

Esej „My“ a ti „Jiní“ Igor Zabel původně přednesl na konferenci v rámci *Moscow International Art Fair Art Manège* v roce 1997. Rozvíjí v něm problém hegemoniálního postavení západního umění na pozadí multikulturalismu v období vlády globálního kapitalismu. Jedním z klíčových procesů je přitom přisvojení nezápadních, periferních hodnot prostřednictvím jejich západní interpretace. Zabel předpokládá, že kritika západního umění, které si nárokuje univerzální platnost, může být účinná, jen pokud si uvědomíme, že západní svět umění je od východního odlišný v tomtéž smyslu, v jakém jsme my odlišní od něj, a pokud přestaneme sami sebe chápat jako „jiné jiných“.

Text je přetištěn v plném znění z katalogu *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, Bojana Pejić – David Elliott – Iris Müller-Westermann (eds.), Moderna Museet, Stockholm 1999, s. 110–113

[upravená a rozšířená verze].

Publikováno též: Igor Zabel, „We“ and „the Others“, *Moscow Art Magazine*, 1998, č. 22, s. 27–35; *Atlas of Transformation*, tranzit, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html>, (vyhledáno 20. 9. 2011).

Z anglického originálu přeložil Martin Micka.

IGOR ZABEL „MY“ A TI „JINÍ“

1. JINÝ JINÉHO

Jako východiska využiji prostě názvu konference *My a ti Jiní*. Ta věta se jeví jako jednoduchá a symetrická, ale jakmile dospějeme k podtitulu („Ruští umělci na Západě – západní umělci v Rusku“), vyjde najevo, že vztah mezi „my“ a „jiní“ zdaleka není vyvážený či ekvivalentní. Titul ukazuje, že současný svět je v zásadě determinován zkušeností „jinakosti“; v takovémto světě je ruské umění konfrontováno s mnoha různými „jinými“: například s uměním Dálného východu (jako je Čína či Japonsko), islámského světa, Latinské Ameriky a Afriky, máme-li zmínit pouze několik oblastí, v nichž lze v poslední době pozorovat významnou uměleckou aktivitu. Název se nicméně nevztahuje k těmto „jiným“, ale k jednomu a velmi speciálnímu „jinému“: k Západu a k západnímu uměleckému světu.

Proč je však západní umění chápáno ne pouze jako jeden z mnoha, v zásadě ekvivalentních uměleckých idiomů, ale jako takřkajíc TEN JINÝ? Odpověď je nasnadě: v celosvětové síti umění podle všeho západní umění zaujímá místo na „kapitánském můstku“. Instituce, kapitál, trh a koncepty se zakládají na západním světě nebo jsou s ním v zásadě spjaty. Není proto podle všeho příliš přehnané tvrdit, že je to Západ, kdo ve skutečnosti rozhoduje o tom, co je a co není umění. A ani hojně probíraný „transkulturní“ proces se této determinantě nedokáže vyhnout: konkrétní regionální umělecký jev je nejprve přisvojen západními interpretacemi, institucemi a kapitálem a teprve následně dochází k jeho „opětovné lokalizaci“ či „zpětné projekci“ do původního kontextu.

Tento vztah pochopitelně pojmu „jinakosti“ propůjčuje velmi odlišný význam. Západní umění pro nás sice může být „jiné“, důležité však je, že „my“ jsme ti „jiní“ pro Západ. Tento vztah je globální jihoafrické a japonské umění jsou vzájemně pravděpodobně málo známá a obtížně srozumitelná, takže jejich vztah lze popsat pojmem „jinakost“. O to však ve skutečnosti nejde. Mnohem významnější je, do jaké míry jsou neznámá, nerozluštělná a tím pádem „jiná“ z hlediska Západu. Zvrácenost této situace spočívá v tom, že „my“ se předem chápeme za „jiné“ z hlediska Západu, že sami na sebe tak říkáme hledíme očima „jiného“. Jde pochopitelně o přízračný pohled, ale jeho prostřednictvím na sebe nazíráme jako na „jiné někoho jiného“.

