

Od objektu k projektu: umělecké intervence v muzejních sbírkách

Khadija Carroll La

„Ve chvíli, kdy svou mysl obracíme k budoucnosti, nemáme již co do činění s objekty, ale s projekty.“¹

Inter-ven-ce dělí to, co už existuje

Když současní umělci zasahují do muzejních výstav, zasahují mezi minulé a budoucí způsoby vidění a mění tedy muzejní objekty v projekty. Slovo intervence pochází z latinského *intervenire*, tj. vstupovat mezi. Intervence v kontextu umělecké praxe implikuje umělecký záměr narušit vztahy v muzeu, kde jsou objekty často prezentovány jako autoritativní zástupci dané kultury.

V tomto textu se rozdělením slova *inter-ven-ce* snažíme definovat *intervenire* jako něco „mezi“ [between-coming], v němž katalyzátor (výstavní prostor) představuje jakéhosi prostředníka

mezi muzeem a dílem a oba je spojuje.² Pomocí tohoto prostředníka jsou diváci vtahováni do výstavy a muzejní konvence se samy stávají uměleckým projektem.³ Přítomnost umělce, která proměňuje vztah k existujícím objektům ve sbírce a v kontextu, současného diváka podněcuje, aby i on vnímal své místo v prostoru a čase. Na následujících řádcích budu zkoumat, jak současné umělecké intervence využívají lidské smysly – jak vstupují mezi objekt díla a „objekt“ diváka a jak iniciují jejich dialog. Budu porovnávat různé přístupy umělců k intervencím v muzejním prostředí. Nekladu si za cíl napsat úplnou historii intervencí – tento text sám spíše intervenuje do našich fenomenologických reakcí na muzejní předměty a zkoumá rovněž sociologii zásahů do muzea. Tyto zásahy využívají světlo, pach nebo zvuk, a ztělesňují tak samotnou výstavu.

(...)

¹ Hannah Arendt, *Život ducha*, I. díl, Praha: Aurora 2001, s. 13 (přeložil Jan Lusk).

² Povšimněme si, že způsob užití slova „intervence“ ve vojenství, medicíně a sociální práci se velmi liší a nesouvisí s uměleckými intervencemi ve veřejném prostoru muzea.

³ V devadesátých letech vznikla řada antologií, které

reflektují kritické přijetí muzeí a současné intervence: Daniel J. Sherman – Irit Rogoff (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1994; John Elsner – Roger Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge MA: Harvard University Press 1994. K studiím z poslední doby patří např.:

Christopher Pinney – Nicholas Thomas (eds.), *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, New York: Berg 2001; Mariet Westermann (ed.), *Anthropologies of Art*, Williamstown MA: Clark Institute of Art 2005; Arnd Schneider – Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford: Berg 2006.

Stručná historie divání

Na začátku diskuse o současných intervencích nejdříve představím některé historické precedenty intervenčních praktik. V posledních padesáti letech se objevilo mnoho umělců, kteří by sem mohli být zařazeni díky své „muzeální kritice“. V tomto smyslu by sem mohli patřit Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher, Louise Lawler a Andrea Fraser.⁴ Analýza intervencí těchto umělců – nemluvě o řadě jiných, kteří rovněž pracují s tímto konceptem – by však vyžadovala rozsáhlejší pojetí, než jaké si zde můžeme dovolit.

V tomto směru by mohlo být užitečné začít mou neúplnou analýzu návratem k prvním prototypům muzeí, jako je University College London (UCL) a expozice Johna Flaxmana (1755–1826). Na UCL se v komentářích pracuje s jediným vyprávěním opřeným o neoklasicistní styl, jež implikuje zdánlivě objektivní prezentaci umělcových prací. Subjektivnější fenomenologický zážitek z díla Flaxmana a dalších v Sir John Soane Museum je k prezentaci tohoto umělce v UCL v přímém kontrastu. Mody vystavování téhož sochaře jsou v těchto dvou případech natolik odlišné, že se důležitost výstavy pro utváření významu uměleckého díla stává zcela evidentní. Muzeologie představovaná výstavou v UCL reprezentuje směr myšlení zaměřený na akumulaci znalostí pomocí taxonomického uspořádání materiálu do systému, který implikuje svět ovládaný řádem. Flaxmanovy sochy imitují tradici

a jsou vystaveny na štukové zdi jako *spolia*, vkládané fragmenty starověké architektury, uspořádané nicméně v salonním stylu ve třech výškových úrovních.

Asi o kilometr dál, v domě Flaxmanova současníka, sběratele a architekta Johna Soana (1753–1837), jsou sochařovy práce vystaveny v naprostém kontrastu. V instituci, která dnes nese název Soane Museum, je Flaxman dán do kontextu s dalšími díly, objekty a prostorovými a fyzickými plány, který skládá individualizovanou hermeneutiku pohledu. Kabinet kuriozit, jímž lze procházet v Soane Museum, je založen na idiosynkratické nutnosti postavit zvláštnosti do kontrastu. Architektura a instalace v muzeu diváka vybízejí, aby pohlédl i za to, co vidí. Když například návštěvník poprvé vkročí do knihovny, zrcadla za regály s orientálními nádobami prodlužují strop a evokují další místnosti. V šatně se dveře skříňek zdánlivě otvírají do dalšího prostoru a naznačují, že jsou ve zdech skryté předměty. V galerii se prostor domu rozevírá do salonu pod její úrovní, který Soane postavil pro „mnicha“, jenž však nikdy fyzicky neexistoval. Světelné zdroje jsou umístěny tak, že je divák nevidí, a vtaňují jej do archeologického dramatu sbírky. Soane Museum samozřejmě není samo o sobě intervencí, neboť intervence fungují jako druh komentáře ke starší muzejní praxi. Ale tato komprimace předmětů do meziprostorů reprezentuje výstavní projekt, který lze chápat jako předobraz dalších podobných uměleckých praktik, jež nedávno redefinovaly muzeum.

