

MILENA BARTLOVÁ

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

Odkud se dívá historik umění? Dějiny umění střední Evropy a post-koloniální impuls

Někdy v polovině nultých let jsem se ocitla spolu s dvěma kolegy z Německa na medievistickém kongresu v Kalamazoo, Illinois. Jediný podnik, kam se šlo z univerzitního kampusu bez auta dostat, servíroval to, čemu se v Americe říká pizza. Kolegyně a kolegové z USA a Kanady, kvalifikovaní badatelé o evropském středověku, nadšeně diskutovali o tom, jak se to prý podobá té originální italské a jak zdejší pivo je úplně jako to německé. „Vy jste Němci a pils je z Německa, tak nám to potvrďte, ne?“ My tři jsme se na sebe podívali a pak jsme společně přikývli a zdvořile pohovořili o tom, že to pivo je snesitelné, ale velmi, ehm, americké. Bleskově jsme vyhodnotili, že uprostřed americké prárie nemá cenu ani specializovaným medievistům vysvětlovat nic o Čechách a českých Němcích, ani o charakteru střední Evropy. Je to prostě příliš daleko a pohled je perspektivně zkreslen. To platí nejen o pohledu ze zámoří, ale i ze západu Evropy, který společně vnímáme jako „lepší místo“. Je možné toto zkreslení překonat? Stačí k tomu prokázat, že Západ ve srovnání se střední Evropou opravdu pokročilejší je? A proč má mít smysl se o překonání snažit? Dnešní přístup k různým epochám minulosti se nevznáší ve vzduchoprázdnu ideální čisté vědeckosti, nýbrž je zakotven v konkrétních místních a institucionálních podmínkách lidí a skupin, kteří diskurz produkují. Badatelé jsou přinejmenším formováni svým vysokoškolským studiem, v němž se zpravidla musí seznamovat i s uměním předmoderních epoch. Snad tedy nebude od věci, když se do diskuse zapojím z hlediska jiné pracovní zkušenosti, než jsou dějiny moderního umění.

Cíl Matthewa Rampleyho kriticky prozkoumat Piotrowského návrh „horizontálních dějin umění“ považuji za aktuální. Na článku oceňuji jeho ambici neuvažovat pouze o teoriích a metodologiích, nezůstat jen u diskurzivní analýzy, ale brát v úvahu jak historickou realitu, tak také různé podmínky uměleckohistorické praxe. Můžeme sebevíce chtít, aby tomu tak nebylo, ale normativita Západu a ochotné následování proměn jeho umění jsou pro střeoevropské umění 19. a 20. století nesporné fakty. Domnívám se, že klíčový metodologický problém je hodnocení kvality umění mimo ústřední západoevropský kánon. Kdo a s jakými argumenty definuje, co je kvalitní, a tedy důležité? Nejsem si jista, zda Rampleyho analýza problému a následné návrhy úspěšně řeší potřebnost adekvátního přístupu ke studované látce. Mám za to, že jej oslabuje zejména nedostatečná analýza problému a málo radikální dekonstrukce koloniálního přístupu.

Anglický titul Rampleyho článku ponechává jazykovou možnost nerozlišovat, zda se zabývá psaním o středoevropském modernismu anebo takovým psaním o modernismu, jež se děje ve střední Evropě. Trhlina se objeví při překladu do češtiny a umožní jasněji pojmenovat závažný, možná ústřední moment celé věci, totiž rozdíl mezi pohledem zevnitř a pohledem zvenčí. Diskurzivně ztotožňovat oba pohledy ani nahradit je oba jediným „nadhledem“ nedává smysl, univerzální historik umění by byl ve třetím desetiletí 21. století antikvovanou, riskantní fikcí ducha vznášejícího se nikoli nad vodami, ale nad hranicemi, které reálně existovaly v minulosti, existují dnes a existovaly i celou dobu mezi tím. A přitom nemusely být vždy stejné. Diference místa pohledu je stejně reálná jako respektování normativity Západu modernistickými umělci a domnívám se, že to bude spíše její kritická dekonstrukce nežli potlačení, co umožní přesnější porozumění. Nahradit lokálně konkrétní perspektivy rozsáhlejší kategorií, která vzniká při pohledu z dálky, vede ve spojení s hierarchizací vývojové autority k přesunu na koloniální terén. Rampley dochází k závěru, že dějiny umění budou mít smysl, pokud se budou zabývat tím podstatným. Kdo a na základě jakých kritérií ale určí, které umělecké památky jsou ty skutečně důležité? Obávám se, že by nám nezbylo než se vrátit k objektivizované, teleologické představě vývoje a podílu jednotlivých děl na něm.