Velmi podobnými otázkami se zabývá například Jekatěrina Djogot, která hovoří o problému identity a reprezentace v současném ruském umění. Popisuje situaci, v níž je umělec již dopředu nucen fungovat jako zástupce ve vztahu Rusko – Západ:

„Hovořit o „vnitřním“ a „vnějším“ znamená v Rusku nevyhnutelně hovořit o Rusku v opozici vůči Západu, přičemž Západ je jediným referentem a místem reprezentace, hovoříme-li o nereprezentovaném. Nereprezentativní se automaticky odkazuje k Rusku.“²

¹ Tento text je revidovanou a částečně rozšířenou verzí přednášky prezentované na konferenci *We and*

Nejen v umění hovoříme o rozděleném světě, světě tvořeném uzavřenými, vzájemně nesrozumitelnými jednotkami. Je skutečností, že tento pohled koresponduje s novým paradigmatem globální politiky, modelem, který má sloužit jako základ pro vytvoření „světového řádu“. Tento pohled se rozvíjí například ve velmi diskutované knize *Střet civilizací* od Samuela P. Huntingtona,³ přičemž tato kniha jistě nepředstavuje pouze soukromou spekulaci, ale nabízí koncepty pro politické interpretace a strategie. Je to paradigma, které nahradilo modernistický univerzalistický model. Huntington popisuje svět jako slepenec civilizací (založených na etnických, náboženských, kulturních či jiných podobnostech). Předpokládá, že tyto civilizace jsou v konfliktním vztahu s ostatními civilizacemi. Jde v zásadě o poststudenoválečný, ale také o postkoloniální model. Symetrie politických a ideologických opozic a klasický vztah mezi hlavním městem kolonií a koloniemi vymizely. Namísto toho zde nyní máme Huntingtonovo paradigma, které se podle mého názoru snaží zajistit civilizační jednotu západního světa a zároveň definovat a zajistit jeho pozici ve světě, který nelze přímo ovládat způsobem, jakým si Západ stále ještě dokáže zajistit své životně důležité globální zájmy.

Proč se domnívám, že jednou z funkcí Huntingtonova paradigmatu je zajistit jednotu Západu? Opakovaně hovoříme o Západu jako jedné koherentní jednotce, zatímco ve skutečnosti je Západ velmi heterogenní. Má svá vlastní centra a periferie, své vlastní antagonismy a boje o dominantní pozici a hegemonii. (Vezměme třeba pouze polyvalentní vztah mezi evropskou a americkou kulturou.) Silná evokace západní identity může být kromě toho chápána jako symptom naznačující fakt, že tuto identitu již nelze chápat jako samozřejmost. Západní svět je ve skutečnosti sám o sobě v kulturním i civilizačním smyslu heterogenní, a proto je sám potenciálním (a někdy skutečným) dějištěm konfliktů. Role nadnárodního kapitálu a rozvoj nových „globálních měst“, center globálních ekonomických sítí, rovněž vytváří důležité nové faktory.

Modernistická ideologie studené války a nekoloniální éry byla založena na ideji, že moderní západní formy a hodnoty jsou těmi *pravými* moderními formami a hodnotami a mají tak univerzální platnost. Takovouto ideologii lze jistě chápat jako nástroj dominance a ovládání. Modernistický univerzalizmus byl zkombinován s jistým druhem etnografického přístupu k „jiným“ – v zásadě předmoderním formám. Model „střetu civilizací“ na jedné straně odpovídá světu, v němž je Západ se svojí silou a ovládáním vyzván nově se rodícími mocenskými centry. Podle tohoto modelu není moderní civilizace nutně západní a západní civilizace není nutně moderní.⁴ Věřím, že záměrem této teorie je zajistit základní zájmy Západu v době, kdy již nemůže Západ aspirovat na celosvětovou dominanci. Může zde však existovat i jiný aspekt s dalekosáhlými důsledky. Moc není jen teritoriálně redistribuována, je zbavována teritoriál-

ného dle rozdílů a konfliktů v „jiných“ civilizacích a kulturách, je, v jistém smyslu, hluboce západostředné. Jeho funkcí je zajistit civilizační jednotu Západu a zároveň jeho politickou a kulturní převahu. Logika, již můžeme objevit v Huntingtonově práci, je ve skutečnosti velmi podobná logice obsažené v názvu konference. I v tomto přístupu zde nejprve máme obraz světa jako slepence různých civilizací, ale jeho kniha je psána nejen z pozice západního pozorovatele, nýbrž také s ambicí vytvořit systém vysvětlení, jejichž prostřednictvím bude Západ schopen jednat s „ostatními“.