⁴ Je nutné dodat, že existuje řada intervencí, které zde nezmiňujeme. Z diskuse jsem rovněž vyloučila muzea nabízející umělcům kurátorství jejich sbírek, jako např. výstavy

„umělcův výběr“ v MoMa v New Yorku nebo v Lentos Museum v Linci. Obvykle zde chybí prvek kritičnosti. Pouze když byl např. Robert Storr kurátorem výstavy Sophie Calle v MOMA, stal

se odkaz k chybějícím dílům a paměti diváků intervencí, která zpochybnila typickou prezentaci objektů v muzeu jako nezávislých na kontextu a diváčích.

Mnoho současných umělců rozvíjí myšlenky a postupy v duchu Soanovy individuální muzeologie. Ty vycházejí z tělesných prožitků, které lze těžko vyjádřit, protože jejich cílem je přenést diváka za verbálně definované vnímání. Fyzický pohyb muzejním prostorem je fenomenologickým základem, který intervenční praktiky často používají jako východisko pro analýzu historického vyprávění daného muzea. Tato dvojí zkušenost (pohyb mezi exteriérem a interiérem), kdy jsme v muzeu „vyjímání“ ze svého já a zároveň vtahování sami do sebe [*being taken out-of oneself and being taken in-to oneself*], poskytuje parametr pro mou analýzu toho, jak se díváme na předměty v muzeu, při oné mnohostranné činnosti, která rovněž znamená dívat se do/kolem/skrz/ven/přes.⁵ Tato „promiskuitní“ aktivita spjatá se slovesem „dívat se“ umožňuje v angličtině popsat akt vidění jako mnohsměrné a často hluboké propojení s předmětem. To mě vede k argumentu, že muzeum není ani tolik o vyprávění příběhů a zobrazování (což je způsob, jakým byly mytologie sdělovány neoklasicistní muzeologií), jako o senzorickém objevování, jež předchází porozumění.⁶

⁵ Byla to Laura Mulvey, která představila heterogenní „dívaní se“ v článku *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975); česky: *Vizuální slast a narativní film*, in: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií: Čtrnáct klasických textů angloamerického feministického myšlení*, Praha: SLON 1998.

⁶ To se stalo základem většího projektu nazvaného *LOOK Exhibition Design*, zdokumentovaného na www.nowlook.at.

Ve vztahu k tradičním způsobům vystavování si intervence v muzeích přisvojily záměrně idiosynkratickou pozici. Iniciují subjektivitu, která se nachází za jakýmkoli individuálním přístupem k jevům a individuálním pozorováním, aby ovlivnila standardní příběhy národa, vědy a historie, jež myšlenka muzea obsahuje.⁷ Příbuznost Soanova muzea a současných intervencí spočívá ve vztahu, který nastolují mezi divákem a prostředím, v němž jsou objekty viděny. Soanův dům je archetypem druhu místnosti, která se vyvinula k nepoznání a stala se veřejným muzeem, jak je známe dnes. V 19. století Soane a s ním i řada dalších aristokratů otevřeli své soukromé salony privilegovaným hostům. Soukromé sbírky začaly být prezentovány ve stále veřejnějších prostorách a osobní kurátorství tudíž ztratilo smysl ve prospěch standardizované autority.⁸ Za tímto účelem pracovali muzejní kurátoři se zažitým typem výstavy, který je soustředěný kolem historických stylů a vybudovaný na základě teleologie pokroku. Naopak Soanovo muzeum z 19. století se jako mnoho současných intervencí vyznačuje větším důrazem na účast diváka při utváření významu.

⁷ James Putnam, *Art & Artifact: the Museum as Medium*, London: Thames & Hudson 2009.

⁸ Mary Staniszewski poukázala na spojení mezi experimentátorstvím počátečních výstav v MOMA a hnutími jako konceptualismus, která podle ní uvedla politiku do sféry individuálního umělce. Po *Information* (MoMA, 2. 7. 1970) mělo muzeum podle jejího názoru volné ruce zavést ve svých instalacích mýtus muzea jako neutrálního

zdroje estetického potěšení. Staniszewski si však neuvědomuje vliv pozdější výstavy *Primitivism*, který bude rozebrán dále v této kapitole. Viz Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: The MIT Press 1998.

