

# Interview s Victorem Mizianem

[Umělec 2007/1](#)

01.01.2007

[Václav Magid a Alena Boika](#) | [interview](#) | [en](#) [cs](#) [de](#) [ru](#)

**Viktor Miziano je teoretik umění, kritik a kurátor řady mezinárodních výstav (Hamburský projekt, Interpol, Conjugations, Moskva – Třetí Řím a dalších). Byl hlavním kurátorem ruského pavilonu na Benátském bienále v letech 1995 a 2003, a pavilonu Střední Asie v r. 2005. Je autorem mnoha publikací o současném umění a šéfredaktorem časopisu Chudožestvennyj žurnal (Moscow Art Magazine), jediného ruského periodika, které se zaměřuje na teoretické otázky současného umění. V Umělci 4/2004 vyšel článek o přípravách Prvního moskevského bienále (2005) a o skandálu v souvislosti s odvoláním Viktora Miziana, jenž nebyl pouze jedním z kurátorů, ale rovněž hlavním iniciátorem „Velkého projektu pro Rusko“. Nyní, v době těsně před zahájením Druhého moskevského bienále, se komentáře „kurátora v nemilosti“ jeví jako zvlášť aktuální. Rozhovor připravili Alena Boika a Václav Magid.**

**Václav: Moje první otázka má životopisný charakter a je určena českým čtenářům, kteří o vás moc nevědí. Mohl byste nějak popsat vývoj vaší kurátorské praxe od jejich počátků až po přítomný okamžik?**

Přiznám se, že jsem se nikdy nijak zvlášť nechtěl věnovat činnosti kurátora. Došlo k tomu proti mé vůli, a pokaždé když jsem se chtěl vzdát této profese, jako by mě osud nutil, abych se k ní vrátil. Moje diplomní práce na Moskevské státní univerzitě byla věnována italskému umění pozdní renesance a plánoval jsem, že na aspirantuře budu pokračovat v historickém bádání. Tam jsem se však nedostal. Tehdy mě napadlo, že bych mohl radikálně změnit povolání a věnovat se sociologii. Dokonce jsem věděl, na jakém výzkumném pracovišti bych se chtěl uplatnit – v sovětské době takovýchto institutů bylo docela dost –, totiž na Institutu vědecké informace, kde měli skvělou sociologickou a politickou knihovnu. Chtěl jsem se zaměřit na sociologii informačních a kulturních procesů. Tam jsem se ale kvůli řadě technických příčin rovněž nedostal, a tak jsem začal pracovat v Puškinově muzeu. Avšak právě tyto dvě složky – zájem o dějiny, tedy sklon nahlížet současnost ve spojitosti s historickou minulostí, a rovněž zájem o sociologii, tedy sklon posuzovat umění v kontextu společenské dynamiky –, se později staly určujícími pro moji práci kurátora. První moje výstava, kterou jsem ovšem ještě nekurátoroval, ale na níž jsem se podílel, byla Moskva-Paříž (1987–8 Paříž-Moskva, Moskva-Paříž, Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou, Paříž; Gosudarstvennyj muzej inostrannogo iskusstva imeni Puškina, Moskva; pozn. AB), přesněji, moskevská verze tohoto legendárního megaprojektu. Když jsem nastoupil do muzea jako nový pracovník, v sálech, uzavřených pro veřejnost, právě probíhala instalace. Jednalo se o obrovskou historicko-uměleckou výstavu, která pohltila veškeré infrastrukturní zdroje muzea. Byla pětkrát, šestkrát, ne-li desetkrát větší než výstavy, na které byly do té doby zvyklé ruské (a vlastně nejen ruské) umělecké instituce. Během posledních dnů příprav lidé, kteří instalovali výstavu, zůstávali v muzeu přes noc a spali přímo v expozici na skládacích lehátkách. Samozřejmě šlo o zcela výjimečnou výstavu, již připravoval výkvět sovětských a evropských kritiků a teoretiků umění té doby. Klíčovou postavou z ruské strany byla kurátorka muzea Marina Bessonova, s níž jsem pak spolupracoval po dobu dalších 10 let a za jejíhož záka se v mnoha ohledech považuji. Právě ona byla první, kdo mi ukázal, že expozice je text, jehož prostřednictvím je možné formulovat velmi odlišná a významově bohatá sdělení, která dokáží vyjádřit různorodé myšlenkové obraty a intonace. Sledování toho, jak byla budována velmi složitá dramaturgie monumentální výstavy Moskva-Paříž, jakož i následná spolupráce s Bessonovou na přípravě jiných výstav muzea, včetně těch, jež se nakonec neuskutečnily, mi pomohlo oprostit se od fetišizace vystavovaného objektu. Právě na této fetišizaci byla založena tradiční muzeální výstava, vycházející z představy, že úkolem výstavy je předvádět artefakty, hodnotné samy o sobě, neboli, jak se tenkrát říkalo, „ukazovat věci“. Mimochodem, toto pojetí činnosti kurátora je příznačné nejen pro konzervativní muzejní pracovníky minulých desetiletí: v podání nových uměleckých manažerů, kteří si čím dál častěji nárokují úlohu kurátorů, výstava rovněž nepředstavuje intelektuální výpověď a výstup badatelské práce, ale pouhé předvádění prací, jimž jsou vlastní jisté autonomní kvality (nejčastěji rázu atrakce)... Vraťme se k počátkům mé profesní dráhy. Po roce, kdy jsem pracoval v Puškinském muzeu jako průvodce, jsem se dostal do Oddělení západního umění, kde jsem se specializoval právě na současné umění (konečně!). Mimochodem, sovětská era nabízela velmi dobré podmínky pro souvislou intelektuální práci – a to jak z ekonomického hlediska, tak pokud jde o „atmosféru“. Několik let jsem strávil čtením knih a psaním disertace. Mezi mé nemnohé čistě kurátorské počiny v muzeu shodou okolností patří katalog sbírky českého umění, která podle mého soudu vůbec není špatná – jsou tam práce Špálovy, Kupkovy, Kubištovy, Čapkovy a mnoha dalších skvělých českých umělců dvacátých až čtyřicátých let. Tuto sbírku jsem vědecky zpracoval a připravil pro publikaci, její katalog však bohužel nikdy nevyšel... Mezi své kurátorské „zásluhy“ bych mohl započítat založení nového oddělení – oddělení současné fotografie, které se po mém odchodu z muzea bohužel dál nevyvíjelo. Avšak dokud jsem tam pracoval, podařilo se mi získat do sbírky originály fotografií Alexandra Rodčenko, Borise Ignatoviče, Arkadije Šajcheta a současných sovětských i zahraničních fotografů, a rovněž uspořádat výstavy Helmuta Newtona, Josefa Sudka a několik skupinových výstav... Takže svoji odbornou dráhu jsem zahájil právě jako kurátor muzejních sbírek. Co se týče mé dráhy

