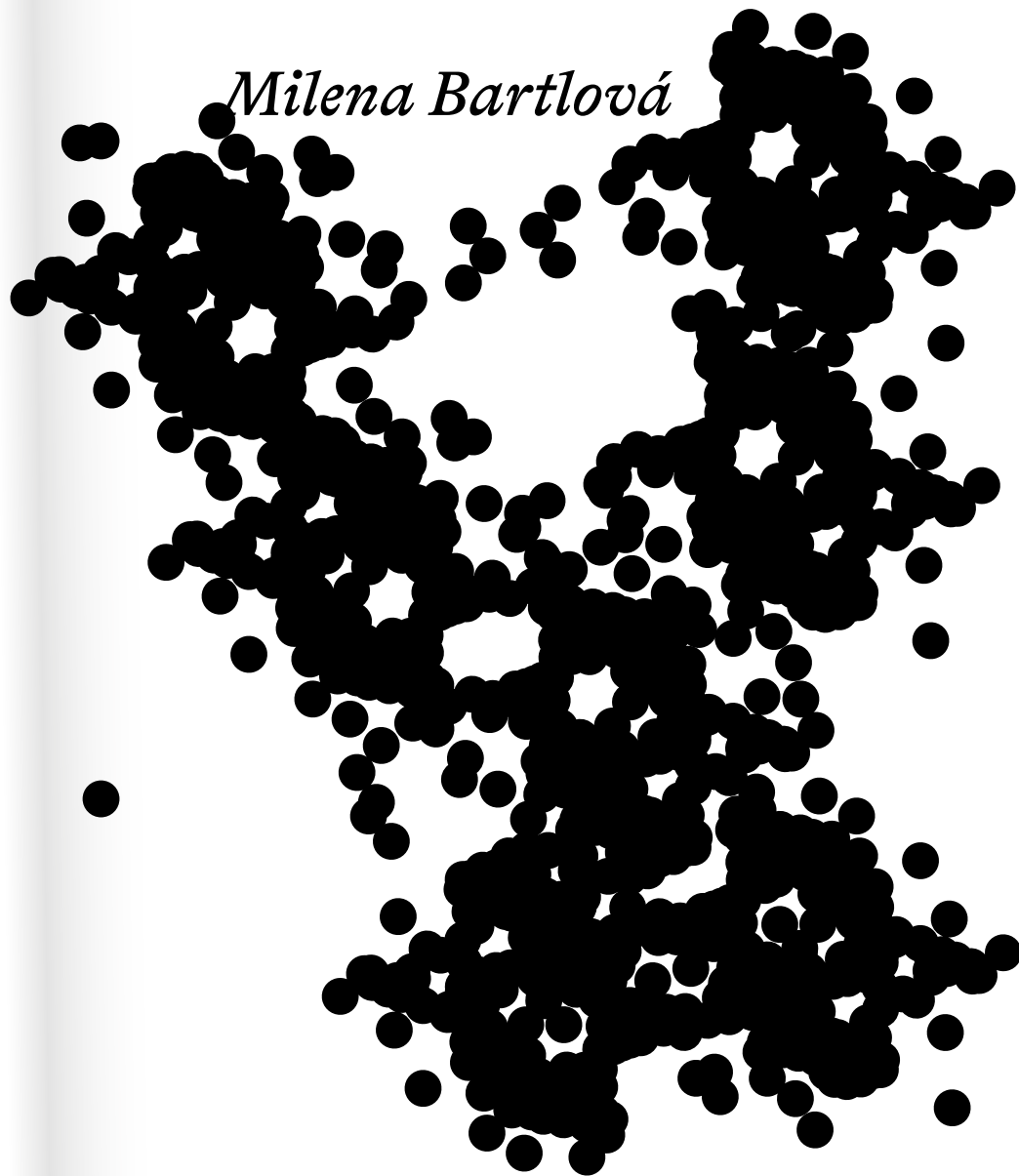


Autorka je profesorkou dějin a teorie umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V poslední době se zabývá metodologií a historiografií dějepisu umění.

milena.bartlova@umprum.cz

Piotr Piotrowski přichází do Česka

Milena Bartlová



Sedm roků poté, co Piotr Piotrowski ve věku pouhých dvašedesáti let zemřel, přichází do českého kontextu teorie a dějin umění jeho dílo hned ve dvou knihách najednou. První je překladem monografie *Významy modernismu*, vydané pouze polsky v letech 1999 a 2011, a připravila jej Galerie výtvarného umění v Hradci Králové.⁽¹⁾ Líčí dějiny polského umění od konce války do konce státního socialismu a autor je neredukuje na protiklad oficiálního a nezávislého ani na hodnocení stupně recepce západního umění, ale využívá různých poznatků aktuálních myšlenkových směrů k charakteristice lokální podmíněnosti a osobitosti. Důležitější než existence politických restrikcí je pro něj to, jak umělci*kyneš na tato omezení konkrétně reagovali.

Druhou knihu tvoří výbor z textů pořízený péčí Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění (tedy vydavatelem tohoto časopisu). Obě knihy se výtečně doplňují v tom, že ukazují Piotrowského práci se dvěma úhly. *Významy modernismu* jsou klasickým uměleckohistorickým výkladem, podaným na základě analýz konkrétních uměleckých děl. Výbor s názvem *Umění a emancipace* zahrnuje samostatné studie, několik kapitol z monografie *Umění a demokracie v postkomunistické Evropě*, rozhovory s autorem a úvod ke vzpomínkovému sborníku z roku 2018. V kontrastu k první publikaci zprostředkovává Piotrowského přístupy a metodu v jeho vlastní teoretické reflexi.

Do dějin uměleckohistorického myšlení neboli metodologie se Piotrowski zapsal konceptem „horizontálních dějin umění“. Na základě zkušeností s psaním dějin umění druhé poloviny dvacátého století v zemích bývalého sovětského bloku Piotrowski stejně jako například Hans Belting⁽²⁾ kritizoval fakt, že umění střední a východní Evropy i dalších

1 Piotr PIOTROWSKI, *Významy modernismu. K historii polského umění po roce 1945*, Hradec Králové: GMU 2022; Pavlína MORGANOVÁ – Martin ŠKABRAHA (eds.), *Umění a emancipace. Výbor z textů Piotra Piotrowského*, Praha: VVP AVU 2022. Oba svazky obsahují předmluvy od Pavlíny Morganové, které shrnují obsah knihy.