Vztah západního světa k těmto zvláštním „jiným“ civilizacím a kulturám přesně odpovídá názvu konference: *My a ti Jiní*. Vzhledem k tomu, že „naše“ pozice již není univerzální, je třeba „pochopit“ a „vysvětlit“ jiné kultury. Tato vysvětlení často sledují vzorec kriticky analyzovaný Edwardem W. Saidem v jeho stati *Orientalismus*.⁵ Stejně jako „Orient“ a „Islám“ (což jsou koncepty, jimiž se zabývá Said), se i tyto „jiné“ kultury jeví jako bezčasé přízračné entity, například jako „archaické“, „iracionální“, „divoké“, „nebezpečné“ atd.

Z tohoto hlediska by bylo možné se snažit vysvětlit současné Rusko a jeho protiklady nikoli prostřednictvím aktuálních politických a ekonomických antagonismů, ale prostřednictvím přízračné „ruské podstaty“. Tato věčná a neměnná podstata zároveň působí jako cizí, nebezpečná i přitažlivá a spadají do ní otázky jako ortodoxní a mystické tradice, emocionální, iracionální a poetická ruská duše atp. Může například rovněž implikovat ideu, že Rusové „z podstaty“ dávají přednost silným autoritativním postavám před rozvinutým demokratickým systémem.

3. ZÁPADNÍ KURÁTOŘI V AFRICE

Svět „jiných“ nebo přesněji svět Jiného (Západu) a (jeho) jiných proto vyžaduje „interpretaci“ a „vysvětlení“ a pouze ty mohou tvořit základ pro možný „dialog“. Tento vztah implikuje vytvoření systému identit a reprezentací; „vysvětlující“ vztah s „další“ kulturou znamená, že veškeré produkty této kultury je třeba chápat jako „reprezentaci“ jí samotné a její „identity“. V rámci těchto mezikulturních vztahů jsou umělci, bez ohledu na své vlastní záměry, nuceni fungovat jako „reprezentanti“ svého cizího světa. Pokud se setkáme s umělci z „jiných“ kultur, pátráme v jejich díle po tomto „jiném“. Vezměme například to, jak jistý ruský umělec (re)prezentuje ve svém díle přízračnou „ruskou podstatu“? Samotné toto vysvětlení „podstaty“ a „identity“, které je „reprezentováno“ například v uměleckém díle, nicméně utvrzuje naši vlastní „podstatu“ a „identitu“.

Vrátím-li se ke dříve zmíněnému textu od Jekatěřiny Djogot, mohu, myslím, prohlásit, že jedním z jejích hlavních témat je právě problém toho, že se ruský umělec nemůže vyhnout tomu, aby se nestal takovýmto reprezentantem:

„Ruský umělec či umělkyně se neustále ocitají mezi Skyllou a Charybdou dvou mechanismů reprezentace, které se spouštějí automaticky a bezohledně. Být v Rusku [...] „současným umělcem“ znamená reprezentovat západní kulturu [...]. Na Západě však

3 Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, New York, 1996. *Česky Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu*, Rybka Publishers, Praha, 2001 [pozn. ed.].

4 *Ibid.*, s. 69.

5 Edward W. Said, *Orientalism. Western Concepts of the Orient*, Penguin, London 1995 (první vydání: Pantheon Books, New York 1978).

ruský umělec musí nevyhnutelně reprezentovat Rusko.⁶ Mohli bychom jistě poukázat na mnoho případů, kdy bylo přijetí (a někdy také úspěch) ruských umělců na Západě spojeno se skutečností, že mohli být použiti jako reprezentanti ruské (a dříve také sovětské) podstaty. Například pozice Ilji Kabakova je v tomto ohledu velmi zajímavá, především proto, že jako „přesídlená osoba“ dlouhodobě hovořil o svých zkušenostech ze Sovětského svazu, o skutečnosti, idejích, fantaziích atp.⁷ Navzdory tomu odmítal přijmout roli někoho „typického“, „reprezentanta“, přitom se mu však do značné míry přihodilo právě toto. Například jeho veřejný záchodek/byt na *documenta* v roce 1992 nepochybně využívá prvky sovětské reality, jde ale zároveň o velmi osobní, poetickou a ironickou konstrukci, sít významů, fragmentů, skutečností a pravděpodobně i odkazů k vlastním zkušenostem a obsesím. To vše ale pochopitelně nedokázalo zamezit chápání ve stylu: žít v SSSR je jako žít na veřejném záchodku.