nezávislého kurátora, ta začala už na konci období „perestrojky“, kdy si situace vyžádala vznik postavy kurátora jakožto autora podepsaného pod výstavou, kterou sovětský systém umění založený na kolektivním rozhodování a na konzultování přijatých rozhodnutí s několika vrstvami vyšších instancí, dřív neznal. Tato postava se zrodila až v reakci na objednávku Západu. Díky celé řadě okolností jsem v danou chvíli mohl nabídnout kvalitu odpovídající této poptávce. Byl jsem profesionálním teoretikem umění a měl jsem za sebou deset let praxe pořádání výstav v nejlepším muzeu země; během souvislé práce na disertaci jsem se naučil několik jazyků a získal orientaci v něčem, čemu dnes říkáme diskurs současného umění. Spojení těchto kvalit bylo tehdy výjimečné – lidé, kteří patřili do diskursu (především šlo o diskurs undergroundového umění), postrádali zkušenost s kurátorskou praxí a často vůbec neměli humanitní vzdělání v oblasti umění; ti, kdo se podíleli na legální institucionální rutině, toho zase moc nevěděli o světě mezinárodního umění. Díky tomu jsem byl ihned vtažen do kurátorské práce na mezinárodní scéně. Bylo to velmi euforické a zajímavé, ale stále víc mě to vzdalovalo badatelské a teoretické činnosti, což jsem dost prožíval... Nejvýraznější z mých prvních výstav, jež byly podle mého soudu vesměs dost vydařené, proběhla v roce 1987 v Římě, v Sala Uno, tedy v nejstarším, a snad také nejlepším nekomerčním výstavním prostoru ve městě. Na této výstavě, jež se jmenovala Moskva – Třetí Řím, se zformovalo to, co Kostja Zvezdočetov nazval „sovětský reprezentační tým současného umění“. Tato přehlídka, podobně jako další výstavy v oněch letech, pracovala s umělci éry „perestrojky“ a se situací, která překypovala společenským optimismem a energií nahromaděnou za dlouhé roky. Je však nutné říct, že Moskva – Třetí Řím měla v tomto výstavním kontextu zvláštní postavení. Většina výstav, jež v té době ukazovaly „umění perestrojky“, ať už je dělali mí sovětské nebo zahraniční kolegové, sázely na bývalé undergroundové umělce, na okruh legendárního „moskevského konceptualismu“ a zachovávaly systém vztahů, který se již ustálil v samotném uměleckém prostředí. Právě tento okruh se v té době vlastně ucházel o to být novým „sovětským reprezentačním týmem“. Já jsem se však na své římské výstavě odklonil od kanonické sestavy tým, že jsem zařadil Andreje Rojtera, Georgije Litičevského, Borise Orlova, kteří nepatřili do establishmentu moskevského konceptualismu nebo lidí okolo něj. Při tom jsem vycházel z potřeby maximálně rozkrýt obsahový záměr projektu, tedy právě z pojetí výstavy jako textu. Moskva – Třetí Řím se proto stala určující a v řadě ohledů krizovou událostí vzhledem k undergroundové tradici. Ukázalo se, že můj záměr vytvořit autorský kurátorský projekt odporuje nejen pilířům oficiálního sovětského systému umění, ale rovněž základům undergroundového prostředí, jež bylo jeho alternativou. Formování kurátorské praxe se dostalo do křížku s hierarchií autorit, která se v průběhu let ustálila v sovětském podzemí, autorit, jež leckdy odrážely nejen umělecké, ale i jiné osobní přednosti – přednosti, jež byly často velmi obdivuhodné a hrály krajní důležitost v situaci opozice vůči establishmentu, nicméně svou podstatou nesouvisely s uměním a nevyhovovaly požadavkům kurátorského projektu, přesněji, daného kurátorského projektu. Jestli se nepletu, umělci z těchto důvodů dokonce svolali „stranickou schůzi“ a projednávali, zda by se autoři, které jsem přizval, měli výstavu zúčastnit. Jak je vidět, paradoxně, i když vlastně zcela zákonitě, vznik kurátorství jakožto individuální autorské činnosti odporoval nejen kolektivistické logice sovětského systému umění, ale rovněž se dostal do křížku s logikou undergroundového systému, která nebyla o nic méně kolektivistická. Výstava se však přesto uskutečnila, všichni umělci, jež jsem pozval, se jí zúčastnili a všem se líbila. Americký novinář Andrew Solomon, který tehdy zaznamenával nálady moskevských umělců, zmínil ve své knize Irony Tower, že výstava Moskva – Třetí Řím, přestože nebyla výstavou s největším zastoupením umělců, ani tou nejpompéznější, byla hodnocena uměleckým prostředím jako nejlepší výstava období perestrojky (což je možná trochu přehnané tvrzení). Mimochodem, pokud jde o můj výběr umělců, ukázalo se, že jsem měl pravdu (ač zcela postrádám věštecké schopnosti): umělci, kteří víc než ostatní usilovali o účast na výstavě, a přesto do ní nebyli zařazeni, v dalších letech fakticky opustili sféru umění a začali se věnovat publicistice, designu, podnikání a jiným činnostem odpovídajícím společenské objednávce postsovětské reality...

### **Václav: Takže jste tyto umělce vůbec nezařadil?**

Nezařadil jsem je, přestože mnozí, tedy nejen tito umělci samotní, je považovali za důvodné kandidáty, a to z řady příčin, které, jak už jsem říkal, se nutně nemusely úzce dotýkat umění. Zatímco já jsem měl za to, že výstava, která je pořádána v Římě – „Věčném městě“, metropoli několika pozemských i duchovních impérií, a jíž se mají zúčastnit ruští umělci, kteří v té době zažívali poslední hodiny dalšího impéria, že tato výstava, jež nese programový název Moskva – Třetí Řím, a tedy odkazuje k celé řadě historiosofických asociací, musí prezentovat výběr umělců, kteří vážně a dlouhodobě pracují s problémy odpovídajícími její tematice. Určující postavou výstavy se stal Andrej Filippov, který v této době již několik let pracoval s formulí „Moskva – Třetí Řím“ pocházející, jak je známo, z 16. století, od ruského cara Ivana Třetího, jenž po pádu Konstantinopole prohlásil právě Moskvu za imperiální duchovní a politické centrum křesťanského světa. Filippov a další účastníci výstavy, Konstantin Zvezdočetov, tehdy v rámci moskevské scény nejdušledněji pracovali s autorskou historiosofickou mytologií. Jiný, spíše dekonstruktivistický a metodický přístup k obecným a kulturním dějinám nabídli Dmitrij Alexandrovič Prigov, Boris Orlov, Vadim Zacharov, zatímco poetičtější a subjektivnější pohled na dějiny reprezentovali mladší umělci – Andrej Rojter a Georgij Litičevskij. Výstava Moskva – Třetí Řím jako celek pak odrážela ústřední roli dějin v pozdní sovětské kultuře, kdy klíčoví intelektuálové – Jurij Lotman, Sergej Averincev, Dmitrij Lichačev, Leonid Batkin, – byli historici, a kdy se o žhavých aktuálních problémech mluvalo prostřednictvím analýzy minulosti. Doslova za pár let, pokud ne za pár měsíců, tato éra skončila: aktuálnost a rozměr „tady a teď“ zcela zastínil „věci let dávno minulých“. Léty 1992–93 začíná zcela nová etapa. Jako my všichni, i já jsem čelil výzvě devadesátých let, a právě práci s těmto kontextem jsem věnoval několik následujících roků svého profesního, kurátorského života.

