

MARIE RAKUŠANOVÁ

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ, UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Karen L. Carter – Susan Waller (edd.)

Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914

Strangers in Paradise

Farnham, Ashgate 2015, 266 s., 56 čb. a bar. obr., bibliografie, jmenný rejstřík

Dějiny umění, podobně jako každý obor a každá oblast lidské činnosti, podléhají módním vlnám. Není to tak dávno, co se naše prostředí z nedostatku informovanosti stavělo vůči mezinárodním trendům rezervovaně. Dnes už je programově sledujeme a podílíme se na nich, ovšem s vědomím, že favorizované metody a přístupy se v západních akademických kruzích neproměňují vždy s ohledem na jejich vhodnost pro zpracování zvolené uměleckohistorické problematiky. S trochou nadsázky lze tvrdit, že v sedmdesátých a osmdesátých letech pracoval na Západě každý, kdo chtěl být „in“, s poststrukturalistickými a sémiologickými výkladovými rámci. V současnosti se pro změnu až nápadně často setkáváme s proklamativním příklonem k takzvaným globálním dějinám umění a zvykáme si na slova jako transnacionální, transkulturní a celosvětový. Pojem *global art history* se stal samozřejmostí, jeho denotace a konotace se neproblematizují, jak se o to ještě v roce 2006 pokoušel kolektiv autorů pod vedením Jamese Elkinse v knize *Is Art History Global?*¹ *Global art history* a *world art studies* se probojovávají do názvů nejen výzkumných skupin, ale dokonce kateder a ústavů (departments) západních univerzit a jakýkoliv projekt, zaměřený na nadnárodní kulturní výměnu přijímá bezvýhradně „globální“ rétoriku. Její slovník i koherentní a konstantní obsah, se ale mnohdy devaluje v tříšti povrchních výkladů.

Mezinárodní a mezikulturní výměna se při tom stala naléhavým tématem dějin umění už před řadou desetiletí. Také v Čechách se po pádu železné opony začalo intenzivněji diskutovat o vztahu center a periferií a mimo jiné také o internacionálním kontextu modernismu a raných avantgard. V čem je tedy přístup „globálních dějin umění“ k těmto trvale aktuálním problémům jiný? Přinášejí nové výkladové možnosti i pro umění přelomu 19. a 20. století? Nebo ve vztahu k určitým historicky a

¹ James Elkins (ed.), *Is Art History Global?*, New York – London 2006.

geograficky determinovaným tématům mají limitovanou působnost a uvědomují si to? Tyto otázky mě napadaly při čtení mimořádně zajímavé kolektivní publikace *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914. Strangers in Paradise*, obsahující příspěvky šestnácti převážně anglo-amerických historiček a historiků umění a zaznamenávající působení umělců různých národností a etnik v Paříži ve vymezeném období. Autorky koncepce knihy a její editorky Karen L. Carterová a Susan Wallerová se totiž v úvodu s globální perspektivou zcela jednoznačně ztotožňují: „*Tato publikace zkoumá kulturní výměnu mezi cizími a francouzskými umělci z globální perspektivy Paříže jako bouřlivě se vyvíjející mezinárodní umělecké komunity, ve které míchání uměleckých frakcí napříč kulturami, lidmi a různými tradicemi přispělo k vzniku hybridního a mnohoznačného moderního umění.*”² (s. 2) V poznámce k této pasáži se dozvídáme, že se autorky distancují od termínu globalismus, vztahovaného tradičně k situaci dnešní celosvětově ekonomicky propojené společnosti, avšak k otázce dlouhodobých globálních procesů, které nás k ní dovedly, se v úvodu opakovaně vrací a kladou důraz na geopolitické a ideologické souvislosti imperialismu a kolonialismu. (s. 7) Implikují, že kniha zvolené téma pojedná nástroji, které dokáží postihnout v daném období specifickou globální propojenost a její mechanismy, jak už to činily revizionistické přístupy druhé poloviny 20. století, zejména postkoloniální studia. Úvodní teze zároveň vyvolávají ve čtenáři pocit, že kniha zásadním způsobem přehodnotí dřívější texty na téma působení zahraničních moderních umělců v Paříži.³ Do jaké míry kniha tato očekávání naplňuje? ednotlivé studie, obsažené v knize, se ve skutečnosti vyznačují širokou škálou metodologických přístupů a jim adekvátních názorů a cílů autorů. Odlišují se i pojetím zadaného tématu – některé preferují přehledy, týkající se pařížského působení určité etnické či národnostní skupiny, jiné se zaměřují buď na několik kanonických osobností, jako byl Edvard Munch, Gino Severini a Marc Chagall, nebo na méně známé autory, zejména ze střední, východní, jižní, a západní Evropy, Severní Ameriky a Japonska. Na pomezí těchto přístupů stojí příspěvek, který českého čtenáře zaujme pochopitelně nejvíc, protože se zabývá pařížským působením umělců z Čech. Autor studie Nicholas Sawicki se na rozdíl od například Ewy Bobrowské, jejíž text je výčtem polských exilových institucí a umělců působících v Paříži v letech 1890 až 1914, soustředil jen na úzký okruh umělců, kteří se v letech 1905–1914 v Paříži orientovali na nejaktuálnější umělecké směry, především na kubismus. O českých Pařížanech o generaci starších (Alfons Mucha, František Kupka, Otakar Španiel, Tavík František Šimon) v textu nalezneme jen letmé zmínky. Díky tomuto personálnímu omezení je však Sawického text jedním z obsahově nejsevernějších příspěvků celé knihy. Představuje tvorbu Bohumila Kubišty, Otakara Kubína, Emila Filly, Georga Karse a Otto Gutfreunda v souvislostech jejich kontaktů na pařížské umělce, kritiky a obchodníky s uměním. Shrnuje informace, které byly na dané téma dosud publikovány, pracuje však také se zatím dostatečně nevyužitými archivními fondy. Sawicki cituje pařížské dopisy Bohumila Kubišty zaslané vedení Spolku výtvarných umělců Mánes,