Tím se otevřel potenciálně produktivní prostor mezi tradičními veřejnými muzei, která dnes slaví prvních sto či dvě stě let své existence, a současnou výstavní praxí – ta přitom často vyzývá diváka k účasti (dále v této kapitole bude tento kontrast rozveden, zejména pokud jde o Britské muzeum). Raným a velmi vlivným příkladem současných pobídek „číst“ muzeum kriticky prostřednictvím expozic jeho sbírek byla práce Freda Wilsona (1992), iniciující účast každého diváka na rasismu. Intervenoval tehdy do sbírky Maryland Historical Society, typického státního muzea amerického jihu, kde před pouhými několika desetiletími Americké hnutí za občanská práva bojovalo za rovnoprávnost Afroameričanů.⁹

V díle nazvaném *Metal Work* (Kovový výrobek) Wilson vystavil nádherné stříbrné nádoby z doby Konfederace v Marylandu vedle okovů otroků vyrobených ve stejných dílnách. V této sérii prací, nazvané *Mining the Museum* (Těžba muzea), Wilson rovněž otočil velké indiánské tabákové sochy tak, aby byly umístěny spíše jako aktivní účastníci dialogu s divákem než jen jako statické ikony vybízející k nákupu. Wilsonovo totální přeorganizování vedlo k politické konfrontaci, jež vynesla na světlo sociální předpoklady a ideologická očekávání, která jsou základem kurátorské praxe v oblasti výtvarného umění. V návštěvnické knize k výstavě *Mining the Museum* se na jedné straně objevila hostilita starších bílých místních obyvatel (jde o celkem přesnou generalizaci) a na straně druhé podpora

imigrantů a menšin, kteří se cítili být výstavou reprezentováni.¹⁰ I když Wilson má afroamerické a indiánské kořeny, byla škála národností, které se identifikovaly s výstavou *Mining the Museum*, mnohem širší. O patnáct let později je Wilsonův způsob intervence stále pro většinu muzeí příliš radikální, a to z obavy, aby jejich sponzoři, sběratelé, designéři a ředitelé nepůsobili nmoderně či nevěrohodně.

Prostor „mezi“: jiskřící vzdálenost mezi živými a mrtvými

Intervence jako ta Wilsonova jsou založeny na způsobu, jakým návštěvníci chápou díla vystavená ve sbírkách. Umělci pracující s podobnými tématy se někdy zaměřují na změnu infrastruktury, která dříve návštěvníkům umožňovala se prostě dívat na vystavené objekty. Například v roce 2004 Wong Hoy Cheong intervenoval do Pitt Rivers Museum na Oxfordské univerzitě, kde pouze změnil nastavení světelných zdrojů, které určují, jak diváci v galerii vidí vystavené předměty. V eseji o tomto projektu Craig Richardson uvádí, že „všechna nejlepší anglická muzea, hlavně viktoriánská, využívají bledé a romantické sluneční světlo, převážně tak, že denní světlo dodává vystaveným sbírkám zkldňující a vyvážené pojetí. Ale v zimních měsících vrhá severní slunce smutné, dlouhé stíny, a muzea tak připomínají márnice... Intenzita barev ve Wongově intervenci (intenzita světla neznamenalala pro vystavené předměty nebezpečí) vede k asociaci s živou okamžitostí

⁹ Viz např. Public Broadcasting System, *Eyes on the Prize*, sérii dokumentárních filmů o historii Amerického hnutí za občanská práva.

¹⁰ Komentáře návštěvníků byly zveřejněny na konci katalogu. Viz Lisa G. Corrin (ed.), *Mining the Museum: An Installation* by Fred Wilson, Baltimore:

The Contemporary Museum 1994 (výst. kat.). Intervence Freda Wilsona (1954) do sbírky Maryland Historical Society získala rovněž podporu od The Contemporary Museum.

senzorického zážitku, kterou lze v tolik vychvalované ponuřosti anglických muzeí najít jen zřídka.“¹¹

V typicky temném Pitt Rivers Museum zaměřeném na etnografii nainstaloval Wong senzory pohybu, které se vstupem diváka zapnuly bodová světla. Pohyb diváků výstavou zapínal senzory, které postupně rozsvěcovaly barevná světla ozařující vystavené předměty. Světlo zalévalo předměty blízké a vzdálené a fungovalo v temném prostoru jako geometrické ukazovátka. Instalace světel v Pitt Rivers Museum byla nedávno opět oceněna odborníky, kteří se zajímají o dějiny muzejnictví, jako příklad unikátně zachované výstavy, která zůstala „originální“, aniž by „modernizovala“. Avšak vzhledem ke kategorickému formálnímu uspořádání, které si vynucuje soudržnost mezi předměty (např. poněkud náhodné uskupení všech kopí a štítů ve výstavních prostorách), zkresluje expozice viktoriánského období pojmové rozdíly mezi komunitami, jejichž předměty jsou vystaveny. Wongovy *Slight Shifts* (Mírné posuny) oponují této tendenci ve sbírkách a vedou naši pozornost k jedinečnosti vystavených objektů. Jeho iluminace zdůrazňují vstup každého návštěvníka do galerie. Během mé návštěvy výstavy děti vesele pobíhaly celou instalací a zkoušely, jak mohou pohybem zapínat světla – odraz neskrývané radosti nad tím, jak může lidská přítomnost a pohyb vnést světlo do temných prostor. Wongův nenápadný posun pomocí šerosvitu změnil vztah návštěvníků k předmětům za sklem. Jasně barvy tyto předměty pro diváky ozvláštnily, a ti tak mohli vnímat každý předmět jako unikát pocházející z určité komunity. Tvary předmětů, které

byly zalité světlem a vyjmuté ze svého taxonomického „typu“, jen zářily. Zdálo se, jako by se vzdálenost mezi živým divákem a mrtvým tvůrcem, většinou zdůrazněná sklem mezi objektem a návštěvníkem, na chvíli zmenšila. V podobných instalacích se aktivují i materiály tvořící samotnou budovu a evokují zamyšlení nad historií vystavených předmětů. Pro autory intervencí tak může jejich činnost představovat typ fenomenologického aktivismu.

