

Pierre Bal-Blanc: Nadvláda kurátorů

Překlad z angličtiny: Kateřina Danielová

Americký umělec Christopher D’Arcangelo (1955–1979) přišel v letech 1975–1979 s uměleckými počiny, které byly pozoruhodné svou radikalitou a kritickým dosahem, pokud jde o roli umělce, status uměleckého objektu a institucionalizaci umění.¹ D’Arcangelovou hlavní motivací byla snaha po radikální demokratizaci produkce a recepce umění. Přístup k písemným a obrazovým materiálům, které jako dokumentaci své práce shromáždil v posledních letech před svou předčasnou smrtí (zemřel jako čtyřadvacetiletý roku 1979), se omezuje na prezenční výpůjčky ve Falesově knihovně a speciálních sbírkách Newyorské univerzity,² která tyto dokumenty získala do své *Downtown Collection* z umělcevy pozůstalosti v roce 2009.³ D’Arcangelovo dílo je tak chráněno před trhem s uměním a jeho cirkulace je dodatečně vymezena: mimo sbírku knihovny mohou být podle ustanovení pozůstalosti vystaveny pouze ty dokumenty, které původně zamýšlel zveřejnit sám umělec. Tímto způsobem je respektován jeho politický postoj, že kultura by měla být sdílená, společná a nezávislá na spekulacích na trhu s uměním. Výjimku tvořila faksimile jednoho z pořadačů, které D’Arcangelo sestavil k prezentaci svého díla, jež byla součástí výstavy v Národním muzeu současného umění v Athénách (EMST) v rámci přehlídky *documenta 14*.⁴ V přízemí muzea, které sídlí v rekonstruovaném pivovaru, byl D’Arcangelův pořadač vystaven spolu s řadou dalších děl zpochybňujících status současné umělecké praxe v nové (neoliberální) logice kapitalistického uměleckého provozu, a to nejen z pohledu tohoto muzea, které kvůli ekonomické recesi nemohlo po několik let zpřístupnit vlastní sbírky veřejnosti ani oficiálně otevřít celou budovu.

Součástí výstavy byla i mědirytina Étiennea Baudeta *Krajina s Diogenem* podle obrazu Nicolase Poussina.⁵ Při pohledu na rytinu se návštěvník ocitl na stejném místě, odkud si Poussin při malování svého obrazu v Římě představoval starověké Řecko – tedy přesně tam, kde je v současné době EMST, nedaleko Akropole u řeky Ilissos, která je dnes svedena do podzemí

a není vidět. Návštěvník přehlídky, který vstoupil do Poussinova snového světa, tak byl konfrontován s postavou Diogena setkávajícího se s mladíkem, jenž pije z dlaně vodu z řeky Ilissos, dnes skryté přímo pod podlahou muzea. Kynický filozof při pohledu na tento zdánlivě bezvýznamný čin v gestu dobrovolné odříkavosti odhazuje misku, kterou nosí ve své torně. Šikmo proti postavám zobrazeným v popředí se v pozadí tyčí vrchol Akropole. Právě tam Poussin namísto Parthenonu namaloval vatikánský palác Belvedere, v němž je samozřejmě první novodobá sbírka klasických antických památek, zbavených své někdejší duchovní hodnoty. Vytvořil ji papež Julius II. na počátku 16. století jako prostředek k hromadění kulturního kapitálu. Postavit se kapitálu vyžaduje sílu, odolnost, odvahu, aktivní chudobu a dematerializovaný odpor. Rozhodnutí vystavit v rámci přehlídky documenta 14 sbírku řeckého Národního muzea současného umění v budově Kunsthalle (Fridericianum) v Kasselu a zároveň otevřít budovu muzea v Athénách zahajovací výstavou současného světového umění bylo kurátorským gestem rozvíjejícím strategii dalších děl vystavených v přízemí muzea – například *Tales of the Copper Cross Garden: Episode I* (Sammy Baloji, 2017), *John Livingston Penny Copper* (Beau Dick, 2012), *Circuit* (Bia Davou, 1975), *Bigger Dividends* (Chryssa, 1960) a *Athens Ingot Project (Copper)* (Dan Peterman, 2017).

