

# Kurátor a kulturní politika (rozhovor s Helaine Posner)

Umělec 2000/1

01.01.2000

[Martina Pachmanová](#) | [rozhovor](#) | [en](#) [cs](#)

Helaine Posner je nezávislá kurátorka a kritička, která žije v New Yorku. Na začátku osmdesátých let se stala kurátorkou University Gallery na University of Massachusetts v Amherstu, kde později převzala místo ředitelky (1984-88). Během let 1991-98 Posner pracovala jako kurátorka na MIT List Visual Art Center v Cambridge, Massachusetts, kde pořádala výstavy současného umění. Mezi její nejvýznamnější výstavy patří *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation/Zrcadlové obrazy: Ženy, surrealismus a autoportrét* (1988, za kurátorské spolupráce Katy Kline a Whitney Chadwick), která putovala do Miami Art Museum a San Francisco Museum of Modern Art, a *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation/Maskulinní maškaráda: Mužskost a zobrazení* (1995), jejíž obsáhlou publikaci vydanou nakladatelstvím MIT Press redigovala. Posner je autorkou monografie Kiki Smith, která v roce 1998 vyšla v Bulfinch Press. V roce 1999 se Posner stala komisařkou projektu Ann Hamilton v Americkém pavilónu na Benátském bienále. Posner absolvovala bakalářské a magisterské studium z dějin umění a muzeálních studií na Georgetown University ve Washingtonu, D. C.

Byla jste jednou z komisařek projektu Ann Hamilton na loňském Benátském bienále. Proces a způsob výběru kurátorů a umělců pro tuto významnou přehlídku současného umění se liší od země k zemi. Jak se postupuje ve Spojených státech a jaká jsou kritéria pro výběr projektu?

V USA existuje organizace, která se jmenuje United States Information Agency (USIA), zajišťující organizaci a výběr. Pak jsou tu Fund for U. S. Artists at International Festivals and Exhibitions, který společně s USIA, The National Endowment for the Arts, Rockefeller Foundation a Pew Charitable Trusts poskytuje finanční zabezpečení celého podniku. Pro samotné posouzení kurátorských projektů z celé federace je sestavena komise kurátorů, ředitelů muzeí, umělců a kritiků. Jak víte, v posledních letech byly projekty v ame-ric-kém pavilónu pojaty výhradně monograficky a kurátorský projekt, který jsme spolu s Katy Kline předložily, se v tomto ohledu nelišil. Volba Ann Hamilton nebyla ale vedena úvahou o tom, čemu bude právě v této době komise dávat přednost, ale naším přesvědčením o kvalitě díla této umělkyně. Já sama dobře znám Annino dílo již téměř deset let a domnívám se, že patří k těm nejpozoruhodnějším současným americkým umělcům. Její dílo je smyslově, intelektuálně a emocionálně velmi nabyté a takovou tvůrčí celistvost kurátor nenalézá na každém kroku. V roce 1992 jsem byla kurátorkou Anniny instalace v List Visual Art Center (LVAC) a ačkoli jsem s ní od té doby chtěla pracovat na projektu pro Bienále, několik let jsem dostávala odpověď, že na podobný podnik není připravená. Tentokrát, poté co jsme společně několikrát navštívily Benátky, měla Ann velmi vyhraněnou reakci na architekturu Amerického pavilónu, jehož neo-klasicistní styl připomíná dům Thomase Jeffersona v Monticellu. Otázka po významu architektury, která ztělesňuje politickou myšlenku - v daném případě těsně spjatou s tradicí americké demokracie, byla východiskem pro náš projekt. Nechtěly jsme jednoduše vystavit Anniny starší práce, protože místo samo nabízelo zajímavou zkoušku tvůrčího přístupu a Anniny nejlepší práce navíc byly vždy instalace spjaté s konkrétním prostorem.

Harald Szeemann pojal loňské Benátské bienále jako "dAPERTutto" se záměrem prolomit hierarchii umělecké scény a položit důraz na mladé umělce a ženy. Hrál tento aspekt nějakou roli při vašem kurátorském projektu?

Vůbec ne, protože Szeemann poprvé představil svou koncepci loni v lednu, a my jsme předkládaly projekt celý rok předtím. Přiznám se ale, že má reakce na snahu hlavního kurátora vyzdvihnout roli žen v současném umění byla velmi dvojznačná. Na jedné straně jsem si uvědomovala skvělou příležitost vidět více umění žen, ale na druhé straně se mi tento kurátorský záměr zdál být trochu zpožděný, a to i přesto, že mnoho lidí chápalo toto gesto jako radikální zlom. Ženy přeci byly součástí umělecké scény již dost dlouhou dobu na to, aby se na jejich přítomnosti musela stavět výstavní koncepce!