2 Hans BELTING, *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta 2000, s. 63–71.

periferií je ve standardním příběhu vynecháno. Na rozdíl například od Márie Oriškové⁽³⁾ se ale odmítl spokojit s tím, že se tento kanonický příběh rozšíří o dosud vynechané umělce*kyneš, jejichž činnost bude vymezena jako autonomní historická formace. Piotrowskému šlo o víc:

Měli bychom vyvinout systém uměleckohistorické analýzy, který by dokázal být natolik flexibilní, aby zahrnoval nejrůznější zkušenosti, a natolik koherentní, aby byl schopen konstruovat narativ, který by nejen odhalil jedinečnost umění východní Evropy, ale byl by zároveň kompatibilní s tradičním „prvním hlasem“ dějin umění.⁽⁴⁾

Piotrowski se o to sám pokusil ve svých dvou knihách přeložených do angličtiny i dalších jazyků: *Ve stínu Jalty: Umění a avantgarda ve východní Evropě 1945–1989* (polsky 2005, anglicky 2009) a *Umění a demokracie v postkomunistické Evropě* (polsky 2010, anglicky 2012). Jak prozrazují už oba názvy, základem Piotrowského perspektivy je neoddelitelné propojení politiky s uměním samotným i s psaním o něm. Klíčové formulace zní: „Tím, co odlišuje poválečné západoevropské a východoevropské umění, jsou nepochybně jim vlastní ideologické kontexty.“⁽⁵⁾ „Samo umění [...] se nejvíce jako autonomní pole, ale jako praxe za-nořená v politice.“⁽⁶⁾

Ne že by u nás byl Piotrowski před rokem 2022 neznám. Již v roce 1999 otiskl časopis *Umělec* zkrácený

3 Mária ORIŠKOVÁ, *Dvojhlasné dejiny umenia*, Bratislava: Petrus 2002; srov. Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, London: Reaktion Books 2009, s. 8.

4 Piotr PIOTROWSKI, „On ‚Two Voices‘ of Art History“, in: Katja BERNHARDT – Piotr PIOTROWSKI (eds.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin: Lukas 2006, s. 42–56, cit. s. 52.

5 Piotr PIOTROWSKI, „Jak psát dějiny umění středovýchodní Evropy?“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 105.

6 PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta*, s. 9.

překlad článku „Rámování střední Evropy“, který se poté objevil jako jeden z orientačních zahraničních textů k tématu „asynchronních prostorů“ v antologii *České umění 1980–2010*.⁽⁷⁾ Odkaz na Piotrowského první mezinárodně vlivnou knihu *Ve stínu Jalty* se objevuje v úvaze „Východní a západní krychle“ Tomáše Pospiszyla už v roce 2005, tedy na základě znalosti polského originálu.⁽⁸⁾ Přes takto projevený zájem se však Piotrowski dosud nestal u nás běžně známým a recipovaným autorem. Tři z jeho studií vyšly ve svých prvních či raných verzích anglicky v časopise *Umění*,⁽⁹⁾ avšak jen jedna z nich, „On the Spatial Turn, or the Horizontal Art History“ z roku 2008, inspirovala badatele o českém kubismu, kde se otázka, jak uchopit hodnotu nezápadní podoby určitého stylu, objevila nejvíce naléhavě. Vojtěch Lahoda, který byl s Piotrowským i v osobním kontaktu, se pokusil napojit tuto otázku na tradiční české téma národního versus kosmopolitního umění. Bohužel nestačil již propracovat nové pojetí natolik, aby se otevřela hlubší diskuse.⁽¹⁰⁾ Důsledná recepce téhož Piotrowského článku se od roku 2015 stala východiskem mezinárodního projektu Marie Rakušanové a kolektivu, jenž se věnoval evropskému situování díla a osobnosti Bohumila Kubišty. Vedoucí

- 7 Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.), *České umění 1980–2010*, Praha: VVP AVU 2011, s. 321–325.
- 8 Tomáš POSPISZYL, *Srovnávací studie*, Praha: Fra 2005, s. 137; srov. Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS, „Piotr Piotrowski, Awangarda w cieniu Jalty: Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989“ [recenze], *Umění*, roč. 55, 2007, č. 1, s. 82–84.
- 9 Piotr PIOTROWSKI, „Avant-Garde Institutionalised? The 1932 City of Łódź Art Prize Awarded to Władysław Strzemiński“, *Umění*, roč. 51, 2003, č. 3, s. 211–218; Piotr PIOTROWSKI, „Agoraphobia after Communism“, *Umění*, roč. 52, 2004, č. 1, s. 52–60; Piotr PIOTROWSKI, „On the Spatial Turn, or the Horizontal Art History“, *Umění*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 378–383.
- 10 Vojtěch LAHODA (ed.), *Local Strategies, International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*, Praha: ÚDU AV ČR 2006; Vojtěch LAHODA, „Český kubismus a vertikální kánon dějin umění“, in: Lubomír KONEČNÝ – Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ – Jiří KROUPA (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno: FF MU 2008, s. 417–426; Vojtěch LAHODA, „Transnational or National Cubism? Vincenc Kramář on Cubism“, in: Lidia GLUCHOWSKA – Vojtěch LAHODA (eds.), *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-garde and Modernism: the Impact of the First World War*, Praha: ÚDU AV ČR 2022, s. 174–191.

výzkumného týmu navázala na Lahodu a podařilo se jí prosadit transnacionální výklad, který nepodléhá nároku na vertikální hodnotová kritéria centra a nepovažuje periferii za méněcennou.⁽¹¹⁾

Časopis *Umění* věnoval knihám od Piotrowského či o něm tři rozsáhlé recenze.⁽¹²⁾ Určitou rezervovanost českého prostředí přitom vyznačuje skutečnost, že jednu napsala britsko-polská badatelka a druhou recenzent z oboru estetiky a filosofie, nikoli dějin umění; dvě z nich jsou psány anglicky, a orientují se tedy spíše na zahraniční čtenářstvo. Teprve v roce 2021 se pozornost na Piotrowského soustředila, když *Umění* vydalo diskusní blok editovaný americkým historikem moderního umění Stevenem Mansbachem, v němž šest historiček a historiků umění polemizovalo s příspěvkem Matthewa Rampleyho „Networks, Horizons, Centres and Hierarchies: On the Challenges of Writing on Modernism in Central Europe“.⁽¹³⁾ Rampley kritizoval Piotrowského koncepci horizontálních dějin umění, požadoval její nahrazení konceptem provázaných (*entangled*) a transnacionálních dějin a zastával se reálných kvalit Západu proti požadavkům na jeho „provincializaci“. Diskusní příspěvky různou měrou a různými způsoby Piotrowského hájily a kriticky rozvíjely, mimo jiné podtržením skutečnosti, že „provincializaci Západu“ neměl Piotrowski na mysli převrácené hodnocení a výměnu periferie za centrum, ale nastavení pohledu, v němž jsou si Východ a Západ rovny.⁽¹⁴⁾ Nechci se tu nyní zabývat věc-

- 11 Marie RAKUŠANOVÁ a kol., *Bohumil Kubišta a Evropa*, Praha: Karolinum 2020, zejména s. 387–388.
- 12 MURAWSKA-MUTHESIUS, „Piotr Piotrowski, Awangarda w cieniu Jalty“; Tomáš HRÁBEK, „Piotr Piotrowski. Art and Democracy in Post-Communist Europe“ [recenze], *Umění*, roč. 62, 2014, s. 87–89; Johana LOMOVÁ, „Magdalena Radomska – Agata Jakubowska (eds.), After Piotr Piotrowski: Art, Democracy, Friendship“ [recenze], *Umění*, roč. 68, 2020, č. 4, s. 454–456.
- 13 Matthew RAMPLEY, „Networks, Horizons, Centres and Hierarchies: On the Challenges of Writing on Modernism in Central Europe“, *Umění*, roč. 69, 2021, č. 2, s. 143–197.
- 14 Piotr PIOTROWSKI, „Jak psát o umění po roce 1989“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění emancipace*, s. 126.

ným obsahem recentní polemiky, ale zaměřím se obecněji na vztah českého prostředí k Piotrowskému a jeho textům. Proč u nás dosud neměly silnější ohlas, navzdory tomu, že musely být známy? Proč se diskuse nyní oživila? V jakém smyslu by bylo přínosné, aby se v ní pokračovalo?

