

Terry Smith, *Curating the Complex & Open Strike*, London: Sternberg Press 2021, 96 s.

Zdenka Badovinac, *Unannounced Voices. Curatorial Practice and Changing Institutions*, London: Sternberg Press 2022, 64 s.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, *Pidginization as Curatorial Method. Messing with Languages and Praxes of Curating*, London: Sternberg Press 2023, 64 s.

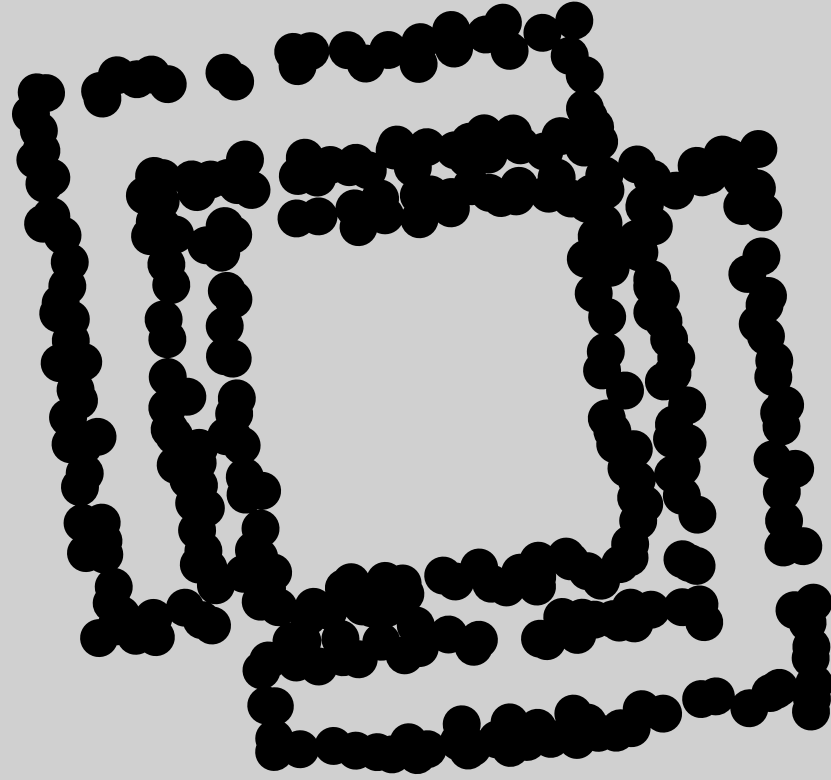
Jan Zálešák je teoretik umění a kurátor působící na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Součástí jeho kurátorské praxe je kritická práce s formátem doprovodné publikace, která se odráží v knihách *Minulá budoucnost/Past Future* (2013), *Apocalypse Me* (2016) a *Refrén/Refrain* (2022).

Recenzní esej

jan.zalesak@post.cz

Nejasná zpráva o fragmentarizovaném světě (umění)

Jan Zálešák



Na podzim roku 2021 uvedlo nakladatelství Sternberg Press novou edici nazvanou „Myšlení o kurátorství“ (*Thoughts on Curating*) se záměrem představit tuto disciplínu skrze eseje jejich významných myslitelů a myslitelů.⁽¹⁾ Kratší formát, jenž sliboval, že se k myšlení o kurátorství bude přistupovat z pozic bližších praxi, mě zaujal. Po přečtení první trojice knih jsem si však uvědomil, že ve vztahu k rámcovému tématu tohoto čísla *Sešitu*, jímž je kurátorský výzkum, není jmenovaná edice nejšťastnější volbou. Přesto jsem se nakonec nedokázal vzdát myšlenky pracovat s knihami Terryho Smitha,⁽²⁾ Zdenky Badovinac⁽³⁾ a Bonaventure Soh Bejeng Ndikunga⁽⁴⁾ jako s východiskem a tato slabost mi přinesla mnoho těžkých chvil. Aby se mi původní záměr nevymkl z rukou, rozhodl jsem se zaměřit především na jeden motiv, a to konkrétně motiv hlasu (a s ním spojených dílčích motivů, jako je možnost být slyšet, umlčování nebo záměrné zmlknutí), který je přítomný ve všech knihách. Považuji jej za zajímavý mimo jiné tím, že má přímé implikace pro naše lokální prostředí, jež více než třicet let po vytožení „návratu na Západ“ stále vyjednává o vlastní pozici.⁽⁵⁾

Prezentování „myšlení o kurátorství“ formou knih vydávaných známým vydavatelstvím je snahou rozšířit sumu oborového vědění. O vědění se dnes stále častěji mluví jako

1 <https://www.sternberg-press.com/series/thoughts-on-curating/> (cit. 24. 9. 2024).

2 Terry SMITH, *Curating the Complex & Open Strike*, London: Sternberg Press 2021.

3 Zdenka BADOVINAC, *Unannounced Voices. Curatorial Practice and Changing Institutions*, London: Sternberg Press 2022.

4 Bonaventure SOH BEJENG NDIKUNG, *Pidginization as Curatorial Method. Messing with Languages and Praxes of Curating*, London: Sternberg Press 2023.

5 Potíže plynoucí z propletení univerzalistické rétoriky (touha po svobodě a demokracii) s partikulárními cíli (připojení k Západu a vyčlenění se ze skupiny těch, kdo zůstali vně) zachycuje Pavel Barša v textu s biografickými prvky: „Nulový stupeň dekolonizace“, *Artalk Revue*, 2020, č. 4, <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=216462&kod=ACAFRO003> (cit. 24. 9. 2024). Komplexní analýzu snad až strukturální nemožnosti plného začlenění postsocialistických zemí střední Evropy do dříve tak toužebně vyhlášeného Západu, která jako reakci vyvolává iliberaální revoltu a kulturní války, nabízí kniha Ivana Kalmara: *Bílí, ale ne tak docela*, Praha: Utopia Libri 2024.

o situovaném.⁽⁶⁾ V teorii je důraz na situované vědění od počátku motivován potřebou tematizovat konstruovanost kategorií, jako je „objektivita“, a akcentovat nedominantní perspektivy, respektive jejich nárok na to figurovat v diskurzu nikoli v pozici objektu, ale svébytného aktérství.⁽⁷⁾ V iniciačním textu diskurzu o situovaném vědění Donna Haraway píše: „Situované vědění vyžaduje, aby byl objekt vědění zobrazován jako aktér a činitel, nikoli jako projekční plátno, pozadí nebo zdroj, a nikdy ne jako otrok, jehož pán uzavírá rozpravu ve své jedinečné schopnosti jednat a ve svém autorství ‚objektivního‘ vědění.“⁽⁸⁾ Důraz na situovanost vědění, respektive nutnost reflektovat vlastní pozici jako místo, odkud se promlouvá, je explicitním východiskem knihy Zdenky Badovinac *Unannounced Voices*. Rovněž je přítomen i v knize Bonaventure Soh Bejeng Ndikunga *Pidginization as Curatorial Method*. V případě Smithovy *Curating the Complex* se nejedná o autorovu vlastní pozici, jasně situované jsou ale pozice aktérů, o kterých pojednává s ústředním tématem „otevřené stávky“.

Svou relativní „nízkoprahovostí“, esejistickou formou a pohybem převážně v obecné rovině problematiky kurátorství jsou všechny knihy otevřeny tzv. širokému čtenářstvu. Jsou ale určeny nějak specificky kurátorkám a kurátorům? Pokud bych se v nich chtěl jako kurátor dozvědět něco konkrétnějšího z oblasti metodologie nebo praxe kurátorství, pravděpodobně mě publikace nijak zvlášť neobohatí. Ve svém úhrnu nicméně mohou nabídnout dostatek materiálu nejen k uvažování nad kurátorstvím, ale i obecněji nad provozem umění v současné době, poznamenané pandemií covidu-19, která je východiskem knih Smitha a Badovinac,

6 Alespoň jedním příkladem toho, jak významné místo má koncept situovaného vědění v kontextu současné teorie kurátorství, je tematické číslo časopisu *On Curating*: Ronald KOLB – Dorothee RICHTER (eds.), „Situated Knowledges in Art and Curating“, *On Curating*, 2022, č. 53, https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue53/PDF_to_Download/OnCurating_53_WEB.pdf (cit. 24. 9. 2024).

7 Donna HARAWAY, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, *Feminist Studies*, roč. 14, 1988, č. 3, s. 575–599.

8 *Ibid.*, s. 592.

a především trvalejšími jevy, jako jsou vzestup „iliberálního“,⁽⁹⁾ klimatická krize nebo vzrůstající vliv sociálních médií. Všechny zmíněné jevy přispívají k postupující fragmentarizaci společnosti a nevyhnutelně se projevují také v oblasti tvorby, vystavování umění a kurátorství. Co mají kultura a umění reprezentovat, jaké a čí hodnoty? Kdo a jak se má a může na produkci a recepci umění podílet? Zdánlivě obecné otázky jsou pokládány s narůstající intenzitou v době, kterou charakterizuje fenomén tzv. kulturních válek.⁽¹⁰⁾ Knihy, v jejichž názvech se mluví o „otevřené stávce“, „neohlášených hlasech“ a „komolení jazyků a praxí“, nejsou akademickými texty zaměřenými na jemnosti kurátorské teorie, jaké Sternberg Press čtenářstvu předkládá například v edici „Cultures of the Curatorial“,⁽¹¹⁾ ale spíše živé, bezprostřední reflexe toho, jak se proměňuje celkový rámec, v němž se dnes kurátorství odehrává, a jaké výzvy to může pro naše uvažování o něm představovat.

*Nechat kritiku za dveřmi.
Úvod série*

Editor série „Thoughts on Curating“ Steven Henry Madoff otvírá první knihu krátkým zamyšlením, které se nakonec také týká situovanosti. Uvažování o významu v kurátorství, zdůrazňuje Madoff, nelze oddělit od konkrétní, místně

9 Koncept „iliberálního“ je do jisté míry zaměnitelný a zaměňovaný s termíny, jako je populismus, či dokonce fašismus. Já jej budu – podobně jako například Holmes a Krastev v knize *Svěřlo, které pohaslo: Vyučtování* (Praha: Karolinum 2020) nebo Kalmár v již zmiňované knize *Bílí, ale ne tak docela* – upřednostňovat mimo jiné proto, že s ním operují sami aktéři, jejichž jednání tento pojem reflektuje: především maďarský vůdce strany Fidesz Viktor Orbán vzal pojem iliberálního, jako alternativu vůči podle něj selhávajícímu projektu liberální demokracie, za svůj. Viz KALMAR, „Úvod: Rada, iliberální střední Evropa“, in: KALMAR, *Bílí, ale ne tak docela*, s. 7–44.

