

Tomáš Pospiszyl (1967)

Studium: od 2004 FAMU v Praze, doktorandské studium; 1995-1997 Center for Curatorial Studies, Bard College, New York; 1989-1992 FF UK v Praze, dějiny umění, 1986-1991 teorie kultury Zaměstnání: 1997-2002 kurátor Sbírky moderního a současného umění NG v Praze; 1992-1993 produkční výstavního programu Správy Pražského hradu Členství v profesních organizacích: od 2005 místopředseda Společnosti J. Chalupského; od 2002 člen správní rady tranzit; 1997-2003 člen redakční rady časopisu Umělec Kurátorská činnost (výběr): Alén Diviš (1900-1956) (2005, Galerie Rudolfinum, Praha); Jindřich Prucha-Lomy (2000, NG, Praha); Kateřina Štanclová-Hranice události (1999, NG, Praha); Markéta Othová-Její život (1998, NG, Praha); Petr Nikl-Jako motýl (1998, NG, Praha); Picturing (1997, Center for Curatorial Studies, New York) Produkce výstav: Jannis Kounellis (1993, letohrádek Belveder, Praha); Milan Kunc (1992, letohrádek Belveder, Praha) Spoluorganizoval projekty: Laboratoř současných tendencí I. a II (2001, NG, Praha); Martin Kippenberger-Muž, který zmizel (1999, NG, Praha); Alexander Birchler a Teresa Hubbard-Kousky (1999, NG, Praha); Dimensions Variable, současné britské umění (1998, NG, Praha) Publikační činnost (výběr): Alena Kotzmannová. Agite, Praha 2006; Petr Kvičala-červenec 1984 až 28. 2. 2006. Arbor Vitae, Praha 2006; s Vandou Skálovou: Alén Diviš (1900-1956). Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, Praha 2005; Srovnávací studie. Fra, Praha 2005; Octobriana a ruský underground. Labyrint, Praha 2004; s Laurou Hoptman: Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s. The Museum of Modern Art a MIT Press, New York a Cambridge 2002; Piet Mondrian-Lidem budoucnosti. Triáda, Praha 2002; Kim Adams. The Powerplant, Toronto 2001; David Černý-Promrdané roky, život a dílo umělce. Divus, Praha 2000; Jindřich Prucha-Lomy. Národní galerie v Praze, 2000; Před obrazem, antologie americké výtvarné teorie a kritiky. OSVU, Praha 1998

adidas fotos by www.adidas.com/campaigns/originalsss2009/content/#/

Jiří Pláček

11127/nebma/lenyoh/kuratori



Tento sborník má pojednávat o českých kurátorech a kurátorství. Stejně jako ostatní přispěvatelé znám obecné zadání a seznam autorů. Nevím ale, o čem piší. Není jisté, jestli některý z textů osvětlí čtenářům, jak to „je“ s kurátorstvím, jak to s ním „bude“, či jak to s ním být „má“. Co lze předpokládat, je vzájemné překrývání, doplňování a bezděčné komentování názorů a výraziva. Ve výsledku právě to může být přínosem knihy. Nedozvímeli se třeba nic „o věci samé“, dozvíme se aspoň, kudy procházejí společné hranice našeho myšlení a vyjadřování. Postoje na české výtvarné scéně jsou velkým dílem formulovány verbálně, se všemi postupnostmi a konvulzemi, jež verbální komunikaci provázejí. Tím hůře se zjišťuje, nakolik kurátoři potřebují poznat prostor vlastní činnosti a co od kurátorů očekávají umělci a veřejnost.♥ Svým textem bych chtěl připomenout a komentovat několik tezí, které se opakují v hovorech a psaní o kurátorech. Nárok na úplnost si nedělám. Na to jsem příliš nepozorný člověk. Snad se stane to, co tak pěkně vyjádřil korejský režisér Kim Ki-Duk: „Když vám někdo přihraje balón, prostě musíte vystřelit, a když střílíte dost často, někdy se strefíte.“♣

Málo kurátorů. Asi nejčastěji vyjadřovaným názorem bývá, že kurátorů je málo (nebo nejsou žádní). Přitom zaklínací formule „curated by“ je nezbytnou součástí většiny tiskových zpráv, pozvánek, katalogů a informačních panelů na výstavách. Kdybychom vycházeli jen z ní, nebylo by pochyb, že kurátorů je víc než dost. Přesto se říká opak. Naznačuje to, že existuje určité povědomí o funkcích, které by kurátor měl plnit, ale neplní? Jde zjistit jaké?

Čekání na kurátora. Od přílivu kurátorů se očekává, že najdou důležitá témata výtvarné scény a širšímu okruhu umělců ukážou jednotný směr. Protože česká scéna považuje sama sebe za velmi malou, nemělo by to být těžké. Jako vzorové bývají uváděny některé akce z 90., případně 80. nebo 60. let minulého století, kdy se to podařilo. Kvůli tomu bývají někdy přehlíženy řezy uměním z různých historických období♦, u nichž se připomíná trvání určitých uměleckých problémů, konfrontace umění se širším rámcem vizuální kultury nebo odhalování dílcích parametrů domácího umění♠. Zcela bez zájmu zůstávají hlubší vrstvy spolupráce mezi kurátorem a jedním umělcem. Zde kurátor bývá považován za vhodnou společenskou záštitu umělcovy individuality. Čestí umělci a kritici stále vyčkávají ucelený výklad aktuálních tendencí. Dávají přednost jednotné doktríně namísto diferenciovanému spektru přístupů k segmentům vizuální kultury: 176

Nejsme kurátoři. Tato častá omluva příležitostných poradců kulturních akcí vychází z představy, že kurátorství je profesní specializací. Současný stav české výtvarné kultury, výrazně poznamenaný chudobou a špatným vedením velkých institucí, v nichž kurátorská činnost stagnuje, ovšem ukazuje, že se na profesní specializaci nelze upínat. Představu „kurátorujících nekurátorů“ o tom, že kurátory nejsou, lze proto považovat za konzervativní a málo flexibilní model.

„Syndrom programátor“. Můj zaměstnavatel Ivan Meál zavedl pro naši koncepční činnost na projektech sdružení Eastern Alliance pojem „programátor“. Na svou obhajobu uvedl, že programátoři EA působí ve vzájemné symbióze, řadí si a doplňují se. Můj dotaz, proč by stejně nemohli působit „kurátoři“, však zodpověděl jen poznámkou o nadužívání tohoto slova. „Syndromem programátor“ nazývám občasné snahy nově pojmenovat kurátorskou činnost, aniž by přejmenování provázelo přehodnocení její náplně.