Bylo by pravděpodobně také možné prostřednictvím těchto vztahů chápat extrémně negativní reakce na nedávný „skandál“ s Alexandrem Brenerem a Olegem Kulikem ve Stockholmu (a Brenerovu akci s Malevičovým obrazem v Amsterdamu), stejně jako to, jak se oba umělci následně neuvěřitelně rychle začlenili do „obvyklého fungování“ světa současného umění. Stockholmský projekt byl (explicitně) o dialogu Východ-Západ a (implicitně) o dominantní pozici v tomto dialogu. *Otevřený dopis uměleckému světu* obviňující Kulika, Brenera a Viktora Misiana z toho, že jsou proti umění, demokracii a ženám (dokáže snad „politicky korektní“ mozek vyslovit strašnější obvinění?), protože nepřijali za jasně dané a „přirozené“ navrhované podmínky „dialogu“, byl pouze příznačným „uklouznutím“. Velmi rychle došlo k re-kodifikaci Brenera i Kulika a byla stanovena role i význam jejich akcí. Svět umění našel jejich místo v rámci běžného diskurzu – právě jako reprezentantů „jiného“, tedy v jejich případě divoké, destruktivní, nebezpečné, naivně kritické, ale zároveň také zvláště přitažlivé „ruské podstaty“. Nyní se očekává, že se budou chovat agresivně, rozbíjet okna atd. Paradoxní zde není pouze jejich chápání jako pouhých reprezentantů přízračné ruské podstaty, přehlížíme právě rozměry, jež jejich umění činí zajímavým jako umění,⁸ ale také skutečnost, že dvě ze strategií, s nimiž se v současném umění často setkáváme (na jedné straně násilí a na druhé vysoce soukromý, téměř nerozluštitelný jazyk) a které lze mimo jiné chápat jako pokus o vystoupení proti systému reprezentace/vysvětlení,⁹ si posléze přivlastní samotný systém a získají tak „reprezentativní“ hodnotu.

Avšak Djogot hovoří rovněž o protikladném dvojitém mechanismu reprezentace: očekává se, že ruští umělci budou v očích Západu reprezentovat Rusko a zároveň Západ v očích Ruska. Tento pohled obrací naši pozornost ke skutečnosti, že ve světě současného umění jsou ve hře kromě reprezentace i jiné aktivní struktury. Jednou z nich je idea, že moderní západní umění je ve skutečnosti *tím pravým* moderním uměním, že modernizace ve výtvarném umění (i v ostatních oblastech kulturního

a společenského života) se rovná pozápádnění. Ostatní společenské a kulturní formy jsou považovány v zásadě za předmoderní a jejich hodnota je primárně folkloristická. Ve světě současného umění se tudíž setkáváme přinejmenším se dvěma systémy. Se starším („modernistickým“), který tvrdí, že dějiny a vývoj západního modernistického umění mají univerzální platnost a jsou v podstatě dějinami a vývojem samotného moderního umění, a novějším („postmodernistickým“), který připouští, že v současném světě existují velmi odlišné „moderní“ kultury, že západní formy nejsou univerzální a že produkty kultury, jako například umělecká díla, fungují jako „reprezentanti“ svých kultur a civilizací.

Dovolte mi tento velmi obecný problém ilustrovat drobným příběhem. V polovině 80. let, kdy na Západě začalo získávat na přitažlivosti nejen východoevropské, ale také africké a latinoamerické umění, odjela skupina kurátorů do Afriky, aby tam vybrala umělce na mezinárodní přehlídku. Poté, co provedli výběr, dozvěděli se ke svému velkému překvapení od místních uměleckých činitelů, že opomněli vlastně všechny významné umělce a vybrali pouze ten nejstrašnější „africký“ kýč. Jak k tomu mohlo dojít? (Kurátoři byli totiž nepochybně odborníci...)

