

Posudek bakalářské práce Gabriely Pechové :
ROLE KURÁTORA V PODMÍNKÁCH SOUČASNÉHO ČESKÉHO UMĚNÍ

Gabriela Pechová vstoupila odvážně do málo zpracovávané problematiky a otevřela vlastně nepřilíš často vyslovenou otázku, kdo je kurátorem, jaké je jeho postavení a co je vlastně jeho úkolem v současném umění. Samotný výběr tématu je zásadním kladem celé práce, neboť se snaží v plné šíři postihnout problémy, které se odrážejí v současné kulturní a zejména výstavní sféře. Pro specifikaci použila dělení, které lze zjednodušeně označit jako „zaměstnanecké postavení“ a „volnou profesi“, ale protože vychází především ze svých poznatků externího kurátora, pomíjí některé aspekty institucionální praxe. Je např. naprosto jasné, že prakticky žádná instituce nemůže pořádat výstavy současného (ale dnes ani staršího) umění jen ze svých sbírek, ale vždy jsou zde nutné zápůjčky a znalost kulturního milieu: naopak praxe externích specializovaných kurátorů (často třeba zaměstnanců jiných institucí) je ve většině výstavních institucí zcela běžná, přičemž pořádající instituce poskytuje veškerý servis, neboť nutně na sebe přebírá zodpovědnost za zápůjčky, převozy, instalaci, pojištění a provoz apod., což jsou nutné podmínky pro expozice, ale obvykle mimo povinnosti kurátora, který se soustředí v zásadě jen na výběr a ideové kontexty a odborné problémy a pracuje s vybraným materiálem. Navíc je obrovským rozdílem, zda se jedná o velkou výstavu monografickou, obvyklou u starších nebo významných autorů, nebo o výstavu skupiny nebo několika např. tématicky vybraných autorů: zejména u mladší generace se stává, že díla jsou dokončována až těsně před výstavou nebo jsou dotvořena jako instalace přímo na výstavě, tj. kurátor pracuje ne vždy s dokončeným a plně známým materiálem a jeho úloha je tak velmi komplikovaná. Lze říci, že kurátor je ve většině případů vlastně „konceptuálním umělcem“, ať už je teoretikem nebo výtvarníkem, skutečně je zprostředkovatelem díla a svým výběrem vlastně předkládá autora do zorného pole veřejnosti – i když je pravdou, že ta nemusí výběr akceptovat. Proto je nutná kvalitní propagace (tato náplň činnosti kurátora je poněkud opomenuta), což je pole působnosti jak pro pořádající instituci, tak i pro kurátora, který musí dokázat prostředkovat své vize a znalosti široké veřejnosti a dostatečně srozumitelně komunikovat se širokým spektrem návštěvníků i lektorů, nesmí se uměle vymezovat jen k odborníkům, ale musí při přípravě respektovat dané možnosti výstavního prostoru, počítat s návštěvníkem a jeho potřebami a nabídnout mu odpovídající prožitek a dostatečnou informaci. Navíc v případě soudobého umění má většina výstav nepominutelný komerční podtext, zejména v případě výstav mimo oficiální instituce.

V další kapitole své práce nastínila vývoj bádání a historie kurátorství výtvarného umění: konstatuje, že změnu přinesla zejména Velká francouzská revoluce a nové postavení umělce ve společnosti, kdy z cechovního systému se vymanil umělec jakožto samostatný výtvarník, vzdělaný akademickým způsobem, který se prezentoval na oficiálních výročních Salonech. Tyto však byly ovládnuty výstavními výbory, které svým způsobem redigovaly a vlastně kurátorovaly výběr umělců a vystavených děl, a proto se někteří umělci začali vymezovat vůči oficiálnímu, tzv. akademickému, proudu v umění. Přitom ve Francii v období od Revoluce až do poslední čtvrtiny 19. století, kdy oficiální výstavy, tzv. Salony, později doprovázené i menšími samostatnými výstavami a prezentacemi nepřijatých děl, odmítnutých akademickými komisemi, dovolily obrovským masám návštěvníků seznámit se s dobovou produkcí zejména obrazů a soch, přičemž se do širokého povědomí dostávala i umělecká kritika, která břitce glosovala i oceňovala veškeré nové počiny – např. tehdy nedocenená díla, později označená jako impresionismus, dnes patří k základům toho, co dodnes nazýváme moderním uměním. Ve své podstatě však dnes pod pojmem Salon rozumíme volnou přehlídku děl, která je otevřená námětům, stylům i autorům a pokračuje velkými expozičními typy Documenta až dodnes. Přitom muzea i galerie jakožto specifická muzea výtvarného umění se v průběhu staletí postupně stávala institucemi, které jsou nyní spíše považovány za tradicionalistické a méně otevřené současné době. V části, kde se věnuje vývoji kurátorství, dospívá autorka k názoru, že kurátoři, kteří chtějí pracovat se současným uměním, nemají v muzeích šanci a jsou nuceni pracovat samostatně, v pozici nezávislého kurátora.