10 K tématu kulturních válek viz např. Pavel BARŠA – Zora HESOVÁ – Ondřej SLAČÁLEK (eds.), *Central European Cultural Wars: Beyond Post-Communism and Populism*, Praha: FF UK 2021.

11 Edice, která je spojena především se jménem profesorky Vysoké školy grafiky a knižního umění v Lipsku (HGB Leipzig) Beatrice von Bismarck, zahrnuje čtveřici antologií: *Cultures of the Curatorial* (2012), *Timing* (2014), *Hospitality* (2016) a *Curatorial Things* (2019).

lokalizované a tělesné zkušenosti. Košatým jazykem Madoff popisuje kurátorství jako v zásadě jednoduchý komunikační akt, který je ukotven v oborovém paradigmatu, v němž „sedimentují umění a dějiny kurátorství, kulturní historie, politické podmínky, typologie třídy, genderu, rasy...“⁽¹²⁾ Zarážející je, že když Madoff naznačuje svou představu základního komunikačního schématu kurátorství, úplně přitom pomíjí existenci kritiky muzea; nevěnuje pozornost tomu, jaké typy subjektů svými komunikačními akty (sbírkovou a výstavní politikou) muzeum anticipuje, či spíše spoluutváří. Čerstvou iterací této kritiky je například text Elke Krasny v publikaci *Curating with Care*, kde čteme:

Kultury globálního patriarchátu a ekonomie soustředěné kolem Já byly historicky artikulovány prostřednictvím muzeí. Kurátorování se zraněnou planetou coby kurátorské zvědomování můžeme chápat jako kritický režim studia muzeí začínající u porozumění tomu, jak ústřední byla jejich role v udělování významu a hodnoty kulturním a uměleckým formám ukotveným v diskriminaci, porobování, genocidě a ekocidě.⁽¹³⁾

Madoff naopak líčí příčiny vzniku a poslání muzeí umění a kurátorství skoro idylicky: „Ve skutečnosti to není tak, že muzeum, galerie nebo výstavní síň jsou tu proto, aby je navštěvovalo diváctvo. Spíš je to tak, že lidé vždy přicházeli na místa setkání, na křižovatky sdělování a výměny. Proto vznikla místa vystavování, muzea a kunsthalle, proto kurátorství.“⁽¹⁴⁾ Text Elke Krasny má téměř manifestační charakter a možná koncentruje na malém prostoru až příliš

12 Steven Henry MADOFF, „Foreword“, in: SMITH, *Curating the Complex*, s. 11.

13 Elke KRASNY, „Care, Thought, Being. Curating with a Wounded Planet“, in: Elke KRASNY – Lara PERRY (eds.), *Curating with Care*, London – New York: Routledge 2023, s. 141–150, zde 142.

14 MADOFF, „Foreword“, s. 10.

mnoho silných odsudků. Tvrdit ale na druhou stranu, že muzea vznikla jako zastřešení univerzální potřeby lidí se setkávat, pomíjí, do jaké míry muzea umění, ale i další typy výstavních prostorů byly a do značné míry stále jsou institucemi sloužícími nejen k vystavování umění, ale také k reprezentaci a reprodukci moci, respektive k akumulaci kulturního kapitálu a dotváření specifického habitu těch, kdo mají ve společnosti největší vliv. To, že Madoff edici otevírá textem, v němž je obraz světa umění vylíčen téměř dokonale apoliticky, je úsměvné, vezmeme-li v potaz, jak se svým tématem zachází a na co se zaměřují ve svých textech Smith, Badovinač i Ndikung.

Otevřená stávka. Zavřená muzea

Ústřední místo má v úvodu knihy Terryho Smitha pandemie covid-19. Smith ukazuje, jak oslabila předivo vztahů, vyvolala vlny úzkostí a existenčních nejistot, a spolu s dalšími krizemi tak postavila svět umění a kurátorství před otázku, jak je vůbec možné pokračovat:

Vše, co je zásadní pro uměleckou praxi, jakkoli spleťtité mohou být její cesty, je založeno na předpokladu aktů odkrývání; všechno, co je podstatné na kurátorství, se stáčí k ukázování, k ostenzi, k aktům vystavování. Nyní jsme ale prošli obdobím sebeizolace a institucionálních uzávěr – v mnoha případech za cenu potlačení vlastní identity a v případě mnoha institucí za cenu permanentní uzávěry.⁽¹⁵⁾

V uvedené citaci je obsažena základní propozice textu – je třeba nově promyslet vztahy mezi otevřeností a uzavřeností v tvorbě a vystavování umění. Pandemie jako „zásah shůry“

si vynutila zavírání institucí nečekaným a bezprecedentním způsobem. V rámci Smithova textu ale ústřední roli nehraje, je pozadím pro úvahu nad jinými, trvalejšími, a tím závažnějšími problémy, jež akty vystavování, respektive konsenzus ohledně fungování světa umění ohrožují.

Smith dále připomíná koncept „výstavnického komplexu“ (exhibitionary complex) Tonyho Bennetta, který, inspirován Foucaultem, vykreslil muzea jako součást konstruování moderních společností pohledu a dohledu.⁽¹⁶⁾ Tomuto konceptu Smith v zásadě přitakává a dodává, že by bylo namístě se zamyslet, co tvoří „současný“ (contemporary) výstavnický komplex. Termín následně posouvá směrem ke specifitějšímu „výstavnickému komplexu výtvarného umění“ (visual arts exhibitionary complex), který budu dále v textu opisovat volněji, spojením „současný svět umění“. Smith svůj text nejen kotví v oborově specifickém diskurzu (a tím se projevuje jako nejvíce „akademický“ autor z celé trojice), ale klade také důraz na popis materiální základny, či jak on sám píše „hardware“ současného světa umění. Touto infrastrukturou galerií, muzeí, škol atd. proudí obsahy a vztahy, tvořící ekosystém světa umění. Kurátorství je pak „jednou ze specializovaných praxí, která se rozvinula, aby zajišťovala pohyb v této oběžné soustavě“.⁽¹⁷⁾ Smith si všímá, že zatímco v umění jsou inovace a změna něco, co předpokládáme, v infrastruktuře světa umění platily donedávna spíše normy a opakování. „Hardware“ světa umění jsme byli zvyklí chápat jako něco docela stabilního, dnes jsme ale svědky jeho stále narůstající komplexnosti a zrychlujícího se pohybu mezi jeho částmi, což se bezprostředně dotýká i kurátorské profese, tlačené k větší dynamičnosti a flexibilitě, a tím také k větší prekarizaci.

V závěru této úvahy se Smith vrací k metafoře ekosystému, jehož velké části byly během pandemie dotlačeny na

15 SMITH, *Curating the Complex*, s. 20.

16 Tony BENNETT, *The Birth of the Museum*, London: Routledge 1995.

17 SMITH, *Curating the Complex*, s. 24.

pokraj vyhynutí, nebo zcela zmizely. V médiích se objevovaly hlavně jména velkých galerií, které čelily problémům, či musely dokonce zavřít. Drtivý byl ale dopad především na zaměstnankyně a zaměstnance na nižších řadových pozicích. Mnoho kustodek a kustodů, pracovníc a pracovníků ostraha či instalačních čet – hlavně tam, kde nebyly* i chráněny* i určitou formou kolektivní smlouvy – bylo propuštěno, aby se alespoň částečně zachovalo zdání vyrovnaného účetnictví po propadu návštěvnosti na 20 až 30 procent stavu před pandemií.

Konkrétní příklad toho, co Smith popisuje jen v základních rysech, nabízí text Dany Kopel „Solidarita už navždy“ publikovaný v online časopisu *Companion Studies*, jehož zatím jediné číslo iniciovala kurátorka Lisa Long.⁽¹⁸⁾ Kopel se v článku ohlíží za děním v newyorském New Museum a popisuje kontrast mezi rokem 2019, kdy se po velkém boji podařilo v jedné z ikonických institucí současného umění⁽¹⁹⁾ poprvé vyjednat kolektivní smlouvu, a rokem 2020, kdy byla s odvoláním na covid-19 řada lidí, jejichž pracovní podmínky se jen krátce předtím znatelně zlepšily, z muzea propuštěna. S neúprosnou otevřeností zde popisuje, jak galerie, která si v rovině obsahu již dávno osvojila práci s progresivní tematikou dotýkající se identity, emancipace, dekolonizace apod., kopíruje v rovině svého fungování téměř bezesbytku neoliberalní, korporátní model pracoviště, v němž je pracovní síla definována jako soubor přísně hierarchizovaných individuálních zaměstnanců a zaměstnankyň. Navíc je velmi často držena v nevýhodné pozici prodlužováním termínovaných smluv s omezenou možností v přístupu například k sociálnímu a zdravotnímu pojištění. To vše v kombinaci s kulturou najímání externích

18 Dana KOPEL, „Solidarity Forever“, *Companion Studies*, 18. března 2022, <https://companionstudies.com/studies/dana-kopel-solidarity-forever> (cit. 24. 9. 2024).

19 Galerii založila v roce 1977 Marcia Tucker s ambicí vytvořit prostor, který by lépe vyhovoval potřebám současného umění (tehdy především umění konceptuálního a postminimalistického). Jednalo se o první muzeum současného umění založené v USA po druhé světové válce.

pracovníků a pracovníc dodávaných agenturami nebo hojným využíváním neplacené či špatně placené práce „interns“.