Kontexty

Zmíněná diskuse o relevanci Piotrowského horizontálních dějin umění se před dvěma lety v *Umění* odehrála anglicky. Výchozí Rampleyho text výslovně jazyk tematizoval. Jak zdůraznila ve svém diskusním příspěvku Marie Rakušanová a jak zaznívá porůznu v mnoha dalších textech debaty o Piotrowském od badatelů a badatelek ze zemí střední, východní a jihovýchodní Evropy i v jeho textech vlastních, jakkoli by se téma jazyka mohlo zdát nepodstatné, ve skutečnosti ukazuje velmi zřetelně jeden ze základních rozměrů debaty.⁽¹⁵⁾ Ať chceme, nebo nechceme, co není anglicky, jako by za českými hranicemi nebylo, a anglicky spolu komunikují i středoevropské země navzájem. Jenže publikování textů napsaných v prostředí mimo hlavní světové jazyky také v anglické verzi – Piotrowski zdůrazňoval, že je potřebné je pro západní publikum upravit a že se současně nesmíme vzdávat publikace v domácích jazycích – je koneckonců otázka primárně ekonomická, a tedy i mocenská, rozhodně ji nelze zúžit na neochotu nebo neschopnost autorek a autorů, na něž poukazuje Rampley.

Článek o horizontálních dějinách umění je uveden kritikou universalismu dějin umění v okruhu autorek a autorů amerického časopisu *October*, jak jej Piotrowski našel v jejich vlivné knize *Umění po roce 1900* v prvním vydání z roku 2004. Piotrowski byl přesvědčen, že cennější nežli souhlas s inspirativními osobnostmi je intelektuální

15 Anna BRZYSKI, „Centres and Peripheries: Language Barriers and the Cultural Geography of European Modern Art“, in: LAHODA, *Local Strategies*, s. 21–28; Edit ANDRÁS, „Provincializace Západu: Rozhovor s Piotrem Piotrowským“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 224.

konfrontace s nimi: proto tak ostrá kritika – navzdory které byl touto skupinou zásadně ovlivněn. Princip agonismu pro něj neznamenal jen recepci politické filosofky Chantal Mouffe, ale důsledné pěstování intelektuálního sváru jako zdroje životaschopnosti myšlení. Ačkoli se Piotrowski stal v roce 1995 na poznaňské univerzitě profesorem a dlouhou dobu vedl tamní ústav pro dějiny umění, respekt k hierarchickému a patriarchálnímu principu autorit mu zůstal cizí v teorii a podvracel jej i v praxi. Z tohoto hlediska není příliš divu, že na pozici ředitele Národního muzea umění ve Varšavě nevydržel od roku 2009 ani dva roky. Koncept „kritického muzea umění“ z této doby byl u nás dosud z Piotrowského myšlení asi relativně nejznámější. Hovořil o něm jako o své inspiraci Jiří Fajt, když byl generálním ředitelem Národní galerie v Praze; UMPRUM pozvala v roce 2012 Piotrowského, aby vedl muzeologický workshop pro studující teorie a dějin umění.⁽¹⁶⁾ Knihu o radikálním pojetí státních institucí jako nástroje k liberální proměně celé společnosti vydala v angličtině až po Piotrowského smrti jeho spolupracovnice Katarzyna Murawska-Muthesius.⁽¹⁷⁾

Protikladem horizontálních dějin umění jsou vertikální, tedy standardní dějiny umění. Ty byly vždy konstruovány kolem hodnotově určující role centra v západní Evropě, které se jeví jako homogenní a kanonické. K potřebě je odmítnout se Piotrowski dostal v kontextu polských dějin umění. Kulturně-politické podmínky jejich provozu byly odlišné od situace v Československu a tamní scéně poskytovaly od počátku sedmdesátých let dvacátého století

16 Výsledkem byl i rozhovor „Pojďme mluvit o kritické národní identitě“, který s Petrem Piotrowským pořídily Anna Burianová a Veronika Rollová pro výstavní katalog Milena BARTLOVÁ a kol., *Ř! Česká národní identita v současném umění*, Praha: VŠUP 2012, s. 72–76.

17 Piotr PIOTROWSKI, *Muzeum krytyczne*, Poznań: Rebis 2011; Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS – Piotr PIOTROWSKI (eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, London: Routledge 2017; Piotr PIOTROWSKI, „The Critical Museum Debate Continues“, in: Agata JAKUBOWSKA – Magdalena RADOMSKA (eds.), *Horizontal Art History and Beyond. Revising Peripheral Practices*, London – New York: Routledge 2022, s. 15–25.

podstatně lepší předpoklady pro zapojení do mezinárodní uměleckohistorické debaty, než měly zdejší dějiny a teorie umění. Vůdčí osobností oboru byl varšavský profesor a ředitel sbírky umění Národního muzea ve Varšavě Jan Białostocki (1921–1988), který se od sedmdesátých let stal jedním z iniciátorů a výrazných hlasů celosvětové diskuse o centru a periférii v dějinách umění. Ta patřila k ústředním tématům osmdesátých a devadesátých let, kdy aktuálně pro-
vázela nástup postmoderního myšlení a proces globalizace. Jsem přesvědčena, že Piotrowského uvažování nemůžeme dobře porozumět, pokud si neuvědomíme, že se sice vždy věnoval modernímu a současnému umění, přesto má záze-
mí právě v této diskusi, již se polské dějiny umění aktivně účastnily na mezinárodní scéně.⁽¹⁸⁾

Pro naši oblast Białostocki razil termín „středovýchodní Evropa“. V české kultuře se však zejména v osmdesátých letech diskuse točila kolem odlišného pojmu, totiž „střední Evropa“, a rozdíl mezi nimi není povrchní. Již od vlivného eseje Milana Kundery o jejím „únosu“⁽¹⁹⁾ se u nás termín „střední Evropa“ stal kódem pro „návrat na Západ“. Po rozpadu Československa ještě posílila konotace naší „nepříslušnosti“ k „Východu“, jehož hranici, s nadsázkou řečeno, mnozí vidí ležet za řekou Moravou, ne-li za Kolínem; měli bychom si připustit i nepřijemnou myšlenku, že se rádi připojujeme k ideovým inovacím, pokud přicházejí ze Západu, kdežto vůči polské, pobaltské či ukrajinské teorii panuje u nás přehlíživá nedůvěra. Białostockého záměrem rovněž bylo termínem „středovýchodní“ delimitovat Polsko vzhledem k „východní Evropě“, z jeho hlediska ovšem vůči

18 Piotr PIOTROWSKI, „Od geografie k topografii“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 133–156.

19 Milan KUNDERA, „The Tragedy of Central Europe“, *New York Review of Books*, roč. 31, 1984, č. 7, s. 33–38; český text oficiálně vyšel teprve v tomto roce ve stejnojmenné knize Milan KUNDERA, *Unesený Západ*, Brno: Atlantis 2023. Srov. Jiří TRÁVNÍČEK (ed.), *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém*, Brno: Host 2009; Ondřej SLAČÁLEK, „Postkoloniální střední Evropa? Kunderův ‚unesený Západ‘ v zrcadle postkoloniální kritiky“, *Slovo a mysl*, roč. 17, 2000, č. 34, s. 105–130. Srov. PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta*, s. 22–23.

