním. Tím uměním mohla být klidně socha z Nové Guineje nebo byzantské ikony nebo Jasper Johns nebo Cy Twombly. Takže to je určitě také jedno z mých oblíbených muzeí a jsem si jistá, že existují další. Ve skutečnosti mám mnoho favoritů. Miluji Pompidou. Miluji Pompidou, protože Francouzi jsou okouzující. Když něco dělají, stojí to za to, a nápad na vytvoření tohoto fantastického barevného stroje uprostřed Paříže je prostě ohromný. Myslím, že z posledního patra Pompidou se vám naskytne jeden z nejkrásnějších výhledů na světě. Bylo úžasné prohlížet si v těchto prostorách výstavu dadaismu. Myslím, že všechno bylo dokonalé – jak výstava, tak rozmístění děl – a Pompidou nikdy nevypadalo lépe. Je to bláznivé místo a uvnitř se nachází knihovna, IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Je to zároveň ideál i muzeum a takové spojení je vždy zajímavé. Dalo by se říci, že totéž platí i o Menil, také je to ideál a zároveň muzeum. Někdy jsou instalace děl lepší, někdy horší, ale myslím, že právě nyní vypadá naprosto skvostně. Hovoříme-li o architektuře, v Londýně je muzeum zvané Sir John Soane's Museum, abychom se vrátili trochu do minulosti.

**Tam jsem roku 2000 pořádal výstavu 15 současných umělců. Douglas Gordon pro tuto výstavu vymyslel název *Retrace Your Steps, Remember Tomorrow*.** – Sir John Soane's Museum, to je zjevení. Myslím, že si lidé uvědomují, že se pohybují téměř uvnitř jeho mysli, když se pohybují po muzeu.

**Myslím, že v současnosti, zejména v muzejní architektuře, je velmi riskantní homogenizace prostor. Všechny prostory jsou velké a stejně vybavené. Podle mého názoru je správné, mají-li muzea prostory velké i malé, rychlé i pomalé, hlučné i tiché. Zajímalo by mě, zda můžete krátce pohovořit i o tomto tématu, zejména o Filadelfii ve vztahu k Barnesově sbírce. Ve Filadelfii je jiný pohled na umění než v případě Barnesovy sbírky.** – Naprosto souhlasím, protože si myslím, že není důležité, aby všechno bylo stejné, ale že je důležité, aby vše bylo různorodé, jedinečné a také aby vznikaly možnosti, jak zakusit různé druhy prostoru. Přemýšlíme-li o zenbuddhistických chrámech v Japonsku a přemýšlíme-li o způsobu, jakým je možné v těchto prostorách vystavovat umění, zjistíme, že tam bude poměrně malá a velmi jednoduchá místnost s posuvnými dveřmi a možná jednou nádhernou malbou na jedné stěně a vedle bude neuvěřitelný výhled do zahrady, a to je vše. Některé prostory jsou tak malé, že tam je místo pouze pro vás a vašeho přítele, svitek a předměty nutné

pro čajový obřad. Během téhož výletu do Kjóta můžete navštívit úžasný chrám zvaný Sanjusangendo, jež vyfotografoval Hiroshi Sugimoto, ...s tisíci bódhisattvy v jednom obrovském prostoru. Tento prostor se zdá nekonečný, protože oni jsou nekoneční. Víte, každý Buddha má mnoho rukou a na každé ruce má mnoho malých postavíček a tím se iluze násobí. Proto si myslím, že je nutné nabídnout návštěvníkům variabilitu a mnoho způsobů, jakými mohou pohlížet na umění.

V některých případech, například v případě tohoto velkého muzea, nabízíme tuto variabilitu i v rámci jednoho muzea. Ne všechny prostory jsou stejné a naprosto odlišná atmosféra panuje například v prostoru indického chrámu, japonské čajovny, Brancusiho galerie nebo galerie současného umění. Myslím, že je důležité mít i malé prostory, a je výborné, pokud tyto malé prostory nemusí být znovu budovány pro každou novou výstavu. Je úžasné, pokud existují samy o sobě. Pro muzejní architekturu je ale velmi obtížné předvídat budoucí vývoj v umění i budoucí sbírky. Muzeum je postaveno, stojí a není možné, aby bylo flexibilní do nekonečna. Za prvé je to drahé a také dříve nebo později tato flexibilita zastará a přestane fungovat.

**Je to vlastně nápad Cedrica Pricea a *Fun Palace* [1960–1961].** – Přesně tak. A to nefunguje vždycky. Někdy vám více vyhovují pevně dané prostory různých velikostí, ve kterých se snažíte dělat velmi provokativní věci. Myslím, že velkou nadějí je skutečnost, že vždy budou přicházet noví a noví umělci, noví kurátoři, návštěvníci a že lidé budou využívat to, co již existuje, k něčemu ještě zajímavějšímu než to, co se tam odehrávalo dříve. Vždycky cítím nervozitu, mám-li něco dělat v muzeu, kde je všechno předem dáno, ale pak přijedu do prostoru, jakým je Soane's, kde je všechno také svým způsobem předem dáno, a je to fantastické. Ale Soane's je samo o sobě uměleckým dílem.

**To nás přivádí k architektuře. Nedávno jsem četl rozhovor, ve kterém hovoříte o městě. Architekt Jacques Herzog mi také řekl, že pro něho vždy existuje spojení urbanismu a muzeí. Vy jste pak řekla, že muzea do měst přinášejí provázanost s celým světem, po které touží všechna města, a že velkou výzvou je udržet toto spojení i při urbanistických obnovách měst a přitom se postarat, aby muzea neztratila to, co je na nich výjimečné. Mario Merz citoval vietnamského generála Giápa – když vyhraje bitvu o území, ztratíte koncentraci a naopak... – Myslím, že když se muzea snaží o rozvoj, je opravdu nutné přemýšlet také o jejich vlastním charakteru. V čem jste nejlepší, jak je možné v tom pokračovat, jak je možné v tom pokračovat na stejné dobré úrovni nebo dokonce lépe i v rozsáhlejší instituci? Myslím, že naše nápady na rozšíření se musí věnovat dvěma věcem: muzeum nemělo dlouhou dobu dostatek finančních prostředků na to, aby mohlo plně využít potenciál sbírek. Mnoho z nich bylo**

řadu let velmi málo prezentováno, a proto se těmto dílům nedostalo patřičné pozornosti a nevešla ve všeobecnou známost. Současní umělci věděli, že máme úžasnou sbírku Duchampa, protože současní umělci tvoří jednu z nejlepších sítí všech dob. Okamžitě vědí o každém nově vystaveném díle a za několik vteřin už jsou na místě. To jsem také milovala na Uměleckém institutu v Chicagu. Je to umělecká škola a muzeum a deset vteřin po vystavení nově získaného díla sedělo na lavičkách mnoho studentů a všichni je hodnotili. Totéž platí pro muzea všeobecně – umělci se chytou velmi rychle, ale umělci vždy vidí umění naprosto zřetelně a jasně, a to ať dílu dodáte jakýkoli kontext. Takže sílu díla musíte podporovat hlavně pro lidi, kteří nejsou umělci. Civilizace všeobecně, hlavně města, jsou pevně svázané, protože sestávají z vysoké koncentrace lidí, koncentrace myslí a koncentrace myšlenkových názorů na to, jaká mohou být města, společnost a co dělá život zajímavý. To platí ve městě v mnohem větší míře než na venkově. Tím nechci říci, že na venkově se nevyskytují skvělé mozky, nevyskytují se tam však v dostatečně husté koncentraci. Hovoříme-li o významných městech světa, vždy v nich naleznete místa s vysokou koncentrací muzeí a místa, kde se koná mnoho kulturních událostí. Myslím, že to, co říkáte, je opravdu výzva: když se muzeum rozšiřuje nebo se zapojuje do soustavy muzeí, musí být opatrné, aby neztratilo svou vlastní kreativní energii – ta by se měla spíše umocnit, ne rozptýlit.

Takže když jsme přemýšleli o rozšíření muzea ve Filadelfii, museli jsme najít místo, kde by bylo možné toto rozšíření provést. Protože muzeum sídlí v památkově chráněné budově, není možné prostě strhnout jedno křídlo budovy a místo něho vystavět jiné, dvakrát větší. Takové jednání by bylo katastrofou z každého úhlu pohledu. Přes ulici stojí budova ve stylu art deco, kterou ve stejnou dobu vystavělo několik architektů, kteří stavěli muzeum. Richard Gluckman před nedávnem tuto budovu zrekonstruoval a znovu oživil. A naše muzeum se rozšíří právě o tuto budovu. Vy jste hovořil o archivech – naše knihovna i archivy se v této nové budově lépe zviditelní. Vlastníme úžasnou sbírku tiskovin, kreseb, fotografií a textilií, které pocházejí z různých období – od starověké Číny po současnou módu –, a tato kolekce bude také sídlit v této budově. Bude to velmi živé místo. Nachází se pouze přes ulici od muzea, ale bude mít vlastní charakter, a tak to bude místo, které můžete navštívit samostatně nebo společně s muzeem.

Vraťme se zpět k původní budově. Snažili jsme se využít jejího charakteru a vytěžit z ní více prostoru, protože tu je více prostoru, my ho jen musíme najít. Nechceme být tak velcí, že se tu lidé budou ztrácet, ale chceme tu zlepšit některé věci a také najít více místa pro současné umění v prostorách, které máme, tím, že jich lépe využijeme.

Myslím, že je velmi důležité, že existují různé druhy muzeí na poměrně malém území. Pennsylvania Academy je úžasně muzeum a umělecká škola. Akademie byla založena

před 200 lety a stále sídlí v ohromné budově z roku 1876, která byla nedávno zrekonstruována a vypadá nádherně. Také se rozšířila o sousední budovu. Pak je tu také Rodinovo muzeum a Barnes Foundation, kde mají docela odlišný pohled na umění. Toto muzeum se také rozšíří do bezprostředního okolí.

**Není to pouze nové křídlo. Vy přidáte muzeum k muzeu, což je něco jako echo.** – Ono to je echo. Je to mnoha způsoby propojené (tentýž personál), ale bude mít také svůj vlastní charakter. Myslím, že bude mít velmi současný charakter, protože se tam bude nacházet velká galerie určená pro moderní a současný design, další bude věnovaná fotografii a další galerie bude mít flexibilní využití. Mohla by sloužit pro videoprojekce nebo pro spoustu dalších věcí. A díky povaze toho, co zde máme, budou jednotlivé výstavy často rotovat. Vybudujeme také velké studovny pro naše sbírky tiskovin, kreseb, fotografií, kostýmů a textilií. Naše knihovna, která je mimochodem jednou z nejvýznamnějších knihoven umění, je dosud nahuštěná v miniaturních prostorách, a najednou se jí dostane opravdové přítomnosti veřejnosti. Takže tato knihovna se díky změně sídla také hodně změní. Obě budovy budete moci navštívit v jeden den, nebo si je prohlédnout jednotlivě.

**Moji další otázkou je, zda máte nějaké utopické projekty, které jste nebyla schopna uskutečnit. Jaké by bylo vaše utopické muzeum? Může to být něco naprosto odlišného od tohoto muzea. Jakou cestou jste se ještě nevydala?** – To je zajímavý dotaz sám o sobě, myslím si totiž, že muzea jsou ze své podstaty utopické podniky. Podíváme-li se na prvopočátky muzeí, na Britské muzeum nebo Národní galerii v Londýně, nebo i na jiná význačná muzea, všechna začínala s vírou v neuvěřitelně idealistickou myšlenku, a to výstavy umění pro lidi, a také s vírou, že umění je způsobem, jak veřejnost vzdělávat a rozšiřovat obzory a obohacovat jejich životy jako občanů. Je to opravdu překvapivé. Téměř od počátku také existuje aspekt ekonomických a komerčních výsledků, názor, že muzea jsou v každém směru přínosem pro město, ve kterém se nacházejí. Nejsem si jistá, ale domnívám se, že každý projekt, který se koná v rámci muzea, je utopickým projektem. Protože se snažíte být co nejlepší. Mám jeden sen – který sice není utopický, to by byl spíš návrat ke kořenům muzejnictví – a ten spočívá ve volném vstupu do muzea. Muzea to dnes mohou dělat jen velmi obtížně. Vláda Spojených států je již tolik nepodporuje. Tedy vláda podporuje Národní galerii nebo Smithsonian Institution, ale neplatí to o muzeích napříč celými Spojenými státy. Podle mého názoru by muzea měla být institucí, jako jsou například volně přístupné veřejné knihovny, za nimiž stojí princip, že žádnému člověku by neměl být odepřen přístup ke knihám.

**Nebo ke vzdělání.** – A každý člověk by měl mít také přístup k umění, tomu věřím. Takže mým utopickým projektem do budoucna je vymyslet, jak by se to dalo provést, jak by si muzea mohla dovolit takový přístup, protože si myslím, že právě takový přístup by mohl být nepředstavitelným přínosem. Před velmi dávnou dobou mohla veřejnost do našeho muzea bez vstupného, ale je to již dávno.

**Kdy to bylo?** – Bylo to v 60. letech. Muzeum bylo velmi chudé a mělo malou návštěvnost, protože jsme neměli dostatek peněz na to, abychom se lidem představili, a také jsme neměli dostatek peněz na to, abychom naše sbírky zveřejnili, neměli jsme klimatizaci, jediné, o co nebyla nouze, byly problémy. Je mnoho lidí, kteří věří v to, že společnost si váží pouze toho, za co platí, ale já jsem jiného názoru. Myslím, že společnost si váží například i nádherného výhledu na krajinu. A samozřejmě, že za tento výhled musíme eventuálně platit – tím, že pomáháme chránit řeky, hory a také přijít na způsoby, jak šetřit energiemi. To je platba za něco a zároveň ochrana. Platíme za to, jen jiným způsobem. Nevím, jestli jsem někdy měla opravdu utopický nápad. Utopie je to, co navrhne, pocítí a představí si další umělec a bude to schopen vykonat. Spíše než utopické vize muzeí mám stále stejný sen, který se od počátku nezměnil, a to je sen o zažehnutí jiskry. Je zajímavé, že to byl Duchamp, který řekl, že divák dotváří umělecké dílo a pouze díky divákovi je umělecké dílo kompletní. Myslím, že to tak opravdu myslel, a to v každém smyslu této věty. To mi říká, že nejde jen o čísla, ale je skutečně zapotřebí přiblížit umělecká díla, vytvořit mezi nimi hluboké spojení. To je opravdu utopický sen. Jak se to dělá? Jednou z příležitostí, které se všichni snažíme využít, je role internetu.

**A blogů a všeho podobného.** – A všeho podobného. A zřejmě to všechno tvoří celý nový svět. Já si s internetem moc nerozumím, jak dobře vědí moji zaměstnanci. Není to moje zkušenost, ale celý koncept internetu se mi zdá neuvěřitelně vzrušující. Už jen samotný fakt, že existuje. Jistým způsobem to je Duchampův čtvrtý nebo pátý rozměr.

**Zároveň imaginární muzea Andrého Malrauxe...** – Přesně tak. A i díky nim touží stále více lidí po pravém umění, umění, které neztrácí svou „věčnost“. Myslím, že utopie je i to, že skutečné umění bude dále trvat a nabývat nezměrné hodnoty, ne finanční, ale morální, duchovní a estetické. Nevím, co se bude dít s finanční hodnotou. Zřejmě bude stoupat a klesat, stejně jako se to dělo až doteď.

**To mě vede k poslednímu dotazu, který jsem vám chtěl položit a který se vztahuje k těmto jiskrákům. Hodně jsme hovořili o *Étants Donnés* a o těch, kteří vás ovlivnili, a o vaší vizi muzea**

budoucnosti. Jedna z věcí, o které jsme se nezmínili a která je zajímavá, je to, že jste zde uspořádala tak velké množství výstav (retrospektivy Dorothy Tanningové a Andrewa Wyetha) a zároveň jste se věnovala převěšování sbírek. Pokud jsou tyto utopie jiskrami, vždy se je snažíme najít. Mohla byste připomenout alespoň některé další jiskry, které se projeví během vašeho působení zde ve Filadelfii? Momenty, kdy jste pociťovala naplnění duchampovských idejí exploze. – Myslím, že každá výstava, ať velká výstava nebo malinká instalace, v sobě obsahuje moment prozření. Pokud bych měla připomenout několik z nich, zmínila bych se o výstavě z roku 1979. V té době jsem nebyla ředitelkou, ale kurátorkou a obdivuhodná badatelka Stella Kramrischová, kurátorka indického umění, uspořádala výstavu nazvanou *The Manifestations of Shiva*. Myslím, že jí v době výstavy bylo 86 let. Bylo to naplnění jejího životního snu.

