

## DĚJEPIS MODERNÍHO UMĚNÍ: OD PARTIKULARISMU K NOVÉMU UNIVERSALISMU

MARIE RAKUŠANOVÁ, UNIVERZITA KARLOVA, PRAHA

### Centrum a periferie – narovnat a nepřevracet

O významu textů Piotra Piotrowského (1952–2015) pro současný dějepis moderního umění ve středovýchodní Evropě není pochyb. Poctou jeho odkazu je fakt, že se na něj ve svých kritických úvahách odvolává celá řada zdejších historiček a historiků umění střední a mladší generace.<sup>1</sup> Jeho význam ovšem potvrzuje také skutečnost, že jeho texty dodnes provokují zajímavé polemiky či odmítavé reakce.<sup>2</sup> Oba tyto jevy jsou pak doprovázeny parafrázováním a domýšlením některých jeho názorů a tezí. Ty mohou být ovšem pro potřeby údernosti argumentace také zkreslovány, nebo dokonce dezinterpretovány.

Matthew Rampley ve svém polemickém článku podobným způsobem posouvá význam celé řady Piotrowského tezí a já se domnívám, že tím nezkrusuje pouze myšlenkový odkaz polského badatele, ale znevěrohodňuje také své vlastní návrhy metodologických inovací v psaní dějin umění střední Evropy. Proto považuji za užitečné, poukázat na konkrétní doklady Rampleyho mylného čtení Piotrowského textů, zejména jeho článku „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”,<sup>3</sup> který vyšel v roce 2008 v časopise *Umění*, jeho varianty se ovšem v daném období objevily také v dalších publikacích – v opakovaných citacích Rampley odkazuje na podobu textu z roku 2009.<sup>4</sup> Rampley používá jako východisko údajnou Piotrowského tezi o tom, že „historicky dominantní pozici západní Evropy a severní Ameriky v historii modernismu lze vyřešit převrácením vztahu mezi ‚Západem‘ a ‚východní Evropou‘. Tato parafráze se ale značně vzdaluje Piotrowského skutečným myšlenkám. Piotrowski navrhl nové nebo aktualizované a rozšířené nástroje kritické analýzy (kritickou geografii, horizontální paradigma, koncept transnacionality). Jeho cílem ale rozhodně nebylo „převrácení“ vztahových hierarchií, jak předpokládá Rampley. Podle Piotrowského „horizontální paradigma“ neusiluje o „zrušení západních dějin umění“, pouze chce tento typ narativu nazvat pravým jménem.

<sup>1</sup> Na tomto místě je třeba zdůraznit, že k Piotrowskému se v uplynulých letech přihlásily také některé historičky a teoretičky umění ze západních center – například Béatrice Joyeux-Prunel a Klara Kemp-Welch, první působící v Paříži, druhá v Londýně. Viz také Magdalena Radomska – Agata Jakubowska (eds.), *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship*. Poznaň 2019.

<sup>2</sup> Viz např.: Raino Isto, Some Notes on the Apparently Mutually Exclusive Status of (M/m)odern (A/a)rt and Socialist Realism, *Afterart*, <https://afterart.org/tag/piotr-piotrowski/>, 28. 8. 2015.

<sup>3</sup> Piotr Piotrowski, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, *Umění* LVI, 2008, s. 378–383.

<sup>4</sup> Idem, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, in: Sascha Bru and Peter Nicholls (eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin 2009, s. 49–58. Abych se co nejvíce přiblížila podmínkám Rampleyho čtení Piotrowského, také já budu pracovat s touto verzí studie. Nepovažuji to ale za zcela adekvátní vzhledem k faktu, že naše texty vyjdou v tomtéž časopise, ve kterém Piotrowski v roce 2008 publikoval vůbec první verzi svých úvah na dané téma. Různé verze se ale od sebe našťástí liší jen nepatrně. Viz dále také: Piotr Piotrowski, Towards A Horizontal History of Modern Art, in: *Writing Central European Art History: PATTERNS Travelling Lecture Set 2008/2009*. Vienna 2008, [http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs\\_h/Reader.pdf](http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf). – Idem, Towards a Horizontal Art History', in: Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration, and Convergence*, Melbourne 2009, s. 82–85.

Jedná se o „západní narativ“, který díky této identifikaci může být relativizován a umístěn bok po boku s jinými uměleckohistorickými narativy.<sup>5</sup>

Je pozoruhodné, že toto Piotrowského mírové volání po „horizontálním“, nehierarchickém vyrovnání pozic mezi dějepisem moderního umění v centru a na okraji, může být zpětně vnímáno jako militantní výzva k provincializaci centra a marginalizaci jeho významu ve prospěch někdejší periferie. Rampley je však takto pro sebe evidentně hodnotí, když píše: „*Horizontální dějiny umění vycházejí z periferní pozice jako výchozího bodu za účelem provincializace centra.*“

