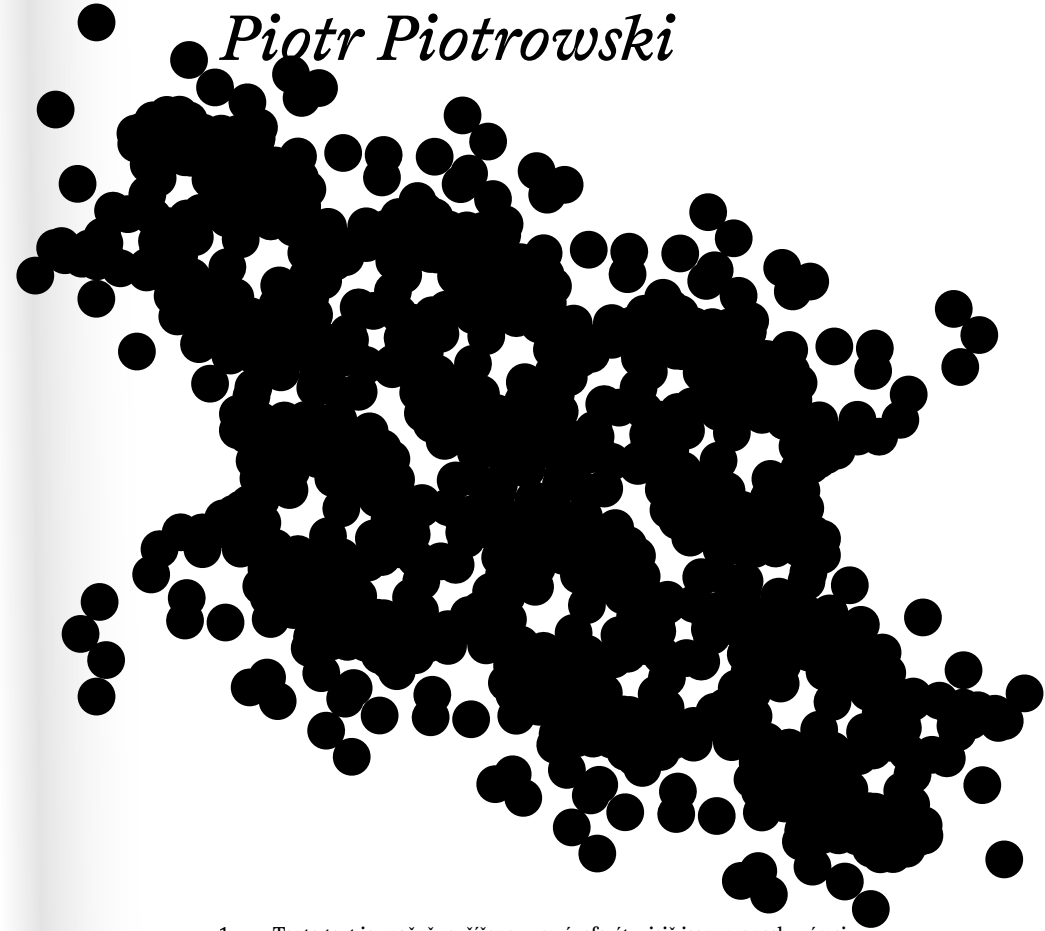


Piotr Piotrowski, „Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki“, *Teksty Drugie*, 2013, č. 1–2, s. 269–291. Anglické vydání: „From Global to Alter-globalist Art History“, *Teksty Drugie*, 2015, č. 1, s. 112–134.

Z polského originálu přeložily Justyna Suma a Hana Blažková.

Od globálních k alterglobalistickým dějinám umění⁽¹⁾

Piotr Piotrowski



1 Tento text je značně rozšířenou verzí referátu, jež jsem pronesl v rámci Metodologického semináře pořádaného Asociací kunsthistoriků v obci Nieborów ve dnech 25.–27. října 2012. Děkuji paní profesorce Marii Poprzęcké za souhlas s vydáním textu ještě před publikací materiálů ze semináře. Rád bych také poděkoval za podnětné diskuze všem účastníkům semináře Globální dějiny umění, jež jsem vedl v zimním semestru 2012/2013 na Varšavské univerzitě v rámci projektu „moderní univerzita“.

Existují globální dějiny umění?

Kitty Zijlmans uvozuje svůj krátký, zato hutný programový text slovy: „Je zřejmé, že dějiny umění nejsou globální.“⁽²⁾ Autorka po tomto kategorickém tvrzení uvádí několikabodový program dějin umění, jenž by mohl být odpovědí na procesy, které dnes probíhají ve světě a mezi něž patří například objevování globálního rozměru umělecké kultury. Nebudu ho zde shrnovat, rád bych ale zdůraznil, že jeho požadavky jsou příliš troufalé. Její hlavní postulát – že se má jednat o „interkulturní“ projekt – se příliš neliší od hlavního proudu stále narůstajícího množství literatury, jež na toto téma vzniká. Jeden z jejích zajímavějších nápadů, totiž že by globální dějiny umění měly odmítnout západocentrickou dominanci formální analýzy, a zaměřit se spíše na analýzu „materiální“, sdílí také mnoho jiných autorů. Měl bych zdůraznit, že přestože svůj text Zijlmans zakončuje otázkou, „jestli to bude fungovat“,⁽³⁾ v článku vydaném o dva roky později v antologii, jejíž je spolueditorkou, již žádné pochybnosti zřejmě nemá. Vychází tam totiž z předpokladu, že umění a dějiny/kritika umění jsou – jako „funkce“ určité společenské formace – součástí „uměleckého systému“, který je definován „pozorováním a popisováním sebe sama“. Diskurs, který v této oblasti dějiny umění vytvářejí, tento systém reguluje a zároveň formuje. To, že dějiny a kritika umění v poslední době do tohoto diskursu zapojují umění periferie, je jeden z projevů globalizace uměleckého systému. Zijlmans však nepopisuje, jak (!) se to děje, nýbrž pouze konstatuje, že (!) se to děje, a to pro

2 Kitty ZIJLMANS, „An Intercultural Perspective in Art History: Beyond Othering and Appropriation“, in: James ELKINS (ed.), *Is Art History Global*, New York: Routledge 2007, s. 289.

3 *Ibid.*, s. 298.

ni stanovuje výchozí bod globálních dějin umění.⁽⁴⁾ Výše citovaná otázka se tím spíše zdá být zásadní pro projekt, který jsem zde nazval „globálními dějinami umění“.

Bezpochyby jsme v dnešní době svědky globalizace nejen v politických a ekonomických kategoriích, tedy impéria svého druhu, ale také toho, co bychom mohli nazvat globálním uměním. To se sice na jednu stranu rozpíná v prostoru mezi světovým trhem, finančními velmocemi korporátů a sběrateli umění, na druhou stranu je ale tvorbou přispívající k tomu, co Michael Hardt a Antonio Negri nazývají „multitude“ („mnohost“)⁽⁵⁾, čili kontraimpériem.⁽⁶⁾ Ostatně, globální umění Jeffa Koonse se zásadně liší od umění Artura Žmijevského. Je zřejmé, že (jako ostatně často v dějinách) je to právě současné umění, co nás přivádí k otázkám po historii, a tím ovlivňuje i podobu dějin umění. I přesto, že se diskutuje časové vymezení⁽⁷⁾ a stav globalizace nebo globální povaha kultury, a studií na téma globálního umění i jeho historie a pokusů o vybudování oboru globálních dějin umění každým rokem přibývá, nemohu se zbavit dojmu, že otázka Kitty Zijlmans citovaná v úvodu zůstává stále aktuální. Ani James Elkins, který je v této oblasti považovaný za odborníka, nepřichází s přesvědčivou odpovědí na otázku, jak by globální umění

4 Kitty ZIJLMANS, „The Discourse on Contemporary Art and the Globalization“, in: Kitty ZIJLMANS – Wilfried van DAMME (eds.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008, s. 135–150. Autorka se při používání pojmu *umělecký systém* odvolává k textům: Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984; Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

5 Do češtiny bývá tento pojem překládán jako „multitude“ (pozn. překl.).

6 Michael HARDT – Antonio NEGRI, *Empire*, Cambridge MA: Harvard University Press 2001.

7 Velmi obecně řečeno, existují badatelé, kteří poukazují na hlubší dějiny globalizace, které datují zejména k vývoji kapitalismu v moderních dějinách: Peter SLOTERDIJK, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Berlin: Suhrkamp 2006; Immanuel WALLERSTEIN, *World-Systems Analysis: An Introduction*, Durham: Duke University Press 2004. V našem oboru se k nim připojuje Thomas DaCosta KAUFMANN, který polemizuje s Fredricem Jamesonem: James ELKINS (ed.), *Art and Globalization*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2010 (výroky Thomase DaCosty Kaufmanna: s. 13, 37–39; výroky Fredrica Jamesona: s. 13–15). Srov. také Thomas DaCosta KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago: The University of Chicago Press 2004.

mělo vypadat. Elkinsova argumentace vede k požadavku neutralizace západních nástrojů a většího odvolávání se na lokální texty, které mohou poskytnout znalosti i výzkumné nástroje.⁽⁸⁾ Někteří badatelé mu však vytýkají, že tyto nástroje používá spíše jako předem připravené šablony, nikoli jako reálně existující a často heterogenní historické prameny, obklopené různými nejednoznačnými interpretacemi.⁽⁹⁾ Kdybychom tedy měli vyvozovat nějaké konkrétní závěry, tedy spíše negativní – víme, čím globální dějiny být nemají.

