

“I was madly curious. An Interview with Ludmila Vachtová”

Abstract

Ludmila Vachtová, born in Czechoslovakia in 1933, is an art historian and critic. Since the late 1950s she has been an uncompromising curator and gallerist with precise ideas on the management of the institutions she was in charge of. She also gained international recognition as a specialist on František Kupka. After having emigrated to Zürich in 1972 she published in *Neue Züricher Zeitung* and *Frankfurter Allgemeine Zeitung* and curated many exhibitions in Switzerland.

This interview concentrates on the second half of the 1960s. At first, attention is paid to the joint curatorial activities of Vachtová and Hana Seifertová. The outcome of this collaboration was a series of exhibitions of sculpture by artists from Czechoslovakia and Austria. For the first time, contemporary sculpture was taken out of galleries and shown outdoors, in the urban and natural spaces of the city of Liberec.

At the same time Vachtová curated at two Prague galleries. One, which was more experimental, concentrated on contemporary trends and specifically on various forms of abstract art, was Galerie Na Karlově náměstí. At the other, Galerie Platýz, Vachtová tried to develop the concept of a commercial gallery with a rich accompanying programme. Associated with the liberalization tendencies of the 1960s, these activities ended with the dawn of the so called normalization period after 1969.

The interview was conducted in the form of written letters during the period of 2015–2018.

Klíčová slova

dějiny výstav – kurátorství – 1960s – sochařství

Keywords

exhibition history – curating – 60. léta – sculpture

Ludmila Vachtová je výtvarná kritička, kurátorka a historička umění, od roku 1972 žije v Curychu.

Terezie Nekvindová je historička umění, působí na Vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze.

terezie.nekvindova@avu.cz

Rozhovor vznikl jako součást grantového projektu Médium výstavy v českém umění 1957–1997, Standardní projekt GA ČR, číslo projektu 16-15446S.

BYLA JSEM NEZŘÍZENĚ ZVĚDAVÁ ROZHOVOR S LUDMILOU VACHTOVOU TEREZIE NEKVINDOVÁ

Časopis *Výtvarná práce* otiskl v roce 1966 kulinářský recept Ladislava Nováka na *Klobásu à la Lída Vachtová*.¹ Je jednoduchý: hlava hroznýše královského se do tvaru korunky pokape sedmi krůpějemi oleje a ihned se servíruje. „Věčně uštěpačná“ Ludmila Vachtová, jak ji tituloval Josef Hiršal,² byla nejen ostrou výtvarnou kritičkou, ale i nekompromisní kurátorkou s přesnou představou o směřování institucí, které vedla, a o podobě výstav, jež vytvářela. Ve druhé polovině šedesátých let společně s Hanou Seifertovou uspořádala v Liberci sérii sochařských přehlídek, které nejen že ukázaly výběry z české, slovenské a rakouské aktuální tvorby, ale poprvé vyvázaly sochu z galerijního prostředí a konfrontovaly ji s přírodním nebo městským rámcem. Ve stejnou dobu také paralelně určovala chod hned dvou pražských institucí. Z Galerie na Karlově náměstí vytvořila jeden z nejzajímavějších prostorů s kontinuálně budovaným programem, zaměřeným na podoby abstrakce. V Galerii Platýz se pak v dialogu s progresivními umělci pokoušela rozpracovat koncepci prodejní galerie, na niž navázal těž bohatý doprovodný program. Ludmila Vachtová, narozená v roce 1933, nejprve vystudovala výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě UK v Praze a následně na Filozofické fakultě téže univerzity dějiny umění; už tam se zabývala Františkem Kupkou, na jehož dílo se stala uznávanou specialistkou u nás i v zahraničí. Od konce padesátých let psala výtvarné kritiky, pracovala v redakcích časopisů *Výtvarné umění* a *Knižní kultura* a po odchodu do

¹ Ladislav NOVÁK, „Z receptáře“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 9, s. 6.

² Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, *Let let*, Praha: Torst 2007, s. 456.

Švýcarska se etablovala jako kritička v prestižních novinách *Neue Zürcher Zeitung* nebo *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a připravila i řadu výstav. Rozhovor se zaměřuje na úzký výsek jejího života: na období zhruba druhé poloviny 60. let a na její kurátorské aktivity. Probíhal písemnou formou se střídavou intenzitou v průběhu let 2015–2018. Ručně psané dopisy putovaly mezi Prahou a Curychem, kde Ludmila Vachtová od roku 1972 žije.³ V rozhovoru ponecháváme některé specifické výrazy, neboť podobně jako krůpěje oleje v receptu Ladislava Nováka ke stylu Ludmily Vachtové patří.

Historici umění někdy váhají, zda se mají vrhnout i na současné umění. S tím jste nejspíš problém neměla, nejprve jste studovala umění a až poté i jeho historii. Jaké byly vaše motivace v začátcích?

Ano, historie umění pro mě přišla až po zážitcích s uměním současnosti (nebo moderny). Asi proto jsem při čtení odborných textů propadala záchvatům smíchu: Četba slovnutného profesora Antonína Matějčka mě vždycky rozveselila, přes konkrétní (a zajisté správné) údaje.⁴

Četla jsem ráda besedácký *Život* (ne *Volné směry*), a v něm texty Bedřicha Vanička a Josefa Kaplického. Taky Šaldu jsem ráda četla (a byla přesvědčená, že mu rozumím). Nejraději jsem měla André Malrauxa. A *Dějiny umění* od Elie Faury, který – pro mne to byla novinka – nedělal rozdíl mezi užitým a neužitým uměním. Pořád jsem seděla v knihovně Uměleckoprůmyslového musea. Z českých kunsthistoriků jsem si vážila Vojtěcha Volavky a ráda ho četla

³ Navázaly jsme na přednášku pro cyklus „Středy na AVU“, který jsem připravila v roce 2012 s Ondřejem Chrobákem, viz: Ludmila VACHTOVÁ, „Bylo nebylo“, Akademie výtvarných umění v Praze, 21. listopadu 2012, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000006-stredy-na-avu/212251000070024-ludmila-vachtova-bylo-nebylo/> (cit. 10. 5. 2019). Moderování tehdejšího večera se společně se mnou ujala Barbora Špičáková, autorka diplomové práce o Ludmile Vachtové (Barbora ŠPIČÁKOVÁ, *Ludmila Vachtová 1964–1971: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci*, diplomová práce, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009), které vřele děkuji i za připomínky k tomuto rozhovoru. Děkuji též Anežce Bartlové za pomoc se zkrácením rukopisu.

⁴ Antonín MATĚJČEK, *Dějepis umění I–VI*, Praha: Jan Štenc 1922–1936; Antonín MATĚJČEK, *O umění a umělcích*, Praha: Svoboda 1948.

a mluvila s ním. Nebyl ani trochu nafoukaný. Kunsthistorické dámy jsem jaksi nevnímala.

LIBERECKÉ VÝSTAVY (1964–1969)

Současnému umění jste se od druhé poloviny 50. let věnovala jako výtvarná kritička. V roce 1964 jste ale společně s Hanou Seifertovou uspořádaly v Liberci výstavu *Socha 1964*, v níž jste představily svůj pohled na aktuální sochařství u nás, a v dalších letech pokračovaly podobně zaměřenými výběry: *Rakouští sochaři* (1965), *Slovenská socha* (1966), *Věra a Vladimír Janouškovi* (1967), *Socha a město* (1969).⁵ Měla jste už předtím nějakou zkušenost s organizováním výstav?

Před rokem 1964 jsem žádnou zkušenost s výstavami neměla, „instalovala“ jsem nanejvýš skautské výstavy. Byla jsem ale velice zvědavá, a taky velice „zkažená“ (samizdatová líheň Kamila Linharta Pedagogické fakulty).⁶ Nepletla jsem si Mondriana s Modiglianím jako někteří mí kolegové.

Proč jste se vlastně s Hanou Seifertovou, ředitelkou Oblastní galerie Liberec a odbornicí na vlámské a holandské malířství, rozhodly pro sochařskou výstavu? Ovlivnil volbu tématu také její manžel, sochař Jiří Seifert?

⁵ *Socha 1964*, kurátorky Ludmila Vachtová a Hana Seifertová, Liberec: zahrada Oblastní galerie v Liberci a Botanická zahrada v Liberci, 1. 7.–1. 9. 1964, *Rakouští sochaři*, kurátorky Ludmila Vachtová a Hana Seifertová, Liberec: zahrada a interiéry Oblastní galerie v Liberci a Botanická zahrada v Liberci, 17. 7.–30. 9. 1965, *Slovenská socha 1966*, kurátorky Ludmila Vachtová a Hana Seifertová, Liberec: zahrada a interiéry Oblastní galerie v Liberci a Botanická zahrada v Liberci, 1. 10.–1. 11. 1966, *Věra Janoušková, Vladimír Janoušek: Sochy*, kurátorky Ludmila Vachtová a Hana Seifertová, zahrada a interiéry Oblastní galerie v Liberci, 1. 7.–1. 8. 1967, *Socha a město*, kurátorky Hana Seifertová a Ludmila Vachtová, Liberec: zahrada Oblastní galerie v Liberci, Botanická zahrada v Liberci a vybraná místa města Liberce, 2. 7.–30. 9. 1969.

⁶ LV studovala v letech 1951–54 výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě UK v Praze u Martina Salcmána, jehož asistenty byli Kamil Linhart a Zdeněk Sýkora. Se studenty diskutovali o moderním a soudobém umění mnohem otevřeněji, než se tak dělo např. na dějinách umění.