Tento mylný výklad by mohl být vysvětlen Rampleyho čtením Piotrowského skrze texty jiných historiček a historiků umění, konkrétně například jeho pokračovatelky, maďarské historičky umění působící v Německu a v Anglii, Beáty Hock, která Piotrowského myšlenky ve svých textech výrazně radikalizuje. V úvodu ke knize *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*<sup>6</sup> Hocková shrnula Piotrowského pojetí do tří pojmů: „horizontal art history“, „close other(s)“, „provincializing the centers“.<sup>7</sup> Poslední z těchto slovních spojení ale Piotrowski nepoužil ani v jednom ze zde probíraných textů.<sup>8</sup> Operoval s ním sice v rozhovoru, který poskytl krátce před svou smrtí časopisu *ArtMargins online*, ale ani zde nenavrhuje „provincializaci centra“ jako nějaké převrácení mocenských poměrů mezi centrem a periferií, ale jako lokalizaci a kontextualizaci určitého místa, kterému původně byla přisuzována universalistická pozice. Zdůrazňuje, že každé místo je vlastně periferií, protože je zakotveno v určitém kontextu. Uvědomíme-li si to i v případě západních center, podaří se nám je zbavit univerzality a deterritorializovat je. Piotrowski vyjadřuje dokonce nechuť k pojmu periferie, který skutečně – podobně jako pojem provincie – používá výhradně kriticky reflexivně.<sup>9</sup>

V případě Hockové je vytržení radikálně znějícího spojení „provincializing centers“ z kontextu vědomým a promyšleným gestem, které jí konceptuálně napomáhá ostře formulovat svůj postoj. Čtenáře ovšem nemystifikuje, pouze u nich předpokládá znalost daných teoretických souvislostí a vývoje diskursu u Piotrowského následovatelů. To, že dále ve svém textu uplatňuje kritickou analýzu, která skutečně usiluje o provincializaci, marginalizaci centra ve smyslu převrácení hierarchií

---

<sup>5</sup> Piotrowski ve slovech West a Western zásadně používá velké začáteční písmeno. Pokud se v tomto textu budu odvolávat na jeho texty nebo na studie jeho následovatelů, budu rovněž psát ve slově Západ velké Z. Celá pasáž v originále zní takto: „*A critical analysis should reveal the speaking subject: who speaks, on whose behalf, and for whom? This is not to cancel Western art history, but call this type of narrative by its proper name, precisely as a „Western“ narrative. ... Western art history can thus be relativized and placed next to other art historical narratives – in accordance with the horizontal paradigm...*“ Piotrowski, 'Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde' (pozn. 4), s. 54.

<sup>6</sup> Beáta Hock – Anu Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, London 2018.

<sup>7</sup> Beáta Hock, Introduction—Globalizing East European Art Histories. The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference, in: Hock – Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, s. 2.

<sup>8</sup> Piotrowski ovšem v některých textech, například již v zásadní knize *Awangarda w cieniu Jalty* – přeložené do angličtiny jako *In the Shadow of Yalta* – používal obrát „to provincialize Western art history“ (provincializovat západní dějepis umění). Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*, Poznań 2005. – Idem, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2009. Odkazoval tím na koncept „provincializace Evropy“ (provincializing Europe) Dipesh Chakrabartyho. Viz Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ, and Oxford 2000. Ani Piotrowského „provincializace západního dějepisu umění“, ale nezahrnuje převrácení mocenských hierarchií...

<sup>9</sup> Celá pasáž v originále zní: „... I prefer the notion of margins, instead of peripheries, which is not the same. ... ‚Provincializing centers‘ is what I prefer doing. Everything is a periphery, everything is rooted in a particular context. ... [A]rt that is located in a particular historical and cultural context would lose its universality and become deterritorialized. Therefore, I would say that the way to provincialize the center is to locate it.“ Piotr Piotrowski, A Way to Follow: Interview with Piotr Piotrowski. Interview by Richard

Kosinsky, Jan Elantkowski, and Barbara Dudas, *ARTMargins Online*, 29. 1. 2015, <http://artmargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/758-a-way-to-follow-interview-with-piotr-piotrowski>.

ovšem představuje už její vlastní teoretickou iniciativu, popřípadě odkazuje na intelektuální výkony jiných, myšlenkově spřízněných historiček umění.<sup>10</sup>

Rampléy tedy ve svém příspěvku polemizuje především s tímto diskursem, který Piotrowského úvahy rozvíjí a přesahuje.

### **„Centrum je roztržštěné“**

Výsledkem nedorozumění je i Rampléyho snaha dokázat mylnost Piotrowského přesvědčení o tom, že *„pozorovatel situovaný na okraji vidí roztržštěnost centra způsobem, jakým ho pozorovatel z centra nikdy nemůže vnímat“*. Kořeny tohoto tvrzení Rampléy vidí v Piotrowského inspiracích postkolonialismem a odkazuje na Piotrowského text z roku 2014, který má termín „post-colonial theory“ v názvu.<sup>11</sup> O Piotrowského tezi, představené v letech 2008 až 2009 Rampléy píše: *„Představa, že historik umění na periferii zná centrum lépe, než jeho protějšek z centra, že jeho, nebo její pohled dokáže centrum destabilizovat, je otřepanou frází postkoloniálního kriticismu.“* Piotrowski ale upozorněním na roztržštěnost centra nechtěl docílit jeho destabilizace. Věřil, že díky němu naopak dějepis umění pěstovaný v samotném centru dostane příležitost revidovat vnímání sebe sama a tím získávat nové poznání.<sup>12</sup> Ve zmiňovaných textech z let 2008–2009 promýšlel svou koncepci horizontalismu a transnacionalismu především ve vztahu k „institucionálním hierarchiím dějepisů umění“. Zajímala ho dekonstrukce „západních dějin umění“, kritika reduktivní modernistické geografie umění. Právě s ní spojoval dělení na centra a periferie, které hodlal nahradit horizontálním geografickým čtením. Marginalizaci modernismů vznikajících a rozvíjených na okraji mají v jeho pojetí na svědomí „dějiny umění psané z pozice centra“. Za hlavní nástroje tohoto dějepisů pak považoval „kánon a styl“ ve smyslu například „kubismu a futurismu“.<sup>13</sup> Významní představitelé západního dějepisů umění, pokud věnovali pozornost modernímu umění, vzniklému na okrajích západního kulturního prostoru, se nedokázali oprostít od tendence prezentovat je jako fragmenty univerzálních dějin umění, formulovaných původně v západních centrech. Piotrowski přichází s návrhem spolupráce mezi historikem moderního – například českého nebo rumunského – umění, který nemůže opomíjet