**Byla průkopnicí.** – Byla průkopnicí. Byla to jedna z nejvíce vzrušujících výstav. Ona je další hrdinkou v mém panteonu hrdinů... o těch jsme také hovořili na počátku tohoto rozhovoru.

**Byl k výstavě vydán i katalog?** – Katalog byl vydán. Byla to výstava o Šivově existenci, která je znázorněna různými způsoby – bronzovými sochami, sochami v chrámech a malbami. Nikdy nezapomenu na příjezd umělce Noguchiho na tuto výstavu. Společně jsme si výstavu procházeli, a když jsme se dostali na její konec, bylo tam pódium, na němž byl prales lingamů, každý jiný. Bylo vidět, že když se Noguchi dostal na konec výstavy, prakticky neměl slov, byl tak nadšený. Řekl: „Anne, musím jít.“ Já jsem řekla: „Isamu, kam jdete...“ On mi odpověděl: „Musím jít.“ Já se ptala znovu: „Kam jdete?“ Jeho odpověď zněla: „Samozřejmě, že jdu zpět do ateliéru. Jsem tak nadšený, to je tak vzrušující. Musím prostě jít zpět do svého ateliéru.“

**Donutilo ho to k tvorbě umění.** – Donutilo ho to vrátit se zpět do ateliéru a vytvořit mnoho děl. Tak to je jedna z výstav, na které nikdy nezapomenu. A další, jistým způsobem byla s touto spojená, byla Brancusiho výstava v roce 1998.

**Výstava *The Manifestations of Shiva* připomíná Deleuzeovy myšlenky opakování a rozdílnosti.** – Ano. Co se týče instalace, pro tuto výstavu byly vytvořeny tři naprosto odlišné galerie. Stella popsala své nápady na umístění exponátů na setkání kurátorů, které se konalo rok před konáním výstavy, a řekla, že kamenné plastiky budou umístěny v obrovském, tmavém prostoru, který bude plný takových rostlin, jaké je možné vidět v Indii v okolí chrámů. Také řekla, že malby se budou krásně vyjímat na jasné barvě, která je pro ně

ideální, a že sochy a plastiky budou vystaveny před stěnou roztaveného zlata. Nebylo to ve skutečnosti roztavené zlato, ale bylo to opravdu, opravdu nádherné. Takže ona měla jasnou představu o tom, jak by výstava měla vypadat. To je příklad výstavy se složitým názvem – nikdo doopravdy nevěděl, kdo je Šiva. Asi o šest měsíců později vyšel komiks v *New Yorker*. Městský pár se díval na noční oblohu a viděl tam konstelaci hvězd podobnou bohu s několika rukama. Jeden z nich říká druhému: „To se nám zjevuje Šiva v celé své boží kráse, ale nemám tušení, co dělá v úterý večer v Connecticutu.“ Tak si myslím, že to je jedna z výstav, která se dostala do všeobecného povědomí, a to je to, co chcete, aby se stalo.

Další věc, na kterou bych ráda vzpomněla (týká se stále sbírky, protože já ráda končím něčím, co se týká stálých sbírek), je opětovná instalace všech evropských galerií, jak je provedl Joe Rishel a Dean Walker. Dean Walker byl náš úžasný kurátor, který zemřel na podzim loňského roku, a byla to tragédie pro celý umělecký svět. Znovu jsme umísťovali exponáty z našich sbírek ve zhruba 90 obrazárnách a oni přemístili několik exponátů, které již dlouhou dobu setrvaly na témže místě. Jedním z exponátů, který přemístili, byla náhrobní socha rytíře. Myslím, že pocházela ze 12. století. Byla to socha odpočívajícího rytíře, který má velmi jednoduchou, krásnou tvář, a na jeho štítě je reliéf čtyř ptáků. Tato socha se stala hlavním tématem osmiminutového videa mladého Portoričana, jehož bratr byl zabit ve válce gangů. Jeho bratrovi bylo 18 let a tomuto mladému kameramanovi asi jen 14 let. Vyrobil si tričko s portrétem svého bratra a natočil si i videonahrávku, na níž hovořil k soše rytíře, jako by hovořil ke svému bratrovi.

**Neobyčejné!** – Říkal pouze: „Jsi můj hrdina, jsi můj rytíř ve zbroji a odešel jsi.“ To byl jeden z nejúžasnějších zážitků. Rytíř se nachází v nádherné galerii a paprsek světla přicházející oknem zvenku září nad ním. Původně byl umístěn ve velmi tmavé galerii, kde bylo obtížné ho vůbec zahlédnout. Rytíři byl dán úplně nový život a pak přišel tento chlapec, který s tímto rytířem mluvil a jeho prostřednictvím vzdal poctu svému bratrovi. To je jedna z mých nejnádhernějších vzpomínek z muzea.

**To je nádherný závěr. Rád bych vám srdečně poděkoval za tento rozhovor. Jen na jednu věc bych se přece jen rád zeptal na závěr. Na počátku, když jste hovořila o průkopnicích, uvedla jste báječné příklady výstav René d'Harnoncourta a také kurátora z Chicaga, ale neuvedla jste žádný příklad výstavy Sweeneyho, která by vás zasáhla.** – To je případ, kdy si nejsem naprosto jistá, zda jsem osobně viděla něco od Jima Sweeneyho, nebo jestli si jsem prostě vědoma jeho standardů. Myslím, že jsem určitě viděla nějakou jeho výstavu, ale abych byla schopna odpovědět na vaši otázku, musela bych se podívat do programů



Guggenheimova muzea a MoMA, a pak bych si vzpomněla, co jsem viděla a kdy. V MoMA jsem zhlédla mnoho výstav a některé si vůbec nepamatuji. Naopak jsou jiné výstavy, jako výstava *The Art of Assemblage* Billa Seitze, která byla báječná. Bill Seitz byl dalším hrdinou, ale v jiném smyslu. Jim Sweeney, můj otec a Jim Speyer se v mé mysli spojili do jedné skupiny, protože všichni milovali instalace výstav. Nepocházejí z téže generace, Jim Sweeney a můj otec byli přibližně stejně staří, ale Jim Speyer byl o 25 let mladší. Jenže Jim tak nějak žil mezi dvěma světy – světem Miese van der Roheho a současným světem. Dalšího člověka, kterého bych vám doporučila k vyzpovídání, je Anne Rorimerová. Také znala Jima Speyera a je to fascinující osobnost.

Moc vám děkuji. – Není za co.

d'Harnoncourtová

**Lucy Lippardová** Narodena v New York City v roce 1937. Nyní žije v obci Galisteo v Novém Mexiku.

Lucy Lippardová je feministická kritička umění, autorka a teoretička. Mimo jiné byla také spoluzakladatelkou Printed Matter a kurátorkou nespočtu výstav ve Spojených státech.

Tento telefonní rozhovor se uskutečnil v roce 2007 a dosud nebyl nikde publikován.

Přepsal Noah Horowitz.

Věnováno Solu LeWittovi

Lippardová



**H. U. O.:** Tento rozhovor bude součástí série rozhovorů s průkopníky kurátorské práce v oblasti umění. Tolik k tomu, abych uvedl tento rozhovor do kontextu. Všechny 11 rozhovorů bude publikováno v knize vydané nakladatelstvím JRP/Ringier. Pracovala jste v mnoha profesích, ale tento rozhovor se bude více méně točit okolo vašich aktivit v roli kurátorky umění. – **L. L.:** Nemám k tomu moc dokumentace. V době, kdy jsem pracovala jako kurátorka, jsme na to moc nedbali. Ani jsem neměla fotoaparát...

A proto je tento rozhovor tolik důležitý. Zjistil jsem, že tematice výstav bylo věnováno poměrně málo literatury, a co se týče historie výstav, jedná se téměř o amnézii. Když jsem začínal jako kurátor, musel jsem si sám shromáždit různé dokumenty; neexistovaly žádné knihy, dokonce ani o práci Alexandra Dornera nebo Willema Sandberga. Kvůli tomuto absolutnímu nedostatku písemných záznamů o výstavách jsem si uvědomil, že je velmi důležité začít zaznamenávat historii mluvenou. Johannes Cladders a Harald Szeemann dlouze hovoří o svém příteli Willemu Sandbergovi ze Stedelijku. Walter Hopps a Anne d'Harnoncourtová hodně mluví o průkopnících kurátorské práce ve Spojených státech. Kousek po kousku tak skládáme puzzle a doufám, že výsledek bude příspěvkem k tomu, co Eric Hobsbawm nazývá „protestem proti zapomnění“. – Zní to jako báječný nápad.

**Začneme tedy od začátku. Chtěl jsem se vás zeptat, kdy a jak jste se poprvé setkala s myšlenkou věnovat se kurátorské činnosti. Kdy vás poprvé napadlo, že byste mohla uspořádat výstavu jako kurátorka?** – Moje první výstava v pozici kurátorky se odehrála v roce 1966, ale již předtím jsem pracovala pro kurátory v MoMA. To byla jediná opravdová práce, kterou jsem měla od podzimu 1958 do konce šedesátých let. Pracovala jsem v knihovně pod vedením úžasného Bernarda Karpela, který mě vysílal k různým kurátorům, abych prováděla výzkum. Byla jsem poslíček, správce dokumentů i výzkumný pracovník. Právě jsem dokončila univerzitu a měla jsem titul jak z ateliérů, tak z dějin umění. Po velkém požáru na podzim 1958 muselo být všechno znovu umístěno na své místo, a tak jsem získala mnoho vědomostí, protože mi rukama prošla téměř každá kniha v knihovně. Když jsem věci seřazovala, prohlížela jsem si je, takže jsem se hodně naučila o současném umění. Prováděla jsem výzkum pro kurátory, potom jsem odešla a dělala totéž na volné noze – výzkum, překlady, bibliografie, indexy, nějaké editorské práce na kopiích pro kurátory nebo publikační oddělení.

**Pro koho konkrétně jste tedy pracovala?** – Moje jméno se dostalo na knihu společně s Alfredem Barrem a Jamesem Thrallem Sobyem. Tato společná kniha se zabývala sbírkou umění pařížské školy a já napsala všechny ty dlouhé titulky. Překládala jsem z francouz-

štiny pro Joana Miróa a Jeana Tinguelyho. Pracovala jsem na výstavě Maxe Ernsta jako „poskok“, ale nakonec jsem o něm napsala svou diplomovou práci. Viděla jsem, co obnáší práce kurátorky, ale chtěla jsem být spisovatelkou. Zajímala jsem se o tištěné dokumenty a poměrně intenzivně jsem spolupracovala s Billem Liebermanem, který se ke mně vždy choval velmi pěkně. S Billem Seitzem jsem v roce 1961 spolupracovala na výstavě *The Art of Assemblage*. Byl tam Peter Selz a já jsem pro něj občas dělala výzkumné práce. Také jsem byla kurátkou několika putovních výstav pro MoMA – bylo to okolo roku 1966, jedna výstava byla o Maxi Ernstovi a druhá o měkké plastice. Kynaston McShine a já jsme spolupracovali na výstavě *Primary Structure*, ale když si ho najalo Židovské muzeum, vzal si s sebou i tuto výstavu a já jsem rázem byla z projektu venku. Před tím, než odešel, jsme spolu vymysleli základy této výstavy i její název. Výstava byla uvedena v roce 1966. Já jsem psala o tom, čemu se říká „Umění třetího proudu“ a tento text vyšel v *Arts Magazine*. V tu dobu se mnoho maleb odklánělo od klasického vyobrazení na zdi a přiklánělo se k plastikám. I hrany obrazu byly malované a z obrazů se stával více méně předmět. Plastiky se také přibližovaly malbám – byly barevné a s rovnými plochami.

Přibližně ve stejnou dobu, v říjnu 1966, jsem byla kurátkou výstavy *Eccentric Abstraction* ve Fischbach Gallery, kterou vedl Donald Droll. Oba dva jsme se blízce znali s Evou Hesseovou a Frankem Lincolnem Viner žil o patro výš než Bob Ryman a já na Bowery. Ta výstava byla jistým způsobem založena na jejich dílech. Fischbachová nebyla připravena poskytnout Hesseové one-woman výstavu... Tato výstava byla velmi propojená s minimalismem, ale Evina práce naznačovala něco, co minimalismus rozvracelo – takovou smyslnější hranu a strukturální vzhled.

**Můžete udat nějaké příklady?** – Výstava zahrnovala několik děl každého z umělců. Byli to Eva Hesseová, Louise Bourgeoisová, Alice Adamsová, Bruce Nauman, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Don Potts a Viner. Většina z nich se později proslavila. Okolo této výstavy se strhlo hodně povyku, částečně také proto, že jsem byla kritičkou umění a kritici v té době nezastávali funkci kurátorů. Výjimkami v té době byli Eugene Goossen a Lawrence Alloway, ale když se vynořila mladá kritička, žena, vyvolalo to velkou pozornost. Hilton Kramer, nebo možná někdo jiný, dokonce řekl, že spisovatelé by měli psát a nechat kurátorské aktivity kurátorům.

**Takže spojení obou profesí bylo spíše kritizováno.** – Ano. Byli tu kurátoři umění, kteří vystudovali muzeologii a měli titul z dějin umění, a pak tu byli spisovatelé. Většina z nás, spisovatelů, pracovala na volné noze a byli jsme trochu neupravení, tedy výjimkou byli akademici, kteří museli publikovat, aby si udrželi svá místa. Házeli nám klacky pod nohy,

když jsme chtěli založit unii kritiků, protože oni již měli své platy a nepotřebovali odměny, které by jim zajistily živobytí. Později se psaní a kurátorská činnost jaksi promísily.

**Je zajímavé, že od samého počátku jste chtěla být spisovatelkou, ale zároveň jste získala zkušenosti v MoMA, v takové zóně kontaktu nejen v oblasti kurátorské praxe, ale také takřkajíc s neobyčejnými laboratořemi, ve kterých vznikaly kurátorské vynálezy.** – Nikdy jsem se toho mnoho nenaučila o instalaci děl nebo jiných praktických věcech týkajících se manipulace s díly. Jednou jsem získala zakázku na katalogizaci sbírky Edwarda Warburga. Doporučilo mě MoMA a já neměla nejmenší tušení, do čeho se pouštím. Chvěji se, jen na to pomyslím. Asi jsem vyzařovala určitý druh zavádějící sebejistoty, protože mě lidé stále žádali, abych dělala něco, o čem jsem neměla nejmenší tušení.

**Proběhla nějaká zajímavá setkání s Alfredem Barrem?** – On ke mně byl vždy milý a jednou mi napsal několik doporučení – doporučení k něčemu, co jsem stejně nezískala. To se událo ještě před tím, než u něho propukla Alzheimerova choroba – poté dostal v MoMA funkci, jež se zdála důležitější, ale v níž měl menší moc. Také v interní politice muzea se toho hodně událo, ale mě to nezajímalo. Tedy nezajímalo mě to až do konce 60. let, kdy jsme proti muzeu začali protestovat, ale později mě to zajímalo velmi, protože to ovlivňovalo i umělce.

**Do té doby jste ale MoMA opustila a protestovala jste.** – Ano, protesty začaly s Art Worker's Coalition (AWC) v zahradě MoMA a týkaly se práv umělců. Později jsme protestovali proti tomu, že zaměstnancům MoMA nebylo umožněno zakládat odbory, a také proto, že instituce vydírala umělce, dále jsme protestovali proti vězení Attica a guvernérovi Rockefellerovi a později také proti zanedbávání umělkyní ženského pohlaví. Můj tříletý syn byl málem zatčen, protože držel otevřené dveře, aby lidé uvnitř slyšeli naše skandování při jedné z demonstrací.

**Před tím, než se posuneme dál, ještě něco k vašim vlastním výstavám. Jsem zvědavý, zda mi můžete říci něco více o svých zkušenostech z MoMA. Byla jste tam v 50. a 60. letech, tedy stále v laboratorních letech. Řeknete mi o tom něco? Zjevně to byla laboratoř výstav a místo konání novátorských architektonických výstav. Za všemi těmito experimenty stál Emilio Ambasz.** – Tak to muselo být až později, až po mém odchodu z muzea. Neměla jsem toho moc do činění s architektonickými/designovými odděleními. V časopise *Art Journal* jsem publikovala články o Maxi Ernstovi a Jeanu Dubuffetovi a na konci roku 1964 jsem začala psát pro *Art International*. To jsem byla přibližně v osmém měsíci těhotenství. Naštěstí byl Jim Fitzsimmons

zrovna ve Švýcarsku a neviděl mě, jinak by mě nikdy nepřijal. Bill Lieberman mi dohodil práci, a tak jsem napsala knihu *The Graphic Work of Philip Evergood* a přibližně ve stejnou dobu jsem napsala a editovala knihu zabývající se pop-artem. Konečně se tedy psaní stalo mou primární aktivitou, i když jsem stále občas pokračovala na projektech pro muzeum.

