

ROZHOVOR MŮŽE BÝT UMĚNÍ

Rozhovor s **BARBOROU KLÍMOVOU**
TEREZIE NEKVINDOVÁ

Priznám se, že je těžké koncipovat rozhovor s někým, pro něhož je toto médium součástí jeho umělecké tvorby. Proč ses rozhodla účastníky svých projektů z poslední doby také vždy vypovídat?

Rozhovor se stal přirozenou součástí mých projektů, protože jsou většinou zaměřeny na výzkum určité oblasti nebo problematiky. Subjektivní výpověď je pro mou práci důležitá. Poprvé jsem myslím použila rozhovor v projektu Replaced, tehdy jsem chtěla reflektovat specifičnost českého veřejného prostoru a všeho, co s ním souvisí. Protože jeho současný charakter výrazně ovlivnilo normalizační období, vybrala jsem si pět akcí od pěti performerů, které se uskutečnily ve veřejných prostorech v Československu 70. a 80. let. Akce jsem zapakovala v současnosti a jejich prostřednictvím jsem zkoumala reakce okolí a vyznění/význam dříve zaznamenaného gesta ve zcela proměněné realitě. To jsem potom chtěla konfrontovat s původními performancemi. Vzhledem k tomu, že všechny z vybraných performancí byly původně dokumentovány fotograficky a popisem (není zde zachycen kontext, okolí, reakce přihlížečích), rozhodla jsem se jejich autory kontaktovat a vypovídat. Postupem času se ukázalo, že výpovědi původních autorů tvoří důležitou součást projektu.

Může být pro tebe rozhovor umělecký výstup sám o sobě?

V určitém momentu může být samotný rozhovor – tak jako cokoli jiného – transponovaný do roviny umění. Suchý dokumentární rozhovor může být v určitém případě na místě, stejně jako rozhovory, jež jsou nějakým způsobem posunuté. Třeba v rámci projektu Těm, kdo se tady nenarodili? (2007), kde jsem se zabývala vztahem umělecké scény k Olomouci, jsem lidi z olomoucké kulturní sféry vyzvala, aby se mnou jednotlivě mlčky prošli svou oblíbenou trasu městem. Vět-



REPLACED - BRNO - 2006. Pohled do instalace, Barrack, HISK Antverpy, (archiv Barbory Klímové, foto Dirk Pauwels)

šinou jsme se předtím neznali, prožili jsme spolu tento bizarní zážitek a potom zaznamenali rozhovor – ty se lišily: od pocitů z procházení až po reflexi olomouckosti, urbanistické a sociální proměny Olomouce atp.

Znáš švýcarského kurátora Hanse Ulricha Obrista? Proslul svými rozhovory se slavnými umělci světa, dokonce nedávno v Bratislavě uspořádal rozhovorový maraton, kdy se zpovídání střídali na jevišti. Z role historika umění se dostal do role performerů, jde mu spíš o posílení vlastní pozice než o službu zpovídá-nému, u tebe je ten princip opačný.

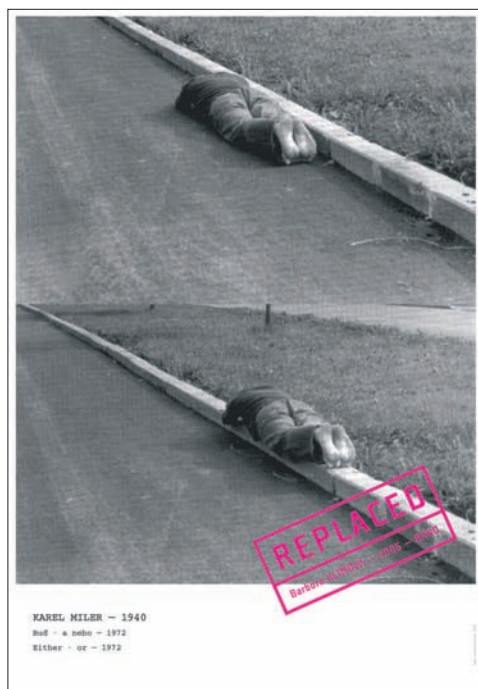
Podle mě je jeho práce legitimní, je to otázka přístupu a zvoleného principu, tento konkrétní příklad neznám, ale obecně si myslím, že médiem prostředkujícím umělecké dílo se může stát i klasická talk show typu Larryho Kinga atp. S prolínáním role umělců a kurátorů se v poslední době setkávám čím dál častěji, kurátoři bývají těmi nejvíce kreativními, kteří si umělce vybírají do svého konceptu jako figurky. Ale je to v pořádku.