² „*This publication explores exchanges among foreign and French artists from the global perspective of Paris as a thriving international art community in which the mingling of and frictions among cultures, peoples, and diverse traditions contributed to the development of a hybrid and multivalent modern art.*”

³ Pierre Vaisse, Le Paris des arts, in: André Kaspi – Antoine Marés (edd.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris 1989, s. 195-206. – Marie-Claude Chudonneret (ed.), *Les Artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen Âge aux années 1920: actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005*, Bern 2007. – Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays?: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855–1914*, Paris 2009.

týkající se přípravy výstavy Les Indépendants v Praze v roce 1910. Archiválie se nachází v Archivu hlavního města Prahy ve fondu Spolku výtvarných umělců Mánes, který byl donedávna nezpracovaný a nepřístupný, přesto však americký historik umění uděluje svým českým kolegům lekci, když významné poznatky publikuje jako první. Kromě prezentace dílčích poznatků se Sawicki pokouší i o obecnější vyhodnocení problematiky. Předesílá tezi, že příklad působení českých umělců v Paříži podněcuje k revizi zažitých stereotypů o tom, že umělci z východní a střední Evropy přicházeli do Paříže s úmyslem profitovat ze zdejšího rozvinutého trhu s uměním a z umělecké scény obecně a rezignovali na návrat domů k zastaralým a zaostalým institucím.

Češi podle Sawického navíc při svých cestách mezi Prahou a Paříží nezprostředkovávali pouze jednosměrný vliv z centra do domovské periferie, ale snažili se vystavováním svých děl v Paříži a sebe prezentací v pařížském tisku propagovat vlastní umělecké vize, tedy v Praze vzniklou národní variantu avantgardního umění. (s. 68-69) Podobná revize hegemonických výkladových modelů pochopitelně vyznívá pro moderní umění z Čech velmi lichotivě. Ambice učinit kubistická díla pražských umělců z okruhu Skupiny mezinárodně proslulými měli Filla a jeho příznivci před rokem 1914 opravdu velké. Poslední zkoumání však ukazují, že se jim dařilo je naplňovat spíše v německém prostředí,⁴ v Paříži se sice snažili udržovat kontakty, distribuovat zde vlastní časopis *Umělecký měsíčník*, o aktivnějším vystavování a zviditelňování v očích pařížské kritiky a obchodníků s uměním však nemůže být řeč.⁵ Fillovi, Kubišovi, ani Gutfreundovi se před rokem 1914 nepodařilo probojovat do žádného z pařížských salonů, sešlo také z kolektivní účasti Spolku výtvarných umělců Mánes, jehož byli v té době členy, na Podzimním salonu.⁶ Kubín se Salonu nezávislých zúčastnil poprvé v roce 1913, v době, kdy už s nikým z okruhu pražské kubistické Skupiny neudržoval těsnější kontakt. Prominentnější postavení na pařížské umělecké scéně měl Georg Kars, který je však představitelem zcela odlišné, byť paralelní vrstvy Čechů v Paříži. Setkával se zde ostatně spíše s německými a židovskými umělci, než se svými česky mluvícími krajany. Do téže emigrantské vrstvy by spadal také Eugen von Kahler, jehož osudy vykazují celou řadu podobností s životní a uměleckou dráhou Georga Karse. Pocházeli z bohatých židovských, německy mluvících rodin z Čech. Ani jeden z nich nikdy aktivně nepůsobil na pražské umělecké scéně, oba studovali v Mnichově a v Paříži se přátelili s Julesem Pascinem a dalšími umělci, scházejícími se v montparnasském Café du Dôme.⁷ (Kahlerovy kontakty byly dost možná zajímavější než ty Karsovy – v roce 1907 ho například portrétovala Sonia Terková, později Delaunayová). Oba vystavovali na Podzimním salonu, oba byli opravdoví kosmopolité, cestující po

⁴ Lubomír Slavíček, Předně mně záleží na vystoupení! Emil Filla a zahraniční výstavy Skupiny výtvarných umělců v roce 1913, *Umění* LXI, 2013, s. 447-462.