Rusku, Bělorusku a Ukrajině. Ačkoli v tomto pojmu Čechy a Morava neměly ono výjimečné postavení, které tematizoval Kundera, Piotrowski s jejich odlišností počítal, když tvrdil, že nebytí připojení k sovětskému bloku koncem čtyřicátých let dvacátého století, nikoho by dnes nenapadlo řadit Prahu, ležící západně od Vídně, k Východu.⁽²⁰⁾ Při překladu Piotrowského nejslavnější knihy *Ve stínu Jalty* se v titulu ocitla *Eastern Europe* namísto *środkowo-wschodniej*. Autor na nakladatelský požadavek západní konvence přistoupil proto, že mu stejně šlo o zásadní přerámování celé debaty. Navrhoval totiž zrušit celý významový komplex dosavadní „geografie umění“ a jejího ústředního pojmu „umělecká krajina“: německé, obtížně přeložitelné termíny *Kunstgeographie* a *Kunstlandschaft* vyznačují zanoření tématu v nacionalistickém diskurzu německojazyčných dějin umění.⁽²¹⁾ Hlubší rovinou rozporu mezi horizontálními a vertikálními dějinami umění je totiž přesun důrazu z rozměru času, tedy vývoje, na rozměr prostoru, tedy místa. To by bylo riskantní, pokud by se přitom zůstalo u pozitivisticky či esencialisticky chápaných prostorových charakteristik. Uvážnutí v nich a neochota je nahradit konstruktivistickým přístupem totiž vedou k pouhé popisnosti a dějiny umění ztrácejí dynamiku. Potřebujeme důsledně uznat, že geografie není objektivní danost, ale je produkována společnostmi. Podle kritika knihy *Ke geografii dějin umění* od Američana Thomase DaCosty Kaufmanna je právě tento nedostatek důvodem, proč uvedený spis uzavřel starší pojetí otázky, ale navzdory svým ambicím nedokázal otevřít nové.⁽²²⁾ Piotrowski rovnou na místo geografie umění, s její trvalou tendencí k etnickému esencialismu, navrhuje

20 Piotr PIOTROWSKI, „K nové geografii umění“ a „Periferie světa – spojte se!“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 36–40 a 210.

21 Milena BARTLOVÁ, *Naše, národní umění*, Brno: Barrister & Principal 2009; Hans BELTING, *Němci a jejich umění*, Brno: Books & Pipes 2019.

22 Thomas DaCosta KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2004; Donat GRUENINGER, „Thomas DaCosta Kaufmann, Toward a geography of art“ [recenze], *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, roč. 69, 2006, č. 1, s. 132–140.

„vztahovou geografii“ a „topografický rámeček“ v konstruktivistickém pojetí, kdy je místo vymezeno kulturními praktickými, nikoli naopak.⁽²³⁾

Jiné prostory

K nedostatečné recepci Piotrowského u nás v uplynulých desetiletích přispěla také komunikační mezera mezi dějinami staršího a moderního umění, která sice nebývá pojmenována, přesto však nelze nevidět její reálnou existenci a nemalé rozměry. Otázka hodnocení „opožděných“ slohů východně od Labe (ne-li dokonce od Rýna) a severně od Alp je totiž pro dějiny staršího umění klíčovým výkladovým problémem, který má důsledky dokonce i pro základní datování artefaktů. Zažitým tématem je také diskuze o existenci zvláštní „české gotiky“ a „českého baroka“. Debata o centru a periférii, ze které Piotrowski vychází a kterou překonává stejně jako diskurs „umělecké geografie“, se na tomto poli u nás dosti aktivně sledovala již od poloviny devadesátých let. Z výzkumu umění patnáctého a šestnáctého století – tedy z problému „severské renesance“ – vycházel i Białostocki, jeho texty však v českých dějinách umění nikdy nezískaly ohlas, který by odpovídal jak jeho světovému významu, tak i konkrétní relevanci pro starší umění v zemích Koruny české. Kaufmannova kniha o umění východoevropské renesance, manýrismu a baroka, jejíž autor v osmdesátých letech studoval rudolfinské umění i u nás, byla rezervovaně recenzována v *Umění*.⁽²⁴⁾ V české medievistice výrazněji působily úvahy Roberta Suckaleho o metodologickém problému tzv. zpoždění při „přirozeném“ šíření slohu z evropského Západu na Východ

- 23 PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta*, s. 17–26; PIOTROWSKI, „O prostorovém obratu aneb O horizontálních dějinách umění“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 97–98.
- 24 Thomas DaCosta KAUFMANN, *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*, Chicago: The University of Chicago Press 1994; Ivo HLOBIL, „Thomas DaCosta Kaufmann, Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800“ [recenze], *Umění*, roč. 46, 1998, č. 5, s. 489–490.

(*West-Ost Gefälle*), jimiž radikálně korigoval zažité stereotypy německého supremacismu.⁽²⁵⁾ V českých dějinách staršího umění se podařilo nalézt řešení posílením role historických okolností jako integrální – nikoli vnější – podmínky vzniku uměleckého díla, byť často ve zkreslující a poněkud limitující podobě odkazu na individuální elitní objednavatele. V návaznosti na vlivného slovenského historika umění Jána Bakoše jsem se sama tématu v nultých letech poměrně rozsáhle věnovala.⁽²⁶⁾ Navrhla jsem přitom výklad „české renesance“ v souvislosti s „českou reformací“ jako specifické řešení, které se vztahuje k západní hierarchii hodnot, ale nepodřizuje se jí.⁽²⁷⁾

Na nevelký zájem o Piotrowského u českých badatelů a badatelek zabývajících se moderním uměním – omezil se prakticky na výše zmíněné téma kubismu – zřejmě mohl mít vliv také postoj Petra Wittlicha ke zmíněné diskusi o centru a periférii v osmdesátých letech. Reagoval na ni totiž tak, že navrhl vlastní postup. Také on hodlal analýzu a výklad vymanit z mezí klasických kategorií, jimž dominuje časová osa vývoje, avšak alternativní možnost nové funkce prostorových souřadnic dějin umění viděl nikoli v aplikaci poststrukturalistického konstruktivismu, nýbrž ve fenomenologickém pojetí žitého prostoru.⁽²⁸⁾ To lépe vyhovovalo domácímu způsobu dělání dějin umění, jak se zformoval zejména v osmdesátých letech dvacátého století v tehdejším politicko-spoločenském prostředí tzv. šedé zóny. Charakteristickým rysem byla právě výrazná preference

- 25 Robert SUCKALE, „Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Hofkunst des 13. Jahrhunderts“, *Umění* 51, 2003, č. 2, s. 78–98; Robert SUCKALE, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis Heute*. Köln am Rhein: DuMont 1998; srov. Milena BARTLOVÁ, „Robert Suckale, Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis Heute“ [recenze], *Umění*, roč. 47, 1999, č. 5, s. 424–426.
- 26 Ján BAKOŠ, *Periféria a umelecký skok*, Bratislava: Kalligram 2002; BARTLOVÁ, „Naše, národní umění“.
- 27 Milena BARTLOVÁ, „Renesance a reformace v českých dějinách umění: problémy periodizace a výkladu“, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ – Michal ŠRONĚK (eds.), *In puncto religionis: Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha: Artefactum 2013, s. 23–48; anglická verze v *Umění*, roč. 59, 2011, č. 1, s. 2–19.
- 28 Petr WITTLICH, „Mimo centrum a periférii“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1992, č. 5–6, s. 98–99; přetištěno in: ŠEVČÍK, *České umění*, s. 278–283.