Nemyslím si, že hranice mezi umělcem, producentem, teoretikem, organizátorem je tak velká, aby se nedala překračovat. Co se týče mého přístupu, nejsem dominantní v potřebě sebeprosazování v rámci rozhovorů. Souvisí to asi s tím, že se na začátku každého z nich chci opravdu něco dozvědět. Ovšem co ty pojmenuváš službou zpovídá-nému, většinou není mou hlavní motivací. Lákavé je pro mě nechat zpovídáné vyjádřit a využít jejich hlasu v rámci celku projektu.

Tvá práce se často dotýká architektury, dřív jsi minimalisticky přetvářela prostor, dnes se jí věnuješ tematicky. V roce 2006 jsi uskutečnila projekt Slavné brněnské vily II., nedávno jsi svou pozornost zaměřila na dílo Růženy Žertové, mj. autorky pardubického Pioru. Jaký je tvůj vztah k architektuře?

Architektura a urbanismus mě obecně zajímají jako nosiči společenských dějů, událostí, ale i osobních příběhů. Reprezentují časové, prostorové, politické, kulturní nebo sociologické podmínky. Mám taky hrozně

REPLACED - BRNO - 2006. Karel Miler, Buď - a nebo, Praha 1972, plakát (archiv Barbory Klímové)



REPLACED - BRNO - 2006. Karel Miler, Buď - a nebo, Praha 1972, video 4:31 (video still), (archiv Barbory Klímové)





Slavné brněnské vily II., 2007. Pohled do instalace, Galerie G99, Brno, [archiv Barbory Klímové, foto Michaela Dvořáková]



ráda architektky, kteří se věnují umění. Například můj oblíbený belgický umělec/architekt Lieven de Boeck nebo François Roche, Gruppo A12 a další. Pozitivní na profesi architekta je, že ze své podstaty musí pronikat do každodenní reality a přitom má obrovské zázemí v sociologii, politice atd. Lituji, že jsem nestudovala architekturu. Absolventi studia architektury jsou podle mě lépe připraveni na praxi než umělci. Nemají tolik problém proniknout do světa umění, kdežto pro mě je těžké dostat se do nějakého architektonického studia. V Belgii jsem se o to pokoušela, chtěla jsem ven z uzavřeného uměleckého prostředí. Ale přímo v architektonickém studiu nevěděli co se mnou, neumím základní programy, nemám teoretické zázemí.

Než jsi odešla do Belgie, vystudovala jsi Fakultu výtvarných umění v Brně. Tam možnost stáží u architektů nefunguje, když je škola součástí Vysokého učení technického?

Možná se to teď prolomuje, ale tehdy to tak nefungovalo. Myslím, že v Čechách je pořád zažitá představa o spolupráci umělce a architekta, kdy umělec dekoruje to, co architekt vymyslí, v místech, které tomu vymezí. Myslím si, že by tyto obory mohly být propojeny už v rámci studia; měly by se rozšířit a prohloubit způsoby komunikace. Umělec může mít co říct už od začátku procesu projektování. Spolupráce nemusí končit uměleckým dílem v klasickém smyslu, může nabýt podoby předprojektového výzkumu, intervence, rekonstrukce, aktivování lidí, událostí v určitém prostoru apod.

Proč ses rozhodla studovat v Holandsku a Belgii? V Evropě i ve světě existují lákavější centra, co se týče současného umění.