### **Václav: Pokud hovoříme o práci kurátora jako o manipulaci, o budování výstavy jako o výstavbě textu –**

**jakou roli v tomto rámci hraje jednotlivé umělecké dílo? Je možné vytvořit výstavu z průměrných či málo významných prací, které získávají význam díky tomu, že jsou zařazeny do tohoto kontextu a spoluutváří kurátorskou výpověď jakožto výpověď autorskou?**

Jestli jsem správně pochopil vaši provokativní otázku, chcete po mně, abych zformuloval nejvlastnější podstatu kurátorské praxe. Myslím si, že tato definice stále představuje otevřený a nerozhodnutý problém. Zejména moje práce na časopisu Manifesta Journal se do značné míry dotýkala právě tohoto problému. Fakt, že tento časopis byl prvním profesionálním periodikem věnovaným kurátorské praxi – zatímco například milovníci dýmek mají takových periodik stovky, ne-li tisíce, svědčí o tom, že kurátoři zatím nevytvořili vlastní cech a profesní identitu. Tak tedy, čtvrté číslo tohoto časopisu bylo věnované tématu Exhibition as a Dream. Mně a mému spoluredaktorovi Igoru Zabelovi připadalo důležité položit otázku právě takto: zrovna tento rys totiž pomáhá vyznačit rozdíl mezi kurátorem a pouhým kulturním aparátčíkem, kulturním byrokratem, manažerem, ať jakkoli šikovným, důvtipným a informovaným. Práce kurátora vždy zahrnuje komponentu „dream“, fantazie, mámení, jakousi poetickou, iracionální, ryze artistickou, tvořivou komponentu. Existuje zde ovšem ještě jedna další komponenta, která rovněž obvykle chybí v práci administrátora, manažera, aparátčíka – a to je přítomnost nějakého intelektuálního badatelského programu. Pro východní Evropu je rozlišování těchto dvou sfér praxe obzvlášť důležité, neboť v tomto regionu, kde postava kurátora vznikla zcela nedávno, manažeři a byrokraté nijak zvlášť nespěchají uznat autonomnost oboru kurátora, vlastně to zatím není v jejich zájmu. Navíc, toto rozlišování do značné míry zasahuje do osobních osudů řady lidí. Počátek devadesátých let byla doba, kdy se v nové umělecké situaci objevili lidé, kteří jen zřídka měli přímo co do činění s kurátorskou produkcí, nebo se na ní vážně připravovali – přišli z undergroundu, z hraničních oblastí, a ihned narazili na široký komplex syntetických úkolů. Tito lidé ukazovali zahraničním kolegům ateliéry umělců, seznamovali je s galeristy, současně s tím překládali spatra Jeana Baudrillarda, psali články, konstruovali teorie, organizovali první instituce, jejich komerční a nekomerční aktivity se mnohdy prolínaly, přitom se však ponejvíce nazývali kurátory, protože tento nový a zatím sémanticky neupřesněný pojem se zdál být vhodným pojmenováním pro jejich synkretickou činnost... S tím, jak se formuje systém umění, jakkoli lecky zůstává na dost rudimentární úrovni, se hrdinský synkretismus začátku devadesátých začíná diverzifikovat, zatímco sféra kurátorské praxe se postupně krystalizuje, stále víc se naplňuje kulturním obsahem. Jenže vzdát se synkretismu přechodné epochy nebylo tak snadné, měl v sobě cosi demiurgovského, obsahoval značnou neverifikovatelnou symbolickou moc. Měl v sobě kus něčeho, co v ekonomické sféře v Rusku získalo označení „oligarcha“, tedy jakési nevidané koncentrace ekonomické, politické a mediální moci. V současnosti moc stále více přetéká do oblasti obchodu a politické moci, což v putinském Rusku, kde všechny zdroje zabírá úřednická sféra, znamená prakticky totéž. Proto se z mnoha lidí stali podnikatelé, manažeři, a samozřejmě úředníci. Je to zákonité, protože zdaleka ne všichni hrdinové devadesátých let, kteří se nazývali kurátory, jimi skutečně chtěli být a měli na to. Zároveň se však nechťejí vzdávat pocitu odvahy a požitku, které doprovázejí děláni výstav, přesněji, nechťejí se vzdát sebeidentifikace jako kurátorů, tedy uznat existenci rozdílu mezi výstavou a kurátorským projektem, čímž by posledně jmenovaný získal jakýsi zvláštní tvůrčí a intelektuální status. Odtud dokonce pochází jistá podrážděná reakce na roli kurátora, snaha nivelizovat jeho autonomní profesní postavení. Nicméně, tato situace je jen dílčí případ onoho živelného a často agresivního úsilí o deintelektualizaci, která je do značné míry vlastní postkomunistickému universu a která mívá občas velmi komplexní podstatu... Procesy probíhající na mezinárodní scéně byly, samozřejmě, zcela odlišné, přesto tu však jsou jisté analogie. Vyjádřím to krajně schematicky: v devadesátých letech, v kontextu formování komunikační estetiky (jejímž dílčím případem je to, co známe pod pojmem „vztahová estetika“), v důsledku specifčnosti vytváření uměleckých děl, jež začala být velmi situativní a vždy vázaná na určitý kontext, který nejčastěji ukládal právě kurátor – v důsledku těchto a řady dalších okolností postava kurátora získala výjimečnou důležitost. Zatímco z umělce se stále víc stával relational artist, kurátor byl víc a víc performative curator, a musel tudíž být do značné míry umělecky založen. V současnosti umělecká praxe získává odlišnou podobu, méně situativní, statičtější a na první pohled tradičnější. Kurátor se již méně realizuje vytvářením unikátních projektů, interaktivních situací a procesuálních laboratoří, a stále víc se věnuje tomu, čím se kurátoři zabývali před tím – rozmísťuje umělecká díla v prostoru expozice. V dané situaci – zaznamenal jsem to v mnoha zemích – z krize postavy performativního kurátora se pokoušejí těžit manažeři usilující přivlastnit si mohutnou uměleckou infrastrukturu vytvořenou v devadesátých letech. Dochází dokonce k ještě horším věcem: mnozí kurátoři, uchvácení romantikou peněžních toků a propojení umění se státními aparáty sami migrují tímto směrem. Vzdávají se intelektuálního a etického rozměru kurátorské praxe ve prospěch populističtějších (což, mimochodem, nebývá vždy zárukou popularity) a povrchně atraktivních řešení, tedy ve prospěch šoumenství a ryzí biopolitiky. Poté, co jsem vymezil panoramatický kontext, mohu zodpovědět vaši konkrétní otázku: může dílo kurátora mít absolutní autonomii ve vztahu k uměleckému dílu, jež je v jeho rámci exponováno? Domnívám se, že ano, potenciálně může. Tedy, že pokud jsme ochotni přiznat kurátorské praxi její vlastní intelektuální a kreativní identitu, pak musíme přijmout to, že této praxi je vlastní autonomie od uměleckého díla, které je jejím objektem. To ovšem samozřejmě neznamená, že principiálním úkolem kurátora je ignorovat umělecké dílo. To sblížuje kurátorskou praxi s jinými komplexními druhy tvořivé činnosti, vyznačujícími se stejnými zákonitostmi, jako je například režie. Zatímco základním kamenem velkého režisérského „systému“ Konstantina Stanislavského byla práce s hercem, rozkrývání jeho autonomních předpokladů, pro Vsevoloda Mejercholda herec byl pouhým statistou uvnitř režisérsko-scénografické mašinérie, kterou vytvářel. Bob Wilson, s nímž jsem měl příležitost vytvořit společný projekt pro bienále ve Valencii (2001), přistupuje ke všem složkám divadla výlučně s hlediska designu: herec má pro něj, i když by to asi na veřejnosti sotva přiznal, stejnou důležitost, jako kterýkoli jiný plastický prvek na scéně – například nábytek. Mám za to, že na jistých stupních vývoje kurátorské praxe se stává aktuální zůstřená pozornost věnovaná vlastním kreativním předpokladům, jak tomu bylo v devadesátých letech, zatímco na jiných