O současném malířství mluvil kdekdo. Mikuláš Medek se zničehonic stal hvězdou disentu. Kdo chtěl být trochu *à jour*, mluvil o něm, třebaže ho neznal. Připadalo nám, že na sochaře se všichni vykašlali. Sochařství bylo málo sexy. Chtěly jsme ukázat, že artefakt je sice jiný, ale výtvarné problémy podobné. Naše idea vznikla zcela spontánně, první ji vyslovila Hana. Jiří Seifert se do našich nočních hovorů vůbec nepletl – ani jsem nevěděla, jak vypadají jeho tehdejší sochy. Teprve zpětně je možná Jiřího vliv vidět v tom, že mezi těmi, které jsme vystavily, je zastoupen Bedřich Stefan (a ne Wagner nebo Kaplický nebo Lauda). Asi měl taky podíl na výběru libereckých sochařů, jako byli Ladislav Chochole nebo Ladislav Kozák. Sám se ale ani v nejmenším nedoporučoval. Ani Hana se mi do výběru nepletla, byla přes sedmácté století, ale měla oči k vidění a zájem o současnost. Účast na *Soše 1964* byla rozhodnuta už na základě návštěv v ateliérech, ne podle nějakých fotek, nebo že se někdo písemně přihlásil. U *Slovenské sochy* sem tam Slováci doporučovali. Měly jsme kvůli snazšímu provozu v Bratislavě slovenského asistenta.⁷ U *Rakouských sochařů* do toho drobátko mluvil Fritz Wotruba, ale dalo se to snést. Nejsložitější to bylo u výstavy *Socha a město*. Proto jsem taky v půlce příprav vzala nohy na ramena.

Jak byste popsala vaši koncepci a práci na *Soše 1964*, kterou jste nezvykle nainstalovaly v zahradě galerie a v botanické zahradě?

Chtěly jsme prostě udělat sochařskou konfrontaci, první po roce 1948. Koncept se vyvrbil jednoduše: a) senioři, kteří se nezkurvili (Bedřich Stefan, Hana Wichterlová a Martin Reiner, který se nakonec – ze strachu, jak mi sám řekl – nezúčastnil⁸), b) hoši a holky různého stáří a různého zaměření od lyrické až po geometrickou abstrakci.⁹ V té době se začalo

⁷ Byl jím výtvarný teoretik Karol Kahoun. Spolupracoval na výstavě i katalogu.

⁸ Účast odřekl až po vytištění katalogu, jeho práce nebyly vystaveny.

⁹ Vystavovali: Hugo Demartini, Zdena Fibichová, Stanislav Hanzík, Jan Hendrych, Dagmar Hendrychová, Miloslav Hotový, Miloslav Chlupáč, Ladislav Chochole, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Valerián Karoušek, Eva Kmentová, Ladislav Kozák, Jan Koblasa, Stanislav Kolíbal, Pavel Krbálek, Karel Nepraš, Jiří Novák, František Pacík, Zdeněk Palcr, Radko Plachta, Vladimír Preclík, Jiří Seifert, Zbyněk Sekal, Bedřich Stefan, Zdeněk Šimek, František Štorek, Daniela Vinopalová, Miroslav Vystrčil, Hana Wichterlová, Olbram Zoubek. Více viz *Socha 1964* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie v Liberci 1964.

mluvit o Middelheimu, který jsem viděla já,¹⁰ a o muzeu Kröller-Müller u Otterlo, což viděla Hana.¹¹ Pobídlo nás to k činnosti.

O věci výtvarné jsem se starala já, do toho mi Hana nemluvila, taky nemá v katalogu žádný text. Věci organizační a „politické“ prováděla zcela sama Hana, o tom jsem neměla ponětí. Hana byla geniální vyjednatelka s úřady, a problémy nebyly ani s fizly. Nadto byli v Liberci mladí a chytrí architekti Karel Hubáček a Miroslav Masák, a ti nám drželi palce.

Politické hledisko bylo pro vás důležitější než umělecká kvalita?

Řekla bych morální hledisko, ne politické. Stefan, Wichterlová a Reiner jsou tam, obrazně řečeno, jako motto, nebo jako citát o tom, že abstraktní socha existovala už od časů moderny a avantgard, a že tedy tenhle formální přístup má časovou kontinuitu a oprávněnost. Jako motto jsme uvedly opravdu ty, kteří se nezkurvili. Například Makovský byl vynikající sochař, ale zkurvil se náramně.¹²

V době *Sochy 1964* jste byly čerstvé třicátnice. Jak jste si budovaly autoritu? Neměly jste za sebou ještě žádné velké výstavy, byly jste mladé a navíc ženy...?

Měly jsme autoritu, protože jsme byly mladé ženy. Já jsem měla – od roku 1956 – za sebou řadu textů. Byly jsme samozřejmě emancipované, jako už Božena Němcová, Eliška Krásnohorská nebo Toyen. To teprve paní Pachmanová přišla v devadesátých letech s americky ovlivněnou teorií, že českým paním a dívkám je třeba pomoci, neboť jsou utiskované. Proti tomuhle jsem se musela na začátku dokonce bránit v Curychu.

Byla to doba, kdy se o kurátorství v dnešním slova smyslu ještě nedá mluvit, nicméně snahu formulovat určité téma jste jistě měly...

¹⁰ Bienále mladé plastiky, pořádané v letech 1951–1989 v okolí Middelheimmuseum v Antverpách.

¹¹ Hana SEIFERTOVÁ-KORECKÁ, „Návštěva muzea Kröller-Müller u Otterlo“, *Výtvarné umění*, roč. 14, 1964, č. 8, s. 357–362.

¹² LV má zřejmě na mysli Makovského oficiální zakázky po roce 1948. Záhy po výstavě však absenci Vincence Makovského vysvětlovala pouze praktickými důvody, viz Ludmila VACHTOVÁ, „Dopis bez známky. Dopisy a polemiky“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 20, s. 10.

„Co je to vůbec SOCHA?“ chtěla jsem vědět a dát výstavou najevo. Koncept je v krátkém textu v katalogu, který začíná: „Kdysi Deukalión a Pyrrha...“.¹³ Nepříliš probudilí kolegové si mysleli, že Vachtová napsala jakousi přiblblou básničku. Nikdo ten text nezmínil. Ještě před definitivním výběrem nám bylo jasné, že půjde o cyklus výstav: 1) *Socha 1964* – podklad pro konfrontaci a diskusi, 2) *Rakouští sochaři*¹⁴ – v Čechách nebyla od roku 1948 žádná „západní“ výstava, 3) *Slovenská socha 1966*¹⁵ – co se děje u sousedů? Všichni teď zmiňují výstavu *Socha a město*, ale podle mého byla nejdůležitější *Socha 1964*.

Na termín „kurátorství“ jsem alergická. Kurátor, stojí v Ottově slovníku naučném, znamená pečovatel, a nejlepší kurátor, Harry Szeemann, se nikdy žádnému kurátorství neučil.

Váš text „Deukalión a Pyrrha“ se rozprostírá v čase, prostoru, kulturách... a mluví o různých podobách sochy. Ale čtu ho i politicky jako poukaz na existenci sochařství daleko za zprofanovanou fází rudoarmějců a partyzánů. Byl to jeden z důvodů, proč jste napsala „manifest“ sochařství?

Ano, „Deukalión a Pyrrha“ byli napsáni přesně proto. Jenom to tehdy nikomu nedošlo. V žádném z mých textů není řeč o boji abstrakce proti figuraci, ale o rozdílu mezi konvencí a tvorbou. Pro mne byla navíc velmi důležitá věta „Kámen musel být hosen za hlavu“. Věřila jsem, a věřím dodnes, že umění se děje, není ho možné zničehonic vydupat nadlidským úsilím ze země. Žádné kolosální dílo, tím méně

¹³ Ludmila VACHTOVÁ, „Kdysi Deukalión a Pyrrha...“, in: *Socha 1964*, nestr.

¹⁴ Vystavovali: Joannis Avramidis, Wander Bertoni, Otto Eder, Roland Goeschl, Rudolf Hoflehner, Nausica Pastra, Josef Pillhofer, Erwin Reiter, Andreas Urteil, Fritz Wotruba. Více viz *Rakouští sochaři* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie Liberec 1965. Na organizaci výstavy se podílelo Art Centrum Praha, instalovali ji architekti Josef Wagner a Jan Kerel. Na podzim proběhla repríza výstavy v Galerii Václava Špály, 8. 10.–31. 10. 1965.

¹⁵ Vystavovali: Tibor Bártfay, Štefan Belohradský, Anton Čutek, Alina Ferdinandy, Jozef Jankovič, Tibor Kavecký, Jaroslav Kočíš, Vladimír Kompánek, Ludovít Korkoš, Jozef Kostka, Theodor Lugs, Erna Masarovičová, Vladimír Motovský, Klára Pataki, František Patočka, Andrej Rudavský, Ladislav Snopek, Milan Struhárik, Paľo Pavol Tóth, Alexander Trizuljak, Rudolf Uher. Více viz *Slovenská socha 1966* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie Liberec 1966. Repríza údajně proběhla ve Vojanových sadech v Praze a v Medické zahradě v Bratislavě, zde jako součást výstav pro 9. kongres AICA (přesná data nedohledána).

socha, není výsledkem nepřetržitého koumání, konstruování. Umění má – nebo má mít – duši, a tu nelze vykonstruovat.

Když říkáte, že vás zajímalo, co se děje u sousedů, pak zaměření na slovenskou scénu je pochopitelné. Ale proč Rakousko, proč ne Německo nebo Polsko? Měly jste tam přátele?

Rakousko, protože před Československem existovalo Rakousko-Uhersko. V Rakousku jsme měly známého, Karla Prantla, ale to nebylo rozhodující. Středoevropské sochařství (tedy NDR a jiné lidové *democracie*, jak říkám) nám připadalo jako jedna sračka vedle druhé, včetně Gustava Seitze atd.

Bylo jednoduché odjet do Vídně vybírat do ateliérů?

Výlet do Vídně byl dobrodružný. Psala o tom Hana Seifertová.¹⁶ Rakušani nám velmi vycházeli vstříc. Fritz Wotruba byl přímo ušlechtilý, ačkoliv tehdy nemluvil s Prantlem, u kterého jsme bydlely.