**Uvedla jste svou první výstavu, *Eccentric Abstraction*, ale ještě předtím jste se zmínila o svém klíčovém podílu na výstavě *Primary Structures*. Současně jste napsala vlivný text a zároveň jste vedla dialog s Kynastonom McShinem. Můžete nám něco říci o výstavě *Primary Structures*? Nebylo to hnutí, ale mělo to co do činění s něčím, co jste pozorovala a do čeho jste pronikala.** – Víte, žila jsem s umělcem, studovala jsem postgraduální program a pracovala na plný úvazek. Život s umělcem byl nejdůležitější. Lidé říkali: „Vždycky jsi věděla s předstihem, co se bude dít...“ Nevěděla jsem to. Pouze jsem se pohybovala v ateliérech, o umění jsem se učila od umělců. Lidé z vnějšku si věci všímali až později. Okolo let 1964 a 1965 bylo vidět, že se odehrává něco jako post-pop, kdy se lidé stále více oprostovali od svých prostředníků. Greenbergova myšlenka, že prostředník definuje umění, začínala odumírat. Podle mého názoru již po roce 1966 neudělal nic zajímavého. Jednou řekl jednomu z mých přátel: „Umění pokleslo natolik, že může být brán vážně i někdo jako Lucy Lippardová.“ Tento názor byl vzájemný... Výstava *Primary Structures* byla první příležitostí pro mnoho minimalistů i jejich neminimalistických kolegů prezentovat se v muzeu. Judy Chicagová se také zúčastnila se svou úžasnou plastikou *Rainbow Picket*. Byla to nádherná výstava. I v době, kdy už jsem se neúčastnila příprav, jsme o ní Kynaston a já stále hovořili. Docela jasně si pamatuji telefonní rozhovor, při kterém jsme vymysleli název.

**Dozvědět se o této výstavě víc je pro mě fascinující, protože jediný z průkopníků kurátorských aktivit, kdo odmítl rozhovor pro tuto knihu, byl právě Kynaston McShine. Říkal, že nechce vůbec o této éře hovořit, protože pro něho je toto období něčím, co nemá nic společného s tím, kým je teď.** – I když to byl můj blízký přítel, už několik let s ním nejsem v kontaktu. Dokonce s námi jel na naše líbánky! Byli jsme spolu i té noci, kdy byl zavražděn Martin Luther King. Zní to, jako by se z něho stal extrémní konzervativce. Ale předtím ještě uspořádal v roce 1970 výstavu nazvanou *Information* a ta byla tím nejradikálnějším, co MoMA kdy ve své historii hostilo.

**Řekla jste, že výstava *Primary Structures* se pojila k textu, který jste napsala. Můžete mi o tomto spojení říci více?** – Článek „Třetí proud“ (jazzový termín pro nejasné rozmezí mezi malbou a plastikou) byl napsán v roce 1965 a přibližně ve stejné době napsala Barbara Roseová svůj mnohem vlivnější článek „ABC Art“. V jistém smyslu byly oba články velmi podobné;

v tu dobu to bylo velmi diskutované téma. Bob Ryman maloval přes hrany svých maleb již na konci 50. let, Jo Baerová, César Paternosto a ostatní si stejnou praktiku osvojili v 60. letech a také se objevily tvarované obrazy například Boba Mangolda, který žil v patře nad námi na Bowery. Také si pamatuji nekonečné debaty o výhodách akrylátových barev, které byly nové a na rozdíl od olejových barev rychle zasychaly.

**Říkala jste také, že jste v ateliérech žila. Zajímalo by mne, zda byste mohla krátce pohovořit o svých dialozích s umělci.** – Neustále říkám, že jsem doopravdy nestudovala. Mám magisterský titul z dějin umění z Institute of Fine Arts na NYU,<sup>24</sup> ale do toho mě dotlačilo MoMA. Myslím, že se domnívali, že zůstanu v pracovním poměru v MoMA, a tak zaplatili část mých studií. Ale 10<sup>th</sup> Street stále fungovala a já na ní objevila celou říši vzrušujících možností. Účastnila jsem se všech zahájení a žila jsem na Lower East Side. Zajímala jsem se o umělce tvořící umění a o nápady, které se vznášely ve vzduchu. Nezajímala jsem se o dějiny umění a o muzea. Vždy mě lákala omezená možnost psát o vizuálním umění, a proto jsem se o psaní na toto téma vždy pokoušela. Bylo to zajímavé místo a zajímavá doba. Když jsem pracovala v MoMA, setkala jsem se se Solem LeWitem, který na mě měl vždy velký vliv. Byl u noční přepážky, Bob Ryman a Dan Flavin fungovali jako ochranka, Al Held právě opustil produkční oddělení a John Button se nacházel u hlavní přepážky. Tato scéna se odehrála před tím, než se MoMA sjednotilo, a pracovalo tam mnoho typů umělců. Dokonce povolili Rymanovi zkoušet na tenorsaxofon v koncertním sále, když se tam neodehrávala žádná jiná událost.

Měla jsem štěstí a mohla jsem tam být se skupinou mladých umělců, kteří prožívali stejné nadšení jako já. Bob přišel k umění pozdě a Sol byl o mnoho starší, ale oba se nacházeli na stejném místě v uměleckém životě jako ostatní mladí umělci.

**Ano, Sol získal předchozí zkušenosti jako architekt spolupracující s I. M. Peiem, že ano?** – Ano. Myslím, že byl projektantem I. M. Peie. Měl pomalé začátky, ale když začal, byl úžasný.

**A vy jste říkala, že na vás měl ohromný vliv. Můžete to rozvést?** – Pravděpodobně Sola znáte, ne?

**Ano, dělal jsem s ním rozhovor před několika lety.** – Byl vždy skromný, nebyl arogantní ani egoistický a vždy byl všemu otevřený, i když měl i jisté tvrdohlavé názory. Protože byl

<sup>24</sup> New York University. (Pozn. red.)

starší než většina z nás, stal se z něho mentor mnoha lidí, i když někteří z nich ho tak nemuseli vnímat. Byl mentorem Danu Grahamovi, Bobu Smithsonovi, Bobu Rymanovi, Danu Flavinovi a nejvíce ze všech Evě Hesseové. Měl velmi přímý smysl pro humor. Evu i mnoho ostatních lidí nesmírně podporoval. Díval se na umělecká díla, hovořil s umělci, vyměňoval si s nimi názory, a dokonce vedl i naše čtenářské cesty. MoMA sídlilo přes ulici od veřejné knihovny Donnell Public Library a Sol četl jako dábel a předával nám knihy, které dočetl. Takže jsem přečetla všechny francouzské nové romány dříve než většina lidí, a to jen díky tomu, že je četl Sol... Mohli jsme s ním diskutovat o mnoha různých věcech.

**Dan Graham mi řekl, že jej inspiroval Michel Butor a Alain Robbe-Grillet. Takže to byl Sol LeWitt, kdo vás všechny přivedl k novému románu? –** A Nathalie Sarrautová. Sol byl mým zdrojem. Nevím, jak to vnímali ostatní.

**A co nový román celkově? Byl to jeden z vlivů na vaše psaní? –** Domnívám se, že ano. Ne že by se mé psaní podobalo novému románu, ale velmi se mi líbila jejich orientace na předmět. Více se podobalo kritice Dona Judda. Myslím, že se nám všem zamlouvala nepřítomnost přídavných jmen, hrubý, ale účinný způsob prezentování světa. Nebyl to pouhý popis, byla to součást vyprávění. Alespoň tak si to pamatuji...

**Bylo by zajímavé dozvědět se více o těchto dialogích ještě před tím, než se přesuneme k dalším výstavám, protože, jak jste už řekla dříve, *Primary Structures* a *Eccentric Abstraction* vystaly z těchto dialogů se Solem LeWitem a Bobem Rymanem. –** Když jsem pracovala na výstavě *Eccentric Abstraction*, zrovna jsme se s Bobem rozváděli, takže on se neúčastnil. Samozřejmě, že Sol miloval Evina díla, ale nepamatuji si, že by se na přípravě výstavy příliš účastnil. A Reinhardt, jehož jsem mnohokrát viděla, mi humorně pravil, že vše „excentrické“ je celé špatně. Většinou to prostě vyplynulo z rozhovorů, které byly právě ve vzduchu. Nepamatuji si nic specifického o této výstavě. Vzešla z mého osobního zájmu o dadaismus a surrealismus a také o rozostřené hranice, které vedly ke vzniku konceptuálního umění. Robert Goldwater byl mým poradcem ve škole a já jsem se znala s jeho ženou Louise Bourgeoisovou, i když jsem toho o ní moc nevěděla. Arthur Drexler, kurátor architektury v MoMA, mi ukázal její latexová díla. Některá z nich vlastnil a zapůjčil nám je k vystavení.

Lidé se k sobě chovali velmi pěkně a to se dnes již moc nevidí. Když jste přišel k někomu do ateliéru a popsal jste mu svůj nápad, většinou řekl: „No, tak to byste měla vidět dílo toho a toho“ a poslali vás za někým jiným. Před tím, než jsem dělala *Eccentric Abstraction*, jsem odjela do Kalifornie a byla jsem posílána z ateliéru do ateliéru a tam jsem

také našla Dona Pottse a Bruce Naumana, který byl, domnívám se, stále student. Možná, že již předtím byl vystaven v New Yorku. (Nyní žijeme ve stejné vesnici v Novém Mexiku!) Keith Sonnier a Gary Kuehn byli na univerzitě Rutgers. Všichni byli z těchto nových proudů uneseni. Když se konala výstava *Eccentric Abstraction*, Terry Dwan organizoval ve stejné budově výstavu nazvanou *Ten*, která tu mou výborně doplňovala. Myslím, že v tom byl zapletený Smithson.

**V té době byl svět umění také o mnoho menší, než je dnes. –** Ano. A nájmy byly o dost nižší. Mohli jsme si dovolit žít v částech města, ve kterých si to v současnosti nikdo z nás nemůže dovolit. Takže opravdu existovaly komunity. Dnes je to podobné v Brooklynu.

**O některých z umělců se nyní smýšlí jako o členech minimalistického hnutí, další jsou konceptuální umělci a ostatní jsou považováni za postminimalistické umělce. Hranice mezi těmito proudy se ale zdají být poněkud porézní, zatímco avantgardní skupiny v minulosti byly více soudržné a měly své manifesty. Tohle byla už postmanifestová doba? –** Určitě byla postmanifestová, manifesty byly takové evropské a zastaralé! Don Judd, Sol, Reinhardt, Robert Morris a Bob Smith, všichni psali o umění. To byl velký rozdíl – umělci píší jistý druh esoterické kritiky a možná, že tyto kritiky zastaly místo manifestů. Pro konceptuální umění texty nabyly na důležitosti, například Solův text „Sentences and Paragraphs on Conceptual Art“. Sol říkal, že byl konceptualista s malým „k“, protože vyráběl předměty, a Carl Andre nechtěl být s konceptuálním uměním spojován vůbec, ale všichni jsme věděli, že máme mnoho společného.

Žila jsem se Sethem Siegelaubem, když začal publikovat knihy umělců a katalogy a tvořil z nich výstavy.

**Velmi rád bych se dozvěděl více o Evě Hesseové, protože ona byla umělkyní, ke které jste měla velmi blízko. Čemu jste se naučila od Evy Hesseové? –** Od Evy jsem se naučila, jak může být umění zranitelné, což se později stalo tématem pro ženské umění. Ale Eva zemřela téhož roku, kdy začínalo ženské umělecké hnutí, a tak se nikdy nestala feministkou. Celou dobu byla spíše proti feminizmu, ale myslím, že časem by se přidala. Při práci využívala svou intuici, což bylo pravděpodobně klíčem pro *Eccentric Abstraction*. Ona a Viner výstavu spustili a pak jsem zjistila, že se totéž děje v ateliérech na různých místech. Alice Adamsová byla také důležitá, její sestra se později provdala za Jima Rosenquista, který byl přítelem nás všech. On také vytvořil přebal na mou pop-artovou knihu.

Vždycky jsem byla toho názoru, že by bylo zajímavé vytvořit mapu a vyznačit v ní místa, kde kdo žil, kde vystavoval, kde pracoval, kdo byli jeho přátelé, s kým spal... protože naše



komunita pro mě byla velmi důležitá. Několik z nás pracovalo v MoMA. Eva a Tom Doyle žili také na Bowery Street, Sol žil poblíž na Hester Street a člověk jménem Ray Donarski byl náš blízký přítel.

**Mnoho z výstav, jimž jste byla kurátorkou, bylo doprovázeno neobyčejnými publikacemi. To je něco, co dělal i Seth Siegelau. V jeho případě byly katalogy často další výstavou. – To platí o Sethovi daleko více než o mých výstavách.**

**Domnívám se však, že vaše publikace byly také velmi jedinečné. Nesmírně mě ovlivnily vaše publikace 557 087 a 995 000 [Seattle/Vancouver, 1969–1970]. – Nejsem schopná si ta čísla zapamatovat.**

**Vytvořila jste katalog již pro *Eccentric Abstraction*? –** Výstava *Eccentric Abstraction* nebyla doprovázena žádným katalogem jako takovým. Napsala jsem dlouhý článek do *Art International* přibližně ve stejné době. Tento článek zaměřovalo mnoho lidí i badatelů za výstavu samotnou. Asi byla chyba pojmenovat článek i výstavu stejně. Když jsem dělala katalog pro *IL*, došla jsem na Canal Street do Pan American Plastics a koupila si několik archů plastu, který byl měkký jako textilie. Koupila jsem dva druhy, oba byly v barvě kůže, jeden byl hrubší a druhý naprosto jemný. Natiskli jsme na ně oznámení a krátký text jsme natiskli na papír o stejné velikosti, což bylo přibližně 15 cm<sup>2</sup>. Koupila jsem ten plast, rozstříhala jej, navrhla a vzala do tiskárny. Nevím, proč jsem to všechno dělala místo toho, abych pracovala v galerii. Asi jsem chtěla mít všechno pod kontrolou.

**Dostali jsme se do poloviny 60. let a v roce 1966 jste uspořádala svou první výstavu jako kurátorka a také jste vydala své první knihy. Jedna z věcí, která mne zajímá, je, kdo byli vaši hrdinové v té době? „Hrdinové“ je možná trochu silné slovo, ale které osobnosti vás inspirovaly? Nebo možná, s čím jste pracovala? –** Nikdy nevím, jak na tuto otázku odpovědět. Ve skutečnosti mě nikdo reálně neovlivnil, kromě umělců z naší komunity, i když nikdo z nich mé koncepty nikdy nečetl ani nekritizoval. Joyce a Beckett byli mí oblíbení spisovatelé, ale já jsem se nesnažila psát jako oni, když jsem psala kritiku uměleckých děl. Snažila jsem se psát vnímavě k umění samotnému. To znamená, že jsem používala krátké úderné věty, když jsem psala o minimalismu, poetičtější styl o romantických dílech... Žádný z kritiků nebyl mým vzorem, ale fakt, že Dore Ashtonová byla kritička, která psala dobře a pracovala pro *The New York Times* (a byla propuštěna Johnem Canadayem, protože se příliš často zdržovala s umělci), byl důležitý. Byla provdaná za umělce Adju Yunkerse. Neznala jsem ji nijak dobře, ale vždy jsem ji obdivovala.

**Můžete mi o ní něco říci? –** Byla o něco starší než já a v té době již byla uznávaná. Dobře se znala se všemi abstraktními expresionisty a ztotožňovala se s touto generací. Stále se pohybuje v branži a vydala mnoho knih. Pouhý fakt, že žena zastávala tak významný post, mě povzbuzoval. Jistě byly i další ženy, ale o nich nebylo tolik slyšet. Většinou zastávaly posty recenzentek. Barbara Roseová byla přibližně stejně stará jako já, ale začala psát dříve a znala mnohem více lidí než já, protože byla provdaná za Franka Stellu. Často jsme psaly o stejných tématech, ale nebyly jsme si blízké. Nějakou dobu souhlasila s Greenbergovými názory, ale i ona se od nich později odklonila. Sol na mě měl největší, i když nepřímý vliv.

**Jak jsem již dříve řekl, vaše výstava 557 087 pro mě byla obrovskou inspirací, a poté jste uspořádala výstavu nazvanou *Twenty six Contemporary Women Artists*. –** 557 087 se odehrála v Seattlu v roce 1969, přeměnila se na 995 000 v roce 1970 ve Vancouveru. Výstava v Buenos Aires se uskutečnila v roce 1971 a výstava o ženských umělkyních c.7500 v letech 1973 a 1974.