Zvyšování hlasitosti nepřítomných věcí

Wongova intervence v Pitt Rivers evokuje podobnou poetiku efemérnosti (emoční záběr věcí pohybujících se v čase) jako sonická intervence v Seattle Art Museum v roce 2008 na výstavě *S'abadeb – The Gifts: Pacific Coast Salish Art and Artists* (S'abadeb – Dary: Umění a umělci kmene Pobřežních Salishů) věnované umění Indiánů kmene Salish ze severozápadu USA. Aby bylo nepřítomné znovu zviditelněno, byl použit zvuk, podobně jako světlo v případě viktoriánského antropologického muzea uvedeného výše. Problém, který zde vedl k intervenci, nebyla pochmurnost a typologické uspořádání, ale rozdílné názory kurátorů na to, co by mělo být prezentováno. Část komunity Salishů trvala na tom, že nejposvátnější aspekty jejich náboženských obřadů by neměly být vystaveny vůbec. Toto rozhodnutí bylo napadeno jinou frakcí Salishů, která tyto předměty naopak vystavit chtěla, aby tak výstava byla dosud nejucelenější přehlídkou umění a kultury této komunity. Druhá skupina tvrdila, že by měly být vystaveny všechny složky

¹¹ Craig Richardson – Pale Rider, in: June Yap – Beverly Yong (eds.), *Wong Hoy Cheong Shifts 2002–2007*, Singapore:

National University Singapore Museum and Galeri Petronas 2008 (výst. kat.).

ontologie Salishů k oživení znalostí o obřadech, které s kolonizací zanikly. Kurátorka Barbara Brotherton, která tak byla nucena volit mezi těmito diametrálně odlišnými přístupy, se opatrně přiklonila k první skupině. Tím však značně omezila možnost ukázat celý rozsah předmětů, které tyto Indiáni vyrobili.¹²

Vstup do výstavy vítal návštěvníky mnohakanálovou audionahrávkou hlasů členů komunity Salishů, představující rozmanité složky jejich kultury. V severovýchodním křídle umělkyně z kmene Salishů Susan Parvel zpívala léčivou píseň a přitom rozkládala pokrývku, kterou vyrobila speciálně pro sbírku hostitelského muzea. Performance této umělkyně, jejíž hlas rezonoval v prostoru mezi vystavenými předměty, odstranila obvyklý problém, kdy je umění původních obyvatel připisováno anonymnímu autorovi.¹³

Zahájení výstavy se účastnil velký počet rodin původních obyvatel, které se fotografovaly před vyřezávanými a pestře pomalovanými sloupy hlavního kmenového obydlí rámujiícího videoinstalaci umělců Alexe Schwedera a Johna Gradea. V této práci se interiér původního obřadního domu mění v místo, jak vypadá dnes, kdy z budovy zbyly dva podpůrné sloupy, zatímco její zbytek se zhroutil. Sloupy na výstavě zdobily lasičky, zvířata z rodu *mustadiae* neboli suchozemských vyder, která mají v ikonografii Salishů důležité místo, protože překonávají hranice (žijí na zemi i ve vodě). Významné rody se s těmito

zvířaty měly setkávat v dávných dobách a dostávat od nich bohatství a moc. Podle antropologické literatury spočívá „posvátnost“ těchto zvířat také v tom, že některé vysoce postavené rodiny s jejich vycpanými těly prováděly léčivý rituál: pohybovalo se s nimi nad nemocnými ve snaze uzdravit je a očistit.

Série intervencí Schwedera a Gradea ukázala, že přání nevystavovat to, co je tajné a uctívané, lze respektovat, a to tak, že je to nahrazeno zvuky a hlasy spojenými s posvátností. Schweder a Grade rozmístili v celé instalaci prázdné podstavce, na kterých bývaly měly stát „zakázané“ předměty. Z těchto podstavců a boxů slyšeli diváci chřestění nebo zvuk vyřezávání posvátných předmětů. Demonstrací rozličných zvuků komunity Salishů tak výstava nenápadně narážela na nepřítomnost předmětů a vybízela k zamyšlení nad debatou uvnitř komunity, která jejich absencí způsobila.¹⁴ Umožněním změny výstavních konvencí se pak mohlo Seattle Art Museum přesunout mimo sféru předmětného a hmatatelného světa. Intervence se pokusila evokovat myšlenku země jako *topos*, která je ústřední v kultuře Salishů, ale jíž lze jen těžko představit v muzejním kontextu. Na nahrávce na jednom z podstavců například stařešinové kmene pomalu čtou názvy území, o které kmen přišel. Mluví podivným jazykem, který zní, jako když se něco povědomého proměňuje v cosi poněkud neznámého. Lze rozpoznat poangličtěnou výslovnost mnoha měst v okolí dnešního Seattlu, a přesto získávají pro ty, co neznají jazyk

¹² Svědectví Vi Hilberta, staršího člena kmene Upper Skagit Coast Salish, v úvodní videoinstalaci výstavy *S'abadeb* Alexe Schwedera.