Dnes je zřejmé z vaší liberecké série nejvíce ceněná *Socha a město* (1969), zejména pro svou inovativní formu – myslím, že to bylo u nás poprvé, kdy se výstava soch odehrála ve veřejném prostoru a kdy vznikala *site-specific* díla. Jak jste k této formě dospěly? Inspirovaly jste se i v tomto případě v zahraničí?

Podle mého byla inovativní a zásadní *Socha* 1964. Tečka. Byla to vůbec první výstava se západním sochařstvím po roce 1948, kde mladé sochařství, a k tomu ještě ne-socialisticko-realistické, získalo takovou možnost a takovou váhu. Nezapomeňte, že nezobrazivé umění se tehdy rovnalo ideologickému zločinu, mělo v sobě zlého ducha imperialismu. Co je to *site-specific*? Místa pro sochy vybírali sochaři sami a k tomu uváděli technické předpoklady, takže to zjednodušilo práci při instalaci.¹⁷

¹⁶ Srv. Hana SEIFERTOVÁ-KORECKÁ, „Rakouští sochaři v Liberci“, *Výtvarné umění*, roč. 13, 1965, č. 10, s. 475–485. Hana SEIFERTOVÁ-KORECKÁ, „Fritz Wotruba a rakouská sochařská škola“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 5, s. 12. Ludmila VACHTOVÁ, „Avramidisův ateliér“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 6–7, s. 16.

¹⁷ Místa vhodná z urbanistického hlediska ale předtím ještě doporučili architekti z ateliéru Sial v čele s Karlem Hubáčkem a Miroslavem Masákem.

Pro *Sochu 1964* jsme se neinspirovaly v zahraničí, pracovaly jsme paralelně. V čase výstavy *Socha a město* byla v létě na Západě řada obdobných výstav, o kterých se hodně psalo, například v italském Spoletu.¹⁸ *Socha a město* probíhala jako etablovaný kulturní podnik s vlastním sekretariátem atd., ne už jako experiment. Oficiální kunsthistorici byli najednou pro. Kladné přijetí způsobilo také to, že jsme výstavu spojili s udělováním cen za sochařství. Přemluvila jsem Carolu Giedion-Welcker, aby přijela do Liberce jako členka poroty, neboť byla přes sochařství opravdu koryfejka. Uctívala jsem ji téměř odjakživa, osobně jsem ji poznala na mezinárodním sympoziu o Constantinu Brâncușim v Rumunsku někdy v roce 1966 a skamarádily jsme se. Díky ní jsem mohla mít v Curychu přednášku o Františku Kupkovi dřív, než jsem se do Švýcarska přestěhovala. Cenu dostal Aleš Veselý, který se rovněž i nadále zasloužil o publicitu, včetně té vlastní. Velmi přispěla i jeho pozdější partnerka Ivona Raimanová, která v roce 2008 znovu vydala katalog *Socha a město*, což má podíl na tom, že se z výstavy stal pomník.¹⁹

Když pomineme hlavní cenu pro Aleše Veselého, které dílo hodnotíte nejvýše vy? Které splnilo vaše představy o interakci s divákem a městským prostředím?

Aleše Veselého považuji za ctižádostivého, zdatného výtvarníka, ne za jedinečného sochaře. Nepozvala jsem ho a nevybrala pro výstavu *Socha 1964*. S odstupem času se mi zdá – jako už tenkrát – že nejvíc mě přesvědčují *Motýlí křídla / Brána snů* Jiřího Nováka a *Evy Kmentové*, *Skleněné sloupy* René Roubíčka a *Postava* Jana Hendrycha.²⁰

¹⁸ Exteriérová výstava *Sculture nella città* ve Spoletu proběhla v roce 1962, kurátor Giovanni Carandente.

¹⁹ Ivona RAIMANOVÁ (ed.), *Socha a město. Liberec 1969*, Liberec: Spacium 2008. Aleš Veselý získal hlavní Cenu Matyáše Bernarda Brauna, ocenění byli také Josef Klimeš a Olbram Zoubek.

²⁰ Vystavovali: Zdena Fibichová, Jan Hendrych, Miloslav Chlupáč, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Valerián Karoušek, Josef Klimeš, Eva Kmentová, Alena Kroupová, Zdeněk Macháček, Slavoj Nejděl, Karel Nepraš, Jiří Novák, Vratislav Karel Novák, František Pacík, Karel Pauzer, František Pavlů, Mojmir Preclík, Vladimír Preclík, René Roubíček, Jiří Seifert, Jan Solovjev, Vladimír Šmíd, Josef Špaček, František Štorek, Luděk Tichý, Aleš Veselý, Daniela Vinopalová, Karel Wünsch, Olbram Zoubek. Více viz *Socha a město. Liberec 1969* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie v Liberci 1969.

V katalogu mě zaujal seznam umělců, jenž je dělí na ty, kteří byli vyzváni a zúčastnili se, na ty, kteří pozvání odmítli, a ty, kteří se do výstavy přihlásili na základě veřejné výzvy. Proč pro vás bylo důležité dát najevo svůj původní záměr, jakousi ideální podobu výstavy?

Šlo mi o kontinuitu, ne o ideální podobu výstavy. Nebyla jsem nadšena tím, že by se měli účastníci přihlásit, aniž byli vyzváni. Takové zdemokratičtění pro mne znamenalo smazání a degradování mých vlastních kritérií.

Proč se někteří vyzvaní autoři jako Hugo Demartini, Jan Koblasa, Stanislav Kolíbal, Karel Malich nebo Zbyněk Sekal výstavy nezúčastnili?

Někteří dali vědět, že zrovna nic vhodného nemají, jiní, jako Jan Koblasa, postrádali, že jde o výstavu bez honoráře, další dlouho váhali, až bylo pozdě, jako Karel Malich, anebo měli jinou práci. Nikdo si nepředstavoval, že půjde o prestižní podnik.

I zde jste podobně jako u předchozích výstav vybraly autory a autorky a nechaly je zvolit, co vystaví a kam přesně dílo umístí?

Ano, všichni autoři přijeli do Liberce a vybrali si tam nejrůznější místa. Nechtěla jsem do ničeho zasahovat. Šlo o vztah sochaře k soše a sochy k prostoru.

Proč byla *Socha a město* koncipovaná, na rozdíl od předchozích, jako soutěžní přehlídka? Potřebovaly jste tuto formu pro komunikaci s představiteli města, aby byla výstava lépe obhajitelná? Nebo jste tento nápad přebraly ze zahraničí?

Soutěžní přehlídka, prominentní členové zahraniční jury – vše samozřejmě kvůli publicitě. Liberec skončil definitivně s provinčností. Neinspirovaly jsme se v zahraničí, to nám bylo spíš jedno.

Zmínila jste Carolu Giedion-Welcker (1893–1979), významnou curyšskou historičku umění, žačku Heinricha Wölfflina

a odborníci na modernistickou plastiku, mj. autorku monografie Constantina Brâncușiho. Do Liberce přijela rok po smrti svého manžela, historika architektury Sigfrieda Giediona (1888–1968), který se narodil v Praze. Vzpomenete si, jak české sochařství komentovala?

Jak už jsem řekla, s Carolou Giedion-Welcker jsem se osobně seznámila na mezinárodním sympoziu o Brâncușim v Rumunsku, předtím jsem četla její texty ve francouzštině. Rumuni mě pozvali, protože věděli, že chci v Čechách publikovat jeho monografii (naučila jsem se kvůli tomu rumunsky). Na sympoziu jsem taky držela o skřítkovi Brâncușim řeč.

Dodnes jsem netušila, že se starý Giedion narodil v Praze. Carola znala Gutfreunda, Kupku, Šímu a Fillu, jinak si nevzpomínám.

V komisi zasedli ještě další dva zahraniční odborníci: konzervátorka Rodinova muzea v Paříži Cecile Goldscheider a Mark Macken z Akademie krásných umění v Antverpách, který do Československa přijížděl opakovaně. Byli také v Liberci přítomni?

Pokud vím, byla porota v Liberci kompletně přítomna. Její členy domluvila buď Hana Seifertová, nebo architekt Masák, já jsem ty lidi neznala.

Proč jste v průběhu příprav odešla? Měla na to vliv větší „institucionalizace“ výstavy nebo vnější okolnosti?

Zvláštní, že se mě doposud na tohle nikdo nezeptal. V průběhu příprav bylo čím dál tím víc jasné, že tentokrát nemám do věci moc co mluvit. Nápad (a téma) nebyl od nás s Hanou, ale z okolí libereckých architektů a od pana starosty, který rychle pochopil, že výstavy přinášejí také publicitu pro město. Na rozdíl od předchozích přehlídek se tentokrát neustále schůzovalo. Najednou tu byli sekretáři výstavy Zdeněk Neumann a žurnalista jménem Jan Říčař. Přestala jsem mít vliv na podobu a obsah katalogu i na výběr účastníků. Ačkoliv jsem protestovala, nešlo prý z katalogu odstranit přiblblé „otázky účastníkům“, a mně se přitom zdálo, že přes žurnalistické a publikační věci jsem šéf já a nikdo jiný. Tahle výstava měla pojednou „socialistický“ aparát. Shodou okolností mi kdosi, už opravdu nevím kdo, v rozhovoru nadhodil, zda mi

nevadí, že je v přípravném výboru fízl. To mi vadilo hodně, takže jsem složila funkci, ale neohlásila jsem to veřejně, neboť jsem měla ráda Hanu a šlo o to, aby se po českých luzích kunsthistorických neříkalo, že dámy v Liberci mají krach. Ještě jsem zajistila u paní Caroly Giedion-Welckerové její členství v porotě. Při porotě jsem nebyla, jen, mlčky, při zahájení výstavy. Kupodivu jsem o celém průšvihy ani tehdy, ani nikdy s Hanou nemluvila. Jen bylo od té doby jasné, že se mezi námi něco stalo, změnilo. Škoda. Hana ovšem, ať už o fízlovi věděla, nebo ne, taky nemohla nechat výstavu být.