**Hovořme o nich tedy v chronologickém pořadí. Výstava 557 087 mě velmi inspirovala během mých studentských let, protože jste publikovala jednotlivé kartičky a vytvořila z nich naprosto nelineární katalog. Každý si svůj katalog uspořádal v jiném pořadí. To osvobodilo a inspirovalo, protože to ukazovalo, že výstavy mohou mít i aspekt „udělej si sám“. Nemusíme čekat, než nás někdo vyzve k tvorbě muzejní výstavy, je možné prostě výstavu udělat. To může být považováno za jeden z impulsů pro mou výstavu *Do It*, která je výstavou založenou na instrukcích a pokynech. Byla také inspirací pro všechny další výstavy, které se zabývají seznamy. Inspirovala rovněž další umělce jako Oulipa, Georgese Perece a Harryho Mathewse. Zajímalo by mne, zda byste mohla blíže pohovořit o tomto tématu a o pravidlech této hry. –** No, musela jsem dostat pozvání, bylo to koneckonců obrovské muzeum. Katalog ve formě kartiček byl něco jiného než pravidla. Tato výstava se odehrála v roce 1970 v Studio International a editoval ji Seth Siegelau jako host. Účastnilo se také několik kurátorů a mezi nimi, myslím, Michel Claura a Germano Celant. Moje „výstava“ byla takovou cyklickou spoluprací mezi umělci: Solem, Larrym Weinerem, Onem Kawarou, Robertem Barrym, Stevem Kaltenbachem a Dougem Hueblerem (ne v tomto pořadí). Každého z nich jsem požádala, aby předal instrukce tomu dalšímu. Larry napsal Kawarovi svým elegantním jazykem něco o tom, že po něm nechce nic požadovat, a Kawara napsal Solovi jeden ze svých telegramů „Stále žiji“. Sol pak pozměnil pořadí těchto slov.

**Takže to byla téměř skupinová výstava, která byla sestavena z řetězové reakce. –** Ano.



**A kde ta reakce skončila?** – Myslím, že to prostě skončilo u některého z děl. Další podobnou výstavu, která zahrnovala předávání instrukcí, jsem pořádala v roce 1969 ve Škole vizuálního umění. Psala jsem román, který byl v té době pouhým popisem skupinových fotografií a rejstříkem. Tato kniha byla vydána v pozmeněném znění o několik let později, nesla název *I See/You Mean*. Požádala jsem lidi, aby vytvořili *Skupiny*. Někdo v Británii nedávno udělal něco podobného, ale nemám o jeho projektu žádné informace. Téměř si ani nepamatuji, kdo se toho účastnil. Určitě to byl Doug Huebler, Robert Barry, Iain Baxter (the N.E. Thing Co.), Jon Borofsky, Adrian Piperová, Larry Weiner... obvyklí podezřelí.

**Takže téměř jako skupinová výstava o skupinové výstavě.** – Přímo jsem jim řekla, co a jak mají udělat, ale už si nepamatuji úplně přesný obsah svého zadání. Také jsem několikrát spolupracovala s Bobem Barrym, Solem, Douglasem Hueblerem, Davidem Lamelasem a Ianem Wilsonem.

**To nás odvádí od kurátorské činnosti ke spolupráci s umělci. Můžete tuto spolupráci popsat blíže?** – Lidé říkali: „Aha, Lucy se stává umělkyní,“ a to mě opravdu otravovalo, protože podle mého názoru to byla součást mé práce. Mojí prací bylo psát o umění, do současného umění jsem se sice zapojovala, ale vždy skrze nějaké druhy textů. Dějala jsem některé pouliční práce v projektu Johna Perreaulta a Marjorie Striderové o tělesné interakci na ulicích... vázalo se to k tématu, o kterém jsem zrovna psala. Když mohli umělci dělat, cokoli je napadlo, a stále to nazývat uměním, mohla jsem si i já dělat, cokoli mě napadlo, a nazývat to kritikou. Když jsem působila v Seattlu a Vancouveru, musela jsem toho pro díla udělat mnoho. Nemohli jsme si dovolit přivést umělce, a tak jsem spoustu věcí dělala já – když jsem toho byla schopna, řídila jsem se přáním umělce. Takto jsem vystavovala Carla Andreho, jehož instrukce hovořily o „kládách“, a tak jsem si myslela, že se hovoří o neopracovaném dřevu, ale on tím myslel opracované řezivo. Udělala jsem všechno proto, abych získala obrovská neopracovaná polena od firmy Weyerhaeuser, a když to Carl uviděl, zasmál se a řekl: „To je vaše dílo, ne moje.“

**To nás přivádí k výstavám 557 087 a 995 000 v Seattlu a Vancouveru. Jak vznikly názvy výstav? Je to počet obyvatel, který se změnil?** – Byla to čísla, která odpovídala počtu obyvatel obou měst. Organizovala jsem výstavu u Pauly Cooperové nazvanou *Number 7*, což byla dobročinná akce na podporu AWC. (Nepamatuji si, proč byla výstava nazvaná *Number 7*, zřejmě to byla sedmá výstava, která se odehrála v těchto prostorách.) Čísla působila dobře, konceptualisté s nimi pracovali a já jimi nastavený trend následovala. Nyní toho lituji,

protože si ta směšně vysoká čísla nemohu zapamatovat. A samozřejmě, že se populace těchto měst změnila. Alespoň ta čísla vypovídají o době konání obou výstav.

**Co byla výstava nazvaná *Number 7*?** – Dějala jsem dvě výstavy u Pauly, zahájení výstavy se odehrálo na Prince Street a myslím, že to byla její první výstava ve vlastní galerii. Byla to nádherná apolitická minimalistická výstava, která byla spojená také se studentskou mobilizací za ukončení války ve Vietnamu. Výstavy se účastnili LeWitt, Ryman, Judd, Morris, Andre, Flavin a Mangold. Bob Huot a já jsme byli kurátory a Ron Wolin ze Socialistické strany pracujících nám pomáhal s organizací.

*Number 7* byla konceptuální výstava; odehrávala se ve třech místnostech. Největší z nich vypadala, jako by byla prázdná, ale bylo v ní vystaveno devět děl, mezi nimiž nechybělo Barryho *Magnetické pole*, Solova (myslím) první nástěnná malba, Haackeho *Vzdušné proudy* (což byl větrák v rohu místnosti), neviditelná díla Wilsona a Kaltenbacha a tak dále. Plus Andreho malinkaté dílo z nalezeného drátu, které bylo umístěno na podlaze. Prostřední místnost měla dvě modré stěny (Huotovo dílo) a v nejmenší místnosti byla vystavena hromada děl na dlouhém stole.

**Takže je možné říci, že to byl i jistý druh politického prohlášení.** – Vlastně z větší části ano, ale ne otevřeně.

**Vaše práce je velmi politická. Použiju citát – poslouchal jsem audiokazetu ze 70. let, kde jste vy a Margaret Harrisonová hovořily o umění. „Politické umění má špatnou reputaci. Možná je to poslední tabu, které se v uměleckém světě stále drží. Možná, že je to tabu, protože to ohrožuje status quo, který avantgarda podporuje. Zároveň si ale myslím, že už se prosazuje. V každém případě ženské politické umění má dvojnásobně vášnivou základnu. Ženská zkušenost se od té mužské liší společensky, sexuálně i politicky. Z toho plyne, že i umění podané z ženského a mužského pohledu se liší. To samozřejmě nevylučuje témata, která jsou společná všem lidem. Právě naopak, ženská zkušenost je mnohem radikálnější pro ty, kteří přežili její brutalizaci.“ Když si někdo poslechne tuto nahrávku, je mu jasné, že zastáváte jasnou politickou pozici. Jste také spojována s mnoha aktivistickými hnutími a vaše texty jsou rovněž velmi politické. Mohla byste tedy krátce pohovořit o politickém kurátorství?** – Zorganizovala jsem mnoho politických výstav a stále je občas pořádám. Například u příležitosti svržení Allendeho v Chile uspořádalo několik z nás výstavu v OK Harris v západní části Broadwaye. Tato budova byla teprve ve výstavbě, a tak jsme díla zavěsili na lešení. Pak také byly vystaveny rekonstrukce chilských nástěnných maleb v západní části Broadwaye, což organizovala Eva Cockeroftová. Uspořádala jsem mnoho výstav, které byly zaměřeny na jednu událost.

Bob Rauschenberg se mnou již nechtěl mluvit, když jsem mu telefonovala. Věděl, že po něm budu buď chtít, aby něco podepsal, nebo aby něco daroval. Domnívám se ale, že lidé byli takovým věcem dříve více nakloněni, než tomu je v současnosti.

**Ve kterém roce se konala ta Allendeho výstava?** – Roku 1973, tedy vzápětí po puči. Byla to benefiční výstava děl, která umělci věnovali. V 80. letech jsem pořádala mnoho tematických výstav v malých muzeích a budovách odborů, společenských centrech, ve starém vězení v Los Angeles atd. Na mnoha z nich se mnou spolupracoval Jerry Kearns. Část z nás vytvořila roku 1984 sérii výstav okolo hnutí „Umělci protestují proti americké intervenci ve Střední Americe“, které jsem spoluzakládala. V 70. a 80. letech jsem také organizovala mnoho feministických výstav, kterých bylo dohromady přibližně 50. To je moc vysoké číslo na to, abychom o všech hovořili...

**Nyní jste kurátorkou výstavy, která se zabývá změnami klimatu.** – Nyní pracuji na výstavě nazvané *Weather Report: Art and Climate Change*, která se uskuteční v malém muzeu v Coloradu (jmenuje se Boulder Museum of Contemporary Art) a bude zahájena 14. září 2007. To je po patnácti letech první výstava, na které pracuji. Sice jsem necítila potřebu vrátit se ke kurátorské práci, ale jeden z mých přátel mě přesvědčil a já si tuto práci moc užívám. Je to velká výstava, 51 umělců a skupin spolupracujících umělců, 17 veřejně přístupných míst – venkovních míst, která jsou rozmístěna po celém městě. S touto strategií jsem začala již u výstavy 557 087 a zvolili jsme ji záměrně, abychom přilákali větší počet diváků. Bude se také odehrávat v muzeu a v Národním centru atmosférického výzkumu, v knihovně Coloradské univerzity a v Atlas Building. Mnoho umělců spolupracovalo s vědci. Zajímavé je, že se účastní 27 žen, deset mužů a sedm smíšených týmů. Toto nebyl můj záměr, ale zdá se, že se mnoho žen věnuje ekologickým tématům.

**Vraťme se zpět k výstavám 557 087 a 995 000. Zmínili jsme se o katalogu a také o nápadu, aby lidé předkládali různé věci – byl to přístup „udělej si sám“.** Můžete mi blíže popsat, jak tato výstava ve skutečnosti fungovala, protože to je velmi zajímavý způsob organizace putovní výstavy. – Tato výstava se uskutečnila pouze na dvou místech, a když se na jiná místa přesouvala ta ženská výstava, název jsem neměnila, protože jsem dopředu nevěděla, kde všude se bude odehrávat. 557 087/995 000 změnila podobu, v jedné podobě byla vystavena v Seattlu a v jiné ve Vancouveru. Ve Vancouveru byla vystavena ve Vancouver Art Gallery a v prostorách University of British Columbia. Mnoho z děl bylo pouze dočasných, takže když byla výstava v Seattlu ukončena, žádné z děl nemohlo být převezeno na jiné místo. Nebyl to takový druh umění – byla to díla vytvořená na místě a pro určité místo.

Tak například Smithson nebyl v Seattlu, ale získala jsem tam od něho jeho fotografii. Do Vancouveru se ale dostal a vytvořil tam důležité dílo *Glue Pour* [1969].

**Téměř neexistuje fotodokumentace těchto výstav, a tak si nedokážu představit, jak fungovaly tyto výstavy prostorově.** – Byly to velké prostory. Neřídím se při instalaci výstav žádnou metodou nebo stylem, exponáty přemísťuji z místa na místo a zjišťuji, jak se tam vyjímají. Nemyslím si, že prostorové uspořádání těchto výstav bylo nějak zvláště inovativní, jak z vizuálního, tak z prostorového hlediska. (Mám nějaké fotografie z výstavy v Seattlu.) Byla vystavena spousta předmětů stejně jako spousta dematerializovaných exponátů, byly velké i malé.

Eva Hesseová zemřela několik měsíců před zahájením výstavy a její dílo *Accretion* sestávalo ze série nádherných neprůhledných tyčí z pryskyřice, které byly opřeny o zeď. Při zahájení výstavy je několik vyšňořených hlupáků zvedlo a bojovali s nimi. Zuřila jsem. Naštěstí ale nebyla žádná z tyčí poškozena. V muzeu byla také „studovna“... a všechna venkovní díla byla rozmístěna po městě. Velmi ráda jsem umísťovala díla do venkovních prostor. Možná, že jsem měla instalaci děl ve venkovních prostorech raději než v prostorech vnitřních. Baví mě, když se výstavy odehrávají veřejnosti na očích a také mě baví pozorovat, jak na tyto výstavy reaguje veřejnost. Exponáty byly tedy umístěny po celém Seattlu i Vancouveru.

**Takže rozdíly mezi muzeem a městem jaksi zmizely.** – Ano a tak to také bylo zamýšleno. Stále jsem používala kartičky místo katalogů, protože se mi líbila jejich „neuspořádanost“. Uspořádala jsem sérii výstav, které nebyly nijak propojené, 557 a 995 lze více méně považovat za tutéž výstavu a pozdější výstavy v Buenos Aires se účastnili umělci, kteří se neúčastnili na 557 a 995. Tyto lidi jsem objevila později.

V roce 1968 jsem odjela do Argentiny, kde jsem zasedala v porotě v Museu Nacional de Bellas Artes, a poté jsem odjela do Peru. Hovořila jsem tam s umělci a snažila se začít nový projekt. Chtěla jsem vytvořit výstavu, která by byla natolik dematerializovaná, že by bylo možné ji zabalit do kufru a převézt do jiného státu, a poté by ji někdo jiný vzal do dalšího státu a tak by to pokračovalo stále dále. Takže sami umělci by vystavovali svá díla a tím bychom společně obešli zaběhnutou strukturu muzeí.

Ve skutečnosti se mi v Jižní Americe nepodařilo nic podobného, i když pozdější výstava s kartičkami v Buenos Aires vycházela z této cesty, protože jsem tam potkala Jorgeho Glusberga. Vrátila jsem se do New Yorku a Art Workers Coalition právě začala svou existenci a já jsem díky této koalici potkala Setha Siegelauha. Mluvil o úplně stejné věci, a tak jsme se scházeli a hovořili o tom, jak by bylo možné exponáty „dematerializovat“ a obejít muzea.

**Takže by se dalo říci, že hlavním úmyslem bylo nalezení nových okruhů.** – Ano, alternativních okruhů, alternativních cest. Existovalo více lidí, kteří se o to zajímali, nebyl to pouze Seth a já. Mým nápadem bylo uspořádání výstavy, která by se opravdu vešla do jedné krabice, ale ve skutečnosti následovala výstava v Buenos Aires.

**Můžete mi o této výstavě říci něco dalšího?** – 2 972 453 se odehrála v Centro de Arte y Comunicación (CAYC) v Buenos Aires. Vždycky mě bavilo dělat výstavy s novými lidmi, a tak tato výstava zahrnovala lidi, se kterými jsem nespolupracovala na žádné ze svých výstav s kartičkami. Většinou to byli mladí umělci a byli to ti, které jsem objevila až po roce 1969. Za žádnou cenu si nevzpomenu na všechny zúčastněné, ale všichni jsou uvedeni v knize *Dematerialization*. Někteří ze zúčastněných myslím byli Gilbert & George, Siah Armajani, Eleonor Antinová, Don Celender, Stanley Brouwn a další.

**Velmi brzy poté jste přišla s průkopnickou myšlenkou a začala jste pořádat výpravy do jiných kultur a také se snažit o stvoření polyfonnějšího uměleckého světa. Myslím, že to je jev, který by měl být v tomto rozhovoru zdůrazněn. Bylo zajímavé, že již v 60. a 70. letech jste jako kurátorka uspořádala výstavy v Argentině. Je také zajímavé, že jste do své knihy *Dematerialization* zahrnula východní Evropu.** – Tuto oblast se mi podařilo pokrýt jen z malé části, ale nelíbí se mi vyloučení na rasových základech. V Art Workers Coalition jsem pracovala s mnoha afroamerickými umělci a věděla jsem, jak s nimi jednájí jinde a že jsou vyloučení z veškerého dění. Proto jsem se každého snažila zahrnout do svých výstav, pokud to bylo možné a pokud se mi líbila jeho práce. Jsem si jistá, že jsem navštívila více uměleckých ateliérů, které nepatřily umělcům ze středního proudu, než kdokoli jiný na celém světě. Pamatuji si, že jeden z kurátorů MoMA se mě v 80. letech zeptal: „Kde hledáte všechny tyto lidi?“ Naštvalo mě to a odpověděla jsem: „Víte, existuje Museum of Contemporary Hispanic Art, Asian American Arts Centre, Studio Museum v Harlemu a také American Indian Community House. Na všech těchto místech se každý měsíc konají výstavy. Tak hledám všechny tyto lidi.“ Otravovalo mě poslouchat, že v New Yorku, kde je možné najít naprosto všechno a ve velkém množství, se kurátoři neobtěžovali opustit svá vlastní pracoviště a navštívit tato místa, která již existovala dlouhé roky. Vždy jsem měla přátele různých barvy pleti, a tak jsem alespoň trochu věděla, co se právě odehrává v jejich komunitě.