Kurátor - umělec - kritik - teoretik - galerista - ? Trvalkou v neproduktivních diskuzích o roli kurátorů jsou výhrady k fúzím většího počtu rolí. Stále převládá snaha role jasně rozdělit (a přidělit), případně se obecně uvažuje o přízračných rysech těchto fúzí. Protože se úvahy o typologiích „kurátor-umělec“, „kurátor-galerista“ apod. nesoustředí na způsoby, jak k nim přistupují samy fúzující osoby, jedná se o plané esencialismy.

Jeden kurátor. Když nevíme, ptáme se: „Kdo je kurátor?“ Všimli jste si, že kurátoři málokdy pracují týmově? A zkusili jste si představit, že by deset kurátorů pracovalo na akci dvou umělců? Jak vznikají normy? Jak se udržují?

Příliš silní kurátoři. Kritika moci uplatňované kurátory vůči umělcům na úkor jejich přesvědčení byla aktuální hlavně v průběhu 90. let minulého století. Snad nejsilněji zaznívala vůči tandemu Jana a Jiří Sevcíkoví, kterým se vyčítalo, že umělcům „přímo říkají, jak by měli dělat umění“. I dnes tato teorie ožívá, kdykoliv se objeví domněnka, že kurátor odklonil umělce od jeho bytostného založení. Myslím si, že tyto reakce souvisejí s ideou „umělce jako vlastníka vize“, která přesahuje svět

♥ Zvrátí poměr mezi mluvčím a psaným slovem v diskuzích o roli kurátora v současném umění je určité jedním z cílů sborníku. Připomněl bych ale, že jeho editoři neshromáždili spontánně napsané texty o kurátorství, nýbrž kurátorem žádají, aby se vyjádřil. Základní otázka stále není zodpovězena: Oprávnějí kurátoři při potřebu veřejně reflektovat svou roli?

♣ Baldýnský, Tomáš: Tvary 2006, Reflex 28/2006, s. 35.

♦ Upozornil bych alespoň na ojedinělé případy kurátora Jiřího Zemánka.

♠ Pozoruhedná je např. odlišná míra reflexe dvou posledních vystav kurátora Václava Majdi. Vešně stavy a Účel. Zatímco první se setkala s určitým ohlasem - možná proto, že navrhovala plány kód pro širší okruh umělců - druhá, třebaže se škrze práce menšího počtu mladých autorů zabývala velmi konkrétním zkoumáním společenské funkce umění, reakce nevyšelala.

177

společenských (mezilidských) vztahů a zůstává okolím neovlivněna... Pokud není „znásilněna“. Přestože lidskou slabost jako základ mnoha radikálních rekontextualizací nelze ani vyloučit, ani pomíjet, pro uvažování o tomto druhu nakládání s uměním je třeba pečlivěji zkoumat deklarace těchto vztahů, popřípadě je od kurátorů a umělců vyžadovat. Našli bychom přece příklady, kdy dezinterpretace a znásilnění umělecké individuality byly hlavním poselstvím kurátorovy aktivity.

Kurátoři mají koně. Diskuze o osobních preferencích kurátorů a protežování stále stejných umělců už skutečně patří do oblasti kulturního bulváru. Protože se nerozlišuje mezi důvody (ideovými vs. pragmatickými vs. rodinnými apod.), není třeba těmto diskuzím věnovat více místa. Samozřejmě, kurátoři koně mají:

Kult výstav. Za cíl kurátorské činnosti se všeobecně považují realizace výstav. Žijeme v době s rozvinutou „výstavní kulturou“ a už si téměř neumíme představit, že by tomu bylo jinak. Vzhledem k tomu, že takto institucionalizovaný kulturní provoz zakládá stereotypy ve tvorbě, prezentaci i recepci umění, lze očekávat, že kurátoři spolu s umělci budou pátrat po alternativách. Příkladně web již dnes nabízí např. překonání modelu „výstava = soustředění materiálu na jedno místo“ modelem „výstava = virtuální architektura propojující vzdálené body“. Spolu se šířením koprodukčních a procesuálních strategií umělecké tvorby se kurátorův přínos také stále častěji odráží na myšlenkovém pozadí díla. V jiných případech kurátor vytváří jenom základní „pole“ a následná umělecká činnost už nepodléhá jeho kontrole. Výstava pak nemusí být logickým vyústěním kurátorovy aktivity. Osobně mě to vedlo k rozvíjení forem „parazitických“, „randomových“ a „podprahových“ kurátorských projektů, které byste jen stěží nazvali výstavami.

Kurátor ví, co dělá. S kultem výstav souvisí rozšířená představa, že kurátor má finální produkt pod kontrolou. Od toho se odvíjí analýzy prováděné veřejností a její specializovanou podskupinou - uměleckou kritikou. Dosud jsem nezažil, aby se kurátor přiznal k neuvážlivému nakládání s některými aspekty své činnosti nebo k odpovědnosti za nevalnou úroveň akce.♥ Tuto praxi patrně může změnit jen kurátor. V první řadě může odmítnout boj o společenskou pozici, který obvykle vede k zamlčování proher a skrývání „zranitelných míst“, za druhé může uvažovat o podobách „pomýlení“ ve vztahu k racionálním složkám užívaných strategií a metod. Aby byly mě požadavky srozumitelné, uvedu několik příkladů z vlastní zkušenosti.

Na začátku loňského roku jsem připravoval výstavu. Příští týden v tvém bytě Jesper Alvaera a Barbory Klímové pro českobudějovický Dům umění. Jako site-specific projekt se zakládala na výzkumu Českých Budějovic. Objevila se na ní řada odkazů -**k projekci Lynumy zivoua bovyate, malba -k architektuře vycházející z ideálu kolektivismu, klasná hraje roli v utváření lokální identity -k proměnám** prvního i druhého v čase.

