

Art Doesn't Care: Take Care of Art

The study explores the ways in which the archive is processed and presented through curatorial activities, while also examining the possibilities of integrating those who created or are part of the archive and collection with their works and documents. In this sense, curating (not only in the original meaning of the word) is very open to intergenerational dialogue and questions of care. It is clear that curatorial care can apply not only to works of art and archives,

but also to cultural actors. How can we, as curators, care for those who, due to old age or illness, lose the possibility of being in contact with art? The author of the study works with the method of auto-ethnographic research, which allows her to look at the topic from personal experience and relate it to the art scene of which she is a part. Using the form of a first-person narrative and direct dialogue, she describes the processing of the archive of the Czech artist, curator, and collector Jiří Valoch (b. 1946), which gradually turned into an agenda for

the care of the artist himself. The thematization of the concept of the archive and curatorial work with it thus moves on to observations from the life of the caring subject. The more personal level of the text is largely set in the period of the covid pandemic in 2019–2022 and also deals with the method of re-enactment as a tool of curatorial care.

Keywords:
Jiří Valoch's archive and collection in the Moravian gallery in Brno
– František Maxera – conceptualism – re-enactment – curatorial care

Autorka působí jako nezávíslá kurátorka a kurátorka Galerie města Blanska. V letech 2015 až 2021 byla kurátorkou Archivu a sbírky Jiřího Valocha v Moravské galerii v Brně. Od roku 2021 je opatrovnici Jiřího Valocha.

pisarikova.jana@seznam.cz

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Písaříková



V roce 2014 jsem nastoupila jako asistentka kurátora do Moravské galerie v Brně, abych se podílela na zpracování archivu a sbírky Jiřího Valocha. Jiří Valoch byl tehdy ještě aktivní součástí brněnské umělecké scény, vyskytoval se všude, kde se odehrávalo něco spojeného s uměním. Chodil na vernisáže, klauzury, či do hospod a kaváren, kde se výtvarná scéna Brna setkávala. Byl proslulý svými nekonečně dlouhými proslovy na zahajování výstav – muž, o kterém se v nejasných obrysech vědělo, že je majitelem jedinečné sbírky umění a neúnavným pisatelem výtvarných recenzí, navštěvovatelem ateliérů, konceptuálním umělcem. Jeho odborné aktivity budily respekt a obdiv především v malém okruhu těch, kteří o nich věděli (jak se říká: „Doma nikdo není prorokem“). Jeho styl chůze, oblékání a celkový projev se stával předmětem napůl pobavené a napůl překvapené pozornosti těch, kteří jej znali jen zběžně.

V Moravské galerii Jiří Valoch od začátku hledal spojení, který by mu již tehdy pomohl vyřešit jeho problémy. Toužil nejen po místě, kde by mohl uložit, zpracovat a prezentovat svůj archiv a sbírku. Od smrti svého tatínka Karla Valocha v roce 2012 pátral i po bezpečném azylu pro sebe samotného. Záhy jsem pochopila, že jakkoliv to může pro někoho, kdo Jiřího Valocha osobně nepoznal, znít absurdně, jeho utopickým, ale naprosto vážně míněným plánem bylo odstěhovat se do galerie společně se svou sbírkou a archivem, jinými slovy začít žít s těmi, kdo se rozhodli o jeho archiv a sbírku postarat. Skutečně nikdy neodděloval umění od života.

Na Jiřího Valocha jako novou součást mé každodennosti, která mě neopouští ani při odchodu z práce, jsem si zvykla překvapivě rychle. Příčinou byl i obsah Jiřího archivu. Při jeho pro mě napínavém zpracovávání začala z hromady dopisů a archivní dokumentace vystávat plastická podoba Jiřího Valocha jako hypersenzitivního radaru, který zachytával a vysílal vše nové, co se v dané době objevilo na scéně. Díky Valochovi jsem najednou začala rozkrývat pro mě zcela novou a obecně pro českou výtvarnou scénu stále dosti neznámou vrstvu globálního konceptualismu

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Písaříková

sedmdesátých let. Nikdy nezapomenu, jak mě nadchlo, když jsem si poprvé uvědomila, že tento podivně se kymácející a tehdy ještě překotně mluvící muž vedle mě dokázal jen pouhý rok od okamžiku, kdy se začal věnovat konkrétní poezii, dané téma ovládnout natolik, aby se s ním jako teprve devatenáctiletý mladík zúčastnil jedné ze stěžejních výstav tohoto uměleckého fenoménu v Oxfordu.⁽¹⁾

O Jiřím Valochovi, jeho kurátorských, uměleckých a sběratelských aktivitách, jsem již psala v jiných studiích, a samozřejmě nejen já.⁽²⁾ Na následujících stranách bych se ráda věnovala mnohem osobnější rovině našeho vztahu. Pomocí metody evokativního autoetnografického výzkumu se zabývám tím, v jakém momentu bylo nutné, abych se z kurátorky stala pečovatelkou, a jestli je vlastně možné z mé osobní zkušenosti s Jiřím Valochem vyvodit nějaké obecnější závěry k tématu péče a kurátorství v kontextu galerijních institucí. Nespornou výhodou autoetnografického výzkumu je možnost uplatnění vlastní zkušenosti, vzpomínek, rozhovorů ve formě textu, který není čistě dokumentární nebo akademický a neklade si dopředu seznam otázek, na něž hledá odpovědi. Naopak vstupuje do zkoumaného terénu, pozoruje a snaží se ho co nejlépe zachytit, a to i pomocí literárních prvků, které mohou zvýšit sugestivitu popisovaného a vzájemně propojovat skutečnosti. Cílem mého výzkumu tak je přinést zprávu z „terénu“, jehož jsem sama součástí.

Druhý život archivu

V letech 2013 až 2016 předával Jiří Valoch formou daru Moravské galerii v Brně rozsáhlý konvolut děl, svůj archiv

- 1 OXPO, 2nd International Exhibition of Experimental Poetry, Oxford: St. Catherines College 7.–18. 6. 1965.
- 2 Např. Jana PÍSAŘÍKOVÁ, „Neviditelná socha, transcendentní výstava i programované umění. Kurátorské aktivity Jiřího Valocha šedesátých a sedmdesátých let“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 12, 2018, č. 25, s. 48–71; Helena MUSILOVÁ, „Současná česká kresba, 1980, Dům umění města Brna – Dům pánů z Kunštátu. Jiří Valoch a možnost realizace kolektivní výstavy v období tzv. normalizace“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 13, 2019, č. 26, s. 65–85.

a knihovnu. Částečně se tento dar stal základem stálé expozice *Art is Here: Nové umění (české umění po roce 1945)* a mezi lety 2015 až 2023 se rovněž výrazně propisoval do výstavní koncepce i vizuálního stylu tohoto muzea umění. Například samotný nápis „ART IS HERE“, jenž zdobí průčelí Pražákova paláce, je odvozen z pohlednic se stejnojmenným textem a jeho variacemi, které si Jiří Valoch vyměňoval se svými přáteli.

Mým hrubým odhadem se archiv Jiřího Valocha skládá asi ze 4000 dopisů, 20 archivních metrů knihovny, jejíž součástí jsou limitované edice uměleckých časopisů a zinů, ale také samizdaty a katalogy výstav z celého světa. Dále tento archiv obsahuje stovky tiskových zpráv, fotografickou dokumentaci, vrstvu každodenních záznamů v podobě autorských skic. Kromě toho různé smlouvy a další byrokratické dokumentace vypovídající o každodenním fungování Valocha jako kurátora i „běžného“ člověka, který je součástí systému. Je důležité si uvědomit, že se svým archivem Jiří Valoch do Moravské galerie opravdu předal značnou část „svého života“. Předání archivu bylo doprovázeno rovněž Valochovou sbírkou umění, která je s jeho archivem srostlá a v podstatě od něj neoddělitelná, protože mnohé artefakty svojí povahou oscilují mezi archivním a sbírkotvorným materiálem (například různé pohlednice od umělkyň a umělců popisující koncepce děl, limitované edice uměleckých zinů, podepsané pozvánky na první výstavy konceptuálního umění apod.). Jeho sbírka čítá hrubým odhadem 400 děl v podobě obrazů a soch a dalších několik tisíc děl na papíře.