⁵ Jediným pařížským kritikem, který se o některých českých umělcích v souvislosti s kubismem jmenovitě zmínil, byl Guillaume Apollinaire. Sám Sawicki cituje (s. 75) Apollinairovy články, ve kterých básník a kritik upozorňoval na příbuznost jména Bohumila Kubišty, respektive i Otakara Kubína s názvem nového uměleckého směru. Čeští kubisté byli zahrnuti i do původních verzí Apollinairovy knihy *Les Peintres cubistes*, i když tyto pasáže byly v definitivním znění vypuštěny. Jmenoval však opět pouze Kubištu (psal chybně Kubicsta) s poukazem na kurióznost jeho jména. Viz Guillaume Apollinaire, *O novém umění*, Praha 1974, s. 270. William Rubin cituje článek, který údajně vyšel v *Paris-Journal* 26. 5. 1914 a ve kterém Apollinaire humorně líčil, kterak se čeští umělci v čele s Emilem Fillou začali hromadně stěhovat do Hôtelu Roma, ve kterém měl ateliér Georges Braque. William Rubin, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, New York 1989, cit. s. 426.

⁶ Viz korespondenci mezi SVU Mánes a E. A. Bourdellem z roku 1908, Archiv hlavního města Prahy, fond 1349, sign. 3.4, inv. č. 352, karton 10.

⁷ Anette Gautherie-Kampka, *Les allemands du Dôme: la colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*, Bern – New York 1995.

Evropě i mimo ni. Kahler se kubismu výrazněji nepřiblížil, zemřel ostatně už v roce 1911, ani Kars však v žádném období nemaloval opravdu kubisticky. Proto se vnučuje otázka, proč Sawicki do svého příspěvku Kahlera také nezařadil, nebo proč alespoň nezduřaznil, že Kars reprezentoval odlišnou vrstvu v Paříži pobývajících umělců z Čech. Kars se pochopitelně nedistancoval od svých českých kolegů programově, opakovaně jim pomohl se v Paříži zorientovat a navázat některé významné kontakty. To však nemění nic na tom, že k nim tak úplně nepatřil.

Sawicki na existenci dvou odlišných pařížských typů příchozích z Čech neupozorňuje, zvolenou skupinu umělců prezentuje jako homogenní, na kubismus orientovanou pařížskou enklávu českého národního živlu. Ve skutečnosti však každý z ní hledal v Paříži své místo individuálním způsobem. V již zmiňovaném úvodu knihy editorky rozlišují pět typů zahraničních umělců, přítomných na pařížské scéně (expatriates, emigrés, itinerants, sojourners, cosmopolitans). Umělci zkoumaní Sawickým patřili do různých kategorií: Georg Kars byl „cosmopolitan“, Otakar Kubín „expatriate“, Kubišta, Gutfreund a Filla patřili mezi „sojourners“. Avšak Filla a Gutfreund, na rozdíl od Kubišty, se prokazatelně zamýšleli stát „expatriates“, v realizaci jejich záměru jim ovšem zabránilo vypuknutí první světové války. Stejně jako byly odlišné pařížské plány jednotlivých umělců, rozcházely se také jejich názory na otázku budování „výrazného národního avantgardního stylu“ („*distinctive national avant-garde style*“). (s. 17) Zmiňovaní Češi a čeští (vesměš především německy mluvící) Židé v podstatě závazek vůči českému „národu“ naléhavě necítili, na rozdíl od generací, které jim v Praze předcházely. V tom se ostatně situace moderny a rané avantgardy v Čechách zásadně liší od polské umělecké, především emigrantské scény v Paříži a v podstatě i od pozic moderních Maďarů. Ze studie Ewy Bobrowské lze dobře vyčíst, že důležitým společným úkolem emigrantů z rozděleného Polska bylo zviditelňovat národní téma obecně srozumitelnou výtvarnou formou. Proto se také v polském umění před rokem 1914 s natolik avantgardně radikálními projevy jako v Čechách nesetkáváme. U Maďarů byla situace složitější. Kniha *Strangers in Paradise* sice nevěnuje pozornost maďarským žákům Henriho Matisse, kteří do maďarského prostředí přinesli velmi záhy impulsy fauvismu,⁸ ale studie Cindy Kangové na příkladu výšivky Józefa Rippl-Rónaie z roku 1898 ukazuje, že snahy tohoto umělce spojit inspirace maďarským folklorním uměním s medievalismem francouzských nabistů u maďarského publika neuspěly. Bylo totiž výrazně nacionalisticky naladěné a později nepřímo nutilo i Maďary, koketující v Paříži s fauvismem, „ředit“ západní vzory domácími folklorními odkazy (viz István Csók, *Chest with Tulips*, 1910, Hungarian National Gallery). (s. 220) Zájem českých modernistů o folklorní témata, nejvíce čitelný ve skladbě reprodukcí v *Uměleckém měsíčníku* a na výstavách Skupiny výtvarných umělců, nikdy neměl tak vyhrcovanou národoveckou podobu a nevycházel vstříc, ostatně slabé, objednavce nacionalistické části společnosti. Čeští modernisté vnímali například podmalby na skle jako autonomní umělecká díla a záměrně je z národopisného kontextu vytrhávali. Nacionalistickou interpretaci lidového umění však v Čechách odmítli i historici a teoretici umění, například Zdeněk Wirth.⁹ Jestliže tedy Češi před rokem 1914, na rozdíl od Poláků a Maďarů, nepracovali s viditelnými