Přestože jste se od výstavy *Socha a město* na konci distancovala, není to z katalogu vůbec patrné, napsala jste do něj dlouhý bilancující text. Vznikal až po těchto událostech? Mimočodem, je to katalog česko-anglický, takže mezinárodní ambice přehlídky jsou zřejmé.

Text jsem psala, než byla výstava hotová, tedy z hlavy, a ne z pozorování změněných realit. Přípravnému výboru šlo jistě o mezinárodní ambice, mně byly jedno. Šlo mi o kontinuitu se *Sochou 1964*, to ano.

Jakou roli při koncipování výstavy hrály dobové diskuse o integraci umění a architektury, případně o tzv. realizacích (neboli umění v architektuře)?

Žádnou velkou. Braly jsme tenhle fakt na vědomí bez „dobových diskusí“. Chtěly jsme prostě udělat další krok v podporování sochařství a jeho vnímání.

V roce 1966 uspořádal v Liberci Miroslav Masák mezinárodní sympozium, jehož podstatou byla spolupráce architektů s umělci, psychology, hudebníky a dalšími obory.²¹ Vy kročení sochy do veřejného prostoru vnímám i v tomto kontextu. Věděla jste o této akci?

²¹ „Mezinárodní pracovní symposium mladých architektů a výtvarných umělců o využití volného času mládeže“, Liberec, květen – červen 1966. Třítýdenního soustředění se účastnily týmy z Velké Británie, Francie, Polska a Československa.

Věděla jen povrchně, ale v kontaktu s libereckými architekty jsem spontánně byla.²²

Socha a město byla také na konci série pěti výstav, které je dobré vnímat jako celek. Napadá mě zcela prostě: proč byla v roce 1968 pauza? A měly jste s Hanou Seifertovou i další plány? Třeba vedle už představených manželů Janouškových další sochařské dvojice, nebo sochařství jiných zemí? Pokračovaly byste, pokud by se neproměnila politická situace, nebo se pro vás už tento formát vyčerpal?

Ano, to vidíte velmi správně: *Socha a město* je tečka za tématem. Toužily jsme přivést do Čech velké sochařské osobnosti jako třeba Kennetha Snelsona nebo Lynna Chadwicka, jenže to byla otázka hlavně financí. V roce 1968 byla pauza kvůli politickým událostem, ale i kvůli mé aktivitě v Galerii Platýz, kde to taky nebylo peříčko, a kvůli mé náhlé a intenzivní zamilovanosti.

Věru a Vladimíra Janouškovy jsem znala od roku 1951. Bavilo mě hlavně, jak byla Věra výtvarně nekompromisní, a jak byl Vladimír náramným profesorem, který všechno věděl a všemu rozuměl. Nejraději bych byla vystavila všechny české sochařské páry – je jich habaděj.

Sérii sochařských výstav jste formulovala určité přemýšlení o soudobé soše. Z dobových polemik je zřejmé, že vám šlo o diskusi, přímo jste k ní vybízela, skoro až provokovala například Jiřího Šetlíka i další.²³ Byla jste s úrovní debaty spokojená?

To víte, že jsem nebyla spokojená. Ráda bych se byla přela – nebo domlouvala – s Carolou Giedion-Welcker, ne se Šetlíkem.

Co byste si jako recenzentka vytkla sama, jakou kritiku byste na svůj cyklus napsala?

²² LV [Ludmila Vachtová], „Zase nějaké symposium“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 2, s. 2.

²³ Ludmila VACHTOVÁ, „Dopisy a polemiky“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 20, s. 10. Jiří Šetlík se dlouhodobě sochařstvím zabýval, mj. v roce 1965 jako komisař *Sochařské bilance 1955–1965* v Bezručových sadech v Olomouci.

„Sochařský cyklus“ byl pro mne velmi důležitý. Byl na samém začátku, a na samém začátku i skončil, nebo byl skončen vstupem „spřátelených vojsk“. Měl být daleko zřetelnější, tematicky i formálně vyhrocený, ne přehled, ale konfrontace.

Jakou roli ve vaší práci hrála teorie? Socha jako médium se začala poměrně radikálně proměňovat směrem k „rozšířenému poli“ – slovy Rosalind Krauss, referovala jste o tom ostatně i jako recenzentka řady zahraničních výstav. Byly nějaké texty, které vám pomohly v promýšlení konceptu výstav? Mimo chodem, v kterých jazycích jste četla?

Teorie nehrála žádnou roli. Četla jsem raději poezii než uměnovědné traktáty. Od samého začátku jsem četla – tedy i odborné texty – výhradně ve francouzštině. Zapřela jsem, že umím německy. Zato s francouzštinou jsem to od časů gymnázia brala velmi vážně. Mou závěrečnou učitelkou byla Aneta Fárová, začaly jsme spolu překládat Camusův *Mor*. Horší to bylo s angličtinou, tam jsem se nedostala dál než ke *spellingu*. Francouzsky jsem se taky na začátku bavila se svým mužem.²⁴ Teprve po přestěhování do Curychu se stala němčina nezbytnou.

GALERIE NA KARLOVĚ NÁMĚSTÍ (1965–1969)

V roce 1965 jste byla jmenována do čela výstavní komise Galerie na Karlově náměstí (dříve Výstavní síň Lidové demokracie), což prakticky znamenalo, že jste se stala kurátorkou, která zajišťovala výstavní program po dramaturgické i praktické stránce. Jak představitele nově reformovaného Svazu československých výtvarných umělců napadlo, že jste vhodná osoba k vedení galerie,

²⁴ Sochař Florin Granwehr (1942–2019), vytvářel kresebné cykly, prostorové geometrické struktury, věnoval se i monumentální plastice ve veřejném prostoru. Více viz např. <https://www.floringranwehr.ch> nebo <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002245> (cit. 10. 5. 2019). LV se za něho provdala v roce 1969.

Kdysi Deukalión a Pyrrha
 Kámen musel být hozen za hlavu
 Ten jenž znamenal moře a ta jež znamenala
 červenou zemi se neohlíželi jenom věřili
 Po dlouhém a snad i urputném dohovoru s božstvy
 Nezbyvalo jim nic jiného než jít a učinit
 To že kameny obžily nebylo už jejich zásluhou
 Jejich zásluhou bylo ono gesto vzítí kámen
 Po nich další ve jménu nejrůznějších kategorických
 imperativů

Socha idol Socha modlitba
 Socha článek stavby Socha reprezentace
 Zákonitě střídání
 vln racionalistického a senzualistického
 Vlny které zaznamenávají
 díky bohužel vždy se zpětnou platností
 Důvěra ve ztotožňování s hmotou Nedůvěra
 Jásavá křeč náhodných uchopení

Průhledná démonologie
 Klid korigovaný výpočtem

Chladnokrevnost kovových lesků
 Drsnost něžnosti nazývaná pískovcem
 Světlo které zapadá do mramorů

A pod tím vším moudrost obláčku
 Potenciální energie schopná jakékoliv metamorfózy
 Rozlišení mezi aktem vůle
 faktem svobody a respektováním řádu
 A to je zase znovu problém Deukaliónův

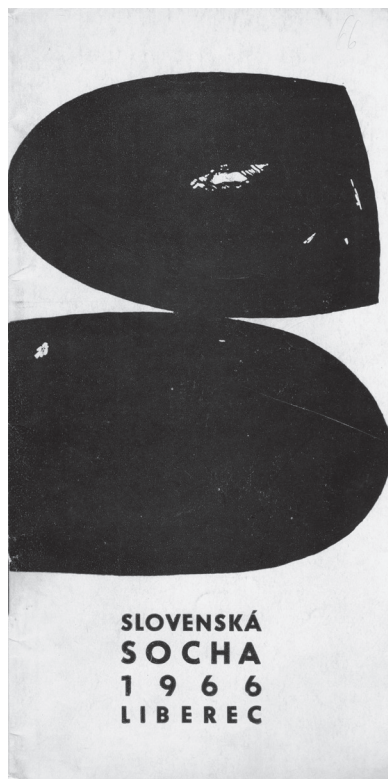
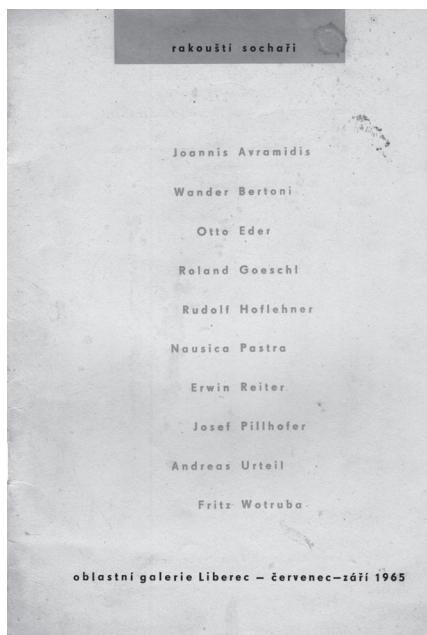
Kdysi Deukalión a Pyrrha
 Pak Polykleitós a negerský řezbář
 Mistr Krásných madon a Constantin Brancusi
 Hans Arp a Donatello
 Domorodec z Velikonočních ostrovů
 a Antoine Pevsner
 Matyáš Bernard Braun a Eduardo Paolozzi
 Henry Moore a kovolijec dynastie Tchang
 Včera oni Dnes tito Zítřa jiní



Bedřich Stefan / Opřené torzo / 1932

Text Ludmily Vachtové
 „Kdysi Deukalión
 a Pyrrha...“ z katalogu
 výstavy *Socha 1964*,
 Liberec: Oblastní
 galerie v Liberci 1964,
 nestr. Repro Archiv
 výtvarného umění
 v Praze.

Obálka katalogu
výstavy *Rakouští
sochaři*, Liberec:
Oblastní galerie
v Liberci 1965.
Repro Archiv
výtvarného umění
v Praze.