Transfer tohoto uměleckého archivu a sbírky do Moravské galerie byl do jisté míry bolestivým procesem. Přirovnala bych ho ke zničující explozi hvězdy a zároveň začátku druhého života. Zpětně si uvědomuji, že v procesu institucionálního třídění ve velké míře zanikla privátní dimenze. Nenávratně zmizela část autentických a unikátních vazeb, které vyplývaly z původní prostorové a fyzické koexistence děl, dopisů, katalogů a pozvánek v brněnském bytě na Jugoslávské ulici. Valochovo odkládání alchymází Ladislava Nováka vedle grafik Vladimíra Boudníka na

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisatíková

stejně polici skříně mělo určitě svůj smysl, vypovídající o vztahu děl těchto autorů k sobě navzájem i k Jiřímu Valochovi. Ovšem v depozitárním režimu se toto jemné předivo kontextů roztrhalo v rámci abecedního pořadí děl pečlivě uložených do krabic nejvyššího archivního standardu z nekyselé lepenky.

Musím se pousmát pokaždé, když vidím, jak aukční domy nabízí v naleštěných kazetách a rámech koncepty, kresby a uměleckou dokumentaci za desítky tisíc korun, zatímco Jiří se s obdobně cennými „papírky“ válel v posteli, „mazlil se“ s nimi, intimně je kolem sebe ukládal jako samozřejmé spoluobyvatele bytu. Je zkrátka rozdíl umění sbírat a s uměním žít, zcela se s ním fanaticky spojit, opájet se, donášet mu nové informace, a na závěr svého života – tak trochu alibisticky – vysublimovat do umění. V tomto ohledu mě nepřestává fascinovat, jak Valochova životní mise opisuje stejnou časovou trajektorii jako fenomén konceptualismu. Elémem výtvarné scény byl ve stejných letech, kdy se pojem konceptu a dematerializovaného umění objevil vůbec poprvé. A zatímco česko-slovenský konceptualismus je s definitivní platností historizován, paměť Jiřího Valocha v důsledku onemocnění degenerativně odchází. Naštěstí ta externí – prostřednictvím jeho sbírky a archivu – má naději, že bude žít dál.

V současné době prochází archivní a sbírkový fond Jiřího Valocha procesem digitalizace a zveřejnění na webové platformě Moravské galerie: sbírky online.⁽³⁾ Komplexní zpracování sbírky komplikuje skutečnost, že Moravská galerie nyní disponuje pouze její částí. Již v roce 2002 totiž část souboru získala darem Národní galerie v Praze a co do obsahu a velikosti neznámá část archivu i sbírky byla za nejasných okolností v roce 2014 odvezena soukromým sběratelem Marinko Sudacem do chorvatského Záhřebu. Důvodem k tomuto převozu byla příprava monografie Jiřího Valocha, která ovšem nebyla nikdy ze strany Marinka

Sudace a jeho soukromého Virtuálního muzea avantgardy (Virtualni muzej avangarde) zrealizována. Ve své původní celistvé podobě tak archiv a sbírka Jiřího Valocha existuje už jen ve vzpomínkách těch, kteří se s Valochem znali a navštěvovali jej u něj v bytě.

Ve vztahu k původní podobě Valochova archivu a sbírky jsme s Ondřejem Chrobákem, kurátorem Moravské galerie v Brně a mým partnerem, začali používat termín „archeologické naleziště“.⁽⁴⁾ Sběratel, kurátor a umělec Jiří Valoch nikdy nebyl systematickým archivářem ani sběratelem. Jeho archiv a sbírka byly vždy jedním obrovským spletnem, materiálem ukládaným ve vrstvách. I přesto bychom jeho roli mohli spojit s pojmem sebearchivace jako důležitého nástroje uchování paměti umění v zemích tzv. východního bloku před rokem 1989.⁽⁵⁾ V publikaci *Výstava jako médium*, shrnující nejdůležitější výstavní projekty místní poválečné scény, označila Terezie Nekvindová Valochovu pozici pojmem „první kurátor“.⁽⁶⁾ Osobně se přikláním k provokativnějšímu termínu „agenta nového umění“.⁽⁷⁾ Jiří Valoch představoval neuralgický bod mezinárodní sítě konceptualismu. Jeho archiv a sbírka odpovídají definici archivu, kterou ve svém textu o ekonomii kultury zpracovával Boris Groys jako místo sběru všeho, co se v kultuře dané doby hodnotí jako nové. „Archiv a sbírka se stávají pamětí umění, do které vstupují inovativní díla [...], jsou srovnávací bázi pro kvalitativní diferencii toho

4 Termín jsme prvně použili v kurátorském textu výstavy: *Jiří Valoch: Merde*, kurátoři: Ondřej Chrobák, Jana Písaříková, Praha: tranzit.cz 2015.

5 Podrobněji např.: Daniel GRŮŇ (ed.), *Subjektívne histórie. Seba-historizácia ako umelecká prax v stredovýchodnej Európe / Subjective Histories. Self-historicisation as Artistic Practice in Central-East Europe*, Bratislava: Veda 2020.

6 Terezie NEKVINDOVÁ, „Od komisaře ke kurátorce? Tvůrci výstav v českém umění ve druhé polovině 20. století“, in: Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *Výstava jako médium*, Praha: AVU 2020, s. 149–212.

7 K realizaci vlastního díla, přednášky nebo teoretického textu přistupoval jako k rovnoprávným výstupům své tvůrčí praxe ve službách nového umění. PÍSAŘÍKOVÁ, „Neviditelná socha“.

nového.“⁽⁸⁾ Důrazem na nové konvenuje Groysova definice Valochově situaci a důvodům, proč začal svůj archivní a sbírkotvorný materiál shromažďovat. Brněnská výtvarná scéna byla v polovině šedesátých let v područí dozrívajících surrealistických tendencí, vůči jejichž subjektivitě Valoch svou uměleckou, ale také teoretickou a v neposlední řadě i kurátorskou činností vystupoval, a tak v napojení na mezinárodní dění budoval lokální podhoubí „nového umění“.⁽⁹⁾

Archiv jako sociální kapitál

Kurátorská práce s archivem a sbírkou Jiřího Valocha nebyla jen příležitostí k vytváření diskurzivních narativů umění prostřednictvím několika výstav a stálé expozice Moravské galerie.⁽¹⁰⁾ Zahrnovala přečtení stovky dopisů, třídění pozvánek, tiskových zpráv, určování děl, uměleckých edic, fotografií...

Veškerá archivní práce s nesmírně zajímavým uměleckým a dokumentačním materiálem měla za důsledek, že jsem se postupně stávala součástí zvláštního archivního univerza, srůstala s ním. Pochopila jsem, že archiv není jen místo, které „šustí papírem“, ale je to obrovský sociální kapitál, prostor, na který lze navazovat ve smyslu znovuoobnovení kontaktů a vazeb z Valochovy umělecké sítě tvořené generací narozenou ve třicátých a čtyřicátých letech a vstupující na uměleckou scénu v počátku a v průběhu let šedesátých. Jedním z jejích podstatných rysů byla avantgardní víra ve spojení umění a života. Snad právě s ní je spojené i typické oslovení „milý příteli“, „milá přítelkyně“, jimiž začínala většina Valochových dopisů. Jeho umělecká přátelství

8 Boris GROYS, *Über das Neue. Versuch eine Kulturökonomie*, München: Carl Hanser Verlag 1992, cit. dle: Aleida ASSMANNOVÁ, *Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti*, Praha: Nakladatelství Karolinum 2018, s. 390.

9 Podrobněji o Valochově kurátorské činnosti v šedesátých a sedmdesátých letech: PÍSAŘÍKOVÁ, „Neviditelná socha“.

10 Stálá expozice *ART IS HERE: Nové umění (české umění po roce 1945)*, kurátoři Ondřej Chrobák, Petr Ingerle, Jana Písaříková, Brno: Moravská galerie 2015.

a sociální vazby začaly vstupovat i do mého života. Mnoho z Valochových přátel se stalo i mými přáteli. Jako kurátorka jsem motivována potřebou vést mezigenerační dialog s lidmi, jejichž uměleckou práci Valoch respektoval a sledoval. Mezi těmito lidmi jsou etablované umělecké osobnosti, ale i solitérní postavy z periferie.