**A kdy se toto povědomí ve vaší práci změnilo? V 60. letech se ve vaší práci neobjevovala pouze avantgarda západního světa, ale i různé skupiny avantgardních umělců z Latinské Ameriky. Také Japonsko mělo své zastoupení.** – Měla jsem velké štěstí, protože na konci 60. let byla mou velmi dobrou přítelkyní Susana Torreová. Byla to architektka původem z Argentiny,

která většinu svého života prožila v New Yorku. Sol ji poznal v Buenos Aires a seznámil nás, když přijela do New Yorku. (Vyprávěl, že poznal „argentinskou Lucy Lippardovou“.) Zнала se s Eduardem Costou, Césarem Paternostem, Fernandem Mazou a dalšími. Tehdy byla provdaná za sochaře Alejandra Puenteho. Setkala jsem se s Luisem Camnitzerem, Lilianou Porterovou a celou řadou dalších zajímavých lidí. Zběžně jsem se znala s Héliem Oiticicou, o existenci Lygie Clarkové jsem věděla, ale nikdy jsem se s ní nesetkala. To se odehrálo na konci 60. let.

**Takže jste se setkala s Oiticicou?** – Ano, potkávali jsme se na různých oslavách a při podobných příležitostech. Zjevně to byl velmi zajímavý umělec, jeho díla se mi líbila, ale nikdy jsem s ním nespolupracovala. V New Yorku byla celá komunita lidí z Jižní Ameriky a všichni byli rozčilení z toho, že nejsou považováni za součást hlavního uměleckého proudu. Mnoho z nich dělalo stejné věci jako minimalisté, ale nedostalo se jim žádného uznání. Obvyklé problémy. Tvořili také konceptuální umění; hlavně Camnitzer a Porterová. Na rozdíl od mnoha amerických umělců měl Luis opravdové zkušenosti s politikou a také měl schopnosti intelektuální analýzy, která mně byla vždy cizí.

Když jsem v roce 1968 odjela do Argentiny, Jean Clay a já jsme hodnotili jednu výstavu. Bylo to v průběhu války. Přebývali jsme v hotelu, který byl strážěn ozbrojenými vojáky, kteří na nás namířili své zbraně vždy, když jsme přišli do hotelu. Organizátoři výstavy se nám snažili nadiktovat, komu bychom měli udělit cenu, ale my jsme neposlechli.

**Jean Clay byl kromě Kynastona McShinea dalším člověkem, který si nepřál být zpovídan. Jeho důvod byl ale naprosto odlišný od důvodu Kynastonova. Jean Clay si přál zmizet z veřejného života.** – Dobře udělal, je to asi dobrý nápad. Proč mě to také nenapadlo?

Zážitek z Argentiny z roku 1968 byl jedním z momentů mé radikalizace. Jean zrovna přijel z barikád v Paříži, já jsem se snažila zapojit do protiválečného hnutí a cenzurovala nás argentinská instituce, pro kterou jsme měli posuzovat díla. Když jsme cenu neudělili tomu umělci, kterého nám určili, vymysleli si jiné ocenění, které mělo být uděleno na oficiální večeři. Řekli jsme: „Dobrá tedy, udělte tuto cenu tomu a tomu,“ a oni řekli: „To nejde, to ocenění musí putovat k tomu a tomu.“ Vznikl chaos a my jsme se málem nedostali pryč z Buenos Aires. V tu dobu to bylo opravdu strašidelné. Snažili jsme se dostat na letiště, nedostali jsme zaplacení a oni nás neodvezli, ani pro nás neudělali nic jiného. Prostě se nás zbavili jako hromady cihel. Vrátila jsem se zpět do New Yorku a mé názory byly od té chvíle daleko radikálnější než kdy předtím.

Důležitou částí této zkušenosti bylo, že jsem se setkala se skupinou Rosario, která pracovala spolu s dělníky v Tucumánu během velké stávky. Tehdy jsem poprvé slyšela,

jak umělec říká: „Nebudu tvořit umění, dokud bude svět stejně špatný, jako je nyní. Budu pracovat, aby se svět stal lepším.“ Nebo něco podobného. Šokovalo mě to, protože umělci, které jsem znala z New Yorku, byli spíše formalisté a tolik se v politice neangažovali. Když jsem se vrátila, podařilo se mi najít další umělce, kteří se více angažovali, začala fungovat Art Workers Coalition atd. Zbývající část tohoto příběhu se shoduje se zbytkem mého života.

**Byla jste tehdy v kontaktu s argentinským Torcuato Di Tella Institute?** – Zнала jsem jej, ale nevzpomínám si, že bychom byli v přímém kontaktu. Glusberg vedl CAYC [Centro de Arte y Comunicación] a on byl tím člověkem, který nás seznámil se skupinou Rosario. Lidé, kteří vedli Museo Nacional de Bellas Artes, to muzeum, pro které jsme posuzovali díla, si nepřáli, abychom se setkali s kýmkoli z umělců. Hlavně si nepřáli, abychom se setkali s těmi umělci, se kterými jsme se chtěli setkat my, a Glusberg byl tedy tím, kdo nás vyvedl z tohoto izolovaného prostředí.

**Napadají vás někteří průkopníci kurátorské činnosti z vaší generace, kteří nepocházejí ze západního světa, a myslíte si, že bych je měl vyzpovídat?** – V Jižní Americe bylo mnoho takových lidí, ale už si bohužel nepamatuji jejich jména. Glusberga si pamatuji, a to zčásti díky tomu, že se k nám během našeho pobytu choval velmi mile, a zčásti proto, že tvrdil, že byl spolukurátorem mé výstavy z roku 1971. Musím ale přiznat, že jsem kurátorům nikdy nevěnovala příliš pozornosti. Sice není pěkné, když to takhle řeknu, ale celý svůj život se zaměřuji spíše na umělce.

**A co c.7500?** – C.7500 začala v CalArts<sup>25</sup> v kalifornské Valencii v roce 1973. Z tohoto důvodu se názvem výstavy stalo nízké číslo. Nebavilo mě, jak lidé stále dokola opakovali, že ženy netvoří konceptuální umění a nedělají toto a tamto. Z tohoto důvodu jsem uspořádala výstavu konceptuálních umělkyní. Tato výstava putovala po různých místech, do Londýna, Walker Art Center, Smith College a Wadsworth Athenaeum. K mému překvapení se tato výstava dostala do velmi důležitých a uznávaných muzeí. Samozřejmě, že její převoz byl levný a jednoduchý, protože každý exponát se musel vejít do obálky na dokumenty.

**Je skutečně fascinující, že jste se ve své kurátorské praxi zabývala těmito výstavami, které se vešly do kufru, a ve stejnou dobu jste sepsala veškeré své zkušenosti a postřehy do nová-**

**torské knihy, která se stala manuálem pro mnoho generací kurátorů. Kniha se nazývá *Six Years: Dematerialization of the Art Object* [1973] a není to pouze neobyčejná kniha, ale zároveň může sloužit jako učebnice historie umění v novém formátu. Funguje téměř jako kronika. Zdá se, že se vztahuje k věcem, které jste právě popsala jako důležité v rámci své kurátorské činnosti.** – Ano. Byl to způsob, kterým jsem tehdy přemýšlela. Bylo to klima tehdejší doby. Byla jsem ve spojení se všemi těmito umělci a v té době jsem již znala Daniela Burena a další lidi v Evropě. Díky Sethovým kontaktům jsem se také do Evropy několikrát dostala. V Evropě jsem pracovala jen zřídka, ale v této době jsem se tam objevovala více než jindy. Na začátku 70. let jsem se synem žila několik měsíců ve Španělsku (v nevyužívaném letním sídle Jeana Claye) a také jsme procestovali Paříž. V roce 1967 jsem s Johnem Chandlerem napsala článek „The dematerialization of the art object“, který vyšel v časopise *Art International* v únoru 1968. Myšlenka dematerializace byla klíčová pro většinu toho, co jsem dělala. (Mimochodem, minulý rok jsem narazila na kurátora z Latinské Ameriky, který mi řekl, že jsem si ten termín vypůjčila od nich. „Opravdu?“ podivila jsem se. Prý v Latinské Americe působil někdo, kdo přibližně ve stejné době používal slovo „dematerializace“. Sice jsem nikdy nic takového neviděla, ani jsem nezaregistrovala, že by bylo toto slovo použito, ale byla jsem nařčena z plagiátorství.)

Rozhodla jsem se, že chci zaznamenat všechny události, které se tehdy odehrály. Bylo velmi obtížné všechno dění sledovat, protože se odehrávalo tolika dematerializovanými způsoby a na neočekávaných místech. Nebyl to ten případ, že jdete do muzea a všechno vidíte uspořádané na jednom místě. A protože jsem historička a archivářka, chtěla jsem mít jistotu, že všechno toto dění nebude zapomenuto. Rozhodla jsem se, že všechny informace prostě shromáždím v knize. Původně byla kniha o mnoho delší, ale bohužel nevím, co se stalo s původním rukopisem.

**Máte jej, nebo se ztratil?** – Pokud stále existuje v původním rozsahu, bude pravděpodobně v Archivu amerického umění. V posledních letech, kdykoliv byl můj dům přeplněný, jsem jim věnovala spoustu svých věcí. V každém případě původní rukopis knihy byl o mnoho delší, ale vydavatel mě přinutil, abych jej zkrátila. Udivuje mě, že tuto knihu vydali, protože není vůbec čtivá. Myslím, že v předmluvě jsem uvedla něco jako „Nikdo tu knihu nikdy nepřečte celou“, a od té doby mi různí lidé říkají, že oni ji přečetli celou. No není to zajímavé! Při práci na této publikaci jsem si užila spoustu zábavy. Odjakživa jsem „sysel“ a hromadím moře papírů. Různí lidé mi zasílali spousty věcí a tak mi poskytovali pracovní materiály. Já jsem je pouze zařadila v chronologickém pořadí a přidala krátký komentář. Zdálo se mi, že to je jediný způsob, jakým mohu zpracovat tak obrovské množství materiálu. Carl Andre nabídl, že vytvoří rejstřík, který, jak se ukázalo, byl spíše předpojatý než všezahrnující.

<sup>25</sup> California Institute of the Arts. (Pozn. red.)



**Formát kroniky je zajímavý. Existuje něco, co vás k tomu inspirovalo?** – Ne, prostě se mi zdálo, že to je ten nejlepší způsob. Předtím jsem dělala bibliografie pro MoMA a místní knihovník Bernard Karpel měl rád bibliografie s poznámkami. Nechtěla jsem napsat esej, protože v něm bych se v žádném případě nemohla zmínit o všem, co jsem uvést chtěla. Kdybych to udělala, z eseje by se stal seznam, tak proč nezveřejnit holý seznam? Prostě to sepsat a říci: „Tady je seznam toho, co se tu odehrává. Tohle jsou informace a vy si s nimi můžete dělat, co se vám zlíbí.“ V mnoha ohledech je to podobné jako katalogy na kartičkách.

**Lze tedy říci, že tyto výstavy existují díky vaší knize, protože jinak byly příliš roztroušené na to, aby je bylo možno nazývat výstavami?** – Domnívám se, že *Six Years* je tou nejlepší výstavou, kterou jsem jako kurátorka sestavila. Je to výstava, která zahrnuje jiné výstavy. A nejsou to pouze výstavy; většinou to jsou umělecká díla, projekty, týmy, publikace a všechno ostatní, co se objevilo a líbilo se mi. Název, který pokrýval celý obal knihy, byl velmi důležitý, protože všechno, co se mi líbilo, je tam zahrnuto a je tam také všechno, co se k těmto věcem vztahuje. (Když byla kniha před několika lety vydána ve španělštině, nebyl použit stejný obal. Kdybych to věděla, měla bych námitky, protože ten směšný název je přece jen součástí knihy.)

Jsem si jistá, že mi unikla spousta věcí, které se tehdy odehrávaly, protože když v Queens Museum of Art proběhla výstava *Global Conceptualism* [1999], objevila jsem tam mnoho věcí, o kterých jsem nikdy ani neslyšela. Ačkoli mnoho z děl tam vystavených vzniklo až po vydání mé knihy...

**A co východní Evropa?** – Věděla jsem toho poměrně dost o evropském dění – ale samozřejmě zdaleka ne všechno. Zahrnula jsem jugoslávskou skupinu OHO. (Ale mnoho jsem toho nevěděla o Tadeuszi Kantorovi a ostatních událostech v Polsku, o kterých jsem se nedávno dozvěděla od Pawla Polity.) Měla jsem docela dobré povědomí o Latinské Americe, protože jsem se v New Yorku přátelila s mnoha lidmi, kteří pocházeli z Jižní Ameriky, ale nevěděla jsem absolutně nic o dění v Africe nebo Číně. Něco málo jsem věděla o raných japonských umělcích, ale to bylo všechno. Je zřejmé, že po celém světě se podobných událostí konalo daleko více, než jsem si v té době uvědomovala.

**Abychom se vrátili zpět k politice. Jeden z elementů této knihy, který jsem vždy považoval za fascinující, je, že vždy zůstala jakýmsi manifestem, aktem odporu ve světě umění, jež ovládají umělecké předměty. Jak to tehdy bylo? Připadala jste si s tímto názorem jako menšina ve světě?** – Samozřejmě ve stejnou dobu existuje vedle sebe několik světů, nebo tomu ales-

poň tak bývalo. Dnes je svět homogennější. Necítila jsem se izolovaná, jelikož všichni mí přátelé se zabývali stejnými otázkami jako já. Jak jsem již řekla, Greenberg prostě nesnášel celé pojetí konceptualismu a minimalismu. Všichni zastánci vysokého umění tyto směry nesnášeli. Myslím, že to považovali za zradu z mé strany, protože v 60. letech jsem publikovala v *Art International* jako formalistická kritička. Nevím. Nikdy mě netrápilo, že se některým lidem nelíbí to, čemu se věnuji. Vždy jsem něčemu alespoň trochu oponovala, a to je jeden z důvodů, proč jsem napsala knihu o Adu Reinhardtovi.

V tomto kontextu ale rovněž musím připomenout, že jsem také populistka, a to hlavně co se týče knih umělců, které se mi líbily ze zjevných důvodů (prolínání textů a obrázků). V polovině 70. let jsem se se Solem LeWitem zapojila do *Printed Matter*, protože jejich myšlenkou bylo zajistit, aby se umění stalo přístupnější a dostupnější pro daleko větší množství lidí, než kolik jich mohlo do uměleckého světa přijít dveřmi. Během Greenbergovy éry se umění stalo tak drahé a elitářské a tohle byl jeden ze způsobů, jak se od toho oprostit a pokusit se o to, aby umění přilákalo mnoho jiných diváků. Nejsem si jistá, zda to fungovalo, ale taková byla myšlenka, která stála za celým konceptem.

**Již jsme hovořili o umělcích vaší generace, se kterými jste spolupracovala. Hovořili jsme o Evě Hesseové, Solu LeWittovi a Robertu Rymanovi. Nehovořili jsme však o Robertu Smithsonovi.** – Měli jsme spolu takový italský vztah. Bavilo nás dohadovat se, nebo jsme si alespoň mysleli, že nás baví dohadovat se. Mě to bavilo. Jednou se mě smutně zeptal: „Proč se stále hádáme?“ Ale oba dva jsme velmi rádi mluvili, byl to dobrý společník. Chodíval do klubu Max's Kansas City s určitým nápadem a vždy dosáhl toho, že lidé, kteří s ním seděli u stolu, si povídali o tématu, o kterém chtěl hovořit. Takže náš vzájemný vztah byl mírně problematický, protože jsem ze zrcadlových plastik a z raných plastik nebyla tak nadšená. Líbila se mi jeho myšlenka „sites“ a „non-sites“, ale to, co tvořil předtím, mi vždycky připadalo trochu moc komplexní. Vždy jsem byla toho názoru, že to byl lepší spisovatel než umělec, ale *The Spiral Jetty* je naprosto velkolepé umělecké dílo, i když to trochu neguje první část mého sdělení. Jeho texty se stávaly stále důležitější a vlivnější, tak si myslím, že jsem měla na druhou stranu pravdu. Jeho koncept struktur z kamení a zeminy byl průlomový, i když se z dnešního pohledu může zdát velmi šovinistický. Kdyby žil, doufám, že by se více ponořil do tématu renovace těchto struktur. Jeho brzká smrt byla bezpochyby tragédií.