---

<sup>10</sup> Beatrice Joyeux-Prunel, Provincializing Paris. The Center-periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches, *Art@s Bulletin* IV, 2015, No. 1, s. 40–64. – Csilla Markoja, *Egy masik Mednyanszky*, Budapest 2008. Podrobněji například Hocková rozebírá tezi Csilly Markoje, že francouzský impresionismus lze považovat za provinční projev širšího středoevropského proudu stimmungsmalerei. Sama Hocková pak v jednom ze svých zamyšlení obrací poměr centra a periferie na příkladu Paříže dvacátých let a dokazuje, že její šovinistický poměr ke všemu cizímu učinil toto místo parochiálním (parochial), tedy provinčnějším než periferie. Beáta Hock, Managing Trans/Nationality, in: Hock and Allas, *Globalizing East European Art Histories*, s. 47–49. Rampléy oba tyto momenty „post-Piotrowski“ diskurzu zmiňuje, přičemž tezi Csilly Markoje označuje přímo za „historickou chybu“. V souvislosti s hypotézou Hockové pak konstatuje, že neví, co v daném kontextu parochiální znamená. Lze jen podotknout, že Hocková daný termín používá v souladu se škálou termínů, kterou pro bádání o východoevropském modernismu navrhl James Elkins („regional“, „parochial“, „provincial“). James Elkins, Steven A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939 (review), *The Art Bulletin* LXXXII, 2000, s. 781–785.

<sup>11</sup> Piotr Piotrowski, East European Art Peripheries Facing Post-colonial Theory, *Nonsite*, <http://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory>, 12. 8. 2014. K tomuto textu se zde ještě dostaneme, podobně jako ke konstatování, že Piotrowski v něm postkoloniální teorii ve skutečnosti zavrhuje.

<sup>12</sup> „The art history of the center ... have the opportunity to revise their self-perception as a result of studies focused on the margins, informed by a horizontal history of the avant-garde.“ Piotrowski, (pozn. 4), s. 54–55. Viz také Éva Forgács, Whose Narrative Is It?, in: Vojtěch Lahoda (ed.), *Local Strategies, International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968*, Praha 2006, s. 41–46.

<sup>13</sup> Piotrowski, (pozn. 4), s. 54–55.

svou vlastní lokalizaci a historikem pocházejícím z centra. Druhý jmenovaný z ní bude profitovat sebe-poznáním nebo sebe-uvědoměním, neboť konec konců také centrum je jen místem se specifickými lokálními, legálními, etnickými a kulturními parametry. Proč univerzalizovat moderní umění někdejšího centra, když pochopíme, že je také svým způsobem lokální?<sup>14</sup>

Rampley ale jako by si přímé zacílení Piotrowského kritické analýzy neuvědomoval. Zajímají ho zjevně široce pojaté kulturní hierarchie, které historicky určovaly vztahy mezi umělci ve středovýchodní Evropě a mezi jejich soupeřícími v centrech, například v Paříži a v Berlíně. Pokouší se na pozadí těchto hierarchií demaskovat pragmatické faktory a oponovat tím Piotrowskému i jeho následovatelům, kteří je údajně ignorovali, což jim umožňovalo hierarchie vydávat za diskurzivní konstrukt. Piotrowski ale v dotýcných článcích z let 2008–2009 neměl ambici vytvořit metodologický aparát, který by šlo univerzálně aplikovat na problém center a periferií v širokém kulturně-historickém rámci, který zajímá Rampleyho (zároveň si ovšem také dobře uvědomoval existenci onoho pragmatického pozadí). Zajímal se ale o specifický případ moderního umění a avantgardy a svou kritickou analýzu použil k retrospektivnímu hodnocení mocenských mechanismů uměleckohistorické disciplíny. Rampley naopak hledá nástroje deskripce dobových vztahů a poměrů a uvádí několik příkladů, které podle něj dokazují, že Piotrowského tvrzení o tom, že roztržitost centra je patrnější při pohledu z pozice na okraji, může vést až k dezinterpretaci historické situace. Když ale na příkladu Vídně konce 19. století dokládá, že tím, že zrovnoprávňovala svou vlastní rakousko-německou kulturu s dalšími národními kulturami monarchie, tak se stávala centrem, které se dokázalo samo vědomě zbavovat svého monolitického a mocenského statusu, naprosto se mýlí s Piotrowského zájmy a tezemi.<sup>15</sup> Jako by přispíval ke zcela jiné diskusi – byť nanejvýš zajímavé.