Po narýsování institucionální struktury současného světa umění Smith předkládá typologii kurátorství odvozenou víceméně od postavení v rámci zmíněné struktury (ředitel*ka muzea umění, šéfkurátor*ka v muzeu umění, kurátor*ka v muzeu umění, kurátor*ka v kunsthalle, specializovaný*á kurátor*ka, nezávislý*á kurátor*ka) a pokračuje dvojicí seznamů. První je historicky pojatý přehled výstavních formátů, jako jsou např. každoročně konané salony, mezinárodní výstavy nebo modernistické schéma bílé krychle. Druhý seznam předkládá jako přehled „kurátorských stylů“, tedy způsobů produkce významu skrze formát výstavy. Tento seznam již reflektuje distinktivní způsoby přemýšlení o výstavách.⁽²⁰⁾ Smith zdůrazňuje, že od konce šedesátých let způsoby tvorby výstav často nebyly neutrální: „Jako východisko svého kritického zájmu volily stále sbírky muzeí, aby se následně zaměřily také na muzejní produkci krátkodobých výstav, a staly se tak formou pokračující institucionální kritiky.“⁽²¹⁾ Pokud jde o aktuální vývoj kurátorství, to již svou pozornost podle Smitha nesoustředí na instituce umění, ale je spíše přímou reakcí na dění ve společnosti. Takový postřeh působí na první pohled správně, nicméně předpokládá dosti omezené chápání „institucionální kritiky“, v němž se „kritika institucí“ zaměřuje na mechanismy jejich fungování, které jsou v zásadě vnitřním problémem světa umění. Institucionální kritika ale taková nebyla ani ve svých historických počátcích. Za všechny připomeňme alespoň „Art Strike“ (1970), tedy stávkou spojenou s okupací Metropolitního muzea v New Yorku, organizovanou kolektivem Art Workers’ Coalition, která

20 Tomuto tématu se Smith věnoval v knize *Thinking Contemporary Curating* (New York: Independent Curators International 2012).

21 SMITH, *Curating the Complex*, s. 51.

byla rámována jako protest proti rasismu, válce a diskriminaci, a motivovalo ji tak nepochybně právě společenské dění.

Pro představení ústředního konceptu svého textu, „otevřené stávky“, si Smith jako příklad vybral Libanon – hraniční oblast, kde probíhá dlouhodobá, ale ne zcela úspěšná snaha etablovat systém liberální demokracie, a kde je tato snaha mimo jiné manifestována vznikem organizací z oblasti současného umění. Zakládání organizací a institucí současného umění v období od konce osmdesátých let do počátku nového milénia můžeme v pozitivní perspektivě nahlížet jako příklad završení globalizace.⁽²²⁾ Ovšem s tím, jak se globalizační projekt ocitá v krizi, se podobné instituce (ať už jsou to Sorosova centra současného umění ve střední a východní Evropě, nebo jejich obdoby na Blízkém východě) často ocitají pod tlakem. Libanon jako zemi, která se od konce minulé dekády nachází v hluboké finanční a politické krizi, Smith zasazuje do kontextu dalších zemí a regionů (států Blízkého Východu v období arabského jara, Ukrajiny, Hong Kongu), kde jsou „společenské pohyby“ nepřehlédnutelné a požadavky občanské společnosti na změnu se manifestují protesty v ulicích. Krize je v nich přítomna jako něco již permanentního.

Formát otevřené stávky, vyhlášené uměleckými organizacemi z oblasti současného umění v Bejrútu na sklonku října 2019 jako výraz solidarity s občanským protestním hnutím, byl zvolen tak, aby mohly organizace, v nichž stávkující pracovaly*⁽²³⁾ zůstat v úsporném režimu přístupné

22 Sondy do oblasti vztahu současného umění, tvorby výstav a globalizace přináší již více než deset let publikace z ediční řady „Exhibition Histories“ nakladatelství Afterall <https://www.afterall.org/projects/exhibition-histories/> (cit. 8. 10. 2024). Za pozornost v této souvislosti stojí zejména dvojice knih / případových studií z let 2011, respektive 2013 s názvem „Making Art Global“. První z nich, se vstupní esejí Charlese Esche, rozsáhlou studií Rachel Weisz a několika dalšími texty, byla věnována třetímu Havanskému bienále z roku 1989, druhá, s úvodním textem Pabla Lafuente a studii Lucy Steeds a Jean-Marca Poinso, se zaměřuje na výstavu *Kouzelníci země (Magiciens de la terre)* taktéž z roku 1989.

23 Výčet zahrnující Arab Fund for Arts and Culture (založený v roce 2007) nebo Beirut Art Center (založený v roce 2009) představuje Smith podrobně na stranách 65 a 66.

publiku, zatímco podstatná část zaměstnanců mohla vyrazit demonstrovat do ulic.⁽²⁴⁾

Otevřená stávka dělá něco víc než jen to, že nechává prostory pro umění, prostory pro setkávání a výzkum otevřené, zatímco umožňuje těm, kdo v nich pracují, zapojit se do demonstrací. Otevírá tyto prostory, které jsou již samy o sobě orientovány na otevřenost, nejasnému výsledku protestů samotných.⁽²⁵⁾

Toto otevření se nejistotě můžeme – ve čtení poněkud odlišném od toho Smithova – chápat také jako důsledek vyčerpanosti kulturních institucí, jejichž posláním je prosazování kulturní roviny či agendy liberální demokracie v situaci, kdy se (již) nelze spolehnout na politický konsenzus a nezpochybnitelnost liberální demokracie jako na nejvíce žádoucí způsob vládnutí a řízení společnosti. V každém případě je přijetí nejistoty klíčové pro popis formátu otevřené stávky a Smithovi umožňuje posunout se v textu dál, k přehledu dalších protestů a stávek, které jsme zaznamenali v institucích světa umění nebo jejich blízkosti v průběhu druhé dekády dvacátého prvního století. Smith si všímá, že podstatným spojujícím prvkem je zde důraz na kolektivitu a relativní úspěšnost (oproti protestům zaměřeným na instituce světa umění v minulosti) v dosahování požadavků.

Pandemie otevřela rány systémové krize globálního kapitalismu a Smith píše o rozbití společenské smlouvy, která zajišťovala světu umění relativní autonomii, bezpečný odstup od problémů, jimiž se zároveň chce zabývat.

Nyní, když se tato smlouva rozpadá, jak si můžeme představit vyjednávání mezi autonomií a povinnostmi, které se promítá do

24 SMITH, *Curating the Complex*, s. 65.

25 *Ibid.*, s. 67.

všech úrovních, na kterých dochází ke vzniku umění, kurátorství a dalších praxí interpretování umění a reagování na ně? [...] Chci se zde zaměřit na konstatování, že proměna této smlouvy proměňuje kontexty kurátorství. Podle mě jsou otevřené stávky vedeny touhami po obraně integrity umění a vystavování uměleckých děl, po zachování těžce vydobyté svobody praktikovat kurátorství, a to vše v rámci společnosti, která je sama svobodná.⁽²⁶⁾

V zemích jako Libanon (ale také například Maďarsko, Polsko pod vládou PiS nebo aktuálně Slovensko) je nepochybně správné uvažovat o institucích světa umění jako o místech, která by se neměla vzdávat jednou vydobyté autonomie. Je ale možné přenést poučení ze semiperiferií do jádrových zemí Západu? Není v nich autonomie muzejních a galerijních institucí nahlížena stále častěji spíše jako něco, co jim brání v nutné transformaci, ztotožňované často s potřebou dekolonizace? Za tři roky, které zhruba uplynuly od vydání *Curating the Complex*, se navíc situace výrazně změnila. K již existujícím zdrojům napětí přibyly válka v Ukrajině a válka v Gaze. „Svoboda praktikovat kurátorství“ nebo prostě jen „touha vystavovat umění“, což byly jistě zásadní a legitimní ambice po letech, kdy byl modus operandi galerií ohrožen lockdowny a protikoronavirovými opatřeními, dnes nejsou tím, oč při protestech odehrávajících se v uměleckých institucích typicky jde. Stále silněji při těchto protestech znějí také „neohlášené hlasy“ (v předznamenání leitmotivu knihy Zdenky Badovínac) akcentující vlastní situovanost, nedominantní, odlišnou pozici od pozice těch, na jejichž půdě se protestuje.

Příkladem události v mnohém předznamenávající současné dění a ukazující, jakou sílu mohou „neohlášené

hlasy“ mít, je protest, který se odehrál v roce 2019 v rámci newyorského Whitney Biennial a který Smith představuje jako jeden z konkrétních příkladů otevřené stávky. Protesty proti Warrenu Kendersovi,⁽²⁷⁾ jenž byl v té době členem správní rady muzea, uspořádal newyorský kolektiv Decolonize This Place.⁽²⁸⁾ Zapojili se vystavující i zaměstnanci muzea, někteří stáhli svá díla z výstavy, ta nicméně uzavřena nebyla. Bienále posloužilo naopak jako platforma, na které byly požadavky protestujících artikulovány, a s ohledem na jeho vysokou prestiž také jako vítaný „zesilovač“. Protesty obnažily napětí mezi symbolickou rovinou institucionalizované institucionální kritiky a reálným politickým protestem, který je fyzický, situovaný, často násilný. Různých forem násilí, které není jen symbolické (okupování prostor, přítomnost lidí s transparenty rušícími *business as usual*), v muzeích a galeriích od té doby přibývá, staly se v určitém ohledu novou normou. Po pár letech paury spojené s pandemií covidu jsou zpět, jak ukazují i nové vlny protestů spojených s rozčarováním nad přetrvávající podporou Izraele během vojenské invaze v Gaze.

Od „bienále slzného plynu“, jak bylo zmíněné Whitney Biennial překřtěno v kolektivním prohlášení publikovaném v časopise *Artforum*,⁽²⁹⁾ jsme se tedy v postupném roztrhávání společenské smlouvy či konsenzu, na němž stojí

27 Warren Kenders byl členem správní rady Whitney Museum od roku 2006. V roce 2018 vyšlo najevo, že je majitelem společnosti Safariland, vyrábějící a distribuující munici se slzným plynem, využívanou různými složkami státního aparátu při potlačování občanských protestů ve Spojených státech (například také během protestů organizovaných Black Lives Matter po zabití George Floyda), ale také v dalších konfliktních zónách, na americko-mexické hranici, nebo v pásnu Gazy. Toto zjištění vyvolalo na sklonku roku 2018 protesty spojené s požadavkem, aby Kenders na svou pozici rezignoval.

28 <https://decolonizethisplace.org/> je umělecký kolektiv se sídlem v New Yorku, který se organizuje kolem práv původních obyvatel a Afroameričanů, palestinského nacionalismu, degentrifikace a ekonomické nerovnosti. Akce kolektivu se často konají v muzeích a kulturních institucích a zaměřují se na podíl světa umění na přetrvávajících podobách kolonialismu.