postupů vycházejících z fenomenologie a z psychologie subjektu vůči těm, které by rozvíjely tehdy aktuální postmoderní poststrukturalismus.⁽²⁹⁾ Jak by to okomentoval Piotrowski, „pro izolované kultury je typické, že lokální hodnotové hierarchie byly často určovány společenskými souvislostmi zesílenými institucionální hierarchií“.⁽³⁰⁾

Z Wittlichova řešení vyšel například Pospiszylův návrh na „asociativní dějiny umění“, které problém řeší dalším svébytným konceptem, založeným na individuálním uměleckém prožitku teoretika.⁽³¹⁾ Takové pojetí – lépe než Piotrowského koncepty – dokáže vyhovět požadavku Hříbkovy recenze na to, že skutečnou, a ne jen pojmovou alternativou vůči univerzalizmu západního centra by mohla být pouze teorie vypracovaná v původních domácích, nikoli převzatých západních pojmech.⁽³²⁾ Jiří Ševčík používal termín „asynchronní dějiny“ jako nástroj, který by měl nahradit časově-kritické pojmy standardních dějin umění, jako je „vývojové opoždění“, chápané coby označení nižší kvality. Ševčík se sám nedostal k jasné formulaci vlastního pojetí, avšak v již zmíněné antologii, vydané pod jeho vedením, nalzáme k této otázce studii Dagmar Svatošové. Ta dochází k závěru právě opačnému, nežli je pozice Piotrowského, když uvažuje o nesrovnatelnosti výzkumu umění středověchodní Evropy s tím západním:

Intelektuální projekty založené na vlivných teoriích post-strukturalismu, psychoanalýzy, vizuálních teoriích, multikulturalismu apod.

29 Podrobněji a více k tomu viz v připravované práci Milena BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění II. 1970–1990*. Tento příspěvek byl napsán v rámci grantového projektu GAČR 22-14620S „Dějiny českých dějin umění druhé poloviny 20. století, část 2 (1970–1990)“. Z předběžných výstupů projektu srov. k této a dalším otázkám, které se objevují i v této studii, Milena BARTLOVÁ – Jitka ŠOSOVIČOVÁ, „Autenticita: kritický pojem konstrukce nového kánonu českých dějin moderního umění“, *Umění*, roč. 70, č. 4, 2022, s. 354–365.

30 Piotr PIOTROWSKI, „Od geografie k topografii“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 145.

31 Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějiny umění*, Praha: tranzit.cz 2014.

32 HŘÍBEK, „Piotr Piotrowski. Art and Democracy“.

nelze použít jako hlavní interpretační metody definující vývoj domácího umění daného období, které svou vlastní specifickou identitou stojí mimo mezinárodní kánony. [...] Proto ani psaní lokálních dějin umění nemůže být postaveno na kategoriích a metodologiích západního teritoria.⁽³³⁾

V interakci s českým vymezením „střední Evropy“ takové pojetí vedlo k přesvědčení o výlučnosti ve smyslu kvalitativní nesrovnatelnosti umění bývalého Východu a bývalého Západu. Piotrowskému však, jak jsme viděli, nešlo o vytýčení chráněné oblasti pro umění postkomunistických zemí. Ta by tak zůstala v rámci vertikálních dějin, kde se jinakost tohoto umění stává orientalizovaným a exotizovaným „druhým“.⁽³⁴⁾

Politiky

V předchozích odstavcích naznačený rozdíl mezi Piotrowského pozicí a českými dějinami umění posledních čtyř desetiletí by nebylo podle mého přesvědčení správné redukovat na osobní preference a specifika. I v rámci polských dějin umění byl ovšem Piotrowski „unikát – angažovaný a otevřeně vyjadřoval své politické názory. Ty vyplouvají na povrch v knihách, můžeme je vidět ve způsobu kontextualizace, v teoretických a uměleckých

33 Dagmar SVATOŠOVÁ, „Myslití dějiny současného umění v asynchronním prostoru“, in: ŠEVČÍK, *České umění*, s. 18–22, cit. s. 20. Příspěvky na Ševčíkem pořádaném symposiu s názvem *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy*, Praha 2008, se věnovaly konceptu antologií, nikoli asymetričnosti dějin.

34 PIOTROWSKI, „O prostorovém obratu“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 93; Edit ANDRÁS, „Horizontal Art History: Endangered Species“, in: Agata JAKUBOWSKA – Magdalena RADOMSKA (eds.), *Horizontal Art History and Beyond. Revising Peripheral Practices*. London – New York: Routledge 2023, s. 145–155.

rozhodnutích.⁽³⁵⁾ Stručně si proto povšimněme některých jeho životních dat.

Městem, kde se Petr Piotrowski v roce 1952 narodil a kde žil i v době intenzivního mezinárodního působení, byla Poznaň v západním Polsku, na tradiční komunikační trase spojující Berlín s Varšavou. Mezi univerzitními a kulturními centry Polska je Poznaň specifická tím, že většinu devatenáctého století bylo poznaňské vojvodství součástí Pruska a po okupaci Německem v roce 1939 bylo přímo připojeno k Třetí říši. Na místě zdejší uzavřené univerzity fungovala v letech 1941–1945 tzv. Říšská univerzita, ideologicky extrémně zaměřená na německé přivlastňování kultury středovýchodní Evropy.⁽³⁶⁾ Intelektuální prostředí v Poznani přímo vybízelo k potřebě zabývat se i v dějinách umění otázkami politických předpokladů nejen reálných mocenských konfliktů, ale i humanitních věd. Během univerzitních studií v letech 1971–1976 na Piotrowského nejvíce zapůsobil historik moderního a současného umění Andrzej Turówski, který spolupracoval se slavnou varšavskou galerií Foksal a pak odešel v roce 1980 do exilu v Paříži.⁽³⁷⁾ Svůj zájem o výtvarné umění realizoval Piotrowski také účastí na činnosti polooficiální, marginalizované umělecké scény, aniž by se zároveň vzdal ambice historika umění, který hledá adekvátní výklad a píše scelující příběh. Nepochota zůstat v odstupu se projevila Piotrowského politickým angažmá nejen v legálním odborovém svazu Solidarita, ale po vyhlášení stanného práva na konci roku 1981 i v ilegálním hnutí. Přitom byl zároveň

- 35 Luiza NADER – Katarzyna BOJARSKA – Adam MAZUR, „Láska k emancipaci. O řemeslu a angažovanosti humanitního vědce“ [rozhovor s Piotrem Piotrowským], in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 235 (upraveno).
- 36 Adam LABUDA, „Das kunstgeschichtliche Institut an der Reichsuniversität Posen 1941–1945“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, roč. 65, 2022, č. 3, s. 387–399.
- 37 Andrzej TURÓWSKI, „... gleichzeitig am und unter dem Tisch! Die Avantgarde und Zentraleuropa“, in: BERNHARDT – PIOTROWSKI, *Grenzen überwindend*, s. 35–41; Andrzej TURÓWSKI, „An Interrupted Dialogue“, in: Agata JAKUBOWSKA – Magdalena RADOMSKA (eds.), *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship*, Poznaň: Wydawnictwo naukowe 2019, s. 35–60.