Tento prostorový přesun mezi řeckým a německým muzeem, zpochybňující do budoucna roli muzea jako veřejné instituce, byl jednoznačně inspirován D'Arcangelovými neautorizovanými akcemi ve velkých muzeích ve druhé polovině sedmdesátých let 20. století. V případě řeckého muzea to znamenalo soustředit se na inovativní postupy otevřené vnějšmu světu a neomezovat se jen na národní sbírku; v případě Kunsthalle v Kasselu šlo o rezignaci na dominantní roli této instituce jako centrálního výstavního prostoru přehlídky documenta a vybudování horizontální, historické a kontextuální struktury vztahu k ostatním místům i přehlídce jako celku.

D'Arcangelo zapojoval do svých akcí vlastní tělo, jehož povrch sloužil jako prostor pro nápisy, kterými zprostředkoval své dílo.⁶ Místa, na nichž své akce prováděl a která považoval za nedílnou součást své práce, popisoval jako „kriteriální prostory“.⁷ Přistupoval k nim tedy jako k aparátům ve smyslu, který tomuto pojmu dává Michel Foucault – „diskursy, instituce, architektonická uspořádání, regulace, zákony, administrativní opatření, vědecké výroky, filozofické teze, morality a filantropie apod.“⁸ Jak poznamenává filozof Giorgio Agamben, aparáty tak mají „schopnost zachycovat, orientovat, určovat, modelovat, kontrolovat nebo zajišťovat gesta, chování, názory nebo diskursy živých bytostí“.⁹ Pro Agambena zaujímá

muzeum stejný prostor a funkci, jaká byla kdysi vyhrazena chrámu coby místu oběti.¹⁰ Je to místo, kde jsou věci vyjmuty z běžného užívání a přeneseny do samostatné sféry. Oběť je aparát, který provádí a reguluje vydělení a přechod od profánního k posvátnému. To, co je rituálem odděleno, může být ve stejném případě navraceno do profánního světa. Podle Agambena je „profanace protikladně působícím aparátem, který navrácí do běžného užívání to, co oběť vydělila a rozdělila“.¹¹

D’Arcangelovy neautorizované akce zaměřené na veřejné i soukromé umělecké instituce převracely proces sakralizace prostřednictvím aktu profanace. Jeden dokument z umělcova archivu například podrobně popisuje jeho neoficiální akci v Guggenheimově muzeu z 3. května 1975 takto:

Když Chris vešel do haly Guggenheimova muzea, rozhlédl se, namířil si to doprostřed a svlékl si bundu. Sundal si košili, posadil se, pak si vyzul boty a spoutal si kotníky. Pracovnice ostrahy, která k němu přišla, se snažila přijít na to, co se sakra děje. To už si Chris spoutal zápěstí za tělem a otočil se na břicho, takže mu byla vidět záda, na nichž měl nápis vytvořený podle šablony: KDYŽ PROHLAŠUJI, ŽE JSEM ANARCHISTA, MUSÍM TAKÉ PROHLÁSIT, ŽE NEJSEM ANARCHISTA, ABY TO BYLO V SOULADU S (...) MYŠLENKOU ANARCHISMU. A Ť ŽIJE ANARCHISMUS. Přivolala další příslušníky ostrahy, kteří přišli a postávali okolo [...]. Chris, ležící nehybně uprostřed kruhového atria, mi začal připadat jako jakékoli jiné umělecké dílo visící na zdi nebo ležící na podlaze [...] Jediný rozdíl byl v tom, že byl živý, a proto s ním naložili jinak. Přišli policisté, popadli Chrise za pouta na zápěstích a postavili ho na nohy [...] Vzhledem k architektuře muzea to připomínalo koloseum umožňující lidem sledovat dění ze všech stran a různých úrovní, od přízemí až do horních pater. Chris si obul boty a policisté ho vyvedli ven.“¹²