¹³ Videoperformance včetně zvukové nahrávky Susan Parvel na výstavě *S'abadeb*, viz <http://www.nowlook.at/Salishpage.html>.

¹⁴ Komentář k výstavě zahrnoval text Reginy Hackett, Seattle Art Museum opens

Pacific Coast Salish exhibit: New show highlights the intimate works of Seattle's first people, *Seattlepi*, 22. 10. 2008; Sheila Farr, Coast Salish artists speak for themselves at SAM, *The Seattle Times*, 24. 10. 2008.

Salishů, novou etymologii. Základem kurátorované výstavy (...) se tak stalo zapojení domorodé komunity¹⁵ a umělci Schweder a Grade (kteří v Seattle Art Museum rovněž reinstalovali expozici afrického umění) zde vytvořili prostor, v němž bylo možné veřejně diskutovat o reprezentativních myšlenkách komunity.

Problém s vitrínami

Už dlouho tvrdím, že (aspoň z mého pohledu) intervence v muzeích začínají tam, kde končí vystavené artefakty. Otvírají fenomenologický prostor mezi vnímanou věcí a vnímajícím tělem. Interpretace poskytovaná intervencí představuje posun od konvenční analýzy hermetického objektu analyzovaného izolovaně od kontextu k metamuzeologické otázce, co je podstatou muzea a zda lze na tuto otázku odpovědět na základě toho, jaký druh výstav v muzeu probíhá.

Intervence přináší napojení jak na sémantiku muzejních výstav, tak na fyzické dimenze daného prostoru a ovlivňují způsob, jakým je muzeum chápáno. Rámy, podstavce, kustodi, čidla pohybu a také struktura muzea jako takového mají za úkol učinit umění fyzicky nedosažitelným a nedovolují návštěvníkům hmatatelný zážitek. To lze částečně pochopit, vezmeme-li v úvahu požadavky konzervace, které patří k základním výstavním praktikám. Ale, jak tvrdí v jiném kontextu Julia Kristeva, znamená to také, že v muzeu

jsou často vytvářeny hranice kolem věcí, které by mohly narušit společenské konvence.¹⁶ Z tohoto pohledu muzejní konvence separace pomocí skleněných vitrín a podobných struktur fungují i tak, aby nás psychologicky chránily před uměním.

Umění často zosobňuje myšlenky, které jsou příliš silné na to, abychom nad nimi uvažovali v každodenním kontextu.¹⁷ Díky hranicím, které umožňují jen vizuální spojení, definují muzea limity, v nichž jsou uzavřeny nábožensky silné předměty nebo zneklidňující umělecké výboje. Jedna z nejzřetelnějších hranic (které nás oddělují od cíle našeho pohledu) je všudypřítomné sklo ve formě vitrín. Skleněné vitríny, které jsou v muzeích takřka nepostřehnutelné, mocně legitimizují a udržují konstrukt umění a poskytují vystaveným předmětům autoritu. Tyto transparentní objekty rámuji artefakt jako vzácný a vzdálený na dotek a vůni tělům na druhé straně vitríny.

V principu je intervence reflektivním prostorem v obojím smyslu slova: exteriorizuje interní stav odrazu v umělci a odráží vztah mezi skupinami předmětů (či výstavami) v muzeu. Několik současných umělců, jako např. Yavoi Kusama, Anish Kapoor a Dan Graham, pracuje s odrazem jako účelem jejich umělecké produkce. Zajímá je způsob, jak reflektivnost zkrusluje prostředí kolem návštěvníka a nutí jej uvědomit si činnost pozorování. Tento koncept zahrnuje další kolaps ve vzdálenosti mezi věcmi

¹⁵ Barbara Brotherton, *S'abadeb - The Gifts: Pacific Coast Salish Art and Artists*, Vancouver: Douglas & McIntyre 2008 (výst. kat.).

¹⁶ Julia Kristeva, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982.

¹⁷ Alex Schweder, *Stalls between Walls: Segregated Sexed Spaces*, in: Barbara Penner - Olga Gersheshon (eds.), *Ladies and Gents: Gender and Public Toilets*, Philadelphia: Temple University Press 2009.

a umožňuje vnímat návštěvníka, objekt a muzeum jako prvky jediného prostoru.¹⁸

V *Close Transparencies* (Blízké transparentnosti) představuje Alex Schweder intervenci ve formě vitrín pro instalace v muzejním kontextu. Jako vystudovaný architekt, který umí najít poetiku i v pragmatismu, vidí Schweder tyto funkční objekty jako místa, kde se může odehrát transformace způsobu zapojení návštěvníků muzea do výstavy. Nesnaží se vitríny „zviditelnit“ pomocí transparentnosti a nereflexních technologií, ale některé jejich části osvětluje a ty se naopak stávají výraznějšími. Schwederovy vitríny v muzeu nejen kontrolují vlhkost a prašnost, ale současně umožňují několik pohledů na vystavený předmět. Například když se skupiny návštěvníků dívají na vystavený exponát, mohou také pozorovat sebe, jak jej pozorují. Pozorování objektu se stává mimetickou hrou, v níž si diváci a díla neustále vyměňují role.

