

Dvořákovo dílo jednou shromážděno v souborné výstavě, bude možno zhodnotit Dvořáka umělce. Uvidíme potom, jak vědomě, nesmlouvavě a průbojně šel za ryzí plastikou formy až k oněm nefigurativním plastronům...“<sup>8</sup> Teprve díky první monografii Zdeňka Dvořáka doprovázené soubornou výstavou se Svobodova předpověď naplnila. Přesto, že se dochovalo jen omezené množství plastik, Hana Rousová přesvědčivě analyzuje cestu „abstrakcionisty“ Dvořáka k abstraktním reliéfům jako vrcholnému výkonu, ale sleduje také její odbočky a souběžnou realistickou linii, rekonstruuje jeho osobní historii a podává katalog díla, v němž jsou téměř všechny práce reprodukovány. Kromě zhodnocení uměleckého vývoje dosud vcelku nenápadného sochaře, se nám tak od autorky znovu dostává inspirativního připomenutí, že výzkum nefavorizovaných směrů, tendencí a osobností může nečekaně obohatit obraz dějin výtvarné kultury.

#### NOTES

1 Marie Klimešová, *František Pacík*, Řevnice 2008. Výstava se konala v Západočeské galerii v Plzni (29. 1.–19. 4. 2009).

2 *Výtvarná práce IV*, 1926, č. 2, s. 48 a 61 („Interieur Uměl. prům. školy v Praze na výstavě v Paříži 1925. Řezby ze školy prof. B. Kafky“).

3 *Veraikon XV*, 1929, č. 2–3, s. 47 (v popisku označena „Kupte balonky“).

4 Kromě výstav, které připravila Hana Rousová, se Dvořákovy abstraktní reliéfy ze sbírek Národní galerie v Praze objevily na výstavách *Sochařství východních Čech 1700–1945*, Orlická galerie v Rychnově nad Kněžnou a *Městské muzeum v Jaroměři 1988* (připravil Jiří Zemánek); *Tschechische Kunst der 20er und 30er Jahre: Avantgarde und Tradition*, Mathildenhöhe Darmstadt 1988 (připravil Jiří Kotalík a kol.); *Přírůstky českého umění 20. století z let 1989–1992*, Národní galerie v Praze 1992; *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938: The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, IVAM Centre Julio Gonzáles, Valencia 1993; *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu*, Národní galerie v Praze 1993 (připravil Jaroslav Anděl a kol.).

5 Hana Rousová, *Vliv na českou abstrakci třicátých let 1919–1935*, in: eadem (ed.), *František Foltýn 1891–1976: Košice — Paříž — Brno, Brno — Řevnice 2007*, s. 125–151.

6 Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011.

7 Dle autorky v *Pestrém týdnu* z dubna 1935. Reprodukovaný článek *Galerie politiků* v karikatuře se však nepodařilo dohledat.

8 Stanislav F. Svoboda, Zdeněk Dvořák, *Kvart IV*, 1945–1946, č. 1, s. 18.



TOMÁŠ HRÍBEK – FILOSOFICKÝ ÚSTAV AV ČR, V. V. I., PRAHA

## Piotr Piotrowski Art and Democracy in Post-Communist Europe

London, Reaktion Books 2012, 312 s.

Dějiny moderního umění byly dlouho vyprávěny za tichého předpokladu platnosti jistých binárních rozdílů. Tak se nepochybovalo o tom, že modernismus má své centrum a svou periférii; že má svou podstatu, od níž lze poměrně snadno oddělit jisté nahodilosti; že je internacionální, nikoli nacionalistický; a že se odehrává na Západě, nikoli na Východě. Centrum bývala Paříž (o něco později New York), a kdo chtěl být moderní, musel opustit periférii a odejít do centra. Moderní umělec měl kultivovat formu, nikoli konkrétní obsah — zvláště ne obsah, odkazující ke specifické národní kultuře, k nějakým místním tradicím.

