

Tuhle jsem jel spolu s historičkou moderního umění Katalinou Keser vlakem Inter-City z Budapešti do Pécsu a ona se mě najednou zeptala, co si myslím o knize Donaldalda Kuspita *Nový subjektivismus*.¹ Jen jsem pokrčil rameny. Bavili jsme se o studiích dějin umění ve střední a východní Evropě, jimiž jsme se oba zabývali, a Kuspitovy úvahy mi připadaly, pokud se týče snah o revizi metodologie takových studií, na-úvahy mi připadaly, pokud se týče snah o revizi metodologie takových studií, na-úvahy mi připadaly, pokud se týče snah o revizi metodologie takových studií, na-

prosto neúčinné. Spíše naopak, člověk by mohl říci, že metoda tohoto amerického akademika a jeho interpretace umění 80. let, které jsou předmětem Nového subjek-tivismu, i jeho kategorie popisu vycházejí z tendencí metodologie dějin umění, kte-ré nejenže ignorují potřebu revize umělecké geografie, ale ve skutečnosti konzervují takzvanou univerzální perspektivu. Přeložíme-li tutu perspektivu do jazyka geogra-fie, vynucuje si hierarchický model analýzy formulované na základě protikladu cent-ra a periferie.

Lze snadno dokázat, že Kuspitova kniha je pro naše účely nejen zbytečná, ale také pod povrchem autorovy značné erudice ukrývá premisu imperialismu. Bylo-li Kuspitovým záměrem vysvětlit uměleckou kulturu 80. let, která byla ve střední a východní Evropě poznamenána takovými fenomény jako vlna neoexpresionismu, vyrůstajícími ve velmi specifické politické atmosféře pádu komunismu, pak není pochyb o tom, že nepochopil podstatu věci. Řečeno jeho terminologií, nemáme šanci pochopit umění české skupiny Tvrdohlaví nebo význam *Fora 88*, maďarské výstavy ze série zvané *Nová citlivost* a *Eklektika*, polských skupin, jakými byly *Luxus*, *Gruppa*, *Ludo* Kaliska nebo *Neue Bieremiennost*, rumunské debaty o postmodernismu, jedinečný umělecký revival v Bulharsku, alternativní směry v Lipsku a ve východním Berlíně a konečně vysoce originální ruské umění období „perestrojky“ – všechna tato fakta nám zmizí z pohledu, nebo lépe řečeno, rozpustí se v záhadném „novém subjektivismu“. Není proto těžké prokázat, že Kuspitova studie není relevantní cílům nové umělecké geografie. Je naopak typickým příkladem kunsthistorického diskurzu, který se týkal různých období vývoje umění v našem regionu. Pouze výrazné a vlivné ruské umění dokázalo prosadit znovudefinování interpretační perspektivy z geografického hlediska, zvláště ve vztahu k formativnímu období avantgardy během první světové války a ve 20. letech. I v tomto případě k revizi došlo až po určité době, tzn. v 60. letech. Dřívější západní úvahy ukázaly naprostou neznalost kontextu, v němž avantgarda vyrostla, a význam, s nímž byla historicky spojována.

Jako příklad specifického postulátu univerzalizace jazyka jako strategie apropriace geograficky „jiných“ kultur poukáží na text velmi vlivného amerického kritika Petera Schjeldahla, který píše pro „korektní“ časopis newyorské bohémy *The Village Voice*. Píše: „Svět amerického [a západního - pozn. P. P.] umění od bývalého sovětského impéria očekával a očekává něco nového. Na jedné straně toto očekávání pramení z hlubokého zájmu a dobré vůle, ale na druhé straně se omezuje na přiznání, že naše vyčerpané umělecké zdroje potřebují exotickou transfuzi. Zatím byly ale