Vůně jiného interiéru

Projekt muzea Humboldt Forum představující zájem bratrů Humboldtových o přírodu a historii Nového světa byl v roce 2008 uveden výstavou *Die Tropen* tematizující tropy.¹⁹

Objekty „starých“ kultur byly vystaveny vedle současných projektů umělců, kteří rovněž pracují v tropech. Spojení starověkého, moderního a postmoderního je něco, čemu se většina muzeí vyhýbá, a to zejména kvůli kritice zaznívající z etnografických kruhů, které tvrdí, že současné odvádí pozornost od starších děl.²⁰ „Apropriacce“ artefaktů z koloniálních éry za účelem současné výstavní praxe je často problematická, protože navazuje na dlouhou historii zneužívání vlastnictví a soupeření o ně v koloniálních zemích. Kritika porušování autorských práv zuří od sedmdesátých let minulého století a soustředí se hlavně na případy, kdy domorodí autoři nesouhlasili s tím, aby jejich práce byly reprodukovány. To se stalo například v projektu *Nine Shots* (Devět výstřelů, 1985) Innantse Tillerse (původem z Lotyšska), který použil prvky z díla *Free Dreaming* (Svobodné snění, 1984) od australského aboriginálního tvůrce Michaela Nelsona Tjakamarry a do svého malovaného pastiše zapojil motivy z děl německého malíře George Baselitze, aby přitáhl pozornost ke genocidě australských domorodců.²¹

V protikladu k podobným apropriacím stojí například *Jungle Shop* (Obchod v džungli, 2008) od Marka Diona (imitace skladu potravin v tropech v reálné

¹⁸ Bennett Simpson – Chrisse Iles (eds.), *Dan Graham: Beyond*, New York: Whitney Museum 2010 (výst. kat.); *Gayatri Spivak, Anish Kapoor: Memory*, New York: Guggenheim Museum Publications 2009 (výst. kat.).

¹⁹ Alfons Hug – Peter Junge – Viola König (eds.), *Die Tropen: Ansichten von der Mitte der Weltkugel*, Bielefeld: Kerber 2007 (výst. kat.).

²⁰ Toto byla obvyklá reakce návštěvníků na otevření výstavy *Tropen*. Současné intervence mohou být povrchní, jak bylo přesvědčivě prokázáno např. v textu Christopher Marshall, *When Worlds Collide: the Contemporary Museum as Art Gallery*, in: Suzanne MacLeod (ed.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, London and New York: Routledge 2005.

²¹ Toto téma se objevilo na výstavě Vivien Johnson *Copyrites*, kde byla díla původních obyvatel Austrálie umístěna vedle komerčních replik porušujících copyright, aby autorka zdůraznila urážku domorodých umělců a jejich kultury. Vivien Johnson, *Copyrites – Aboriginal Art in the Age of Reproductive Technologies*, Sydney: National Indigenous Arts Advocacy Association and Macquarie University 1996 (výst. kat.).

velikosti). Dílo bylo prezentováno na výstavě *Die Tropen*, a to včetně sloupů zachovaného domu.²² Když divák vstoupil do Dionova skladu (se všemi lahodnými vůněmi jídla), zažil somatickou reakci, zejména v žaludku a plicích. U některých dokonce tento zážitek vyvolal i nostalgickou reakci, snad navozenou teplem ve „skladu“. Před Dionovou stavbou byla skupina sloupů kmenového obydlí podobných těm salishovským z výstavy *S'abadeb*. Tito ze dřeva vyřezaní „duchové“ mají chránit dům před pohromou, ale když už nezůstal žádný dům, stala se jeho náhražkou Dionova stavba. Zatímco video Schwedera a Gradea s interiérem kmenové chýše zobrazovalo „tajemný“ prostor za vyřezávanými sloupy, vůně koření a exotického jídla linoucí se z *Jungle Shop* oživila zbylé části domu.

Nádherné řezby a kosmologie sloupů původního domu byly rovněž narážkou na pojem „primitivní chýše“ ve spojení s Dionovou stavbou. Dion, umělec a cestovatel (narozený v Kanadě v roce 1961), stavěl „primitivně“, aby zpochybnil názor, že domorodá architektura je „primitivní“.

Je důležité, že i další současní umělci vystavující na *Die Tropen* používali nové umělecké techniky k zamýšlení nad zastaralým etnografickým diskursem a argumentovali, že i nezápadní produkce může být *umění*. I když takové umění není úplně stejné, není ani úplně odlišné od typického současného umění v Evropě a Severní Americe. Díky těmto

intervencím se na výstavě objevily nové způsoby komentování muzeologického kontextu 19. století, ve kterém byly starší etnografické práce z výstavy původně sbírány, prezentovány a vystaveny. Návštěvník výstavy *Die Tropen* tak byl nucen podílet se na těchto nových přístupech a přehodnotit své názory na tradiční rozlišení mezi uměním a etnografií třetího a čtvrtého světa.

Problém s formou

(...)

Na kontextu záleží. Duchampův pisoár z roku 1917 otevřel diskurs moderního umění myšlenkou, že umění určuje kontext. Když diskuse o nezápadním umění vylučuje okolnosti, za kterých objekt vznikl, redukuje tím umění na artefakt. Ostatně kdybychom měli vyloučit veškerou diskusi o okolnostech vzniku západního umění, zásadně by to ochudilo jak umění, tak historii. V případě nezápadního umění však dějiny umění tento aspekt často přeskočily. Když Pablo Picasso řekl: „Vše, co potřebuji vědět o Africe, je v těchto objektech,“ odhalil tak kulturní nerovnost.²³ Současné intervence mají za úkol tento nepoměr narovnat a vytvořit vyrovnanou interakci mezi kulturami.