Valochův umělecký network jednoznačně ovlivnil i moji vlastní kurátorskou práci, jak v Moravské galerii, tak mimo ni. Začala jsem intenzivně spolupracovat s autory a autorkami, jež jsem poznala při zpracovávání onoho komplexního univerza.⁽¹¹⁾

S počátkem mého uvědomění Valochova archivu a sbírky jako sociálního kapitálu, který se může i nadále rozrůstat, je spojena výstava *Donation* Josefa Daberniga.⁽¹²⁾ S Josefem Dabernigem jsme se setkali v Linci na vernisáži výstavy *Who was 1968? Art, Architecture, Society* (2018), kde byl Jiří Valoch zastoupen zápůjčkou svých děl z Moravské galerie. Naše podivná karavana tvořená umělcem na kolečkovém křesle v doprovodu kurátorů a jednoho dítěte v kočárku nám vysloužila přezdívku „melodramatic family“. Nedlouho po tomto setkání se Josef Dabernig ozval s nabídkou daru svých děl do sbírky a archivu Jiřího Valocha v Moravské galerii. Jako reciproční gesto jsme se společně s kurátorem Ondřejem Chrobákem a Jiřím rozhodli uspořádat Dabernigovu jednodenní výstavu ve Valochově bytě v Jugoslávské ulici. Médium bytové výstavy se pro nás stalo způsobem, jak umění přivést zpět do původního místa Valochovy sbírky a archivu, a především zpět k samotnému Jiřímu. Předmětem Dabernigova daru byla série děl, fotografií pořízených v Adamově a tovární hodiny

- 11 Archiv a sbírka Jiřího Valocha iniciovaly řadu výstav, například: *ČS koncept 70. let*, kurátorky Beata Jablonská, Denisa Kujelová, Jana Písaříková, Brno: Fait Gallery 2017; *Milan Maur: Nejisté sekvence děje*, kurátoři Denisa Kujelová, Ondřej Navrátil, Jana Písaříková, Brno: Fait Gallery 2022; *Jiří Kubový: Obrazy*, kurátorka Jana Písaříková, Blansko: Galerie města Blanska 2024; *Dušan Chládek, Petr Koičala: Před obrazem*, kurátorka Jana Písaříková, Hradec Králové: Galerie Škroupovka 2024.
- 12 *Josef Dabernig: Donation*, kurátoři: Ondřej Chrobák, Jana Písaříková, Jiří Valoch, Brno: byt Jiřího Valocha, Jugoslávská ulice, 28. 11. 2019.

jako součást původní Dabernigovy instalace v Galerii na Bidýlku z roku 2007.⁽¹³⁾ Na pozvánce figurovala fotografie Jiřího Valocha pořízená Josefem Dabernigem právě z této malé soukromé galerie, kterou od osmdesátých let provozoval sběratel Karel Tutsch. „Vypadal více jako součást celé instalace než jako běžný návštěvník,“ píše ve svém textu, jehož čtení bylo součástí vernisáže, Josef Dabernig. Fotografie tak odkazovala na společný rys sběratelů Karla Tutsche a Jiřího Valocha, kterým bylo jakési zvláštní až tělesné sepětí s uměním. Tato výstava měla odstartovat další sérii výstav, diskuzí a performancí, které jsme chtěli v bytě pro Jiřího organizovat, a tak navázat na jeho umělecký a sociální network. Naše plány ovšem zmařil začátek covidové pandemie, od níž nás v té chvíli dělilo několik posledních týdnů.

Z kurátorky pečovatelkou

Důvěru aktérstva Valochova networku jsem si samozřejmě zasloužila nejen tím, že jsem zpracovávala jeho archiv. To by nestačilo. V roce 2018 jsem udělala zásadní životní rozhodnutí – postarat se o Jiřího Valocha.

Mnoho organizací, teoretiků i umělců se v posledních letech angažuje v tématu péče.⁽¹⁴⁾ Pomáhají tak k veřejné artikulaci problémů vyloučených skupin, bojují za rovnoprávné genderové příležitosti, inkluzi znevýhodněných do kulturního provozu. Péče a potřeba pečovat je zcela po právu společně s reflexí klimatických změn tématem mnoha grantů, výstav i publikací. Ovšem rozhodně není snadné se k problematice péče prostřednictvím kurátorské práce v muzeích a galeriích adekvátně vztahovat. Vždy je zde velké riziko falešného přivlastňování si profesionální agendy, která náleží jiným oborům a odborníkům, riziko spojené

- 13 *Josef Dabernig* (samostatná výstava), Brno: Galerie na Bidýlku, 18. 10. – 25. 11. 2007.
- 14 Například projekty: *Islands of Kinship*, Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého 2024; *Multilogues on the Now*, kurátorky Hana Janečková a Zuzana Jakalová, Praha: Display 2021.

s tím, že dojde jen k banální vizuální artikulaci jinak mnohem komplexnějších problémů. I přesto v současné době dochází ke kurátorskému obratu k péči. V antologii textů *Curating with Care* popisuje feministická teoretička Elke Krasny tento obrat jako apel na změnu vnímání samotného oboru kurátorství.⁽¹⁵⁾ Je nutné rozvíjet kurátorskou praxi, v níž dojde ke společenskému zrovnoprávnění aktu péče a myšlení. Historicky byl status kurátora spojován s autorem. Šlo o privilegované individuální pozice těch, jejichž pracovní náplní bylo samostatné myšlení, tvorba obsahu manifestovaného konstelací děl v prostoru výstavy. Ovšem zkusme si představit kulturní praxi, která tuto suverénně individuální pozici kurátora nahrazuje druhem kolektivní mikropolitické pečující strategie vyvádějící umění mimo běžné formy vystavování a (re)prezentace.

Možná východiska nabízí feministicky orientovaná kulturní praxe, často spojená s uměleckými a kurátorskými kolektivy. Právě ona jedná aktivisticky, napojuje akt myšlení na zkušenost těla jako sociálně a kulturně vytvářeného subjektu, k němuž se snaží přistupovat nenormativním způsobem. Umění v tomto ohledu už nesehrává autonomní roli, ale je součástí sociopolitických narativů a strategií. Publikum přestává být v roli toho, kdo se jen „dívá“, ale je aktivním účastníkem projektů. Kurátorství se z hlediska feministické praxe stává mezioborovou činností umožňující rovněž reflektovat přímou životní zkušenost se znevýhodněním, nemocí, nebo například ekonomickými problémy a sociální nejistotou.⁽¹⁶⁾ Vybízí nás vnímat veškeré pocity spojené s nemocí a selháním těla, v podstatě jakoukoliv závislost na druhých a propojení s druhými nikoliv jako

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Písaříková

důvod k úzkosti, ale jako zdroj rezistence a nástroje změny.⁽¹⁷⁾

Inspirující by v tomto kontextu mohla být i postrepresentační teorie spojená s kulturním teoretikem a politickým aktivistou Stuartem Hallem. Ve svých pracích⁽¹⁸⁾ o vizuální (re)prezentaci zdůrazňuje, že je nutné překonat mezeru mezi „skutečnou událostí“ a tím, jak je předestřena. Výzvou kurátorské praxi je vytvořit nezprostředkovanou „skutečnou událost“. Možnost poznání je jejím prostřednictvím situována nikoliv do filozofické spekulace, ale do kolektivního vědoucího těla, připouští si zvědavost, pochybnosti, i možná selhání.

Abych mohla pečovat o Jiřího Valocha, kterému organická porucha mozku postupně brala schopnost samostatného života, musela jsem se v roce 2021 vzdát odborné práce kurátorky Archivu a sbírky Jiřího Valocha v Moravské galerii. Stala se neslučitelnou s vykonáváním opatrovnické funkce. Nebylo to jednoduché rozhodnutí, ale zpětně tuším, že jsem udělala správně. Nedovedu si představit, že bych zůstala správkyní archivu s vědomím, že samotný Jiří Valoch je bezprizorně odložený v jedné z brněnských psychiatrických léčeben, odkud mu Moravská galerie prostřednictvím své profesní agendy už nemá jak pomoci.