univerzitním učitelem dějin umění a v roce 1982 dosáhl doktorátu. Tyto zkušenosti s revoluční praxí se otiskly do Piotrowského důrazu na kolektivnost a také v tom, že „své pojetí demokracie později rámoval spíše na základě post-marxistického myšlení než v neoliberačním kontextu.“⁽³⁸⁾

Ve sborníku, který právě vydalo Výzkumné centrum Piotra Piotrowského v Poznani, vystihla Dorota Jarecka proměnu, k níž v Piotrowského uměleckohistorickém myšlení došlo v polovině devadesátých let. Byla to reakce nejen na intelektuální zkušenosti nabyté během studijních pobytů na Západě, ale zároveň i na skutečnost, že politickým dědictvím Solidarity se po roce 1989 stal obrat k pravicovému konzervatismu.⁽³⁹⁾ Na počátku devadesátých let Piotrowski prosazoval „etické dějiny umění“ jako přímé pokračování myšlení disentu. Ve své knize o ruské avantgardě *Umělec mezi avantgardou a reakcí* z roku 1993 jasně odsuzoval morální nepřijatelnost jakéhokoli podílu na revolučním násilí nové sovětské moci. To se týká i avantgardních umělců, kteří nejsou kvalitou své tvorby z etického nároku nijak vyvázáni. V polovině dalšího desetiletí však přišel s konceptem „horizontálních dějin umění“ a později požaduje „kritické dějiny umění“ – tedy takové, které se nevyhýbají potřebě zpochybňovat vlastní předpoklady. Již začátek tohoto obratu Piotrowskému umožnil v dějinách polského moderního umění odmítnout totalitární koncept výkladu dějin sovětského bloku a vytvořit podstatně sofistikovanější, diferencovanější a podle mého názoru i realitě adekvátnější výklad politického angažmá moderního umění v období státního socialismu a diktatury komunistické strany. Piotrowski dokázal na základě nových zkušeností velmi rychle proměnit pohled podmíněný situací před rokem 1989 a podrobit jej kritice. V poslední dekádě života se pak

- 38 Agata JAKUBOWSKA – Magdalena RADOMSKA, „Umění, demokracie a přátelství – po Piotru Piotrowském“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 22.
- 39 Dorota JARECKA, „Revolutionary Double Bind“, in: JAKUBOWSKA – RADOMSKA, „Horizontal Art History and Beyond“, s. 26–36.

s konceptem alterglobalismu fakticky připojil k myslitelům inspirovaným teoriemi i praktikami postmarxismu, dekolonizace a anarchismu jakožto radikálního odmítnutí hierarchické vertikality. Poznamenal k tomu, že pro „východní“ teorie není nutné odvrhnout „západní“ pojmy a diskurzy: ty jsou užitečné do té míry, do jaké mají subverzivní potenciál.⁽⁴⁰⁾ Takový myšlenkový oblouk není v postkomunistickém prostředí střední a východní Evropy ojedinělý, i když není ani častý.

V českém prostředí u představitelů a představitelky generace narozené v padesátých a šedesátých letech takovou proměnu pohledu na psaní dějin moderního a nedávného umění nenacházíme. Důvody patří do rámce vymezujícího asynchronicitu dějin a asymetrii historických prostorů; jazykem historiografie řečeno, příčiny spočívají v rozdílné chronologii historických milníků, odlišnosti postavení komunistických stran v různých zemích před převzetím moci, diferencované sociálně-ekonomické struktury i různých dějinných předpokladech po druhé světové válce. Fakticky jedině, co země sovětského bloku sdílely, byla právě podřízenost Sovětskému svazu vyplývající především, byť nikoli výlučně, z faktu jejich zeměpisné polohy. Čechoslováci Piotrowského generační skupiny měli odlišné formativní politické zážitky a jen minimální možnosti studia či cestování do zahraničí. Koncentrovaně zhlédneme tyto rozdíly v Piotrowského vzpomínkách na polovinu sedmdesátých let na poznaňské univerzitě:

Zatímco my jsme se učili o klenbách a podobně, Turowského studenti četli Kristevu, Barthesa a Althussera, tedy to, čemu Američané říkají „francouzská teorie“. [...] Umělecké prostředí bylo poměrně zkonsolidované: všichni byli proti komunistům, všichni

40 Edit ANDRÁS, „Provincializace Západu: Rozhovor s Piotrem Piotrowským“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 225.

znali kritickou teorii (Althusser, Balibar, Foucault).⁽⁴¹⁾

U nás znali tyto autory nejvýš doslova jednotlivci a soukromníci: francouzskou teorii četli v Praze Jiří Pechar a Miroslav Petříček, Foucaulta v Brně historik Josef Válka a západní marxisty po roce 1970 možná nikdo. Čeští badatelé*ky se tudíž na rozdíl od Poláků při kontaktu se Západem ocitali v jazykovém a diskurzivním poli, pro jehož uchopení jim scházela výbava. Možnost podílet se na ilegální práci Solidarity přivedla Piotrowského k jiným intelektuálním preferencím, nežli byl u nás zážitek z Charty 77 a její marginalizace. Odlišný byl už samotný metodologický přístup. Zatímco Piotrowski ve smyslu západního marxismu uznává neodmyslitelný podíl společenských podmínek v myšlení a tvorbě jednotlivce, u nás převládal a převládá názor, že myšlení – stejně jako umění – je projevem individuální svobody a na politicko-společenských podmínkách závisí jen nepodstatným, vnějším způsobem. Lpění na ideji uměleckého univerzalizmu, a tedy i uznávání skutečné nadřazenosti západního hodnotového systému, i nezájem o kritickou dekonstrukci základních principů tradičních dějin umění by ovšem u nás bylo možné dovést až k určujícímu vlivu Vídeňské školy z počátku dvacátého století a jejímu projektu *ars una* – pokud zároveň nepřipustíme, že už tehdy šlo o univerzalizmus podmíněný politicky.⁽⁴²⁾ Jak píše Piotrowski:

Umělecká svoboda se pojila s právem neangažovat se, pracovat zcela nezávisle. [...] Autonomie umění byla považována za doménu

41 *Ibid.*, s. 234 a 236.