Intervence, jež jsem doposud zmínila, se tedy liší od jiných typů intervencí (charakterizovaných zde jako „vlození“), které jednoduše umístí „umělecký“ objekt vedle etnografického materiálu, jehož umělecký statut je zpochybněn.

²² Mark Dion zaměřil své umělecko-antropologické práce na intervence v muzeích.

²³ Srov. William Rubin, *Modernist Primitivism: An Introduction*, in: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York: Museum of Modern Art 1985 (výst. kat.).

Toto prosté obrácení významu evokuje Duchampovo umístění neuměleckého objektu do kontextu umění, ale současně zcela neuvádí, co by tzv. artefakt znamenal v kontextu, pro nějž byl vytvořen. Příkladem tohoto typu intervence je nedávná výstava v Britském muzeu *Statuephilia* (2008). Muzeum zde představilo sérii novějších děl ze svých „etnografických“ sbírek a vycházelo přitom z předpokladu, že etnografická díla ovlivňují současné „vysoké umění“ (a tedy nepřímou ospravedlňují účast muzea na shromažďování současného umění). Výsledky této „intervence“ jednoznačně ukazují, že prosté umístění něčeho nového do starého kontextu nemusí nutně propojit diváky s již existující sbírkou. Spojení skulptury *Case for an Angel I* (Případ pro anděla I) Antonyho Gormleyho se stálou expozicí bylo například velmi vágní. Text na popisce v Britském muzeu toto setkání popisoval: „*Případ pro anděla evokuje řadu děl v muzeu – egyptské sochy, asyrské okřídlené býky, křesťanské Ukřižování a římské karyatidy na nedalekém schodišti.*“²⁴ Tento text (...) neprozrazuje kromě povrchní podobnosti žádné významové spojení se stálou sbírkou. Procházíme-li kolem levého křídla Gormleyovy sochy do části muzea s egyptským uměním, hromady nedávno mumifikovaných zvířat instalovaných Timem Noblem a Sue Webster vrhají stín na autoportrét této umělecké dvojice. V egyptském křídle měl současný portrét vyrobený z mrtvých těl – i když šlo jen o pozůstatky toho, co domů přitáhla kočka obou umělců – evokovat stejný

pocit zázraku jako egyptské mumie.²⁵ V tomto případě měl podobný materiál uměleckého díla ospravedlnit hluboký rozpor v nepodobnosti s rituální funkcí mumií. Stejně jako na výstavě v MoMA byl důraz na formální podobnost vidět na celé výstavě *Statuephilia*. Výstava se vlastně zdála být založená na myšlence, že existenciální pudy jsou identické napříč vesmírem, časem i historií.

Statuephilia ukázala, že juxtapozice starých a současných děl nemusí nutně implikovat sebekritický impuls na straně hostitelské instituce. Také to znamená, že současné intervence nejsou vždy jen kritickým čtením stálých sbírek. Výstava v Britském muzeu nebyla sebereflexivním gestem na straně instituce, která ve své historii během éry Britského impéria získala množství předmětů z britských kolonií.

(...)

Statuephilia není stejným typem intervence jako výše popsaná intervence Freda Wilsona, která měla blízko k nedávným pracím v kritické teorii a postkoloniálním studiím. Jak píše Eugenia Fratreskou, „*přerušené historické reality jsou produktem ne-neutrálního aktu přejmenování a klasifikace kulturního materiálu k vytvoření žádoucích důkazů*“, a výsledkem je „*neschopnost pochopit spojená s touhou ovládat a tím i vlastnit*“.²⁶ *Statuephilia* skutečně zanechala v divákovi pocit, že obsah vystavených skulptur je stejný a že klasifikační systém muzea je

²⁴ Text z webových stránek Britského muzea k výstavě *Statuephilia*: http://www.britishmuseum.org/whats_on/all_current_exhibitions/statuephilia/antony_gormley.aspx, vyhledáno 10. 12. 2008.

²⁵ Interview s umělci: http://www.britishmuseum.org/whats_on/all_current_exhibitions/statuephilia/noble_and_webster.aspx, vyhledáno 10. 12. 2008.

²⁶ Eugenia Fratreskou, Frameworks, Artworks, Place: The Space of Perception in the Modern World, recenze knihy: *Khadija Carroll, Curating Curiosity: Wonder's Colonial Phenomenology*, Leonardo, 42 (1), únor 2009, str. 86–87.

neutrální a nadčasový. Podle mého názoru tento druh intervence selhává hned v několika kritériích, která jsme dosud zmínili. Tradiční muzeologický systém klasifikace a prezentace objektů podle typu je na formální úrovni zachován. Další předmět se jednoduše přidá k těm, které muzeum vlastní – a v tomto ohledu nijak nezpochybňuje názory na hodnotu a autoritu v podtextu umístění a nenutí diváky uvědomit si zvyky a předsudky spojené s vnímáním díla.