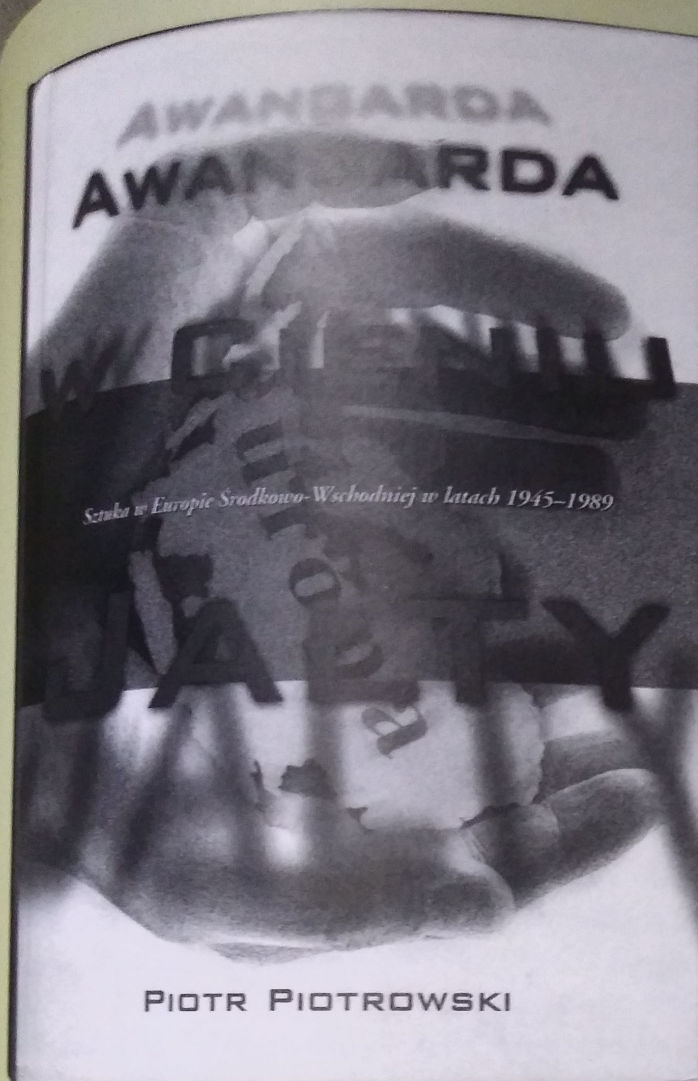
Donald Kuspit, *The New Subjectivism. Art in the 1980s*, Ann Arbor, University of Michigan Press, Michigan 1988.

výsledky značně skromné a ty nejlepší ukázky – jako je Ilja Kabakov nebo Mirosław Bałka – nám ukazují, proč tomu tak je. Také nám dávají ponaučení, jak naše očekávání korigovat podle toho, čeho se nám pravděpodobně dostane. „Východní“ umělec si musí nejdříve osvojit umělecké idiomy Západu, protože ani to nejsofistikovanější místní umění nepřežilo dlouhou dobu temna. Umělec se tedy musí tyto idiomy naučit používat a nazývat bolestivé věci pravými jmény; musí nám, koktaje, vyprávět o pravdách, které zůstávaly tak dlouho nevyřčeny, až je zahalily vrstvy bláta jako dno řeky. Teprve po odkrytí všech těchto vrstev ticha uvidíme novou tvář, která hledí na naše šílené západní vědomí.² Základní otázkou, která byla, jak předpokládám, položena v dobré víře, je problém „přeložitelnosti“ či „kompatibility“ jazyka – tedy pořádná past. Jazyk je nejcitlivějším nástrojem, jehož pomocí dokážeme vnímat genius loci a který nejlépe vystihuje identitu umělce a může sloužit jako nejlepší výchozí bod pro rekonstrukci umělecké geografie. Zrušit platnost hierarchického přístupu ke geografii tedy nemůže poznání shodných znaků, ale rozdílů. Na rozdíl od požadavku amerického kritika by revizionistický zeměpisec východní a střední Evropy měl odhalit to, co je „jiné“ nebo se liší od „západního“ idiomu, a nikoli požadovat, aby byl nejdříve jako podmínka pro začlenění na uměleckou mapu světa osvojen.

Problém nespočívá pouze v interní strategii přizpůsobování se „jiné“ kultury té univerzální, tj. západnímu standardu. Moje maďarská přítelkyně, již jsem zmínil na začátku tohoto eseje, není jedinou středo- a východoevropskou intelektuálkou, která se zajímá o univerzalistický pohled na umění. Dalo by se dokonce i říci, že tady, v tomto takřka „periferním“ regionu kontinentu, je zájem o univerzalitu jako interpretační přístup ke kunsthistorii přímo úměrný absenci středo- a východoevropského umění, s výjimkou ruského umění, v evropských učebnicích dějin umění.