A už vůbec se nepovažovalo za plodné hledat moderní umění na Východě, řekněme na východ od Berlína, neboť ti umělci, kteří byli schopni k vývoji modernismu přispět, se přece sebrali a odešli do centra, takže doma zůstali pouze průměrné talenty a epigoni. Historici moderního umění z „periferních oblastí“ toto dominantní vyprávění obvykle převzali a potvrzovali jeho správnost hledáním lokálních impresionistů, expresionistů či kubistů. Jenže taková snaha nemohla nikdy uspokojit nároky, kladené na umění v centru jeho dění, protože lokální Monet a Picassové potvrdili původní dojem autorů dominantního

vyprávění, že umělci z periferie, odkudsi z Východu, buď impresionismus a kubismus nepochopili — to v případě, že se jejich výtvoři odlišovaly od produkce z centra –, nebo byli pouhými epigony — v případě, že jejich díla věrně připomínala západní vzory. Je kuriózní, že i historici modernismu, kteří si zakládají na tom, že poučení post-strukturálním nahlédli nahodilost tradičních binárních rozdílů, reprodukuji tytéž rozdíly, pokud se setkají s východoevropským uměním. Tak Rosalind Kraussová ve známé recenzi jedné z prvních výstav kubismu, která měla vskutku internacionální charakter, píše o českém segmentu následovně: „... je zde sedmnáct děl českých adeptů, Filly, Kubišty, Procházkou, Beneše, Gutfreunda a Čapka, jež jsou svědectvím orgií akademismu, které nový styl rozpoutal v evropském umění.“<sup>1</sup> Jinými slovy, Kraussová vidí, že české umění do jisté míry připomíná pařížský kubismus, ale zároveň se od něj v lecčem liší, a učiní závěr, že první je tedy derivátem druhého; navíc derivátem neumělým, neboť odlišnost může znamenat jen provinciální nepochopení záměrů avantgardy z centra. Ještě hůř na tom bylo východoevropské umění z období studené války. Umělci vesměs ztratili kontakt s vývojem na Západě i v jiných zemích regionu, a stejně tak se východoevropské umění stalo nedostupné Západu. Západní kritika a historie umění definitivně ztratila o region zájem, protože v něm viděla vesměs jen uniformní produkci socialistického realismu.

Pád železné opony mnohé změnil. Nejen umění předválečných avantgard, ale i nezávislé umění z doby studené války, a hlavně nová tvorba po roce 1989 se staly obecně viditelnými a soupeřily o pozornost na globálním uměleckém trhu. Někteří západní historici přepisují dějiny klasických avantgard, protože začínají objevovat, že nejen Paříž, Mnichov či Berlín, ale i Praha, Budapešť, Krakov, Lodž či Moskva jsou neredukovatelnou součástí této historie. Ale zdá se, že úkol napsat nové dějiny východoevropského umění z období studené války čeká především na historiky z jednotlivých zemí regionu. Zvláště je potřebná srovnávací historie, která ukáže, jak se produkce z různých zemí navzájem lišila, přestože všechny byly oficiálně satelity Sovětského svazu a zdánlivě uplatňovaly tutéž kulturní politiku. Nedávno sepsal právě takové srovnávací dějiny umění několika východoevropských zemí polský historik Piotr Piotrowski. Anglickým překladem knihy *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe*,<sup>2</sup> která vznikla rozšířením práce, v níž původně sledoval pouze vývoj poválečného polského modernismu, se Piotrowski etabloval jako přední znalec moderního umění regionu. Kromě polské scény popsal vývoj nezávislého umění i v socialistickém Československu, Východním Německu, Maďarsku a Jugoslávii. Autor zpracovává svůj materiál více méně chronologicky, ale rozhodně se nejedná o pouhý popis vybraných osobností a jejich díla. Piotrowski sleduje specifické teoretické cíle, zvláště pak má ambici prokázat, jak se díla z jednotlivých východoevropských zemí mohou podobat sobě navzájem nebo produkci ze západní Evropy či USA, avšak podobná forma je vyplněna odlišným,

lokálním obsahem. Zvláště fascinující jsou v tomto ohledu Piotrowského analýzy některých velice minimalistických uměleckých projevů, třeba konceptuálního umění z bývalé Jugoslávie (záhřebská skupina Gorgona, Goran Trbuljak) či akčního umění z počátku sedmdesátých let v normalizačním Československu (Jan Mlčoch, Petr Štembera).