**U umělců, jejichž dílo bylo tragicky přerušeno (jako v případě Evy Hesseové a Roberta Smithsona), vždy vyvstane otázka, co by udělali, kdyby jim bylo dopřáno delšího života.** – Kdo ví? Jsem přesvědčená, že z Evy by se časem stala feministka. Bývala bych ji přesvědčila.



**A co Smithson?** – Kdo ví? Právě se začal „rozjíždět“, když zemřel. Ale jeho skupině nechyběl velmi intelektuální aspekt. Zнала jsem mnoho abstraktních expresionistů, mladých pozdních a abstraktních expresionistů a postabstraktních expresionistů – všichni byli velmi výřeční a komunikativní, oplývali značnými znalostmi románů, poezie a jazzu. Ale moje generace se mnohem více zajímala o četbu literatury faktu. Umělci opravdu vyhledávali nápady v různých jiných oblastech. Nereagovali pouze na umělecké směry, které byly populární v dobách předcházejících.

**O tom jsem hodně diskutoval s Danem Grahamem. Takže i jiné literární formy byly důležité. Můžete mi povědět o těchto pramenech?** – Vždycky jsem poctivě četla všechno, co četli umělci, ale nejsem filosof. Nikdy mě nezajímala teorie, a tak jsem dávala přednost akademickým bichlím a někdy jsem informace z nich získané použila i ve vlastní tvorbě. Potvrzovala jsem tím, že jsem je opravdu četla. Ale já nejsem ten správný člověk, se kterým si na toto téma povídat. Sol byl tím člověkem, který byl schopen přetlumočit tyhle pompézně vyjádřené myšlenky do myšlenek, které bylo možno pochopit. Plnil tak roli prostředníka. A mě stále více zajímala politika místo abstraktních konceptů.

**Byli pro vás lidé jako například Richard Rorty důležité?** – Ne, nepamatuji si, že by Richard Rorty byl tehdy někdy připomínán. To ale neznamená, že lidé nečetli jeho díla.

**Podle Dana Grahama bylo sci-fi důležité.** – No, Bob Smithson četl mnoho sci-fi knih. Nejsem si ale jistá, zda to dělali i ostatní umělci. Hluboce ovlivnil i Mela Bochnera, který se věnoval podobným aktivitám. Ale většinou to byla lingvistika a filosofie – Merleau-Ponty, Wittgenstein, A. J. Ayers a další. Mnoho si toho nepamatuji. Kdybych nahlédla do svých poznámek z té doby, byla bych schopna vytvořit ucelený seznam.

**Byla pro Smithsona důležitá i ekologie a environmentalismus?** – Možná, že to lidé jeho dílům připisují, ale nebyl to environmentalista v pravém smyslu slova. Sám sebe nepovažoval ani za environmentalistu, ani za ekologa. Jsem si jistá, že by určitě měl co říci o globálním oteplování a jiných ekologických tématech. Rozhodně by si to nějakým příšerným způsobem užíval. Smithson vůbec neovlivnil mnoho z environmentálních umělců, které znám. Ovlivnil především postmodernisty (ať již tento výraz označuje kohokoli).

**Zmínila jste se o tom, že by se možná více angažoval v obnově.** – Hledal doly a brownfieldy, na kterých by mohl pracovat. Chtěl přetvářet znečištěná místa ve skulptury – to se nyní děje ve velké míře hlavně v evropské architektuře. Hledal suroviny pro svá díla, vytvářel

díla z míst, která vlastně recykloval. Myslím, že to je nejlepší způsob, jakým mohu referovat o jeho práci. Nemyslím si, že to považoval za skutečně altruistické konání. Jak jsem již řekla, nebyl pravým environmentalistou, ale měl spoustu dobrých nápadů. Nápadů, které se vymykaly a donutily ostatní lidi, aby přemýšleli o něčem, o čem by jinak nikdy nepřemýšleli.

**Zapomněl jsem se vás zeptat na Gordona Matta-Clarka.** – Ten se objevil později a já se v té době více zajímala o ženská hnutí. Nikdy jsem nepochopila, proč byl okolo něj takový rozruch. Domnívám se, že to byl dobrý umělec, zajímavý umělec, ale překvapuje mě, že jej někdo považuje za umělce – ikonu.

**Přesně to nás přivádí k vašemu působení v různých feministických hnutích. Na toto téma jsem vedl dlouhé rozhovory s Nancy Speroovou a Carlou Accardiovou, které byly blízké Carle Lonziové. Carla Accardiová mi vyprávěla, že Carla Lonziová vždy věřila v umění, ale že ke konci svého života chtěla odejít z uměleckého světa. Myslela si, že umění zanikne v těchto feministických náladách. Carla Accardiová chtěla setrvat ve světě umění. Myslím, že se v Americe odehrálo mnoho podobných příběhů, kdy práce některého umělce zanikla mezi různými druhy aktivistických hnutí. Zajímalo by mne, zda byste mohla krátce pohovořit o vašem stanovisku a o tom, do jaké míry to ovlivnilo vaši činnost.** – Nikdy se mi nelíbila ta část buď/anebo. Když se objevilo ženské hnutí, ještě přibližně deset let jsem pořádala mnohem konvenčnější výstavy ženského umění. Byly to výstavy ženských předmětů a textů zabývajících se ženským uměním. Konceptuální umění mě posouvalo směrem, který by mě býval pravděpodobně odvedl z uměleckého světa daleko dříve, než kdy jsem z něho opravdu odešla. V jistém smyslu cítím, že jsem se těch deset let pohybovala zpět, alespoň vzhledem k inovacím v kurátorské činnosti. Většina výstav, které jsem dělala s ženami, byly tradiční výstavy. Ženské umění mě vracelo zpět do světa umění, protože ženy chtěly být prezentovány na výstavách a chtěly, aby se o nich psalo v časopisech. Já jsem cítila, že je v tom nemohu nechat, protože jsem v tu dobu byla trochu známější než ostatní spisovatelky a mohla jsem tak napomoci, aby toho o ženách bylo napsáno více. Navrhla jsem, aby *Artforum* vytvořilo seriál krátkých článků (na dvoustraně nebo podobném formátu), které by se věnovaly ženám. Existovalo tolik dobrých umělekyní, a kdyby každá z nich musela čekat na svůj vlastní dlouhý článek, trvalo by to celou věčnost. Tohle by je alespoň trochu zviditelnilo. Editor časopisu *Artforum* však řekl: „Ne. Nechceme žádné medailonky.“

V 80. letech se nám nepovedlo dostat žádnou z velkých ženských výstav do Newyorského muzea. Nedokázali jsme tedy lidem připomenout, čemu se feminismus věnuje.

Harmony Hammondová, Elizabeth Hessová a já jsme to navrhovaly, ale nikdo o tento návrh nezavádil. To je pravděpodobně jeden z důvodů, proč jsem ztratila zájem o kurátorskou činnost. Je zajímavé, že v současné době putují dvě obrovské výstavy po celé zemi a dostává se jim opravdu značné pozornosti. Jsou to *Global Feminism* [Brooklyn Museum, New York, 2007] a *Wack! Art and the Feminist Revolution* [Muzeum současného umění, Los Angeles, 2007]. Konečně nastal ten správný čas.

**To nás přivádí k jediné otázce, která se v mých rozhovorech opakuje stále dokola. Je to otázka nerealizovaných projektů. Chci se zeptat na projekty, které byly příliš náročné na to, aby byly uskutečněny, na cenzurované nebo utopické projekty. Myslím, že ony velké výstavy umělkyní v 70. a 80. letech by mohly být příkladem nerealizovaných projektů.** – V době, kdy bylo možné tyto projekty realizovat, jsem již neměla zájem. A samozřejmě, že mě o to také nikdy nikdo nepožádal. V 90. letech bych byla schopna něco podobného zorganizovat, ale v té době jsem se již zabývala zcela odlišným odvětvím. Už mě neláká tvorba opravdu velkých muzejních výstav. Pracuji v Boulderu, protože je to malé muzeum. Malé, otrhané věci se mi líbí a baví mě praktický přístup. Užívám si toho, že jsem schopná zavěsit celou výstavu sama a že tu nejsou žádní lidé, kteří by mi říkali, jak bych to měla provést.

**Existují i jiné vaše nerealizované projekty, cenzurované nebo nemožné projekty?** – O tom jsem nikdy nepřemýšlela. Vždy mám velkou složku projektů, věcí a myšlenek, které mě napadnou, a já si je napíšu na kousek papíru a založím. Do té složky jsem se již dlouho nepodívala. Pravděpodobně ale existují projekty, které jsem chtěla udělat. Myslím, že nejutopičtější projekt je ten, na kterém již přibližně deset let pracuji – je to kniha o historii území, na kterém nyní žiji. Jmenuje se Galisteo Basin v Novém Mexiku. Pokud tuto knihu někdy dokončím, stejně si nejsem jistá, zda ji někdo bude chtít vydat.

**Nezpomenete si opravdu na nic, co jste chtěla udělat? A čeho litujete?** – Ne, nic mě nenapadá. Vždycky jsem měla příliš mnoho práce, a tak jsem nikdy neměla čas plakat nad rozlitym mlékem.

Samozřejmě, že existují drobnosti, které nebyly dotažené do konce. Před mnoha lety jsem s jednou ženou hovořila o uspořádání výstavy v Santa Fe, tématem měla být voda a výstava se měla uskutečnit v období, kdy bylo Santa Fe sužováno suchem. Ale pak začalo pršet a o tento projekt již nebyl takový zájem. Stále by mě lákalo vytvořit výstavu o vodě na západě, ale musela bych pro ni vymyslet nějaký nový formát.

Když již několik let fungovala SITE v Santa Fe, zeptal se mě nový ředitel muzea, čemu bych se věnovala, kdybych u nich mohla uspořádat jakoukoli výstavu. Odpověděla jsem,

že bych výstavu věnovala turismu, že bych ji rozmístila po celém městě a že většina uměleckých děl by pocházela z oblasti. Byla by to legrace, kdyby to vyšlo, ale víc jsem o tomto projektu již neslyšela.

Okolo roku 2000 jsem litovala toho, že nepíšu nebo znovu nevydávám aktivističtější eseje o umění. O tomto tématu stále často přednáším. Vytvořila jsem knihu nazvanou *Hot Potatoes*, která sice nikdy nevyšla, ale Nova Scotia College of Art and Design by ji ráda znovu vzkřísila. Opravdu jsem ztratila zájem o kurátorskou činnost. Vždycky jsem touto činností sledovala určité cíle, nikdy jsem nebyla znalec jako takový. Myslím, že mám dobrý odhad, ale nejsem znalec a opravdu nepotřebuji objevit nějakého dalšího geniálního umělce. Ráda spolupracuji s umělci, kteří sledují cíle, jež jsou blízké i mně. A o tuto spolupráci není valný zájem.

**Před tím, než se dostaneme do období, kdy vás přestala zajímat kurátorská činnost, možná, že bychom se mohli ještě chvíli věnovat feministickému hnutí. Řekla jste, že během této doby jste pořádala tradiční výstavy, protože si to umělkyně tak přály. Můžete mi říci něco dalšího o těchto výstavách? Jednou z nich byla výstava *Twenty six Contemporary Women Artists*.** – Tato výstava se konala roku 1971 v malém Larry Aldrich Museum<sup>26</sup> v Ridgefieldu v Connecticutu. Nesmírně jsem toužila ji pořádát. Požádali mne, abych vytvořila výstavu, jakoukoli výstavu. Když jsem souhlasila a řekla, že bych chtěla uspořádat výstavu umělkyní, trochu je to zarazilo. Larry Aldrich to nepodporoval, ale kurátorka tento projekt podpořila. Byla to průlomová výstava, protože to byla první ženská výstava, která se uskutečnila v muzeu a věnovala se nové vlně feminismu v USA. Protože jsem znala mnoho umělců, bylo mým největším problémem vybrat z nich ty, kteří by na této výstavě neměli chybět. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla pro ženy, kterým nikdy nebyla věnována samostatná výstava v New Yorku. Tím jsem vyřadila mnoho lidí. Zapojily se Adrian Piperová, Howardena Pindellová, Merrill Wagnerová a Alice Aycocková a ostatní, které dosud nevystavovaly v New Yorku. Kdyby vás zajímal celý seznam umělkyní, opět bych musela najít katalog k této výstavě. Několik ze zúčastněných umělkyní jsem po této výstavě již nikdy neviděla.

**C.7500 byla konceptuálnější výstavou.** – Ano, byla to jediná ženská konceptuální výstava, kterou jsem kdy pořádala. Odehrála se v letech 1973 a 1974 a byla to poslední z výstav s katalogovými kartičkami. V té době mě již zajímala genderová tematika.

<sup>26</sup> The Aldrich Contemporary Art Museum. (Pozn. red.)

**Existovaly nějaké kurátorky, ženy, se kterými jste si vzájemně vypomáhaly nebo vedly dialog?** – Jednou z takových žen byla samozřejmě Marcia Tuckerová. Nyní pracuje mnoho žen v MoMA – jsou to například Deborah Wyeová nebo Connie Butlerová. Když jsem v kurátorské branži působila já, dominovali tomuto oboru spíše muži. Ve skutečnosti, když jsem poprvé přišla do New Yorku, všichni kurátoři byli anglosaští protestanti světlé pleti, WASP<sup>27</sup> – a všichni kritikové byli židé. Z toho si mnoho lidí vyvodilo, že já jsem také židovského vyznání. Nyní jsou tyto stereotypy překonané. A na západním pobřeží existovaly ženské skupiny.

**A jaké byly spolupracující iniciativy na západním pobřeží?** – Musela bych se podívat do svých archivů, ale odehrávalo se tam mnoho aktivit feministického hnutí. Sheila de Brettevilleová, Judy Chicagová a Arlene Ravenová založily roku 1971 Woman's Building v Los Angeles. Všechno, co se v této budově dělo, bylo dokonalé a bylo to pro mě vzorem. Arlene byla historička umění, Sheila grafická designérka, která nyní působí na Yale, a Judy je umělkyně. Vytvořily mnoho průřezových věcí. Antropoložka Sondra Hale se také intenzivně zapojila. Terry Wolvertonová, tehdy byla mladou umělkyní, napsala o této době publikaci. Jerri Allynová se zapojila do všech performancí a často jsme spolu pracovaly v New Yorku. Budova byla plná skupin, ženských kolektivů atd., které si vzájemně vypomáhaly a spoustu věcí dělaly společně. Například jsme společně zorganizovaly výstavu Judy Chicagové s názvem *Dinner Party* [1974–1979], i když u této výstavy není pochyb, že Judy byla absolutní vládkyně. Pracovala s velkým počtem lidí a mnoho dalších lidí pomohlo k realizaci této výstavy.

Vždycky jsem milovala spolupráci. Byla jsem spoluzakladatelkou a pracovnící skupiny nazvané Political Art Documentation/Distribution v New Yorku. Skupina byla založena v roce 1979 a já jsem v ní působila několik let. Uspořádali jsme mnoho výstav, některé v ulicích, jiné byly rozmístěny po celém městě, některé se odehrávaly uvnitř. Ale ještě předtím jsem byla spoluzakladatelkou skupiny Heresies Collective, která byla založena roku 1976. Heresies uspořádala zajímavou výstavu v Novém muzeu, na které jsme všichni spolupracovali. Pro jednu výstavu jsem dokonce malovala koně.

A na počátku 80. let jsem pořádala několik výstav s Jerryem Kearnsem, což byl můj přítel. Vytvořili jsme několik ostrých politických výstav na univerzitách a na některých dalších nezvyklých místech. Výstava, která se konala v Gallery 1199 v New Yorku, se nazývala *Who's Laffin' Now?* a zabírala se Reaganovou vládou, komiksy a uměním založeným na komiksech. Keith Haring vytvořil vlys kolem celé místnosti, Mike Glier namaloval velkou nástěnnou

malbu atd. Další výstava se odehrála v SPARC (The Social and Public Art Resource Center) v Los Angeles, ve starém vězení a jiných prostorech. Ale to je již úplně jiný příběh.