Na Holandsko nedám dopustit, právě z hlediska propojení umění a architektury. Do Belgie jsem se dostala náhodou, poslední rok na FaVU jsem byla na stáží v Haagu, a chtěla jsem se do Holandska vrátit. Když jsem potom žádala o postgraduální studium, nedopadly školy v Holandsku, ale v Belgii. Tehdy jsem si myslela, že je to jedno – v Belgii jsem byla jen jednou, v noci na nějakém večírku v přístavu, ale ukázalo se, že Belgie je absolutně protikladná Holandsku. Když to zjednoduším, oproti racionálnímu, konstruktivistickému

Holandsku, je Belgie surrealistická, všechno má své hluboké kořeny v minulosti a není vůbec snadné tady jako nově přichozí rozumět realitě.

Od hmotných děl jsi přešla k projektům, které mají spíš ráz sociologického průzkumu. Prvním z nich byli SLIders (2005), vnímáš je jako zásadní?

SLIders pro mě byli důležití, ale ne zásadní. Tematicky jsem se dotýkala problematiky vlivu elektromagnetických polí člověka na elektronické systémy. Vyšlo to z momentu, že jdeš po ulici a zhasne nad tebou lampa a ty nevíš, jestli je to náhoda nebo jestli zhasla kvůli tobě. Zajímalo mě moment uvědomění si vlastní přítomnosti v určité situaci. Část projektu spočívala v tom, že se na veřejná osvětlení instalovala čidla, světla zhasínala a rozsvěćela se v závislosti na pohybu procházejících. Původně jsem to chtěla udělat v masovém měřítku, ale po jednání s městskými úřady, jsem projekt mohla udělat jen v jednom brněnském parku. Šlo mi o bezprostřední zkušenost diváků, aniž by věděli, že se jedná o umění.

Do širokého povědomí ses dostala díky projektu Replaced (2006), za který jsi získala Cenu Jindřicha Chalupěckého. Podle čeho jsi vybírala performery, s jejichž akcemi jsi pracovala?

Šlo mi o akce, ne o jména. Na začátku byl především zájem o veřejný prostor a jeho každodenní uživatele. Vzhledem k tomu, že v době normalizace se většina performance odehrávala pro uzavřenou skupinu lidí v soukromých nebo poloveřejných prostorách, nebylo snadné z archivních materiálů vybrat vhodné akce. Hodily se například performance Vladimíra Ambroze, které se ale nakonec do projektu Replaced nedostaly. Architekt Ambroz po prvním setkání přerušil komunikaci, protože mi pravděpodobně přestal důvěřovat. Spolupráci jsme obnovili až poté, co jsem dostala Cenu Jindřicha Chalupěckého. Nedůvěra nebo neporozumění je myslím charakteristická pro takto ložený mezigenerační dialog. Chápu to, mimo jiné z toho důvodu, že jde o umělce, pro které originalita, autenticita a autorství znamenají zcela jiné pojmy než pro současné autory.

Co ostatní performeři, byla s nimi spolupráce snazší? Autoři starší generace Jan Mičoch a Karel Miler mi

poskytli krásné rozhovory. Svým způsobem ale nepřekročili hranice toho, jak o performance mluvili v době bezprostředně následující jejich vzniku, což je i z toho důvodu, že se uměním přestali na konci 80. let zabývat. Petr Štembera odmítl jakýkoli dialog. Vladimír Havlík a Jiří Kovanda naopak jako praktikující umělci a pedagogové podstatně přispěli k vývoji projektu.

Chystáš další projekty s akčními umělci?