*In the Shadow of Yalta* končí osmdesátými lety minulého století. Avšak Piotrowski se rozhodl ve svém projektu srovnávacích dějin východoevropského umění pokračovat a výsledkem je nový svazek, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*.<sup>3</sup> Tato kniha se od své předchůdkyně v některých ohledech liší. Zatímco *In the Shadow of Yalta* pojednává o materiálu, který je bezpochyby historický — ačkoli jde o nedávnou historii –, *Art and Democracy* je kniha o umění přítomnosti, umění posledních dvou dekád. Proto není komponována chronologicky, nýbrž spíše jako sbírka devíti relativně vzájemně nezávislých, tematicky odlišených esejí-kapitol, rozdělených do tří oddílů knihy. První kapitola slouží jako teoretické prolegomenon a je rozhodně nejambicióznější částí knihy. Autor v ní totiž nežádá nic menšího, než přehodnocení či rovnou odmítnutí předpokladů západních dějin umění, a zvláště dějin umění 20. století, z nichž některé jsem stručně popsal v úvodním odstavci. Piotrowski totiž upozorňuje, že navzdory všem metodologickým posunům a změnám chápání vztahu mezi Východem a Západem po r. 1989 jsou dějiny moderního a současného umění pojímány jako nezadržitelný sled avantgard v metropolích jako Paříž a Manhattan, k nimž jen výjimečně přispělo dění v odlehlých místech jako Krakov, Vitebsk, Moskva či Mexico City. Typickým příkladem takového vyprávění je nedávno publikovaná standardní učebnice *Art since 1900*, kolektivní dílo *crème de la crème* současných amerických historiků a kritiků umění, mimo jiné též zmíněné Rosalind Kraussově.<sup>4</sup> Vycházejí ze současných diskusí o „globálních dějinách umění“, které by měly nahradit dosud dominantní, vertikální, esencialistický model, upřednostňující západní úhel pohledu, rozvíjí Piotrowski v *Art and Democracy* ústřední metodologický princip své předchozí knihy, tj. požadavek interpretovat umění ve vztahu k místu jeho původu. Zatímco v *In the Shadow of Yalta* sloužila aplikace tohoto principu pouze k prokázání skutečnosti, že východoevropské umění z doby studené války je nepochopitelné, pokud se chápe jako pouhý derivát západních stylů bez ohledu na lokální kontext, v nové knize autor žádá, aby globální dějiny umění, „berouce v úvahu specifické významy umění produkovaného v okrajových oblastech“, fungovaly „jako kritika hierarchického vyprávění, produkovaného v kontextu vertikálních dějin umění“. (s. 31) Horizontální dějiny umění tedy nejen rehabilitují produkci z regionů, nýbrž způsobí regionalizaci dosud dominantního západního umění.

Zbývající kapitoly Piotrowského knihy zkoumají takové specifické rysy východoevropského umění, jako modifikace památníků komunismu současnými umělci; odlišné osudy konceptu autonomie umění v různých sovětských satelitech a politizace umění