### **Transnacionalita a horizontální dějepis umění**

Rampley si pokládá zcela jiné otázky než Piotrowski také ve vztahu k transnacionalitě. Piotrowski jí v závěru své studie navrhl nahradit selhávající utopický koncept modernistického internacionalismu. Transnacionální dějepis umění podle něj umožňuje pojednávat lokální narativy na transregionální, translokální, to znamená evropské úrovni.<sup>16</sup> Tato myšlenka byla opět těsně provázána s tím, že „zlokálně“ bude také někdejší centrum, které se vzdá své universalistické ideologie modernistického internacionalismu. Rampley ale chápe možnosti využití transnacionální metody naprosto odlišně. Její uplatnění podmiňuje mimo jiné kladným zodpovězením otázky, zda lze dobovou situaci vztahů mezi umělci z centra a z okrajových míst popsat jako transnacionální. Dokazuje, že ve skutečnosti transnacionální výměna nebyla možná, protože ze strany center o ni nebyl zájem (Pražská akademie nelákala studenty z Německa tak, jak lákal Bauhaus ty z Čech a Slovenska). Piotrowskému ale nešlo o to, aby místa na okrajích pozvedl na úroveň center, jako byla Paříž, Londýn a Berlín. Naopak věděl,

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>15</sup> Rampley se snaží nepravdivost Piotrowského tvrzení doložit také důkazy o tom, že nejen „dobová západní centra“, ale také periferie, byly roztržité. Piotrowski ale nikdy netvrdil, že by tomu tak nebylo a s jeho tezí to není v žádném rozporu.

<sup>16</sup> Piotrowski, (pozn. 4), s. 58.

že dobové vztahy mezi umělci, institucemi, spolky a díly napříč Evropou byly určovány především logikou modernistického universalistického internacionalismu (a jeho pragmatickými faktory). Transnacionální analýzu chtěl využívat k dekonstruování tohoto řádu. I v tomto bodě se tedy Rampley s Piotrowským naprosto mýlí. Záměrná provokativnost Rampleyho tezí také jako by byla namířena proti korektnosti akademického diskursu týkajícího se dříve marginalizovaných fenoménů obecně. Protože Piotrowski sám upozorňoval na příbuznost své metody kritické geografie s revizí dějin umění z pozice feminizmu<sup>17</sup>, pak lze k Rampleyho kritice horizontálních a transnacionálních dějin umění vyznačit paralelu. Stejně jako feministické dějiny umění neusilovaly o shromáždění důkazů o tom, že se díla umělkyně kvalitou vyrovnala produkci jejich současníků – mužských géniů, tak také Piotrowského kritická geografie nechtěla povznášet místa na okraji na roveň světových kulturních metropolí, připisovat jim vlastnosti, které vzhledem k pragmatickému pozadí dobových hierarchií neměly a ani nemohly mít. Rampleyho skepse vůči transnacionálnímu dějepisu umění, založená na deterministických konstatováních nedostatečnosti periferií jako transnacionálních partnerů se blíží zpochybňování feministické kritiky z pozice esencialismu, zdůvodňujícímu organizaci historického dění, včetně toho zahrnujícího umělecký provoz, rolí vrozených rysů pohlaví.

Jako alternativu k Piotrowského transnacionálnímu dějepisu umění navrhuje Rampley „*entangled history*“ (*provázanou historii*). Charakterizuje ji jako „*přístup, usilující o nahrazení centrálního místa, které v historiografii zaujímá národ, soustředěním se na transfery a provázání*“ (V originálu ‚*entanglements*‘, pozn. aut.) *odehrávající se mezi národy, které ovšem nejsou těmito různorodým setkáním předchůdné, ale jsou jimi teprve konstituovány ... Zároveň jsou aktéři v těchto propletených vztazích zkoumáni společně, s ohledem na účinky, které na sebe vzájemně mají.*“ Charakteristiku této metody si Rampley vypůjčuje od Margrit Pernau, konkrétně z její studie, přispívající k diskusím tzv. translation studies (překladatelských studií).<sup>18</sup> Koncept „*entangled history*“ byl uplatňován v různých historických pracích přibližně od roku 1997.<sup>19</sup> Tato metoda byla už ale zároveň také přizpůsobena potřebám dějin umění, zejména těm zasahujícím do oblasti global art history.<sup>20</sup> Vyvíjela se tedy paralelně s Piotrowského pojetím transnacionality a horizontálních dějin umění a v mnoha ohledech se s nimi shoduje. Také Piotrowski v závěru své studie píše, že transnacionální dějepis umění umožňuje překonat nejen koncept universalistického internacionalismu, ale také nacionalismu.<sup>21</sup> Na různých místech své studie Piotrowski zároveň klade důraz na zrušení hierarchické jednostrannosti a její nahrazení horizontální oboustrannou výměnou pohledů mezi někdejšími centrem a místy na okrajích. To, že si tyto shody Rampley neuvědomuje a vyzdvihuje *entangled history* nad transnacionální dějepis umění, souvisí s již zmíněným nepřesným interpretováním Piotrowského tezí.

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>18</sup> Margrit Pernau, Whither Conceptual History? From National to Entangled Histories, *Contributions to the History of Concepts* VII, 2012, No. 1, s. 4.

<sup>19</sup> Viz např. Antoinette Burton, Who needs the Nation? Interrogating ‚British‘ History, *Journal of Historical Sociology* X, 1997, s. 227–248. Na tento titul se odvolává samotná Margrit Pernau.