etapách vstupuje do popředí intenzivnější a vnímavý dialog s autonomním předpokladem praxe kurátora, to znamená s dílem umělce, což je právě charakteristické pro dnešní situaci. Analogickou zákonitost – tedy dialektiku mezi afekcí vlastní autonomnosti a usilováním o autorskou otevřenost nacházíme u jakékoli jiné tvůrčí aktivity. Pierre Bourdieu to krásně analyzoval na látce literatury. Můžu uvést příklad – na Benátském bienále roku 2003 v Arsenale se vedle sebe ocitly projekt kurátora Hou Hanru a mého přítele, bohužel již zesnulého Igora Zabela. No a Igorův projekt byl postaven výhradně na velmi pozorném a hlubokém porozumění umělci a jeho dílu, zatímco ve vedlejší kóji, kde se nacházel projekt Hou, pozornost diváka na sebe strhávala společná celková mizanscéna. Pořádně se soustředit na nějaké jednotlivé dílo zde bylo skoro nemožné – před námi na několika podlažích kmítaly obrazy na monitorech. Šlo o totální a velice působivou kurátorskou výpověď, vytvářející přesvědčivý obraz hemžícího se, vitálního asijského světa. Ani přinejmenším to nesnižuje hodnotu na první pohled méně efektního, přísného projektu Igora Zabela. Jeho práci byl vlastní jistý patos a svébytná tvůrčí odvaha. Vedle klasiků Art & Language se tak například odhodlal ukázat skvělou práci mladého a v té době zcela neznámého Viktora Alimpijeva, u kterého šlo o druhou účast na skupinové výstavě v životě.

**Václav: Zmínil jste Manifesta Journal – co v daném kontextu můžete říct k Dokumentě 12, v jejímž rámci má rovněž vycházet časopis..**

Ujasněme si to: projekt Manifesta Journal neměl přímou spojitost s Manifestou jako s bienále, protože tento časopis nevycházela jako doprovodná publikace k výstavě. Jak víte, Manifesta probíhá v různých městech, zatímco její centrální kancelář se nachází v Amsterdamu. Funkci této kanceláře je předat výstavu dalšímu místu, kde bude probíhat, načež nad ní vlastně ztrácí reálnou kontrolu. Konflikt kolem Manifesty 6 spočíval právě v tom, že Nikósie, která fakticky vykoupila právo zorganizovat výstavu, zároveň s tím také získala právo ji zrušit. Mimochodem, tento případ přiměl Radu Manifesty, jejíž jsem členem, aby poněkud upravila své stanovy. No a abychom se v přestávkách mezi výstavami nenudili, prezidentka Manifesty Hedwig Feen, která je na to příliš energická, podchytila můj nápad vydávat časopis věnovaný kurátorství. To, že vznik takového periodika iniciovala právě Manifesta a časopis proto dostal název Manifesta Journal, je zcela zákonité – Manifesta je zřejmě jedním z nejnovátorštějších mezinárodních for devadesátých let, jež podněcovaly netradiční kurátorské přístupy. Naproti tomu Documenta 12 Magazine není koncipován jako reálný časopis, ale jako diskretní projekt – jako jakýsi diskursivní doplněk k výstavě. Čtyři čísla Documenta 12 Magazine mají tvořit dialog s velkým množstvím periodik vycházejících různě po světě. Přičemž autoři projektu se v prvé řadě zajímali nikoli o široce známá a (bohužel!) dost zkomercializovaná periodika, nýbrž o ta intelektuální, experimentální, kterých je dnes velmi mnoho, ač mají spíše lokální charakter. I když termín lokální zde není zcela na místě: rozumím tomu tak, že programový smysl a symptomaticnost tohoto projektu, jež vymyslel Georg Schoellhammer, spočívá v tom, že tento projekt bere na vědomí realie post-globalizovaného světa, pro něž, na rozdíl od éry devadesátých let, již není určující dialektika globálního a lokálního. Nyní žijeme v situaci, kdy diskurs současného umění je rozprášen všude po světě: v každém konkrétním kontextu se zformovala společenská vrstva, která plně reflektuje světový proces. Proto má smysl, aby se práce na světovém uměleckém projektu a na koncipování jeho diskursivního appendixu opírala nikoli o intelektuální hvězdy, jak se stalo bontonem současných mega-výstav, ale o v různých místech reálně zformovanou intelektuální infrastrukturu, která se nejčastěji konstituuje a rozvíjí prostřednictvím časopisů. Documenta 12 Magazine je pokusem vtáhnout tyto publikace do spolupráce a vytvořit čtyři společná čísla, které představí světu novou diskursivní látku současného umění. To bylo skutečně potřeba učinit: mnohé publikace totiž, přestože vytvářejí velmi kvalitní produkt, jsou málo známy, už jen proto, že často záměrně, tak, jako můj Chudožestvennyj žurnal, nepočítají s takzvanou mezinárodní verzí v angličtině a vycházejí v jazyce geopolitického prostoru, v němž jsou publikovány. Co se týče Documenty 12 jako výstav, počkejme si na její otevření...