29 Hannah BLACK – Tobi HASLETT – Ciarán FINLAYSON, „The Tear Gas Biennial“, *Artforum*, 17. července 2024, <https://www.artforum.com/columns/a-statement-from-hannah-black-ciaran-finlayson-and-tobi-haslett-regarding-warren-kanders-and-the-2019-whitney-biennial-244098/> (cit. 24. 9. 2024).

hladké fungování současného světa umění, posunuli o kus dál. Dnes se proti sobě stále výrazněji staví dva póly. První je „aktivistický“, typicky kolektivní a znějící hlasy různých „Druhých“, které v důsledku směřují mimo systém, nestojí o to být začleněny, kolonizovány, rekuperovány,⁽³⁰⁾ proměněny na obsah a reprezentaci; a na druhé straně se nachází pól „institucionální“, spojený s udržováním autonomie systému, který je nadesignovaný k akumulaci kapitálu – kulturního, symbolického i finančního různých aktérů. Pokud mezi těmito dvěma póly bylo možné ještě před deseti lety nějak přecházet, usilovat o kulturně a umělecky plodnou dialektiku z pozice kritického kurátorství a vedení muzeí (modelově Charlese Esche ve Van Abbemuseu)⁽³¹⁾ a kritického umění (modelově Hito Steyerl)⁽³²⁾, tak dnes to vypadá, že se komunikační kanály rychle zavírají a jednotlivé pozice a postoje se staví přísně proti sobě. Stejně jako v jiných oblastech společnosti se i ve světě umění opevňují různé tábory, které ve skutečnosti o vzájemný dialog příliš nestojí.

- 30 Chápání pojmu rekuperace jako schopnosti dominantního systému zpracovat a začlenit kritiku jako obsah určený ke konzumaci čerpám z textu Václava Magida: „Konstruovaná situace a její okamžik v čase“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 12, 2008, č. 4–5, s. 33–61.
- 31 Příklady mohou být projekty vzniklé ve spolupráci s Jonaseem Staaelem. Pod Escheovým vedením Van Abbemuseum podpořilo projekt „Muzeum jako parlament“, <https://www.jonasstaal.nl/projects/museum-as-parliament/> (cit. 24. 9. 2024), který byl pokračováním Staalova projektu „Lidového parlamentu“ a „Nového světového summitu“ v kurdské Rojavě (2015–2018). Muzeum se takto systematicky stávalo platformou pro dialog, v němž zněly hlasy, které by jinde nemohly zaznít nebo by se nemohly setkat v bezpečném a tolerantním prostoru.
- 32 V performativní lekci *Is the Museum a Battlefield?* (2013) Hito Steyerl např. kritizuje sponzorství Art Institute of Chicago a Istanbulského bienále americkou korporací Lockheed Martin, vyrábějící vojenský materiál. Práce reflektuje praktickou nemožnost vyčlenit muzeum (a další instituce světa umění) z přediva vztahů a hierarchií, což ve zdánlivém prostoru autonomie otevírá nepřijemnou otázku míry komplicity, dotýkající se nejen institucí samotných, ale také umělkyní a umělců v nich vystavujících. Zatímco v průběhu desátých let Steyerl využívala podobné dialektické pozice účasti spojené s kritikou, po vypuknutí skandálu okolo antisemitismu na documenta 15 Steyerl svou účast na již probíhající výstavě zrušila, když podle ní documenta nedokázala přistoupit k problému v jeho komplexitě a vystupovat jako seriózní mediátor veřejné debaty. Viz např. Taylor DAFOE, „Artist Hito Steyerl Has Pulled Her Work From Documenta, Saying She Has ‘No Faith’ in Organizers Ability to Address Antisemitism Accusations“, *Artnet*, 8. července 2022, <https://news.artnet.com/art-world/hito-steyerl-pulls-out-documenta-2144265> (cit. 24. 9. 2024).

Má koncept otevřené stávky vůbec nějaké konkrétní implikace pro kurátorství, pro to, kde, jak a proč se dělají výstavy a co se jimi dá říct? Odpověď na tuto otázku se sice neskrývá přímo ve Smithově textu, ale najdeme ji v jeho rozhodnutí psát o protestu či (otevřené) stávce jako o něčem, co proměňuje podstatu a fungování současného světa umění. Protest proti Warrenu Kendersovi potvrdil, že přesně mířenou akcí lze z vedení institucí „vytěsnit“ konkrétní lidi. Instituce současného umění, jejichž hlavní agendou je vystavovat věci pohledu a jejichž fungování je zároveň závislé na filantropii soukromých dárců, jsou dnes extrémně citlivé na svůj veřejný obraz – pokud jej někdo poškozuje, musí jít z kola ven.

Zkušenosti z úspěšných stávek a protestů jsou dnes mimo jiné využívány při apelování na to, aby se umělecké instituce jasně připojily k podpoře Palestinců a aby se zbavily vazeb na organizace i konkrétní osoby spojované s negativními projevy sionistického projektu (zabírání území, potlačování práv palestinských obyvatel, násilí prováděné ozbrojenými složkami apod.). Tady ale protesty obvykle naráží na mlčení a vzdor. Otevřený dopis adresovaný vedení MoMA v únoru roku 2024⁽³³⁾ bezprostředně po protestu, který vedl k dočasné uzavírcce muzea,⁽³⁴⁾ požadoval přijetí zásad či principů PACBI (Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel)⁽³⁵⁾ nebo jejich revidi a formulování vlastního stanoviska instituce. MoMA se k dopisu nevyjádřilo. V jednom z článků, které informovaly o aktuálních protestech na podporu Palestiny, je zásadní

- 33 Adam SCHRADER, „MoMA Staffers Urge the Museum to Support an ‘Unconditional Ceasefire’ in Gaza“, *artnet*, 16. února 2024, <https://news.artnet.com/art-world/moma-employees-call-for-support-of-palestine-2435749> (cit. 24. 9. 2024).
- 34 Adam SCHRADER, „Pro-Palestine Protests Shut Down MoMA and a Berlin Museum Performance“, *artnet*, 12. února 2024, <https://news.artnet.com/art-world/pro-palestine-protests-shut-down-moma-and-a-berlin-museum-performance-2432252> (cit. 24. 9. 2024).
- 35 V zásadě se jedná o díle iniciativu v rámci širšího propalestinského hnutí Boycott, Divestment, Sanctions (BDS), která specificky volá po bojkotu izraelských akademických a kulturních institucí s ohledem na jejich komplicitu s izraelským systémem útlaku. Viz např. <https://bdsmovement.net/pacbi/cultural-boycott-guidelines> (cit. 24. 9. 2024).

prohlášení sanfranciského umělectva Paz G: „Právě teď jsme svědky toho, že mnoho institucí prostě nedokáže ctít umělce, které vystavují [...]. Instituce, které chtějí vystavovat díla umělců usilujících o osvobození a revoluci, musí být připraveny se za ně postavit.“⁽³⁶⁾ Všude vidíme podobný scénář – instituce jsou tlačeny k zaujetí postoje, k vydání prohlášení. Od vydání jasného stanoviska mluvícího jazykem těch, kdo na ně apelují, instituce ale podle všeho zrazuje příliš mnoho věcí. Vedle toho, že by souhlas s těmito typy politických proklamací mohl ještě více posílit požadavky na instituce týkající se jejich komplicity s rasismem, kolonialismem, genocidou atd., tu jistě hraje roli i obyčejný lidský odpor části zaměstnanců, ale především klíčových stakeholderů, členů správních rad apod.

V květnu 2024 se na Whitney Biennial uskutečnila akce obracející se na „zakladatele a sponzory a upozorňující na jejich vazby na „genocidu a vysídlení“, včetně vazeb na společnosti spojené s pokračujícími útoky státu Izrael na Palestinu“.⁽³⁷⁾ Akce působila jako ozvěna „otevřené stávky“ z roku 2019. Aktuální protest, který v situacionistickém gestu vychýlil název bienále na „Whitney Genocide“, je pozoruhodný tím, že se uskutečnil v rámci ročníku, jenž nabídl zřejmě nejvíce inkluzivní výběr vystavujících v již téměř stoleté historii této akce. Právě k tomuto faktu, respektive k přesvědčení, že inkluzivita je na nic, pokud se promítá jen do tvorby obsahu výstav, ale nemění hlubší

Nejasná zpráva o fragmentarizovaném světě (umění)

36 Adam SCHRADER, „Museums Struggle to Respond as Pressure Mounts to Take a Stand on Gaza“, *artnet*, 27. března 2024, <https://news.artnet.com/art-world/museums-struggle-to-respond-245673> (cit. 24. 9. 2024). Schrader v článku přibližuje kontroverzi kolem výstavy *Bay Area 9 Now* v Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) v San Francisku. Demonstraci a zásahy do vlastních prací chtěly* i vystavující dotlačit YBCA k zaujetí postoje ke konfliktu v Gaze. Měly* i pocit, že by je instituce měla jednoznačně podržet v jejich deklarované podpoře Palestiny. Jediným hmatatelným výsledkem bylo nakonec odstoupení ředitelky YBCA židovského původu Sary Fenske Bahat.

37 Rhea NAYYAR, „In Surprise Action, Activists Decry Whitney Museum Funders' Ties to Israeli Military“, *Hyperallergic*, 4. května 2024, <https://hyperallergic.com/911012/in-surprise-action-activists-decry-whitney-museums-ties-to-israeli-military/> (cit. 24. 9. 2024).

fundament celého systému, se vyjádřil také jeden z organizátorů protestu:

To, že Whitney do bienále zařadilo tolik domorodých umělců, je jako facka do tváře ve chvíli, kdy se muzeum zároveň přímo podílí na genocidě původních obyvatel [...]. Když Whitney pořádá takovouto výstavu v době, kdy je genocida na světě nejčastěji přenášena v přímém přenosu, vychází to celé naprázdno a upřímně mi to připadá jako pouhý tokenismus.⁽³⁸⁾

Kendersův slzný plyn bylo v roce 2019 ještě možné jednoznačně vykreslit jako popření emancipačních snah uvnitř americké společnosti, tedy něco naprosto neslučitelného s liberálním konsenzem stojícím v pozadí „společenské smlouvy“, o které píše Smith. Připustit v roce 2024, že to, co se děje v Gaze, je genocida, a že izraelská vláda je vládou koloniální či vládou apartheidu, je ale něco úplně jiného. Znamená to zpochybnění samotného poválečného konsenzu rýsujícího jasné hranice mezi genocidou a jinými akty státního, imperiálního nebo koloniálního násilí,⁽³⁹⁾ konsenzu, na němž stojí také globální expanze celého systému současného umění jako integrální součásti liberální demokracie.