Vloni jsem byla pozvaná kurátorem Adamem Budakem k účasti na Manifesta 7. Chtěl, abych vystavila projekt Replaced-Brno-2006, a navrhl, abych jej aktualizovala spoluprací s některým z původních performerů přímo v dějišti Manifesty v italském Roveretu. To se mi moc nezdálo, protože můj projekt byl zaměřen na veřejné prostory v postkomunistické společnosti. Hledala jsem tedy performance, které se uskutečnily v zahraničí. Zaujala mě akce Jana Mičocha Noclehárna¹ a začala jsem jednat s galerií De Appel o uskutečnění rekonstrukce této události jako odnože Manifesty v Amsterdamu. Chtěla jsem uskutečnit také původně nerealizovanou část akce, přenocovat spolu s Janem Mičochem a v průběhu cesty nahrát rozhovor, který by akci reflektoval. Autor ale odmítl spolupracovat, takže se projekt neuskutečnil. Podobně to dopadlo s plánovanými rozhovory s Jiřím Valochem, který jezdí pravidelně do Karlovy Studánky, kde na základě zkušenosti z chůze píše poezii haiku. Další akcí, kterou bych si přála uskutečnit, je zopakovat společně s Milanem Knížákem jeho 24 hodin k sobě svázání² a při tom zaznamenat dialog. To je pro mě velká výzva. Profesora Knížáka jsem z toho důvodu před nějakou dobou oslovila, zatím se to ale bohužel neuskutečnilo. Ráda bych také spolupracovala s jedním z mých nejoblíbenějších českých autorů Marianem Pallou. Úspěšně se nám daří komunikovat a spolupracovat s Vladimírem Havlíkem. Nedávno skončila jeho výstava v nové pražské galerii Parallel, kterou jsme připravili společně s Filipem Cenkem.

Projekt pro Cenu Jindřicha Chalupěckého následně vyvolal debatu, zda může být uměleckým dílem zopakování akcí ze 70. a 80. let. Medializováno bylo také prohlášení Jiřího Davida, že jsi tuto myšlenku zcizila jeho žačce Daniele Baráčkové.

Tehdy se mě to strašně dotkla. V kampani, kterou Jiří David zahájil, byl velmi důsledný. Chytila se toho určitá média. Na druhou stranu mě podpořila řada lidí, včetně údajně dotčené Daniely Baráčkové. Tomáš Pospiszyl napsal v českém prostředí velmi důležitý text do týdeníku A2 o tom, v čem spočívá legitimnost a autentičnost rekonstrukce performance. Reakce Jiřího Davida mě překvapila, protože je to velice poučený autor, který zná výtvarné postupy jako aproprace nebo remake. Jakkoli se mě ale medializace nepodložené domněnky, která vytvářela klamný obraz o mé osobě a práci tehdy dotkla, z dnešního pohledu ji vnímám jako ohromnou zkušenost.

Rychle následoval projekt *Slavné brněnské vily II.* (2006), který reagoval na cyklus *Slavné vily*, mapující výrazné architektonické skvosty soukromého bydlení.

Finále výstavy *Ceny Jindřicha Chalupeckého* se mělo uskutečnit v Domě umění města Brna, a když jsem se šla na výstavní prostory podívat, zrovna zde probíhala výstava *Slavné brněnské vily*. Zaujalo mě na ní především to, že autoři zcela vynechali domy postavené v období normalizace. V doprovodných tiskovinách se sice uvádí, že jde o éru úpadku architektury, degradace profese architekta v důsledku politických a sociálních okolností. To však pro mě nebylo dostatečným důvodem proč se právě této oblasti nevěnovat. Rozhodla jsem se připravit aluzi na tuto výstavu, prezentovat domy, které na původní výstavě chyběly. Nejprve jsem uvažovala o realizaci projektu v rámci finále *Ceny Chalupeckého*, ale ukázal se časově velmi náročný. Musela jsem domy při pochůzkách Brnem hledat, oslovovat jejich stavebníky a stavitele. Z toho projektu mám ohromnou radost, protože se dotýká široké škály lidí, cítím, že má význam pro samotné stavebníky, pro pohled na společnost té doby a také pro teoretiky představuje určitý materiál.