Myslím, že přesvědčivost Piotrowského závěrů pro dějiny umění pěstované ve středoevropských zemích nebyla podmíněna jen velikostí Polska, ale nejméně dvěma dalšími okolnostmi. Jednou byl právě jeho pohled zevnitř střední Evropy. Opětovné politické připojení k Západu po roce 1990 představovalo pro zdejší intelektuální elity naplnění silné touhy, takže byly ochotny nereflktovaně přistoupit na potřebu podvolit se západnímu pohledu. To, že v dané situaci převládl a upevnil se sebe-koloniální postoj, neznamená, že by vyjadřoval univerzálně pravdivou charakteristiku. Postavení v centru nebo na periferii totiž není jen topografickým určením, ale možná podstatnější je kvalitativní charakteristika míst. V umělecko-historickém myšlení hodnocení kvality dobře známe, je zásadním paradigmatem. S univerzálními (estetickými) kritérii kvality pak souvisí představa o časovém vektoru vlivu: ten se chápe jako autonomní energie formativního působení kvalitnějšího umění na to odvozené. Je to tedy představa spočívající na hierarchicky vyšším hodnocení působící agence vůči nižšímu hodnocení přijímající pasivity. Pro překonání fundamentálního zkreslení pohledu na středoevropské umění proto nebude stačit smazávat limity národních příběhů dějin umění ani sledovat v podrobném detailu vzájemné interakce napříč politickými hranicemi. Hranice měly, už kvůli komunikačním technologiím, ve 20. století mnohem větší a reálnější váhu, než mají ve druhém desetiletí 21. století: byly totiž mnohem silněji přítomné v osobních identitních konstrukcích umělců, umělkyní i historiků umění, a to i tehdy, pokud se považovalo za důležité je překonávat.

Druhou příčinou Piotrowského přesvědčivosti byla situace polských dějin umění i dalších humanitních oborů v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy byly ve srovnání zejména s těmi československými podstatně otevřenější světu za železnou oponou. Díky tomu byli právě Poláci lépe připraveni a mohli úspěšněji využít krátkou periodu zájmu Západu o střední a východní Evropu v první polovině 90. let. Po čtvrt století není už pochyb, že to byl zájem nesený pohledem kolonialistické nadřazenosti a exotizací svého předmětu, jenž nepracuje se skutečností, nýbrž s homogenizujícím stereotypem. Tento zájem podstatným způsobem podpořil umělecký trh. Pokud bychom nebrali v úvahu to, co se

v umělecko-historickém myšlení za železnou oponou dělo před rokem 1990, pohybovalo by se naše uvažování pouze na povrchu problému. Narážíme tu na ideologický předsudek, který bez dalšího počítá s nicotností (umělecko-historického) myšlení vzniklého ve čtyřech desetiletích diktatury komunistických stran v zemích sovětského bloku.

Otázky vymezení střední Evropy se Rampley se ve svém článku výslovně vzdal a stanovil si ji jako „territories lying between Germany and Russia“. Na tomto místě podle mého mínění minul odbočku, která by jej zavedla k hlubší kritice východisek problému. Hledisko politické topografie má nutně časový rozměr: Které hranice Německa a Polska má na mysli a jak je tomu s územím jižně od Bavorska? Vymezení středovýchodní Evropy, jež mělo v historiografii umění největší vliv, pochází od Poláka Jana Białostockého a zahrnovalo západní země sovětského bloku s cílem kulturně je odpoutat od hroživého východního hegemonu a navrátit do souvislosti liberálně-demokratického západu. Za tím účelem Białostocki zamlčel, že jde o koncept navazující na půdorys konceptu *Mitteleuropa* německého národního socialismu s jeho rétorikou „životního prostoru národů“. Zahrnutí nebo nezahrnutí německy mluvících zemí je tudíž pro povahu určitého vymezení střední Evropy stejně důležité jako reflexe ideologického, ba politického zázemí, z něž vychází. Sám pojem zjevně není ani nevinný, ani samozřejmý. Při konkrétním studiu se nezbytně ukazuje odlišnost periodizace umění i jeho dějin v jednotlivých zemích, která brání, abychom označili „národní“ dějiny umění pouze za překážku. Všimněme si, jak anglický termín *national* neumožňuje vidět diferenci mezi „národním“ a „státním“, která je pro pochopení jakékoli části moderních dějin střední Evropy naprosto klíčová. Co je tedy tím rysem, který určí, že nadnárodní charakteristika je ta podstatnější, a tedy správnější? Nenahrazuje se zde jen jedna generalizace jinou?