Násilné odstranění umělcova těla příslušníky ostrahy během jeho akce v Guggenheimově muzeu v roce 1975 svědčí o nátlakové povaze „posvátných“ kritérií výběru v této instituci. Když D’Arcangelo postavil svou profánní performancí tvůrčí proces na hlavu, poukázal na skutečnost, že poslání muzea vystavovat umělecké předměty je proces, který uměleckou tvorbu v podstatě činí neviditelnou.

Ve svém *Návrhu otevřeného muzea* z téhož roku, který vypracoval ve formě letáku a 23. července 1975 rozdával návštěvníkům připoutaný za kotník k lavičce ve vestibulu Metropolitního muzea umění, přišel D’Arcangelo s tím, aby muzeum „na sedm po sobě jdoucích dní otevřelo dveře každému, kdo si

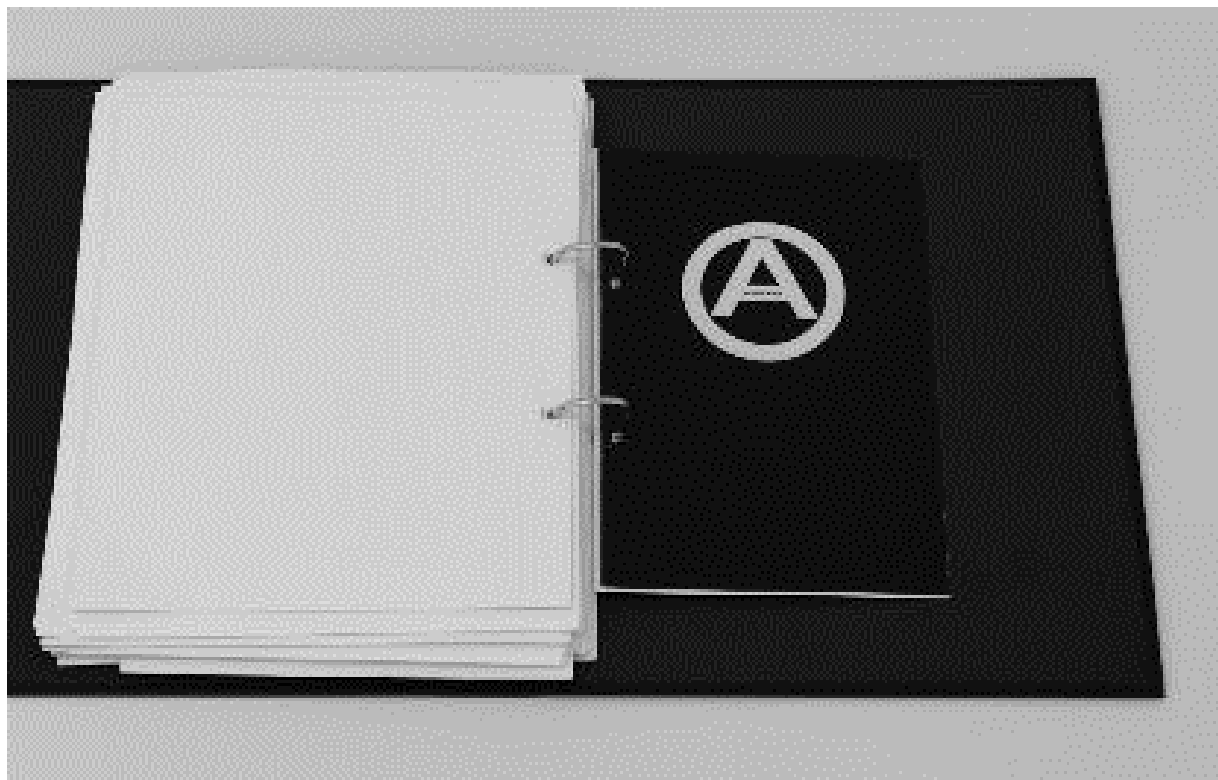
tam bude přát umístit nějaký předmět nebo provádět nějakou činnost“.¹³ Když byl poprvé a jedinkrát vyzván k účasti na skupinové výstavě v soukromé galerii, předložil záměr „otevřeného obchodu“, a tedy i „otevřeného trhu“, kdy by výstavní prostory galerie, nevyužité ostatními vystavujícími umělci, dostali k dispozici všichni, kteří by tam chtěli vystavit a prodat nějaký předmět podle vlastního výběru.¹⁴ D’Arcangelův nerealizovaný projekt ve Van Abbemuseum v Eindhovenu zase počítal s tím, že se muzeum rozdělí na dva různé prostory: v prvním měla být vystavena kompletní muzejní sbírka, zatímco druhý měl sloužit předmětům a aktivitám vybraným obyvateli města.¹⁵ V roce 1978 odstranil během neoficiální akce v Louvru jeden obraz Thomase Gainsborougha z místa, které mu ve stálé sbírce patřilo, položil ho na podlahu a opřel ho o stěnu tak, aby byla vidět malba; na zdi ho pak nahradil ho písemným prohlášením tohoto znění: „Když se díváte na obraz, kam se na něj díváte? Jaký je rozdíl mezi malbou a malbou na podlaze?“¹⁶ Když v roce 1977 D’Arcangela vyzvali, aby přispěl do lednového vydání časopisu *LAICA Journal*, zareagoval na to, co nazval „nadvládou kurátorů“, tím, že navrhl zařadit do časopisu prázdnou dvoustranu, kterou by čtenáři mohli využít podle vlastního uvážení a vystavit ji na jakkoli dlouho a na jakémkoli místě ve výstavních prostorách institutu, po dobu, kdy bude otevřená pro veřejnost.¹⁷ Jedna z D’Arcangelových poznámek z té doby zní: „Pokud mě ještě někdy vybídnu k prezentaci v rámci systému, budu požadovat, aby galerie (nebo muzeum) měla po dobu mé výstavy zavřeno. Nejen pro veřejnost, ale aby úplně přestala fungovat, připravovat budoucí výstavy, provádět finanční transakce. Nebude se v ní svítit ani topit a nikdo ze zaměstnanců nesmí pracovat.“¹⁸