Dům umění - stavba plánovaná už v 70. letech jako socialistické multifunkční středisko pro výtvarníky - byl rovněž tematizován. Problém nastal, když si Barbora Klímová vyžádala autorské knihy galeristy Domu umění Michala Škody a vystavila je ve vstupním sále galerie. Škoda, sám umělec, si v nich ověřuje kombinace základních geometrických tvarů, barevná a kompoziční uspořádání. Prezentace knih mohla napovědět, jakým způsobem se Škodovy estetické priority přenášejí do instalací výstav a do úprav prostoru Domu umění. Reakce byly jiné. Podle některých lidí jsme překročili pravidlo, že galerista nevystavuje ve „své“ galerii. Škodova už tak nejistá pozice v městské galerii byla ohrožena. Na jeho žádost jsem proto dodatečně napsal zprávu vysvětlující záměry výstavy. Podlehli jsem obavě o Škodův osud a nadbytečnou interpretací znehodnotil křečkovou konstelaci výstavy, která pobízela zejména k přemýšlení, proč se vedle sebe objevují Dům umění, plovárna, Koldům, architektonické plány, autorské knihy, video s vyprávěním jihočeského sedláka atd. Zcela unikátním debaklem byla spolupráce s Václavem Stratilem na výstavě **Čistá mafie**. Původní záměr „Jiří Ptáček představí malbu Václava Stratila, jak jí neznáte“ vzal za své, když autor odmítl mnoh vybranou kolekci. Náhradní, společně posouzený cyklus „občankových“ fotografií vypadal slibněji. Jenže Václav Stratil usoudil, že musí přijít s provokativním gestem. Rozhodl se vystavit jedinou černou občankovou fotografii, během vernisáže na ni vrhat nože, hrát k tomu na kytaru a zpívat. Kurátorova úloha se omezila na záchrannou komunikaci s nešťastným galeristou a veřejností. Včetně improvizace na tiskové konferenci, na kterou Stratil nepřišel s logickým vysvětlením, že „mafie na tiskovky nechodí“. Performance proběhla úspěšně a Stratilův neurotický folk vyhnal polovinu návštěvníků ještě před koncem vernisáže.

♥ Kdybychom přistoupili např. ke srovnání kurátorů a sportovních koučů, mohlo by nás překvapit, jak sportovní činovníci (samozřejmě vyzývání „sportovní kritikou“) považují sebereflexi za povinnou součást své práce. Myslím, že tento rozdíl nestačí přejít tvzením, že kultura není pod tak silným tlakem okolí.

179

Má pozice byla několikrát po sobě zpochybněna a zneužita, což jsem na jedné straně chápal, ale na druhé straně nebyl s to operativně zprostředkovávat. Také u projektu pro Ateliér Josefa Sudka, kdy několik kurátorů vybíralo umělce, kteří netradičním způsobem uchopí médium fotografie, jsem zažil nemilé překvapení. Fikce Fotografie ze sbírky Dr. Rudolfa Weisse vznikala ve spolupráci s umělcem Pavlem Ryskou. Naše sepětí bylo mimořádně silné a vzájemná komunikace velmi produktivní. Myšlenka „jak by se měnil náš pohled na historii moderního umění, kdyby se zjistilo, že jeho představitelé šilhalí“ měla být tematizována jednak manipulovanými podobiznami českých modernistů, jednak malou publikací, která by čtenáře přesvědčila, že vystavená díla se skutečně našla v depozitáři Moravské galerie. Protože žádný teoretik fotografie nechtěl propůjčit jméno projektu neuznávajícímu etiku vědeckého bádání, stal jsem se autorem textu publikace sám. Studii jsem záměrně naddimenzoval a po úvodní „lživé“ pasáži pokračoval referátem o vlivech fyziologických odlišností na uměleckou tvorbu, skutečně (!) zvažovaných některými odborníky na fungování smyslových center lidského mozku, a o jejich možném dopadu na koncepcie vývoje uměleckých forem a lidské kreativity vůbec. Tím jsem určil vyznění výstavy takovou měrou, že mě na závěr Pavel Ryska požádal, abychom se oba uváděli jako autoři celé výstavy.

V uvedených případech jsem se choval jako kurátor: spolu s umělcem jsem zkoumal a rozvíjel podněty, dohledával a promýšlel možné souvislosti a usiloval o kritický odstup. Zajišťoval jsem náležitě materiály pro galerii i veřejnost, technickou podporu a PR. A v každém případě došlo k osudové chybě, kdy jsem neuváženým plněním role překročil mez, kvůli níž se stala málo či příliš zřejmou. Všechny tři spolupráce mě obohatily a všechny tři výstavy považuji za důležité. Přesto si nejsem jistý, zda jsem neměl jednat jinak:

Pakliže se kurátor nemá změnit v sekretářku... Pakliže má vnášet do vizuální kultury prvky, které stimulují uvažování o „viděném“... a o produkci „viděného“, a tak zkoumat výtvarné umění jako jeho složku, spojenou s obsáhlejším komplexem vztahů a idejí, než je „idea díla“... je odsouzen k soustavným experimentům a revizím jejich důsledků. Deklarace těchto procesů je asi jedinou kurátorovou zodpovědností k okolí, kterému předkládá svou práci.

Jiří Ptáček
1975

Studium: 1995–2001 Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, teorie a dějiny výtvarných umění

Zaměstnání: od 2003 šéfredaktor časopisu Umělec

Kurátorská činnost (výběr): Jan Turner - Teď jsi nejhezčí (2006, Galerie Eskort, Brno); Petiční centrum (2006, 4+4+4 dny v pohybu, Praha); s I. Mečlem a dalšími: Teledivíšion Show 3 (2006, MNAC, București; Chişinău); Jesper Alvaer, Barbora Klímová - Příští týden v tvém bytě (2005, Dům umění, České Budějovice); Pavel Ryska, Jiří Ptáček - Fotografie ze sbírky Dr. Rudolfa Weisse (2005, Ateliér Josefa Sudka, Praha); s I. Mečlem: Strach ve městě (2005, Galerie kritiků, Praha); Jan Turner - Hubené léto (2005, A.M. 180, Praha); Václav Stratil - Kino Noki Tokio (2004, Galerie České pojišťovny, Praha); Nebe je kino, kámo - Josef Bolf, Petr Písařík, Vladimír Skrepl (2004, Galerie Art Factory, Praha); Josef Bolf - Psi obličejí kapustňák (2004, Výstavní síň Synagoga, Hranice na Moravě) Publikační činnost (výběr): Jan Šerých - Gotohell. Galerie Na Bidýlku, Brno 2006; Shadows of Humor. Galerie BWA, Wrocław 2006; s J. Skálou: Václav Stratil - I'm History. tranzit, Praha 2005; Josef Bolf, Jan Šerých - Double Feature Picture Show. Galerie České pojišťovny, Praha 2005; Pavel Ryska - Mrkvový sirup. Galerie Klatovy/Klenová 2005; Václav Stratil - Kino Noki Tokio. Galerie České pojišťovny, Praha 2004; Vít Soukup - Katalog. Galerie Brno, 2004; Four Roses. Galeria Arsenal, Białystok 2004; Obsese sběru. OGV Jihlava, 2004; Karaoke. OGV Jihlava, 2004; Václav Boukal - retrospektiva. Galerie Vlachovo Březí, 2002