Obálka katalogu
výstavy *Slovenská
socha 1966*, Liberec:
Oblastní galerie
v Liberci 1966.
Repro Archiv
výtvarného umění
v Praze.

SOCHA A MĚSTO

LIBEREC 1969



Obálka katalogu
výstavy *Socha
a město*, Liberec:
Oblastní galerie
v Liberci 1969.
Repro VVP AVU.



Ludmila Vachtová
na vernisáži
výstavy *Libor
Fára: Hrací stoly
66/67*, Galerie na
Karlově náměstí,
Praha, 1967. Foto
Václav Chochola
/ © Archiv B & M
Chochola.



Ludmila Vachtová
v hovoru
s historikem umění
Jiřím Mašínem na
vernisáži výstavy
*Libor Fára: Hrací
stoly 66/67*, Galerie
na Karlově náměstí,
Praha, 1967. Foto
Václav Chochola
/ © Archiv B & M
Chochola.



Ludmila Vachtová
v hovoru
s historikem umění
Jiřím Mašínem na
vernisáži výstavy
*Libor Fára: Hrací
stoly 66/67*, Galerie
na Karlově náměstí,
Praha, 1967. Foto
Václav Chochola
/ © Archiv B & M
Chochola.



Libor Fára v hovoru s Václavem a Olgou Havlovými na vernisáži své výstavy *Hrací stoly* 66/67, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 1967. Foto Václav Chochola / © Archiv B & M Chochola.



Libor Fára v hovoru s Václavem a Olgou Havlovými na vernisáži své výstavy *Hrací stoly* 66/67, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 1967. Foto Václav Chochola / © Archiv B & M Chochola.



Libor Fára v hovoru s Otou Janečkem na vernisáži své výstavy *Hrací stoly* 66/67, Galerie na Karlově náměstí, Praha, 1967. Foto Václav Chochola / © Archiv B & M Chochola.



Ludmila Vachtová
v hovoru s Milošem
Šafránkem
(diplomatem
a otcem Anny
Fárové) na
vernisaži výstavy
*Libor Fára: Hrací
stoly 66/67*, Galerie
na Karlově náměstí,
Praha, 1967. Foto
Václav Chochola
/ © Archiv B & M
Chochola.



Libor Fára se
sochařem Karlem
Malichem (vpravo)
na vernisaži
výstavy *Libor
Fára: Hrací stoly
66/67*, Galerie na
Karlově náměstí,
Praha, 1967. Foto
Václav Chochola
/ © Archiv B & M
Chochola.

když jste byla už etablovaná výtvarná kritička? Měl na vaše jmenování vliv úspěch výstavy *Socha 1964*?

Socha 1964 žádný moc velký trhák nebyla, ale určitý vliv to patrně mělo. S členy „komise“ **25** na Karlově náměstí jsem se hned a rychle dohodla, že budou tázáni pouze při průseru, a že nebudou žádné schůze, ani žádné „výstavní náměty“. **26** Zdeněk Sýkora mi jednou dohodil výstavu amerického kinetika Franka Maliny, která se opravdu uskutečnila. **27** Také Dušan Konečný mi nabídl moskevské kinetisty a Art Centrum západoněmeckého výtvarníka Reinholda Koehlera. **28** Dušan Konečný měl za ženu Rusku a s kinetisty se kamarádlil. Jejich prezentováním „u mne“ na Karláku bylo jasné, že ruské disidenty neobjevil Chaloupecký, ač to o sobě vykládal.

Změny ve Svazu umožnily větší vyprofilování jednotlivých galerií. **29 Měla jste nějakou koncepci? Z výstavního programu vyplývá, že jste se soustředila na geometrickou a lyrickou abstrakci. Rozhodla jste se tak už na začátku?**

Ano, od samého začátku: konfrontace geometrické a lyrické abstrakce. Chtěla jsem viditelnou konfrontaci. Abstrakce pro mne – a pro nás tehdy mladé – znamenala provokativní výzvu. Velmi mě oslovila. Přišlo mi, že konečně jde o to „nové“ po II. světové válce.

V případě libereckých výstav jste tak striktní nebyla, do výběru jste zařazovala také figurální sochy. Ale podobně

25 Tvořili ji Jan Koblasa, Jiří Kolář, Bohumír Mráz a Zdeněk Sýkora.

26 Zde má LV zřejmě na mysli textové koncepty výstav, předkládané ke schválení.

27 Frank J. Malina, *Kinetické objekty*, 8. 6. – 31. 7. 1966.

28 *Moskevské kinetické umění*, 11. 6. – 9. 7. 1965, Reinhold Koehler, *Dekoláže a kontrakoláže*, 4. 11. – 1. 12. 1965. Vernisáž Koehlerovy výstavy, na níž promluvil Helmut Heissenbüttel, je popsána in: Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, *Let let*, Praha: Torst 2007, s. 595. Není to zřejmě výčet konečný, Ludmile Vachtové byl doporučen např. Zdeněk Pešánek (viz dále) nebo Jan Svoboda, kterému svůj termín přepustil Libor Fára, viz „Rozhovor Pavla Vančáta a Jana Freiberga s Annou Fárovou (2004–2005)“, in: Rostislav KORYČÁNEK – Jiří PÁTEK (eds.), *Jan Svoboda: Nejsem fotograf*, Brno: Moravská galerie v Brně 2015, s. 240.

29 Na sjezdu Svazu československých výtvarných umělců v prosinci 1964 se do vedení dostala mladší, progresivnější generace umělců, zaštitěná autoritou Adolfa Hoffmeistera, která mj. docílila, aby o programu jednotlivých galerií rozhodovali nově jmenovaní komisaři spolu s výstavními komisemi. O tomto Sjezdu více viz: Johana LOMOVÁ – Karel ŠÍMA, „Sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964. Poznámky k úspěšnosti performance“, in: Johana LOMOVÁ – Jindřich VYBÍRAL (eds.), *Umění a revoluce. Pro Milenu Bartlovou*, Praha: UMPRUM 2018, s. 512–542.

jako v Liberci, i na Karlově náměstí jste vystavila osobnosti avantgardy jako referenční postavy k aktuálnímu dění. Ať už to byl František Kupka, kterým jste své působení v galerii programově zahájila,³⁰ nebo Zdeněk Pešánek.³¹ I zde vám šlo o poukázání na návaznost soudobého umění na modernu?

Ano, snažila jsem se zdůraznit kontinuitu. František Kupka byl jediný, u kterého se nádherně prosadila abstrakce „geometrická“, racionální, konstruktivní, i abstrakce horká, lyrická, výbušná. V tom byl starý Kupka opravdu jedinečný. Pešánek nebyl „referenční postava“, ale starý pán, který dosud vystavoval.

V době, kdy měl u vás výstavu, už ale nežil, zemřel v listopadu 1965. Stihli jste ji připravit ještě spolu?

Pešánka jsem poznala v redakci *Výtvarného umění*, měli jsme o něm článek. O výstavě jsme nemluvili. S tou přišel po Pešánkově smrti mladý kunsthistorik Petr Hartmann. Pešánek se mi líbil jen relativně, ale byl důležitý.

Zajímá mě také praktická stránka, o které se většinou málo hovoří. Jak Galerie na Karlově náměstí vypadala, jaké zázemí jste měla k dispozici?

Zázemí jsme neměli žádné, galerie na Karlově náměstí č. 5 byla spíš chodba bez oken,³² na podlaze přibližlé barevné dlaždičky, za vchodem box, v němž seděl hlídající důchodce, dosazený Výstavním ústředím.³³ WC bylo vzadu v domě. Žádný depozitář nebo aspoň přístěnek nebo kuchyňka. Mizerné osvětlení. Mikuláš Medek by

³⁰ František Kupka, *Obrazy, kresby, grafika*, 15. 5. – 6. 6. 1965, Praha: Galerie na Karlově náměstí. Ludmila Vachtová se dílu Františka Kupky odborně věnovala – jako první u nás – už ve své diplomové práci. V roce 1963 dokončila jeho monografii, vydanou o pět let později nejen česky, ale i anglicky: Ludmila VACHTOVÁ, *František Kupka*, Praha: Odeon 1968; Ludmila VACHTOVÁ, *Frank Kupka. Pioneer of Abstract Art*, New York: Mc Grow 1968; Ludmila VACHTOVÁ, *Frank Kupka*, London: Thames & Hudson 1968.

³¹ Zdeněk Pešánek, *Světelné plastiky*, 25. 8. – 18. 9. 1966, Praha: Galerie na Karlově náměstí.

³² Ludmila Vachtová ve své přednášce na AVU v roce 2012 (viz pozn. 3) uvádí, že galerii tvořily dvě místnosti, stejně tak i ŠPIČÁKOVÁ, *Ludmila Vachtová 1964–1971*, s. 8. Podle fotografií se zdá, že se vystavovalo pouze v jediné místnosti bez oken, v níž byl zároveň u vstupu i výklenek pro kustoda. K dispozici byla i vstupní chodba se zasklenými nikami, využívaná zřídka.

³³ Výstavní ústředí Svazu československých umělců zajišťovalo praktickou stránku chodu galerií, vedoucím byl v letech 1965–1990 architekt Josef Wagner.

v takovém prostředí nikdy nevystavoval. Výtvarníci tam nevystavovali kvůli galerii, ale kvůli mně.

Na fotografiích z výstavy Jana Svobody (1968) je vidět, že se kromě hlavního prostoru vystavovalo i v nikách umístěných mimo něj.

Vitríny byly v průchodu do domu Lidové demokracie. Nepoužívala jsem je záměrně, jenom prostor galerie byl důležitý. Zřejmě to byla idea Stanislava Kolíbala, využít je pro výstavu.

Sáhla jste po převzetí galerie po nějakých úpravách? Neuvažovala jste, že uděláte něco s podlahou?