**Václav: Jak byste okomentoval množství a význam velkých projektů v porovnání se spíše periferními, drobnými, lokálními výstavami či intelektuálními platformami? Co je v dané chvíli spíše určující pro současné umění?**

To je otázka, kterou si teď kladou všichni, protože ji klade život sám. O krizi „velké výstavy“, jež byla zplozena érou modernismu a exaltována skrze procesy globalizace v devadesátých letech, se mluví již dlouho. Poslední Benátské bienále, Lyonské bienále, o moskevském ani namluvím, zdá se, jenom dodaly pro tuto hypotézu konkrétní důkazy. Dokonce v případě projektu, který považuji za úspěšný, jako bylo například Istanbulské bienále, dílo Vasifa Kortuna a Charlese Escheho, největším kladem byl právě pokus zrevidovat instituci „velké výstavy“, doplnit ji o nový smysl a status, zbavit ji universalistických a globalistických nároků. Formát „velké výstavy“ byl skutečně adekvátní pro éru modernismu – současnost vyhašovala a ustavovala své universalistické hodnoty skrze velkorysou podívanou. Minulé desetiletí rovněž sázelo na velké projekty – myslím si, že právě takováto forma reprezentace byla adekvátní pro úkoly tohoto období. Svět se tehdy velmi rychle rozšiřoval – včetně světa umění. Zatímco ještě v šedesátých letech současné umění – jak se tenkrát zdálo – hnízdilo pouze v několika centrech západního světa, nyní vyšlo najevo, že se umění objevuje na nejrůznějších místech. Posláním „velké výstavy“ bylo právě obsáhnout, pochopit, popsat, a abych tak řekl, jednoduše fyzicky „umístit na plochu“ celou tuto nedozírnou totalitu umění. Bez přihlídnutí k těmto dobovým úkolům nedokážeme porozumět nejlepšímu výstavám devadesátých let – Documentám X a 11, Benátským bienálím Achilleho Bonita Olivy (1993), Haralda Zeemana (2001), Francesca Bonamiho (2003), ani institucionálnímu projektu Manifesta, tak jako mnoha dalším projektům. Avšak dnes – jak jsme o tom již mluvili – se tkanivo světa umění změnilo. Na posledním Benátském bienále (2005) jsem prezentoval umění Střední Asie a dokázal tak, že totalita diskursu současného umění zapustila kořeny dokonce v tak odlehklém a málo známém zákoutí globálního světa. Myslím si ale, že tím se důležitost tohoto projektu nevyčerpává. Principiální umělecké objevy nyní nespojujeme se zeměpisem, není to

pohyb kupředu po zemském povrchu, co nám skýtá možná další překvapení. Mimochodem, v tom spočívá napadnutelnost projektu Rosy Martinez na poslední Bienále (2005), který se jmenoval právě „Always a Little Further“: výzva k pohybu kupředu, podle mého názoru, není adekvátním sloganem pro dnešek. Toto dynamické a optimistické heslo je zcela a úplně zakořeněno v duchu minulého desetiletí. Rozšiřování prostoru, celosvětová migrace, zdynamičtění informace a kapitálu – to byly determinující rysy devadesátých let, jež vyžadovaly od umění zvýšenou operativnost, interaktivnost, gestický charakter uměleckého díla, schopnost díla provokovat reakce a být rychle konzumováno. Dominující poetika tohoto období – jak jsme o tom už hovořili výše – předpokládala tvorbu situačních uměleckých děl vytvářených pro daný případ. Tyto a další okolnosti určily, že právě megavýstava se stala optimální platformou pro prezentaci umění tohoto druhu: čím hustší je koncentrace informace, čím více situačních výpovědí je nahromaděno na jednom místě, čím širší rozpětí má obraz globální scény, tím lépe.

Zdá se mi, že tato poetika se ke dnešnímu dnu pomalu vytratila tak jako podmínky, z nichž se zrodila. Ovšem, existuje celé průmyslové odvětví „umění pro megavýstavu“, v tom však nespočívá nejlustnější podstata uměleckého procesu. Změnila se dynamika doby – doba již neusiluje o to, být „stále o něco napřed“, významy nejsou získávány z rychlosti, ale ze zcela jiného, statičtějšího chápání času – času myšlení a času tvoření. Právě proto se někdy zdá, že pro současné umění je adekvátnější jiný kontext – komornější, který může garantovat soustředěnější a kontemplativnější režim osvojování díla, jež je dnes stále komplexnější a stále více uniká rychlému uchopení. Komplexnost předpokládá nejen „skok dopředu“, ale rovněž „pohyb zpět“, souvisí tedy se složitým systémem asociací s tradicí, s dějinami. Vůdčí myšlenka Documenty 12 – „Is the Modernity our Antiquity“ mi připadá krajně aktuální. Proto velké části současných děl nejvíc vyhovuje kontext muzea, muzeum je totiž právě místem, kde se aktuálnost uskutečňuje skrze setkávání s pamětí, s absolutními hodnotami. Jinými slovy, akademický status muzea je nesrovnatelně bližší úkolům výstavy naplněné velkým intelektuálním smyslem, velkým obsahem a efektem, který by měl působit déle, než dovoluje infrastruktura Bienále – jež je z definice efemérní. Jeden z posledních textů Borise Groyse, který jsem publikoval na stránkách ChŽ (Chudožestvennyj žurnal), obsahuje vtipný postřeh: zatímco 20. století začínalo myšlenkou zrušení muzeí, které se jeví jako cosi přežitého, konzervativního, jako překážka vývoje současnosti, pak dnešní situace o století později je zcela opačná. Právě návrat k muzeu umožňuje se osvobodit, nebo alespoň vytvořit příznivější podmínky pro řešení hlavních úkolů současnosti. Jedním z těchto úkolů je čelit spektakulárnímu populismu, který dnes vlastně představuje oficiální styl vládnoucí třídy. Což se obzvlášť názorně ukazuje v Rusku a v celém postkomunistickém světě... Je proto charakteristické, že právě otevřenost „velkých výstav“ tomuto novému oficiálnímu stylu vede k tomu, že dnes tyto výstavy postupně přenechávají své pozice veletrhům. Zatímco dříve nekomerční „velká výstava“ představovala kontrapunkt komerčnímu veletrhu, pak dnes velké periodické výstavy, jež se často stávají předváděcím molem pro příklady komercializovaného mainstreamu a vzdávají se své badatelské intelektuální komponenty, stále více ztrácejí svůj raison d'être. Důkazem toho je úspěch Frieze, kdy tržní událost byla na oko obalena přidruženými nekomerčními iniciativami: dnešní establishment nepotřebuje „velkou výstavu“ – „velký veletrh“ mu vyhovuje víc.