V roce 2016 byl zahájeno soudní řízení, jehož cílem bylo posoudit zdravotní a mentální způsobilost Jiřího Valocha. Z osobnosti, která zařadila město Brno na mezinárodní mapu konceptuálního umění a do dvou státních institucí věnovala v letech 2002 a 2013 sbírku několikamilionové hodnoty, se tak mezi roky 2016 až 2018 stal nedobrovolně hospitalizovaný klient Stanice 17, Gerontopsychiatrického oddělení Psychiatrické nemocnice Brno-Černovice. Tímto nedobrovolným klientem zůstával

15 Elke KRASNY – Lara PERRY (eds.), *Curating with Care*, New York: Routledge 2023. Dalším podnětným zdrojem je rovněž publikace: Elke KRASNY – Sophie LINGG – Lena FRITSCH – Birgit BOSOLD – Vera HOFMANN (eds.), *Radicalizing Care: Feminist and Queer Activism in Curating*, London: Sternberg Press – Academy of Fine Arts Vienna 2021.

16 Elke KRASNY – Lara PERRY, „Introduction“, in: KRASNY – PERRY, *Curating with Care*, s. 23.

17 Hana JANEČKOVÁ, „Crippling the Curatorial“, in: KRASNY – LINGG – FRITSCH – BOSOLD – HOFMANN, *Radicalizing Care*, s. 82.

18 Stuart HALL, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: SAGE 1997; Stuart HALL, *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands*, London: Allen Lane 2017.

i po vynesení soudního rozsudku, celkem 831 dnů. Poté, co byl omezen na svéprávnosti, již důvodem k hospitalizaci nebylo posuzování jeho zdravotního stavu, ale sociální situace – nedořešená otázka, kde by měl bydlet a kdo by mu měl pomáhat se zvládáním každodenních úkonů, kterých již nebyl samostatně schopen. Jeho opatrovníkem byla stanovena městská část Brno-sever. Ovšem chyběla rodina a přátelé, kteří by nesvéprávnému Jiřímu Valochovi pomohli vrátit se do domácího prostředí a žít život tak, jak byl zvyklý před hospitalizací.

Umění se svými institucemi i odborným aparátem vám v těchto situacích nepomůže, vždy to musí udělat konkrétní lidé, často za cenu nemalých životních ústupků. A pokud to neudělají, můžete zůstat na stará kolena v institucionálním soukolí sanatorií a gerontopsychiatrických oddělení. Věřte mi, není to konec života, který by chtěl kdokoliv z nás prožít. Chvilí nám s Ondřejem Chrobákem trvalo, než jsme úřad opatrovníka i psychiatrickou nemocnici přesvědčili, aby mi Jiřího svěřili do péče. Vzbudit v příslušných orgánech důvěru nebylo jednoduché. Pamatuji si roky 2016 a 2017, kdy jsem pravidelně za Jiřím do psychiatrické nemocnice docházela a brala si jej domů alespoň na víkendy. Jeho stížnosti na to, že z pozice konceptuálního umělce jim kašle na výtvarné workshopy, byly vtipnou špičkou ledovce jinak sterilního systému. Ostatně obecným rysem většiny institucionálních systémů je jejich neschopnost přihlížet k potřebám a zvláštnostem jednotlivce. Například slámku na pití obdržíte, až když jste „ležák“, dřív ne. Skutečnost, že „pan Valoch má polykací potíže, a proto se bez slámky nenapije“, nikoho nezajímá, pravidla oddělení jsou pro všechny stejná.

Ze všeho nejhorší byly chřipkové epidemie. Za dva měsíce bez možnosti návštěv ztratil zájem o život. „Pan Valoch už chodit nebude, s tím se smířte, nemoc je na postupu,“ oznamovala mi lakonicky ve dveřích staniční sestra. Po dvou týdnech každodenního zájmu jsme společně opět chodili rozlehlým parkem nemocničního areálu. „Utečeme spolu do Prahy za Knížákem a tady do blázince pošleme

pohled,“ navrhoval jako vždy „velmi prakticky“ Jiří Valoch, sám zoufalý z toho, jak dlouho byl v nemocnici držen. Milanu Knížákovi jsem v srpnu roku 2018 nakonec napsala. Právě jeho telefonát na ředitelství nemocnice a do kanceláře opatrovníka způsobil, že mé naléhání na propuštění Jiřího Valocha do domácí péče začali konečně brát vážně.⁽¹⁹⁾

Od září 2018 s námi Jiří Valoch začal žít ve společné domácnosti. Úřad opatrovníka se staral o to, aby se neženil, nevstupoval do registrovaného partnerství, neuzavíral žádné smlouvy ani závěť, nekandidoval na prezidenta, a jednou za měsíc jej přišel zkontrolovat sociální pracovník. O to, aby dostal najíst, vykoupal se, šel na výstavu, měl na sobě čisté oblečení a nežil zcela izolovaně, jsem se začala starat já a moje rodina.

Čtenáře a čtenářky tohoto textu v tuto chvíli možná napadá otázka, proč tohle všechno popisují v odborném časopise se zaměřením na teorii vědy a umění. Ohledně psaní o mé životní zkušenosti s Jiřím Valochem mě ospravedlňuje snaha přistupovat ke kurátorství jako k postrepresentační praxi, která dokáže pečovat nejen o umělecké artefakty, ale rovněž o aktéry uměleckého provozu. V přeneseném slova smyslu se tímto i já hlásím k oné avantgardní víře ve spojení umění a života. K víře, která ví, že v procesu poznání je to především lidské tělo, které chápe – skrze zkušenost a paměť – události.

Kurátorka Berit Fischer navrhuje, abychom přehodnotili ono karteziánské, pro západní společnost stále určující, „myslím, tedy jsem“ novým modelem aktivního postoje „pečujeme, tedy jsme“.⁽²⁰⁾ Pečovat o umělecký archiv a sbírku by bylo samozřejmě snadnější než nést odpovědnost za péči o člověka. Umění rozhodně stárne lépe než lidé. A konec konců, z pozice kurátorstva galerií a muzeí se o umění dokážeme i dobře postarat, respektive víme, jak na to. Máme

19 Osobní e-mailová korespondence autorky s Milanem Knížákem ze dne 20. 8. 2018.
20 Berit FISCHER, „A Laboratory of Care – Active Micropolitics, Joyfulness, and Activity“, in: KRASNY – PERRY, *Curating with Care*, s. 115–126.

dobře vyvinutý standardizovaný aparát k jeho uchovávání i diskurzivní rozhled k jeho vystavování a dalším typům odborné reflexe. Jenže co s takovým zdravotně znevýhodněným konceptualistou? Z hlediska péče o stárnoucí uměleckou generaci neexistuje žádná metodika, kterou bychom se mohli řídit.

O Jiřího Valocha pečuji, protože si cením toho, jak se celý život staral o umění. Tu a tam se ke mně od lidí dostávají poznámky typu: „Proč ho berete na výstavy, v jeho stavu je to nedůstojné! Navíc umění už dávno nevnímá, vždyť on už je úplně mimo.“ „Nebojíte se ho mít doma, když máte malé děti?“

Nemoc a zdravotní znevýhodnění jsou normativním způsobem často nahlížené jako něco nedůstojného, co je nutné skrývat, vyčítat si, nebo si nepřipouštět k tělu až do chvíle, než se nás samotných začne týkat.⁽²¹⁾ Způsob, jak přistupujeme k invaliditě a nemoci, změním jen proměnou vlastního myšlení.⁽²²⁾ Bezbariérové přístupy, speciální programy pro znevýhodněné a pečující diskurz jsou nesporně důležitým designem této změny, ovšem osobně se ptám: kdy už konečně nastane? Pravděpodobně v okamžiku, až se nebudeme „cítit“ nesví v přítomnosti znevýhodněného nebo nemocného. Změnit způsob, jak uvažujeme, nepůjde bez nich, změnu lze realizovat jedině s nimi.⁽²³⁾ Nevidím důvod, proč by nemoc měla Jiřího Valocha připravit o nárok na umění jako nezbytnou součást jeho každodennosti. Proč by o tento nárok měl přijít jakýkoliv nemocný člověk s hlubokým profesním zázemím v uměleckém provozu? Tímto nárokem nemyslím jen oblíbené obrazy zavěšené nad polohovací postelí a občasnou návštěvu výstavy bezbariérovým vstupem. Mnohem více se to týká hledání možností, jak být

i přes zdravotní znevýhodnění přítomen mentálně i fyzicky uvnitř umělecké a kulturní praxe.