Lze velice snadno pochopit psychologické pozadí frustrací kunsthistoriků z východní a – zvláště – střední Evropy, kterou způsobila nepřítomnost naší kulturní produkce v kánonech kultury kontinentu (až na některé výjimky) a její umístění na „periferii“. Nejde ovšem o to reprodukovat imperialistické a hierarchické interpretační modely, ale revidovat paradigmata, změnit analytické nástroje tak, aby nám umožnily odhalit smysl kultury „jiných“ geografických regionů. K rekonstrukci hierarchických paradigmat dějin umění uměleckými zeměpisci nám může pomoci, když si vypůjčíme termín Jonathana Cullera, který citoval Norman Bryson, a sice „rámování“.³ Nahradíme-li v Cullerově/Brysonově koncepci myšlenku kontextu, pak je „rám“ (který můžeme samozřejmě vysledovat až k derridovskému „parergonu“) strukturně elementem textu, i když – a to je pro naše úvahy velice důležité – není daný, ale je odvozený z přejaté interpretační strategie. Odkaz na rámec/kontext, píše Bryson, je pak „krokem zpět“ od uměleckého díla, od „nejistoty“ textu (díla) směrem k jeho ukotvujícím základům. Jakmile však jednou takový krok uděláme, je nezvratitelný. Kontext je textem nebo, jak říká Bryson, „je to jen více textu“;⁴ aktivní případ, který aktivujeme naší interpretační činností. „Rámec“ – abychom opět odkázali k Derridově metafoře – vzniklý interpretačním gestem, a nikoliv sám ze sebe, odhaluje genius loci, z kterého se vylihně spíše strategie zkoumání než nějaký druh metafyziky místa.

2 Peter Schjeldahl, *Polskie haiku*, in: *Mirosław Bałka*, (katalog výstavy), Galerie Foksal, Warszawa 1993, s. 17.
3 Norman Bryson, *Art in Context*, in: Ralph Cohen (ed.), *Studies in Historical Change*, University Press of Virginia, Charlottesville 1992, s. 21.
4 *Ibid.*



Piotr Piotrowski, Awangarda w cieniu Jaffy. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989, 2005, obálka knihy

Následně a bez ohledu na rozsah vizuálního pole je jeho význam předurčen „rámcem“ nebo jinými slovy: jsme to my, kdo vytváří „více textu“ v průběhu „rámování“. Proto při návštěvě Budapešti, Bukurešti, Moskvy, Prahy, Sofie nebo Varšavy nalezneme umění artikulované „idiomem západní umělecké kultury“. Ale protože je nenavštěvujeme jako turisté (ať z Východu nebo Západu), ani jako představitelé velkých uměleckých institucí, kteří mají jen týden na to, aby posbírali materiál z celého regionu, můžeme si také uvědomit rozdíly a nadbytek významů. To vše uvidíme díky naší zkušenosti a citlivosti, díky interpretační strategii, kterou vypracujeme. I když si jsou někdy vnímané formy podobné, nabývají svého významu skrze naše „rámování“, takže bychom měli věnovat větší pozornost spíše „rámcům“ než „idiolektu“. Je možné, že umění z celého světa, nebo alespoň z Východu a Západu, mluví podobným jazykem, ale ve skutečnosti komunikuje rozdílné významy, diktované „rámcem“, jež aktivujeme.

Cítí-li umělec (zvláště mladý), jak mu západní dealer nebo kritik umění dýchá na záda, a brzy si uvědomí, že může snadno změnit svoji životní úroveň, zvláště ve srovnání s okolní chudobou, nemělo by nikoho překvapit, že je otevřený jakýmkoli návrhům. Tyto návrhy nemusejí být ve skutečnosti ani explicitně artikulovány, protože umělec dokáže přesně odhadnout všechny mechanismy řídící trh na základě příkladů svých „úspěšných“ kolegů, kteří efektivně stimulují strategie přizpůsobení se „západnímu idiomu“.

Uvědomme si tedy, že mechanismus budování identity východoevropských intelektuálů je mytologizací. Mytologická funkce kultury jej připravuje o kritické schopnosti, zvláště pokud se týče geografických vztahů. Jinými slovy: při pokusu rozvinout svou identitu na pozadí univerzální kultury by středo- a východoevropský umělec ve skutečnosti zakonzervoval klasický řád centrum-periferie. Není pochyb o tom, že jeden z nejpobulárnějších uměleckých trendů ve střední a východní Evropě, který také představoval strategii odporu proti indoktrinaci socialistickým realismem, byl neokonstruktivismus. Zvláště po Stalinově smrti se tímto směrem zabývali všichni kromě Bulharska, a to z důvodů, které jsem popsal výše. V Bulharsku neexistovaly žádné historické momenty, k nimž by bylo lze odkazovat, nemluvě o biografické kontinuitě, již bylo možné pozorovat v Maďarsku a Polsku. Maďarský konstruktivista Lajos Kassák nebyl po druhé světové válce příliš aktivní, přesto si udržel ohromný vliv. Polský umělec Henryk Stazewski, jenž byl před válkou členem mnoha mezinárodních skupin, si nejen udržel vliv, ale sám pracoval téměř do konce svého velmi dlouhého života (zemřel roku 1988 ve věku 94 let). Také v Československu a Rumunsku, kde návaznost na předválečnou tradici nebyla tak zřetelná, se v 60. a 70. letech rozvíjely neokonstruktivistické tendence, které reprezentovali takoví umělci jako Hugo Demartini, Stanislav Kolíbal, Jan Kubíček a Zdeněk Sýkora, nebo rumunská skupina III či Sigma. Všichni tito umělci se věnovali mytologii svobody vyjádřené jazykem geometrie.