Vcelku přesvědčivou odpověď na výše uvedený závěr podává Hans Belting, který poukazuje na to, že by se globální dějiny umění neměly zaměřovat se světovými studii umění (*World Art Studies*), jež se spíše než na geografický a historický význam umělecké tvorby soustředí na výzkum světového uměleckého dědictví v univerzálním měřítku. Nemohou je zastoupit ani dějiny globálního umění, neboť se jedná o poměrně nový jev. A už vůbec bychom neměli pouze „rozšiřovat“ dosavadní západní dějiny umění na oblasti do této doby zanedbané či ignorované, které pochází z tzv. globálního jihu (donedávna nazývaného třetí svět) a patří k současné, globální umělecké kultuře, neboť by se jednalo o prodloužení hegemonické strategie univerzalistických, modernistických, západních dějin umění. Belting nepochybuje o tom, že globální umění, kvalitativně odlišné od současného, tzv. postmodernistického umění, je pro dějiny umění výzvou a do jisté míry také potvrzením jeho dřívější teze o prolomení

- 8 James ELKINS, „Writing about Modernist Painting Outside Western Europe and North America“, in: John ONIANS (ed.), *Compression vs. Expression. Containing and Explaining the World's Art*, Williamstone MA: Sterling and Francine Clark Art Institute 2006, s. 188–214; James ELKINS (ed.), *Is Art History Global?*, New York-London: Routledge 2007; James ELKINS, „Why Art History is Global“, in: Jonathan HARRIS (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2011, s. 375–386.
- 9 Monica JUNEJA, „Global Art History and the ‚Burden of Representation‘“, in: Hans BELTING et al., *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz 2011, s. 279–280.

paradigmatu oboru, kterou najdeme v jeho důmyslné formulaci „konce dějin umění“.⁽¹⁰⁾ Nešlo mu samozřejmě o konec myšlení o umění, ale o vykročení z příliš úzkého rámce téhož paradigmatu, do něhož se nevešla mnohá díla jak starého, tak současného umění. Podle Beltinga navíc přestavbu potřebuje nejen samotný obor, ale i muzea, jež čelí globálním výzvám (které mimochodem probíhají především na lokální úrovni), nemohou pokračovat v předchozích koncepcích – ani v koncepci MoMA, ani v koncepci MoCA. První z nich hluboce vězela v mytologii univerzalizmu,⁽¹¹⁾ druhá v logice pozdního kapitalismu.⁽¹²⁾ Nová koncepce by měla v souladu s proudem, který pozorujeme v kultuře, polemizovat s oběma výše zmíněnými a odstranit oborové i institucionální bariéry, které například odlišují etnografická muzea od těch kunsthistorických. Tato nová koncepce by především měla vytvářet fóra veřejné debaty.⁽¹³⁾

*Globální dějiny umění
a postkoloniální studia*

I přesto, že chybí koncepčně vypracovaný systém, „jak dělat dějiny umění“, tedy celistvá teorie, nebo i její jednotlivé

- 10 Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Mnichov: Verlag C. H. Beck 1994.
- 11 Srov. mj. Carol DUNCAN, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London: Routledge 1995, s. 102–132.
- 12 Rosalind KRAUSS, „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“, *October*, roč. 54, podzim 1990, s. 3–17.
- 13 Tyto argumenty zaznívají v publikovaných textech Petera Weibla a jeho spolupracovníků v rámci jím vedeného projektu „GAM – Global Art Museum“ v ZKM Karlsruhe: Peter WEIBEL – Andrea BUDDENSIEG (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007; Peter WEIBEL – Andrea BUDDENSIEG (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009; Peter WEIBEL – Andrea BUDDENSIEG (eds.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

návrhy,⁽¹⁴⁾ analytická praxe odhaluje velmi rozsáhlý výzkumný prostor a obrovské množství literatury.⁽¹⁵⁾ Ta vychází především z postkoloniálních studií, jejichž vývoj v našem oboru začal poměrně pozdě, tedy až na konci osmdesátých let. Rok 1989, kdy se souběžně konaly tři důležité výstavy, se zdá být klíčový a z určitých důvodů i symptomatický, neboť se zároveň jedná o období pádu komunismu ve východní Evropě. Právě v tomto roce byly uspořádány výstavy *Magiciens de la Terre* v Centre Pompidou, kurátorem byl Jean Hubert-Martin; *The Other Stories. Afro-Asian Artists in Post-War Britain* v Hayward Gallery v Londýně, jejímž kurátorem byl Rasheed Araeen, a zatřetí, nejzajímavější ročník bienále v Havaně, které kurátoroval Gerardo Mosquera.

Základním argumentem kunsthistorických postkoloniálních studií je mnohost modernit a modernismů, významů a realizací, a také jejich povaha, která je transkulturní, dynamická a participační (tedy nikoli jen zrcadlící centrum). Píše o tom v zásadě většina badatelů, také těch, kteří se s postkoloniální perspektivou neztotožňují, jako například jeden z nejlepších odborníků na asijské umění John Clark,⁽¹⁶⁾ anebo těch, kteří kritizují tyto studie zvnějšku, jako třeba šéfredaktor stěžejního kunsthistorického

- 14 Někou dobu byl za takový návrh pokládán text Davida Summerse, v němž autor přehazuje břemeno analýzy z oblasti vizuální do oblasti prostorové, čímž zahajuje polemiku se základními západními kategoriemi analýzy uměleckého díla. Srov. David SUMMERS, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York: Phaidon 2003. Srov. také David SUMMERS, „World Art History and the Rise of Western Modernism, or Goodbye to the Visual Arts“, in: ONIANS, *Compression vs. Expression*, s. 215–234.
- 15 Kromě publikací zmíněných v předchozích poznámkách bych rád odkázal i na syntetizující studie a antologie (vyneschal jsem monografie jednotlivých regionů): Jonathan HARRIS (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2011; Silvia von BENNINGSEN (ed.), *Global Art*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009; Charlotte BYDLER, *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Uppsala University 2004; Julian STALLABRASS, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press 2004; Elaine O'BRIEN et al., *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013.
- 16 John CLARK, *Modern Asian Art*, Honolulu: The University of Hawaii Press 1998. Srov. také John CLARK, „Modernities in Art: How are they ‚Order‘?“, in: ZIJLMANS – DAMME, *World Art Studies*, s. 401–418.

časopisu *Third Text* Rasheed Araeen. Ten postkoloniálním studiím (a ještě mnohem více koncepci multikulturalismu) vytýká, že zakrývají západní hegemonii a upevňují neokoloniální rozdělení světa.⁽¹⁷⁾ Rád bych se tu věnoval článku vydanému v říjnovém čísle *The Art Bulletin* v roce 2008, který napsal známý odborník na indické umění Partha Mitter.⁽¹⁸⁾ Text otevírá autorova kritická analýza koloniálních dějin umění, spočívající v tom, že obvykle konstatují jednosměrný import tzv. primitivního umění z kolonie do metropole, tj. směr, jež jiný badatel v jiném textu nazývá merkantilismem.⁽¹⁹⁾ Tento import se samozřejmě pojiil se západní hegemonií a předpokladem, že modernismus, jakkoli inspirovaný Východem, může vzniknout pouze na Západě, a odtamtud se může už jako západní produkt opět exportovat na Východ. Podle některých koloniálních badatelů by totiž Východ sám nebyl schopen modernistické umění vytvářet. Co více, importováním modernismu se umělec na Východě ocital v pasti mezi přesnou imitací a neumělým napodobováním. V prvním případě mu kolonizátor vytýkal, že „se opičí“, v druhém, že nedělá pokroky. V koloniální vizi moderního umění existuje zkrátka pouze jeden modernismus, a to ten západní, který má samozřejmě univerzalistické poslání a je zaváděn hierarchickým způsobem. Mitter však poukazuje na to, že se za touto představou skrývá spíše ideologie než skutečný vztah mezi metropolí a kolonií. Ve skutečnosti totiž „recepce“ modernismu v koloniích nebyla

- 17 Rasheed ARAEEN, „Our Bauhaus Other's Mudhouse“, *Third Text*, roč. 3, 1989, č. 6, s. 3–14; Rasheed ARAEEN, „A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics“, in: Rasheed ARAEEN et al., *The 'Third Text' Reader on Art, Culture and Theory*, London: Continuum 2002, s. 333–345; Rasheed ARAEEN, „Art and Postcolonial Society“, in: HARRIS, *Globalization and Contemporary Art*, s. 365–374.
- 18 Partha MITTER, „Intervention. Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery“, *The Art Bulletin*, roč. 90, 2008, č. 4, s. 543–544. Srov. také Partha MITTER, „Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India: an Interview“, in: Kobena MERCER (ed.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge MA: The MIT Press 2005, s. 24–49.
- 19 Ming TIAMPO, „Cultural Mercantilism. Modernism's Means of Production: the Gutai Group as Case Study“, in: HARRIS, *Globalization and Contemporary Art*, s. 212–224.