42 Ján BAKOŠ, „From Universalism to Nationalism: Transformations of the Vienna School's Ideas in Central Europe“, in: Ján BAKOŠ, *Discourses and Strategies*, Frankfurt am Main: Petr Lang 2013, s. 125–147; Matthew RAMPLEY, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship*, University Park: The Pennsylvania State University Press 2013.

univerzálních významů, za pravý smysl evropské kultury, stavěné do opozice ke kultuře sovětské, v níž umění sloužilo jako politická propaganda.⁽⁴³⁾

Chápe také, že

v této části evropského kontinentu, jak píše Magda Cárnecki, mohla kultura působit jako strategie odporu proti totalitnímu útlaku, protože tím, že získala absolutní platnost, se stala ahistorickým konstruktem. Místní intelektuálové dostali příležitost vybudovat si identitu příklonem k evropské hodnotové sféře. Takové je pozadí univerzalizmu [...].⁽⁴⁴⁾

Přetrvávání univerzalizmu vystupuje jako problém, pokud dějiny umění středovýchodní Evropy už nechceme psát uzavřené do státních hranic, ale transnacionálně, nebo aspoň komparativně. To je požadavek, který pro humanitní a sociální vědy už od konce devadesátých let uplatňuje nejen Středoevropská univerzita, ale rovněž naprostá většina západních univerzit, nakladatelství a grantových agentur. Řada historických prací různých oborů proto zpracovává své téma pohledem na několik zemí střední a východní Evropy najednou. Podle Piotrowského by základem skutečného transnacionálního přístupu měla být soustavná komparace, již chápal ve smyslu etablovaného oboru literárně-vědné komparatistiky.⁽⁴⁵⁾ Velmi často se však namísto toho dospívá k paralelním narativům, které se nedaří propojit. To oprávněně kritizoval Rampley ve výše zmíněné debatě, a požadoval, aby se dějiny umění psaly provázaně. Tím se

43 Piotr PIOTROWSKI, „K nové geografii umění“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 40.

44 *Ibid.*, s. 38.

45 RAKUŠANOVÁ, *Bohumil Kubišta*; srov. MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 150 a 225.

ale neřeší jádro problému, pokud vynecháme ostatní komponenty Piotrowského metody, protože univerzalistické pojetí umělecké hodnoty a vertikální hierarchická topografie pak zůstávají na svém tradičním místě. Odlišný historický rytmus a povaha státních socialismů v jednotlivých zemích sovětského bloku jsou faktem, který je podstatný jak pro vývoj umění, tak i pro psaní o něm. Jak Piotrowski ukázal, příčina spočívá v tom, že zatímco neoliberální kapitalismus vede k unifikaci umění, státní socialismus naopak – i navzdory své rétorice „proletářského internacionalismu“ – v praxi podporoval lokální výrazovou autonomii, když už ničím jiným, tak omezováním cestování. Vývoj se tudíž odehrával v daných státních hranicích.⁽⁴⁶⁾ Lze jistě právem věnovat zvláštní pozornost vytváření sítí mezi marginalizovanými umělci různých zemí sovětského bloku a je přínosné zkoumat výstavy, velké i malé, které putovaly mezi nimi navzájem. Pokud by se tím ale měla popírat faktická diference a asynchronnost dění v těchto zemích středovýchodní Evropy, docházelo by ke zkrácení historické skutečnosti.

Kritiky a výhledy

Vydání obou Piotrowského knih v češtině nepochybně obohatí naši diskusi o tom, jak vyvažovat tuzemskou tradici s potřebou nezůstávat stranou mezinárodních debat. V souladu s jeho myšlením by nebylo ani odmítnutí, ani pouhé převzetí. Na závěr si proto povšimněme těch kritik Piotrowského myšlenek a vnitřních rozporů v jeho textech, které jsou konstruktivní, tedy uznávají hodnotu kritizovaných konceptů a navrhují, jak v nich obsažené problémy překonat a daný směr myšlení rozvíjet dál, třeba vůči původním textům konfliktně. Ve zmíněném sborníku vydaném Piotrowského následovnicemi najdeme texty, které tvrdí, že Piotrowského horizontální dějiny už nedostačují

46 PIOTROWSKI, *Grenzen überwindend*, s. 54–55; MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 108 a 157.

a že nejsou důsledně horizontální. Magdalena Radomska konstatuje, že skutečné horizontality by se dosáhlo teprve tehdy, pokud bychom vyšli z uznání, že umění i dějiny umění jsou produkty práce, a tudíž jsou součástí vlastnických vztahů.⁽⁴⁷⁾ Mimo zmíněný sborník přináší podle mého mínění důležitý kritický vhled albánsko-americký teoretik a kritik Raino Isto, když si všimá toho, že odmítnutí hierarchických hodnocení se u Piotrowského nedotklo odmítnutí socialistického realismu jako nemoderního ne-umění.⁽⁴⁸⁾

Nejzávažnější kritika ovšem spočívá ve skutečnosti, že projekt horizontálních dějin umění zůstává nenaplněn, a tak právem vzniká otázka, zda je vůbec reálný. Piotrowski ve svých knihách nastavil nové paradigma psaní o umění zemí střední a východní Evropy v druhé polovině dvacátého století. Nesplnil ale vlastní požadavek, že je třeba vytvořit takovou metodu, která bude zároveň kompatibilní s hodnotami tradičních dějin umění. Ačkoli chtěl překonat přístup dvou paralelně znějících hlasů, fakticky jen přidal a posílil ten východní, aniž by se západní hlas změnil – ostatně výše zmíněná Rampleyho kritika promlouvající ze Západu je toho důkazem. Případ již také zmíněného týmového projektu vedeného Marií Rakušanovou ukazuje, jak obtížné je praktické překonávání navyklých bariér a badatelských trajektorií. Možná tento neúspěch však není jen praktický, ale zásadnější, což může souviset také s tím, že se Piotrowskému nepodařilo prosadit do širší debaty některé své ústřední pojmy. „Alterglobalismus“ má možná ještě šanci, až vyjde anglický překlad jeho nedokončené poslední

47 Magdalena JAKUBOWSKA, „Not Horizontal Enough: Horizontal Art History with Marxist Restrictions“, in: JAKUBOWSKA – RADOMSKA, *Horizontal Art History*, s. 123–133.

48 Raino ISTO, „Some Notes on the Apparently Mutually Exclusive Status of (M/m)odern (A/a)rt and Socialist Realism“, *Afterart*, 28. 8. 2015, <https://afterart.org/?s=piotrowski>, (cit. 21. 2. 2023). Potřebu přehodnocení u nás ukázal Tomáš POSPISZYL, „Úkoly pro dějiny umění východní Evropy doby socialismu“, *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 2019, č. 27, s. 16–25; Tomáš POSPISZYL, *Teodor Retrekl*, Praha: Kunsthalle Praha – Academia – Galerie Kodl 2022.

knihy *Globální přístup k umění východní Evropy*.⁽⁴⁹⁾ Termíny „agorafobie“ a „agorafilie“ ale neuspěly, při překladu zmizely i z anglického titulu knihy *Umění a demokracie*. Měly přitom vyjádřit důležitý průsečík mezi psychologii skupinového traumatu z útlaku totalitní a posttotalitní moci na jedné straně, a na druhé straně nutností neuzavřít se do individualismu, zůstat aktivní ve veřejném prostoru. Jiný důvod nejasností může spočívat také v tom, že Piotrowski nevěnoval ve svých textech dostatečnou pozornost důkladnému objasnění hlubších vrstev svého umělecko-historického myšlení, zejména otázky, jak poctivě myslet provázanost mezi „agorou“ a výrazem umělecké osobnosti. Zdá se mi například, že je pro jeho pojetí důležitý přesun těžiště zájmu z uměleckého subjektu a díla na recipienta, jakožto podílníka na události uměleckého díla. Jenže tam, kde Piotrowski odkazuje na tzv. recepční teorii, jež by mohla být přiměřeným teoretickým zázemím, zachází s tímto konceptem dosti povrchně.⁽⁵⁰⁾

Při vědomí oprávněnosti těchto kritik se domnívám, že Piotrowského texty se v češtině objevují v nejvyšší čas a budou v aktuálním českém umělecko-historickém prostředí přínosné a podnětné. Bude určitě třeba mnohem důkladněji než dosud nad nimi vést debatu o psaní dějin českého umění dvacátého století, zejména jeho druhé poloviny – a přitom překonávat mínění, že takové dějiny vznikají ze studia materiálu samy sebou, bez potřeby formulace strukturující koncepce. Obě krajní pozice, tedy jak výlučnost a mezinárodní nesouměřitelnost domácích výkonů, tak i nerespektování konkrétní politicko-kulturní situace druhé poloviny století na obou stranách tzv. železné opony, nebudou už déle udržitelné. Bude třeba prozkoumat a jasně popsat, zda – a pokud ano, tak jakým způsobem – se umění vytvářené v mocensky limitovaných podmínkách státního socialismu

49 Agata JAKUBOWSKA – Magdalena RADOMSKA, „Umění, demokracie a přátelství – po Piotru Piotrowském“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, pozn. 15 na s. 26.