181

180

Pavčina Morganov

1974

Studium

1992–1997 FF UK v Praze, dějiny umění; 2006 PhD. tamtez

Zaměstnání

Od 1997 VVP AVU v Praze

Kuratorskainnost (vyer)

S P. Lysaekem, R. Rohanem a J. a J. ˇSevcikovymi: Prasky
parn válec 2000 (Galerie Václava ˇSpaly, Praha); Akční
Praha (2001, Galerie NoD, Praha); 5 zen a 5 otázek (2003,
Galerie Jelení, Praha); Insiders / Nenápadná generace druhé
poloviny 90. let (2005, Dům pan z Kunstat, Brno a Galerie
Futura, Praha)

Publikacninnost (vyer)

Insiders / Nenápadná generace druhé poloviny 90. let. Dům
umění města Brna a Galerie Futura, Praha 2005; s D. Duko-
vou a J. ˇSevcikem (ed.): eske umění 1938–1989 – Programy,
kritické texty, dokumenty, Academia, Praha 2001; prspevek ve
sborníku Na krıovatke kultur? Stredná Europa a umene 20.
storočia. SNG, Bratislava 2001; prspevek ve sborníku Progra-
my a impulzy – eske umění 1939–1999. AVU, Praha 2000;
Akční umění. Votobia, Olomouc 1999; studie v katalogu vyta-
vy akce, slovo, pohyb, prostor. GHMP, Praha 1999



KOD JE TO KURÁTOR

NĚKOLIK POZNÁMEK NAD
I POD ČAROU

Martina Pachmanová

Na otázku, kdo je to kurátor, není v současném uměleckém provozu jednoduchá odpověď. Postihnout vývoj kurátorské práce za poslední desetiletí a nadto roli kurátora současného umění v tuzemsku je, zdá se, ještě komplikovanější. Tato profese je sice v Čechách stejně stará jako kdekoli jinde v Evropě, ale její okleštěný a zmrzačený vývoj v dobách „realsocialismu“ a především dodnes absentující diskuse nad jejím obsahem, metodami a posláním však z kurátorské praxe a teorie činí fenomén tak trochu efemérní, podivný, nepochopitelný, nebo dokonce podezřelý. Kdo z nás se nasetkal se zdviženým obočím, tázavým výrazem, zmatením či úkosnou poznámkou, když ve společnosti prohlásil, že je kurátorem či kurátorkou? U většiny výstav sice dnes bývá kolonka kurátor uváděna,^{1/} a to nejen v galeriích, výstavních katalogích a odborných periodikách, ale i v denním tisku. To však neznamená, že pojmu kurátor/kurátorka veřejnost rozumí. A nejen ona. Není totiž vůbec nemístné tázat se, zdali a nakolik je kurátorská práce se současným uměním uchopitelná pro ty, kteří se jí zabývají, nebo pro ty, jejichž tvorba je jejím nejčastějším předmětem – současným umělcům.^{2/} Zatímco v minulosti role kurátora spočívala především v opatrovnictví a klasifikaci uměleckých děl a artefaktů, a kurátor byl spíše konzervátorem a znalcem, dnešní role kurátora je daleko komplexnější. Praxe zakořeněná v pozitivismu 19. století, která byla vlastní modernistickým kurátorským metodám – retrospektivní výstavy, přehlídky uměleckých děl a artefaktů podle použité techniky či materiálu, či chronologicky vystavěné přehledy vývoje uměleckých směrů, stylů a škol –, se sice nadále těší velké oblibě, ale ty nejzajímavější a neobjevnější výstavní projekty se s tímto kanonizovaným „výstavnictvím“ dávno rozešly. Jak se revidují tradiční metody dějepisů umění, jak vznikají nové, výsostně interdisciplinární humanitní obory (např. vizuální studia), jak expandují nové technologie a samozřejmě také jak se mění všednodenní realita společnosti, proměňuje se i povaha kurátorské profese. V posledních desetiletích se smývají hranice mezi kurátorem, organizátorem, administrátorem, historikem umění (badatelem), kritikem a umělcem.^{3/} Kurátor dnes může být absolvent humanitního oboru, stejně jako umělec, hědonista stejně jako politický aktivista. Vezmeme-li navíc v úvahu, jak velký rozdíl existuje mezi kurátorem na „volné noze“, koncipujícím výstavy pro nezávislá umělecká centra, veřejné prostory nebo alternativní scénou, a kurátorem pracujícím pro sbírkotvornou, státní příspěvkovou organizaci, případně městské muzeum či galerii, který se kromě přípravy výstav rovněž stará o sbírky a eviduje, nakupuje, případně zapůjčuje umělecká díla, přesně definovat význam, roli a pracovní náplň této profese je téměř nemožné.^{4/} Podle výkladového slovníku je kurátor pečovatel či opatrovník. Většina encyklopedických či slovníkových hesel přitom pod tímto pojmem profesí spojenou s uměním vůbec neuvádí a namísto ní se zmiňuje výhradně o sociální či církevní úloze kurátora. Sociální kurátor je kupříkladu popisován jako „specializovaný sociální pracovník, který na základě diagnostické činnosti a ve spolupráci s dalšími institucemi poskytuje sociální služby a dávky. Zároveň poskytuje, doporučuje, případně zprostředkovává sociální, právní a psychologickou pomoc osobám, kterým hrozí bez pomoci společnosti sociální vyloučení a propadnutí se do chudoby, z důvodu jejich tíživé životní situace.“^{5/}