*Neohlášené nebo
nežádoucí hlasy?*

Podobně jako u Smitha evokuje úvod knihy Zdenky Badovinač *Unannounced Voices. Curatorial Practice and Changing Institutions* zkušenost covidu-19, k níž

38 *Ibid.*

39 Viz Pavel BARŠA, „Vítejte ve věku fragmentace a množících se válek“, *Deník Alarm*, 6. července 2024, <https://denikalarm.cz/2024/07/vitejte-ve-veku-fragmentace-a-mnozich-se-valek/> (cit. 24. 9. 2024).

se navíc přidává plnohodnotná invaze ruských vojsk na území Ukrajiny v roce 2022. Hned zkraje knihy začíná Badovinač zároveň rozvíjet motiv hlasu jako něčeho, co signalizuje přítomnost těla, co implikuje možnost být slyšet, být zahrnut*a do procesu reprezentace.⁽⁴⁰⁾ Zkušenost s pandemií podle Badovinač, která na rozdíl od Smitha píše z jasněji lokalizované pozice postsocialistické střední a východní Evropy, vedla k uvědomění si významu místních „ekosystémů“, podstatných pro přežití v situaci oslabených globálních toků. Důraz na význam místa by ale neměl evokovat touhu po nějaké izolovanosti: „Na čem dnes záleží, není izolované lokální nebo tradiční vědění, ale situovaná vědění [...]. Situovaná vědění vyžadují, aby byl objekt poznávání rozpoznán jako aktivní element či agent [...],“ píše Badovinač s odkazem na výše citovaný text Haraway.⁽⁴¹⁾

Důraz na situované vědění je tu bezprostředně spojen s kritikou systému produkujícího diference jako nástroje epistemické nadřazenosti. Jak si je Badovinač coby jedna z aktérek asimilace současného umění v prostředí postsocialistické Evropy jistě dobře vědoma,⁽⁴²⁾ současné umění a jeho provozní infrastruktura jsou právě takovým hegemonickým systémem. Přibývající rámování kurátorské a umělecké praxe jako tvorby „situovaného“ a „vtěleného“ vědění pak jednoznačně koreluje s tím, jak se celý tento systém, mimo jiné prostřednictvím přibývajících stipendijních

40 Naráží zde na snahu o překotné vyloučení všeho ruského ze „západního“ diskurzu, často včetně hlasů těch, kdo se dlouhou dobu stavěli k autoritářskému Putinovu režimu kriticky.

41 BADOVINAC, *Unannounced Voices*, s. 11.

42 V letech 1993 až 2021 byla Badovinač ředitelkou Muzea moderního umění v Lublani. Na sklonku roku 2020 byla nucena svou pozici opustit v důsledku změny kulturní politiky během vlády Janeza Janši následující vzory liberálního vládnutí v Maďarsku a Polsku.

a rezidenčních programů,⁽⁴³⁾ dále otevírá novému, méně privilegovanému aktérstvu z jadrových zemí Západu nebo jeho (semi)periferií. K tomu, co zde rozpoznáváme jako aktuální stav věcí, doplňuje Badovinač poněkud pesimistickou historickou perspektivu:

Mainstreamové kurátorství se v posledních třiceti letech soustředilo na prezentování geografické diverzity [...]. Tato hegemonická tržní tendence reprezentovat umění Druhých nikdy ve skutečnosti nenechá Druhé mluvit jejich vlastním hlasem a způsobem, který by mohl mít vliv ve smyslu proměny celkového kontextu.⁽⁴⁴⁾

Badovinač mluví o „hře reprezentací“, o potřebě „systému umění“ studovat a ukazovat jinakost ve jménu zvyšování vlastní prestiže a viditelnosti. Snaha být vidět je přitom zároveň také na straně lokálního aktérstva, jež „je vedeno lokálním emancipačním věděním a praxemi, na které se umělkyně*ci a kurátorky*ři spoléhají, když se pouští do kritiky a snah změnit stávající stav věcí.“⁽⁴⁵⁾ I když toto všechno může vypadat jako už trochu starý příběh, Badovinač si dobře všimá toho, že při životě jej nadále drží sice již dlouho kritizovaný, ale ničím nenahrazený systém budování epistemické nadřazenosti, stojící na dlouhé tradici sbírání, výzkumu a komunikování současného umění. Silná centra (umění) se globalizací stala ještě silnější

43 Příkladem může být Frame Curatorial Research Fellowship, program realizovaný v letech 2020–2024 a zaměřený na „objevování nových forem výzkumu, které aktualizují kurátorské a institucionální pracovní zvyklosti“, <https://frame-finland.fi/en/programme/networking-and-research-projects/> (cit. 24. 9. 2024). Zkušenosti a poznatky jednotlivých „fellows“ shrnuje publikace Dahlie El BROUL – Ksenia KAVERINA – Jussi KOITELA (eds.), *Falling In: Movement and Becoming in Curatorial Research*, Milan: Mousse Publishing 2024.

44 BADOVINAC, *Unannounced Voices*, s. 13.

45 *Ibid.*

– s tím, jak rozšířila svou kapacitu kodifikovat, označovat, systematizovat.⁽⁴⁶⁾

V pasáži nazvané „Hrdinové naší doby“ se Badovinač, stejně jako Smith, obrací k tématu protestů a stávek. Nejprve se vrací k letům 2010 a 2011, k protestům Occupy Wall Street a arabskému jaru, a zdůrazňuje roli sociálních sítí v jejich organizaci a v decentralizovaném informování o událostech. Protesty proti populistickým vládám, které se v postsocialistických státech dostaly k moci v průběhu druhé dekady dvacátého prvního století, Badovinač klade do vztahu ke globálně známým příkladům vzepjetí sil občanské společnosti proti nějaké formě útlaku a nevyužívá přitom možnosti pozastavit se u toho, že iliberální politiku lze také chápat jako formu protestu. Programové artikulování illiberální politiky, jak je známe především z příkladu Maďarska (důraz na etnonacionálně chápanou sounáležitost, jejíž odvrácenou stranou je růst xenofobie, respektive islamofobie, vymezování se vůči tzv. „diktátu Bruselu“, odpor vůči některým kulturním aspektům liberalismu), navíc není regionálně jedinečné a koresponduje s podobnými procesy v jádrových zemích západní demokracie. V tomto světle se některé myšlenky Badovinač jeví jako příliš zjednodušující a zároveň nepostihující klíčové problémy, které se v daném prostředí řeší. Zdá se mi, že nevyžádané, předem neohlášené hlasy jsou v jejím vidění nakonec hlavně ty „dobré“, progresivní hlasy, které je modelové čtenářstvo její knihy připraveno slyšet, protože se dokáže s nějakým jejich aspektem (touha po emancipaci v rovině osobního sebeurčení, vzdorování rozkladným silám neoliberalismu) identifikovat.

46 Příkladem může být vznik výzkumného centra MoMA C-MAP, které je zaměřeno na kurátorský a uměleckohistorický výzkum prováděný odborníci a odborníky napříč různými odděleními a sbírkami MoMA v nezápadních regionech. C-MAP jako čtyři hlavní geografické oblasti svého zájmu vyčlenilo Afriku, Asii, Latinskou Ameriku a střední a východní Evropu. Více viz: <https://www.moma.org/research/international-program/global-research#structure-of-c-map> (cit. 24. 9. 2024).

Předpoklad, že „dobré“ hlasy z Východu, na které se zaměřuje především, budou slyšitelné, staví Badovinač na tezi, že kromě „obecného dobra“ je tu také „obecné zlo“. Spolu pak tyto póly tvoří komunikační rámec, který je samotným předpokladem dorozumění. Obecným zlem jsou nepochybně rasismus a xenofobie. Jejich přítomnost v prostoru střední Evropy Badovinač ilustruje na konkrétním příkladu z Maďarska, jenž na sklonku roku 2020 vzbudil pozornost i v mezinárodním kontextu (pokryl ji například deník Guardian).⁽⁴⁷⁾ Na začátku kauzy byla soutěž na sochařské dílo ve veřejném prostoru jedné z budapeštských městských částí. Radnici, v jejímž čele stála představitelka opozičního hnutí Černý pes Krisztina Baranyi, byla vybrána socha Pétera Szalaye nazvaná jednoduše *Black Lives Matter* (2020). Ta reprezentovala Sochu svobody v pokleku – v té době nepřehlédnutelnou referenci a gesto respektu vůči hnutí Black Lives Matter (BLM), jehož název byl umístěn i na deskách, jež ženská figura držela. Celou sochu navíc Szalay provedl v barvách duhy.

Při podrobnějším pohledu na kontext maďarské politiky roku 2020 můžeme sochu *Black Lives Matter* chápat nejen jako afirmaci univerzálních hodnot „obecného dobra“ (boj proti rasismu a policejní brutalitě je v Maďarsku stejně relevantní jako kdekoli jinde, jak v souvislosti s výběrem tohoto projektu prohlásila Baranyi), ale také, nebo snad především, jako bezprostřední reakci na politiku vládnoucí strany Fidesz. Ten v roce 2020 prosadil řadu legislativních změn, k nimž patřil např. zákaz právního uznání změny pohlaví, doprovázených deklarováním zesílením podpory tradiční rodiny a ochranou proti „genderové ideologii“. Szalayovu sochu lze číst jako bezprostřední reakci na způsob, jakým Fidesz využil liberální afirmaci Black Lives Matter, když v roce 2020 spustil kampaň „Na všech

47 Shaun WALKER, „Budapest Black Lives Matter artwork sparks rightwing backlash“, *The Guardian*, 5. ledna 2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/jan/05/budapest-black-lives-matter-artwork-rightwing-backlash> (cit. 24. 9. 2024).