Jako řadu dalších současných českých umělců tě zajímá období 70. a 80. let. Proč se vracíš do minulosti a proč právě do této šedé, normalizační éry? Je to z potřeby navázat ztracené souvislosti a vytvořit referenční body, ke kterým se dnes můžeme vztahovat? Replaced i *Vily* vznikly v roce 2006, tehdy retro 70./80. let nebylo chic téma, jako je tomu dnes. Neztotožňuji se s ironizujícím přístupem nebo lascivní zálibou v estetice té doby. Osobně cítím potřebu, asi

typickou pro některé z příslušníků mé generace, porozumět problémům, příčinám a následkům spojených s tou dobou. Je to éra, která radikálně ovlivnila a ovlivňuje současnou českou společnost. Analýze jednotlivých aspektů života v období normalizace byla zatím věnována minimální pozornost. Situace v teorii kultury myslím připomíná Cibulkovy seznamy. Vyjmenovali jsme hrdiny a antihrdiny a dochází k mega konfliktům, pokud se hrdina ocitne na druhé straně břehu. V rámci teorie umění vyšly sice dva sborníky *Zakázané umění I., II.*, které jsou mimochodem nádherné, ale ty na základě osobních zkušeností přispěvovatelů vyjmenovaly centra, osobnosti a komunity zajímavé z pohledu 90. let. Přála bych si ale, aby problematika byla zpracována hlouběji, měly by být analyzovány některé fenomény, nabídnuty pohledy také na oficiální kulturu a na tu, co byla mezi. Oproti starším generacím je můj postoj ovlivněn tím, že jsem vyrůstala v uvolňující se atmosféře 80. let, bez reálné zkušenosti se zločinností komunistického režimu. Nepřistupuji k té době s žádnými předsudky. Naopak v případě *Vil* se mě osobně dotkla, že tam nebyly domy, které mě v dětství přitahovaly.

Jsi na volné noze, své projekty financuješ z grantů, dá se to vydržet dlouho?

Přiznám se, že jsem teď v takové fázi, kdy jsem trochu unavená. Nemám stálý příjem, z jednoho honorovaného projektu lepím druhý, navíc nejsem autor schopný produkovat denně jedno dílo, ideálně na projektech pracuji půl rok i déle. Spějí ke striktnějšímu výběru akcí, kterých se zúčastním a do kterých budu vkládat energii a čas. Zatím jsem se rozhodovala spíš na základě nadšení či přátelských vztahů, ale nyní vím, že musím být pragmatičtější. Po nabídkách se nevrhat, pokud není organizátor schopný výstavu produkčně zajistit. Obzvláště nepříjemná byla v tomto smyslu poslední zkušenost s organizací *Prague Biennale 4* v Karlíně, které mě znechutilo.

V čem byl problém?

Pozvání kurátorů jedné ze sekcí Jiřího Kovandy a Edith Jeřábkové jsem přijala z osobních důvodů, protože si jich nesmírně vážím. Dni sami ovšem měli dost problémů své požadavky vůči organizátorům prosadit, takže jsem od nich zásadní podporu čekat nemohla. Naivně jsem se rozhodla pro projekt, na který už myslím delší dobu a přišel mi z hlediska kon-

cepce kurátorské sekce velmi příhodný. Prezentovala jsem formou tiskoviny architektonickou tvorbu a prostřednictvím živé akce šperky architektky Růženy Žertové. Paní architektku jsem poznala díky projektu *Slavné brněnské vily II.* Fascinuje mě šíře záběru její tvorby sahající od drobného šperku po ohromné realizace obchodních domů. Zajímá mě, jak se jednotlivé oblasti prolínají, ovlivňují a jak souvisí s dobou jejich vzniku. Tyto důvody společně s faktem, že její práce není v současnosti moc publikovaná, mě vedly k tomu představit ji v kontextu současného umění. *Prague Biennale* je princip *Udělej si sám*, na to mě všichni v okolí upozorňovali. Sama mám zkušenost z prvního ročníku bienále, kde se mé objekty po deinstalaci ztratily. Ovšem má poslední zkušenost předčila všechna očekávání. Setkala jsem se s absolutním nezájmem, nedostatkem zájmu a podpory od organizátorů. Vše pro mě navíc korunoval fakt, že jsem zodpovídala za dílo jiného autora. Jsem schopná skousnout punkový styl produkce, jenže tady chybí entuziasmus a vzniká rozpor mezi tím, jak se bienále prezentuje a čím ve skutečnosti je. Podle mě vytváří klamný obraz o tom, co je současné umění a kurátorská koncepce.