Být při tom společně

Zásadní zlom nastal v období pandemie covid-19, jen několik týdnů po skončení Dabernigovy výstavy *Donation*. Přestěhovali jsme se do rodinné chalupy v malé vesnici Ludíkov v Moravském krasu. Kousek od ní se nachází jeskyně Kůlna a obec Sloup, v jejímž okolí vznikla značná část Valochových photo-pieců a konceptů. Do této lokality jezdil se svým otcem, Karlem Valochem, v šedesátých letech pracovat na archeologických vykopávkách, později se sem opakovaně vracel na výlety se svou životní partnerkou Gertou Pospíšilovou a s přáteli z výtvarné scény. Moravský kras pro něj byl iniciačním prostředím, v němž přes archeologický obor svého otce objevil terén nového umění. Skutečnost, že jsme tu začali žít společně, v nás vyvolala potřebu hlubšího pochopení, jakou roli tato lokalita v jeho životě sehrávala a jak se k ní můžeme z hlediska její kulturní paměti i aktuální podoby společně vztahovat a kurátorsky si ji „osvojit“. Koneckonců uskutečnění výstavy *Valoch a Valoch: archeologie a konceptuální umění*,⁽²⁴⁾ která se zabývala souvislostmi mezi archeologií a konceptuálním uměním na půdorysu vztahu otce Karla Valocha a jeho syna Jiřího, byla jednou z konsekvencí této životní změny.

Společné zabydlení se v Moravském krasu bylo spojené i s potřebou přesné lokalizace Valochových dematerializovaných děl, která zde vytvářel především v rané fázi své tvorby. Jejich fyzická podoba, uložená v Moravské galerii, se pro nás najednou stala výchozím bodem performativní

21 Stigmatizací a sebstigmatizací z důvodu nemoci se zabývala například kritička umění Susan Sontag ve své esejí „Illness as Metaphor“ z roku 1978.

22 Srov. Johanna HEDVA, *How to Tell When We Will Die: On Pain, Disability, and Doom*, New York: Hillman Grad Books 2024, s. 16.

23 James I. CHARLTON, *Nothing about Us without Us: Disability Oppression and Empowerment*, Berkeley: University of California Press 1998.

24 Kurátoři Ondřej Chrobák, Jana Písaříková, Petr Ingerle, Miroslav Maixner, Brno: Moravská galerie 2023.

praxe re-enactmentů.⁽²⁵⁾ Re-enactmenty jsou mezioborovou metodou, která umožňuje historickou událost nejen komplexně poznat, ale především prožít „na vlastním těle“, prostřednictvím přímé fyzické zkušenosti. Historička umění Heike Roms, která se zabývala v letech 2009 až 2011 výzkumem performativního umění v anglickém Walesu, v souvislosti s nimi hovoří o *eventful evidence*.⁽²⁶⁾ Historiografické důkazy o podobě a průběhu efemérních děl můžeme zjistit nejen na základě studia jejich dokumentace, ale i prostřednictvím terénního výzkumu v místech, kde se akce uskutečnily, pomocí orální historie zapojující autory a pamětníky, které se uskutečňují ve formě veřejné události/eventu. Je to metoda výzkumu, jež zásadním způsobem rozšiřuje možnosti historiografické práce.

Vracím se do podzimu roku 2020. Přijíždí přátelé, bere me štětec a černou barvu, naši dvouletou dceru nakládáme do kočárku, Jiřího na vozíček, jedeme na procházku k lesu.

Jednou ze silných tezí konceptualismu šedesátých a sedmdesátých let bylo popření originality a vizuální atraktivnosti uměleckého díla. Důležitější kvalitou uměleckého projevu se stala jeho myšlenka, kterou lze v mnoha případech multiplikovat, dotvořit v mysli diváka, a možná i znovu – dle dochované textové, fotografické dokumentace nebo vzpomínek účastníků – vytvořit,

25 V uměleckém prostředí na tuto metodu poprvé výrazněji upozornila Marina Abramović svou performancí *Seven Easy Pieces* v newyorském Guggenheimově Museu v roce 2005. V českém prostředí ji iniciovala Daniela Baráčeková přenesením akce Jiřího Kovandy, konané v Praze roku 1976, na Times Square v New Yorku v roce 2006. Kontinuálně s ní rovněž pracovala, ve vztahu k akčnímu umění sedmdesátých let, umělkyně Barbora Klimová.

26 Heike ROMS, „Eventful Evidence. Historicizing Performance Art“, *MAP – Media / Archive / Performance*, roč. 2, 2010, č. 1, s. 1–10. Podobnou strategii jako Romsová zvolila v kontextu České republiky Pavlína Morganová v projektu *Procházka akční Prahou: Akce, performance, happenings 1949–1989*, Praha: VVP AVU 2014.

vysvětlují přátelům, kteří jsou z jiného profesního zázemí. Na hromadu pokácených smrků píšeme slovo „silence“. Stejnou akci doloženou fotografií vytvořil Jiří Valoch v Moravském krasu v roce 1972. Umění existuje v nekonečně různých vrstvách (*art is here and there*), nyní jsme s ním možná v té nejbanálnější, je součástí rodinné pečující aktivity. V době, kdy jsou díky vyhlášení nouzového stavu zavřené galerie, je právě toto jedna z intimních možností, jak být s uměním, které nás v rámci naší společné domácnosti všechny zajímá. Společně s přáteli diskutujeme nad tím, co to tady právě vytváříme. „Je to umění, nebo není?“ „Není to umění, je to volnočasová aktivita,“ říkají. „Je to umění,“ mumlá Jiří Valoch. Jsou to první slova, které za poslední týdny pronesl.

Pro Jiřího Valocha, který se již nemůže vyjadřovat prostřednictvím slovního ani psaného projevu, se re-enactmenty staly možností, jak být svým tělem komplexně uvnitř události umění navzdory nemoci. Pomáhají mu aktivizovat zasuté vrstvy paměti a vědomě si znovu vybavit momenty z vlastního života. Staly se pro nás součástí vzájemné komunikace. Poznání umění se tím obohatilo o rovinu tělesného prožitku, setkávání s účastníky konceptuálního networku a orální historii. Historie a paměť něčeho se nám tímto přiblížila ke společnému bytí s něčím.

Obnovené přátelství s Františkem Maxerou

Re-enactmenty jsou zároveň metodou, která spojuje pečující aktivitu s výzkumem archivu a sbírky Jiřího Valocha za hranicemi jejich materiální podoby, směrem k rozvoji sociouměleckých a dobových souvislostí. Konkrétním příkladem takového výzkumu byla naše spolupráce s keramikem, účastníkem tzv. třetího odboje a představitelem českého disentu sedmdesátých let, Františkem Maxerou. Maxerův nevšední životní příběh byl dopodrobna zachycen prostřednictvím

projektu Paměť národa.⁽²⁷⁾ V šedesátých letech vystu-
doval keramiku na brněnské Uměleckoprůmyslové
škole, v závěru šedesátých let se začal angažovat v klubu
Mladí přátelé výtvarného umění při Domě umění. Ve
výboru tohoto spolku se spřátelil s Jiřím Valochem,
fotografem Dušanem Klimešem nebo architektem
Petrem Haimannem. Společně s dalšími členy MPVU
zrealizovali v průběhu roku 1970 sérii landartových akcí
v okolí Brna. V té době se Maxera stal i součástí okruhu
Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu a pražského
undergroundu. V pozornosti tajné policie se ocitl od
roku 1970, v roce 1974 byl poprvé vězněn a po podpisu
Charty 77 v roce 1978 přesídlil do Rakouska.