pasivní, a ani její vztah s metropolí nebyl jednosměrný. Příklad prvního tvrzení Mitter nachází v Indii v devatenáctém století, kde se v této době rozšiřuje akademické malířství jako synonymum kolonizace, zpracovávají – což je z pohledu koloniální politiky významné – orientalistické motivy, jež byly známé západnímu umění. To vzbudilo odpor, který měl naopak podobu nacionalistických koncepcí návratu k historickým pramenům a také exploatace umění vycházejícího z tradičního indického umění. Tento stav ale změnila avantgarda, a zejména v Indii velmi oblíbený kubismus, který se tam na začátku dvacátých let objevil. Od té doby začalo indické umění inspirované kubismem fungovat jako kritika koloniálního akademismu, a zároveň i nacionalismu, který byl přítomný v tvorbě inspirované indickou tradicí. Mitter zdůrazňuje ještě druhý aspekt, a sice že odvolávání se k tzv. primitivnímu umění na Západě nebylo pouhou formalistickou inspirací. Západní umělci podle něj svým odkazováním na „jiné“ umění podkopávali kulturní hegemonii. Tím, že odmítali klasická a realistická východiska západního umění, a místo toho budovali buřičské poetiky a sdělení, zpochybňovali imperiální, kapitalistické a buržoazní základy, na nichž západní, a tedy i koloniální společnosti stály.⁽²⁰⁾ Na závěr autor konstatuje, že nové dějiny umění (*New Art History*) vycházející z postkoloniálních premis dokážou odhalit jiný obraz modernismu, pluralistický, otevřený a decentralizovaný. Mohou také poukázat na složitý vztah mezi lokálním a globálním a na vzájemné inspirace mezi centry a periferiemi v celé jejich dynamice. Znamená to samozřejmě to, co zdůrazňují v zásadě všichni badatelé tohoto oboru, totiž že postkoloniální situace se netýká jen bývalých kolonií, ale možná především spíše (bývalých?) metropolí.

20 Názory podobného druhu se objevovaly i mezi západními vědci, kteří neměli s postkolonialismem nic společného. Srov. Patricia Dee LEIGHTEN, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*, Princeton NJ: Princeton University Press 1989.

V tomto kontextu Partha Mitter zavádí velmi zajímavé pojmy „kosmopolitní primitivismus“ a „virtuální kosmopolitismus“, který nazývá také „představovaným kosmopolitismem“, čímž důmyslně navazuje na teorii nacionalismu Benedicta Andersona, vycházející z jeho pojmu „představované společenství“ (imagined community). Jedná se zde o to, že počátkem dvacátého století bylo odvolávání se k primitivismu mezi modernistickými umělci, bez ohledu na zemi a kontinent původu, běžně rozšířené a tvořilo základ jejich ideové a umělecké komunity v rámci jejich kritických strategií vůči estetické, kapitalistické a koloniální politice Západu.⁽²¹⁾ Je však důležité zmínit, že zatímco západní avantgardní umělci čerpali z jim vzdálených zdrojů „primitivní“ tvorby, indiští umělci těžili z vlastních pramenů, což není totéž: situuje to obě umělecké skupiny do odlišných pozic, a oslabuje tím pouta této primitivistické internacionály. Kromě toho je tu ještě další rozdíl: západní umělci se zaobírali kritikou kolonialismu „vlastního“ – nebo přinejmenším vlastních zemí – zatímco „jiní“ umělci, v našem případě indiští, bojovali s kolonialismem cizím. Zohlednění zmíněných problémů by určitě způsobilo jiné rozmístění těchto „společenství“ na tehdejší mapě světa. Pro Mittera je ale důležité, že právě avantgarda inspirovaná se lokálním lidovým („primitivním“) uměním přinesla indickým umělcům možnost vysvobození se ze dvou pastí kolonialismu. První je západní, imperiální a v důsledku také orientální akademismus, druhou nacionalismus promítající se do tradičního aristokratického umění (např. ploché a dekorativní miniatury).

21 Podobnou argumentaci v rozšířené podobě představuje autor zde: Partha MITTER, *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, London: Reaktion Books 2007.

*Postkoloniální studia
a (východní) Evropa*

Postkoloniální studia jsou základním impulsem ke globálnímu uvažování o umění. Máme-li prohloubit tento typ reflexe v návaznosti na východoevropské umění v decentralizované a pluralistické perspektivě, musíme se postupně vypořádat právě s postkoloniálními studii.

Všimněme si, že různé publikace věnované globálnímu umění, a přesněji řečeno dějinám umění nahlíženým z globální perspektivy, východní Evropu zásadně opomíjejí. Občasné zmínky o ní jsou velmi obecné. Dominují studia uměleckých kultur Asie, Afriky, Latinské Ameriky a Austrálie, jež většinou nejsou zkoumány ve vzájemných vztazích, ale odděleně, jedna vedle druhé. Pro tento druh badatelů není východní Evropa předmětem výzkumu ani zajímavým materiálem. Rovněž zdejší myšlení o výtvarném umění v těchto syntetizujících publikacích nenachází uplatnění. Když se Charlotte Bydler pokouší nastínit globální obrysy oboru mimo Západ, píše o dějinách umění v Africe, Turecku, Skandinávii a Koreji, ale východní Evropu nezmiňuje.⁽²²⁾ Zavinili jsme si to do jisté míry sami. I přes řadu pokusů o zpracování dějin umělecké historiografie tohoto regionu, kterých se ujal hlavně Adam Labuda se svými studenty a studentkami v Německu,⁽²³⁾ nevznikla zatím syntetizující studie o vývoji dějin umění ve východní Evropě, jež by zahrnovala a srovnávala výzkumné a teoretické zkušenosti různých zemí. Vzhledem k poměrně velkému množství těchto zemí a tomu, že jejich občané mluví a píšou v různých a málo známých jazycích, to není zcela jednoduché. Někdo se však jednou musí tohoto úkolu ujmout. Na druhou stranu, jak podotýká Ján Bakoš, ani globální dějiny umění se netěší příliš velkému zájmu

22 Charlotte BYDLER, *The Global Art World Inc.*, s. 159–179.

23 Srov. mj. Robert BORN – Alena JANATKOVÁ – Adam S. LABUDA (eds.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte), Berlin: Gebrüder Man Verlag 2004.

východoevropských kunsthistoriků.⁽²⁴⁾ Přestože se s tímto tvrzením nelze zcela ztotožnit, pravdou je, že se v naší části Evropy této oblasti dosud nevěnovala žádná seriózní studie. V důsledku toho se nemůžeme této debaty účastnit na mezinárodní úrovni. V jiných oborech, především v literární vědě nebo hospodářských a politických dějinách, je ale situace odlišná. Dokazuje to kniha Jana Sowy, která znamenitě přepisuje polské dějiny,⁽²⁵⁾ nebo dřívější studie Ewy Thompson, zabývající se ruským kolonialismem a jeho literárními projevy.⁽²⁶⁾ Neznamená to, že literárněvědné a historické výzkumy tuto perspektivu nekriticky přebírají.⁽²⁷⁾ Není ale jednoduché zde čerpat inspiraci pro postkoloniální studia východoevropských dějin umění, protože se od literatury a politických či hospodářských dějin významně liší. Chceme-li tomuto problému vůbec vyjít vstříc a nezůstat u pouhých hesel o mnohosti, decentralizaci, kritice hegemonie, hybriditě subjektu atd., ale proniknout hlouběji, musíme nejdříve blíže prozkoumat kunsthistorické nástroje postkoloniálních studií.