Zde se však otevírá otázka „nezávislosti“: do jaké míry je možné být nezávislý, jsem-li na profesi závislý? Jsem zaplacen buď ze strany pořádající instituce, která obvykle určitým způsobem výběr koriguje (i třeba ideově či finančně), nebo ze strany výtvarníka či skupiny, pro kterou pracuji a kterou tím propaguji, a jen ve výjimečných optimálních případech mohu získat grant či jsem natolik finančně nezávislý, že můj výběr je skutečně samostatný. Naopak chytrá instituce mi připraví takové podmínky, aby můj výběr byl optimální – např. Galerie hlavního města Prahy má několik programů především pro mladé výtvarníky, který zajišťují vlastní i noví externí kurátoři, naopak současnému umění se systematicky věnuje i Galerie Rudolfinum, která systémem tzv. Kunsthalle prezentuje současné umění kurátorsky připravené významnými teoretiky ze zahraničí. Každá cesta je správná, pokud je dosaženo pozitivního výsledku: u významných výtvarníků často působí stálý kurátor-teoretik pro celý svět, obecně uznávaný a často právě spojený s komerčním prostředím galerie, která autora zastupuje. U nás je však tato praxe zatím nahodilá.

Není v základě podstatné, zda instituce je státní či nestátní, nezisková či komerční: i státní instituce dnes získávají různé finanční podpory, bez nichž nelze výstavu realizovat, navíc řada významných výtvarníků má takové požadavky na zajištění a provoz expozic, že je alternativní prostor nemůže nikdy splnit. Je to programově vhodné především pro mladé umělce – kritika pohybu v oficiálních institucích a jejich vnitřních předpisů však není absolutně na místě. Autorka v celé práci zcela opomíjí zákonnou praxi v České republice a v mezinárodním kontextu: jak Autorský zákon č. 121/2000 Sb. v platném znění, tak tzv. Muzejní zákon 122/2000 Sb. v platném znění včetně prováděcí vyhlášky se dotýkají výstavní praxe, stejně jako zákony o vývozu předmětů kulturní hodnoty, Asociace muzeí a galerií organizuje semináře k pořádání výstav a kurzy muzejní propedeutiky, vydává příručky s návody pro instalaci a zpřístupnění výstav, podobně jako mezinárodní organizace muzeí ICOM, jejíž jedna sekce se přímo věnuje současnému umění a připravuje např. i etické kodexy apod.. Tj. naše předpisy pro pohyb a provoz ve výstavních institucích se nijak významně neliší od zahraničních a pro pohyb v jakékoliv zahraniční (i soukromé) instituci a např. pro vstup do depozitářů i se současným uměním je režim obdobný, naopak zápůjčky ze zahraničí jsou velmi často striktnější než české smlouvy a významně omezují půjčitele.

V další hlavní části práce se autorka soustředila na komplikace kurátorské práce. Střety s umělci jsou v posledních dobách velmi časté a vůbec nezáleží na tom, zda kurátor je teoretik nebo další umělec, ale je skutečností, že dílo sice může existovat, ale není-li prezentováno, ztrácí svůj smysl. Jde tedy o vzájemnou symbiózu, v níž nikoli nepodstatnou roli hraje i návštěvník, pro kterého je expozice primárně určena. Proto kurátor musí zvážit míru jeho znalostí a vhodnou formou mu je zprostředkovat: např. oblíbené interaktivní prvky ve výstavách jsou častou formou prostředkující komunikace. Kurátor by měl více spolupracovat s lektory (či animátory) výstav, což v naší praxi není příliš obvyklé a v menších či alternativních galeriích toto vůbec neexistuje a informace se omezuje na leták či autorský text ve výstavě, v lepším případě na katalog. To vše již také souvisí se samotnou organizací výstavy: autorka předpokládá, že finance shání kurátor, avšak obvykle je to specializovaný pracovník PR managementu, který kromě vlastní prezentace zajišťuje i další protihodnotu ze strany instituce. Ne všechny zápůjčky jsou také bezplatné a v řadě institucí není k dispozici architekt, ale rozmístění děl někdy řeší kurátor přímo, třeba i za účasti vlastních autorů. Způsob financování výstavních projektů, resp. obecně kulturních počínů, je dán platnou národní legislativou a v Česku je předmětem dlouhodobé, avšak zatím beznadějně kritiky.

Kapitola, věnovaná vzdělávání kurátorů, opět opomíjí Asociaci muzeí a galerií, avšak velmi podnětně shrnuje především zahraniční možnosti: např. absolventy studia ve Vídni již máme, ale uplatňují se především v institucích, které je na studium vyslaly. Semináře ICOM i další typy studia jsou obvykle z finančních důvodů takřka nedosažitelné. Autorka si na závěr ponechala shrnutí analýzy práce a role kurátora, kterou pokládá za velmi nesnadnou až nevděčnou, interdisciplinární, s vysokými nároky na osobu a znalosti kurátora, která je vlastně nedocenená a některými umělci až opovrhovaná; entuziasmus některých je proto až překvapující.

Celkově lze říci, že autorka bakalářské práce se velmi odpovědně vyrovnala se zvoleným tématem, využila řadu dostupné literatury a pramenů a dospěla k vyvážené interpretaci významných dobových kulturněhistorických jevů. Drobné připomínky považuji za podněty pro její další práci, neboť toto téma nemá v oborové české problematice zatím dostatečné zpracování, řada textů je spíše osobní reflexí, ale autorka je přesto dobře využila.

Doporučuji proto práci k obhajobě.

V Praze dne 12. června 2014

PhDr. Petra Hoftichová