V roce 2021 jsme se s Františkem Maxerou poprvé
setkali u příležitosti vernisáže výstavy *Mladí přátelé
výtvarného umění (1960–1995)* v Domě umění města
Brna a v roce 2024 jsme přijeli společně s Jiřím Valochem
na Maxerovo pozvání do rakouského Alberndorfu, kde
v současnosti žije. Po letech se tak setkali dva dávní přátelé.
Jeden z nich podepsal spolupráci s StB, druhý podepsal
Chartu a byl donucen k emigraci. I přesto zde zavládl nikoli
pocit krivdy, ale hlubokého pochopení. Prostřednictvím
Maxerových vzpomínek začal vyvstávat plastický obraz
kurátorské činnosti Jiřího Valocha a moravského neoficiál-
ního umění sedmdesátých let. Maxera působil od roku 1967
jako keramik v Kunštátu na Moravě. Jeho ateliér se stal mís-
tem setkávání pražského disentu kolem kapely The Plastic
People of the Universe, které zorganizoval na Moravě dva
koncerty v obci Zbraslavce a v Letovicích.⁽²⁸⁾ V roce 1971
v Kunštátu rovněž proběhla společná akce *Zajíždění bílého
pásu* Jana Steklíka a Františka Maxery, která ovšem byla
dosud autorsky přisuzována pouze Janu Steklíkovi. Stejně
tak opomíjená zůstávala v historii akčního umění i akce

Umění nepečuje, pečuj o umění

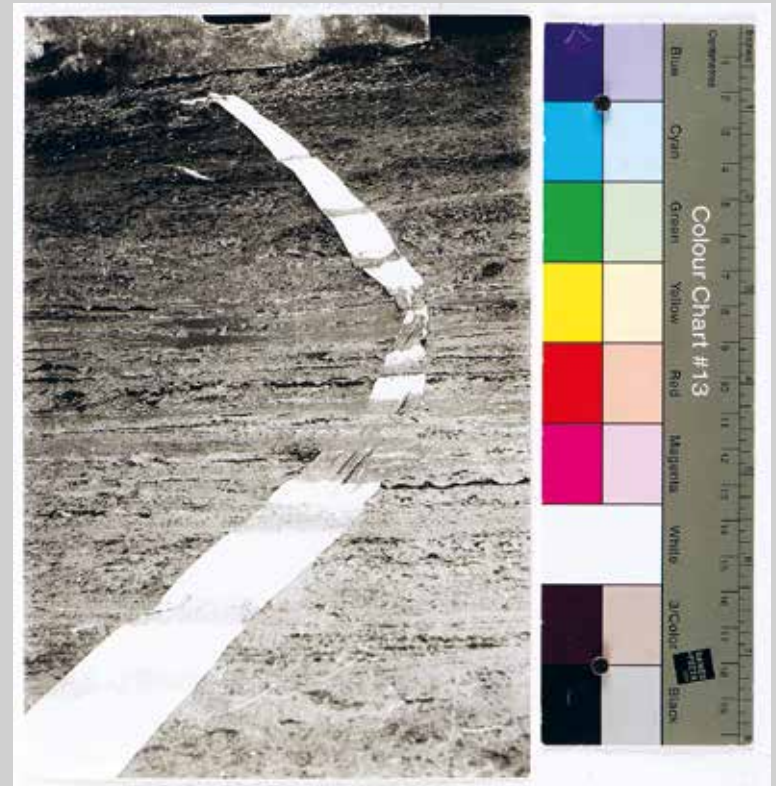
Jana Pisatíková



27 František Maxera, *Paměť národa*, <https://www.pametnaroda.cz/cs/maxera-frantisek-1943> (cit. 13. 9. 2024).

28 Podrobněji: Ivan M. JIROUS, „Pravdivý příběh Plastic People“, *Paternoster: malá revue pro umění a kritiku*, roč. 1, 1983, č. 3, s. 36–50.

01 Jan Steklík, František Maxera, *Zajíždění bílého pásu*,
fotografická dokumentace akce, Kunštát na Moravě,
1971, foto: Jaroslav Myška, Moravská galerie v Brně.



02 Jan Steklík, František Maxera, *Zajíždění bílého pásu*,
fotografická dokumentace akce, Kunštát na Moravě,
1971, foto: Jaroslav Myška, Moravská galerie v Brně.

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisáříková



↶
03 Jiří Valoch, J. H. Kocman, *Art is here*,
mail art, 1972, Moravská galerie v Brně.

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisatříková



04 Situace archivu a sbírky Jiřího Valocha
před jejím odvozem do Moravské galerie,
2014, foto: Moravská galerie v Brně.

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisáříková



↻
05 Situace archivu a sbírky Jiřího Valocha
před jejím odvozem do Moravské galerie,
2014, foto: Moravská galerie v Brně.

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisatříková



06 Situace archivu a sbírky Jiřího Valocha
před jejím odvozem do Moravské galerie,
2014, foto: Moravská galerie v Brně.

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisatíková

Výstava piva zorganizovaná Maxerou v roce 1973 v pražské hospodě U Lojzy.

Obnovené přátelství s Jiřím Valochem nakonec přivedlo Františka Maxera k rozhodnutí darovat svoje keramické objekty z počátku sedmdesátých let společně s fotografickou dokumentací akce *Výstava piva* do Moravské galerie, a tímto způsobem doplnit Valochův archiv a sbírku o další uměleckohistorickou vrstvu. Zapomenutý příběh talentovaného keramika, jehož umělecké aktivity byly v důsledku jeho vynucené emigrace vymazány z kulturní mapy místního neoficiálního umění, tak mohl znovu ožít. Jeho dar jsme společně s Ondřejem Chrobákem vystavili jako součást stálé expozice *Art is Here* v Moravské galerii v Brně společně s grafikami a objektem lžice Naděždy Plíškové, s jejíž tvorbou, založenou na grotesknosti objektu a pop-artové estetice, sdílají Maxerovy keramické objekty, antropomorfně kombinující náměty ze světa zvířat, lidí a rostlin, stejný uměleckohistorický kontext.

V červnu roku 2024 jsme společně s Františkem Maxerou, Jiřím Valochem a dalšími členy našich rodin společně interpretovali akci *Zajíždění bílé čáry*, kolem které panuje nejistota v dataci, určení názvu i ve spoluautorství Františka Maxery. Původní akce se uskutečnila před budovou starého pivovaru v obci Kunštát na Moravě a spočívala ve využití pneumatik automobilu jako tiskařského razítka, kterým se otiskuje struktura kol na bílý pás položený k tomuto účelu přes silnici.

Zatímco v evidenci Archivu a sbírky Jiřího Valocha v Moravské galerii figuruje fotografická dokumentace akce pod názvem *Zajíždění bílé čáry*⁽²⁹⁾ (autor Jan Steklík a rok realizace 1971), evidence sbírky fotografie Moravské galerie registruje dokumentaci z totožné akce jako *Bez názvu* (*Zajíždění bílého pásu*, autor Jan Steklík, datace 1972).⁽³⁰⁾

29 Jan STEKLÍK, *Zajíždění bílé čáry*, 1971, *Moravská galerie, sbírky online*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.JV_2765-6 (cit. 13. 9. 2024).

30 Jan STEKLÍK, *Bez názvu* (*Zajíždění bílého pásu*), 1972, *Moravská galerie, sbírky online*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.MG_13107 (cit. 13. 9. 2024).

Ani v jednom případě není uvedeno autorství fotografa akce, Jaroslava Myšky, ani spoluautorství, k němuž se hlásí František Maxera. Sám na těchto fotografiích figuruje jako v podstatě neviditelný řidič svého auta (legendárního červeného Fiatu 500 zvaného „Maxes“), kterým byl onen bílý pás zajížděn, zatímco Jan Steklík určuje ze střešního okna směr jízdy. V monografii Jana Steklíka, jenž je dosud označován za jediného autora, je uveden název *Zajíždění bílé čáry* (1971).⁽³¹⁾ Rekonstrukci této akce jsme společně s Františkem Maxerou a Jiřím Valochem provedli 24. června 2024 ve vinařské oblasti Alberndorf. Jednalo se v podstatě o novou akci, která ovšem vycházela z ideje té původní: „využití pneumatik auta jako tiskařského razítka“.⁽³²⁾ Výslednou fotodokumentaci jsme darovali do sbírky a archivu Jiřího Valocha v Moravské galerii. Věříme, že může fungovat jako další historická vrstva, jež zároveň pomůže zrevidovat upřesnění datace, spoluautorství a názvu původního díla.