<sup>20</sup> Viz. např. Matthias Weiß – Eva-Maria Troelenberg – Joachim Brand (edd.), *Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669–1907*, Berlin 2017. Matthias Weiß v roce 2019 přednesl v rámci přednáškového cyklu na Ústavu pro dějiny umění FF UK přednášku s názvem ‚Global Art History: Towards Entangled Art Histories?‘

<sup>21</sup> Konkrétně zde píše: „*Transnational art history, negotiating values and concepts along other lines than the opposition of the national versus the international, is now being written as well.*“ Piotrowski, (pozn. 4), s. 58.

## Jazyk

Matthew Rampley rozhodně má pravdu v tom, že na bádání o umění středovýchodní Evropy a na jeho případnou „transnacionálnost“ má rozhodující vliv jazyková bariéra. Jazyková rozrůzněnost národních dějepisů umění střední a východní Evropy činí přístupnost diskurzu celé oblasti nesmírně obtížnou. Pro anglo-americké, francouzské a německé badatele je k dispozici poměrně malé množství literatury o modernismu ve středovýchodní Evropě, publikované v některém ze světových jazyků (ať už se jedná o originál, nebo o překlad). Ani od místních historiků umění ale nelze očekávat, že budou znát množství slovanských jazyků, němčinu, nemluvě o výlučném postavení maďarštiny.<sup>22</sup> Nepřístupnost primárních i sekundárních zdrojů je nepochybně klíčovým problémem. Lze jej přiřadit k množství pragmatických faktorů, na které Rampley ve svém textu upozorňuje a, jak již bylo řečeno, označuje je za důkaz skutečné existence hierarchií. Jazyk ale zasahuje do recepce, analýzy a interpretace střeoevropského a východoevropského umění ještě v mnohem hlubších významových vrstvách. Ve svém textu Rampley kritizuje Piotrowského problematickou tendenci používat esencializující pojmy „východní“ a „západní“ Evropa. V nedávném rozhovoru pro časopis *Art and Antiques* dokonce hovoří o vyprázdněnosti pojmu „Západ“ a vyjadřuje domněnku, že lidé termín používají z lenosti a ze zvyku.<sup>23</sup> Význam slova „Západ“ a obsah pojmů s atributem „západní“ se ale podstatně různí v závislosti na tom kde a kým jsou vyslovovány. Jestliže moderátor konzervativní americké televizní stanice Fox Tucker Carlson v únoru 2017 opakovaně pronáší spojení „západní civilizace“ v obhajobě Trumpovy imigrační politiky, pak to ukazuje nejenom na líný zvyk prázdného a vágního vyjadřování, ale přímo na líný rasismus.<sup>24</sup> Jestliže o „Západu“, „západních dějinách umění“, „západním kánonu“, „západním narativu“ a „západní avantgardě“<sup>25</sup> hovoří polský historik umění Piotr Piotrowski ve svých teoretických textech z let 1998 až 2015, pak tyto termíny mají zcela konkrétní obsah a v danou chvíli, na daném místě, je jejich poselství jasně antirasistické a antisuprematistické. Jak již bylo řečeno, „lokalizace“ je z Piotrowského hlediska rozhodujícím prvkem v konstruování významu,<sup>26</sup> avšak slovo „Západ“ záměrně s konkrétním místem spojené není. Tato geografická vágnost pojmu upozorňuje na fakt, že se vztahuje ke kulturním fenoménům, které si nárokovaly univerzalitu, a proto necítily potřebu samy sebe

---

<sup>22</sup> Tento fakt velice správně konstatuje Rampley ve svém textu. Na tomto místě je ale možné upozornit na výmluvnou historii jazykové diverzity ve středovýchodní Evropě. Nejen před rozpadem habsburské monarchie, ale i po celou první polovinu 20. století byla pro tuto oblast příznačná mnohojazyčnost nebo přinejmenším vzájemné porozumění. Pro většinu regionu byla spojujícím jazykem němčina, na některých místech to ale mohla být také polština, maďarština; například v Bulharsku vedle sebe existovala bulharština s turečtinou. Ve druhé polovině 20. století mnohojazyčnost mizí. Jérôme Bazin – Pascal Dubourg Glatigny – Piotr Piotrowski, Introduction: Geography of Internationalism, in: *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budapest 2016, s. 7. Z ruštiny, navzdory tomu, že země středovýchodní Evropy byly satelity Sovětského svazu, se nová lingua franca nikdy nestala. Jazykem postkoloniální kritiky lze říci, že noetické násilí Ruska jako koloniálního impéria mělo své limity... Zároveň tento případ ale názorně ukazuje, že postkoloniální teorie není pro dějiny středovýchodní Evropy ve druhé polovině 20. století nevhodnějším analytickým nástrojem.

<sup>23</sup> Matthew Rampley, Česko je zajímavé místo pro život. Rozhovor s Milenou Bartlovou, *Art and Antiques*, 2020, zima, s. 62.

<sup>24</sup> Viz také: Adrian Horton, John Oliver on Tucker Carlson: The most prominent vessel for white supremacist talking points, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/mar/15/john-oliver-tucker-carlson-fox-news>, 15. března 2021.

<sup>25</sup> Piotrowski, (pozn. 4), s. 50–53.