⁸ Viz například *Fauves Hongrois 1904–1914* (kat. výst.), Musée des Beaux-Arts, Dijon 2008.

⁹ Viz Tomáš Winter, A Fascination with Folk Art. Modernism and Avant-Garde in Munich, Prague and Moscow around 1913, *Umění* LXIV, 2016, s. 240-253.

atributy „národního“ umění, v čem spočívala jejich česká identita v Paříži? („*Czech identity in Paris*“) A jakou povahu měla naopak zmiňovaná kubistická identita („*Cubist identity*“) (s. 17) českých umělců po návratu do Prahy? Je velmi obtížné stanovit, do jaké míry pražské moderní umění definovala přímá inspirace pařížským kubismem. Ve smyslu nového univerzalizujícího stylu chápal kubismus jedině Emil Filla. Kubišta s kubismem Picassa a Braquea spíše polemizoval, Kubín zůstal k mnoha jeho aspektům záměrně slepý a Georg Kars představoval zcela samostatnou kosmopolitní osobnost, která se ani svou tvorbou, ani svým životem dráze výše zmíněných Čechů nepodobala a s Prahou svůj osud spojovala minimálně. Lze vůbec pražskou malířskou ranou avantgardu před rokem 1914 dávat do souvislosti s budováním „národního avantgardního stylu“? Domnívám se, že ne. Nacionalistická objednávka byla v Praze, jak už bylo řečeno, v daném období obecně malá a ani jeden ze zmiňovaných malířů jí neměl potřebu vycházet vstříc. Také zájem o folklor, který se projevil zejména v programu Skupiny, měl jiný než národnostní základ, ne náhodou podobný fascinaci lidovým uměním, jak se projevila v okruhu mnichovského Der blaue Reiter, zvláště u Vasilije Kandinského.

Pro pražský modernismus, vznikající v dialogu s Paříží, měla místní tradice – nejen ta folklorní – odlišný význam, než jaký měla pro umělce z ostatních zemí středoevropského regionu. Je však zřejmé, že vzájemná srovnání uměleckých záměrů pařížských „emigrací“ z jednotlivých zemí, z nichž každá měla svou specifickou kulturně politickou agendu, ani subtilní analýzy středoevropské problematiky se do rozsahově limitovaných studií Nicholase Sawického, Evy Bobrowské a Cindy Kangové nevešly. Jde ostatně o otázky, které se neúspěšně pokoušely rozřešit již diskuse o vztazích center a periferií vedené od začátku devadesátých let. Má však cenu se nad nimi stále zamýšlet a jak ukázaly texty středoevropských historiček a historiků umění z poslední doby, podobné úvahy by mohlo dynamizovat důsledné přehodnocení terminologie hegemonických dějin umění.¹⁰ Teprve nedůvěra v lokální platnost kategorií tradičních dějin umění by snad umožnila plně pochopit specifitu jednotlivých středoevropských modernismů, minoritních ve vztahu k majoritnímu západnímu, a také docenit potenciál, který tato „deteritorializace“ vizuálního jazyka přinesla.¹¹ Středoevropská historická situace v období před vznikem národních států má svá specifika, determinující podobu jednotlivých místních kultur a projektující se do národnostního napětí, ale také naopak zvýznamňující nadnárodně fungující instituce (školy, muzea a galerie). Ty vybavovaly umělce kompetencí při styku s majoritní francouzskou výtvarnou kulturou reagovat nejen epigonsky, ale také podvrtně polemicky. Z řad českých umělců prokázal tuto schopnost výrazně Bohumil Kubišta.