Demytologizace perspektivy je výsledkem nedávných změn, rostoucí historické distance od umělecké praxe takzvaného minulého období, přístupu k materiálům, ale také – očividně – našeho čím dál kritičtějšího a sebekritičtějšího postoje k minulosti. Nedávno, téměř okamžitě po pádu Berlínské zdi, napsal východoněmecký kritik Christoph Tannert při příležitosti obrovské výstavy *Metropolis* v Martin-Gropius-Bau, na místě, kde se dvě oddělené části Berlína přibližovaly, že to, čím by Východ (čímž myslel kulturu NDR) mohl přispět západní „krizi významu“ (prosím všimněte si jakéhosi převrácení perspektivy centrum/periferie), je tradice nekonformní kultury, morálního postoje odporu proti strukturám a institucím východoevropských režimů.⁵ Teprve za několik let, při příležitosti jiné výstavy na stejném místě, *Der Riss im Raum*, projevila mnohem více skepse a zapochyboval o nekonformnosti umělců z berlínského Prenzlauer Berg, Drážďan-Neustadtu nebo lipské čtvrti Leipziger Osten. Pochyboval o tom, jestli bylo takzvané alternativní hnutí skutečně autentické a hlavně jestli bylo subverzivní a kritické vůči oficiální kulturní politice.

Uvědomění si mytologizace a nekritického fungování kulturní praxe ve střední a východní Evropě je asi tím nejdůležitějším závěrem, k němuž se zeměpisec dobere při diagnóze historie této části kontinentu. Následkem toho se může léčený pacient podívat na své místo poněkud střízlivějšíma očima a beze strachu z recidivy. Bude se tázat po kontextu současné umělecké kultury v regionu. Poté se může začít porozhlížet spíše po hmatatelnějších a materiálnějších předpokladech pro konstrukci interpretací „rámce“ než vágní a metafyzické kategorii genia loci, mytologizace kultury a idealizace historie.

Jaké jsou tedy závěry uměleckého zeměpisce, který se snaží vsadit praxi středo- a východoevropského umění nějakým způsobem do „rámce“? Takové závěry by měly být seřazeny do jakéhosi trojúhelníku problémů: za prvé strategie místní kulturní po-

5 Christoph Tannert, *Reality in the Foreground*, in: Christos M. Joachimides – Norman Rosenthal (eds.), *Metropolis*, (katalog výstavy), Rizzoli – Martin-Gropius-Bau, New York – Berlin 1991.

litiky institucí, za druhé místní umělecké tradice a varianty mytologizace kultury či přesněji autonomie díla izolovaného od „strašné historie“ a umístěné kdesi za ní, ve sféře rozmanitě definovaných absolutních hodnot (od modernistické formy po metafyzické revivály), a za třetí univerzalistické ambice místních kultur usilujících o nalezení kompenzace za prožití traumatické reality. Přijetím perspektivy, která je vlastně zionistického zeměpisce, čímž zpřetrhá tradiční paradigmaty oboru a vytvoří nová, osvobozená od konceptů hierarchie a dominance. Jde o to nepřevrátit starý model vzhůru nohama, ale zavést nový rámec pro reference, „rámec“, který na „jiné“ regiony Evropy vrhne světlo různorodých kontextů, jež nahradí dominantní vliv centra. Za takových podmínek nebude informel konce 50. let a počátku 60. let, neoavantgardní hnutí kolem roku 1970, poetika Neue Wilde z 80. let a nejnovější zájem o multimedia pouze módním výsledkem vlivu centra, ale získají nové specifické významy. Mechanismus přizpůsobení formálních modelů navíc získá historický význam, takže bude možné jej vysvětlit nejen jako formální vnímání umění „centra“ v zemích evropské „periferie“, ale ve svém vlastním specifickém kontextu.