<sup>26</sup> Vůbec prvním časopisem, ve kterém Piotrowski nástin své kritické geografie v roce 1998 představil, byl polský časopis *Magazyn Sztuki*. W strone nowej geografii artystycznej [Towards a New Geography of Art], *Magazyn Sztuki* IXX, 1998, no. 3, s. 76–99. O deset let později vyšel již citovaný programový článek v českém časopise *Umění*.

lokalizovat. Ačkoliv od formulování Piotrowského kritické geografie uplynulo dvacet let, dějiny psané v centrech svému univerzu moderního umění stále velmi často připisují vlastnosti abstraktního prostoru. Konkrétní teritoria se specifickým místním kontextem, lokálně zabarvujícím moderní historické i uměleckohistorické fenomény se z nich nestala, proto zůstávají stále nelokalizovaným „Západem“. Nereflektovaná geografická pozice center pak souvisí s nereflektovaným užíváním dominantních jazyků, kterými jsou v nich dějiny moderního umění psány (francouzština, němčina, dnes převážně angličtina). Například v západní uměleckohistorické literatuře věnované modernímu umění středovýchodní Evropy jsou jména umělců často komolena ignorováním specificky místní diakritiky a názvy děl, jména institucí a místní názvy jsou jednoduše překládány ze slovanských jazyků do západního jazyka a velmi zřídka jsou doplněny o původní znění. Příznačné je, že v knihách psaných v češtině, slovenštině, polštině, srbochorvatštině atd. nejsou místní názvy (ulic, náměstí atd.) světových center umění překládány a v cizím jazyce jsou zachována navíc i slova rue, place, street, boulevard, avenue, Straße či Platz.

Na tomto místě lze jen konstatovat samozřejmé: práce s jazykem, a respektování jinakosti odlišných jazykových – a tím pádem i kulturních tradic je (nejen) pro uměleckohistorické bádání zásadní. Banální předpoklad, že určité jazyky jsou obecně známé a jiné nikoliv, evokuje alibistickou stránku odvolávání se na pragmatické faktory v pozadí existujících hierarchií. V případě názvů, jmen, ale například také originálního znění citátů, lze ze strany dominantních jazyků projevit alespoň minimální péči o reciproční výměnu a na marginální jazyk původním ekvivalentem odkazovat.

V anglo-americké literatuře se také často setkáváme s tím, že badatelé odkazují až na překlad cizojazyčných textů do angličtiny a výrazně tak zkreslují vývoj určitého diskursu (v případě Rampleyho článku se to týká studie Enrica Castelnuova a Carla Ginzburga, zde citované v překladu do angličtiny z roku 2009, publikované ve francouzštině ovšem už v roce 1981).<sup>27</sup> Obecně pak lze říci, že s odvoláním na nepřekonatelnou bariéru slovanských jazyků se západní historici umění většinou ani nepokouší proniknout do lokálních diskusí na zkoumaná témata a unikají jim tak i texty, publikované sice v lokálních nakladatelstvích, ale v některém ze světových jazyků. Například už v roce 1969 se v Budapešti konal kongres CIHA *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, na kterém maďarský historik umění Lajos Vayer přednesl příspěvek (později publikovaný v němčině), ve kterém polemizoval s hegemonismem, příznačným pro koncept univerzality vývoje umění. Dospěl k závěru, že co je kánonem dějin umění vydáváno za univerzální vývoj, je ve skutečnosti součtem regionálních vývojových linií.<sup>28</sup> Pro střeoevropské historiky umění měla budapešťská konference velký význam, účastnila se jí mimo jiné také celá řada historiků umění z tehdejšího Československa. Je určitě záslužné, že Rampley ve svém textu zmiňuje příspěvek Jana Białostockého „Some Values of

<sup>27</sup> Enrico Castelnuovo and Carlo Ginzburg, *Domination symbolique et géographie artistique dans L'histoire de l'art italien, Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, No. 40, November, s. 51–72.

<sup>28</sup> Lajos Vayer, *Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte. Situation des Problems in „Mitteleuropa“*, in: György Rózsa (ed.), *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969*, 1–3. díl, Akadémiai Kiadó, Budapest 1972, s. 19–29. Později, po roce 1989, se konala celá řada mezinárodních symposií, zkoumajících vztah centra a periferie, Východu a Západu. Zmínit lze například 26. shromáždění AICA ve Vídni v roce 1992, na kterém například Petr Wittlich prezentoval originální vizi překonání hierarchie „centra“ a „periferie“, inspirovanou fenomenologickou koncepcí „žitého prostoru“ a teorií chaosu. Viz: Petr Wittlich, *Mimo centrum a periferii, Výtvarné umění XVI*, 1992, No. 5–6, s. 98–99.

Artistic Periphery", přednesený na konferenci CIHA v roce 1986 ve Washingtonu (*World Art: Themes of Unity in Diversity*), ale bylo by záhodno zmapovat mnohem starší lokální diskusi na dané téma.<sup>29</sup> Na problematičnost vztahu dějepisu umění mimo centra k jazyku definujícímu kánon moderního umění nedávno upozornila Éva Forgács.<sup>30</sup> V uměleckohistorických pojednáních o evropském modernismu se ve stínu západních kanonických směrů expresionismu, fauvismu, kubismu, futurismu a konstruktivismu ocitly maďarský aktivismus (Aktivizmus), polský formismus (Formiści) atd. Při tom by ale návrat k některým původním dobovým termínům mohl o moderním umění středovýchodní Evropy sdělit více než pojmy, které k němu byly přiřazeny později. Maďarský výraz „tektonický“ ukazoval lokálně specifický zájem tamního prostředí o knihu Adolfa Hildebranda, určující pro středoevropské malířství a sochařství a jejich vztah k řešení problémů uměleckého ztvárnění prostoru. Pražský novoprimativismus pak zajímavým způsobem demonstruje raný, v roce 1911 ještě naprosto rovnoprávný dialog mezi středoevropskou intelektuální tradicí a uměleckými impulsy přinášnými z Paříže.<sup>31</sup>