Pochopení potenciálu deteritorializace však vyžaduje vystoupení ze západního umělecko-historického diskursu, které je nesmírně těžké, obzvláště když se vyjadřujete jazykem, který západní kulturní hegemonii pomáhal etablovat. Pro knihu *Strangers in Paradise* napsali většinu studií američtí historici umění a pouze některým z nich se podařilo zvolit téma a metodu zpracování tak, aby naplnily ambice editorek revidovat poznatky o transkulturní výměně v Paříži před rokem 1914. Nejúspěšnější

¹⁰ Eva Forgacs, Art History's One Blind Spot in East-Central Europe: Terminology, *Umění* LXIV, 2016, s. 19-29.

¹¹ Paralelou by zde mohla být Deleuzova a Guattariho analýza podvrtné existence minoritní literatury Franze Kafky, psaná pražskou němčinou uprostřed majoritních literatur a jazyků říšské a rakouské němčiny a češtiny. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, transl. by Dana Polan, Minneapolis–London 1986, p. 16. – Viz dále Forgacs (pozn. 10), s. 19-20.

jsou v tomto ohledu případové studie, jejichž témata přesáhla problematiku pařížského působení národní či etnické skupiny umělců. Susan Wallerová se daří na osudu britské malířky a modelky Gwen John demonstrovat obecné genderové, sociologické i psychologické aspekty outsiderství cizinců v Paříži. Gwen Johnová působila jako model pro pařížskou kosmopolitní komunitu umělců a Wallerová dokazuje, že i když ji toto společensky zatracované povolání situovalo do inferiorní pozice, zároveň ji vybavilo zkušeností, kterou byla schopná zúročit ve své vlastní tvorbě. Přehodnocení tradičních hierarchií vztahů uvnitř uměleckého provozu se Wallerové daří zejména díky upření pozornosti na spolupráci Johnové s umělkyněmi, kterým stála modelem, nebo které naopak jako model využívala. Úzké sepnutí cizího prvku s představou jinakosti pak zkoumá v objevené studii *The Lost Ambassador: Henrietta Reubell and Transnational Queer Spaces in the Paris Art World, 1876–1903* Paul Fischer. (s. 199-212) Ve fiktivní postavě Miss Barrace z povídky Henryho Jamese *The Ambassador* odhaluje Henriettu Reubellovou, majetnou dědičku americko-francouzské rodiny, v jejímž pařížském saloně se scházeli francouzští, angličtí a američtí spisovatelé a malíři s často nekonvenčním přístupem k sexualitě. Mezi svými hosty Reubellová vytvářela spletité sítě vztahů. Ona sama se nikdy otevřeně neidentifikovala ani s bohémstvím, ani kosmopolitismem a její nonkonformismus se kromě volby „queer“ přátel projevoval odmítáním vstupu do manželství, silným kuřáctvím a protofeministickými názory. Fischerův text je přínosný také proto, že rozbíjí představu o homogenosti národních komunit. Američtí návštěvníci salonu Reubellové by nepochybně nezapadli do americké umělecké kolonie v Paříži, kterou Emily C. Burns popisuje jako nanejvýš nedůvěřivou vůči bohémství pařížské kultury. (s. 97-110) Na obranu vlastní nevinnosti a étosu pracovitosti a cílevědomosti se Američané v Paříži podle Burns uzavírali za zdi svých institucí, jakou byla například American Art Association, sídlící na začátku století na Montparnassu v budově, ve které se shodou okolností později ve třicátých letech nacházel Dům československé kultury. Zahrada, která svou zpustlostí přiměla Antonína Pelce v roce 1939 k úvahám, zda v domě někdo nespáchal sebevraždu,¹² byla v době, kdy zde sídlila American Art Association „malým rájem“, ve kterém se američtí studenti umění naopak skrývali před zpustlostí velkoměstské Paříže. (s. 102) Na přeceňování jednodlosti národnostních a etnických komunit upozorňuje ve svém textu o židovských umělcích v Paříži také Richard Sonn. (s. 125-142) Míra identifikace umělců s židovstvím častěji souvisela podle Sonna s jejich třídním původem než s jejich etnicitou. Sonn tak boří jeden z tradovaných mýtů, spojených především s pozdějším meziválečným fenoménem *École de Paris*. Revizi důvěrně známého narativu si zase položila za cíl Julieta Bellowová. (s. 155-168) Ve studii věnované představení *Le Sacre du printemps* Ruského baletu přehodnocuje tradované přesvědčení, že jeho problematičtější přijetí širokým publikem souviselo výhradně s nekompromisní avantgardností. Bellowová přesvědčivě ukazuje, že reakce na balet bezprostředně souvisely s každodenní zkušeností obyvatel Paříže, obtížně se vyrovnávajících s rostoucí komunitou ruských přistěhovalců. Znepokojení u nich balet vyvolával proto, že stíral viditelné hranice mezi tím, co je domácí (francouzské, evropské) a cizí (ruské, chápané jako asijské). Záměrné míchání východního,

¹² Anna Pravdová, *Zastihla je noc. Čeští výtvarní umělci ve Francii, 1938–1945*, Praha 2009, s. 49.

exotického a barbarského s kultivovaným, evropským a pařížským tu vyvolávalo větší pocit nebezpečí, než když importované umělecké formy zůstávaly rozeznatelně „cizí“.