Nástroje intervence: čas, prostor a historie

Pohodlná distance, díky níž se těšíme z předmětů pocházejících z koloniálního dědictví, není tak zeměpisně a časově vzdálená, jak by se mohlo zdát. Muzejní sbírky jsou založeny na výběru z tzv. světových kultur. Když vyjdeme z absence historie a kontextu, která je součástí výběrového procesu vlastní historie v každém muzeu, ideální intervence tuto absenci odhaluje, provádí apropriaci koloniálních objektů a interpretuje výstavu pro současného diváka. Jako veřejné prostory, kde může odborný a interdisciplinární zájem o umění najít experimentální život mimo akademické prostředí, jsou muzea živými územími pro setkávání dějin, umělců a diváků. Tyranská uzávěrka dějin praktikovaná v muzeích (často zamlžující minulost vystavených sbírek) může být znovu otevřena díky intervenci, která kritizuje pozice a akce hybatelů kulturní historie.

Rozsah intervencí představených v tomto textu zahrnuje různé záměry, úspěšné nápady i strategie pro site

specific skulptury v muzeích. Návratu smyslového vnímání do didaktiky bylo dosaženo přidáním světla na výstavě Wong Hoy Cheonga *Slight Shifts* v muzeu Pitt Rivers a zvuku v intervenci Alexe Schwedera na výstavě *S'abadeb*. Ukazuje se, že podobné současné intervence fungují i proto, že odolávají pokušení produkovat další objekty do sbírek a dávají přednost kladení otázek, co muzeologie jako koncept zahrnuje.²⁷ V praxi se jedná o práce jednotlivých umělců, nikoli institucí. Jejich intervence reagují na specifické podmínky každého muzea a často podvracejí jejich typické taxonomie.

Konverzace (šeptaná nebo křičená) mezi žijícími, anonymními a mrtvými umělci je stejně dlouhá jako historie umění. V historické kakofonii 19. století už lze začít rozlišovat umělce, kteří používají historii jako médium vážící víc než kámen. Avšak až poté, co postmodernismus nastolil kritické teorie rasových a genderových vztahů, začali umělci rozvíjet kritické reflexe institucí, které často tvoří podtext jejich intervenčních praktik.

Dialog umělce s historií může být konfrontačním bojem zahrnujícím komplikované zapojení současných praktik do stávajícího kánonu. Zkostnatělá výlučnost tohoto kánonu je pro současné umělce provokací: jsou totiž nuceni definovat svou práci s ohledem na mocenské vztahy tímto kánónem fixované. Tato moc je rovněž institucionální, což vedlo k hlubšímu zkoumání muzeí jako institucí „vyrábějících“ autenticitu a výlučnost.²⁸ Vyplývá z toho, že sbírka

²⁷ Rozhovor autorky s Wongem Hoy Cheongem v Peabody Museum na Harvardově univerzitě 25. 3. 2007, ve kterém Wong

zmínil, že nechce vytvořit další objekt pro již přeplněné a temné Pitt Rivers Museum. Viz <http://www.fotonet.org.uk/wong/index.html>, vyhledáno 27. 6. 2009.

už není vnímána jako neutrální skupina objektů, která má být přijímána bez výhrad a s posvátnou úctou.

V poslední době se velká část argumentů v dějinách umění zaměřila na to, že historiografie této disciplíny byla napsána, aby dala moc jistým obrazům. Kritika metod historiografie a znanectví je zásadní v intervencích, které používají tyto otázky jako výchozí bod v diskusi o tom, jak dnes vystavovat. Intervence má tedy historickou touhu poznat kontext minulosti, a ten posléze přenáší do přítomnosti a prezentuje jej ve světle, které nám umožní vidět se ve vztahu k minulosti, jež je až příliš často zanedbávána. Intervence nás jako diváky nutí uvědomit si historii zneklidňujícími způsoby. Vzbuzuje pocit radosti, viny i touhy. Současná umělecká intervence je viscerální: přivádí nás blízko k tělu, které může být podobné tomu našemu, a tak jsme radostně vtahováni do hry. Intervenční dílo nicméně může nabourat naše chápání sbírky, odhalit, že se díváme na něco, co se dost liší od toho, co jsme čekali, a že naše potěšení může vyplývat i z vykořisťování jiných.

Jak velkou vzdálenost jsme ale museli urazit, abychom smazali čas a prostor mezi námi a historickými artefakty! Časoprostor muzea je plný vzdáleností a umělec-intervencionista nám pomáhá cestovat napříč těmito vzdálenostmi, je naším průvodcem na cestě křížem krážem a zpět – na cestě z minulosti, která může být stejně neznámá jako cizí země.²⁸ Tento směr cestování v čase a prostoru v muzeu nemusí být pevně daný nebo unilineární (vpřed a zase zpátky). Ideální

intervenci lze definovat jako uměleckou formu, která používá čas a prostor jako média, s jejichž pomocí ukazuje na chybějící nebo zamlženou historii. Časové rozlišení Hannah Arendt mezi projekty a objekty je tedy zásadní pro způsob, jakým současné intervence vztahují muzea k budoucnosti. ■

—
Khadija Carroll La / Khadija von Zinnenburg Carroll, Object to project: Artists' Interventions in museum collections, in: Christopher R. Marshall (ed.), *Sculpture and the Museum*, London: Routledge 2001, s. 217–239.

²⁸ Tato tzv. institucionální kritika začala konceptuálním uměním. Viz např. Luis Camnitzer – Jane Farver – Rachel Weiss – László

Beke, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, New York: Queens Museum of Art 1999 (výst. kat.).

²⁹ První řádek románu Leslie Poles Hartley *The Go-Between*, 1953.