## Od postkolonialismu k dekolonizaci

Článek Matthew Rampleyho ovšem přináší dějepisu umění ve středovýchodní Evropě celou řadu velmi cenných podnětů. Především vybízí zdejší historiky umění, hlásící se k Piotrowského odkazu, k bilanční sebereflexi. Nepochybně většina kolektivních publikací, které v uplynulých letech vyšly pod hesly transnacionality, poskytovala ve skutečnosti soubor paralelních historií při minimálním množství transnacionálních průniků.<sup>32</sup>

Rampleyho výzva autorům, aby dohlédli za hranice svého vlastního prostředí, je platná obecně, pro historiky umění středovýchodní Evropy má ale zvláštní relevanci. Ostatně už Piotrowski konstatoval, že dějepis umění z okrajových částí Evropy, zejména z té středovýchodní, dokázal překračovat své vlastní hranice jen směrem k centru, k vzájemnému kontaktu s dalšími geograficky marginálními aktéry nedocházelo. A pokud přeci jen ano, pak prostředníkem bylo opět samotné centrum.<sup>33</sup> Proto Piotrowski apeloval na to, aby se také marginální dějepis umění podíval na sebe sama novým

<sup>29</sup> Rampley připomíná práci chorvatského historika umění Ljubo Kamarana *Problemi periferijske umjetnosti* z roku 1963, ale pravděpodobně jen díky tomu, že se na ni ve zmiňovaném příspěvku odvolává Białostocki.

<sup>30</sup> Éva Forgács, Art History's One Blind Spot in East-Central Europe: Terminology, *Umění* LXIV, 2016, No. 1, s. 19–28.

<sup>31</sup> Filla, Emil, O ctnosti novoprimativismu, *Volné směry* XV, 1911, s. 62–70. – Idem, On the Virtue of Neo-Primitivism, *Volné směry* (1912), in Timothy O. Benson and Éva Forgács (eds.), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Garde, 1910–1930*, Cambridge, Mass. – London 2002, s. 95–97.

<sup>32</sup> Na tomto místě bych ovšem chtěla podotknout, že některé z Rampleym zmiňovaných projektů mohly splnit vytknutou „transnacionální“ úlohu, navzdory tomu, že se zdánlivě jednalo o soubor paralelních historií umění. Úspěšnost u některých „nadrárodních“ projektů lze totiž dle mého názoru posuzovat podle míry úspěšného splnění role editora či hlavního autora. Jako jedna ze spolupracovnic třicetičlenného týmu jsem měla možnost zblízka sledovat práci editorky Isabel Wünsche v případě publikace *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Skutečná transnacionální výměna probíhala mezi historiky umění z center i z míst na okrajích v rámci workshopů, které Wünscheová během řady let organizovala. Konečně, specificky vymezené téma (migrace expresionismu v globálním měřítku) dle mého názoru nešlo pojednat jinak než paralelními uměleckohistorickými studii, zpracovávanými historiky a historičkami umění z daných zemí. Nelze je však nazvat „národními“, protože v celé řadě případů byly zaměřeny na jednotlivá města, ne na – tehdy ještě neexistující – národní státy, a nesledovaly ani národně či etnický homogenní skupiny umělců. Editorka navíc motivovala jednotlivé členy týmu k vzájemným odkazům a „transnacionálním průnikům“. Jednoznačně transnacionálně je pak zaměřena Wünscheová úvodní studie. Viz Isabel Wünsche, ed., *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, London 2019.

<sup>33</sup> Piotrowski, (pozn. 4), s. 57.



pohledem, znovu definoval svoji pozici a místo, ze kterého mluví. Protože konec konců, relativizace západního dějepisu umění musí mít mimo jiné za následek obdobný proces také v dějinách umění na okrajích.<sup>34</sup>

V již zmiňovaném textu „East European Art Peripheries Facing Post-colonial Theory“ Piotrowski některé své myšlenky z let 2008 až 2009 s pětiletým odstupem revidoval. Především se negativně vymezil vůči postkoloniálním studiím a možnostem, které nabízí pro kritickou revizi vztahů mezi moderním a avantgardním uměním západních center a okrajových míst ve středovýchodní Evropě. Situace v tomto regionu je podle něj příliš komplikovaná pro klasickou postkoloniální analýzu mimo jiné proto, že se zde střetávaly v různých obdobích různé typy „kolonizací“ – v druhé polovině 20. století například v umění i v dějepise umění často vyvažovala kulturní „sebekolonizace“ vztahující se k Západu, politickou „kolonizaci“ přicházející z Východu.<sup>35</sup> Piotrowského postřeh je nanejvýš zajímavý, protože mimo jiné umožňuje modernistickou, avantgardní nebo neoavantgardní výtvarnou západní formu promyšlet v jiných než modernisticky universalistických souvislostech. Je zřejmé, že jestliže umělec nebo historik umění ve středovýchodní Evropě operoval v druhé polovině 20. století se západním aparátem forem a terminologií modernistických směrů, tak jeho motivace měly místně, časově, kulturně, politicky a ideologicky velice specifické zabarvení.<sup>36</sup> Dnes je stále zjevnější, že zkoumání dějin umění středovýchodní Evropy vyžaduje zohlednění specifických prostorových vlastností tohoto regionu, majících důsledky také pro odlišné časové relace místních historických a kulturních fenoménů. Jak naznačil ve svém textu Piotrowski, tato časová nesouměřitelnost má jiný charakter než postkolonialismem zviditelněná diverzita časových linií různých kulturních společenství, násilně potlačená a unifikovaná západní koloniální politikou. Středovýchodní Evropa si nemůže nárokovat status někdejší kolonie Západu, její případ totiž ukazuje rozpolcenost prostorových a časových vztahů uvnitř západní civilizace a kultury jako celku. Když Rampley vyzývá ke změně konceptuálního rámce („Change the Conceptual Frame“) v psaní dějin umění středovýchodní Evropy, jeho apel nezohledňuje tyto metodologické problémy, a nepřekvapivě pak ústí v další nabádání k respektování hierarchií („Work *with* hierarchies rather than *against* them“).