To jistě závisí na tom, z jaké perspektivy a v jakém společensko-geografic-kém kontextu přítomnost žen v umění a reflexi jejich tvorby posuzujete. Je stále mnoho zemí, kde to ani zdaleka není samozřejmostí. Ale pojďme dále. Benátské bienále jistě neposkytuje konečný a celistvý obraz o současném umění, ale na druhé straně nelze popřít, že na rozdíl od většiny jiných přehlídek, ukazuje umění z nejrozdílnějších koutů světa. Je možné učinit nějaký závěr o stavu umění z této megalomanské expozice? A pokud ano, jaké tedy je umění na přelomu tisíciletí?

Tato otázka se nevyhnutelně objevuje na výstavě jako je Benátské bienále právě proto, že se konala v posledním

roce milénia. Ačkoli jsem docela zdrženlivá ohledně jakýchkoli definitivních prohlášení ohledně současného umění, přesto lze pozorovat jisté nevyvratitelné jevy, které umění v dnešní době doprovázejí a které jistě nejsou jen výsadou Bienále: rostoucí význam videa a fotografie a daleko větší přítomnost umělců ženského pohlaví a menšin. Myslím, že v našem informačním věku se také objevuje silná touha po mezinárodním a multietnickém umění. Tyto poznámky jsou ale spíše povrchní, protože jednoduše reflektují obecnější směřování v celé společnosti. Myslím, že převaha videa a fotografie v současném umění vychází ze skutečnosti, že jsou to velmi dráždivá a interaktivní média. Odrážejí naši zkušenost přijímat velmi rychle mnoho informací a bavit se, což ovšem nikterak nesnižuje jejich intelektuální výpověď. Pohybující se obrazy a zvuk skvěle zapadají do reality našeho života. Instalace, která nadále v umění zaujímá velmi důležité postavení, je na tom podobně - může být velmi spektakulární, protože svým způsobem diváka objímá a nevyžaduje soustředění na jediný obraz. Osobně jsem se zabývala uměním instalace téměř dvacet let a stále si myslím, že je to fascinující umělecká forma. Vztahuje se ke způsobu, kterým žijeme, vytváří komplexní prostředí, posiluje fyzický zážitek z umění a dokáže zaujmout jak mysl, tak smysly.

Benátské bienále je mimo jiné také o politické a ekonomické síle. Ráda bych vám v tomto ohledu položila trochu obecnější otázku. Od poloviny devadesátých let mnoho politiků a veřejně činných osobností v USA volalo po samofinancování umění a tyto hlasy získaly poměrně hodně podpory ze strany veřejnosti. Tento konzervativní názor, který podle mého není ničím jiným než snahou umlčet kriticky zaměřené umění, zásadně ovlivnil aktuální trend velkého množství amerických muzeí. Ta opět vystavují "bezpečná" a neiritující díla, soustřeďují se na historicky prověřené hodnoty spíše, než aby vstupovala na riskantní půdu současného umění a koncipují své výstavy v soulase s vládnoucím vkusem, aby z nich udělala kasovní trháky. Zatímco ve většině evropských zemí mají různé formy státní podpory dlouhou tradici, americký systém byl odevždy více tržně orientován. Co si myslíte o aktuálních marketingových a tržně orientovaných kurátorských a edukativních strategiích většiny velkých amerických muzeí a jaký význam v takto rozvinutém kapitalistickém kontextu hrají stát a veřejné nadace?

To je velmi komplikovaná otázka. Během posledních dvaceti let, kdy jsem pracovala v oblasti umění, jsem mohla být svědkem některých zásadních proměn v americké kulturní politice. V sedmdesátých letech byl National Endowment for the Arts (NEA) příkladnou institucí pro podporu nonprofitních, kritických a experimentálních projektů, které nebyly součástí oficiálních struktur a které by bez podobné podpory nikdy nemohly vzniknout. NEA tímto způsobem pracovala mnoho let a za čas si vybudovala velký respekt. V osmdesátých letech se ale NEA dostala pod palbu útoků republikánské pravice. Za velmi cynických a nepříjemných podmínek byla NEA nucena být daleko opatrnější, její rozpočet byl zkrácen a strach z podpory umění, které by mohlo jakýmkoli způsobem provokovat, ovládlo celou tuto instituci. Ačkoli NEA nadále podporuje některé zajímavé projekty, stala se daleko konzervativnější institucí. Konzervativismus raeganovské éry je bohužel stále naživu. Korporace hrají důležitou roli v umění a jejich zájem je být čím dále tím viditelnější. Korporace v úloze sponzorů nechťejí být spojeny s žádným skandálem. Individuální financování umění, které je v USA relativně silné, je daleko komplexnější záležitost a její analýza by znamenala podívat se na každý případ zvlášť. Pak je zde celá síť komerčních galerií a ty jsou pochopitelně o obchodu a jen velmi málo z nich je skutečně ochotno riskovat. Ačkoli to není tak evidentní z vnějšku, soukromé galerie a sběratelé zaujímají významné postavení ve velkých muzeích, protože kontrolují trh s uměním a tak i nepřímo diktují hierarchii uměleckých hodnot. Velcí sběratelé jsou navíc často zastoupeni ve správních radách uměleckých institucí, jejichž fungování je založeno na velmi komplikovaném vztahu mezi politikou, trhem, společností a uměním. Protože je obecná tendence předních amerických muzeí zrcadlem této situace, nejvíce nových a zajímavých projektů se většinou odehrává v univerzitních galeriích a alternativních prostorách.