Text Juliety Bellowové dle mého názoru nejlépe splnil zadání celé publikace. Umělecký fenomén, související s uplatněním cizích výtvarných, tanečních a hudebních forem na pařížské umělecké scéně před první světovou válkou Bellowová přehodnotila za použití nástrojů, které do umělecké kritiky uvedl postkolonialismus, v tomto případě konkrétně teorie mimikry a křížení Homiho Bhabhy.¹³ Zároveň přesáhla horizont západního hegemonického diskursu, když upozornila na problém kulturní produkce, čerpající ze zdrojů mimo tehdejší evropský – imperialistický – geopolitický rámec. Zato paradoxně texty věnované japonským umělcům činným v Paříži ani zdaleka úsilí publikace o globální uměleckohistorický přesah nenaplnily. V období Meidži (od roku 1868) se Japonsko stalo jedinou zemí Asie, která byla schopná podstatně zmodernizovat všechny složky společenského života, a hospodářské i vojenské úspěchy přelomu století jí umožnily vstoupit do mezinárodního společenství imperiálních mocností, jakými byly Velká Británie, Francie, Německo, Belgie a Nizozemsko. Donald McCallum se zabývá kariérou pěti japonských malířů, kteří díky svým pařížským pobytům přivezli impresionistické inovace obrazu do Japonska. Je zajímavé sledovat dialog a kolizi dvou odlišných kultur, z hlediska v úvodu zmiňovaných globalizačních procesů se však pohybujeme stále v rámci „západního“ imperialistického a kolonialistického diskursu. Problém exkluzivnosti a podmíněnosti přístupu k této tehdy dominantní formě kulturní produkce, však není v knize až na malé výjimky (Bellowová) tematizován.

Výběr uměleckých osobností, fenoménů a témat analyzovaných v knize je víceméně arbitrární, to však principiálně nevdává. Lze také odpustit, že tu chybí umělci z mnoha dalších evropských zemí (Německo, Belgie, Irsko, Dánsko atd.), pro jejichž modernismus byla kulturní výměna s Paříží klíčová. Kniha jako celek však především neposkytuje v úvodu deklarované zohlednění globálních historických a kulturních procesů, souvisejících se zkoumaným problémem Paříže jako ultimativní kulturní dominanty daného období a ovlivňujících rozvrstvení celosvětové kulturní produkce v celém následujícím 20. století. Úvodní teze editorek o tom, že imperialistické a koloniální zájmy se promítaly i do způsobu fungování pařížského uměleckého provozu, nebyly v žádném z příspěvků demonstrovány na konkrétních příkladech. Opět pouze v úvodu se setkáváme se stručným odkazem na Paříž sledovaného období jako na dějiště tří světových výstav, v rámci kterých bylo možné se seznámit s kulturou různých zemí, včetně francouzských kolonií. (s. 9) Tomu, jak vypadala jejich kulturní prezentace, jaký charakter měla přítomnost alžírského, tuniského a marockého umění v Paříži, se však v knize pozornost nevěnuje. Argument, proč takové tematické okruhy absentují, by mohl znít: šlo především o anonymní uměleckořemeslnou a tradiční produkci, neprotínající se s tématem knihy, kterým je pařížská modernita. Není však tato neviditelnost umění a umělců z francouzských kolonií či zemí, nad kterými měla Francie protektorát, výmluvným dokladem jednoho ze zásadních aspektů modernity? Nesetkáváme se právě v tomto případě s nejviditelnějším příznakem strategií imperialismu

¹³ Julieta Bellowová se sice na Bhabhu explicitně neodvolává, její metoda však odpovídá jeho teoriím: Homi K. Bhabha, *Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse*, in: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994, s. 85–92 (česky *Místa kultury*, ed. Vít Havránek, Praha 2013).