Na prostoru jsem nic měnit nesměla. Nebyly peníze. Ano, podlaha byla hrozná, ale nedalo se nic dělat. Výstavy (či vystavující) byly (byli) pro mne důležitější než podlaha. Podlahu mi pak změnil Kolíbal pro výstavu fotografa Svobody a posypal ji podzimním listím. Moc nadšená jsem nebyla.³⁴

Z fotografické dokumentace je ale zřejmé, že se prostor upravoval – na Svobodově výstavě chybí na stěnách dřevěné táfování a ze stropu visí jiná světla, než tomu bylo o rok dříve na výstavě Libora Fáry.³⁵ Jako by prostor směřoval k „neutrální“ *white cube*.

Nevystavovala jsem táfování, ale umění. Pochopte, prosím, že mi bylo úplně jedno, má-li galerie římsu jako harmonika nebo jaké má osvětlení. Byla jsem šťastná, že mám prostor k vystavování. Taky mi bylo jedno, jestli je na podlaze listí nebo hnůj. Nezapomeňte, že za bolševika to prostě nešlo, objednat řemeslníka, aby narychlo (a pokud možno zdarma) provedl úpravy interiéru.

Svobodova výstava je dnes vnímaná jako jedna z instalačně nejprezratnějších ve své době. Nevedl onen složitý prostor

³⁴ Jan Svoboda, *Fotografie*, 13. 8. – 14. 9. 1969, Praha: Galerie na Karlově náměstí. Stanislav Kolíbal zde byl v roli architekta výstavy.

³⁵ Libor Fára, *Hrací stoly 66/67*, 3. 11. – 3. 12. 1967, Praha: Galerie na Karlově náměstí.

k nutnosti pracovat s výstavou jako s celkem? Prostor popřít, nebo schovat, nebo jinak s ním naložit? Kromě výstavy Jana Svobody mám na mysli i environment Stana Filka se zrcadlovou podlahou nebo instalaci Stanislava Zippeho, který své světelně-kinetické práce prezentoval ve zřešeném prostoru.³⁶ Které výstavy z doby svého působení v galerii hodnotíte jako nejzdařilejší?

Prostor nebyl složitý, ale určitě ne vhodný pro galerii. Popření či „schování“ prostoru jsem nezpůsobila já, ale vystavující. Měla jsem moc ráda *Hrací stoly* Libora Fáry a taky koncept pro „jiného“ Kupku. Neukázala jsem milionové drahocennosti, ale nechala nahlédnout, jak dílo vznikalo: skici, kresby, změny kompozice, zápolení s tématem obrazu.

Vernisáž výstavy Libora Fáry zachytil na svých fotografiích Václav Chochola. Výstavu uvádíte s nonkonformním fiží na krku, mezi mnoha návštěvníky jsou vidět Václav a Olga Havlovi, Jiří Mašín, Karel Malich, Ota Janeček a další.

Na Karláku bývalo při vernisážích vždycky plno. Vašek Havel s Olgou byli Liborovi kamarádi, ale Vašek býval na Karláku často. Fiží mi babička odmítla ušít („prosím tě, vždyť je to nmoderní“), tak jsem to musela učinit sama. Co bylo inspirací, už nevím, nejspíš kombinace černá–bílá, barok a 20. století.

Stano Filko ve své výstavě také přebýval, když ji pojal jako „obydlí“, v němž divák mohl manipulovat s vystavenými předměty?³⁷

Nevím už přesně, jak to bylo s Filkovým bydlením na výstavě na Karláku. Mám v paměti jen ten průšvih, když soudružka z tiskového dohledu navštívila před vernisáží výstavu, vstoupila na podlahu ze zrcadel a spatřila vlastní bombardážky. Hlasitě vykřikovala, ale Stano,

³⁶ *Stano Filko, Obydlí skutečnosti-současnosti*, do 5. 3. 1967, Praha: Galerie na Karlově náměstí, *Stanislav Zippe, Kinetické objekty*, 13. 8. – 14. 9. 1969, Praha: Galerie na Karlově náměstí.

³⁷ Více viz Zdeněk FELIX, „Z ateliéru Stanislava Filka“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1967, č. 7, s. 350–351.

který byl přítomen, vynaložil veškerý svůj šarm, takže soudružka výstavu nezakázala.

Považovala jste instalační práci s celkem výstavy v té době za téma? Už jsme narazily na Kolíbalovy instalace výstav, kolem jedné dokonce vznikla na stránkách *Výtvarné práce* polemika mezi Ivanem Jirousem a Jindřichem Chalupeckým.³⁸

Nevím, zda to bylo dobové téma, ani nevím nic o polemice Jirous × Chalupinda. Chalupinda, jak známo, rád polemizoval o všem. Kolíbalovy instalace mi ale přišly příliš akademické, krasodušné. Nezapomeňte, že Stanislav nejdřív studoval scénografii. Dodnes mám ale velmi ráda instalace výstav jeho syna, Pavla.

Galerie spadala pod Svaz československých výtvarných umělců, co vše s ním bylo nutné řešit, když jste dělala výstavu? V čem jste se na ně mohla obrátit, a s čím jste se na ně obrátit musela?

Pro Svaz byla Galerie na Karlově náměstí nedůležitá. Měla jsem sice (jako všechny galerie) takzvanou odbornou komisi, ale nikdy jsme se nesešli. Když bylo něco pro mne důležitého, zatelefonovala jsem Zdeňku Sýkorovi, Jiřímu Kolářovi nebo Adovi Hoffmeisterovi. Do Svazu jsem musela nahlásit program. Svaz nikdy neměl námitek. Hradili jen minimální katalog – skládačku. Když chtěl někdo extrabuřty (transport exponátů a podobně), musel si to hradit sám. Před vernisáží přišla vždycky cenzura, takzvaný tiskový dohled. Ani ten neměl námitek. Soudruzi začali stříhat ušima, až když se o „nedůležité“ galerii začalo psát. Totéž platilo o Platýzu.³⁹

Jak vznikaly výstavy produkčně? Mohli se umělci přihlásit, nebo jste je vyzvala? Vybírala jste s nimi věci pro výstavu, byla jste přítomna u instalace?

³⁸ Ivan JIROUS, „Konfrontace II“, *Výtvarná práce*, roč. 18, 1970, č. 25–26, s. 2; Emil ZAVADIL, „Kolíbalova Konfrontace“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1971, č. 1, s. 4; Jindřich CHALUPECKÝ, „Jak vystavovat“, *Výtvarná práce*, roč. 20, 1971, č. 1, s. 4.

³⁹ Galerie Platýz na Národní třídě v Praze, viz dále.

Vybírala jsem si jména. Někdy jsem musela přemlouvat. Někdy jsem znala jejich téma, někdy to bylo překvapení. Pochopitelně jsem byla u instalace, ale nemluvila jsem do toho. Někdy – ne vždycky – jsem taky musela držet řeč. Práté katalogy byly standardní, levné, pro všechny stejné.**40**

Považovala jste instalace výstav za spíše podružnou součást své práce?

Instalace výstav je velmi důležitá. Jen tak lze zviditelnit obsah výstavy. Každá výstava, i netematická, je celek, a ne jenom souhrn či inventář shromážděných artefaktů. Zdůrazním-li prostorově některý objekt, upozorním na něj a provokuju stanovisko diváka, které nemusí být shodné se stanoviskem mým.

Jak jste vnímala pozici Galerie na Karlově náměstí na tehdejší pomyslné galerijní mapě Prahy? Které instituce jste považovala za relevantní partnery, případně konkurenty?

Dělala jsem výstavy, pozici galerie jsem nevnímala, žádné relevantní partnery jsem neměla. Jako konkurent se brzy vyvinula Špálovka Jindřicha Chalupeckého, ale to bylo osobní. Špálovka měla větší možnosti, ať už prostorově, adresou, nebo vybavením. Sem a tam se vyskytly v pražských galeriích (třeba Čs. spisovatel, Umělecká beseda nebo Galerie Vincence Kramáře) dobré výstavy, ale rozhodně ne permanentně, takže žádný důvod k nadšení.

Chalupecký cíleně vytvářel kolem Špálovy galerie kmenový okruh autorů, vy jste – zdá se – podobné ambice neměla. Přesto: spolupracovala jste blíže s některým z umělců či umělkyní?

Koho jsem měla ráda jako výtvarníka, toho jsem se snažila vystavit a psát o něm. Není obtížné sestavit seznam. Byla jsem vybíravá. Věděla jsem, co se děje v ateliérech. Nešlo mi nikdy o hvězdy první velikosti, nežárlila jsem na ty, kteří vystavovali Medka, a nikdy jsem nerozlišovala mezi takzvaným uměním volným a užitým. Dodnes nepřestanu litovat, že se mi nepodařilo vystavit Roberta Piesena,

40 Podle grafického návrhu Jana Kotíka.

kterého jsem si velmi vážila. Výtvarnou tvorbu jsem zásadně sledovala z bezprostřední blízkosti. Namátkou: jsem ráda, že jsem vystavila Dagmar Hendrychovou, Alenu Kučerovou, Olgu Karlíkovou, Libora Fáru, Karla Malicha.

Podle vašeho textu *Na okraji* by se dalo usuzovat, že jste ráda vybírala mezi těmi, kteří nebyli zrovna součástí nějaké „tendence“.⁴¹

Připadalo mi, že mnoho výtvarníků, kteří si nedovedou sami dělat public relations, zmizí téměř beze stopy, ačkoliv nejsou méně tvořiví než ti „doporučovaní“. Obecně tedy – bylo mi jedno, je-li někdo „proslavený“ nebo outsider. Nechtěla jsem dělat „objevy“, ale vystavovat kvalitu.

Které galerie jste pravidelně sledovala v Československu? Měla jste i nějaké zahraniční vzory – ať z vlastní zkušenosti, nebo zprostředkovaně?

Sledovala jsem, pokud to bylo možné, všechny galerie v Československu. Ze zahraničí mi byla blízká Suzanne Bollag s malou galerií v Curychu, paní velmi čiperná a invenční, s nejmenšími katalogy a podobnou koncepcí, jenže mezinárodní.