Piotrowského kritická umělecká geografie (critical art geography) – tedy metoda formulovaná v textu „East European Art Peripheries Facing Post-colonial Theory“ – má schopnost zviditelnit naprosto obecná fakta o pozici středovýchodní Evropy v rámci globálních dějin kolonizace a dekolonizace. Právě ta se stále jeví pro tuto oblast jako velký problém. A je to dáno především tím, že universalismus, ke kterému jsme se dlouho kulturně vztahovali, byl ve skutečnosti selektivním a exkluzivistickým,<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 55. Originální znění celé pasáže: „*Relativization of Western art history in consequence of, among other procedures... must bring about similar processes in marginal art history. The latter must also take a fresh look at itself, define its position, and the place from which it speaks.*“

<sup>35</sup> Piotrowski, (pozn. 11).

<sup>36</sup> Piotrowského metodologické rámce jsou vždy mimořádně inspirativní mimo jiné proto, že se dají velice dobře aplikovat na konkrétní umělecká díla. Protože napsat knihu, která principy „entangled history“ úspěšně aplikuje na kulturně historické jevy, na dějiny institucí ve středovýchodní Evropě atd. je určitě možné. Avšak stále zbývá ověřit, zda tyto metody budou efektivní také v případě studií zaměřených primárně na vlastní uměleckou tvorbu.

<sup>37</sup> Klara Kemp-Welch – Beáta Hock – Jonathan Owen, Introduction: Towards a Minor Modernism?, in Klara Kemp-Welch – Beáta Hock – Jonathan Owen (eds.), *A Reader in Central European Modernism 1918–1956*, London: Courtauld Books, 2019, s. 15, <https://assets.courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2019/12/10102119/A-Reader-in-East-Central-European-Modernism-1918%E2%80%9931956.pdf>.

jednalo se vlastně o západoevropský partikularismus. Byl ultimativním bodem reference nejen v případě umění a kultury, ale také v případě formování obecného světonázoru. Jestliže Sovětský svaz, náš kolonizátor z Východu kritizoval v druhé polovině 20. století Západ jako imperialistický a rasistický a sympatizoval s jeho někdejšími koloniemi a oběťmi, my jsme stranili nepříteli našeho nepřítele, tedy někdejším kolonizátorům. Revoluce ve středovýchodní Evropě v roce 1989 byly rovněž obestřeny univerzalistickou rétorikou budující partikularistický projekt návratu do Evropy. Posledním horizontem zahraniční politiky postkomunistických nástupců devadesátých let se stal pouze Západ a situace v kultuře kopírovala tuto politickou trajektorii. Podle českého politologa Pavla Baršy teprve s uprchlickou krizí roku 2015 vyšlo plně najevo, že co jsme považovali za universalismus, byl ve skutečnosti eurocentrismus: „*Středoevropané se vraceli do ‚své‘ západní civilizace, která tímto jejich návratem potvrdila, že je středem světa. Zbytek planety a lidstva pro ně byl periferií, do níž nechtěli patřit...*“ Barša však upozorňuje, že tím, „*že se nám podařilo zaujmout vytoužené místo mezi někdejšími kolonizátory, ztratili jsme alibi kolonizovaných. Dekolonizace našeho myšlení může konečně začít.*“<sup>38</sup>

Piotrowského texty krizi z roku 2015 předcházely, ale už ony představovaly vlastně velký apel k dekolonizaci uměleckohistorického myšlení a psaní ve středovýchodní Evropě. Byly výzvou k novému universalismu, takovému, který by vysvobodil naše myšlení ze zajetí evropského partikularismu, dlouho mylně považovaného za universalistický, ultimativní bod reference naší modernity. Podobný etický imperativ mohl vzejít pouze z našeho vlastního prostředí a je důležitý nejen pro zdejší dějepis umění, ale společnost a kulturu obecně. Rady udělované Rampleym v závěru jeho studie jsou cenné a vezme-li si je dějepis umění ve středovýchodní Evropě k srdci, určitě z nich bude profitovat. Nic to však nemění na skutečnosti, že Piotrowski dal první a zásadní podnět k dekolonizaci myšlení historiků umění ve středovýchodní Evropě, dodal jim odvahu začít se vztahovat skutečně k univerzu, nejen k Evropě a k Západu. Jeho odkaz tak výrazně přesahuje hranice uměleckohistorické metodologické debaty.

---

<sup>38</sup> Pavel Barša, Nulový stupeň kolonizace, *Artalk Revue* IV, 2020, zima, s. 1–4.