životech záleží“, oficiálně spojenou s pandemií covidu-19, ale zjevně se vymezující vůči narativu BLM a sloužící k mobilizaci vlastního elektorátu. Pokud kauza sochy *Black Lives Matter* o něčem vypovídá, tak především o komplexní situaci v Maďarsku, kde je vláda Fideszu velmi úspěšná v tom, že namísto explicitních represí či zákazů obratně pluje na vlnách kulturních válek, jež sama pomáhá udržovat vzvednuté. Kritické, „dobré“ umění se v tomto kontextu typicky nezmůže na víc než reakce, již předem zasazené v očekávatelném diskurzu, v němž si strany vyměňují nikoli názory, ale spíše si sdělují své pozice, pevně zasazené ve vlastních habitech, zatímco pevnou kontrolu nad systémem má právě Fidesz, respektive k tomuto účelu vytvořené instituce.⁽⁴⁸⁾

Na tomto místě kniha Zdenky Badovinač přechází v přehled angažovaných projektů, které mají buďto přímo podobu protestu či stávky, stojí v jejich pozadí, nebo se podílejí na vytváření specifického jazyka protestu. Převažují příklady ze zemí bývalé Jugoslávie s důrazem na Slovinsko, doplněné o příklady z Ruska a Polska. Stejně jako Smith, i ona staví v textu psaném pro edici „myšlení o kurátorství“ do popředí aktivity, které není jednoduché rámovat jako kurátorské. Její rozhodnutí vybrat příklady výhradně ze zemí postsocialistické střední a východní Evropy mě vede k otázce, čeho jsou tyto protesty a stávky dokladem. Svědčí snad o tom, že navzdory všem nejlepším úmyslům a snahám západních i lokálních filantropů a kulturních elit se zde ani po třiceti letech nepodařilo vybudovat stabilní a funkční varianty světa umění, jak jej známe na Západě? Badovinač sice připouští a naznačuje různé problémy, které náš semiperiferní region má, ale poukázat na něco takového jistě není její cíl, a nahlížet problém způsobem, jaký jsem naznačil v předchozí větě, není nakonec příliš produktivní.

48 Viz druhá část knihy Edit ANDRÁS, *Kulturní převlékání* (Hradec Králové: Galerie moderního umění 2023), která detailně popisuje transformaci kultury a provozu umění v Maďarsku po roce 2010 tak, aby vyhovoval potřebám národní kulturní politiky Fideszu. Viz též rozhovor s Edit Andrásovou v *Sešitě pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 18, 2024, č. 36, s. 167–188.

Zajímavější je uvažovat o „neohlášených hlasech“ aktérů situovaných v postsocialistických zemích střední a východní Evropy tak, že přináší zprávy o křehkosti systému liberální demokracie. Je proto zcela na místě je klást do přímé souvislosti s aktuálními protesty v západních centrech světa umění, jež jsem zmiňoval v závěru rozboru Smithovy knihy.

Jak vlastně souvisejí iliberální zásahy do kulturní politiky s protesty vzešlými z dekolonizačního hnutí nebo *cancel culture*? Je zjevné, že v jednom i druhém případě se jedná o „rozvázání společenské smlouvy“, respektive o různé projevy krize kulturní hegemonie liberálního modelu světa umění, který byl od konce osmdesátých let úspěšně rozšířen spolu s ekonomickou globalizací (skrže formáty bienále, muzeí, center a soukromých sbírek současného umění) do celého světa. „Globální svět umění“⁽⁴⁹⁾ tady s námi sice stále je ve smyslu fyzické infrastruktury, ale konsenzus o vítězství liberální demokracie a neoliberalní ekonomiky, na jehož pozadí se tento svět umění (a kurátorství) formoval, přestal existovat. Progresivní kulturní politika, doprovázená fenomény *cancel culture*, *wokeness* a požadavky na dekolonizaci, nachází, stejně jako iliberální kulturní politika, své důvody, proč zpochybňovat autonomii umění a požadovat změny. Umění už nemá být jen hrou reprezentací, má se stát nástrojem boje za lepší svět. Zmiňované politiky se jen neshodnou, jaký by tento svět měl být: má jít o svět úplné emancipace, svět solidarity a spravedlnosti, směřující k usmíření třídních rozdílů, svět bez rasismu, kolonialismu, patriarchátu a kapitalismu, svět ležící v budoucnosti, k níž nelze dospět bez radikálních, bolavých změn? Nebo by to měl být svět, v němž je sebeurčení spíše národním než individuálním projektem, svět, v němž existují nebo se nově budují hranice a pravidla a hodnoty, které jsou, pokud možno, stabilní a slouží k reprodukování

49 Hans BELTING – Andrea BUDDENSIEG (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

toho, co je, nebo spíše už bylo, takže je třeba je opět najít, obnovit a udržet?

Komolení jazyků a praxí. Umění autorům, kulturu kolektivům

Kniha *Pidginization as Curatorial Method. Messing with Languages and Praxes of Curating* Bonaventure Soh Bejeng Ndikunga je ze všech tří zde probíraných knih tou nejtíhlejší. Ndikung ji psal zřejmě během svého odchodu z nezávislé berlínské galerie SAVVY Contemporary, kterou založil, na pozici šéfkurátora Haus der Kulturen der Welt, kde vystřídal Anselma Frankeho. Od dvou předchozích se kniha na první pohled liší i stylem psaní, uvolněnějším, literárnějším. Záměrně se tady, více než u předchozích knih, spoléhám při rychlém přehledu úvodních kapitol na citace autora, jenž svůj argument buduje do značné míry poetickými nástroji rytmu a opakování.

Knihu otevírá čtveřice citací ze žánrově odlišných textů, po kterých následuje pětice krátkých „historek“ sloužících k přiblížení základních termínů pidgin a pidginizace, jejichž význam autor zdaleka neomezuje na oblast jazyka. První historka o nadaném studentovi neschopném akceptovat angličtinu jako jediný přípustný jazyk školního vzdělávání bez použití náročného teoretického aparátu představuje samotný rámec dalšího uvažování o pidgin – existenci koloniální nadvlády, ať už stále explicitně přítomné, nebo zvnitřněné v procesech sebekolonizace. Pidgin, říká Ndikung,

ve své podstatě není jazyk, ale způsob bytí ve světě, který bychom mohli označit jako pidginizace. Jako způsob pobývání na světě představuje pidginizace filosofii, praxi, která se neustále nějak dotýká předpony „pod-“ [...], nikoli ve smyslu podřadnosti, ale spíše ve smyslu podkopávání mocenských struktur, jazyků nadvlády, autoritativních systémů,

institucionálních hierarchií, patriarchálních heteronormativních struktur...⁽⁵⁰⁾

Druhá historka je věnována nigerijskému hudebníkovi Felovi Kutimu a jeho písni „Colonial Mentality“ z alba *Sorrow, Tears, and Blood* (1977). Pidginizace je zde vykreslena jako záměrné přijetí a plné kreativní osvojení jazyka, který – ač je perspektivou „koloniální mentality“ nahlížen jako podřadný či zaostalý – dokáže obsáhnout plnost (post)koloniální zkušenosti. Třetí krátké vyprávění nazvané „Erupce domorodých celého světa“ se vztahuje k textu „Black Metamorphosis“ Sylvie Wynter.⁽⁵¹⁾ Dosud spíše intuitivní ohledávání rozsahu pidginizace zde Ndikung napojuje na analytictější uvažování Wynter o indigenizaci – chápané jako kombinace přizpůsobení a vzdoru a zároveň jako subverzivní akt. Pasáž vycházející z myšlenek „černé metamorfózy“ Ndikung uzavírá otázkami, v nichž se odráží dvojí horizont uvažování o pidginizaci, individuální a kolektivní:

Jak si představit a konceptualizovat pidginizaci jako ustavování jiného Já vně násilného a znásilňujícího narativu? Jak si představit a konceptualizovat pidginizaci jako semínko, které se zasadí a nechá se rozrůstat v kolektivních identitách, jejichž kódy a způsoby pojmenovávání leží vně dominantních a vládnoucích ideologií?⁽⁵²⁾

Nejasná zpráva o fragmentarizovaném světě (umění)

Jan Zálesák

50 NDIKUNG, *Pidginization as Curatorial Method*, s. 15–16.

51 Nepublikovaný rukopis *Black Metamorphosis: New Natives in a New World* v rozsahu téměř tisíce stran je dnes považován za zásadní dílo oboru Black Studies. Wynter na textu pracovala v druhé polovině sedmdesátých a začátkem osmdesátých let během svého působení v Center for Afro-American Studies (CAAS) na Kalifornské univerzitě v Los Angeles (UCLA).

52 NDIKUNG, *Pidginization as Curatorial Method*, s. 31.

Čtvrtá historka nás přes autorovu vzpomínku na školní kratochvíli *scatta-balanx* (něco jako „přátelské proplesknutí“) vede k úvaze o asambláži. Ndikung zde čerpá z knihy Anny Lowerhaupt Tsing *Mushroom at the End of the World* a její líčení mnohohlasí formujícího asambláž jej vede k požadavku posunout se za pejorativní chápání pidgin jako zkomoleniny jiné, silnější kultury nebo jazyka: „Namísto chápání pidgin a pidginizace jako zkomolené varianty nějakého jazyka nebo kultury je třeba je chápat v kontextu performativity, tj. tak, že se z výše zmíněných setkání stávají ‚happeningy‘ – vždy v pohybu, proměnlivé a procesuální – vytvářející a přetvářející sebe sama.“⁽⁵³⁾ V páté historce Ndikung připomíná roli obchodu a kapitalismu jako zdrojů tlaku na komunikaci. Pidgin zde rámuje jako „jazyk směny“ (a snad také změny směrem pryč od globální hegemonie neoliberalismu). Čtvrtou i pátou historku uzavírá Ndikung stejným krátkým prohlášením: „Pidginizace jako kurátorská metoda předkládá návrh kurátorské praxe jako prostoru setkávání, vzdoru a plurality.“⁽⁵⁴⁾

Rozsah této plurality získává pevnější obrysy v úvodu další části knihy, nazvané „Nabídka“ (*The Offering*). Koncepti kurátorství Ndikung spojuje s pojmem „tělogramotnosti“ (*corpoliteracy*), tj. s věděním ukotveným v tělesné zkušenosti různých subjektů: „... je třeba oslovit umělce, badatele, filosofy, vypravěče příběhů, básníky, hudebníky a lidi s nejrůznějšími osudy a spolu s nimi se zabývat – nejen kognitivně, ale také fenomenologicky a prostorově – koncepty, prostory a kulturami pidginizace.“⁽⁵⁵⁾ Situování gramotnosti na úroveň těla vypadá mimořádně inkluzivně, ale měli bychom si být vědomi toho, že když Ndikung mluví o „nejrůznějších osudech“ a o ústřední roli vyprávění, jen málo nebo vůbec se nezajímá o bílá nebo „skoro bílá“ těla, jejichž majitelky a majitelé by jen těžko mohly* i figurovat

53 *Ibid.*, s. 34.