**A jaké výstavy uspořádali vaši předchozí spolupracovníci? Říkala jste, že jste se účastnila mnoha výstav, které vytvořili vaši předchozí spolupracovníci. Napadají vás nějaké příklady?** – PAD/D (Political Art Documentation/Distribution), to bylo po Heresies, nebo možná během Heresies. Na konci 70. let jsem prožívala období, kdy jsem nemohla jen sedět s umělci u kuchyňského stolu a neplánovat nějaký projekt nebo založení spolku. Skupina PAD/D uspořádala výstavu, která se odehrávala po celém městě a byla nazvaná *Death and Taxes*. Mnou vybrané exponáty byly umístěné ve výklencích na dámských veřejných záchodcích. Někdo další přilepil nálepky v telefonních budkách; bylo na nich vyčísleno, kolik peněz z daně za telefonování dostane Ministerstvo obrany a může je použít pro válečné účely. Další lidé umístili exponáty do výloh obchodů... Pak také existoval projekt, který se nazýval *The Street*, a ten zahrnoval mnoho performancí. Sami i s dalšími skupinami jsme dělali demonstrační umění a vydávali jsme malý časopis *UpFront*. Poté se v letech 1983 a 1984 konala výstava *Not for Sale: A Project Against Gentrification*, která se zabývala přistěhováváním bohatých lidí na Lower East Side. Na rozích ulic se odehrávalo „zahájení výstav“ s plastovými skleničkami na víno. Pokouším se vzpomenout si na názvy všech těch projektů. Moje mizerná paměť mě přivádí k šílenství...

**Vaše paměť je ve výborné kondici, pamatujete si úplně všechno.** – Jeden z mých nejoblíbenějších kurátorských podniků se odehrál v době, kdy Printed Matter sídlilo na Lispenard Street. Printed Matter bylo neziskové seskupení umělců, které bylo založeno okolo roku 1975. Několik let jsme vystavovali umělecká díla, která byla vytvářena speciálně pro velkou výlohu vedoucí do ulice. Tuto expozici jsem vymyslela a výstavy na tomto místě se zúčastnilo mnoho umělců. Například Barbara Krugerová, Hans Haacke, Julie Aultová, Anders Serrano, Jenny Holzerová, Greg Sholette, Leonardo Katz, Richard Prince a celá řada dalších.

**Ještě jsme o tom detailně nehovořili, ale je zřejmé, že Printed Matter je jistým druhem kurátorské činnosti, protože zviditelňuje nedoceněné umění, které se objevuje v autorských knihách umělců. Povězte mi tedy o Printed Matter, o projektu, který jste založila se svým přítelem, umělcem.** – Ano, tento projekt jsem začala společně se Solem. Ve skutečnosti s tím přišel Sol, protože on pomáhal dělat autorské knihy velmi brzy a obchodníci s uměním s těmito knihami nezacházeli s respektem. Viděli je spíše jako něco, co mohli rozdávat sběratelům, aby je navnadili k velkému nákupu. Sol však vnímal tyto knihy jako legitimní umělecká díla, a ne jako letáky, a tak se snažil o vzbuzení většího respektu. Neprodleně jsme angažovali

<sup>27</sup> White Anglo-Saxon Protestant Men. (Pozn. red.)

Edit DeAkovou a Waltera Robinsona, který byl v té době editorem malého časopisu *Art-Rite*. A později se k nám přidalo mnoho dalších lidí, například Pat Steirová. I Ingrid Sischyová k nám nějakou dobu patřila. Několik prvních let jsme byli seskupením, později se z tohoto seskupení stal obchod. Julie Aultová pracovala na výstavách v oknech v době, kdy Printed Matter sídlilo na Wooster Street, a kanadský umělec AA Bronson vede Printed Matter v současné době, kdy sídlí v Chelsea. Jako mladý umělec se přidal i Max Schumann, který zde pracuje dodnes a také pořádá malé výstavy. Nevím, kolik z těchto lidí znáte.

**Byla pro vás Group Material něco jako mentor?** – Nenazývala bych to přímo mentorským vztahem. Group Material byla skupina, která dělala úžasné věci. Ovlivnili mě a já ovlivnila je. Milovala jsem to, co dělali, například jejich *Arroz con Mango: The Art of the 13<sup>th</sup> Street*. Pro tuto výstavu si vypůjčili dílo od každého, kdo žil ve stejném bloku jako oni. Tehdy jsem také pracovala s PAD/D (jméno se změnilo na Political Art Documentation/Distribution ve chvíli, kdy jsme začali tvořit projekty). Tehdy existovalo mnoho seskupení mladých umělců, například Co-Lab, Group Material, Fashion Moda, Carnival Knowledge. PAD/D bylo to nejlevicovější uskupení, skutečně jsme se věnovali zejména politice, ale dělali jsme to prostřednictvím umění. Založili jsme archiv sociálně angažovaného umění. Tento archiv se nakonec přesunul do knihovny MoMA. Většina z těchto výstav byla koncipována jako „umělecké dílo“. Jejich části nebyly tolik důležité jako vyznění celku.

**Je pravda, že jste náhle opustila svět výstav a kurátorů a začala jste s politickou prací. Nicméně i přesto cítím, že výstava stále fungovala jako prostředník, a platilo to také pro Group Material. Možná, že to již nebyly umělecké výstavy, možná že to byly více politické výstavy, ale stále jste se věnovala výstavám.** – Ano. Na konci 70. a na počátku 80. let jsem byla opravdu aktivní. Jeden rok (1977–1978) jsem žila v Británii na farmě a setkala jsem se s mnoha britskými umělci, kteří měli větší politické povědomí než většina lidí, které jsem znala v New Yorku. Když jsem se vrátila zpět, uspořádala jsem v roce 1979 v Artist's Space malou výstavu britského politického umění. Na oznámení jsem napsala: „Sejděme se a hovořme o archivu politického umění ve světě, protože netušíme, co se v ostatních zemích děje.“ Zděsilo mě, jak málo toho vím o dění v Británii i jinde ve světě, a pro PAD/D byla tato nevědomost odrazovým můstkem.

**Kdo byli ti britští umělci?** – Margaret Harrisonová, Conrad Atkinson, Rasheed Araeen, Mary Kellyová, Tony Rickaby, Steve Willats... a určitě jsem zapomněla na mnoho dalších.

**Jak se jmenovala ta výstava britských umělců?** – *Some British Art from the Left*.

**Zahrnovala tato výstava i lidi jako Metzgera nebo Lathama?** – Ne. Většinou to byli aktivističtější a mladší umělci. Lathama jsem však obdivovala.

**Uskutečnily se i dvě výstavy, o kterých jsme stále nehovořili, a to byly výstavy STRATA a In Touch With Light.** – Obě se konaly již před dlouhými lety. *In Touch With Light* byla tradiční výstava, kterou jsem dělala s Dickem Bellamym. Z nějakého důvodu nás požádalo muzeum v Trentonu v New Jersey, abychom uspořádali výstavu, a my jsme souhlasili. Nemyslím si o této výstavě, že by byla nějakým mezníkem. A pro výstavu *STRATA* jsem pouze napsala katalog, nevybírala jsem umělce ani díla. Konala se ještě spousta výstav, o kterých jsme nehovořili, bylo jich přibližně 50. Abych si na všechny vzpomněla, musela bych se podívat do seznamu, který jsem si udělala před lety. Dalším příkladem jsou *Acts of Faith*, což byla hlavně multikulturní výstava, která se konala v Ohio. Další, na kterou bych ráda vzpomněla, je výstava *2 Much*, která se odehrála na půdě univerzity v Coloradu. Tato výstava předcházela blížícímu se referendu a zahrnovala díla homosexuálních umělců z Colorada a Nového Mexika, kteří tímto způsobem protestovali proti očekávanému homofobnímu druhému dodatku v Coloradu. S Pedrem Romerem jsme uspořádali výstavu v alternativních prostorách v Denveru a nazvali jsme ji *Image Wars*, což byl také název dřívější výstavy Jerryho Kearnse. Jeho výstava se však zaměřovala na naprosto jiné téma – Latinskou Ameriku. To bylo na počátku 90. let.

**V roce 1979 jste v Chicagu uspořádala výstavu nazvanou Both Sides Now: An International Exhibition Integrating Feminism and Leftist Politics.** – Ta se konala ve feministické galerii Artemisia a zabývala se usmířením esencialismu s dekonstruktivismem. Nikdy mě příliš nezajímalo jedno ani druhé a také jsem nikdy necítila, že bych musela být členem jednoho nebo druhého proudu. Rovněž jsem organizovala další výstavu na středozápadě, ale nemohu si vzpomenout, kde přesně, a ta se nazývala *All's Fair in Love and War*. Tato výstava také zahrnovala pouze ženy a odehrála se v 80. letech. Martha Roslerová a mnoho dalších umělekyní tehdy hovořilo o umístění umění do naprosto odlišného kontextu; myšlenky mnoha z nás se ubíraly tímto směrem. Pokud jste pracoval v kontextu umění, vytvořil jste naprosto odlišná díla, než když jste pracoval v kontextu ulice, a neznamenal to, že jste rozdvojená osobnost. Prostě jste díla tvořil z odlišné perspektivy, kterou jste přizpůsobil kontextu.

**Mnoho práce jste vykonala společně s Margaret Harrisonovou. S ní jste spolupracovala také na té kazetě. Stále s ní pracujete?** – Ano. Před dvěma nebo třemi lety jsem napsala katalog k její výstavě.



**Můžete se o tom trochu rozpovídat? Zdá se, že spolu vedete zvláštní dialog.** – Ona a její manžel Conrad Atkinson byli nejznámější a nejaktivnější z britských levicových umělců, které jsem poznala v době, kdy jsem pobývala v Británii. Stali jsme se velmi dobrými přáteli. Pro Conrada jsem napsala katalog, vyučoval na univerzitě v Davisu v Kalifornii a nyní je zpět v Londýně, alespoň si to myslím. V posledních 20 letech jsem s nimi nebyla moc v kontaktu, ale stále jsou v Británii velmi známí. Margaret byla feministka, tak jsme strávili spoustu času společně nad vymýšlením strategií. Kazeta vznikla prostřednictvím Audio Arts, které myslím vede Bill Furlong. Susan Hillerová je další z britských umělkyní, jejíž politické názory jsou mnohem komplexnější. Tuto umělkyni nesmírně obdivuji, i když jsem ji ze svých příliš jednoduchých politických výstav často vynechávala.

**To byl neobyčejně vzrušující rozhovor. Ještě jsme ale nehovořili o dvou nebo třech věcech. Zajímalo by mne váš vztah k muzeím. Jak vidíte situaci muzeí v dnešní době, a které je vaše oblíbené muzeum?** – Ach bože! Nemám oblíbené muzeum. Možná, že Museum of Jurassic Technology by mohlo být mé neoblíbenější, protože je samo o sobě uměleckým dílem. Ráda navštěvuji velká muzea a dívám se v nich na umělecká díla, ale není to kontext, ve kterém bych chtěla pracovat. Raději pracuji ve venkovních prostorech a dělám výstavy orientované na nějaké téma.

V 80. letech jsem uspořádala ještě jednu výstavu, která se mi velmi líbila. Jmenovala se *Issue: Social Strategies by Women Artists* a uskutečnila se v ICA v Londýně. V té době jsem se označovala za sociální feministku a předpokládám, že bych se za ni mohla považovat i v současné době.

**Můžete mi o této výstavě říci něco bližšího?** – Výstava zahrnovala převážně americké a britské feministky: Margaret Harrisonovou, Jenny Holzerovou, Marthu Roslerovou, Nancy Sperovou, May Stevensovou, duo „Adriane“, které tvořila Suzanne Lacyová a Leslie Labowitzová, Candace Hill-Montgomeryovou, Adrian Piperovou, Mierle Ukelesovou a další. Mezi vystavujícími však bylo i duo spolupracujících umělkyní Nil Yalterová z Turecka a Nicole Croisetová z Francie a také z Izraele Miriam Sharonová. Byla to poměrně rozsáhlá výstava v ICA a byl k ní vydán překrásný katalog. Všechno se ale odehrávalo v ICA a ve městě nic.

**Poslední dva dotazy. Oba dva jsme se zúčastnili Bienále v Benátkách, já jsem včera byl v Kaselu, zítra otevírá Münster a zahajuje se umělecký veletrh v Basileji. Tento rozhovor jsme začali hovorem o 50. a 60. letech a od té doby se umělecký svět několikanásobně rozrostl. A všechny ty velké feministické výstavy, které jste chtěla realizovat v 70. a 80. letech, se**

**odehrávají v dnešní době. Také se objevují výstavy, které se stále více zabývají modernami a avantgardami v Jižní Americe a Asii v 60. letech; i těm z východní Evropy se dostává více pozornosti. Zajímalo by mě, jak vidíte současnost. Vím, že to je složitá otázka.** – Ano, a já na ni asi nedokážu odpovědět. Zůstávám dobrovolně mimo tento svět. Žiju v malé vesničce v Novém Mexiku (s celkovým počtem obyvatel 265), každý měsíc edituji místní zpravodaj, jsem zapojena do využití půdy, plánování rozvoje komunity, vodohospodářské politiky, což je zde velmi palčivá otázka. Také píšu o místních umělcích do katalogů a podobných publikací. Od roku 1980 se věnuji psaní o umělcích z řad původních obyvatel Ameriky, mnozí z nich jsou výjimeční umělci. Proto jsem také byla v Benátkách, byla jsem tam s National Museum of the American Indian. Edgar Heap of Birds v Evropě vystavoval venkovní instalaci o indiánech – jako o zajatcích, o indiánech ve Wild West Show atd. Benátky mě uchvátily, protože jsem ještě nikdy nebyla na žádné z takových senzačních výstav. Jako spisovatelku na volné noze mě nikdy nikdo nepožádal, abych o takové výstavě něco napsala, a také by mi nikdy nikdo neproplatil náklady. A navíc, jen velmi nerada píšu o takto velkých výstavách. Nikdy jsem nebyla na *Documentě* a na benátském Biennale jsem nebyla 50 let. Bylo to ohromující a fascinující zároveň. Strašně se mi líbilo, že se výstava rozkládala po celém městě a na jednotlivých ostrůvcích. Procházeli jsme se Benátkami jako turisté a náhodně jsme narazili na výstavu Daniela Burena a na estonskou reprezentaci...

**Kde bych mohl sehnat váš zpravodaj?** – Neseženete ho. Jmenuje se *El Puente de Galisteo* a je určen pouze obyvatelům vesnice. Dříve jsme zpravodaje prostě vhodili do schránek lidí, ale jen do chvíle, než nás pošta donutila používat uzamykatelné schránky. Nyní tedy zpravodaj rozesíláme poštou. Budu muset brzy ukončit náš telefonní rozhovor, ještě musím jet do tiskárny.

**Fascinuje mě, že na začátku své kariéry jste očekávala globalizaci světa umění, a tak jste ihned brala na vědomí a zviditelňovala nezápadní umění. Vaše současné aktivity se týkají především místních obyvatel, a to hned několika způsoby. Je to nějaká forma odporu?** – Pravděpodobně ano, utajeného odporu. Kontext pro mě vždy mnoho znamenal. Zajímá mě, jak se věci dějí ve specifické situaci, a já nyní žiji polovesnickým životem na okraji vesnice, která byla původně hispánská. Mateřským jazykem většiny starších obyvatel je španělština a to mi připadá více než zajímavé. Když jsem v roce 1958 dostudovala a než jsem se dostala do světa umění, byla jsem dobrovolnicí u organizace American Friends Service Committee, což byl předchůdce Mírových sborů, a působila jsem v mexické vesnici ve státě Puebla. To byla má první zkušenost se třetím světem. Miluji cizí jazyky, i když už



žádný neovládám dost dobře. Mexiko mě velmi ovlivnilo, i když nevím, jak mě ovlivnilo v mé kurátorské kariéře. Nyní je mi 70 let a ocitám se na velmi podobném místě. Právě píšu knihu o historii tohoto místa. Stává se ze mě opravdová historička, jsem obklopena stovkami malých dokumentů a užívám si to.

**Takže to je další druh mapování. V průběhu tohoto rozhovoru jsme se k tématu mapování dostali již několikrát.** – Ano. Nyní mapuji velmi specifickou oblast, potýkám se s aspekty postoupení území, zapomenutými názvy míst atd. Na toto téma nebude uspořádána žádná výstava. Nedávno jsem napsala text do britské knihy *Focus on Farmers*. Baví mě přemýšlet o vesnických záležitostech, využití půdy atd., ale v mé mysli má umění vždy vyhrazeno své místo. Umění mě naučilo dělat to, co chci dělat. Názory, které jsem získala od umělců, zformovaly můj pohled na svět.