Uvedená D’Arcangelova poznámka připomíná další podobné projekty, jako je *Closed Gallery* (Robert Barry, 1969), intervence Michaela Ashera v galerii Claire Copleyové v Los Angeles (1974), *Artist at Work* (Mladen Stilinović, 1978), *The Beach is Nice* (Felix Gonzalez-Torres, provedeno v Portoriku 1983), *On Holiday* (Swetlana Heger a Plamen Dejanov, 1998) v pařížské galerii Air de Paris, *Space Closed by Corrugated Metal* (Santiago Sierra, 2002) v londýnské Lisson Gallery nebo rovněž v londýnské Chisenhale Gallery *5 weeks, 25 days, 175 hours* (Maria Eichhorn, 2016). Tato díla mají své východisko v baletu Erika Satieho a Francise Picabii *Relâche*, který měl premiéru v divadle Théâtre des Champs Élysées v roce 1924. Všechna pracují se stejným konceptem: umělecká praxe, její diskurzivní rámec i způsob subjektivizace je zároveň zcela zřejmý i neviditelný (relâche ve francouzštině znamená přestávku nebo den, kdy se nehraje) – inscenují produkci, která je vnímána jako nepřítomnost. Může to také zdůraznit například název díla: v *Produkcii* Annie Vigierové a Francka