Vy sama jako kurátorka často riskujete. Ve své praxi jste se zabývala mnoha konfliktními tématy jako jsou sexuální a genderová identita, etnické menšiny, násilí, válka... Všechny tyto problémy jsou tak či onak spojeny s mocenskými strukturami, nerovnoprávností, hierarchií a nadvládou. Jak a kde se umění a politika protínají? Může hrát umění společenskou a politickou úlohu, aniž by se stalo ideologickou propagandou?

Umění musí vždy uspět jako umění, ale žádné téma by přitom nemělo zůstat pro umění tabu. Představa, že umění by mělo být jen krásné nebo uklidňující je samo ideologickou konstrukcí devatenáctého století. Samozřejmě, umění takové být může, ale vše, co se dotýká naší existence je také spojeno s uměním. Ať jsou to genderové otázky, politika nebo i válka. Pro mě je propojení umění se světem a životem nesmírně důležitou a zajímavou částí mé kurátorské praxe. Mnoho výstav, které jsem kurátorovala za mého působení v LVAC, jako například *Corporal Politics/Politika tělesnosti* (1993), *The Masculine Masquerade* (1995), nebo *Mirror Images/Zrcadlové obrazy* (1998), se zabývaly lidmi a jejich společenskou situací. Není nutné tyto projekty apriorně označit jako "politické", ale jejich kritický přístup je v každém případě daleko od neutrality čisté estetiky. Čím více se umělci obracíjí k různým otázkám kriticky, tím větší je šance, že se umění stane podstatnější součástí našeho života.

Ve svém eseji "Separation Anxiety" (Strach z odtržení) jste napsala, že "válka vyhlášená proti tělesnosti a zkušenost z odcizení je nejčastěji odhalována v dílech žen a homosexuálních mužů. Z pohledu, který je vně mocenských struktur bílých mužů, získávají tyto umělci bolestně vykoupenou výhodu kritizovat politiku rozdělování, odcizení a ztráty." Jsou dnes menšiny dostatečně zastoupeny v uměleckých institucích a jak by měla být jejich přítomnost zaručena bez přijetí ponižujících kvót a afirmativních zákonů? Znamená zviditelnění menšin také lepší porozumění jejich jinakosti? Není nakonec ona "bolestně vykoupená" kritika částečně umlčena, když

se minority ocitnou v prostředí oficiálních institucí?

Z pohledu liberála si myslím, že je důležité aktivizovat všechny "hlasy", ať již pocházejí odkudkoli. Nejen proto, že je to tak správné, ale také proto, že se tím i umění stává daleko zajímavější. Dlouhá léta existovalo jen jediné hledisko, které bylo ovládáno umělci mužského pohlaví a bílé rasy. V okamžiku, kdy se na scéně objeví ženy a feminismus, objeví se i nová a odlišná perspektiva. Pak přicházejí barevní a přinášejí do umění další a další názory, formy a pohledy. Tak se proměňuje celý diskurs umění a kunsthistorie, protože ži-votní zkušenosti všech menšin jsou vzájemně velmi rozličné a tato rozličnost obohacuje nás všechny. Zviditelnit "jiné" tradice jen proto, abychom naplnili kvóty, nemá žádný smysl a neměl by to jistě být motivující faktor. Jedna z funkcí kurátora je být tlumočnickem. Kurátor má autoritu a moc vybrat umělce, ale má také nesmírnou odpovědnost vybudovat most mezi uměleckým dílem a veřejností, nabídnout lidem možnost porozumět tomu, co jim do té doby bylo cizí. Abych ale odpověděla na vaši otázku, myslím, že menšiny, které vystavují v muzeích západního typu nadále ovládaných muži, se ničemu nezpronevěřují a přítomnost hlasů z "periferie" vždy pomůže znovu kriticky nahlédnout roli a funkci těchto velkých institucí. Není to ani tolik proces integrace jako spíše transformace. Problémem ovšem zůstává, že mnoho velkých institucí je nadále slepých ke kulturní mnohotvárnosti a sleduje pohodlné a dávno vyšlapané cesty, protože tuší, že jakákoli proměna, by byla velmi bolestivá.