54 *Ibid.*, s. 41.

55 *Ibid.*, s. 43.

jako hrdinky a hrdinové vstupních příběhů rámuje koncept pidginizace.

Jako příklad komolení jazyka a gramatiky kurátorství si Ndikung vybral patnáctý ročník výstavy Documenta, která se v Kasselu uskutečnila v roce 2022 s indonéským kolektivem ruangrupa v pozici uměleckého ředitelstva. Kolektiv ruangrupa vytyčil jako zastřešující princip přehlídky „lambung“⁽⁵⁶⁾ a ve shodě s tímto principem delegoval kurátorské pravomoci a finance na další autorské a kurátorské kolektivy. Již před jejím zahájením visel nad Documentou 15 stín obvinění z antisemitismu, spojovaný s podporou zmiňovaného propalestinského hnutí BDS nejen některými členy participujícího palestinského kolektivu Question of Funding, ale také členy poradní rady documenta Charlesem Eschem a Amarem Kanwarou. Tato obvinění se ukázala být účelová a bylo možné se jim bránit, nicméně několik dní po zahájení výstavy již naplno propukl skandál kolem vystavení rozměrného murálu indonéského kolektivu Taring Padi *People's Justice*, v jehož kompozici se nachází vedle stovek postav také několik stereotypních zobrazení židů majících rysy antisemitismu. Navzdory snahám částečně obhájit dílo vysvětlením kontextu, v němž vzniklo, a navzdory jeho odstranění a omluvě byla pro mnohé tato událost zjevně zadostiučiněním a záminkou k ostré kritice celého projektu. Napětí v Kasselu kulminovalo do takové míry, že ještě v průběhu konání výstavy na svou pozici rezignovala ředitelka documenta Sabine Schormann.⁽⁵⁷⁾

Ndikung se po důrazném distancování se od rasistické a antisemitské symboliky přítomné v některých vystavených dílech zastavuje u ústředního pojmu kurátorského přístupu kolektivu ruangrupa. Lungbung jej vyzdvihuje nikoli

56 Lungbung je označením pro správu komunitní sýpky; je to specifický typ obcíny (*commons*) spojený se sdílením přebyteků, charakteristický pro rurální společenství.

57 Celé dění tehdy poměrně detailně pokrýval online časopis *Artalk*. Zpráva o rezignaci Schormann: Martin VANĚK, „Kauza antisemitismu dál víří Kasselem, generální ředitelka odstupuje“, *Artalk*, 21. července 2022, <https://artalk.info/news/kauz-antisemitismu-dal-viri-kasselem-generalni-reditelka-odstupuje> (cit. 24. 9. 2024).

jako teoretický koncept, ale jako praxi, jež se dynamicky vyvíjí tím, jak je uskutečňována v reálných mezilidských vztazích. Otázku, v čem je Documenta 15 příkladem pidginizace, respektive komolení jazyka a praxe kurátorství, Ndikung příliš nerozvádí. Jako jeden z distinktivních rysů kurátorského přístupu ruangrupa nicméně vyzdvihuje důraz na kolektivitu.

Problematicke kolektivity a individuálního autorství se v jednom z analytických textů tematického čísla časopisu *On Curating* zaměřeného na Documenta 15 věnuje také Ronald Kolb. Ve studii „Hrbolatá silnice na třetí cestě“⁽⁵⁸⁾ připomíná kritiku, kterou v souvislosti s přehlídkou vyslovil německý umělec a pedagog Bazon Brock. Kolektivní praxi pozvaného členstva lumbungu Brock označil jako kulturalismus a postavil ji proti umění chápanému jako „svobodná a individuální tvorba, která se může kriticky postavit velkým ideologickým mašinériím, jako je církev, náboženství, králové či kapitál, prostřednictvím těžce vydobyté svobody umění.“⁽⁵⁹⁾ Kolektivismus či kolektivní jednání, které mají pro Brocka jasně negativní konotace, jsou nicméně pro mnohé, včetně kolektivu ruangrupa, jedinou cestou k hledání odpovědi na problémy současnosti, jejichž povahu drsně shrnuje v kritickém příspěvku věnovaném Documenta 15 kurátor a teoretik T. J. Demos:

Ve skutečnosti čelíme multikrizi trvajících rasového a koloniálního kapitalismu, kde vykořisťování a vyvlastňování půdy a zdrojů za podpory vojenského či polovojenského násilí a kanibalizace politiky nadále pohání migrační katastrofy a ekologické

58 Ronald KOLB, „documenta fifteen's Lumbung: The Bumpy Road on the Third Way: Fragmentary Thoughts on the Threats and Troubles of Commons and Commoning in Contemporary Art and Knowledge Production“, *On Curating*, 2022, č. 54, s. 57–94, https://on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue54/PDF_to_Download_54/OnCurating_54_WEB.pdf (cit. 24. 9. 2024).

59 *Ibid.*, s. 71.

katastrofy způsobem, který se vztahuje jak ke staletí dlouhé historii minulých apokalyps, tak k hrožícím katastrofám blízké budoucnosti.⁽⁶⁰⁾

Na pozadí těchto problémů se odehrává krize liberální demokracie jako systému stojícího na uplatňování svobodné vůle jednajících lidských aktérek a aktérů, jež ovšem zakrývá nespočet různých bezpráví a vyloučení.

Multikulturalismus byl/je souborem politik rozvinutých v jádrových zemích Západu a směřujících ke změně postavení těch, kteří již byli na rovině občanství de facto integrováni směrem k plnohodnotné inkluzi a rovným příležitostem. Oproti tomu kulturalismus dnes před námi vyvstává – v interpretaci odlišné od té Brockovy a vycházející vstříc Ndikungovi – jako subverzivní, „pidgin“ umělecká a kurátorská praxe „Druhých“, oslovovaných k účasti na chodu globálního světa umění s ohledem na jejich identitu, respektive jejich situované vědění. Je to praxe deklarující nárok na účast, ale odmítající zdvořilou participaci na dědictví osvícenského univerzalizmu včleněného do koncepcí moderního umění a autorství jako autonomních oblastí lidského jednání.⁽⁶¹⁾

Přístup ruangrupa k instituci documenta skutečně odpovídá Ndikungově chápání pidginizace jako subverzivní kombinace přijetí a vzdoru. Naučit se mluvit jazykem kurátorství z pohledu hegemonního systému současného umění „správně“ by odpovídalo snaze subalterního subjektu asimilovat se do koloniálního systému vědění a moci, a nevyhnutelně tak stvrdit své postavení. Komolení jazyka kurátorství, jak o něm uvažuje Ndikung, tedy kurátorská praxe důsledně uchopená jako „prostor setkávání, vzdoru

60 T. J. DEMOS, „On Documenta 15“, *Grey Room*, září 2023, č. 92, s. 125–130, zde s. 125.

61 Pro nás může být zajímavé, že Brockovo použití pojmu „kulturalismus“ se nápadně překrývá s tím, jak Kalmar ve výše citované knize *Bílí, ale ne tak docela* vymezuje „výchooevropanismus“, tj. jako systém udržování diferencí, efektivně bránící plné inkluzi a zahrnující znatelné stopy rasismu.

a plurality“, nabízí aktérstvu vstupujícímu do hry z méně výhodných pozic způsob, jak se riziku podobně neuspokojivého začlenění vyhnout. Zjevným rizikem takové praxe je možnost, že obavy ze zmíněného neuspokojivého začlenění převáží nad očekáváním zisků plynoucích z komunikace či směny. „Komolení“ (messing with) jazyka kurátorství se tak snadno může začít jevit spíše jako odmítnutí vést dialog a v důsledku se stát překážkou úspěšného transkulturního dialogu, jak si ve své analýze Documenta 15 všimli Monica Juneja a Jo Ziebritzki:

Transkulturní proces komunikace mezi členstvem lumbungu na jedné straně a institucí documenta (GmbH) na straně druhé, tj. sebereflektující dialog okolo organizačních struktur, který by mohl být příslibem dlouhodobého transformativního efektu na všechny zúčastněné, selhával od samotného začátku, protože každá strana zvolila jiný styl komunikace. Administrativa documenta ve svém lpění na překonaném chápání autonomie nepovažovala za nijak potřebné starat se o vztah posilovaný vzájemným dialogem a učením se poté, co byl dokončen vstupní akt „začlenění“. Členstvo ruangrupa se na druhou stranu od počátku vymezovalo vůči diskurzivní výměně, označujíc „teorii“ za mechanismus opresivní „západní“ epistémé.⁽⁶²⁾

Můžeme se ale ptát, jestli o takový dialog, je-li podmíněn stále zjevnější asymetrickou distribucí moci, ještě vůbec někdo stojí.

62 Monica JUNEJA – Jo ZIEBRITZKI, „Learning with Documenta 15: Principles, Practices, Problems“, *Grey Room*, 2003, č. 92, s. 94–105, zde 101.