Problém jazyka text reflektuje hned v úvodu, ale zdá se mi, že i tuto kritiku Rampley opustil příliš brzo. Vidí ji jako problém dostupnosti umělecko-historického vědění produkovaného v jednotlivých zemích, jež je materiálem pro konstrukci kvalitativně hodnotnějšího, nadregionálního výkladového rámce. Uvínutí v jazykové pasti se nakonec nevyhne ani sám, když například cituje z české metodologické diskuse jen texty vydané v angličtině. Znamená nepřístupnost výzkumu v mezinárodních jazycích, že se česká, polská a maďarská (pro východoněmecké prostředí to nepřipadá v úvahu) produkce dějin umění omezuje jen na zúžený lokální pohled? Takové hodnocení odhlíží od neméně důležité roviny praxe, totiž od nákladnosti překladových publikací. Letmý odkaz na „*legacy of economic mismanagement of Communist rule*“ nevysvětluje dostatečně materiální situaci badatelů a badatelek v Česku více než třicet let po konci této vlády. Vydávání textů v místním jazyce, konkrétně v češtině či ještě hůře přístupné maďarštině, neplyne nutně z metodologického stanoviska či záměrné uzavřenosti do sebe, nýbrž je rovněž závislé na krajně omezených možnostech dostupnosti finančních částek, jež jsou nezbytné k pořízení kvalitního překladu. Pokud se podaří proniknout do prostředí hlavních mezinárodních jazyků, vyžaduje editor, pochopitelně, zpravidla odkazy omezené na literaturu již v těchto jazycích dostupnou, a tak se reprodukuje uzavřený okruh. Na příkladu vydávání anglických verzí českých knih v posledním desetiletí lze, mimochodem, rovněž dobře sledovat, jak do distribuce idejí zasahují konkrétní mocenské hierarchie. Souvisí to se širokým spektrem problémů podmíněných již jen v malé míře desítky let starou politicko-ekonomickou situací, ale mnohem spíše aktuálními

tématy, jako je obvyklá platová hladina v humanitních vědách či přepjatá závislost tuzemského systému na špatně nastaveném grantovém financování. Sjednocení měřítek hodnocení globální, přesněji převážně euroamerické vědy, mělo před dvěma desetiletími dobrý úmysl pomoci potřebnému intelektuálnímu pozvednutí „zaostalého“ Východu. Vedle pozitivních důsledků ale inherentně ukotvilo časový rozměr „opožděnosti“. Systém byl nastaven tak, že v konečném důsledku replikuje začarovaný kruh apriorního odsudku nedostatečné kvality středoevropského umění a místního psaní o něm. Otázku kánonu, centra a periferie uvedli svou předmluvou k přehledu italských dějin umění Enrico Castelnuovo a Carlo Ginzburg počátkem 70. let 20. století a odsud vychází ve své analýze i Rampley. Italské umění je ovšem specifickým tématem, protože jeho nemalá část je samotným jádrem uznávaného evropského kánonu a problémem se stává teprve to, jak uměleckohistoricky vysvětlit, že se země v některých etapách stala z centra periferií. S neoliberální globalizací se otázka objevila s novou naléhavostí a dosahem. S Frederickem Jamesonem lze říci, že je typickým symptomem postmoderního přesunu ke konceptualizaci prostoru oproti předchozí fascinaci časovostí „vývoje“. I sám pojem „nadmárodní“ se pojí primárně s globalizací korporací, unikajících z dohledu lokálních vlád. V osmdesátých a devadesátých letech se uměleckohistorickou verzí otázky zabývala řada badatelů a stala se tématem mezinárodního kongresu CIHA v roce 1986, kde podstatnou roli sehrál opět Jan Bialostocki. Pro středoevropské dějiny umění bylo však podstatně důležitější přepracování otázky centra a periferie v místní situaci, kde měla silnou prehistorii v konceptu *kunstlandschaft*, jenž na rovině esenciálně, ba biologicky chápané etnicity propojoval území s formální specifičností umělecké tvorby.¹ Vedle již zmíněného Bialostockého do této debaty významně zasáhl slovenský badatel Ján Bakoš s konceptem kulturní křižovatky jako místa obohacující komunikační výměny mezi centry a periferiemi, jež umožňuje vznik nové a specifické kvality, tedy pojetí intersekcionalní *before it was cool*.² Na základě studia střední Evropy pak Thomas DaCosta Kaufmann navrhl *geography of art*, která chtěla inovovat starší koncept *kunstgeographie* a zbavit jej jeho etnicky esencialistických, nacionalistických aspektů. Jeho pokus o teoretické konstituování *geography of art* lze oprávněně kritizovat pro neostrost konstruktů a především pro zanedbání aktuálních konceptů sociální geografie.³ Úspěšnější byl DaCosta Kaufmann ve své předchozí monografii, věnované umění 15.–17. století ve střední a východní Evropě včetně Ruska, kde v souladu s „historickou realitou“ úspěšně vystihl stylové proměny umění na tomto teritoriu a přiblížil se k síťovému modelu, byť se nedokázal vyhnout hodnotícímu modelu „recepce renesance“ jako příznaku civilizační pokročilosti.⁴ Piotrowského „horizontální dějiny umění“ navazují na tuto diskusi, a pokud je nebudeme vnímat v jejím rámci, budeme je chápat zúženě.