a kolonialismu, distribuujícími moc i do kulturní a umělecké oblasti? Kánon západního umění mnohdy cizí umělce v Paříži marginalizoval, přestože mnozí přicházeli ze zemí, které se nacházely na okraji západního, moc soustředujícího teritoria. Tentýž kánon však zcela zneviditelnal umělce ze zemí podrobených Západem, a to prostřednictvím řady institucionálních strategií. Například na mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1900 byli Alžírčané prezentováni výhradně v roli uměleckých řemeslníků. Přímo v expozici bylo možno sledovat alžírské zlatníky cizelující šperky, tkalce vázající koberce a hrnčíře točící kruhem. Jakýkoliv projev vyššího uměleckého žánru však byl v alžírském pavilonu svěřen francouzským umělcům.¹⁴ Šlo by namítnout, že alžírské, marocké a tuniské umění bylo vždy úzce svázáno s uměleckým řemeslem a že jeho prezentace na pařížské umělecké scéně zákonitě musela mít podobu etnografického skanzenu. Z této logiky by vyplývalo, že jeho posouzení nesouvisí s dějinami moderního umění, ani těmi globálními, protože spadá do kompetence etnologie a antropologie. Podobné argumenty, jak upozornila už historička umění Toni Marainiová, však při ignorování (nejen) marockého umění používaly elity a představitelé kulturních hegemonií produkujících vysoké umění.¹⁵ A právě vůči nim se globální dějiny umění přece snaží ostře vymezit. Nelze také opomenout, že francouzský koloniální systém uměleckého vzdělávání Alžírčany, Maročany a Tunisy do oblasti uměleckého řemesla promyšleně manipuloval.¹⁶ Volnému umění se věnovali umělci z francouzských severoafrických kolonií, kteří se v Paříži objevovali až později v meziválečném období (například Maročan Abdessalam El Fassi Ben Larbi)¹⁷ a masivněji po druhé světové válce. Záběr publikace *Strangers of Paradise* tedy tato problematika přesahuje.¹⁸ Nepřítomnost umělců z francouzských kolonií a protektorátů na pařížské umělecké scéně před rokem 1914 je ovšem výmluvným faktem. Negativní zjištění toho druhu mají v konceptu globálních dějin umění ještě naléhavější význam než obvykle, protože o mechanismech distribuce moci a kulturní produkce vypovídají zvláště pregnančně. Zároveň není jistě náhodou, že z Egypta, tedy ze země pod britskou nadvládou, pocházela řada umělců, kteří v Paříži pobývali už před rokem 1914 (například Ragheb Ayad, Georges Sabbagh, Mahmoud Mokhtar).¹⁹ Někteří z nich tu byli v kontaktu s významnými modernisty, například Mauricem Denisem, Felixem Vallotonem nebo Paulem Sérusierem, a tyto vztahy

¹⁴ Architektem pavilonu, citujícím slavné alžírské historické stavby, byl Albert Ballu, závěsné obrazy, líčící krásy francouzského Alžíru, namaloval Frédéric Montenard. Viz Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley 1992, s. 125–134. – Louis Rousselet, *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris 1901. – Gustave Regelsperger, *L'Exposition coloniale, le pavillon d'Algérie*, in: *L'Exposition de Paris*, vol. 3, Paris 1900, s. 193.

¹⁵ Toni Maraini, *Écrits sur l'Art: Choix de Textes*, Maroc 1967–1989, Rabat 1990, s. 19.

¹⁶ Alžír byl francouzskou kolonií od roku 1830, francouzský protektorát Tuniska se datuje od roku 1881, francouzská okupace Maroka začala v roce 1907. Francouzi zakládali v kontrolovaných zemích umělecké školy, alžírská École Supérieure des Beaux-Arts byla otevřena už v roce 1843. Z knihy Hamida Irbouha *Art in the Service of Colonialism* se na příkladu École Supérieure des Beaux-Arts de Casablanca dozvídáme, jak Francouzi umělecké vzdělání ve svých koloniích a protektorátech koncipovali a jak domorodce do role uměleckých řemeslníků vytrvale nutili. V Casablance studovala polovina Maročanů, které škola nevzdělávala jako budoucí umělce, ale jako zručné řemeslníky, jako budoucí asistenty architektů a dekorátérů. Pouze druhá polovina studentů, kterými byli Evropané, především Francouzi, byla připravována pro uměleckou dráhu a pro pokračování ve studiu v Paříži. Viz Hamid Irbouh, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco, 1912–1956*, London 2005, 223.

¹⁷ Ibidem, pozn. 28. – Maraini (pozn. 15), s. 19. V meziválečném období se severoafričtí umělci začali objevovat i na středoevropské a severoevropské umělecké scéně. Súdánský umělec Kalifala Sidibé například v roce 1930 vystavoval ve Stockholmu, Vídně a v Praze. Srov. *Výstava obrazů černocho Kalifala Sidibé a kreseb a grafiky Václava Fialy* (kat. výst.), Praha, Krasoumná jednota, 1930.