Domnívám se, že vysvětlení by mohlo být zhruba toto: V Africe se tito kurátoři setkali se dvěma typy umění. Jeden z nich byl produktem Západem ovlivněných intelektuálních elit (těch, které bývají často označovány jako „modernizátoři“ či „westernizátoři“), lidí, kteří považovali západní formy ve společnosti, ekonomice a také v umění za univerzální. Kurátoři ze Západu však v těchto dílech jen stěží mohli spatřovat „autentické“ umění. Velmi pravděpodobně je považovali za provinční kopie západních originálů, byla však pro ně neautentická nejen proto, že šlo o kopie, ale také proto, že byla znakem ztráty kořenů, tradic a tím i samotné identity. Řekneme-li to jednoduše: nešlo již o žádné „jiné“ a kurátoři pátrali právě po tomto „jiném“ a „odlišném“. Není proto překvapivé, že dali přednost umělcům, kteří otevřeně využívali „původní“ tradice – z jejich hlediska šlo o opravdové, skutečné africké umění. Místní intelektuálové („westernizátoři“) byli pochopitelně šokováni: z jejich pohledu byla tato díla strašně špatná, neautentická, folkloristická, šlo o falešný, nostalgický obraz, který již neodpovídá realitě rozvíjející se moderní Afriky.¹⁰

4. UNITED COLORS OF MULTICULTURALISM

Mám za to, že tato podobnost mezi pozicí druhého a třetího světa ve vztahu ke světu prvnímu není náhodná. V obou případech funguje v zásadě stejná strategie: „povolení“ „kulturních rozdílů“ (na pozadí ideje prvenství západních kulturních forem). Ve své kritice takzvaného multikulturalismu nachází Rasheed Araeen naprosto totožnou strukturu. Západ podle jeho názoru využívá multikulturalismus „jako kulturní nástroj pro etnizování své ne-bílé populace, aby tak mohl spravovat a řídit její aspirace na rovnoprávnost“, a také „jako kouřovou clonu zakrývající kontradikce bílé společnosti neschopné či neochotné vzdát se svého imperiálního dědictví“.¹¹ Araeenův popis strategie „kulturních rozdílů“ odpovídá téměř doslova problému „reprezentující“ role východních (především ruských) umělců: „Co se týče dominantního diskurzu, ten

6 Djogot, *The Revenge of the Background*, s. 44.

7 Viz např. jeho řeč na XXVIII. kongresu AICA ve Stockholmu 1994, *A Story about a Culturally Relocated Person*, znovu otištěna v časopise *Mars*, 1996, č. 3-4, s. 35-45.

8 Ve svém příspěvku *We and the Different*, který přednesl na konferenci *We and the Others*, Alexandr Jakimovič naznačil přístup ke Křesťovu dílu, jenž je daleko zajímavější než stereotyp *Ruského psa*; jeho akce chce jako součást snahy zasahovat nejen stáru stálici za humanismem, ale i za lidovým uměním.

10 Viz též reakce britských recenzentů na čínské avantgardní umění, jak je popsal Hou Hanru, *Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions, A New Internationalism*, in: Jean Fisher (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Yale Press. The Institute of International Visual Arts.

multikulturalismu je v současnosti hlavní překážkou, která stojí v cestě naší snaze o změnu systému a vytvoření mezinárodního paradigmatu, v němž je nejvýznamnější umělecká práce spolu se svými pravidly produkce a legitimizace z hlediska estetiky, historického utváření, místa a významu, tedy pravidel, jež nejsou nezbytně odvozena od žádné ani původní kultury.“¹³