## Archeologie věcí budoucích

Daniel Birnbaum

Toto je kniha o předchůdcích Hanse Ulricha Obrista, o jeho „prarodičích“. Ale jeho „rodiče“ v profesním životě, Suzanne Pagéová a Kasper König, nejsou v této publikaci zahrnuti, ač byli jeho nejlivnějšími učiteli ve světě umění. Pravděpodobně by jim musel být věnován celý samostatný oddíl této knihy. S dovolením tedy začnu citátem z rozhovoru s Pagéovou na téma kurátorská činnost. Rozhovor, který vyšel v časopise *Artforum*, je výsledkem setkání, které zorganizoval Hans Ulrich v roce 1998. V té době mě pravidelně navštěvoval ve Stockholmu, když připravoval důležitou skandinávskou výstavu nazvanou *Nuit Blanche*.

**D. B.: Zdá se, že i když jste ředitelkou mocné instituce, nikdy jste se nepokusila sama sebe obsadit do hlavní role. Představujete tichou verzi kurátorovy role.** – S. P.: Ano i ne. Nerada se objevuji v záři reflektorů, ale ráda osvětluji zákulisí. To je ve skutečnosti velmi obtížné. Musíte se snažit, abyste nezdůrazňoval vlastní subjektivitu, a nechat umění, aby samo o sobě stálo ve středu dění. Opravdová síla, ta jediná, za kterou má smysl bojovat, je síla umění samotného. Umělcům by mělo být umožněno zprostředkovat své vize ostatním, jak nejjasněji dovedou, a také by jim mělo být povoleno překračovat meze. To je moje role a moje opravdová moc. Kurátor je tomuto procesu nápomocný. A nejlepší způsob, jak toho dosáhnout, je být dostatečně otevřený a přijímat nové světy, které pro nás umělci odkrývají těmi nejradikálnějšími způsoby.

**Ale vy vybíráte umělce, kteří budou vystavovat. Nemůžete popřít, že právě to vám dává velkou moc.** – Kurátor by měl být jako derviš, který krouží okolo uměleckých děl. Musí existovat naprostá jistota ze strany tanečníka, že chce začít tančit, ale když začne, nemá to co dělat s mocí nebo kontrolou. Do jisté míry to znamená naučit se zůstat zranitelný a otevřený vizím umělců. Také se mi líbí pohled na kurátora nebo kritika jako na prosebníka. Jde o to zapomenout na všechno, co si myslíte, že víte, a také o to, povolit sám sobě se ztratit.

**To mi připomíná něco, co Walter Benjamin napsal v *Berlin Childhood*, kdy říká, že člověk se musí hodně učit, chce-li se opravdu ztratit ve městě.** – Ano, to, o co se snažím, je jistá forma koncentrace, která se náhle změní v opak – ve schopnost být přístupný jakýmkoli alternativním dobrodružstvím.

Přibližně o deset let později mi Hans Ulrich zaslal rozhovor s Kasperem Königem, který byl možná jeho nejdůležitějším mentorem. V tomto rozhovoru se také objevily myšlenky

o elementární neviditelnosti kurátora: „Ano, moje motto je udržet věci co nejjednodušší: na jedné straně tradičně stojí umělecká díla, ne umělci, ale jejich výtvoři. Na straně druhé stojí veřejnost. My, jako kurátoři, se nacházíme v prostoru mezi nimi. A pokud odvedeme dobrou práci, mezi uměleckými díly se ztratíme.“

V roce 1967 vydal John Barth svůj kontroverzní esej s názvem „The Literature of Exhaustion“, kde předložil své názory, že tradiční způsoby literární reprezentace, které jsou spojovány s románem, byly „vyčerpány“, a že román je jako literární formát značně opotřebovaný. Po smrti románu mohl člověk naivně předstírat, že se nic nestalo (k čemuž se uchýlily tisíce umělců), nebo mohl z konce tohoto žánru těžit. Od Jorgeho Luise Borgeše k Italu Calvinovi je možné najít fantastické verze takové „literatury po literatuře“, ve které se konec hry mění do nového způsobu psaní. Příklad, který mám na mysli, je Calvinův brilantní metaromán *Když jedné zimní noci cestující*, jenž v sobě spojuje tolik různých knih. Možná je to stejný případ jako mrtvá malba, kterou stále drží naživu Gerhard Richter, jenž maluje všemi možnými technikami a žádnou neupřednostňuje. Alespoň to je stanovisko, které si kritik Benjamin Buchloh přál, aby bylo umělci přijímáno. Tuto svou touhu vyjádřil v legendárním rozhovoru.<sup>28</sup> Richter zde grandiózním způsobem manifestoval konec své disciplíny.

Zdalo by se, že srovnatelným způsobem dosáhl svého konce i Bienále. Ale pokud hledáme nový začátek, konec je pravděpodobně nevyhnutelný. Hans Ulrich Obrist to ví, a proto ve spolupráci se Stéphaníí Moisonovou uspořádal lyonské Bienále, které bylo zahájeno v září 2007 jako jistý druh metaliterární hry. V duchu skupiny Oulipo (experimentální skupiny básníků a matematiků) se celá událost omezila pouze na seznam návodů a kurátor byl pouhým algoritmem. Konec v jiném podání byl vyznačen padesátou instalací benátského Bienále Francesca Bonamiho v roce 2003. Alespoň tak jsme to já i Obrist pocítovali, když jsme na Bienále připravovali své sekce. Přehlídka zahrnovala vysoký počet výstav: nejextrémnější, nejhustší a nejúchvatnější asijskou přehlídku (Hou Hanru byl kurátorem), sekce organizované umělci (Gabrielem Orozcem a Rirkritem Tiravanijou), laboratoř v zahradě (*Utopia Station*, což byla společná práce Obrista, Tiravaniji a Molly Nesbitové) a mnoho dalších různých výstav, které fungovaly podle vlastní logiky. Byla to různorodá událost a jistým způsobem to bylo také Bienále, které mělo ukončit éru Bienále jako experimentálních událostí. Pokusilo se vyčerpat všechny možnosti a přivedlo

<sup>28</sup> Benjamin Buchloh, „Interview with Gerhard Richter“ in *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, exh. Cat., MoMA, New York 2002.

pluralitu tak daleko, jak jen to bylo možné. Mnoha lidem se to moc nelíbilo, ale tuším, že téměř všechno, co přijde po tomto počínu, bude vypadat konzervativně.

Konec Bienále neznamená, že už se nebudou konat žádné další ročníky Bienále (stejně jako „smrt románu“ neznamenala, že knihy zmizely z pultů knihkupectví). Naopak, v současnosti se odehrává více Bienálí, než tomu bylo kdy v minulosti. Ale co se týče experimentálnosti a inovací, zdá se, že dosáhlo bodu, kdy bude muset být znovu objeveno. Myšlenka, že způsoby uměleckého vyjádření mohou být vyčerpány, není vůbec nová. Tak například v polovině 20. let vyjádřil podobný názor i velmi mladý Erwin Panofsky: „Když dílo na určité umělecké téma již došlo tak daleko, že další práce ve stejném směru, vycházející ze stejných předpokladů, nepřinese žádné ovoce, výsledkem je většinou obrovský krok vzad, nebo ještě lépe naprostý obrát.“ Panofsky dále říká, že takové změny jsou vždy doprovázeny přesunem uměleckých snah do nové země nebo na novou uměleckou disciplínu.

Můžete namítnout, že Bienále není umělecký směr, tak jak může fungovat přirovnání k malbě nebo literatuře? Nevím to jistě. Díky osobnostem, jakými byli nedávno zesnulí Pontus Hultén a Harald Szeemann, dostala role kurátora nové atributy. Szeemann se pokoušel dělat výstavy, které by byly „básněmi v prostoru“. Od počátku jeho odklonu od tradičních muzejních pokusů o klasifikaci a uspořádání kulturních materiálů nemůže být osobnost kurátora již dále viděna jako kombinace byrokrata a kulturního impresária. On se místo toho zjevil jako druh umělce. Někteří by jej označili za metaumělce, utopického filosofa, nebo dokonce šamana, a to i přesto, že by se zcela neztotožňovali s jeho vírou, že umělecké výstavy jsou velmi spirituální události, které mají moc vykouzlit alternativní způsoby organizace společnosti. Srovnání s Pontem Hulténem, zakládajícím ředitelem Centre Pompidou, nabízí porovnání skrze zásadní rozdíly – v institucionálních modelech i v pojetí kurátorské činnosti. Bylo by možné říci, že Szeemann a Hultén se nacházejí na opačných pólech téhož spektra a tak toto spektrum významně rozšiřují. Szeemann si zvolil cestu, při které nevedl muzeum, ale místo toho vynalezl roli nezávislého *Ausstellungsmachera*, toho, který si v hlavě stále nosí své muzeum posedlostí. Na druhé straně Hultén více než kdokoli jiný testoval limity muzea současného umění zevnitř. Pokoušel se celou instituci přeměnit na multidisciplinární laboratoř a pracoviště. Nyní nás Hultén i Szeemann opustili a nám zůstalo globální prostředí, které oba zásadně formovali. Úspěšné muzeum se stalo společností, Bienále zažívá krizi. A co nás čeká za příštím rohem? Samozřejmě to jsou veletrhy umění, které se budou tvářit jako výstavy umění, a také úplně nový park v Abú Dabí, kde se možná za několik let dočkáme přemrštěného bienále na steroidech. V poslední době jsme byli svědky opomíjení všech funkcí uměleckého světa a to znamená, že se děje něco velmi významného mimo hlavní

scénu. Kritik byl odstrkován kurátorem, a ten byl vytlačen poradcem, manažerem, ale nejvíce sběratelem a obchodníkem. Už nemůže být pochyb o tom, že Bienále je nahrazeno veletrhem umění.

Ale bezpochyby nás také čeká nový začátek. Někdy v blízké budoucnosti se to stane, protože věci nemohou jen tak skončit. Když se objeví nové kulturní formace, mají tendenci využívat fragmenty z již zastaralých směrů a seskupení. Panofsky na to poukázal: budoucnost se skládá z elementů minulosti – nic se neobjeví ex nihilo. Budoucnost organizování výstav rozvine takové prostředky, které jsme již dříve znali, ale zapomněli jsme na ně. Tato kniha je unikátní a Hans Ulrich Obrist není pouhým archeologem, je také průvodcem po uměleckých krajích, které čekají na své objevitele.

## Jak se dá přelstít prase hledající lanýže

Noemi Smolik

Seznamy jeho publikací jsou nekonečné, zrovna tak jako seznamy jeho výstav. Jeho tempo je ohromující. Jako by se od té doby, co se během svých školních prázdnin rozhodl za dvacet dní navštívit dvacet měst, přes den obcházel muzea a noc strávil ve vlaku na cestě do dalšího města, nezastavil. Neví se, kde vlastně žije; snad u Curychu, ale potkat jej lze v Londýně, kde je spoluředitelem Serpentine Gallery, stejně jako v Tokiu anebo v Rio de Janeiru. Zahájení mezinárodně významné výstavy, trhu anebo symposia kdekoli na světě je nepředstavitelné bez Hanse-Ulricha Obrista.

Zdá se, že nespí, a když, tak v letadle. Čím se stravuje kromě espresa, není známo a jeho paměť na jména je neuvěřitelná. Jako by se jméno, které jednou slyšel, navždy vrylo do jeho mysli a čekalo na vhodnou dobu svého uplatnění. Obrist je bez diskuse jedním z nejproduktivnějších milovníků a obdivovatelů umění. „Já si opravdu myslím, že umělci jsou ti nejdůležitější lidé na této planetě, a jestliže to, co dělám, jim je ku prospěchu a pomáhá jim to, tak jsem šťasten,“ říká tento až skoro sverepý zastánce umělců a umělkyní.<sup>27</sup> Ne náhodou ho renomovaný anglický časopis *Art Review* v roce 2009 označil za vůbec nejvlivnější osobu současného umění.

Ve 23 letech organizoval Obrist svoji první výstavu současného umění ve své vlastní kuchyni ve švýcarském St. Gallenu. Následovalo založení Muzea Roberta Walsera v roce 1992, které spočívalo v jedné vitrině umístěné v hotelu Zur Krone v Gaisu. Výstava *Cloaca Maxima* následovala v roce 1994 v curyšském Muzeu městské kanalizace. Byl to právě Obrist, který se svými výstavami na nezvyklých místech zvedl vlnu do dneška trvající výstavní činnosti v prostorách umění zcela cizích. Ale nejenom z hlediska prostoru změnil tento kurátor výstavní aktivity. Jeho časově omezené zásahy, jako dnes již známá řada *Migrateurs* v pařížském Musée d'Art Moderne; během které byly vždy dva dny v týdnu ve stálé sbírce prezentovány výstavy jednotlivých mladých umělců a umělekyní, posunuly i chápání časového rozmezí výstav. Jeho výstava *Hotel Carlton Palace Chambre 763*, které se v hotelovém pokoji o dvanácti čtverečních metrech zúčastnilo přes sedmdesát umělců a umělekyní, nebo jeho aktivity ve vídeňském Museu in Progress jsou dnes již legendou. Stále aktuální je jeho snaha svými výstavními zásahy rozbít to, čemu říká syndrom prasete hledajícího lanýže, čímž myslí výstavní pokusy, jejichž cílem je ilustrace intelektuálních konstruktů.

<sup>27</sup> Alison Roberts, Hans Ulrich Obrist, *The Got of Planet Art*, *The London Evening Standard*, October 22, 2009.

## Poděkování

Autor knihy by rád vyjádřil vděk za podporu všem zúčastněným lidem i institucím. Mezi ně patří: Richard Armstrong, agnès b., Véronique Bacchetta, Carlos Basualdo, Daniel Birnbaum, Stefano Boeri, Christian Boltanski, Saskia Bosová, Lionel Bovier, Jacqueline Burckhardtová, Daniel Buren, Christophe Cherix, Bice Curigerová, Chris Dercon, Michael Diers, Tom Eccles, Zdenek Felix, Peter Fischli, Robert Fleck, Teresa Gleadoweová, Jens Hoffmann, Koo Jeong-A, Jean-Baptiste Joly, Kasper König, Jannis Kounellis, Bertrand Lavier, Ingeborg Lüscherová, Jean-Hubert Martin, Ivo Mesquito, Pia Meyerová, Molly Nesbitová, David Neuman, F. a E. Obristovi, Paul O'Neill, Suzanne Pagéová, Adriano Pedrosa, Mario Pieroni, Julia Peyton-Jonesová, Beatrix Rufová, Nicholas Serota, Dora Stiefelmeierová, Sally Tallantová, Birte Theilerová, Lorraine Two, Gavin Wade, David Weiss.

Knihovna Kabinetu teorií  
Fakulty výtvarných umění VUT  
Bývalská 75/17  
602 00 Brno

## Hans Ulrich Obrist Stručná historie kurátorství

S předmluvou Christophe Cherix, doslovem Daniela Birnbauma  
a medailonem autora od Noemi Smolik.

Všechny texty jsou publikovány se souhlasem autora a s pomocí vydavatelů,  
časopisů, institucí a umělců, kteří jsou vyjmenováni v úvodních poznámkách  
ke každému rozhovoru.

Překlad z 3. vydání anglického originálu:

*Hans Ulrich Obrist, A Brief History of Curating*

© 2009 JRP|Ringier and Les presses du réel, Zurich 2009

ISBN: 978-3-905829-55-6

Medailon autora pro české vydání Noemi Smolik

Překlad ActivLingua

Revize překladu Ludmila Dudáková

Redakce Vladislav Dudák

Jazyková redakce Alice Dudáková

Korektura Tomáš Stejskal

Obálka, grafický návrh a sazba Jakub Troják

Tisk UNIPRINT, s.r.o.

Vydala GASK, Galerie Středočeského kraje

V českém jazyce vydání první, 2012

GASK, Galerie Středočeského kraje

Barborská 51/53, 284 01 Kutná Hora

telefon +420 327 511 135, +420 725 607 388

e-mail [info@gask.cz](mailto:info@gask.cz)

Copyright

© Daniel Birnbaum a Christophe Cherix for their texts, 2009

© Hans Ulrich Obrist, JRP|Ringier Kunstverlag AG, 2009

© Noemi Smolik, 2012

© Galerie Středočeského kraje GASK, 2012

ISBN: 978-80-7056-167-6

Obsah

**Předmluva – 9**

*Christophe Cherix*

**Rozhovory Hanse Ulricha Obrista s:**

Walterem Hoppsem – 13

Pontem Hulténem – 33

Johannesem Claddersem – 51

Jeanem Leeringem – 61

Haraldem Szeemannem – 71

Franzem Meyerem – 91

Sethem Siegelaubem – 103

Wernerem Hofmannem – 115

Walterem Zaninim – 127

Anne d'Harnoncourtovou – 143

Lucy Lippardovou – 165

**Doslov – 197**

Archeologie věcí budoucích

*Daniel Birnbaum*

**Medailon autora – 201**

Jak se dá přelstít prase hledající lanýž

*Noemi Smolik*