Nenastal problém tam, kde Piotrowski koncepti ne-hierarchicky ploché transnacionální sítě, která překonává představu vyzářujícího a kauzálně působícího „centra inovací“ a jež vznikla pro výklad

¹ Srov. k tomu moje texty shrnuté v knize Milena Bartlová, *Naše, národní umění* Brno 2009; překlad *Unsere ‚nationale‘ Kunst*, Ostfildern 2016, s další literaturou.

² Starší texty byly shrnuty v knize Ján Bakoš, *Periféria a umelecký skok*, Bratislava 2002.

³ Například Donat Grueninger (rec.), *Toward a geography of art*. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* ILXX, 2006, s. 132–140.

⁴ Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*, Chicago 1994.

předmoderního umění, přenesl na umění klasické moderny? Je to možné. Výtvarná tvorba moderní doby se odlišuje od předchozích etap v důležitém momentu. Je uměním společnosti charakterizované pokročilou industrializací, rozvinutým kapitalismem, rozvojem technologií včetně komunikačních a hodnotami buržoazní vědy a kultury. Z hlediska přítomné diskuze je podstatné, že je to umění, jehož povahu a kritéria hodnoty nemalou měrou již spoluurčují i moderní, vědecké dějiny umění. K jejich paradigmatickým kategoriím patří, či donedávna patřil, „vliv“ jako dálkový přenos energie od hodnotného centra k méně hodnotné periférii; obvyklá metafora klasických německojazyčných dějin umění byla spád, *das Gefälle*. Distribuce hierarchií je přitom z hlediska dějin umění jako akademické vědy odlišná od mapy umění samotného: centrum v tomto případě sídlí právě ve střední Evropě, aspoň pokud do ní zahrneme spolu s Vídní i Berlín. Ideový konstrukt, který dějiny umění vytvářely a který se pohyboval v napětí mezi formou, duchovním obsahem a národní identitou, zahrnoval nejen je samotné, ale byli v něm plně zanořeni i tvůrci (kteří dějiny umění studují na akademiích), kritici a trh. V rámci diskurzu modernity nemohli sami umělci uvažovat jinak než v kategoriích vlivu, originality jako hodnotového kritéria a nadřazenosti maskulinní kategorie aktivity oproti femininní kategorii pasivity. Šíření vlivu v tomto rámci chápali v termínech ovládaného a ovládaného všichni aktéři. Alternativou k vědomé orientaci na Západ, konkrétně na Francii, byly ve středoevropských zemích nacionalistické extrémy.