Do rozhovoru vracím genderovou otázku, i když cítím, že vám není moc po chuti. Když se dívám na seznam vedoucích výstavních komisí těch důležitých galerií, figurujete tam jako jediná žena. To opravdu nehrálo žádnou roli?

Pro Karlovo náměstí opravdu nehrálo žádnou roli, že jsem rodu ženského. „Když pořád tak běduje, jak jsou výstavy špatné, tak ať sama ukáže, co považuje za kvalitní,“ říkali soudruzi kolegové.

Nemyslela jsem to tak, že byste byla vybrána proto, že jste žena. Spíš se ptám na vaši pozici mezi ostatními vedoucími

⁴¹ Ludmila VACHTOVÁ, „Na okraji“, *Výtvarné umění*, roč. 14, 1966, č. 6–7, s. 346–354. Text vznikl pro speciální číslo ke kongresu AICA v Praze, kde jednotliví teoretici popsali určitý proud v soudobém českém umění. Ludmila Vachtová si vybrala čtyři navzájem nesouvisející umělce: Jana Kotíka, Alenu Kučerovou, Jiřího Nováka a Danielu Vinopalovou.

galerií. Víím, že jste si nenechala nic líbit, ale přesto to mohlo mít nějaký vliv.

Ano, kolegové – a nejen oni – se ke mně po roce 1968 (ale i před ním) chovali povětšinou svinsky.

Kterých kritiků jste si vážila, na čí názor jste čekala v případě výstav, které jste pořádala vy sama? Odrazilo se v některých recenzích i to, že jste byla poměrně nemilosrdná kritička?

Vážila jsem si Mirka Lamače a Jiřího Padrty, protože měli oči k vidění, ale nečekala jsem na ničí mínění. Nejméně vážně jsem brala souvěti Jiřího Šetlíka.

V roce 1969 vás Svaz z galerie odvolal a novým vedoucím výstavní komise jmenoval Bohumíra Mráze. Jaké byly okolnosti vašeho odchodu z galerie?

„Okolností“ odchodu byla normalizace.

Mohla byste prosím doplnit, jak to proběhlo prakticky?

Proběhlo to – jako vše – tak, že někdo zavolal, už nejsi vedoucí tam a tam. Písemně nic.

GALERIE PLATÝZ (1965–1971)

Jak se stalo, že jste paralelně vedla Karlovo náměstí a jednu z prodejních galerií Díla, Platýz na Národní třídě?

Sochaře Jiřího Nováka a malíře Jiřího Novotného, kteří nově nastoupili do výboru Fondu výtvarných umění,⁴² napadlo, že by se v Platýzu měl zkusit experimentální provoz prodejní galerie. Jenže nikdo nevěděl, jak na to, a taky se do toho nikomu nechtělo, pro významné kunsthistoriky to bylo málo vznešené – pro ně jsem byla prodavačkou

⁴² Český fond výtvarných umění měl od roku 1953, kdy vznikl, zajišťovat umělcům příznivé podmínky pro jejich tvorbu. Příjmy zajišťoval mj. síti prodejen uměleckých děl Dílo.

v galerii. Kolegové mě neměli rádi: čím větší byla publicita, tím větší byla řevnivost.

Zvládnutí obojího nebyl žádný problém, dokonce mi ještě zbyl čas chodit za klukama. V Platýzu jsem dělala opravdu jen odbornou práci (včetně instalací výstav), finanční záležitosti a administrativu dělala Aša Slavíková, původně sekretářka spolku a galerie Hollar, se kterou jsme si výborně rozuměly.⁴³ Neschůzovalo se – to jsem nesnášela, věci se rozhodovaly co nejrychleji. Naplánované, leckdy spontánní akce jsem hlásila vedení Fondu telefonicky, a vždycky bez potíží. Bez-
tak soudruzi věděli, že bych žádná jejich doporučení nerespektovala.

Už jsme probraly, jak vypadala Galerie Na Karlově náměstí. Jaké podmínky jste měla v Platýzu?

Platýz byl i prostorově výborný: v přízemí „normální“, neexperimentální sortiment na prodej, k tomu jedna prodejní síla jménem „distributor“, v 1. patře moje vlastní území pro výstavy, kancelář s jedním východem na schodiště do dvora (výborné pro konspirace, jak potvrdili propuštění političtí vězňové, kteří se tam v roce 1968 scházeli). Dva depozitáře, v 1. patře pro grafiku a komorní formáty, v suterénu pro velké instalace a pro sochy. Prostor náležitě velký, takže se tam dalo dělat „Sezení na koberci“,⁴⁴ módní přehlídky a jiné akce. Protože jsem se za každou cenu snažila o profesionalitu (když už prodavačka, tak perfektní), dala jsem ve výstavních prostorách i v depozitáři instalovat vlhkoměry a teploměry. V horní kanceláři měla stůl také Aša Slavíková. Velmi často jsme po zavření krámu spolu vypily dvě deci frankovky, Aša rozuměla vínu. Tak jsme hodnotily situaci nejen galerie, ale i státu (vzpomínám si na sezení po upálení Jana Palacha).

⁴³ Anežka Slavíková, bližší data nezjištěna. Jako obchodní vedoucí působila v Galerii Platýz v letech 1964–1971.

⁴⁴ Program literárních čtení, přednášek atd. nazvaný doslovně podle situace, kdy v galerii nebyly k dispozici židle pro tolik návštěvníků. V rámci něho vystoupili Helmut Heissenbüttel, Herbert Schuldt, Jan Werich nebo Jan Kaplický. V rámci „Sezení“ proběhl v roce 1966 také večer nazvaný „Hvězdy pro Florencii“, dobročinná akce pro cestu restaurátorů do povodní zasažené Florencie, na němž vystoupili populární herci a zpěváci. Vedle toho pravidelně probíhal letní *Trh pod plachtou*, na němž mohl vystavovat a prodávat kdokoli (v roce 1968 jej doprovázela hudební nebo pantomimická vystoupení), a předvánoční *Jarmark umění*, nabízející hlavně autorskou bižuterii. Více viz ŠPIČÁKOVÁ, *Ludmila Vachtová 1964–1971*, s. 32–34.

V Platýzu jste prodávala volné i užité umění, zřídila jste zde diatéku s díly soudobých umělců, ale především jste jej koncipovala jako „živý prostor pro současné umění“.45 Částečně to bylo zadání Fondu, už když jste do galerie vstupovala, ale jak jste jej přesně naplnila?

Doprovodný program jsem si vymyslela sama. Předě mnou se tam nic podobného nekonalo. Samozřejmě mělo vliv tehdejší kulturní dění v Praze. A taky to, že jsem se díky bývalému redaktorskému místu v *Knižní kultuře* dobře znala a kamarádila s Joskou Hiršalem, kterému jsem říkala „mechanický básník“.46

Chtěla jsem, aby se Platýz odlišil, když už nepatřil do „urozené výstavní úrovně“. Chtěla jsem ukázat, že vznešenost a nafoukanost jsou dvě různé věci a že smích před obrazem není zakázán. Vlastně ten program přišel samovolně, bez intenzivního chtění. Asi na to byla doba zralá.

Výjimečně mi připadalo všechno, cyklus „Sezení na koberci“, módní přehlídka šperků Václava Ciglera s krásnými, neprofesionálními holkama, jarmarky, usilovná příprava na *Art Basel*, ze které nakonec nic nebylo. Výstava ve firmě Renault v Paříži v roce 1969, kterou si vymysleli Francouzi jen jako firemní gag, a o které se pak velmi mluvilo...47 Venku chtěli lidé pomoci, v Praze házeli kameny pod nohy.

Zdá se, že vaše působení v Platýzu vyvolalo na scéně řadu připomínek – alespoň tak soudím z vaší obhajoby ve *Výtvarné práci*.48 Někteří vám vyčítali, že by takovou galerii neměl

45 *Ibid.*, s. 5.

46 Díky němu mělo v Platýzu autorské čtení několik autorů věnujících se experimentální poezii, např. Helmut Heissenbüttel.

47 Výstava soudobého československého umění se zřejmě odehrála v budově ředitelství firmy Renault ve městě Boulogne-Billancourt u Paříže (grafické listy instalovány v kantýně) a také na Champs Elysées v Paříži (obrazy Kamila Lhotáka). Instalace a zahájení proběhlo někdy mezi 21. 5. a 4. 6. 1969, s instalací pomáhal pracovník Galerie Platýz František Falerski, k výstavě vyšel údajně katalog. Bližší údaje nejsou známy. Viz Archiv výtvarného umění v Praze, fond Ludmila Vachtová; Ludmila VACHTOVÁ, „Odkud, kudy, kam“, in: Helena MUSILOVÁ (ed.), *Anatomie skoku do prázdna. Rok 1968 a výtvarné umění v Československu* (kat. výst.), Plzeň: Západočeská galerie v Plzni 2018, s. 18.

48 Ludmila VACHTOVÁ, „Věc: Platýz. Vyrozumění“, *Výtvarná práce*, roč. 13, 1965, č. 19, s. 2.

vést historik umění, jiní se báli, že budete prodávat pouze abstrakci. Fond vám udělil půlroční stipendium, abyste fungování tohoto „komerčního prostoru“ nastavila a vyzkoušela. Za vedení Galerie Platýz jste i potom dostávala plat, ale za vedení Galerie na Karlově náměstí ne. Znamená to, že ani další vedoucí výstavních komisí (ve Špálově galerii, v Hollaru, Čs. spisovatelé, Galerii D atd.) plat nedostávali? Z čeho dotovali tuto „čestnou funkci“?

Nikdy jsem se neptala, zda někdo z vedoucích výstavních komisí dostával honorář a jaký. Plat brali sekretáři a prodejci.

Jak moc jste mohla ovlivňovat to, co se bude v galerii prodávat?

Jak známo, vybírala jsem věci k prodeji. Ale nebylo řečeno, že se opravdu prodají. Než jsem tam převzala funkci, platil Ota Janeček za nejmodernější avantgardu.