Tento projekt se dá vnímat spíš jako služba dílu architektky Žertové. Jaká si myslíš, že by měla být role umělce ve společnosti?

Slovo služba mně moc neseď, na začátku byl obdiv spojený s nutností, ve výsledku jde daleko spíš o konfrontaci. K obecnější otázce role umělce ve společnosti: nemyslím si, že by umělec byl hybatelem společenských dějů a událostí, na druhou stranu jsem toho názoru, že je umění ve společnosti nepostradatelné. Provokuje jiný druh myšlení, nabízí jiný úhel pohledu, než jaký sdílí převládající společnost v každodenním životě. Je samozřejmě otázkou, jak moc se současnému umění daří překročit hranice svého stínu a jak moc je to nutné. Většinová společnost totiž daleko spíš akceptuje umělce typu malíře *Vlastimila Zábranského* než současné autory, kteří se snaží udělat vstřícný krok k veřejnosti sociálně angažovanými projekty. Obraz umění v české společnosti je hluboce zakořeněný v minulosti. Protikladem je například Holandsko, kde současní umělci nemají problém získat od státu podporu na tvorbu a život, vláda si je vědoma i možnosti začlenění umění do každodenního života. Před nedávnem jsem byla pozvána prezen-

Workshop v rámci výstavy *Těm, kdo se tady nenarodili*, Galerie Sokolská 26, Ostrava 2008, Video dokumentace, 17:10 (video still, archiv Barbory Klímové)



Těm, kdo se tady nenarodili?, pohled do instalace, Galerie Caesar, Olomouc, 2007, (foto Terezie Nekvindová)



tovat svou práci v rámci REDair studio programu v Amsterdamu, kde jsou vybydlené domy bývalých nevěstinců na čas poskytnuty umělcům, a očekává se, že je kreativně aktivují. Projekt je spojený se snahou městských úředníků vytěsnit Red light čtvrti z centra města. Umělci si ve výsledku připadají zneužití, že jsou součástí politických a mocenských vztahů. Umělec ke své práci potřebuje svobodu a je těžké najít rovnováhu v jeho fungování ve společnosti. Na druhou stranu není důvod, proč by k podobným pokusům nemělo docházet. Provokují totiž potřebnou reflexi.

Co chystáš v nejbližší době?

Projekt pro výstavu Transformace identity v Domě umění města Brna, jehož část bude vystavená také v brněnské Galerii U Dobrého pastýře. Druhá jmenovaná instituce je zároveň objektem mého zájmu, zabývám se její historií v rámci města. Na základě archivních materiálů a rozhovorů s kurátory a organizátory, kteří se na provozu galerie v průběhu let podíleli, chystám časovou osu s uzlovými body, které budu v rámci výstavy aktualizovat.

Dokážeš definovat, v čem je tvůj výzkum jiný, než když by jej dělal historik umění?

Řekla bych, že jakkoli se současný historik umění může rozhodnout pro mezioborovost, vědní obory jsou limitující. Naproti tomu zkušenost z oblasti současného umění mi umožňuje svobodný postoj, úhel pohledu k danému tématu. Můžu si dovolit subjektivní vzhled namixovaný se sociologickou technikou či teoretickým výzkumem. Zároveň nepopírám, že by to kreativní vědec nezvládl taky, jenže to v rámci jeho diskurzu nemá většinou smysl, zatímco v rámci umění má. Základní rozdíl vidím také ve volbě témat, subjektivním rozhodnutí, důvodech zabývat se určitou oblastí.

Většina lidí nezná kódy, podle nichž funguje současné umění, takže si můžou říct: co je na tom uměleckého? To zvládně sociolog nebo historik umění... Proč umělci v současné době suplují práce jiných oborů?

Já myslím, že je nesuplují. Nabízejí paralelní, alternativní linii, někdy snad i provokativní, nebo inovativní.

Na výstavě v Olomouci jsi sestavila soubor slov, které měly město definovat. Napadají tě slova, která definují tebe nebo tvoji práci?