Araeenova analýza definuje velmi široké pole „multikulturalismu“, které však přesně odpovídá systému reprezentace/vysvětlení, jež jsem se pokusil definovat výše. Ale proto, že jeho kritika vznáší rovněž otázku kulturního imperialismu, uvedu zde rovněž jiný dokument: *Dopis na podporu Alexandra Brenera* (*The Letter of Support for Alexander Brener*) od Edo Čufera, Gorana Djordjeviče a Skupiny Irwin, vzniklý u příležitosti Brenerova experimentu v Amsterdamu.¹⁴ Dopis se kromě jiného vztahuje k Brenerově akci a k jeho činnosti obecně, a to s kritikou vůči západní strategii „udržování kulturní, symbolické nadřazenosti prostřednictvím ekonomické nadřazenosti“ pomocí присvojení (v Brenerově případě apropriací maleb, které Malevič zanechal v Berlíně po své výstavě v roce 1927). Věřím, že tato „symbolická nadřazenost“ je přesně tím rozměrem, který odlišuje Západ od „jiných“. Dopis se následně ptá: „Je pravda, že globální kapitalismus je novou definicí kulturní kolonizace, již si Západ podmaňuje zbytek světa?“

Systémy moci a dominance, jak je vidí Araeen a výše uvedený dopis, nicméně nejsou zcela totožné. Araeenova kritika popisuje multikulturalismus jako nástroj imperiálních ambicí, který stále existuje, ale již není univerzální ani otevřený. Otázka globálního kapitalismu však naznačuje existenci odlišného systému dominance.

Na tomto místě se odkážu ke Slavoji Žižkovi, který rozvinul zajímavou úvahu o multikulturalismu a globálním kapitalismu. „Multikulturalismus“ je pro něj „ideální ideologickou formou globálního kapitalismu“.¹⁵ Vzhledem k tomu, že moc globálního kapitalismu se již nyní nesoustřeďuje v koloniální metropoli, zmizely rovněž rozdíly mezi kolonizujícím státem a koloniemi; metropole nyní na všechny státy nahlíží jako na oblasti, jež je třeba kolonizovat.

„Ideální ideologická forma tohoto globálního kapitalismu je samozřejmě multikulturalismus, postoj, jenž z jisté prázdné globální pozice zachází s každou lokální kulturou stejně, jako kolonizátor zachází s kolonizovaným národem – tedy jako s ‚domorodci‘, jež je třeba zkoumat a ‚respektovat‘. Jinými slovy, vztah mezi tradičním imperialistickým kolonialismem a globálním kapitalistickým sebekolonizováním je přesně stejný, jako vztah mezi západním kulturním imperialismem a multikulturalismem: stejně jako globální kapitalismus v sobě zahrnuje paradox kolonizace bez

¹² *Ibid.*, s. 9, 10.

¹³ *Ibid.*, s. 10.

¹⁴ Dopis na podporu Alexandra Brenera (*The Letter of Support for Alexander Brener*) je dostupný na adrese <http://web.archive.org/web/20070116125615/http://www.ljudmila.org/embassy/brener.htm> [pozn. ed.].

¹⁵ Zde se odkazuji k jeho knize *Kuga fantazem*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Lublaň 1997 (zkrácené a revidované slovinské vydání jeho knihy *The Plague of Fantasies*, Verso Books, London – New York 1997) a ke článku Multikulturalizem ali kulturna logika multinacionalnega kapitalizma, *Razpol*, 1997, č. 10, s. 95–123.

AFTER THE WALL

Art and Culture in
post-Communist Europe

After the Wall Art and Culture in post-Communist Europe, by

kolonizujícího státu, tak i multikulturalismus zahrnuje eurocentrický odstup nebo paternalistický respekt vůči lokálním komunitám, aniž je ukotven v jakékoli konkrétní kultuře.“¹⁶

Často se setkáváme s názorem, že multikulturalismus není neutrální, že tato neutralita není nic jiného než maska evropo- a západocentrické pozice, pokračuje dále Žižek; tato idea je svým způsobem pravdivá, on však nabízí zajímavé vysvětlení. Tento „evropocentrismus“ je pro něj pouze svého druhu slepou skvrnou zakrývající zjevnou pravdu: že již neexistuje lokální pozice, že je předmět abstraktní a univerzální: „Hrůza není (konkrétní živý) duch uvnitř (mrtvého univerzálního) stroje, ale (mrtvý, univerzální) stroj v samotném srdci každého (konkrétního, živého) ducha.“¹⁷

Jsme zde konfrontováni se dvěma protikladnými předpoklady: že Západ prostřednictvím globálního kapitalismu kulturně kolonizuje zbytek světa a že globální kapitalismus jako zcela delokalizovaný systém kolonizuje celý svět, včetně Západu.