Tato perspektiva pohledu na archiv odpovídá způsobu, kterým archiv definoval ve své knize *Archive Fever: A Freudian Impression* Jacques Derrida.⁽³³⁾ Archiv podle Derridy funguje podobně jako paměť. Je místem, které více vytváří, než mechanicky schraňuje, a které je náchylné na vědomé a nevědomé transformace původních významů v nové celky. Externalizuje mechanismus vzpomínání do podoby technického média, a tím oslabuje moc smrti a zapomínání. Jinými slovy, k této externalizaci „archivu“ jsme nuceni vědomím své vlastní pomíjivosti a díky touze mít svůj podíl na budoucnosti. Derridovo užití pojmu archiv spíše jako metafory než jasně ohraničeného konceptu vede k rozrušení hranic mezi pamětí a historií, mezi soukromým a veřejným. Performativní umění se poté jeví

Umění nepečuje, pečuj o umění

31 Terezie PETIŠKOVÁ – Josef CSERES (eds.), *Jan Steklík*, Brno: Dům umění města Brna 2020.

32 Rozhovor autorky s Františkem Maxerou, Alberndorf, 24. 6. 2024.

33 Jacques DERRIDA, *Archive Fever: A Freudian Impression (Religion and Postmodernism)*, Chicago: University of Chicago Press 1998.

jako prostředek, díky kterému se naše pozornost obrací směrem k temným okrajům archivu. K fenoménům, které by běžná archivní praxe nepovažovala za vhodné nebo možné objekty archivace. V návaznosti na uměleckou praxi a re-enactment, více než na archivní vědu a muzeologii, definuje nové způsoby čtení historie a s ní souvisejících pojmů paměti a dokumentu.⁽³⁴⁾

Jak udržet archiv při životě

Předáním své sbírky a archivu do Moravské galerie se Jiří Valoch vzdal nároku žít s tím, co bylo dosud nedílnou součástí jeho života. Mezi lety 2015 až 2017 jsme v této instituci společně trávili veškerý volný i pracovní čas. Tato intenzivní spolupráce však ustala Valochovou hospitalizací. Během ní se jeho sbírka zapsala do centrální evidence státních sbírek České republiky, archiv byl roztržiděn na část fotografií, dopisů, tiskových pozvánek, osobních dokumentů včetně Jiřího zdravotních zpráv z nemocnic a úmrtních listů jeho předků. V rámci odborné terminologie muzea získal archiv a v neposlední řadě i rozsáhlá knihovna označení „pomocný sbírkový materiál“. Společně se sbírkou se v rozmezí let 2015 až 2024 třikrát v rámci budov Moravské galerie přestěhovali, nejdříve z Pražákova paláce do Místodržitelského paláce a v roce 2024 do zcela nově postavené budovy moderně zařízeného depozitáře. Sdílí zde veřejnosti nepřístupné depozitární prostory společně s knihovnou a archivem Moravské galerie. S posledním přestěhováním ztratily Archiv a sbírka Jiřího Valocha vizuální schopnost odkazovat se k samotnému Jiřímu Valochovi. Na první pohled se již v ničem neodlišují od dalších sbírek a archivů v této instituci uložených. Jejich původ prozrazuje jen inventární řada nesoucí počáteční písmena JV. Definitivně se tak staly hmotným kulturním majetkem

Jana Písaříková

34 Podrobněji: Jana PÍSAŘÍKOVÁ, *Archivy a dokumentace performance art. Hledání cesty mezi historií a mýtem* [dizertační práce], Brno: FaVU VUT 2016.

Moravské galerie a státu jakožto jejího zřizovatele. Nemohu se ubránit podivné analogii galerie a psychiatrické nemocnice. Ani ona nedokázala z hlediska delšího časového horizontu přihlédnout ke zvláštnostem jedince Jiřího Valocha a postarat se o jeho archiv a sbírku způsobem, z něhož by se neztratily jedinečné charakteristiky a souvislosti.

Domnívám se, že pro institucionální uložení uměleckých archivů a sbírek je jejich schopnost odkazovat ke svému původnímu majiteli a tvůrci, zachovat si část své autentické, byť prostřednictvím muzea „převyprávěné“ podoby, stejně tak zásadní jako jejich profesionální roztřídění a standardizované depozitární uložení. Inspirující v tomto ohledu může být například sbírka a archiv vizuálního básníka Carlfriedricha Clause.⁽³⁵⁾ Podle závěti se jeho pozůstalost stala trvalou součástí sbírek Kunstsammlung Chemnitz, současně byla z iniciativy chemnitzkých donátorů a podporovatelů muzea zřízena nadace Carlfriedrich Claus Archiv, která se na správě jeho archivu finančně podílí. Hned při samotném vstupu do jeho archivu a sbírky je vám jasné, kam přicházíte.⁽³⁶⁾ Nad dveřmi se nachází její název. Díla a korespondence jsou umístěné ve speciálně navržených archivních vitrínách. Část z nich funguje i jako display pro průběžně proměňovanou prezentaci vybraných děl a archivních dokumentů. Už jen pouhým procházením archivu a sbírky získáváte jasnou představu o Clausově umělecké a organizační agendě i o podobě a šíři materiálů, které prostřednictvím své umělecké, ale i organizační činnosti vytvořil a sesbíral.

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Písaříková

35 Carlfriedrich Claus (1930–1998), spoluzakladatel uměleckého hnutí vizuální poezie. Jeho práce vycházely z lettrismu. Průsvitné papíry oboustranně popisoval tak, že vrstvy a sítě textu vytvářely náznaky postav a krajín. Vedle prací na papíře se věnoval i akustické tvorbě, vytváření „nesémantických zvukových procesů“, které nahrával na magnetofonové pásky. Byl rovněž aktérem globálního konceptuálního networku. *Carlfriedrich Claus Archiv*, Kunstsammlung Chemnitz, <https://www.kunstsammlung-gen-chemnitz.de/en/haeuser/carlfriedrich-claus-archiv/> (cit. 13. 9. 2024).

36 Záměrně jsem použila příklad tohoto archivu, protože Carlfriedrich Claus byl rovněž v kontaktu s Jiřím Valochem a jejich sbírky tak sdílí obdobné materiály, odpovědi na jejich vzájemné dopisy – měli obdobný životní styl výhradně zaměřený na život s uměním.

Anulování významu Jiřího Valocha ve Valochově archivu a sbírce asi nelze Moravské galerii vyčítat, její agenda je samozřejmě širší než jen péče o odkaz jednoho umělce, kurátora a sběratele. Navíc zde neexistuje žádná nadace nebo nadační fond, který by dbal o viditelnost a udržitelnost Valochova profesního odkazu. Sám Jiří Valoch svůj dar nepodmínil žádnými speciálními požadavky. V tom se jeho gesto darování podobá tomu, co udělali pro rakouská státní muzea umění Dietmar a Gertrauda Bognerovi.⁽³⁷⁾ Na druhou stranu mám ovšem za to, že pro úspěšnou budoucnost tohoto archivu a sbírky bude zásadní to, jak se s nimi bude v následujících letech odborně pracovat.

Tato kurátorská práce by mohla mířit nejen k využívání sbírkového a archivního materiálu pro tvorbu výstavních narativů instituce, ale i k udržení této materiální stopy Valochova působení „při životě“ ve smyslu zkoumání a rozvoje sociálního a kulturního kapitálu, který odkazuje k osobě Jiřího Valocha a uměleckému networku, jehož byl součástí. Nejde zde o budování jeho kultu, ale spíše o jeho kritické a odborné čtení, které se nyní zvláště vytrácí. Přitom je zde stále mnoho témat, jež by bylo vhodné v souvislosti s jeho sbírkou a archivem artikulovat. Jedním z těch dosud veřejně nevyslovovaných je například i způsob, kterým Jiří Valoch svoje díla do archivu a sbírky získával, nebo i samotná „šíře“ jeho uměleckého networku, o které větší část veřejnosti stále nemá žádnou komplexní představu.