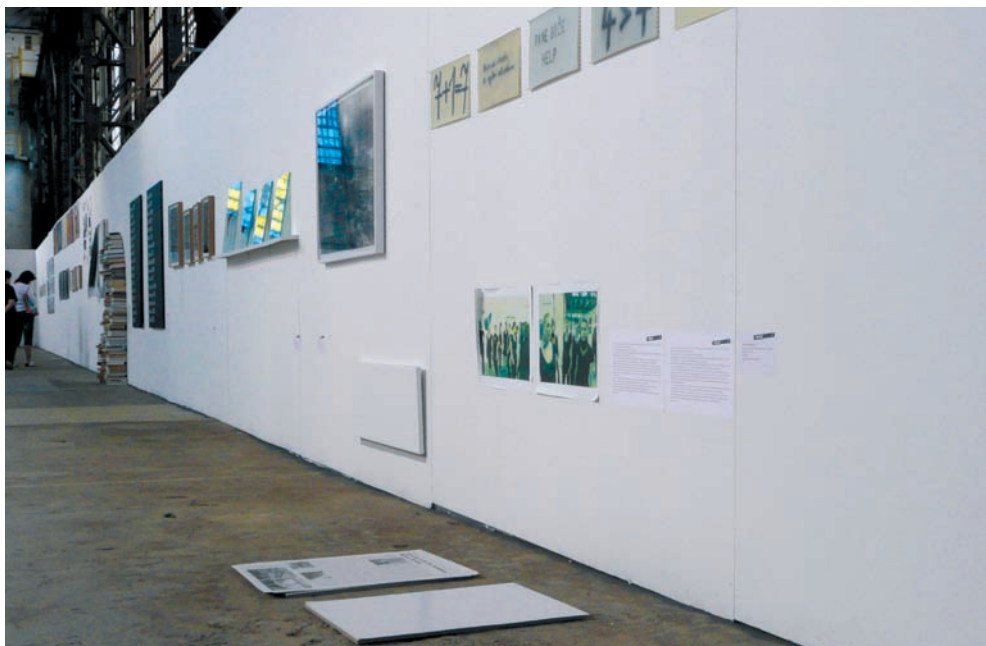
Jsem extrémní pochybovač, nemám nadhled, a ani silné ego. Kdybych si měla stoupnout před čisté plátno, asi bych nevěděla, co namalovat, proto pracuji s existující realitou, vyjadřuji se prostřednictvím dialogu a konfrontace.

Barbora Klímová (*18. 9. 1977, Brno) v letech 1997 – 2004 studovala na FaVU VUT v Brně (Peter Rónai, Petr Kvíčala) a 2004 – 2006 postgraduální program na HSK v Antverpách, BE. Během studia absolvovala stáže v Haagu, NL, Budapešti, HU a Winchesteru, UK. V roce 2006 získala Cenu Jindřicha Chalupického. Samostatně vystavovala v Brně, Olomouci, Ostravě a New Yorku; zúčastnila se mj. bienále mladého umění Zvon (2005, 2008), Prague biennale (2003, 2009) nebo Manifesta 7 (2008). Více na www.barboraklimova.net a <http://vvp.avu.cz/identum/search/autori-109>

Poznámky

1 V roce 1980 Mičoch přeměnil amsterdamskou galerii De Appel v noclehárnu. Chtěl zde anonymně přespat, ale úřady mu nepovolily vyjet z Československa. – pozn. TN

2 Akce z roku 1977 spočívala v tom, že Knížák strávil 24 hodin přivázaný za ruku ke své manželce, takže dvojice musela provozovat veškeré činnosti společně. – pozn. TN



Barbora Klímová prezentuje Ing. arch. Růženu Žertovou, 2009, pohled do expozice. Prague Biennale 4, Karlín Hall, Praha, (foto Terezie Nektivandová)



Barbora Klímová prezentuje Ing. arch. Růženu Žertovou, 2009, performance během vernisáže. Prague Biennale 4, Karlín Hall, Praha, (archiv Barbory Klímové, foto Jiří Thýn)