50 PIOTROWSKI, *Významy modernismu*, s. 81–82.

podílelo v padesátých až osmdesátých letech na „dobovém slohu“. To, co bylo v této debatě označováno jako specifika zemí střední a východní Evropy, může být spíše zkušenost postkomunistických zemí, již nabyly jak ve své totalitní a posttotalitní minulosti, tak v době transformace.⁽⁵¹⁾ Tento postřeh pomíjí výše zmíněné starší kořeny celé debaty v zápletkách „umělecké geografie“ a nevšímá si ani existence umění východního Německa, přesto je cenný jako poukaz na potřebu kritického pohledu na předpoklady vlastního myšlení, k nimž patří i mocensko-politické a politicko-ekonomické okolnosti.

Nakonec, ale určitě ne bezvýznamně, přispěje u nás otevření nové diskuse nad Piotrowského dílem k vyrovnávání se s nezbytností dekolonizace. V řadě textů ze závěrečné etapy svého života podrobně analyzoval a aplikoval na umění ze střední a východní Evropy pojmy a souvislosti postkoloniální teorie. Zřetelně ukazoval, v jaké míře a v jakém smyslu je a v jakém není západní dekolonizační diskurz použitelný pro psaní zdejších dějin umění. V důležitém příspěvku z roku 2014 přesvědčivě vyvrátil zjednodušující představu o sovětském bloku jako koloniích Sovětského svazu.⁽⁵²⁾ Piotrowski nestál o „neoliberální koncept ‚velkorysého‘ přijetí ‚druhých‘ do společenství ‚našich‘“.⁽⁵³⁾ Pochopil totiž, že dekolonizační impuls plného uznání jinakosti musí nutně vést k dekonstrukci samotných základů dějin umění jako humanistické disciplíny – a k jejich rekonstrukci. Správně si povšiml, že stejný účinek má i feministické uznání plné rovnosti žen a mužů a také tvorby umělců a umělkyň, kteří vyjadřují jiné než heteronormativní genderové a sexuální identity.

- 51 Karen von VEH – Richard GREGOR, „Horizontalität without Limits. Postcolonial and Postsocialist Experience and Frameworks for Studying Art and Art History in Peripheries“, in: JAKUBOWSKA – RÁDOMSKA, *Horizontal Art History*, s. 37–47.
- 52 Piotr PIOTROWSKI, „Jak psát o umění po roce 1989“ a „Východoevropské umělecké periferie a postkoloniální teorie“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 124 a 190–207.
- 53 *Ibid.*, s. 219.

Recepce postkoloniální teorie je typickým příkladem toho, jak Piotrowski pracuje se „západními teoriemi“, další velmi instruktivní případy najdeme roztroušené v jeho knihách, včetně *Významů modernismu*. Nepřejímá hotové koncepty, které by aplikoval na zdejší situaci, avšak jejich nekompatibilita jej nevede k rezignaci. Proniká k základním principům těchto teorií a ty použije pro vlastní metodologickou variaci či adaptaci. Jako někdo, kdo se také již léta snaží pracovat obdobným způsobem, mohu dosvědčit, že zdánlivě samozřejmá intelektuální technika probouzí v nemalé části čtenářstva rozrušené či odmítavé reakce, avšak zároveň se stále znovu osvědčuje jako efektivní. V případě dekolonizace jde o kladení základních otázek stredo-evropské realitě: kdo byl kolonizovaný a kdo byl kolonizátor? Nevystačíme s termíny, které byly vytvořeny pro uchopení situací, v nichž je „druhý“ odlišitelný na první pohled svou fyzickou jinakostí, a musíme instrumentálně rozšířit o kategorie, jako je „blízký druhý“ a „ne-tak-úplně-druhý“. K tomu je třeba rozšířit i topografické souřadnice, například o koncept „semiperiferie“ podle teorie světových systémů Immanuela Wallersteina.

Historické a symbolické místo východní Evropy jako součásti Evropy, ale ne tak úplně – totiž její relativní absence v diskurzu, který ztotožňuje Evropu se západní Evropou – komplikuje asymetrii tzv. globálního Severu a globálního Jihu. [...] je třeba decentralizovat představy eurocentrismu a evropského bělošství.⁽⁵⁴⁾

- 54 Jan SOWA – Joanna WARSZA, „Eastern European Coloniality without Colonies“, *Post. MoMA notes on art in global context*, 19. 1. 2022, <https://post.moma.org> (cit. 21. 2. 2023); srov k tomu Filip HERZA, „Colonial Exceptionalism: Post-Colonial Scholarship and Race in Czech and Slovak Historiography“, *Slovenský národopis*, roč. 68, 2020, č. 2, s. 175–187; SLACÁLEK, „Postkoloniální střední Evropa?“.

Domnívám se, že teprve tady nalézáme vlastní místo našeho regionu a jeho konceptualizace pro globální dějiny umění. Na takových místech se teorie a dějiny moderního, nedávného i současného umění mohou opět stát aktivními účastníky řešení celospolečenských otázek. Jsme-li „bílí, ale ne tak docela“, může to vést až k „východoevropské revoltě iliberalismu“.⁽⁵⁵⁾ Taková účast aktuálního umění i teorie a dějin umění nedávného a historického na aktuálních debatách byla skutečným Piotrowského poselstvím a překlad jeho textů by mohl podpořit ty, kdo do ní v našem prostředí vstupují.

Demokracii definoval jako „agonistickou agoru spíše než jako nákupní centrum či dokonale organizovanou továrnu“, přičemž zdůrazňoval značnou roli globálního umění při vytváření globálních demokratických základů. Piotrowski se zřekl postmoderního paradigmatu, které ztotožňoval s dekonstrukcí, a tvrdil, že globálně angažovaní umělci a umělkyně musí svým dílem směřovat k demokracii. Argumentoval pro nadnárodní demokratické struktury s tím, že „lokální politické struktury nejsou schopny bránit občany před vykořisťováním ze strany globálních korporací“.⁽⁵⁶⁾

55 Ivan KALMAR, *White but not Quite: Central Europe's Illiberal Revolt*, Bristol: Bristol University Press 2022.

56 Agata JAKUBOWSKA – Magdalena RADOMSKA, „Umění, demokracie a přátelství – po Piotru Piotrowském“, in: MORGANOVÁ – ŠKABRAHA, *Umění a emancipace*, s. 26–27.