S jistou nadsázkou by bylo možné tuto definici parafrázovat a aplikovat na svět umění. Výstavní kurátor by tak mohl být specializovaným pracovníkem ve sféře výtvarného umění, který na základě vyhodnocení kvality a ve spolupráci s dalšími institucemi a kurátory poskytuje služby umělcům za účelem prezentace a interpretace jejich děl. Zároveň doporučuje, případně zprostředkovává nákup uměleckých děl galeriím, muzeím či soukromým sběratelům.^{6/} Ačkoli se donedávna vyznával ideál kurátorské práce jako objektivizující (a objektivní) činnosti, je nepochybné, že to, jak kurátor nakládá s uměleckými díly, jak interpretuje jejich obsah a instaluje je v prostoru, jaká témata a problémy považuje za důležité a aktuální a jaké umělce do svých výstav zařazuje (nebo naopak nezařazuje), odráží identitu kurátora (věk, pohlaví, kulturně-sociální zázemí, osobní historii, ale i profesní úspěchy či selhání), individuální preference nebo nějakou kolektivní ideologii (hlásaná antiideologičnost je také ideologické povahy). Kurátorská práce se současným uměním – stejně jako uměleckohistorická interpretace umění minulosti – není a ani nemůže být neutrální, jelikož nestranný, nezátížený, objektivní pohled „odnikud“ je mýtus a nikoli realita. Tuto subjektivní rovinu dobře vyjádřila kanadská kurátorka Sylvie Fortin, když napsala, že kurátorství je především „vyjadřovací či výrazový úkol [expressive task]“. Kurátor dle ní „ukazuje a razí cesty, zhmotňuje své myšlenky a tím, že odhaluje formální, vizuální, imaginární a poetické vztahy, jež existují mezi uměleckými díly, sdílí s ostatními něco subjektivního. Kromě prostého vysvětlování koncepčního záměru spočívá kurátorská práce rovněž v přisvojování, repatriaci, editování a splétání vizuálních ‚textů‘; narušuje tak bezprostřední a očividná spojení mezi předměty a namísto nich odhaluje složitější vztahy a (...) vytváří nové obrazy a nové významy.“^{7/} Jestliže však tkví kurátorská práce především ve zprostředkovávání uměleckých hodnot a v kladení nových otázek týkajících se smyslu, formy, média či vlivu umění, neměla by být jen svěvolným gestem, narcistickým sebezpytováním nebo pouhým „otiskem“ kurátorova ega.

Pojem kurátor a jeho slovesný tvar „kurátorovat“^{8/} vychází z latinského curare – „starat se o něco/někoho“ a kurátorská práce je tedy spojena s péčí.^{9/} Je vztahového charakteru a nepostrádá proto ani etický rozměr. Zjednodušeně řečeno, úlohou kurátora je objevovat a ukazovat vztahy mezi uměleckými diskurzí, předměty, osobnostmi a institucemi a klestit cesty od umění k divákovi. Jak při našem rozhovoru v New Yorku před sedmi lety výstižně poznamenala americká kurátorka Helaine Posner, „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.“^{10/}

Současná kurátorská praxe by měla k divákům přistupovat jako k rovnocenným partnerům a iniciovat dialog mezi uměleckým a neuměleckým světem. Domnívám se, že odpovědí na tuto výzvu není ani komercializace umění, proměna muzeí a galerií v chrámy konzumu a masové spotřeby a přizpůsobení se kurátorů masovému vkusu,^{11/} ale ani další separace umělecké komunity od „neuměleckého“ světa. Kurátor by neměl počítat jen s poučeným divákem, tedy s někým, kdo je beztak již „zasvěcen“, ale učít se tlumočit komplikovanou (a mnohdy kontroverzní) povahu současného umění co možná nejširšímu, tedy i laickému obecenstvu, což znamená uvažovat stejnou měrou o produkci jako o recepci umění.

Jak se daří naplňovat funkci tlumočnicka českým kurátorům současného umění? Naslouchá veřejnost našim hlasům? A co můžeme udělat pro to, abychom byli dobrými či lepšími tlumočníky?

Je faktem, že česká veřejnost se o současné umění příliš nezajímá, neboť, jak můžeme často slyšet dokonce i od lidí vzdělaných a intelektuálně založených, mu nikdo příliš nerozumí. Rozšířeným názorem je, že uměním dnes může být cokoli, což umění a umělce v očích veřejnosti devaluje. Důvodů panujících nedůvěry v současné umění je celá řada: malá flexibilita muzeí a galerií, finanční obtíže při zakládání nových uměleckých center a výstavních síní, nezájem masových médií o současné vizuální umění či jeho podfinancování.^{12/} Svůj podíl na této neutěšené situaci však mají také samotní kurátoři. Většina výstav současného umění běžného diváka ignoruje a odrazuje, spíše než aby mu vycházela vstříc. Je spíše výjimkou, když se divákům na výstavě dostane dostatečného množství relevantních informací, které by mu ukázaly či alespoň naznačily významové souvislosti, a tváří v tvář současnému umění se mnozí z nich cítí natolik zmateni (či dokonce podvedeni), že na hledání jeho smyslu rezignují.

Kurátor přitom nemusí „vyrábět“ didaktické příručky nebo návody k použití a předepisovat divákovi způsob, jak umělecké dílo prožívat a co si o něm myslet. Měl by k divákovi přistupovat jako k samostatně uvažující bytosti a dávat mu najevo, že je pro něj partnerem, s nímž chce prostřednictvím umění komunikovat. Od diváka nelze očekávat, že bude vybaven detailními encyklopedickými znalostmi, že před návštěvou výstavy nastuduje dostupné materiály týkající se dané problematiky, tématu či umělce, nebo že bude mít dlouholetou zkušenost s vnímáním a interpretací současného umění (tedy že bude mít dostatečně vyvinutou „vizuální dovednost“). Úlohou kurátora je proto mimo jiné, aby divák na výstavě netápal, aby byl puzen k hledání významů a souvislostí a aby umění pochopil jako výzvu. Měl by dostat dostatečnou sumu vstupních informací, aniž by však byl nucen koupit a přečíst výstavní katalog. Jednak k řadě výstav katalogy vůbec nevycházejí a jednak, což je důležitější, by výstava měla s divákem komunikovat přímo a texty by tedy měly být její nedílnou součástí. V době, kdy řada výtvarných umělců ve své tvorbě pracuje s jazykem, propojení vizuálních obrazů či objektů s texty (Peter Wagner pro ně razí pojem „ikonotexty“^{13/}) vůbec není nelogické a v kontextu výstavy nemusí být rušivé.