Domnívám se, že základní otázkou je kritika eurocentrismu, kterou se intenzivně zabývá mnoho postkolonialistů a která je i jedním z našich hlavních problémů. Využití této perspektivy ve výzkumech globálních dějin umění východní Evropy je nepředstavitelné bez podrobné analýzy této kritiky. Cesta ke globálnosti nebo globálním východoevropským dějinám umění vede přes Evropu, nikoliv v protikladu k ní. Tento problém se mimochodem netýká jen evropských periferií. Mnoho badatelů a pozorovatelů globální kultury se shoduje na tom, že i ostatní interkontinentální periferie by měly přítomnost Evropy spíše přijmout, než

24 Ján BAKOŠ, in: ELKINS, *Art and Globalization*, s. 206.

25 Jan SOWA, *Fantomowe ciało króla*, Kraków: Universitas 2011.

26 Ewa Thompson, *Trubadurzy Imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Kraków: Universitas 2000.

27 Srov. Dariusz SKÓRCZEWSKI, „Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach“, *Teksty Drugie*, roč. 19, 2008, č. 1–2, s. 33–35.

ji odmítat. Alternativou není totiž „syndrom Marka Pola“, o němž píše Gerardo Mosquera, ani kulturní izolacionismus a návrat k „čistému“ předkoloniálnímu stavu, nýbrž právě objevení synkretismu moderní a současné kultury a symbiózy evropských i lokálních vlivů.⁽²⁸⁾

Evropa je pro postkoloniální badatele negativní figurou, která do značné míry homogenizuje kulturu starého kontinentu. Takové zjednodušení si mohou dovolit, protože pro jejich účely rozebírání vnitroeuropejských kolonizací postrádá význam. Evropa jim připomíná jejich vlastní historickou zkušenost s evropským kolonialismem Britů, Francouzů, Belgičanů, Nizozemců, Španělů a Portugalců. Země jako Moldavsko, Litva, Slovensko a Slovinsko (jež jsou často zaměňovány) nebo Polsko (se svou vlastní kapi-
tolou kolonizace východu), Rusko, a dokonce ani Německo, přestože právě v Berlíně se na popud Otto von Bismarcka konala konference na téma koloniálního rozdělení světa v letech 1884–1885, je nezajímají. Německo mělo samozřejmě zámořské kolonizační ambice, a dokonce kolonie vlastnilo. Nakonec se ale – stejně jako Rusko či Rakousko – místo na vykořisťování vzdálených kontinentů soustředilo na podmaňování sousedních zemí (Polsko to dříve dělalo podobně). Italské koloniální dobrodružství zavání groteskou, Skandinávci takové zkušenosti nemají vůbec, zatímco Irové byli asi dotčeni britským imperialismem ještě bolestněji než Indové a statusu „perly v koruně“ si jistě neužili. K naprostému převrácení koloniálního schématu došlo v Řecku, kolébka evropské civilizace byla kolonizována neevropskou velmocí. Neexistuje tudíž jedna Evropa: máme Evropu koloniální a kolonizovanou, imperiální a okupovanou, dominantní a podřízenou. Připomenutí evropského pluralismu i kritika představy homogenního kontinentu jsou pro nás velmi důležité. Z tohoto pohledu se tudíž pojem

28 Gerardo MOSQUERA, „The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism“ (1992), in: Elena FILIPOVIC et al., *The Biennale Reader*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2010, s. 416–425.

eurocentrismus zdá být zpochybnitelný a jeho kritika z postkoloniálních pozic významně zjednodušující.

Vyplývají z toho poměrně závažné konsekvence, mj. zde neobstojí pro postkoloniální studia tak zásadní pojem „jiný“. Ind je pro britského kolonizátora „jiný“ zřejmým způsobem, podobně jako pro francouzského Arab či pro španělského „Indián“⁽²⁹⁾. Čech a Maďar nejsou tak úplně „jiní“, jsou to spíše naši „blízcí-jiní“, „ne-zcela jiní“⁽³⁰⁾ atd., a funguje to obousměrně, což se o koloniálních vztazích říct nedá. Pro Poláka je Ind také „jiný“, stejně jako Afričan. Týká se to především kultury, zatímco „blízký-jiný“ se pohybuje ve stejné *epistémé*, ve stejném způsobu vnímání světa, v oblasti stejných kulturních vzorů, tradic, náboženství apod. Kultura evropského kolonizátora či okupanta není proto úplně cizí, nebo alespoň ne ve stejné míře jako u transoceánských vztahů. Rozdíl je zásadní, neboť určuje i umělecké vztahy. Západoevropská umělecká centra pro umělce z Prahy či Záhřebu nebyla zcela „vnější“ jako pro podobné kruhy v Šanghaji, jež byly nejmodernističtější a nejživější v čínské kultuře třicátých let dvacátého století. V souvislosti s tím mělo používání pařížských vzorů (např. kubismu) jiný význam ve Lvově než v Kalkatě a padalo na jinou půdu. Okrajové evropské země, ostatně nejen na východě, ale i na severu kontinentu (na což se často zapomíná), nejsou zeměmi, kde slovy Andrey Buddensieg o Rasheedu Araeenovi „dějiny umění nemají dějiny“⁽³¹⁾ Domněle analogická a synkretická (jak jsme ji doposud označovali) recepce kubismu v Krakově a Rize není totéž jako recepce kubismu v Kalkatě.

29 V překladu zachováváme výrazy, které Piotr Piotrowski použil v původní polské verzi textu. (Pozn. red.)

30 V mně známé kunsthistorické literatuře tento pojem používá Bojana PEJIĆ, „The Dialectics of Normality“, in: Bojana PEJIĆ – David ELLIOT (eds.), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm: Moderna Museet 1999, s. 20. Odkazuje přitom na pojem použitý Borisem Groyssem *fremde Nahe*, ale neuvádí zdroj.

31 Andrea BUDDENSIEG, „Visibility in the Art World: the Voice of Rasheed Araeen“, in: WEIBEL – BUDDENSIEG, *Contemporary Art and the Museum*, s. 52.

Konečně přicházíme k třetí otázce: kdo je kolonizátor a kdo kolonizovaný? Abych na ni odpověděl, nebo spíše ukázal, jak obtížné je na ni odpovídat, omezím se pouze na období po roce 1945. Tehdy Sovětský svaz začíná v různé míře a s různou dynamikou okupovat východní Evropu. Na konci čtyřicátých let dochází ke kulturní kolonizaci těchto zemí a jejím projevem je socialistický realismus. Až do této chvíle všechno souhlasí: máme kolonizátora (SSSR) a kolonizované (Polsko, Československo, Maďarsko atd.). Situace se však v polovině padesátých let komplikuje. Velmi obecně řečeno, kolonizátor, opět v závislosti na státu v různé míře a s různou dynamikou, z pozice kulturní kolonizace ustupuje anebo je k ústupu nucen. Alespoň tak je to v Polsku. Jaká je dekolonizační strategie těchto států? Polsko například využívá západní vzory, především francouzské, v nichž z různých důvodů spatřuje emancipační možnosti. Takovou roli, alespoň pro lokální aktéry kultury období tání, plní z Francie dovezené malířství informelu. Protože se nejedná o domácí abstraktní umění, nabízí se otázka, jestli se zde nesetkáváme s francouzskou kulturní kolonizací...? Je-li to tak, pak můžeme mluvit o dvou vzájemně se vytlačujících vlnách kolonizace, které se liší tím, že tu druhou vítají kolonizovaní s otevřenou náručí. Do určité míry by se tato situace podobala zmíněné pozici kubismu v Indii, kde doslova vytlačil umění kolonizátorů (akademismus). Tato analogie ale není úplně přesná, protože kubismus importovaný z Paříže do Kalkaty kolem roku 1922 nejenže pocházel ze stejného geografického zdroje jako akademismus, ale především byl vůči tomuto zdroji kritický. A tudíž se do Kalkaty importovalo umění, jež revoltovalo proti tomu, co bylo vnímáno jako umění kolonizátora, přestože pocházelo z jeho vlastní země. V Polsku poloviny padesátých let je situace odlišná. Nejen geografický, ale hlavně politický směr kolonizace se totiž otáčí opačným směrem. Celá záležitost je o to složitější, že Paříž a francouzská kultura – jak píše Serge Guilbaut – se samy stávají předmětem americké kulturní

kolonizace.⁽³²⁾ Francouzi byli v důsledku Marshallova plánu zatlačeni do defenzívy. Došlo mj. ke kolonizaci francouzské kinematografie, minimálně do doby, než se objevila „nová vlna“, která byla reakcí – na což bychom neměli zapomenat – na hollywoodské filmy. Političnost nové vlny se projevovала nejen ve zvolených tématech, ale i ve způsobech točení filmů, který byl kritický vůči komerční americké kinematografii.

Ponechme stranou pařížské prostředí a nahlédněme nyní na uměleckou kulturu východní Evropy z hlediska globálních kulturních strategií dvou nepřátelských táborů a jejich uměleckého výrazu, na povrch tak vyplynou komplikace jiného rázu. Studená válka byla bezesporu globálním jevem, a polem rivality mezi kulturními strategiemi jejích protagonistů, tj. Sovětského svazu a Západu (*de facto* USA), byly země tzv. třetího světa. V uměleckém smyslu šlo o rivalitu mezi dvěma univerzalistickými mýty, dvěma styly, jež měly univerzální ambice, o rivalitu mezi modernismem a socialistickým realismem. Období tání v polovině padesátých let ukazuje, že se otázka po tom, kdo je kolonizátor, začíná komplikovat, a kulturní válka mezi Východem a Západem se odehrává nejen ve třetím, ale i ve druhém, a dokonce i v prvním světě, což je ale samostatná kapitola. Jinak řečeno, jedná se o dva kolonizátory, z nichž je jeden označován jako utlačovatel, druhý jako osvoboditel.