To všechno ovšem neznamená, že v současnosti již není možné pracovat s formátem „velké výstavy“: velká výstava existuje a nadále poskytuje tvůrčím lidem šanci vytvářet smysluplné výpovědi. Nemůžeme vyloučit, že ji lze reformovat a učinit adekvátní novým uměleckým úkolům. To je výzva, na kterou je možné reagovat...

### **Václav: Další otázka se týká periferií – komu je určeno současné umění, které vzniká v těchto místech – má působit v lokálním kontextu, nebo předpokládá velký projekt?**

Odpovím vám konkrétním příkladem. V současnosti dělám projekt, který jsem pracovně nazval „Progresivní nostalgie“. Projekt se bude skládat ze čtyř samostatných výstav ve čtyřech evropských muzeích a zúčastní se jej umělci ze zemí bývalého Sovětského svazu. Mám za to, že dnes, po patnácti letech, když se euforie devadesátých let vytratila, nabývá aktuálnosti návrat k sovětské komunistické zkušenosti jakožto k jednomu ze způsobů vyjasňování strategií pro budoucnost. Práce nad tímto projektem mě přivedla do Jerevanu, kde mě napadlo, že páťou výstavu v rámci tohoto projektu bych mohl uspořádat tady, to znamená, v jednom z míst bývalého SSSR. Ovšem s tím, že v tomto případě by mělo smysl pozvat nejen postsovětské umělce, ale i autory z Izraele, Indie, Afriky a Evropy, včetně východní Evropy. To by umožnilo ukázat, že pád SSSR a vymizení komunismu je universální problém, že sovětská a komunistická zkušenost je rovněž zkušeností modernity, která má dodnes velkou schopnost plodit reakce. Jistě, vytvořit takovou výstavu na prestižní mezinárodní platformě by bylo nejspíš technicky snadnější a mohlo by to přitáhnout větší pozornost médií. Existuje však celý řetězec příčin, proč se zdá být účelnější a opodstatněnější udělat tuto výstavu právě v Jerevanu, Biškeku, Vilniusu nebo nějakém jiném, z hlediska světové scény periferním centru. Zprv, zrovna toto si žádá vnitřní logika projektu. Právě takto projekt získává významovou úplnost a konečný smysl. Zadruhé, vedou mě k tomu důvody čistě osobního a dokonce sentimentálního rázu: s těmito místy mě spojuje mnoho věcí, které se udály v mém minulém životě, v době, kdy všechna tato centra byla součástí mé země. Opět se sem vrátit je vzrušující osobní zkušeností. Koneckončů celý tento projekt „Progresivní nostalgie“ jsem vymyslel proto, že jsem k němu došel skrze svůj osobní osud, nevyčetl jsem jej z intelektuálních bestsellerů. A navíc, všechna tato místa – jak už jsme si řekli výše – jsou periferní, nikoli však zaostalá. V každém z nich najdeme vlastní kompaktní, málo početnou, avšak zcela plnohodnotnou vrstvu lidí, kteří v dialogu vykazují solidní intelektuální a odborné zkušenosti. Dělat výstavu tady může být nesrovnatelně zajímavější, než kdekoli jinde. Je možné uvést rovněž další důvody, avšak již teď je jasné, že v práci na projektu se proplétá osobní, existenciální a profesní rovina. A abych ve vás nezanechal dojem naivního idealismu, ještě doplním: myslím si, že právě toto je cesta k úspěchu, k onomu úspěchu, který sice o krok zaostává za kariérou, avšak v končeném důsledku, na delší trati získává navrch. Ještě jedna poznámka nakonec. Když mluvím o produktivitě dialogu s tak zvanou periferií, zdaleka nepropaguji nějakou

uzavřenost, nové sektářství. Jedno z připravovaných čísel ChŽ bude věnováno takzvaným „autonomním zónám/zónám solidarity“. Skutečně, na současné scéně dnes vznikají nová společenství, která stmeluje tvůrčí dialog, ideová blízkost a současně polemika, společná práce apod. Zrovna tady se dnes odehrávají nejzajímavější věci. Právě takto, na základě osobního rozhodnutí, etické volby, a nikoli cestou průmyslové disciplíny vznikají projekty a společenství jako je váš Umělec a můj ChŽ. Největším nebezpečím pro tyto zóny je ovšem to, že by se mohly ve své opozici vůči zkomercializovanému mainstreamu uzamknout, uzavřít se samy v sobě, získat v rámci těchto zón jakousi soběstačnost. Je krajně důležité neustále mít na paměti, že každá zóna, tak jako každé individuum, je součástí mnohorozměrného řetězce jiných zón, součástí toho, čemu se dnes obvykle říká pluralita.

**Alena: Mé otázky se budou týkat hlavně lokálního kontextu. Jak byste charakterizoval současnou situaci moskevského uměleckého života – z řeči o komercializaci se již stalo klíší, zároveň se však zformovalo dost výrazné radikálně-levicové hnutí. Nakolik se tyto dva aspekty prolínají? Podle mého názoru tyto orientačně pojmenované směry, současné komerční umění a současné „levé“ umění, umělci a účastníci těchto směrů, jestliže ještě zcela nesplynuly, tak se alespoň stále víc sblíží. Je tomu skutečně tak? Jaké tendence vidíte vy?**