Pro rozšířený model muzeální a kurátorské praxe se v anglické terminologii vžil pojem *performing the archive*, spojený se stejnojmennou publikací Simone Osthoff z roku

37 Od roku 2007 darovali Bognerovi velkou část své sbírky a archivu rakouským institucím, jako jsou Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Landessammlungen Niederösterreich, Lentos Kunstmuseum Linz, Wien Museum a Belvedere. Jejich dar nebyl rovněž podmíněn žádnými požadavky ohledně zpracování nebo prezentace. Podrobněji: *Kunstraum Buchberg*, <https://www.kunstraumbuchberg.at/en/about-1585579475220/gertraud-and-dieter-bogner/> (cit. 13. 9. 2024).

2009.⁽³⁸⁾ Osthoff v ní popisuje na konkrétním příkladu práce s archivem brazilského konceptuálního umělce Paula Brusckyho ontologickou proměnu archivu z neměnného depozitáře dokumentů a děl v dynamické a obsah generující médium. V současnosti je termín *performing the archive* obecně užívaný pro rozvoj komplexních metod literárních performancí, re-enactmentů, diskuzí a uměleckých rezidencí v archivech jako nástrojů uchování a předávání paměti a poznání. Tento způsob performativní archivní práce se přitom hlásí ke konceptuálnímu umění sedmdesátých let. Především k jeho schopnosti jednat topologicky, nerozlišovat mezi praxí umělce, teoretika a kurátora a spojovat je v jeden komplexní výkon života uvnitř umění. Jiří Valoch je tak podobně jako Paulo Bruscky součástí příběhu globálního konceptualismu. Byli to autoři, kteří žili stejně tak ve svých textech a umění jako ve svých bytech, jež postupně proměnili v obrovská archivní a umělecká univerza. Jejich práce nebyla postavena na intelektuální a akademické spekulaci a kritickém odstupu, ale naopak neodmyslitelně spojena s jejich každodenní fyzickou existencí.

Antropoložka Diana Taylor, zabývající se výzkumem původních jihoamerických etnik, tento typ performativní archivní a současně životní praxe nazvala repertoárem. Ten umožňuje oslabit hegemonii psaných dokumentů a artefaktů ve prospěch efemérních strategií zaměřených na předávání paměti a historie. Na rozdíl od běžné kurátorské práce, v níž se hmotné artefakty a archivní dokumenty stávají předmětem intelektuální spekulace a vystavování, je její pojetí repertoáru založeno na fyzické a kolektivní zkušenosti, kterou lze opakovat, znovu provádět a obohacovat o nové vrstvy.⁽³⁹⁾ Archiv byl navíc ve svém původním významu spojován především s mnemotechnickými

Umění nepečuje, pečuj o umění

Jana Pisáříková

pomůckami, činnostmi a službou, jak poznamenává ve své eseji *Performance Remains* historička umění Rebecca Schneider.⁽⁴⁰⁾ Performativní chování tak není protikladem archivu, ale jeho konstruktivní silou, která může archivní a sbírkový fond „aktualizovat“, pracovat s ním způsobem zahrnujícím nejen uchovávání artefaktů v jejich neměnném stavu, ale též jejich poznání a rozvoj v rámci tematizace nehmotných společenskohistorických i mezilidských vazeb, jež jsou s těmito artefakty neodmyslitelně spojeny.

*Závěr – vyjít ven ze
slonovinové věže*

Můj příběh je možná až příliš subjektivní na to, aby z něj šly vyvodit obecné závěry a doporučení ohledně možností a podob péče v kontextu současného uměleckého provozu. I přesto se pokusím shrnout několik zásadních výsledků svého „pozorování z terénu“.

Asi nebudu nikdy rozumět tomu, jak je možné, že se Jiří Valoch po odevzdání svých sbírek dvěma hlavním sbírkotvorným institucím České republiky dlouhodobě ocitl bezprizorně v psychiatrické nemocnici. Žádná z galerií ani žádný ze sběratelů, kterým své sbírky věnoval, mu nepomohli jeho složitou životní situaci vyřešit v okamžiku, kdy už toho on sám – omezen na svéprávnosti – nebyl schopen. Považuji to nejen za systémové selhání. Je to především výsledek toho, že péči o umělecké sbírky a archivy si profesionálové oboru ani zřizovatelé sbírek a galerií nespojují s tématem zájmu a péče o samotné umělce a umělkyně. Akt tvorby odborných narativů v podobě výstav a správy sbírek bývá často odpojen od sociální empatie, přirozeného zájmu o představitele a představitelky stárnoucí generace lokální výtvarné scény. Tento zájem v mnoha případech přichází jaksi až poté, co daný umělec nebo umělkyně zemře a začne

38 Simone OSTHOFF, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York – Dresden: Atropos Press 2009.

39 Diana TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press 2003, s. 15.

40 Rebecca SCHNEIDER, „Performance Remains“, *Performative Research*, roč. 6, 2001, č. 2, s. 100–108.

se řešit otázka, jak se vypořádat s jeho/jejím uměleckým odkazem.

Starat se o Jiřího Valocha bylo mé osobní rozhodnutí opírající se o vyslyšení jeho proseb. Ovšem kdybych se ztotožnila s názorem „není to tvoje starost“, nikdo by mi to zajisté nevyčítal a ani vyčítat nemohl. Zájem o ty, kteří nám předali, nebo by mohli v budoucnu předat své umění a sbírky, není samozřejmou součástí odborné agendy uměleckého provozu. Není rovnocenným tématem k problematice tvorby výstav a péče o umění. Ovšem nejsou to jen zaměstnanci a zaměstnankyně galerií a kulturní provoz, naše společnost se stále obecně naplno neztotožnila s heslem „pečujeme, tedy jsme“. Přitom je naprosto sebezáchovné – a to nejen v kontextu naší vlastní budoucnosti, ale i budoucí tvorby uměleckých archivů a sbírek. V současnosti se většina archivů a děl dostává do státních sbírek až po smrti autorů a autorek, bohužel často pouze ve fragmentární podobě toho, co nebyla pozůstalá rodina schopná výhodněji rozprodat. Podfinancované státní galerie a muzea zpravidla spoléhají jen na dary namísto toho, aby umělecké archivy a sbírky mohla ještě za života jejich tvůrců a tvůrkyň odkupovat. Muzea umění a galerie by zkrátka měly vyjít ze své slonovinové věže a začít věnovat pozornost lokálním scénám a ty přátelsky i finančně podporovat. Tato forma podpory by mohla fungovat i na bázi pragmatického poradenství, jak naložit se svým uměleckým odkazem, aby mi pomohl zajistit „spokojené stáří“.

Re-enactmenty, které jsem uskutečnila s Jiřím Valochem, byly pro mě jako kurátorku možností pohybu „v mezeře“. Domnívám se, že jsou obecně platnou metodou, která vhodně rozšiřuje repertoár odborné dokumentační činnosti a současně fungují i jako prostředek péče o potřeby samotného autora, jeho archiv a sbírku. Pomáhají totiž odhalit jinak neviditelné sociální a dobové souvislosti, které proces muzeálního zpracování v podstatě „zneviditelní“. Přála bych si, aby se metoda kolektivního re-enactmentu společně s živými diskuzemi, setkáváním a uměleckými rezidencemi stala součástí institucionálního repertoáru

Umění nepečuje, pečuj o umění

Archivu a sbírky Jiřího Valocha v Moravské galerii. Přispěla by k jejich rozvoji jako otevřené výzkumné a umělecké platformy, přístupné ve své nejen digitální, ale především fyzické formě veřejnosti, a to v podobě, která se ideově ztotožňuje s ekologií konceptuálního networku šedesátých a sedmdesátých let. Pro tento network bylo zásadní neoddělitelné sepětí umělecké teorie s praxí. Kritický odstup byl nahrazen subjektivizujícím, afektovaným, tělesným bytím s uměním. Sepětí umění a života, tolik zásadní pro globální konceptualismus sedmdesátých let, vnímám i jako vhodný klíč k nalezení strategie citlivého zacházení s Archivem a sbírkou Jiřího Valocha. Koneckonců tuto strategii mohu doporučit i z toho důvodu, že ji testuji sama na sobě. Je ověřena vlastním rodinným životem, jehož se Jiřího Valoch stal neoddělitelnou součástí.

Jana Písaříková