Aperteta (les gens d'Uterpan), vytvořené na zakázku pro Regionální fond současného umění Franche-Comté ve francouzském Besançonu, nahrazují fyzickou přítomnost obou choreografů dvě data, respektive časové údaje.¹⁹ V uvedených dnech opustili domov i pracoviště a věnovali se nespécifikované činnosti na neurčeném místě, aniž přítom byli v jakémkoli kontaktu se svým tanečním souborem. Podobnou strategií zneprítomnění se vyznačovalo i další dílo Annie Vigierové a Francka Aperteta *Library*,²⁰ vystavené na přehlídce documenta 14 v Kasselu v budově Torwache na hlavní městské třídě. Ve vstupní hale byly instalovány dvě knihovny s výběrem publicistiky a referenčních knih o současném tanci a performanci. Kritérium výběru bylo jediné: nesměly obsahovat jedinou zmínku o práci obou choreografů ani o tanečním souboru les gens d'Uterpan; cílem bylo poukázat na nepřekonatelnou propast mezi fyzickým pohybem představení, charakterizovaným nedělitelným trváním v čase, a nekonečně dělitelným rozborem představení jako zaznamenané události, o čemž svědčil zmíněný výběr knih. Choreografové se také zabývali otázkami, které formuloval Didier Eribon v knize *L'insoumission en héritage*, sbírce esejů o odkazu francouzského sociologa Pierra Bourdieua: „Kdo mluví? Kdo může mluvit? Kdo nemluví, když mluví jiní? Ale také – co by řekli ti, kteří nemluví, kdyby jim bylo dovoleno mluvit?“²¹ Vigierová a Apertet tak přehlídku documenta 14, na které se sami podíleli a následně se jim za to dostalo uznání, do jisté míry odhalili jako validující autoritu, aby předvedli diskriminační mechanismus, jaký představuje pro ty, které vylučuje a k nimž se oni sami po skončení akce připojili.

-
1. Viz *Anarchismus bez adjektiv: o práci Christophera D'Arcangela 1975–1979*, kurátoři Dean Inkster a Sébastien Pluot ve spolupráci s Pierrem Bal-Blancem v CAC Brétigny, Brétigny-sur-Orge, Francie (červenec–srpen 2011). ↩
 2. Inventář fondu Christophera D'Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978): <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/darcangelo/> ↩
 3. Archiv umělce darovaly do fondů Fales Library and Special Collections při New York University Cathy Weinerová a organizace D'Arcangelo Family Partnership. ↩
 4. Archivní materiály (1965–1979) z fondu Christophera D'Arcangela ve Fales Library and Special Collections na New York University byly vystaveny (se souhlasem Cathy Weinerové a organizace D'Arcangelo Family Partnership) v Národním muzeu současného umění (EMST) v Athénách na přehlídce documenta 14, Athény – Kassel, 2017: <https://www.documenta14.de/en/artists/16177/christopher-d-arcangelo>. ↩
 5. Étienne Baudet, *Krajina s Diogenem podle Nicolase Poussina* (1701), mědirytina (58 × 76 cm), muzeum umění Louvre, oddělení grafiky, Paříž. ↩
 6. D'Arcangelo měl při několika svých neoficiálních akcích na zádech nápis vytvořený pomocí šablony: „KDYŽ PROHLAŠUJI, ŽE JSEM ANARCHISTA, MUSÍM TAKÉ PROHLÁSIT, ŽE NEJSEM ANARCHISTA, ABY TO BYLO V SOULADU S (...) MYŠLENKOU ANARCHISMU. A Ť ŽIJE ANARCHISMUS.“ ↩