Čtvrtý problém je obecnější povahy. Postkoloniální studia se vyvíjejí především v oblasti literární vědy nebo filozofie, která je ostatně také určitým druhem literatury. Na jejich půdě vznikají hlavní pojmy a analytické metody, které nejsou pro kunsthistorický výzkum vždy relevantní. Polemiku s touto perspektivou představil šéfredaktor časopisu *Third Text*, Rasheed Araeen. Ten je jedním z nejzajímavějších badatelů zabývajících se vizuální kulturou v rámci postkoloniální situace, která podle něj ne vždy

32 Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: The University of Chicago Press 1983.

koresponduje s tím, co nazýváme postkoloniální teorií. V závěru monumentálního výboru s výmluvným názvem *A New Beginning*, sestaveného z textů vydávaných ve výše uvedeném časopise, autor vyjadřuje zásadní pochybnosti o základní terminologii a ideologii postkoloniálních studií, jež jsou nutně vytvářeny v kontextu postkoloniální situace, a proto nepopisují ani tak bývalé kolonie, ale především metropole.⁽³³⁾ Proto je tak zásadní si povšimnout, že pojem postkoloniální studia není totožný s pojmem postkoloniální situace. Ta je totiž významově širší a může se stát předmětem výzkumů prováděných z mnoha různých perspektiv.

Začneme od jednoduchého postřehu: literatura pracuje s jazykem, který je – řekněme – národní, nebo také etnický. Pokud exilový spisovatel píše jiným jazykem než svým vlastním, vytváří ze zjevných důvodů prostor mezi jazykem vlastním a tím osvojeným, který mu byl vnucen okolnostmi. Modernita literatury je vždy zprostředkována jazykem, ať už je to jazyk kolonizovaných (místních), nebo jazyk kolonizátorů (jazyk diaspory). Participace na moderní kultuře tedy nikdy není „bezprostřední“ účastí v univerzálním společenství moderního způsobu vyjadřování. Metafory, pojmy, konstrukce, literární narace atd. jsou vždy jistým způsobem přeložené do konkrétních jazyků se všemi jejich „zatíženími“. Ve vizuálním umění, zvláště v tom takzvaně vysokém, máme samozřejmě podobné tradice „zatěžující“ modernitu, nebo dokonce modernismus (což ovšemže neznamena totéž), ale účast v této umělecké kultuře je přece jen spojena s mýtem „mezinárodního stylu“, údajně univerzálního a bezprostředněji recipovaného než národním jazykem zatížená literatura. Vštěpovali nám, že člověk vidí univerzálněji, než čte. Tento názor – zdá se – potvrzuje i nejnovější výzkum v oboru tzv. neuro-dějin umění (*neuroarthistory*), jimž se v současné době věnuje jeden z nejzajímavějších zástupců studií světového umění

33 Rasheed ARAEEN, „New Beginning. Beyond Post-colonial Theory and Identity Politics“, in: ARAEEN, *The 'Third Text' Reader*, s. 333–345.

(*World Art Studies*) John Onians.⁽³⁴⁾ Araeen ale míří jiným směrem. Polemizuje s Homi Bhabhou (literárním vědcem) a jeho klíčovými pojmy „hybridní subjekt“ a „mezi-stavy“, vytyká těmto termínům, že oslabují napětí mezi kolonizovaným a kolonizátorem. Všimá si, že exiloví umělci jako například Brâncuși (Rumun) nebo Picasso (Španěl), ale také řada méně známých osobností pocházejících z jiných kontinentů, se v nejmenším necítili být „vyhnanci“, ani necítili příslušnost k diaspoře. Právě naopak: vnímali sami sebe jako součást jedné kultury, modernity. Bez ohledu na to, odkud pocházeli, jaká byla země jejich původu nebo jejich lokální příslušnost, věřili, že prostě tvoří moderní umění. Dodejme, že historici umění tyto lokální motivy v jejich tvorbě nalézají. Oni sami se ale identifikovali s jedinou kulturou, uměním modernity. Araeen připomíná, že neodcházel do tzv. exilu z donucení, ale protože chtěli být v centru (čili v Paříži) a tam spoluutvářet moderní umění. Když shrnuje tuto část svého výkladu, ironicky poznamenává, že to je něco, co postkoloniální teorie nemůže a nechce pochopit.⁽³⁵⁾

Pro nás historiky umění to jsou velice důležité postřehy. Bez ohledu na svůj radikalismus Araeen upozorňuje nejen na odlišnost umělecké zkušenosti od jiných tvůrčích zkušeností a na nutnost vytvořit pro ni adekvátnější teorie, ale také – tak nějak mimochodem v kontextu úvah o Brâncușim a Picassovi (a mohli bychom vyjmenovat ještě celou řadu předních moderních umělců žijících v této době v Paříži) – si všimá jakéhosi evropského společenství modernity, jež je nezávislé na zemi původu daných umělců, a s ním souvisejícího pocitu sounáležitosti. Takový náhled

34 John ONIANS, „A Brief Natural History of Art“, in: John ONIANS (ed.), *Compression vs. Expression. Containing and Explaining the World's Art*, Williamstown MA: Sterling and Francine Clark Art Institute 2006, s. 235–249; John ONIANS, „Neuroarthistory: Making More Sense of Art“, in: ZIJLMANS, DAMME, *World Art Studies*, s. 265–286; John ONIANS, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven CT: Yale University Press 2008.

35 ARAEEN, *A New Beginning*, s. 340.

na postkoloniální teorie z kritické perspektivy může mít pro historika umění východní Evropy naprosto zásadní význam.

Tímto dlouhým výkladem jsem ale nechtěl čtenářům studium postkoloniálních teorií znechutit a přimět je, aby je jako neužitečné pro analýzu globálního rozměru východoevropského umění odložili do knihovny. V jistém smyslu je to právě naopak: chtěl bych totiž říct, že pokud připustíme jejich kritiku, mnoho pojmů z postkoloniálního slovníku se může ukázat jako velice užitečných. Domnívám se, že potřebujeme evropskou kritiku postkoloniálních studií v jejich vlastním duchu, tedy v duchu pluralismu a decentralizace, a zároveň odmítnutí hegemonie a homogenizace. Potřebujeme taková evropská kritická studia dějin umění, jež by nesloužila jako alternativa k postkoloniálním teoriím, ale jako jejich filtr. Jednoduše řečeno: postkoloniální studia se formují vzhledem k Evropě – skrze Evropu se tedy musí uskutečnit i globalizace východoevropských dějin umění.

Globální srovnávací studia

Ve své době jsem napsal programový text o horizontálních dějinách umění.⁽³⁶⁾ Jak už to s programovými texty bývá, má tato koncepce daleko k dokonalosti, ale – což také jistě není výjimkou – cítím k ní jako její autor silné pouto. Chtěl bych ji proto zapojit i do diskuse o globálních dějinách umění. Podotýkám, že jejím základem jsou srovnávací dějiny umění. Vycházím totiž z nikterak originálního předpokladu, že věci poznáváme tím, že je srovnáváme. Nejedná se ale o dohledávání vzájemných vlivů – to je předmětem jiné

36 Piotr PIOTROWSKI, „O horyzontalnej historii sztuki“, *Artium Quaestiones*, roč. 31, 2009, č. 20, s. 59–73. Dříve v angličtině: „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, *Umění*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 378–383. Česky: „O prostorovém obratu aneb O horizontálních dějinách umění,“ in: Pavlína MORGANOVÁ – Martin ŠKABRAHA (eds.), *Umění a emancipace. Výbor z textů Piotra Piotrowského*, Praha: Akademie výtvarných umění v Praze 2022, s. 91–103.

reflexe. Naopak jde o srovnání zdánlivě vzdálených oblastí umělecké kultury, jež má sloužit k získání představy o jejich odlišnostech a ve výsledku nám umožní popsat globální polyfonii umění v – opakuji – horizontální, paralelní dimenzi, nikoli v soustředné dimenzi kolem vyznařujících (západních) uměleckých center. Tato metoda by měla sestávat ze dvou kroků: zaprvé z horizontálních historických průřezů vybranými historickými okamžiky globální historie a dějin umění; zadruhé – ze srovnání v této perspektivě prováděných. To je možné dělat v různých oblastech: v transnárodní, transregionální, a nakonec i v globální perspektivě.

Ve svém programovém textu jsem se také zmínil o třech historických průřezech poválečnou kulturou, v nichž se politika, nebo také historie, konkrétním způsobem propojuje s uměním.

Zaprvé jsem mluvil o konci čtyřicátých let, kdy se zintenzivňuje studená válka a na obou stranách barikády nastupuje mobilizace, což ovlivňuje umění v globálním měřítku. Byl to moment, v němž přichází začátek globální kulturní studené války, likvidace zbytků (často zdánlivé) umělecké svobody v zemích východní Evropy; v Československu, v Polsku a v Maďarsku – ve všech těchto zemích komunisté získávají absolutní moc, což – na úrovni horizontální umělecké kultury – znamená zavedení socialistického realismu jako závazné doktríny. Na druhé straně Atlantiku v této době začíná krystalizovat strategie globalizace modernismu jako výrazu „amerického způsobu života“, často za pomoci – což je pouze zdánlivým paradoxem – konzervativců nebo také liberálních konzervativců, z nichž někteří byli ještě donedávna deklarovanými nepřáteli moderního umění. Ale také samo umění přechází z radikálních pozic na liberální, čti: ze silné levicové angažovanosti předchozí dekády k politické neangažovanosti, což samozřejmě usnadňuje jeho využití v globální studené válce administrované Spojenými státy. To je začátek „krádeže“;

jíž se New York dopustil na pařížském moderním umění,⁽³⁷⁾ počátek rivalství a zároveň politické globalizace dvou mýtů univerzální kultury: modernismu a socialistického realismu, tedy liberalismu a socialismu. Arénou tohoto kulturního konfliktu se stává Evropa, a co je důležité, její východní i západní část, ale také tzv. třetí svět, který trpěl pokusy o neokolonizaci ze strany Sovětského svazu i Spojených států. Neměli bychom také zapomínat, že se ke komunistickému světu v roce 1949 připojuje Čína, kde se socialistický realismus také stává oficiální a jedinou přípustnou uměleckou doktrínou. Existují zde tedy ta samá schémata obrazů jako v Rumunsku, Litvě nebo v Polsku, jejich hrdinové mají jen o něco šikmější oči. Pozdní čtyřicátá léta jsou také počátkem emancipačních hnutí v koloniích. Symbolické v tomto kontextu bylo získání nezávislosti Indie v roce 1947 (a její rozdělení na dva státy), což rovněž výrazně ovlivnilo podobu tamní kulturní politiky, ale také hnutí tzv. nezúčastněných států, jejichž evropský zástupce, Jugoslávie, záhy opustil doktrínu socialistického realismu v umění a nahradil ji „socialistickým modernismem“, jehož první vlašťovkou bude založení chorvatské skupiny EXAT 51.