Když Gregory Sholette mluví v souvislosti s Documenta 15 o „špatném“ kurátorství, s Ndikungovou volbou této přehlídky jako příkladu komolení jazyka kurátorství to jasně koresponduje. „Špatné“ kurátorství, vyznačující se kolektivitou, rhizomatickým řízením, redistribucí prostředků a pravomocí, Sholette rámuje jako projev vzdoru. V dramatickém přirovnání tvrdí, že pokud Documenta 11, jejímž uměleckým ředitelem byl v roce 2002 Okwui Enwezor, představovala proniknutí první linií obrany, pak Documenta 15 nechala „bránu pevnosti“ – tj. documenta jako stěžejní instituce spoluutvářející hegemonii západního světa umění – „doširoka rozraženou pro vstup periferní armády druhých, protože ruangrupa dokončila převrat ještě předtím, než opustila bitevní pole rozhořčená, rozčilená a toužící po odplatě“.⁽⁶³⁾ Dramatické a hořké vyústění Documenta 15 lze chápat jako předznamenání trochu jiného typu stávek a protestů – takových, jejichž příklady jsem uváděl v závěru kapitoly věnované Smithově knize. Tedy stávek a protestů, jejichž účastnice a účastníky již příslib začlenění, který nesměřuje k hlubší proměně celého systému, neuspokojí. Možná, že větší dopad než samotná výstava Documenta 15 bude mít na svět umění prohlášení kolektivu lumbungu (zahrnujícího jak kolektiv ruangrupa, tak na Documenta 15 zúčastněné umělectvo a kurátorské subjekty), k němuž se v závěru citované pasáže Sholette odkazuje:

Nedáváme svolení k tomu, aby nás definovala, kontrolovala a znovu kolonizovala další instituce. Odmítáme – a jednáme v souladu se svým odmítnutím – stejným způsobem jako lumbung: děláme to společně, afirmativně a poeticky. Tvrdíme, že náš lumbung

63 Gregory SHOLETTE, „A short and incomplete history of ‚bad‘ curating as collective resistance“, *e-flux*, 21. září 2022, <https://www.e-flux.com/criticism/491800/a-short-and-incomplete-history-of-bad-curating-as-collective-resistance> (cit. 24. 9. 2024).

pokračuje, zatímco vaše documenta končí. Naše solidarita pokračuje, zatímco vaše nadřazenost, arogance a mocenské hry končí. Od této chvíle budeme všude a po mnoho následujících let praktikovat naše vystoupení z documenta a stavět na lumbungu.⁽⁶⁴⁾

Příběh, který svou knihou vypráví Ndikung, ale nakonec není (pouze) příběhem o kolektivním vzdoru „špatného“ kurátorství. Na to v něm autorský „pidginizovaný“ subjekt autora, akcentovaný mimo jiné důrazem na vytríbený styl psaní, hraje příliš silnou roli. Po ohlédnutí za Documenta 15, které jsem zde možná věnoval více prostoru než on sám, se Ndikung vrací k představování vlastní praxe ze SAVVY Contemporary a akcentuje přitom pohostinnost a spolubytí jako zásadní aspekty kurátorství. Přináší konkrétní příklady své praxe, kterou efektně rámuje jako „pluriverzální konstelaci“ (otevření nehtového studia a informačního centra pro uprchlíky, vaření a zvaní sousedů na jídlo...). Nabízí se otázka, v čem se vlastně berlínské vynalézání pluriverzálních konstelací (zjevně úspěšné, ústící v získání elitní pozice ředitele Haus der Kulturen der Welt, který byl aktuálně vybrán jako příští kurátor bienále São Paulo)⁽⁶⁵⁾ liší od vynalézání nových způsobů práce v podmínkách střední a východní Evropy, o kterých ve své knize píše Badovinač (žádné hvězdné individuální kariéry, jen sebezáchovné sítě malých organizací, spolků a kolektivů působících většinou jen na lokální úrovni). Neliší se nakonec pouze mírou geograficky podmíněné privilegovanosti – a také odlišnými těly aktérek a aktérů těchto procesů?

Nejasná zpráva o fragmentarizovaném světě (umění)

64 „We are angry, we are sad, we are tired, we are united: Letter from lumbung community“, *e-flux*, 10. září 2022, <https://www.e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from-lumbung-community> (cit. 24. 9. 2024).

65 Maximiliano DURÓN, „Bonaventure Soh Bejeng Ndikung Named Chief Curator of 2025 São Paulo Biennial“, *Artnews*, 2. dubna 2024, <https://www.artnews.com/art-news/news/bonaventure-soh-bejeng-ndikung-chief-curator-2025-sao-paulo-biennial-1234701533/> (cit. 24. 9. 2024).

Není to tak, že za vším důrazem na pluralitu a kolektivitu se někde ukrývá esencialismus, tkvící paradoxně v progresivním, protihegemonickém nároku na to, že vědění je vtělené?

To, že vědění je vtělené, je něco, co je pevnou součástí domorodých a nezápadních kultur. Domnělé oddělení těla a mysli jim nikdy nedávalo moc smysl. A je to právě toto fundamentální poznání, které sloužilo jako východisko v konceptualizování a usku-tečňování kurátorských projektů v SAVVY Contemporary a podobně smýšlejících projektech. Základem je otázka, kdo mluví, jak, a kdo poslouchá. Vtělené vědění zprostředkované „mluvčím“, a jak je toto vědění kultivováno a šířeno, podmiňuje a je podmiňováno vtěleným věděním „posluchače“.⁽⁶⁶⁾

Kdo a jak mluví, se v Ndikungově ohlédnutí za kurátorským vedením SAVVY Contemporary zdá být důležitější než to, *co* se říká. Zdání ale klame – obsahy jsou pevně spojeny s těmi, kdo je do prostoru galerie přináší, ať už na straně umělectva, nebo publika. Kulturalismus takové praxe není, jak jsme si již řekli, jednoduchým odmítnutím či vzdorem. Je zároveň přijetím, je výsledkem komplexních aktů symbolického obchodu. Ndikung si je velmi dobře vědom toho, že autorita autorství (samotný předpoklad možnosti být slyšet či vidět) je v západních systémech produkce vědění, k nimž patří i umění a kurátorství, založena na propracovaném systému referencí. „Ke komu se odkazujeme a na čích ramenou stojíme, abychom mohli hledět dopředu?“ ptá se Ndikung v rétorickém názvu jedné ze závěrečných pasáží své knihy. Oproti spořádanému asimilování se do existujícího oborového diskurzu Ndikung akcentuje „nedisciplinaritu“: „Moje babička je pro to, oč se tu snažíme, stejně dobrou referencí

Jan Zálesák

66 *Ibid.*, s. 54.

jako kterýkoli filosof a ‚Mamy-Achombo‘ prodávající každé ráno ‚beinget-haricot‘ svým zákaznicím, ví o společnosti tolik, že hravě strčí do kapsy většinu antropologů.“⁽⁶⁷⁾ „Nedisciplinární“ práci se systémem referencí, provokující očekávání a zároveň jim vycházející vstříc, Ndikung ostatně demonstrovuje i ve své knize, v níž je mnohohlasí, do kterého pomyslně vplétá své vyprávění, výsledkem pečlivě zvoleného mixu subalterních či „pidgin“ subjektů a vybraných autorit světa umění a vědy (Maria Lind, Adam Szymczyk, Anna Tsing).

Závěr

Ndikungovo pidginizované kurátorství není, navzdory jeho kritice galerií a muzeí současného umění (týkající se především z jeho pohledu neúspěšné snahy muzeí a galerií otevřít se jiným než exkluzivním, privilegovaným publikům), příkladem praxe, která by nutně ústila v podobný druh zpochybnění „společenské smlouvy“, jaký implikují stávky a protesty rozebírané v knihách Smitha a Badovinač. Je něčím, co se odehrává uvnitř institucí, nikoli před jejich dveřmi. Skrytým předpokladem pidginizace jako kurátorské metody je plné začlenění výtvořitelů „politiky identity“ do fungování institucí globálního světa umění. Na jazyk se dnes často dere škaredé slovo tokenismus, o kterém mluví i výše citovaný anonymní stávkující z Whitney Biennial 2024. I když všichni, kdo se podílí na rozhodování o grantech, soutěžích, na tvorbě výstavních programů a sbírkotvorné činnosti, vědí, že současný systém je hluboce problematický, ospravedlňují se vyšším dobrem – potřebou až nutností politické korektnosti, o které tak pozitivně píše Badovinač.⁽⁶⁸⁾ Politická korektnost je klíčovou zásadou vyspělých liberálních demokracií, není ale „vnitřní“, autonomní hodnotou umění a jako taková je snadným

Nejasná práva o fragmentarizovaném světě (umění)

67 NDIKUNG, *Pidginization as Curatorial Method*, s. 53.

68 BADOVINAC, *Unannounced Voices*, s. 27.

terčem iliberální (kulturní) politiky. Pokud v New Yorku v roce 2024 progresivní umělci obviňují umělecké instituce z tokenismu proto, že tyto instituce nedokáží svůj étos dostatečně ztotožnit s étosem těch, jejichž práce vystavují, ve střední a východní Evropě je tokenismus kritizován z konzervativnějších pozic zkrátka jen proto, že tu vůbec je. Umění má přece být o umění. Nic víc.

Téma stávek a protestů otevřené knihami Terryho Smitha a Zdenky Badovinač vrhá na text Bonaventury Soh Bejeng Ndikunga zvláštní světlo. Perspektivou kulturních válek, které v souvislosti s provozem současného umění ve střední Evropě známe stále důvěrněji, jejichž varianty jsou ale stejně tak přítomné v jádrových zemích liberální demokracie, se Ndikungův narativ postavený na kritice muzeí a galerií, jež se neúčinně pokouší o začleňování *jiných* publik, jeví jako velmi partikulární. Otázka, jak dostat do galerie nové publikum, kladená z hlavního města Německa (do kterého dosud nedorazily praktické důsledky iliberální revolty východních spolkových zemí), se jeví jako od reality odtržený „problém prvního světa“. Specificky pak nyní, kdy stále větší množství institucí současného umění čelí paralýze způsobené nesmiřitelnými postoji zúčastněných stran – umělkyň a umělců, kurátorek a kurátorů, mecenášek a mecenášů, zřizovatelů a „kulturní veřejnosti“ – a kdy se muzea a galerie stávají stále častěji spíše bitevním polem než estetickou autonomií zastřešenými místy setkávání, křížovatkami sdílení a výměny, jak o nich v úvodu celé řady píše Steven Henry Madoff. To, že se ani jedna ze vstupní trojice knih edice „myšlení o kurátorství“ nevěnuje detailní analýze kurátorské praxe, ale zabývají se spíše různými předpoklady, okolnostmi a limity kurátorství, je nakonec pro naši současnou situaci příznačné, a o stavu kurátorství se tak dozvídáme možná víc, než by bylo příjemné.

Jan Zálesák