7. „Muzeum funguje jako ‚kriteriální prostor‘, určuje hodnotu předmětů a aktivit v našem každodenním životě.“ Viz „Návrh Otevřeného muzea“ (23. července 1975) ve fondu Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978), Fales Library and Special Collections, New York University. ↔
8. Michel Foucault in: Colin Gordon (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings by Michel Foucault, 1972–1977*, New York: Pantheon Books 1980, s. 194. ↔
9. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays (Meridian: Crossing Aesthetics)*, překlad do angličtiny David Kishik a Stefan Pedatella, Stanford, CA.: Stanford University Press 2009, s. 14. ↔
10. Giorgio Agamben, *Profanations*, překlad do angličtiny J. Fort, New York: Zone Books 1999, s. 84. ↔
11. Agamben, *What is an Apparatus?*, s. 19. ↔
12. Akce v Guggenheimově muzeu, 3. května 1975, fond Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978), Fales Library and Special Collections, New York University. ↔
13. „Návrh Otevřeného muzea, 23. července 1975“, fond Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978), Fales Library and Special Collections, New York University. ↔
14. Galerie Rosy Esmanové záměr odmítla po stížnostech ostatních vyzvaných umělců, kteří hrozili, že pokud bude D’Arcangelův záměr realizován, oni z výstavy odstoupí. D’Arcangelo byl následně z výstavy vyloučen. Během jejího zahájení však v galerii provedl neoficiální akci. Viz „Galerie Rosy Esmanové, 20. června 1978“, fond Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978), Fales Library and Special Collections, New York University. ↔
15. „Projekt ve Van Abbemuseum, Eindhoven, 1976–1979“, fond Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978). ↔
16. „Akce v Louvru, 9. března 1978“, fond Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978), Fales Library and Special Collections, New York University. ↔
17. Christopher D’Arcangelo, LAICA as an Alternative to Museums, *LAICA Journal* 13, leden 1977, s. 31–34. ↔
18. Poznámky na volných listech, fond Christophera D’Arcangela 1965–2003 (soubor 1975–1978), Fales Library and Special Collections, New York University. ↔
19. Trvání kusu je určeno výší prostředků přidělených na jeho produkci. Částka je rozdělena na dvě stejné poloviny a převedena na diety umělců na základě indexu jejich měsíčního příjmu v předchozím roce. ↔
20. *Bibliothèque* (Knihovna, 2017–); design knihovnických regálů: Dominique Mathieu; výzkum ve Francii (2017): Florian Gaité; výzkum v Německu (2017): Verena Kittel. Kompletní bibliografie je dostupná na <http://www.lesgensduterpan.com/projbibliothèqueuk.html>. ↔
21. Edouard Louis (ed.), *Pierre Bourdieu: L’insoumission en héritage*, Paris: PUF 2013. ↔