v postkomunistické situaci; rehabilitaci anarchismu v umění současnosti; dialektiku paměti a historie a jejich odlišný výraz v nových muzeích současného umění, budovaných v posledních letech v městech jako Bukurešť, Talinn či Varšava; dědictví biopolitiky komunistického státu v díle některých současných umělců; lokální formy genderového umění; a konečně nové konflikty mezi uměním a mocí v některých postkomunistických zemích. V těchto kapitolách se povšimneme druhé odlišnosti Piotrowského nové knihy ve srovnání s jeho předchozími dějinami modernismu v sovětských satelitech: rozšíření záběru. *Art and Democracy* analyzuje uměleckou produkci nejen z Polska, Maďarska, České a Slovenské republiky, ale i z nových národních států, vzešlých z trosk bývalé Jugoslávie, Rumunska, pobaltských republik a Ruska. Přinejmenším autor této recenze, nejsa historikem či kritikem současného umění, měl šanci poprvé se dozvědět o zjevně fascinujících tvůrcích, jako jsou Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman či Katarzyna Kozyra z Polska, Milica Tomić ze Srbska, ukrajinská skupina R. E. P, maďarský kolektiv Little Warsaw, a mnozí další. Extenzivní je též zastoupení českého a slovenského umění. Piotrowski analyzuje mimo jiné intervence do veřejného prostoru Davida Černého a skupin Rafani, Podle Bal, Kamera Skura a Guma Guar, stejně jako Romana Ondáka a Richarda Seneših, a genderové umění Veroniky Bromové či Lenky Klodové. Ale z českého umění posledního zhruba čtvrtstoletí zatím nevzešla osobnost, která by na mezinárodní scéně dosáhla podobného věhlasu jako Krzysztof Wodiczko původně z Polska, Marina Abramović z Jugoslávie či Ilja Kabakov z Ruska, jimž Piotrowski věnuje značnou pozornost.

Právě osudy tří posledně jmenovaných umělců nám ale připomínají, že binární protiklady, které si Piotrowski přeje překonat, hrají i v současném umění zásadní strukturující roli. Umělec má šanci být viděn a slyšen na globální scéně jen tehdy, opustí-li „Východ“ a usadí se na „Západě“. Piotrowského nemůžeme obvinít, že by Wodiczka, Abramovićovou či Kabakova nějak protežoval na úkor umělců, kteří zůstali „ve staré vlasti“, ale zdá se, že si lze zatím stěžít představit, jak by se umění mohlo

regionalizovat, protože tón nadále určuje „centrum“, nikoli „periférie“. V té souvislosti mě napadá, zda se dominance Západu či centra neprojevuje v Piotrowského knize ještě jiným, snad méně nápadným způsobem. Autor mimo jiné budí respekt jistotou, s níž ovládá kritickou teorii, jejímž prostřednictvím dává smysl rozmanitému materiálu z tolika odlišných zemí. Jenže pak si povšimneme, že polský historik zkoumá východoevropské umění výhradně pomocí nástrojů západní teorie. Na různých místech knihy se odvolává na Althussera a jeho pojetí ideologických státních aparátů, Lévinasovu etiku, teorii agonistické demokracie Chantal Mouffe, Halbwachsovův kontrast mezi pamětí a historií, kritiku moci u Giorgio Agambena... Můžeme to interpretovat dvojím způsobem. Buď Piotrowski nedotáhl svůj vlastní projekt odpoutání východoevropského umění od západní perspektivy do konce, ačkoli něco takového je možné; anebo to možné není, protože existuje jen západní teoretický diskurs, vůči němuž není žádná východní alternativa. Jinými slovy, i kdyby výtvarní kritici, kurátoři a v neposlední řadě i dealeri z centra přistoupili na představu, že umělec nemusí opustit svůj lokální kontext, aby byl brán vážně, východoevropské umění bude přece jen nadále závislé na Západě, neboť je popisováno a nahlíženo prostřednictvím západních kategorií a pojmů.

#### POZNÁMKY

- 1 Rosalind Kraus, *The Cubist Epoch* (1971), přetištěno in: eadem, *Perpetual Inventory*, Cambridge (Mass.) 2010, s. 138.
- 2 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe*, London 2010.
- 3 Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London 2012.
- 4 Hal Foster — Rosalind Krauss — Yves-Alain Bois — Benjamin H. D. Buchloh, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York 2004, 2. rozšířené vydání 2012. Český překlad 1. vydání: *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007.