¹⁸ V případě studie J. Thomase Rimer o japonském malíři Sakamoto Hanjiró však kniha časově vymezení překračuje, když pojednává období dvacátých let. (s. 185–198)

¹⁹ Omar Kholeif – Candy Stobbs (edd.), *Imperfect chronology: Arab Art From the Modern to the Contemporary: Works From the Barjeel Art Foundation* (kat. výst.), Whitechapel Gallery, London 2015. – Emmanuel Bréon, *Georges Sabbagh* (kat. výst.), Musée municipal de Boulogne-Billancourt, Thonon-les-Bains, Haute-Savoie 1990.

by nepochybně v publikaci o globálních aspektech Paříže jako „hlavního města“ moderny stály za průzkum.²⁰

Kniha *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914. Strangers in Paradise* přinesla celou řadu nových poznatků o multikulturní podobě pařížského uměleckého centra před rokem 1914. Kolektivu autorů se podařilo na jednom místě shromáždit doklady o živé kulturní výměně mezi mnoha umělci z Evropy, Severní Ameriky a Japonska, rozšířit horizont zkoumaných umělecko-historických problémů i revidovat mnoho tradovaných stereotypů a nepřesností. Názorně ukázali, že to bylo právě období před vypuknutím první světové války, které z Paříže učinilo laboratoř modernistických experimentů, realizovaných v atmosféře zatížené nacionalismem mnohem méně, než tomu bylo v některých následujících dekádách 20. století. Výběru témat příspěvků ani způsobu jejich zpracování by nebylo možné téměř nic vytknout, pokud by ovšem nebyly v rozporu s cíli publikace, formulovanými v úvodu. Ambice editorek knihy se dožadovaly důsledného uplatnění „globální“ metodologie a tato recenze se pokusila zvážit, nakolik se záměr podařilo naplnit a kde došlo k selhání. Snahy překračovat limity oboru dějin umění, tradičně hluboko zakotveného v relacích západního kulturního diskursu, jsou rozhodně chvályhodné a mají v současnosti velký význam. Vynikajícím intelektuálním výkonem, který dosáhl kýženého úspěchu na této misi, byla kniha Hanse Beltinga *Florenz und Bagdad*. Na příkladu teoretické analýzy zrození renesanční perspektivy jako významného momentu v rámci dějin pohledu prokázala, že neprostupnost hranic mezi Okcidentem a Orientem je pouhým konstruktem.²¹ Kniha *Strangers in Paradise* hodlala překročit tradiční eurocentrické výklady modernismu a chtěla se soustředit na geopolitický a ideologický kontext Paříže jako mezinárodního uměleckého centra. Bohužel se zastavila u aplikace globální rétoriky na vstupní teze a je určitě poučné zamyslet se nad tím, proč se jí program „global art history“ nepodařilo promítnout do výběru, struktury a obsahu jednotlivých příspěvků. Metody „global art history“ nelze aplikovat na jakýkoliv umělecko-historický problém, aniž je dekonstruován s ohledem na svůj původ a fungování v relacích určitého řádu, jazyka a terminologie.

Modernismus byl produktem západní kultury a přirozená místa jeho výskytu a trajektorie, po kterých se odehrávala jeho mezinárodní výměna, zákonitě respektovaly logiku distribuce imperiální a koloniální moci – byl kulturou těch, kteří měli moc, nebyl kulturou podrobených. Pokud se umělecko-historická práce spokojí s tímto vymezením problému moderní kultury, je to v pořádku. Je však nesmyslné, aby deklarovala jako svůj metodologický ideál „global art history“ a přitom svůj akční rádius předem omezila na západní, euroatlantický kulturní prostor. Rozhodnutí zkoumat prezence nekanonických figur, přicházejících do pařížského centra z periferie tehdejšího západního světa, je významným krokem v revidování tradičního kánonu dějin moderního umění, ale setrvává v západním řádu vědění. Avšak rozhodneme-li se modernismus nahlédnout nově z „globální“ perspektivy, pak je to

²⁰ Z Libanonu pocházel Khalil Saleeby, který v devadesátých letech studoval v ateliéru Puvise de Chavannese a přátelil se s Augustem Renoirem. Jde také o zajímavé zjištění, obzvlášť v souvislosti s tím, že Libanon sice měl od roku 1861 autonomii, až do roku 1918 však spadl pod Osmanskou říši. Dostat se do světového kulturního centra – do Paříže – tedy bylo jednodušší pro umělce ze země ovládané Turky než pro umělce z francouzské kolonie či protektorátu.

²¹ Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

absence umělců ze zemí mimo západní kulturní diskurs – tedy podrobených – na pařížské umělecké scéně před rokem 1914, kterou jako významný „negativní“ aspekt modernity nesmíme opomenout.*

* Tato recenze vznikla v rámci projektu podpořeného Grantovou agenturou České republiky, GA ČR 16-06181S, Hypnotizér moderního malířství. Bohumil Kubišta a neklid raných evropských avantgard, řešeného na FF UK v Praze.