V současném světě se nesetkáváme s jediným systémem moci a dominance, nýbrž s různými systémy, jež mohou stát ve vzájemném konfliktu. Tento konflikt se rovněž odehrává na symbolické rovině. Boj mezi hegemonií z hlediska rasy, etnika, genderu atp. ukazuje boj mezi starším patriarchálním a koloniálním systémem, v jehož rámci

¹⁶ Žižek, Multikulturalizem, s. 114.

¹⁷ *Ibid.*, s. 116.

nesly tyto rozdíly funkci, a novějším, v němž již tyto rozdíly ničemu neslouží a mohou dokonce představovat překážku. Můžeme rovněž předpokládat, že tento posun souvisí s posunem směrem ke globálnímu, nadnárodnímu kapitalismu. Prostřednictvím tohoto posunu můžeme chápat rozdíl mezi multikulturalismem, jak jej popisuje Arae-en (nástrojem etnizace a „kouřovou clonou“), a tím, jak jej chápe Žižek – tedy např. multikulturalismem ukazujícím, že tyto rozdíly nejsou eventuálně nezbytné.

Slavný reklamní slogan společnosti Benetton „United Colours of Benetton“ i její reklamní kampaně jsou jasným příkladem tohoto procesu: bez ohledu na účes, barvu pleti nebo pohlaví (či kulturu, k níž patří, dalo by se dodat) jsou všichni ti různí lidé na plakátech Benettonu v zásadě identičtí, stejní. Je zajímavé, do jaké míry sleduje reklama Benettonu současné kritické umění, tedy např. umění, které zpochybňuje systém dominance založený na teritoriálních, rasových, kulturních či genderových rozdílech. Věřím, že toto propojení není pouhá náhoda a že Benetton pouze nabízí obzvláště jasný příklad toho, jak nové globální struktury dominance mohou zkoumat kritické umění při svém boji proti symbolickým a ideologickým překážkám, jež jim stojí v cestě.

Ale ani globální mocenské struktury nejsou zcela deteritorializované a zcela „virtuální“. Je obzvláště důležité, že jedním z efektů globalizace je i centralizace kontrolních a řídicích funkcí, a v rámci této centralizace získávají velká města ve vysoce rozvinutých zemích (a spolu s nimi i jejich sítě) zvláštní důležitost.¹⁸ Globální moc tak není pouze spojena se Západem, ale prostřednictvím nejvýznamnějších západních center uvnitř této globální sítě předefinoval Západ svou klíčovou roli uvnitř globálního mocenského systému. Nová centra nejsou samozřejmě pouze abstraktními body; jako „vůdčí body v uspořádání světového hospodářství“ (Sassen) jsou propojena s ekonomickými, politickými a také symbolickými strukturami. (Zde bychom zmínili velmi nedávný příklad toho, jak korporátní ekonomická moc dokázala vytvořit významné centrum symbolických hodnot prostřednictvím využití právě strategie *apropriace*, jak bylo uvedeno v citovaném *Dopise na podporu* – mám tím na mysli nové Getty Center v Los Angeles.¹⁹)

Nelze však pravděpodobně prohlásit, že je Západ opravdu „subjektem“ globálního kapitalismu. Prostřednictvím nových globálních center je deteritorializovaný abstraktní globální rozsávací svým způsobem ukotven k teritoriu, jakkoli s ním není nutně zcela integrován.²⁰ Kolem těchto bodů (a možná rovněž ve spojení se stávajícími mocenskými strukturami) vznikají nová jádra dominance. Víze neosobního globálního kapitálu kolonizujícího celý svět a sbírajícího symbolické hodnoty jeho „vůdčích bodů“ zní velmi pesimisticky. Je tedy vůbec možné přistoupit k novému „mezinárodnímu paradigmatu“ v umění, jak ho ukazuje například Arae-en?