Zadruhé – dalším bodem zlomu na mapě globální kultury je období kolem roku 1968. Na politické i umělecké scéně tehdy dochází k zásadnímu přehodnocování, objevuje se nový rozměr studené války reprezentovaný konflikty na Blízkém Východě a ve Vietnamu, posilují jihoamerické režimy, které zásadně ovlivňují tamní uměleckou kulturu, odehrává se také intelektuální a kulturní, tedy i umělecká, a sexuální revoluce na Západě nebo pražské jaro na Východě, jež zásadním způsobem proměňují svět umění. V neposlední řadě je to také období kulturní revoluce v Číně, jež také nezůstane bez vlivu na kulturu západní Evropy. V Indii bylo v tomto roce poprvé uspořádáno bienále grafiky, a ačkoli se nejednalo o první nezápádní umělecké bienále (tím je od roku 1951 bienále v São Paulo) – potvrzovalo na globální

37 GUILBAUT, *How New York Stole the Idea*.

umělecké scéně přítomnost států, kterým se tehdy říkalo třetí svět nebo také „nezúčastněné země“, v jejichž rámci měla Indie velmi důležitou roli. Než přistoupíme ke srovnávací analýze východní Evropy a Jižní Ameriky, jež je zpracována kupříkladu Klarou Kemp-Welch z Velké Británie a Cristinou Freire z Brazílie,⁽³⁸⁾ všimněme si, že například umělci z Polska a Argentiny začínali na podobném stupni rozvoje pozdního modernismu čili v polovině padesátých let, v době, kdy se v obou zemích pomalu liberalizoval umělecký život – po překonání perónismu v Argentině a stalinistické kulturní politiky v Polsku (při nezbytném zahrnutí jejich proporcí). V obou zemích se objevuje energie, nebo dokonce euforie nasměrovaná k modernistickému umění orientovanému na francouzské zdroje (tedy nikoli na ty americké). V obou případech jsou samozřejmě šedesátá léta zejména obdobím neoavantgardy, tedy i konceptuálního umění, ale v Argentině i nebyvalé politické radikalizace, jež vede až k identifikaci umění s přímou politickou akcí, v Polsku se naopak jedná o období útěku od politiky. Rok 1968, jenž má pro obě země zásadní význam, tedy již vypadá výrazně jinak než rok 1955.⁽³⁹⁾

Zatřetí a nakonec – horizontální „průřez“ roku 1989, tedy období rozpadu několika režimů na světě (východní Evropa, Latinská Amerika, Jižní Afrika), a zároveň zpřísnění politického kurzu v Číně, vzniku globálního uměleckého trhu, megavýstav, ale i nové organizující osy světa Sever–Jih, alternativy vůči studenoválečnému rozdělení na Východ a Západ. Rok 1989 je také začátkem debaty

38 Klara KEMP-WELCH – Cristina FREIRE, „Artist's Networks in Latin America and Eastern Europe (Special Section/Introduction)“, *Art Magazines*, roč. 1, 2012, č. 2–3, s. 3–13. Dr. Klara Kemp-Welch také založila program magisterského studia na Courtauld Institute of Art v Londýně: *Countercultures: Alternative Art in Eastern Europe and Latin America, 1953–1991*. <http://www.courtauld.ac.uk/degreeprogrammes/postgraduate/ma/specialistareas/countercultures.shtml>

39 Tímto problémem jsem se zabýval v referátu, jež jsem proslavil na konferenci II Międzynarodowy Kongres Polskiej Historii „Poland in Central Europe“ v Krakově, v říjnu 2012 (sekce „Traces of the Avant-Garde – Art and Architecture in Central Europe after 1945“, uspořádaná Wojciechem Bałusem a Andrzejem Szczerským): Piotr PIOTROWSKI, *Globalizing Central-East European Art* (rukopis).

o „bývalém Západu“⁽⁴⁰⁾ „provincionalizaci Evropy“⁽⁴¹⁾ nebo o přenosu uměleckých a antropologických kritérií umělecké analýzy do globálního měřítká; a tedy – jak tvrdí Alexander Alberro – v zásadě začátkem nového období světových dějin kultury.⁽⁴²⁾ Nejde jen o to, že všude na světě, tedy i ve východní Evropě, se objevují umělci, kteří se zajímají o globální problematiku (Artur Żmijewski v Polsku, skupina Pode Bal v České republice, Tamás Szentjóby [St. Auby] v Maďarsku), ale také o to, že konec studené války v jistém smyslu vybízí k bilancování uměleckých kultur, jež vycházejí z represivních režimů (např. Polsko a Jihoafrická republika). Objevuje se také otázka po srovnání změn, jež formovaly tehdejší umění, s jiným a pozdějším světovým povstáním, tzv. arabským jarem a s ním spojeným uměním.

Alterglobalistické dějiny umění

Na závěr otázka: jaký vztah může mít tato vědecká perspektiva k ekonomickým, politickým, civilizačním, ale také kulturním procesům globalizace? Pakliže přijmeme, že globalizace je nástrojem impéria,⁽⁴³⁾ musíme si položit otázku, jakou pozici vůči němu mohou mít dějiny umění jako humanitní disciplína. Proto bych chtěl zavést ještě jeden pojem, kterým bude *alterglobalismus*.

Znovu ve velké zkratce: alterglobalismus je hnutí, které se staví na odpor vůči globalizaci chápané v ekonomických a politických, ale také uměleckých, nebo šířeji kulturních

40 Srov. projekt *Former West*: BAK – basis voor actuele kunst, Utrecht <http://www.formerwest.org/>

41 Touto metaforou, převzatou samozřejmě z titulu známé knihy Dipesh Chakrabartyho (*Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press 2000), rozumím náhled na světovou kulturu umění, jež vede k vnímání Západu a západního umění jako jedné z mnoha provincií.

42 Alexander ALBERRO, „Periodising Contemporary Art“, in: Jaynie ANDERSON (ed.), *Crossing Cultures, Conflict, Migration, and Convergence*, Melbourne: The Miegunyah Press 2009, s. 935–939.

43 Jak jsem již ukázal výše, používám tento pojem ve významu Hardta a Negriho. Tito autoři zavádějí také termín anti-impérium pro opozici vůči globalizačním procesům: HARDT – NEGRI, *Empire*.

kategoriích. Vychází z antiglobalismu, tedy z odporu proti globální exploataci pracovníků velkými korporacemi. Jeho představitelé ale záhy pochopili, že pokud kritika globalizace a s ní spojené protesty mají být účinné, hnutí odporu musí mít rovněž globální podobu. V opačném případě bude snadno potlačen. Na Světovém sociálním fóru (World Social Forum) v Porto Alegre v Brazílii v roce 2001 byla tedy přijata globální perspektiva odporu. Od tohoto okamžiku se toto hnutí začalo rychle šířit po celém světě, včetně východní Evropy.⁽⁴⁴⁾ V naší části kontinentu může být toto hnutí vnímáno v kontextu tzv. postkomunistické situace, která sama o sobě nemá rozměr lokální, ale všeobecný.⁽⁴⁵⁾ Do určité míry se to zdá být samozřejmé, pokud studená válka, a tedy i komunismus, měly globální charakter, tím spíše ho musí mít i postkomunistická situace. Jinými slovy, stojíme před otázkou po globálním charakteru postkomunistických studií. To je ale jiná problematika, jež vyžaduje samostatné zpracování, kterého se – alespoň prozatím – v dějinách umění nikdo systematicky neujal.

Dějiny umění jsou součástí humanitních věd, a ty mají samozřejmě mnoho tváří. Mnoho z nás si jejich úkoly interpretuje po svém; to, jak byly chápány, se také proměňovalo v průběhu let. Mně je blízká definice humanitních věd jako součástí veřejné debaty, ale také jako strategie odporu vůči moci a opresi, strategie, která stojí na straně emancipace a osvobození. Dějiny umění, jež by se zavázaly k takovému úkolu v horizontální a srovnávací perspektivě (o tom byla řeč výše), úkolu, který by v globálním měřítku

44 Grzegorz PIOTROWSKI, *Alterglobalism in Postsocialism. A Study of Central and Eastern European Activists* [dizertační práce], Florence: European University Institute, Department of Political and Social Sciences 2011.