Jací diváci chodili do Platýzu a jací na Karlovo náměstí? A jak to probíhalo obecně? Chodili všichni „ze scény“ na všechny vernisáže, nebo existovaly určité neprostupné skupiny, které se vzájemně nemísily?

Všichni chodili všude, někteří spolu nemluvili. Platýz platil na začátku za místo pro plebs se špatným vkusem, brzy se ale proměnil v módní záležitost. Návštěvnost tam byla – nejenom při zvláštních akcích – pozoruhodná.

Platýz byl téměř naproti Galerii Václava Špály, jak fungovalo toto sousedství?

Ano, Špálovka byla přímo naproti. Milovali jsme se ze všech sil. Pana Chalupického jsem znala už dlouho, ještě z časopisu *Výtvarné umění*. Zdravili jsme se, ale nežalovali na sebe. Přátelství s výtvarníky to nenarušilo – byli takoví, kteří vystavovali u Chalupindy i u mne. Jiří Balcar mi kupříkladu dělal scénografii pro jeden vánoční trh.

Jeden z festivalů Fluxu proběhl v roce 1966 na několika místech Prahy, včetně Platýzu. Podílela jste se na něm organizačně, spolupracovali jste s Jindřichem Chalupickým?

S Chalupeckým jsme se měli tolik rádi, že by se mnou nikdy nic společně ani nezorganizoval, ani nepodnikl. Knížáka jsem nikdy nenavštívila, ani s ním nekula pikle. Nikdy se mne dosud nikdo na tenhle ideologický detail nezeptal.

Vachtová a Fluxus, o tom existuje jen jediný příběh: Někdo z Reduty mi přivedl do Platýzu Bena Vautiera s tím, že by rád udělal „pozitíř“ Fluxus-koncert. Ano, řekla jsem zvědavě. Vyklidily (ypsilon – protože dámy) jsme prostor s obrazy, po telefonu sháněly možné návštěvníky. Ben Vautier navrhl v galerii obrovskou hromadu papíru, novin a všeho možného. Ohlášeného večera (přišlo pramálo lidí) obcházel hromadu kolem dokola, pak najednou zapálil sirku a položil ji na podlahu. „Marš ven, jděte si s tím na obecní louky!“, zvolala hlasitě a český Aša Slavíková a udusila sirku. Ben Vautier byl okamžitě vyhozen. Pokud si vzpomínám, byla u toho ještě Olga Karlíková. Později, ve Švajcu, jsem několikrát potkala Vautiera, dítě z dobré rodiny. O platýzím dobrodružství se nikdy nezmínil.⁴⁹

Z Platýzu jste odešla v roce 1971, dva roky poté, co jste skončila na Karlově náměstí, a rok před svým odchodem do Švýcarska. Za jakých to bylo okolností? A hrálo také roli, že jste umožnila, aby se po srpnu 1968 v Platýzu scházel klub osvobozených politických vězňů K 231, jehož jeden z členů byl zaměstnancem galerie?

Opět, „okolností“ odchodu byl vyhazov neboli normalizace.

Mohla byste být konkrétnější?

Vrátila jsem se na začátku podzimu ze Švýcar, kde jsem v Basileji vyjednala účast Galerie Platýz na mezinárodním veletrhu umění *Art Basel*. Ohlásila jsem se u pana ředitele Fondu výtvarných umění, abych mu tu radostnou zvěst přednesla, a on mi oznámil, že další den už nemusím nikam chodit, neboť jsem propuštěná. Odevšad a hned. Písemně jsem nedostala nic.

⁴⁹ Jednalo se o *Paper Piece* Bena Pattersona, který realizoval Serge Oldenbourg. Ben Vautier už nebyl 17. 10. 1966 v Praze přítomen. Fotografie z Platýzu jsou publikovány in: Petra STEGMANN (ed.), *Fluxus East Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa / Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (kat. výst.), Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2007, s. 214. Děkuji Pavlině Morganové za pomoc s identifikováním akce.

To bylo v roce 1971, přesto jste v Československu zůstala až do konce roku 1972.

Po svatbě na Karlštejně jsem oznámila mužikovi, že zůstanu ještě v Praze, protože tam musím leccos udělat (byla jsem ještě členkou ústředního výboru Svazu). Hoch odjel opět do Florencie, kde taky ještě musel leccos upracovat. Protože jsem podepsala pár protibolševických dokumentů, byla jsem postupně a nakonec úplně na ošklivci.

VÝTVARNOU KRITIČKOU VE ŠVÝCARSKU (OD 1972)

Jak se vám podařilo ve Švýcarsku etablovat jako významné kritičce?

Dělala jsem, co jsem mohla. Nechtělo se mi z Prahy pryč, ačkoliv jsem se nikdy nepočítala za vlastenku. Nechtěli mě zaměstnat jako prodavačku v mezinárodním knihkupectví, ba ani ne jako kostelnici u Týna. Sem tam mi někdo poslal pár penězů na žití, jako třeba Vladimír Janoušek. Jako skutečný kamarád se tehdy ukázal Ondřej Sekora, Ferda Mravenec. Také mi zavolal Jiří Kotalík, že by rád, abych pro Národní galerii udělala komentovaný soupis publikací a textů o Kupkovi.

Po odchodu mě nikdo nechtěl ani ve Švýcarsku. Konjunktura pro Čechy pominula. Četla jsem kritiky výstav a zuřila nad tím, jak jsou připitomělé. Pak jsem, zcela frustrovaná, napsala (z iniciativy mého muže Florina) do redakcí všech novin: Jsem tu a chci pracovat. Okamžitě se ozval Manuel Gasser, šéf časopisu *DU*,⁵⁰ který ale brzy umřel, a potom Richard Häsli z *Neue Zürcher Zeitung*.⁵¹ Při první návštěvě měl před sebou, na mou duši, *dosier* s mými důležitými kritikami a s knihami. Začala jsem pro něj pracovat okamžitě. Během času na mne dost žárlil, ale přesto mi zprostředkoval spolupráci

⁵⁰ Manuel Gasser (1909–1979), švýcarský novinář.

⁵¹ Richard Häsli (1931–2015) pracoval v NZZ v letech 1962–1996.

s *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. A taky mě uchránil od několika novinářských žalob.

Vedle toho jste připravila řadu výstav.⁵² Říkáte, že jste na pojem kurátorství alergická, ale do Švýcarska jste přišla v době, kdy se stalo diskutovaným problémem, zejména díky aktivitám Haralda Szeemanna.

Harryho Szeemanna jsem poznala v Praze na sympoziu o Kupkovi.⁵³ Oslovil mě a připadal mi jako drobet příliš temperamentní Maďar (což nebylo špatné pozorování, vzhledem k národnosti jeho tatínka). V Curychu jsme se sobě uctivě vyhýbali – Harry byl světová jednička, já žurnalistický pěšák. Nejdřív jsem neměla ráda ani jeho, ani jeho počínání, ale čím dál tím víc jsem začala respektovat jeho uzurpátorský vztah k umění, a měli jsme se čím dál tím víc rádi a zachovávali přitom prostořeká pravidla kritických soubojů. Harry samozřejmě sám maloval a byl vůbec *Gesamtkunstwerk* svého druhu. Byl to subverzivní koumák, pořád si vymýšlel, ve dne v noci pracoval a kouřil bez ustání. Nakonec jsem mu napsala myslím dost dobrý nekrolog, ať je mu země lehkou.

Definovala jste si pro sebe práci kurátorky výstav, ať v Československu, nebo ve Švýcarsku?

Nedefinovala jsem si nic, to nebyl můj způsob „aplikovaného myšlení“. Když na to přišlo, dělala jsem výstavy, můj životní cíl to nebyl, to bylo psaní. Věděla jsem a cítila, že se obrazy musí pověsit tak, aby bylo zřejmé jejich poslání (momentální, ne věčné). To bylo vše.

A jak jste tedy kombinovala všechny své role – kurátorky, kritičky a historičky umění? Pokud byste si mohla vybrat,

⁵² Např. *Konstruktive Kunst 1915–45: dreissiger Jahre Schweiz*, kurátoři Ludmila Vachtová a Rudolf Koelle, Winterthur: Kunstmuseum Winterthur 1981; *Kunst * Zürich 1988. Woher – wohin*, kurátorka Ludmila Vachtová, Curych: Kunsthaus Zürich 1988–1989; *Varlin – Dürrenmatt. Horizontal*, kurátorka Ludmila Vachtová, Neuchâtel: Centre Dürrenmatt Neuchâtel 2005.

⁵³ Sympozion se odehrál v roce 1968 při příležitosti Kupkovy výstavy v Národní galerii v Praze.

soustředila byste se na jednu z nich, nebo naopak jejich prolínání bylo pro vaši práci přínosné?

Dělala jsem všechny zmíněné práce, protože jsem byla nezřízeně zvědavá. „Prolínání“ bylo možná pošetilé, ale dobré. Nezkostnatěla jsem.

I zpětně mi připadá, že můj profesionální životopis byl velmi sestupný. Začala jsem nahoře na Olympu (v redakci *Výtvarného umění*) a nakonec jsem byla „prodejní silou“. Poznala jsem díky tomu dost ošidných „profesionálních“ zákrutů. Ale nelituju ani trochu, že jsem si omočila nos v různých polévkách a okusila výsostné i triviální.

Přemýšlela jste někdy o své práci v intencích pomíjivosti – trvání? „Pěna dní“, kterou se snaží zachytit kritik nebo kurátor, versus „kamenné“ dějiny umění, které jsou ale nejspíš pomíjivé úplně stejně? Raději se podílejte na dění, nebo věci zkoumáte s odstupem?

Pomíjivost je přítomná každý den, v každé situaci a v každém materiálu, byť byl kovu trvalejší. O pomíjivosti dodnes nepřemýšlím – důležité pro mne je „být při tom“ nebo „být u toho“ a zažít věci vlastními smysly. Bez doporučené literatury.