Nejde ale jen o verbální komunikaci, ačkoli popisky k dílům, informační texty a letáky, diskusní fóra, semináře či kulaté stoly, případně dočasné „čítárny“ zřízené v prostoru výstavy jsou jedním z nejefektivnějších a nejpouplatnějších způsobů, jak diváka vtáhnout do souvislostí i do diskuse.^{14/} Kurátor s divákem musí komunikovat také nonverbálně: prostřednictvím instalace děl v prostoru, využitím nových interaktivních technologií, projekcemi apod. Tento způsob komunikace dnes samozřejmě podporuje i sama povaha výtvarného umění, jež překračuje hranice mezi jednotlivými disciplínami a médii, takže aktivizuje nejen divákův zrak, ale také jeho další smysly. Komunikační potenciál kurátorské práce v neposlední řadě podporuje také silný sociální náboj současného umění. Jelikož sociálně orientované umění, které často hraničí s politickým aktivismem, je většinou subverzní povahy, odhaluje tabuizované problémy ve společnosti a kritizuje společenský status quo, může část veřejnosti popuzovat. Přesto díky němu může být současné umění vnímáno více jako věc veřejná než jako věc pro úzký okruh zasvěcených. Každá výstava samozřejmě nepotřebuje informační tabuli a ne každé umění je vhodné prezentovat pomocí interaktivních počítačových systémů. Představa, že veškeré umění k divákovi dokáže promlouvat samo za sebe (tedy nějakým způsobem „vyzařovat“ svůj význam), že je s ním na výstavách třeba nakládat jako s nedotknutelným artefaktem a že není potřeba je tlumočit, je přesto dnes, kdy je povaha umění vysoce kontextuální a interdisciplinární, naivní (ne-li demagogická) a vůči divákovi arogantní.^{15/}

Má-li se v Čechách kurátorská práce zásadně změnit a zkvalitnit, je v dlouhodobém horizontu vyloučené, aby tuzemští kurátoři ve svém oboru zůstávali autodidakty. Kurátorství totiž vyžaduje specifické dovednosti a znalosti, které si člověk nemůže plně osvojit ani studiem klasické kunsthistorie, ani studiem umění. Zatímco ve světě se od začátku devadesátých let minulého století otvírají programy kurátorských a muzejních studií a kurátorství je dnes velmi diskutovaným a kriticky reflektovaným oborem, v Čechách je tato disciplína zatím v plenkách.^{16/}

Vedle průpravy pro budoucí pracovníky muzeí a galerií jsou přítom kurátorská studia ve většině otevřených programů ve světě zaměřená i na budoucí kurátory současného umění. Důraz kladou nejen na dobré znalosti dějin a teorie umění a orientaci v soudobých světových uměleckých proudech, které jsou jejich fundamentem, ale také na uměleckou kritiku a organizační dovednosti potřebné pro realizace výstav. Posluchači kurátorských studií docházejí na návštěvy do galerií, muzeí i ateliérů umělců, osvojují si metody vizuální analýzy a principy instalace uměleckých děl, základy grafického designu a public relations, seznamují se s metodikou uměleckého vzdělávání, učí se psát popisky, katalogové eseje, nástěnné texty (tzv. „wall texts“), tiskové zprávy, propagační letáky a žádosti o granty, sestavovat rozpočty, jednat se sponzory a řadu dalších věcí. Kurátorská studia se profilují jako komplexní praktický i teoretický obor a příznačné je, že velkou úlohu připisují právě schopnosti kurátora komunikovat s diváky a se širokou veřejností.^{17/}

Vrátíme-li se k výkladu pojmu kurátor, je evidentní, že roli kurátora není jen „sloužit umělcům“. Její stejně důležitou součástí je sloužit veřejnosti. A právě tato dimenze v českém kurátorském milieu výrazně absentuje. Má-li se v Čechách zvýšit zájem o současné umění a mají-li mu diváci porozumět a chtít je objevovat, je třeba revidovat obsah kurátorské práce a snažit se hledat jiné cesty nejen k umění, ale také od umění. Jinými slovy, snažit se neustále přemostovat propast zející mezi uměním a společností. Jestli se to v budoucnosti bude dařit lépe než dosud, je pochopitelné podmíněno především potřebou samotných kurátorů o své profesi diskutovat a kriticky ji reflektovat. Kniha Médium kurátor je prvním krokem k takovéto reflexi, ale rozhodně by nemělo zůstat jen u ní.

1/ Je příznačné, že nejen tato kniha, ale i mnoho dalších pramenů používá pojem kurátor výhradně v maskulinním tvaru, ačkoli v tuzemských výstavních institucích kurátorskou práci zastávají jak muži, tak ženy, a v řadě z nich jsou dokonce ženy v převaze. Genderový aspekt kurátorské práce nicméně opomíjejí i některé zahraniční práce, na něž se dnes teoretikové a historikové odvolávají. Týká se to mimo jiné titulu *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice* (2004), jenž jako jednu ze svých inspirací uvedl v oslovení o příspěvek do této knihy její editor David Korecký. To, že mezi předními světovými kurátory jsou nejen muži v černém, ale také ženy (nejen v černém), případně černí muži, antologie *Men in Black* ignoruje. Pokud bychom chtěli být důslední a vyhnout se nerovnému genderovému pojmosloví, měli bychom pracovat s pojmem kurátor/ka a dvojí genderové „kódování“ užívat také pro slovesné tvary. Na otázku, jaká je moje profese, přeci neodpovídám, že jsem kunsthistorik a kurátor, nýbrž přechyluji! Pokud se nebudu zmiňovat o konkrétní osobnosti ženského pohlaví a bude se jednat o obecnou reflexi kurátorské práce, budu přesto – vědoma si vlastní nedůslednosti – v tomto textu používat pojem kurátor ve frekventovaném maskulinním tvaru. Oboupohlavnost kurátorské profese jsem zachovala alespoň v názvu svého příspěvku.

2/ Umělecká tvorba je nepochybně nejčastějším, nikoli však jediným předmětem zájmu kurátorů zabývajících se současným uměním. Objektem jejich pozornosti, jenž se na výstavách může objevovat v nejrůznějších podobách (třeba jen formou textů), mohou koneckonců být třeba i oni sami a reflexivní analýza kurátorské práce pak může sloužit jako zdroj nových kurátorských metod a strategií a nových pohledů na umění. Dobrým příkladem toho, že i z neuměleckého materiálu lze sestavit výstavu, jejíž význam je diskursivní spíše než formálně-estetické povahy, je připravovaný projekt Tomáše Pospiszyla *Genealogie českého umění*, část druhá. Kurátor v něm vyzval české historiky umění, aby se pokusili volně (formou kresby, grafu či jiným vizuálním způsobem, případně textem) nastínit vývoj českého umění. Ze shrážděných materiálů slibuje připravit knihu a výstavu.

3/ K těmto funkcím často přibývají další, jež daleko přesahují oblast kulturní práce. Po polovině devadesátých let jsem byla kurátorkou alternativního centra v libeňské synagoze Na Palmovce, kde jsem kromě vyjmenované činnosti vykonávala rovněž funkci fundraiserky, uklízečky, vyhazovačky opilých bezdomovců a informátorky, která vysvětluje místním důchodcům a omladině, náhodně zabloudivším do zdevastovaného sakrálního prostoru, smysl probíhajících uměleckých projektů a současného umění vůbec. Když jsem nedávno zastihla svou kolegyni Zuzanu Štefkovou, která v pracovním úboru, zpocená a zašpiněná stojí nad právě dokončenou, nicméně špatně udělanou stěrkou na podlaze v pražské Galerii c2c, naléhavě se mi vrátila vzpomínka na časy, kdy jsem spíše než v elegantním oblečku kurátorovala se smetáčkem v ruce.