45 Susan BUCK-MORSS, „The Post-Soviet Condition“, in: IRWIN (ed.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London: Afterall Book 2006, s. 494–499. Boris GROYS, *Art Power*, Cambridge MA: The MIT Press 2008 (zejména kapitoly „Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other“, s. 149–163; „Privatization, or Artificial Paradises of Post-Communism“, s. 165–172). Boris GROYS, „Back from the Future“, in: Zdenka BADOVINAC – Peter WEIBEL (eds.), *2000+ Art East Collection. The Art of Eastern Europe*, Wine-Bozen: Folio Verlag 2001, s. 9–14.

spočíval v odhalování represivních praktik vůči okrajům a periferiím, v geografickém i topografickém měřítku (tj. v rámci jistých lokálností), bych nazval alterglobalistickými dějinami umění. Mohou se týkat stejně tak minulosti i současnosti, kurátorské i vydavatelské praxe, politiky akademických i galerijních institucí atd. Jejich vlastností by měla být kritičnost a odpor vůči centralistickému a vylučujícímu působení dějin umění, odhalování mechanismů tvorby hierarchií a hegemonie nebo represe a vytěsňování v globálním měřítku.

Pro ilustraci tohoto druhu myšlení bych chtěl představit výzkum konceptuálního umění. Milníkem jejich globálního rozvoje v alterglobalistické verzi byla výstava *Global Conceptualism: Points of Origins*, jež se uskutečnila v roce 1999 v Queens Museum of Art.⁽⁴⁶⁾ Není tu prostor pro její podrobný popis, všimněme si ale, že dost zřetelně reagovala na jinou výstavu konceptuálního umění, jež měla výrazně hegemonní a západocentrický charakter, jmenovitě na *L'art conceptuel. Une perspective*, která proběhla o deset let dříve v Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.⁽⁴⁷⁾ Na newyorské výstavě a v jí inspirovaném výzkumu bylo západní konceptuální umění – abych tak řekl – „provincializované“, tedy vystavené jako jedno z mnoha, nebo jedno mezi jinými (jihoamerickým, asijským, ruským, východoevropským atd.), tedy nikoli jako normotvorné nebo paradigmatické. Západ (Anglie a USA) zde byl představen jako jedna z geohistorických oblastí, v nichž se konceptualismus rozvíjel, zbavený funkce vzoru. Zbývající regiony byly pak představeny na pozadí rozdílných tradic s vlastní uměleckou dynamikou a chronologií. Zatímco v (západních) učebnicích moderních

- 46 Luis CAMNITZER – Jane FARVER – Rachel WEISS (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origins, 1950–1980s* (kat. výst.), New York: Queens Museum of Art 1999.
- 47 Claude GINTZ (ed.), *L'art conceptuel. Une perspective*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989. Srov. paradigmatický text, jenž byl zařazený v tomto katalogu a později publikovaný ve vlivném čtvrtletníku *October*: Benjamin Heinz-Dieter BUCHLOH, „Conceptual Art, 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, roč. 55, zima 1990, s. 105–143.

dějin umění je dosud konceptualismus představován v kategoriích tvorby západní proveniencie, tedy globální dominance anglo-amerického analytického umění, zde vznikl obraz horizontální diachronie rozmanitých a rovnoprávných perspektiv dějin umění. Zdá se, že nejvíce z této změny paradigmatu těžila studia jihoamerického umění, ostatně dlouhodobě utvářená v přesvědčení o osobitosti a nezávislosti tohoto kontinentu vzhledem k Západu.⁽⁴⁸⁾ V tomto kontextu je také potřeba vidět i vývoj výzkumu konceptuálního umění ve východní Evropě, který vypovídá o značné samostatnosti a jedinečnosti tohoto uměleckého odvětví ve vztahu k západním vzorům, zároveň rozeznává jeho politický význam jako odpor vůči komunistickému systému.⁽⁴⁹⁾

- 48 Srov. mj. Mari Carmen RAMÍREZ, „Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960–1980“, in: CAMNITZER – FARVER – WEISS, *Global Conceptualism*, s. 53–71; Mari Carmen RAMÍREZ, „Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America“, in: Waldo RASMUSSEN (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York: MoMA 1993; Cristina FREIRE, *Arte Conceptual*, Sao Paolo: Jorge Zahar 2006; Luis CAMNITZER, *Conceptualism in Latin America: Dialectics of Liberation*, Austin: University of Texas Press 2007; Andrea GIUNTA, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics*, Durham: Duke University Press 2007. Významnou antologií jihoamerické umělecké kritiky, která vstupuje do polemiky se západním pohledem na umění tohoto kontinentu, je: Gerardo MOSQUERA (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge MA: The MIT Press 1996. Titul knihy byl převzat z typicky orientalistické výstavy tvorby pocházející z tohoto kontinentu: *Art of the Fantastic. Latin America, 1920–1987*, Indianapolis Museum of Art 1987. Srov. také Mari Carmen RAMÍREZ, „Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation“, in: Reesa GREENBERG – Bruce W. FERGUSON – Sandy NAIRINE (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge 1996, s. 21–38.
- 49 Srov. mj. Laszlo BEKE, „Conceptual Tendencies in Eastern European Art“, in: CAMNITZER – FARVER – WEISS, *Global Conceptualism*, s. 42–51; Piotr PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jasty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2005, s. 341–367; Boris GROYS et al., *Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst, 1960–1990 / Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow, 1960–1990*, Frankfurt-Ostfeldern: Kunsthalle/Hatje Cantz Verlag 2008; Victor TUPITSYN, *The Museological Unconscious*, Cambridge MA: The MIT Press 2009, s. 101–121. Boris GROYS, *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*, Cambridge MA: The MIT Press 2010. Srov. též nejnovější debatu na toto téma: Zdenka BADOVINAC – Eda ČUFER – Cristina FREIRE – Boris GROYS – Charles HARRISON – Vít HAVRÁNEK – Piotr PIOTROWSKI – Branka STIPANČIĆ, *Conceptual Art and Central Europe*, Part I nebo Part II, *e-flux.com*, 2012, č. 40, nebo *e-flux.com*, 2012, č. 41: <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/> <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/>

Alterglobalistické dějiny umění tedy nejsou utopií; řekli bych, že výše uvedený výzkum konceptuálního umění ukazuje, že je to právě naopak. Na akademické půdě nám možná jejich začátky zatím nijak zvlášť neimponují, neboť tento druh myšlení je viditelný spíše v kurátorské činnosti, která na výzvy spojené s globalizací odpověděla mnohem rychleji než akademické instituce. Ostatně to potvrzuje i výše uvedený výzkum. Na části výstav a kurátorských projektů se samozřejmě globalizace podepsala. Některé se ale naopak rozhodly pro její kritiku. Mám zde na mysli některá bienále, kterých postupně přibývá, ale také některé výstavy s globálním dosahem. Část kritiků umění dokonce očekává, že právě takové události se mohou stát místem utváření globální *politei*, tedy vytvoření světové ústavy, jež by mohla chránit svět před vykořisťováním ze strany impéria. Uvádí to například Boris Groys ve vztahu k bienále v Istanbulu,⁽⁵⁰⁾ ale také Charles Esche v kontextu bienále v Havaně, konkrétně jeho třetího ročníku (tyto ideály se ale bohužel nikdy nenaplnily).⁽⁵¹⁾ Píše o tom také Okwui Enwezor, tvůrce jedné z nejzajímavějších Documenta, tedy Documenta 11, který tvrdí, že velké světové megavýstavy mohou (ačkoli samozřejmě nemusejí) být vůči západnímu systému kontrahegemonické, nebo také kontranormativní.⁽⁵²⁾ Ranjit Hoskote zase pro popis nízkonákladových událostí s výrazně buřičskými rysy zavádí pojem „bienále odporu“ a jako jejich příklad uvádí sedmý ročník Biennale Gwangju v Koreji.⁽⁵³⁾ Také Thomas Fillitz na příkladu bienále v Dakaru (Dak'Art) vidí možnost vybudování „zón kontaktu“ mezi různými kulturami

- 50 Boris GROYS, „From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order“, *Open. Cahier on Art and the Public Domain (The Art Biennial as a Global Phenomenon)*, roč. 6, 2009, č. 16, s. 56–65.
- 51 Charles ESCHE, „Making Art Global: A Good Place or a No Place?“, in: Rachel WEISS (ed.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial, 1989*, London: Afterall 2011, s. 8–13.
- 52 Okwui ENWEZOR, *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, in: Elena FILIPOVIC et al., *The Biennale Reader*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2010, s. 426–445.
- 53 Ranjit HOSKOTE, „Biennials of Resistance: Reflections on the Seventh Gwangju Biennial“, in: FILIPOVIC, *The Biennale Reader*, s. 306–321.