Zatímco viditelnost barevných menšin - Asiatů, Afroameričanů, nebo Latinoameričanů - se ve většině amerických galerií a muzeí znásobila, menšiny, které jsou historicky součástí západní civilizace zde získávají daleko méně pozornosti. Ačkoli po rozpadu komunistického systému zavládlo na západě krátkodobé nadšení pro východoevropskou, zvláště pak postsovětskou kulturu, tento zájem rychle opadl. Je to jako by se bílá menšina a její kulturní tradice nacházely v prázdnu - není natolik odlišná, aby vyvolala velký zájem, a současně je exotická natolik, aby se nestala součástí hlavního proudu. Je to pozůstatek kulturní politiky Studené války, nebo snad postkoloniálního myšlení, které se vyrovnává především s nezápadními kulturami?

Bohužel musím říci, že jeden z významných důvodů této situace je spojen s převládajícím módním trendem na umělecké scéně a s velmi povrchním porozuměním „jinakosti“. Tento problém ale zahrnuje dvě odlišné věci: prezentaci umění a kultury těch, kteří nejsou součástí Západu v jeho současném pojetí a žijí mimo USA, a těch, kteří sem trvale přesídlili a vytvářejí vý-znamnou součást americké mozaiky. Představovat umění ze zahraničí je jistě velmi důležité, ale přichází až na druhém místě a potřebuje více času. V USA platí jistě společenské a kulturní povinnosti k „jiným“ americkým občanům, ať již přišli z kterékoli části světa. Co se týká východní Evropy, nemyslím si, že je to nedostatek zájmu, který způsobuje tuto nerovnováhu, ale že je to daleko spíše obtížnost porozumět tamnímu umění v jeho celistvosti. To umění pro nás může být stejně matoucí jako válka v bývalé Jugoslávii a stejně jako v případě Bosny a Kosova potřebujeme někoho, kdo by nám pomohl tomu porozumět. Domnívám se, že za dané situace je daleko zajímavější a snazší, když do svých rukou bere iniciativu kurátor z východní Evropy, připraví komplexní a promyšlený projekt a nabídne jej nějaké výstavní instituci v USA.

Mnoho umělců, s nimiž jste spolupracovala, jsou ženy a gendrová témata vždy byla pro vaši kurátorskou práci mezi předními. Co podle vašeho názoru přinesl feminismus umění a jak ovlivnil psaní jeho dějin?

Byli to jak umělci, tak kritici a historici umění, kteří zásadně přispěli k uznání žen v umění v sedmdesátých letech a bylo to podle mě zvláště zdůraznění a zhodnocení "hlasu soukromí", které tak silně poznamenalo umění na další dvě desetiletí. Perspektiva soukromí znamenala opuštění formalismu jak v umělecké tvorbě, tak v její kritické analýze. Umění se konečně dočkalo kontextualizace se sociální, politickou, ale také intimní sférou a feminismus se tak zasadil o větší zapojení života do umění. Pro mě osobně to znamenalo ohromný dar, který mi umožnil daleko bohatší a smysluplnější způsob, jak se dívat na umění.

Ve své kurátorské práci se zabýváte jak historií, tak současným uměním a také vaše publikační činnost je neodmyslitelně spjatá s novými tendencemi v oblasti kunsthistorie a vizuálních studií. Po mých nedávných zkušenostech s řadou amerických kurátorů a akademiků jsem ale spíše získala dojem, že mezi oběma profesemi tu často existuje velká propast. Kurátoři a kunsthistorici hovoří jiným jazykem - metaforicky i doslovně. Zatímco se mnoho kurátorů zcela zřeklo teorie, mnoho akademiků zase nemá přímý vztah k uměleckým dílům. Zakládá se tento můj dojem na pravdě? A pokud ano, jaký je pak důvod této „dělby práce“?

V této zemi existuje historický konflikt mezi kurátory a kunsthistoriky, který je daleko méně obvyklý v Evropě. Možná to zní trochu černobíle, ale ame-ričtí akademici věří, že oni jsou ti, kteří berou umění nejseriózněji a že zatímco oni dělají intenzivní výzkum, kurátoři - a zvláště pak ti, kteří se zabývají současným uměním - jen tak rychle dají dohromady výstavu. Ale skutečnost je daleko komplikovanější. Udělat umělecko-historický výzkum znamená mít čas, perspektivu a bezpečnou vzdálenost od studovaného tématu. Kurátovat výstavu současného umění ale znamená hodnotit a reagovat daleko bezprostředněji, což je neméně obtížné a to také tuto práci dělá tak přitažlivou.