4/ Z povahy kurátorské práce nicméně vyplývá, že ani „nezávislý“ kurátor, který se spíše než po depozitářích pohybuje v uměleckých ateliérech, nemůže být zcela vyvázán z institucionálního rámce. Žádosti o granty, vyjednávání s památkovými úřady o výstavách v alternativních prostorách historických staveb, přesvědčování potenciálních sponzorů a mediálních partnerů, public relations, ale i samotný akt výběru umělců, který kurátorovi dává „moc“ umělce a jejich díla zviditelňovat, a tudíž valorizovat jejich uměleckou, sociální a tržní hodnotu, to všechno jsou principy spjaté s mocenskými strukturami.

5/ Zdroj: ABZ slovník cizích slov, <http://slovník-cizich-slov.abz.cz>.

6/ Platí rovněž, že bez výstav se v dnešním uměleckém světě i umělec ocitá v pozici outsidersa, jemuž hrozí sociální a kulturní vyloučení. Jelikož tím pádem nedochází ani ke zhodnocení jeho díla, není vyloučen ani umělecův propad do chudoby. Do ní se však mohou lehko dostat i kurátoři bez institucionálního zázemí, kteří za svou práci nedostávají stálou (byť ve většině galerií a muzeí mrzkou) mzdu a kteří mají svobodné povolání. Pokud na volné noze připravují výstavu pro příspěvkovou organizaci, případně pro soukromou galerii, pracují většinou na základě smlouvy o dílo, ale odměna stěží stačí na zaplacení složenek. V Čechách je však stále běžné, že kurátor si svou „cenu“ za přípravu výstavy smlouvá přímo s umělcem. Namísto honoráře se pak často „platí“ uměleckým dílem, ale není ani výjimkou, že práce není hmotně ohodnocena vůbec. Odměnou je kurátorovi dobrý pocit nad vykonanou prací, další zaplněná kolonka v životopise a v lepším případě (když se na vernisáži sejde dost lidí a výstavy si všimnou kritici a recenzenti) i „deset minut slávy“. Pak ale není ani na nákup v diskontním obchodě s potravinami.

7/ Sylvie Fortin, in: Peter White (ed.), Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future. Alberta: Banff Centre Press 1996, s. 161.

8/ Sloveso „kurátorovat“ je sice v umělecké a uměnovědné hantýrce běžné, ale spisovná čeština je nezná a neuvádí. (Nejbližší slovesný výraz je „být pod kuratelou“, tedy být v opatrovnictví, a aktivní stav téhož český jazyk neumí vyjádřit jinak než opisem.) Cize, kostrbatě a šroubovaně zní toto sloveso komukoli, kdo se nepohybuje v uměleckém světě, což srozumitelnosti obsahu kurátorské práce mezi „lidem“ jistě nepřidá.

9/ Dalšími příbuznými slovy jsou securus čili „držet v bezpečí“ a accurae čili „upřesňovat“ (tento pojem může implikovat systematizaci uměleckých objektů a historických a empirických znalostí týkajících se umění). Stephen Bann poukazuje na další zajímavou etymologickou spojnici mezi pojmem kurátor/kurátorovat a kuriozita, a to jak ve smyslu zvědavosti (v angličtině „curiosity“), tak s odkazem na kabinet kuriozit, v nichž se snoubila věda, umění a teologie. Srv. Stephen Bann, „Cabinet of Curiosities“, přednáška z konference Visual Display v newyorském Dia Center for the Arts, květen 1993, cituje Jennifer Fischer, „Trick or Treat: Naming Curatorial Ethics“, in: Naming a Practice, s. 211.

10/ Martina Pachmanová, „Kurátor a kulturní politika: Rozhovor s Helaine Posner“, Umělec 1/2000, s. 8-11.

11/ Trend vycházející vstříc konzumu je v posledních patnácti letech hmatatelný zvláště ve velkých amerických muzeích, která prosazují politiku „kasovních trháků“ a nadto se kromě prezentace umění orientují také na prodej nejruznějšího sortimentu zboží s uměleckými motivy. Na rozdíl od historiků umění působících na univerzitách zde sice kurátoři mají daleko menší šanci razit radikálnější kritické myšlenky, jelikož jsou svazováni ekonomickými zájmy instituce, názory dozorčích rad a někdy i politických garnitur. Je však nezpochybnitelné, že práce popularizační a spotřebně orientovaná muzejní taktika dokázala k umění přitáhnout ohromné množství diváků. Cílem této politiky ale rozhodně není posílení nezávislého myšlení, nýbrž petrifikace konzervativních hodnot servírovaných masám prostředky blízkými zábavnímu průmyslu. Současné umění, které tyto instituce sbírají a vystavují, zpravidla „nekouše“.

12/ Tlumočníci pohybu na umělecké scéně nejsou pouze kurátoři, ale také umělci i kritici a výtvarní recenzenti. Právě oni však v masových médiích (v tisku, rozhlasu, televizi), jež dosud mají pro zprostředkování informací z kterékoli oblasti lidského konání nezastupitelnou úlohu, citelně chybí. Na tento problém jsem nedávno poukázala v úvaze, kterou v kulturně-společenské příloze Kavárna věnované stavu současného českého výtvarného umění otiskl deník MF Dnes. Jelikož existuje nepopíratelná relevance mezi společenským statutem kurátora a uměleckého kritika (většina z nich navíc vykonává obě povolání současně), dovoluji si zde ocitovat z textu krátkou pasáž: „Představa, že dobré umění prostřednictvím nepotřebuje a cestu k lidem si vždy najde, se v informačním věku zdá být ještě naivnější než kdy předtím. Stejně jako výtvarné umění potřebuje jistou institucionální podporu a kurátora, potřebuje i uměleckého kritika, tedy někoho, kdo je schopen rozlišovat kvalitu od nekvality, orientuje se v současné umělecké produkci v mezinárodním měřítku, věrohodně argumentuje své názory a srozumitelně se o ně dělí s veřejností. A zde je další kámen úrazu. Většina českých deníků totiž v druhé polovině devadesátých let ve svých kulturních rubrikách zrušila místo výtvarného redaktora, a tak zatímco se čtenář denního tisku pravidelně dozvídá o dění v oblasti filmu, divadla a literatury, o výtvarném umění se dočítá sporadicky a náhodně. [...] Tato ignorace posiluje rozšířený názor, že současné výtvarné umění je nesrozumitelné nebo že jím může být cokoli. Právě proto, že na rozdíl od jiných uměleckých disciplín většinou neuzivá čistě narativního jazyka, že se stále více oprostuje od tradičních výtvarných žánrů a postupů a pracuje s různými, mnohdy i mimouměleckými kontexty, vyžaduje dobré „tlumočníky“. A nejde jen o to, aby veřejnost našla s pomocí vzdělaných kritiků a osvěcovaných recenzentů „klíč“ k současnému výtvarnému umění, aby si tříbila vkus a aby se tak podporoval třeba zájem potenciálních mecenášů či sběratelů. Neméně důležité je také to, že bez porozumění vizuálnímu jazyku současnosti bude čím dál složitější pochopit fungování celé soudobé západní společnosti, v níž hrají právě vizuální obrazy jednu z nejdůležitějších rolí.“ Martina Pachmanová, „Domácí výtvarná scéna je v roli outsidersa“, MF Dnes, Příloha Kavárna, 21. 1. 2006.