My všichni tajně předpokládáme, že multikulturní svět jinakosti je pouhým povrchem a pod ním existuje jiný, jenž je od ostatních odlišný v tomtéž smyslu, v jakém jsme my odlišní od něj. Existuje však šance přestat samy sebe chápat jako „jiné jiných“ a brát ideu globalismu doslova? Zvláště Rusko, se svojí pozicí, politickou mocí a uměleckým a intelektuálním potenciálem, má možná velmi reálnou možnost vytvořit odlišnou alternativní mezinárodní kulturní síť. Ale toto úsilí by vyžadovalo soustředění energie a – a to především –, únik ze hry reprezentací, z pozice „jiného jiných“.

18 Saskia Sassen, *The Topoi of E-Space. Global Cities and Global Value Chains*, in: Catherine David (ed.), *Pol(e)itics. documenta X – the book*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997, s. 736–745.

19 „Prvním cílem, který ustavil John Walsh [ředitel Getty Museum] se svými kurátory ve zprávě Gettyho nadace za rok 1984, bylo „získat největší a nejvýznamnější objekty“. Pokud není pro muzeum nic důležitějšího než jeho sbírka, pak není pro tuto sbírku nic důležitějšího než velké dílo, které propůjčuje zbytku měřítko. Takovýchto děl moc nezbyvá, pro naše muzeum by však mělo být hlavní prioritou jejich zajištění.“ Martin Filler, *The Big Rock Candy Mountain*, *The New York Review of Books*, 1997, č. 20, 18. prosince, s. 33.

Odborný recenzent: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Vydalo © Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, Praha 2011

Copyright © editoři Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová, Jiří Ševčík

Copyright © Autoři publikovaných textů a reprodukcí

ISBN 978-80-87108-27-7

- 9 Úvod
- 11 Jiří Ševčík, Trhlina v prostoru
- 18 Dagmar Svatošová, Myslet dějiny současného umění v asynchronním prostoru
- 23 Pavlína Morganová, Od současné současnosti k minulé minulosti

55 SELHALA MODERNA?

- 57 Václav Havel, Šest poznámek o kultuře
- 65 Jindřich Chaloupecký, Už ne umění
- 73 Josef Hlaváček, Netvořice '81
- 77 Suzi Gablik, Selhala moderna?
- 85 Josef Hlaváček, Imaginární dopis návštěvníku výstavy současného umění
- 91 Jiřina Šiklová, Šedá zóna a budoucnost disentu v Československu
- 99 Jindřich Chaloupecký, Cesta umění
- 105 Jan Kříž, Zaostalí
- 109 Petr Nedoma, Český glóbus

113 POSTMODERNÍ OBRAT

- 115 Achille Bonito Oliva, Umění přechodu
- 121 Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě
- 129 Lóránd Hegyi, Eklektika
- 135 Egon Bondy, Malá úvaha a pár reprodukcí
- 139 Igor Zhoř, Mladí pražští výtvarníci
- 143 Vítězslav Konrád, Zpráva o založení umělecké skupiny Tvrdohlaví
- 145 Petr Nedoma, Cesta k začátku
- 151 Jiří David, Totální distance v období sociální vybledlosti.
Neboli totální distance jako projev nulové situace
- 153 Ludvík Hlaváček, Poznámka k Davidově „sociální vybledlosti“ a ideovým sporům
současného českého umění
- 163 Jiří David, Skutečnost jako fragmentární věcnost.
Neboli fixovaná pomíjivost v období sociální vybledlosti
- 167 Július Koller – Peter Rónai, Peter a Július. Re-prezentačná pamětná izba „Novej vážnosti“.
Projekt pre výstavu „Labyrint“ 1993
- 171 Ludvík Hlaváček, Obrazy z dědova deníku
- 173 Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Umění 80. let
- 181 Jean-François Lyotard, Poznámka o různých významech slůvka „post-“
- 185 Milena Slavická, Postmoderní polibek
- 191 Miroslav Petříček, Pojetí umění v pražském strukturalismu a „dekonstrukce“
- 197 Josef Hlaváček, Postmoderna a nedávné české umění
- 205 Václav Bělohradský, O postmoderní době

215 MEZI IDENTITOU A INTIMITOU

- 217 Dušan Třeštík, Konec paradigmatu?
Poznámky k postmoderní situaci nejenom v dějepisectví