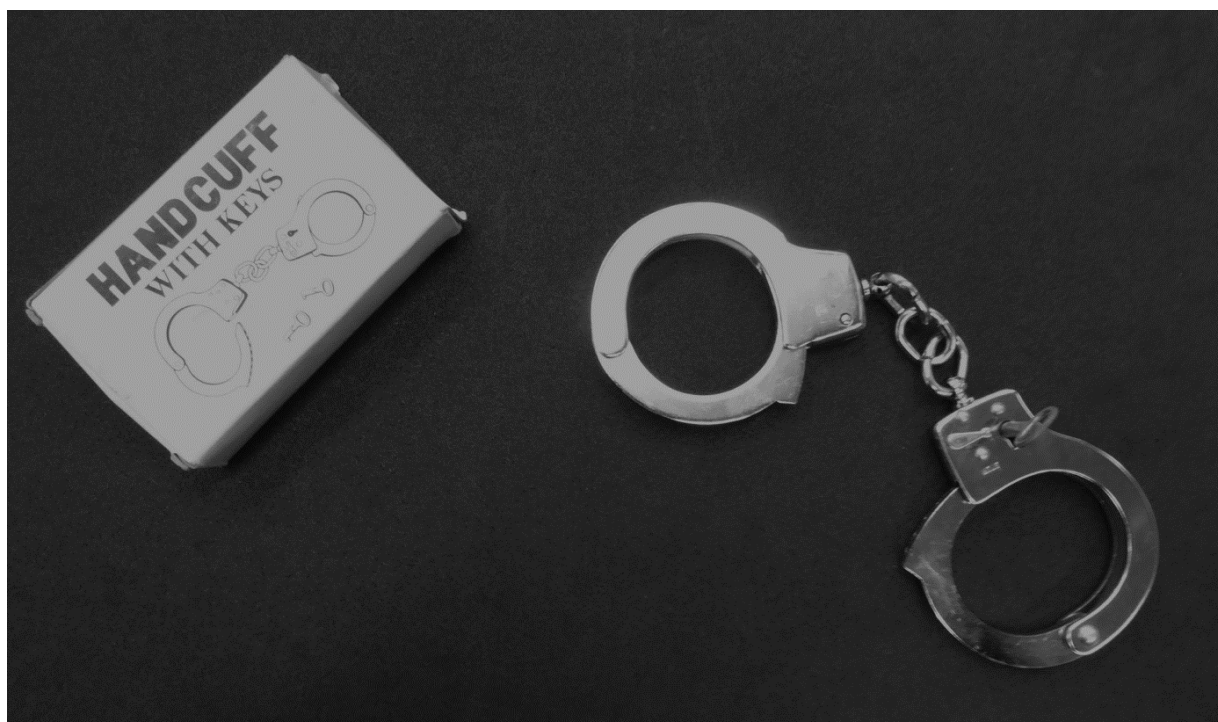
Christopher D'Arcangelo, Archivní materiály (1965–1979). Fondy, Fales Library and Special Collections. Se souhlasem New York University, Cathy Weinerové a organizace D'Arcangelo Family Partnership. Pohled do instalace v EMST – Národním muzeu současného umění v Athénách, documenta 14, 2017.



Annie Vigierová & Franck Apertet (les gens d'Uterpan), Knihovna. Pohled do instalace na přehlídce documenta 14, Kassel, 2017. Foto Mathias Völzke. Se souhlasem Salle Principale, Paříž.



Étienne Baudet, Krajina s Diogenem podle Nicolase Poussina, 1701. Měděná deska, sbírka muzea umění Louvre, oddělení grafiky, Paříž (vlevo). Krajina s Diogenem podle Nicolase Poussina, 2017. Rytina, produkce Réunion des musées nationaux, sbírka Pierra Bal-Blanca (vpravo). Pohled do instalace v EMST – Národním muzeu současného umění v Athénách, documenta 14. Foto Stathis Mamelakis.



Výzkum zaměřený na Christophera D'Arcangela, New York 2015. Foto Pierre Bal-Blanc, se souhlasem autora.

Pierre Bal-Blanc (* 1965) je nezávislý kurátor a spisovatel se zázemím v Athénách a Paříži. Zabývá se dvěma základními tématy: reflexí rámců institucionální praxe či jejich dekonstrukcí a dějinami performance v širším slova smyslu – performance, která je východiskem pro novou, výrazně autorskou interpretaci a aktivaci odkazu umělců působících na periférii západního kánonu. V letech 2003 až 2014 byl ředitelem Centre d'art contemporain Brétigny na pařížském předměstí. Působil také jako jeden z kurátorů documenta 14 v Athénách a Kasselu pod uměleckým vedením Adama Szymczyka a jako hostující kurátor 7. bienále v Lyonu pod vedením Hanse Ulricha Obrista a Stephanie Moisdon. V roce 2021 připravil pro Galerias Municipais v Lisabonu výstavu Collective Exhibition for a Single Body – The Private Score, zaměřenou na umělce střední a jihovýchodní Evropy. Nakladatelství Sternberg Press vydalo roku 2017 publikaci Project Phalanstère, která shrnuje Bal-Blancovy experimenty v CAC Brétigny.