13/ Peter Wagner, *Reading Iconotexts*. London: Reaktion Books 1995.

14/ V posledních deseti letech se v tomto ohledu alespoň částečně zlepšila situace v některých tuzemských muzeích a galeriích, které průběžně rozvíjejí různé vzdělávací programy pro děti i pro dospělé. Dobře propracovaný systém bohatých doprovodných programů k výstavám má Galerie Rudolfinum v Praze.

15/ Umění nevzniká ve vakuu a stejně jako každá jiná lidská činnost na něco navazuje a reaguje, vychází z určitých zážitků, reflektuje nebo se snaží nalézt odpověď na jisté problémy a specifickým způsobem odráží dobu a místo svého vzniku. A nejde pochopitelně jen o současné umění. Kdybychom například neznali vývoj evropského malířství v druhé polovině 19. století, nevěděli nic o počátcích fotografie a nebyli alespoň v základech obeznámeni s výzkumem v oblasti teorie barev, neporozuměli bychom ani impresionismu. Barevné skvrny nanesené na plátno by v nás sice vyvolávaly emoce a aktivovaly by naše vidění, ale důvody, které vedly Maneta a jeho soupeřníky k tomuto revolučnímu kroku, by pro nás zůstávaly tajemstvím. Hodnota impresionistické malby by byla výhradně estetická a její výklad by se musel omezit na formální a psychologickou rovinu.

Za podobně omezující považují také přístup stavějící výhradně na osobnosti umělce, kdy kurátor umění vnímá a prezentuje jako zrcadlo umělcovy duše a talentu. Jako příklad může sloužit retrospektivní výstava Karla Malicha (2005, GHMP, kurátor Karel Srp). Vedle základních biografických údajů na panelu u vstupu do galerie divákovi výstavou provázely poetické Malichovy texty, důmyslně integrované do výstavního prostoru. O vývoji autorova díla nebo o jeho uměleckohistorickém kontextu se však návštěvník na výstavě nedozvěděl nic. Pro toho, kdo nebyl alespoň rámcově obeznámen s vývojem českého poválečného umění, musela být výstava esteticky stimulujícím, duchovně povznášejícím, avšak významově neprůstupným labyrintem.

16/ První program tohoto druhu se v Čechách otevřel na podzim 2005 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Jedná se o navazující magisterský program Dějiny a teorie designu a nových médií, jehož hlavním cílem je „osvojení si znalostí z dějin, teorie a estetiky designu a nových médií a jejich aplikace především v oblastech muzeologie, kurátorství a umělecké kritiky“ (akreditační dokument, autoři: Jindřich Vybíral a Martina Pachmanová, VŠUP v Praze, 2004). V rámci dvouletého studia se mj. přednášejí předměty jako Kurátorská studia, Aktuální umění, Muzeologie, Marketing, management a umělecký trh a Umělecká kritika. Na VŠUP bylo v témže roce otevřeno postgraduální studium Kurátor a kritik designu a nových médií. O akreditaci oboru Kurátorská studia se několik let pokouší rovněž Fakulta užitého umění a designu při Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

17/ Prestižní americká společnost College Art Association ve svém „manuálu“ pro programy kurátorských studií uvádí devatenáct kvalitativních předpokladů, které by měl splňovat jejich absolvent. Mezi nimi výslovně uvádí, že by měl být schopen „účinně promlouvat k laickému obecenstvu“. Více viz „Guidelines for Curatorial Studies Programs“ adopted by CAA Board of Directors, 2004, www.collegeart.org.

MARTINA PACHMANOVÁ 1970

Studium: 1988–1993 FF UK v Praze, dějiny umění a estetika; 2003 Ph.D. *tamtéž*
Stipendia: 2000–2001 grant Fulbrightovy komise; 1999 Getty Summer Institute in Art History and Visual Studies, University of Rochester; International Studio and Curatorial Program, New York; 1998 Research Support Scheme

Zaměstnání: od 1996 VŠUP v Praze, odborná asistentka na Katedře dějin umění a estetiky; příležitostně přednáší na pražských pobočkách New York University, University of Washington, American University; 2003–2005 VSUP v Praze, prorektorka pro mezinárodní spolupráci a styk školy s veřejností; nezávislá kurátorka a kritička umění

Kurátorská činnost (výběr): *Cultural Domestication – Instinctual Desire: Contemporary Czech Art* (2005, University of Toledo, Ohio); *Pavel Baňka - Infinity* (2001, Galerie Rudolfinum, Praha); *Real (E)states* (2000, Sorosovo centrum současného umění, Bratislava); *Erika Bohnová, Ivana Lomová - Pod dekou* (2000, Galerie MXM, Praha); *Tělo a fotografie* (1998, Pražský dům fotografie, Praha); *Jiří Přihoda, Barbara Benish* (1997, Synagoga na Palmovce, Praha); *Václav Stratil* (1996, Synagoga na Palmovce, Praha)

Publikační činnost (výběr): *Design: Aktualita, nebo věčnost?* VŠUP, Praha 2005; s M. Pražanovou: *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 1885–2005*. VŠUP, Praha 2005; *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Argo, Praha 2004; *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. One Woman Press, Praha 2002; *Věrnost v pohybu: Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*. One Woman Press, Praha 2001; autorka mnoha studií v českém a anglickém jazyce