Současnou situaci z velké části určuje to, že klíčovým hráčem na umělecké scéně – tak jako ve všech ostatních oblastech uměleckého života v Rusku – se stal stát. V první řadě to souvisí se zřízením Moskevského bienále, do nějž proudí – alespoň podle prohlášení úředníků –, lvi podíl rozpočtu určeného pro současné umění. V důsledku toho, že při prvním uskutečnění této iniciativy stát ukázal ruskému umění stejnou tvář, jakou ukazuje v ostatních oblastech – profesní nekompetentnost, zvlášť úředníků, morální korupci (podle všeobecného přesvědčení ovšem nejen morální), tlak na média apod. – v důsledku takovýchto příčin tato událost vedla k rozkolu uměleckého prostředí na dva tábory. Na ty, kdo neváhali zařadit se do šiků oficiálního umění a stát se členy putinského kulturního establishmentu, a na ty, kdo si udrželi odstup nebo dokonce otevřeně dali najevo svůj odpor. Do první skupiny samozřejmě patří Oleg Kulik, který podepisoval udání ministerským úředníkům a jako odměnu získal nejlepší prostor pro svůj projekt se „zavšechnomluvícím“ programovým názvem Starz – Kulik, který, jak se povídá, na vernisáži pronášel přípitky na počest Putina apod. Druhou skupinu tvoří hlavně ti, kdo hájí myšlenku kritické mise umění, ale nejen oni: svoje pohoršení vyjádřili mnozí jednoduše eticky motivovaní lidé a instituce, jako je Státní centrum současného umění (Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva – GCSI, National Center for Contemporary Art – NCCA), jediná odborná organizace v oblasti současného umění, která deklarativně odmítla účastnit se programu bienále. Dnes, o dva roky později, situace už tak jednoznačně nevypadá. Jeví se naopak velmi zamotanou a rozpornou. Na jednu stranu, mnozí umělci, kteří dříve dávali najevo svou – jak tvrdili – „levou“ pozici, se neštítí a poddali se svodům tržních vztahů a dokonce myšlenek státní a národní ideologie. Na druhou stranu je ale rovněž neminulo hluboké zklamání, když se ukázalo, že systém tržních vztahů je krajně nestabilní: můžete podepsat mnohostránkovou smlouvu s galerií, to však nebrání galeristovi, aby ji roztrhal. Stát zase nijak nespěchá odvděčit se vám za připravenost mu sloužit: k tomu nestačí dělat umění, které, jak si myslíte, odpovídá na poptávku moci, musíte k němu ještě přidat self-management, a to znamená ponořit se do živlu intrik, podrazů, drobných a nejen drobných svinstev, což vyžaduje zvláštní nadání. Současně s tím se pozice programově kritického umění, jaké reprezentuje například Pracovní skupina „Co dělat?“, stávají terčem stále tvrdší kritiky ze strany zastánců autonomie umění. Tábory kritického umění v Rusku již nevypadá tak jednotně, jako před dvěma roky. Samotná tvorba Pracovní skupiny je však zároveň s tím umělecky a intelektuálně čím dál vyzrálejší, nachází stále větší podporu u mladých kurátorů a kritiků, jakož i ze strany institucí jako je GCSI (NCCA), stále víc se zařazuje do mezinárodního kontextu a dokonce patří k předním účastníkům daného dialogu ve světě. To pak má za následek naivní údiv vůdčích činitelů establishmentu, protože vychází najevo, že úspěch nemusí být pokaždé měřen trhem a mediální proslulostí, že kariéra a uznání není nutně totéž. Rozporně vypadá rovněž budování státního umění. Výstava Starz, na které Kulik vystavil sama sebe a ještě tři další autory, kteří, jak se domnívá, se mu přibližují, pokud jde o „hvězdnost“, vyvolala z větší části nepříznivou reakci. A to nejen ze strany společenství umělců, kteří byli otevřeně odsunuti na druhořadé pozice. Kritika této natolik zjevně konjunkturální iniciativy se objevila dokonce v masovém tisku, jemuž byl tento projekt vlastně určen. To nezabrání Kulikovi připravit pro nové bienále projekt s diametrálně odlišným programem – Věřím, v němž činí mazaný pokus spojit v jedno apologii věrnosti umělce vlastnímu přesvědčení a aluze na pravoslavný spiritualismus a nacionalismus, který patří ke státní moci. I když svou ochotu podílet se na projektu oznámilo 51 umělců, včetně těch, kteří dříve deklarativně odmítli zúčastnit se výstavy Starz, pochybná kvalita dané iniciativy je všem zřejmá. Celé toto klubko rozporů mi připadá krajně symptomatické. Hodně vypovídá o tom, že situace dosáhla značné zralosti, překonala jistou ideovou schematičnost, získala specifickou nevyčerpatelnou dynamiku, zkomplikovala se. Cośi podobného můžeme pozorovat rovněž ve společenské dynamice, v tom, jak země, v níž většina obyvatelstva hlasuje pro Putina, vykazuje stále očividnější, i když vnitřně křiklavě rozpornou nespokojenost s panujícím řádem věcí. Vlastně se tu neodehrává nic jiného, než dozrávání již nikoli implantovaných, nýbrž reálně pochopených demokratických hodnot. Myslím si, že dialog uměleckého společenství s mocí by záhy mohl získat nové formy: uvědomění si společných zájmů povede k úsilí o transparentnost, kontrolovatelnost rozhodnutí státu. Moje dychtivost klást tyto otázky byla jednou z okolností, které mě odzvízily světu kulturních byrokratů a předurčily jak mé vyloučení z projektu Moskevského bienále, tak následné znemožnění jakýchkoli forem spolupráce se státními kulturními resorty. Až do té míry, že se úřady dokonce pokusily zatrhnout mou snahu ukázat v Moskvě výstavu umění střední Asie, kterou jsem předtím prezentoval v Benátkách a ve Varšavě.

**Alena: Ale! Na jakém základě?**

Tento projekt byl prezentován v rámci festivalu Růže míru, který zorganizovala soukromá produkční agentura,