(samotný pojem pochází z názvu bienále v Sydney v roce 2006 *Zones of Contacts*). Podle něj mohou bienále vytvořit svého druhu paralelní vnímání různých kultur a vytvořit alternativu pro muzea, jež jsou nadále – až na hesla, jež hlásají – podřízena dominanci západního paradigmatu vnímání umění.⁽⁵⁴⁾

Nutnost vytvoření světové *politei* vychází z přesvědčení o krizi demokracie tváří v tvář absenci kontroly globálního kapitálu. Demokratický systém dosud funguje v kategorii národních států, v jejichž rámci donedávna fungovala také ekonomika, nebo alespoň na této půdě byla přijímána klíčová rozhodnutí pro hospodářství, jež byla teprve později vyjednávána s dalšími národními státy. Ekonomika se ale v poslední době vymkla demokratické kontrole, tedy kontrole volenými institucemi fungujícími v rámci státu. Utvářejí ji trhy, nikoli občané, a ty – jak se zdá – žádné kontrole nepodléhají, rozhodně ne té demokratické. Občané, stručně řečeno, ztratili kontrolu nad ekonomikou. Cesta k odvrácení globalizace, o níž sní nacionalisté, je nereálná. Potřebujeme něco na způsob toho, co jsem zde nazval *politeou*. Aby ale takováto formace byla účinná a zajistila občanům kontrolu, musí být globální. Umění, jak věří výše uvedení autoři, má ohromnou moc vytváření globální kultury, ale také globálních demokratických postojů. Umění, které ztvárňuje politické problémy, jehož vlastností je globální agorafilie, vůle ke globální angažovanosti, tedy umění, jež se objevuje na zmíněných výstavách a bienále, může být avantgardou společenských a politických změn tohoto druhu. Samozřejmě, vzbuzování příliš velkých očekávání ohledně role umění jako hybné síly změn může hraničit s naivitou. Rasheed Araeen varuje před takovými iluzemi, zároveň ale jedním dechem dodává, že ruku v ruce s kritikou by měla jít i pozitivní vize budoucnosti, vize osvobození.⁽⁵⁵⁾ Krzysztof

- 54 Thomas FILLITZ, *Contemporary Art of Africa. Coevalness in the Global World*, in: WEIBEL – BUDDENSIEG, *The Global Art World*, s. 116–134.
- 55 Rasheed ARAEEN, „A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics“, in: ARAEEN, *The „Third Text. Reader“*, s. 345.

Wodiczko zase říká: „Po poststrukturalismu přišel čas na seberekonstrukci – cestu k novým vizím a politickým, společenským i kulturním konstrukcím. Promýšlení a projektování nových, aktivizujících, otevřených a antagonistických projektů [...] se musí stát součástí tohoto emancipačního programu.“⁽⁵⁶⁾

Nejnovějším příkladem takové tendence může být sedmý ročník berlínského bienále s výmluvným názvem *Forget Fear*, jež bylo připraveno jedním ze světově nejznámějších tvůrců globální agorafilie, Arturem Źmijevským.⁽⁵⁷⁾ Źmijewski zde provedl zajímavý přesun důrazu z uměleckého díla na uměleckou instituci, čímž obrátil hierarchii, již budovali umělci šedesátých let. Ti se bouřili proti dominantní roli galerií a muzeí a bránili dílo a jeho umělecký charakter před údajně manipulativními praktikami institucí. Pro Źmijevského dílo ztratilo prioritní význam; politika, velmi důležitá i pro tvůrce okolo roku 1968, již nepotřebuje umělecké mediace – může se projevovat bezprostředně. Umění proto přestává mít fundamentální význam a uvolňuje místo politické akci formulované přímo. Na bienále bylo mnoho takových příkladů, od – *nomen omen* – přízemí okupovaného představiteli hnutí „occupy“ přes *Focus Belarus* Mariny Naprushkiny, nebo *Breaking News*, tedy místnost, v níž byly promítány filmy zobrazující různé politické akce, po tzv. kongres teroristů (*New World Summit*), jehož se účastnili představitelé (převážně právníci) různých organizací uznaných Evropskou unií i Spojenými státy za teroristické. Ti zde během jednání prezentovali schematičnost myšlení euroamerických bezpečnostních služeb a politiků, kteří do jednoho pytle házejí všechny akce (včetně charitativních), organizované lidmi obviněnými ze spolupráce s teroristy (např. organizování nemocnic v Pásmu Gazy).

56 Krysstof WODICZKO, „Miejsce Pamięci Ofiar 11 Września (Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w „miejsce ucieczki“), *Artium Quaestiones*, roč. 30, 2008, č. 19, s. 280.

57 Artur ŹMIJEWSKI – Joanna WARSZA (eds.), *Forget Fear*, Berlin: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art 2012. Některé texty jsou v polštině dostupné in: *Nie lękajcie się, Krytyka Polityczna*, 2012, č. 30.

Umělecká instituce (bienále) se stala vůči politice instrumentální a byla zbavena autonomie; její prestiž i symbolický kapitál byly využity k tomu, aby přidaly publicitu politickým problémům alterglobalistického rázu. Źmijewski si byl dobře vědom toho, že zmíněný „kongres teroristů“ by se nemohl uskutečnit v „normálních“ podmínkách – jeho organizátor, nizozemský umělec Jonas Staal, proto využil specifického postavení uměleckých institucí, které si mohou „víc dovolit“. Tím, že využil bienále, mohl dát diskutované problematice větší publicitu, než jakou by mělo v masmediálním zpravodajství.

Z á v ě r

Není mi to pochyb, že postkomunistická agorafilie, postoj, jež kritičtí umělci prezentovali v Polsku, stejně jako v ostatních zemích bývalého východního bloku, byla velice úspěšná.⁽⁵⁸⁾ Konflikty týkající se těla, náboženské ikonografie, nacionalismů atd., jež jsou výsledkem vyhocené reakce pracíkových kruhů na kritické umění, ukazují, jakou moc mohou mít umělci ve střetu s politikem. Stejnou strategii si můžeme představit i za hranicemi národních států, dokonce za hranicemi jednotlivých regionů, a tedy na globální úrovni. Myšlení o umění, jež prezentuje postoj globální agorafilie, a tedy i dějiny umění, jež se budou soustředit na nahlížení umělecké minulosti, může v této problematice odehrát důležitou roli.

Netvrdím, že by se tvrzení tohoto typu nesetkávala s polemikou.⁽⁵⁹⁾ A co víc, v těch samých událostech, v nichž

58 Piotr PIOTROWSKI, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: Rebis 2010; anglické vydání: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion 2012.

59 V tomto kontextu je velmi důležitá polemika George Bakera s dříve zmíněným článkem Okwuy Enwezora. Zde mu vytýká, že ruší napětí mezi „veřejným prostorem“ a „spektáklem“, aniž by nabízel možnosti vytvoření společné strategie, jež by zahrnovala obě tyto sféry. Především ale v Bakerovi vzbuzuje pochybnosti problém veřejnosti. Tvrdí, že megavýstavy jsou „pro nikoho“; tedy promlouvají spíše k uměleckému světu (tedy samy k sobě) než k veřejnosti, již mají údajně předat své kontrahegemonické poselství: George BAKER, „The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor“, in: FILIPOVIC, *The Biennale Reader*, s. 446–453.

výše zmínění autoři vidí rebelii proti umělecké hegemonii Západu, jiní – jako například Jaoquín Barriendos – v nich pozorují procesy rewesternizace světové umělecké kultury. Tento autor tzv. geoestetiky, tedy zájmu západních institucí o tvorbu pocházející z jiných světových regionů (poukazuje na Latinskou Ameriku), zdůrazňuje především strategii nálepkování „jiného“ ve snaze udržet dominantní roli západního kánonu uměleckých hodnot. Barriendos tvrdí, že bychom odhalili skutečný obraz vztahů mezi „námi“ a „jiným“, měli bychom si položit otázky týkající se toho, kdo a kde rozhoduje o tom, co je a co není periferie. Jsou to, jak si všímá, stále ještě západní instituce, především muzea. Zároveň vidí možnost transformace těchto vztahů, vyžadovalo by to ale změnu politiky muzeálních nákupů a „představitosti muzeí“. Ta by se podle něj musela otevřít skutečným problémům jiných kultur, ale především také „interepistemologickému dialogu“,⁽⁶⁰⁾ a to – zdá se mi – může být právě úkolem pro dějiny umění spíše než pro samotné umění. Uvážíme-li, že jedno je provázané s druhým na systémových principech,⁽⁶¹⁾ tzn. dějiny umění tvoří součást světového alterglobalistického systému, můžeme na závěr parafrázovat v úvodu citovanou Kitty Zijlmans, že (dosud) neexistují alterglobalistické dějiny umění. Neznamená to ale, že by existovat nemohly...

60 Joaquín BARRIENDOS, „Geopolitics of Global Art: The Reinvitation of Latin America as a Geoesthetic Region“, in: WEIBEL – BUDDENSIEG, *The Global Art World*, s. 98–114.

61 Kitty ZIJLMANS, „The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System“, in: ZIJLMANS – DAMME, *World Art Studies*, s. 135–150.