ovšem za podpory Federálního úřadu pro kulturu. Když se státní úředníci dozvěděli, že mladí organizátoři festivalu zapojili do svého projektu moji výstavu, začali požadovat, aby ji vypustili. Měsíc a půl se práce na výstavě nehnila z místa, spolu s umělci jsme čekali, jak to všechno skončí. Ale ti mladí výstavu ubránili. Myslím si, že velkou roli zde hrálo to, že se úřady vzpamatovaly příliš pozdě – do zahájení festivalu zbývalo příliš málo času, a úřady se už neodhodlaly k novému skandálu. Myslím si, že napříště si dají pozor a budou dopředu monitorovat situaci... I když, nedramatizujme to. Vždyť tato situace, jak už jsem říkal, je plná nejrůznějších rozporů. Vyhlášená mocí stabilizace je v mnoha aspektech stále jen prázdnou frází. A už jenom to, že mladí manažeři, kteří se řídili výlučně cílem odvést profesionální výkon – vytvořit výraznou kulturní událost, se nebáli jít proti názoru jejich mocných dobrodinců –, to je velmi charakteristický symptom. Mám za to, že mechanismy, na kterých stál společenský konsensus s mocí v postsovětské éře, se již velmi přiblížily ke svému vyčerpání. Tento konsensus byl v mnohem spojen s typem vývoje společnosti, který zvolila moc v období reformem: takzvaná šoková terapie dovedla společnost na jakousi rudimentární rovinu, řečeno spolu s Giorgiem Agambenem, do stavu „holého života“. A proto jakákoli almužna, kterou moc předhazuje veřejnosti – jako je například bienále – byla chápána jako dobrodíní, které je nutné přijímat za jakýchkoli podmínek, a zdržet se kritiky. Jinak by si to moc mohla rozmyslet a vzít svůj dar zpátky. Mimochodem, právě na tom byla postavena obranná strategie organizátorů bienále: nehaňte první bienále, nebo nebude druhé! Navíc, jakoukoli kritiku moci v postsovětské společnosti dlouho blokovalo to, že tato kritika byla ztotožňována s komunistickou rétorikou, s nostalgickými náladami, s neschopností zapadnout do nové postkomunistické perspektivy. Samotná tato perspektiva pak byla spojována s neoliberální orientací v její maximálně vulgární verzi, chápáné především jako sázka na brutální individualismus, na výlučně tržně-komerční hodnoty, na ztotožnění masmédií se společenstvím expertů. V kontextu posledních let se tato tendence ještě prohloubila splynutím úředníka s manažerem a podnikatelem, který ovšem manipuluje s veřejnými financemi, aniž by podléhal jakékoli kontrole. Dobrou ilustrací je právě Moskevské bienále pořádané lví podíl státního rozpočtu na současné umění, kdy přes nuzný stav profesionální infrastruktury specialisté dostávají platy půl druhého sta dolarů. Tak tedy, myslím si, že pasivní přijetí této reality se pomalu vytrácí, stejně jako vnitřní zákaz kritiky. I když, jestli se v tom dá tušit demokratická perspektiva, to ukáže čas. Rusko nás vždycky překvapí...

**Alena: Chtěl byste nějak okomentovat situaci kolem útoku na galerii Marata Guelmana? Myslíte si, že to nějak souvisí s projevy státní moci?**

Marat Guelman je člověk, který se vedle své aktivní činnosti galeristy již mnoho let profesionálně zabývá tím, čemu se u nás říká polit-technologie, to znamená vytvářením image politiků v průběhu předvolebních kampaní. V Rusku, tedy v zemi, kde se dosud nezformovaly demokratické vztahy, tato aktivita byla a zčásti dosud je velmi žádána a současně naprosto neprůhledná. A proto jsme si zvykli myslet, že každé Guelmanovo gesto, včetně těch, které se odehrály v uměleckém kontextu, by mohlo být součástí nějaké nové polit-technologické hry. Například výstava Rusko-2, kterou organizoval v rámci prvního Moskevského bienále, dávala tento podtext zcela otevřeně najevo. Myslím si, že nedávné události souvisí právě s touto stránkou jeho aktivit. To, co se odehrálo v uměleckém kontextu, na teritoriu galerie, je odporné. Jenom to potvrzuje, do jaké míry je takzvaná stabilizace pouhou frází – společenská situace je i nadále stejně agresivní a barbarská, jako v kriminálních devadesátých letech. Žádné formy legální mediace v zemi nefungují – i nadále ji mezi sebou dělí různé klany, které raději řeší konflikty fyzickými zákroky.

**Alena: Ještě k otázce o druhém Bienále – minulý jste byl zbaven jakýchkoli pravomocí, zůstal vám však formální status člena Organizačního výboru. Došlo letos aspoň k nějaké snaze nabídnout vám něco podobného?**

Před dvěma roky jsem se skutečně rozhodl nevystupovat z tak zvaného Organizačního výboru, a vůbec jsem věc nijak veřejně nekomentoval. Za mě to udělalo víc než čtyřicet osobností ruského umění, které podepsaly protestní petici. Stejně jako mnoho dalších lidí v Moskvě jsem si uvědomoval, že kurátoři bienále se panicky bojí a nechtějí žádný skandál. Připadalo mi, že kdybych v tomto kontextu svůj protest nějak dramatisoval, bylo by to eticky napadnutelné – vypadalo by to jako forma self-promotion, a taky by se jí to nechtěně mohlo skutečně stát. Navíc se tento Organizační výbor sám prozradil jakožto ryzí fikce: o mém odvolání přece formálně rozhodl právě tento výbor, i když pouze třemi podpisy (ministrských úředníků): ostatních patnácti členů výboru se na názor nikdo neptal, zatímco mě, tedy místopředsedu tohoto nešťastného výboru, na jeho zasedání nepozvali. Kdybych hlasitě práskal dveřmi, dodal bych tomuto výboru důležitost, která mu ve skutečnosti zcela chyběla...

V uplynulém období úřady zrušily všechny programy, které jsem inicioval v rámci své práce ve státní struktuře ROSIZO (State Museum and Exhibition Center ROSIZO) – podporu navštěvování Ruska mezinárodními kurátory, financování projektů umělců, cestovní granty apod. Aby zbavili své aktivity jakékoli veřejné kontroly, úředníci rovněž rozpustili Radu expertů, jež vznikla na základě mé iniciativy, apod. Situace se tedy nevyčerpává osobním konfliktem, jak se jí snaží prezentovat některé zaujaté osoby, nýbrž má politický charakter. Kdo a jak uskutečňuje státní politiku v oblasti kultury? Jaká je to politika? O koho se opírá? Čemu slouží? V jaké míře probíhá v dialogu s veřejností? Jak je veřejností kontrolována? Jaká je její demokratická perspektiva? Připadá mi, že v dané situaci bude produktivní, když ponechám možnost nezávislé kritiky zvenčí. Ta je v danou chvíli krajně potřebná. Moc mi ušetřila veřejný výprask, aby všichni ostatní tiše seděli. Což je jen další důvod, abych tiše neseseděl, navíc když tiše sedět nehodlá ani řada jiných lidí...

**Alena: V rámci dost neveselých komentářů, které právě zazněly, položím poslední otázku: jaký vývoj událostí očekáváte pro sebe osobně – zůstanete v Moskvě, nebo jako kurátor, který je uznáván mezinárodně, přijmete jednu z nabídek vytvářet projekty na Západě?**

Jenže to je právě to, co se ode mne očekává: právě toto mi doporučili v jedné z úřednických kanceláří. Mám se řídit těmito doporučeními? Samozřejmě, podmínky práce se zkomplikovaly a pole mých aktivit v Rusku se značně zúžilo. Ale právě to je zajímavé! Důležité je rovněž, že cítím solidaritu a podporu. I když kupodivu většinou ne zrovna od těch, od koho bych ji mohl očekávat. A vůbec, co je to za intelektuála, když na své dráze nezažil porážku a pronásledování. Obzvláště v Rusku.