Šíření vlivu se konceptualizovalo metaforami z oblasti hydrauliky či epidemiologie, a tedy počítalo s „fyzikálně nezbytným“ zpožděním. Časový posun nebyl neutrální a nižší kvalita ovlivněného díla vyplývala z paradigmatické pozice originality a původnosti uměleckého gesta jako zdroje vlivu. Nikoli náhodou je tento *time-space bias* formulován jako úsilí a požadavek dohnat zpoždění: tedy v pojmech, které po roce 1990 definovaly situaci post-komunistických zemí při jejich „návratu do Evropy“.⁵

Konstruovanost a mocenskou instrumentalizaci časové kategorie zpoždění v souvislostech dějin umění střední Evropy dobře doložil Robert Suckale ve studii o nejstarších gotických sochách v Čechách a na Moravě.⁶ Pokud umělecké dílo neodvozujeme od světa idejí a autonomního autorského gesta, nýbrž považujeme za podstatný pro to, čím je, také způsob, jímž je zakotveno v konkrétních společenských podmínkách, pak univerzalistická představa ztrácí smysl, jak důkladně ukázal Michael Baxandall. Pak problém centra a periferie mizí doopravdy, ne pouze rétoricky. Přitom se nijak nefalzifikuje produkce uměleckých inovací.

Pokud agenci přiřkneme přijímající straně, tedy v této diskusi periférii, nedochází k pouhému převrácení pohledu, který Rampley vyčítá Piotrowskému. Ve skutečnosti jde podle mého mínění spíše o Piotrowského poukaz na oboustrannou závislost centra na periférii, jenž rozšiřuje princip Bakošova intersekcionalního pojetí. Spíše než v rámci Hegelovy filosofie chápou tento prvek diskuse v rámci politické ekonomie. Jak zdůraznil Immanuel Wallerstein ve svém vymezení vztahu centra a periferie a jak názorně ukázal proces dekolonizace po polovině 20. století, centrum je vždy závislé na zdrojích,

⁵ Ondřej Slačálek, Postkoloniální střední Evropa? Kunderův „unesený Západ“ v zrcadle postkoloniální kritiky, *Slovo a smysl* XVII, 2000, č. 34, s. 105–130, zde s. 123.

⁶ Robert Suckale, Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Hofkunst des 13. Jahrhunderts, *Umění* LI, 2003, s. 78–98.

jež z periferie čerpá.⁷ Takto vzniklou síť ovšem nebude vhodné smést ze stolu označením za „pouhou metaforu“: není jí o nic více než jiné teoretické koncepty. V pojetí tzv. *actor-network-theory* Bruno Latoura představuje síť matici, která mi připadá jako ověřený a funkční analytický termín. Souhlasím ovšem s Rampleym, že důsledně plochá či horizontální podoba sítě bere nedostatečně v úvahu reálnou existenci hierarchií.⁸ Pokud má mít nová diskuse o střední Evropě jako problému centra a periferie smysl, měla by akceptovat i jiné než intuitivní definování toho, co vlastně centrum a periferie jsou. Wallersteinova klasifikace může umělecko-historickou diskusi inspirovat i kategorií semiperiferie, již popisuje „*kombinace formální rovnosti a závislé integrace ... , jež vytváří charakteristické napětí, pro něž je typická kombinace velkých ambic s pocitem méněcennosti*“.⁹ Stejně tak již zmíněný konstruktivistický impuls politické geografie by do diskuse přinesl důkladněji vědomí, že geografické vymezení není fyzikální daností, nýbrž sociálním konstruktem se samostatnými dějinami a specifickými významy. (Vizuálním konstruktem jsou mapy, které silně utvářejí geografické koncepty.¹⁰ Proto jako ilustrace tohoto článku reprodukuje mapy střední Evropy z českých školních atlasů první poloviny 20. století.)

Při změně pohledu na směr agence se ruší, převrací a mění hodnocení této operace. Situace se pak nepopisuje metaforou vlivu, ale obrazem výběru těch uměleckých prvků a možností, které se aktivně přijímající straně jeví jako užitečné pro vlastní vyjádření v konkrétní situaci. Na případu kubismu v Čechách lze například vidět to, co je z hlediska centra „nepochopení“, jako kreativní aropriaci vytvářející nové významy, jejichž hodnota není ani menší ani větší než originál, nýbrž jen jiná. Domnívám se, že teprve tato paradigmatická změna by mohla překonat koloniální pohled tak, aby nedocházelo k nahrazení jedné nespravedlnosti druhou ani k návratu nacionalismu a konzervatismu, nýbrž aby se ukázal emancipační potenciál lokálnosti.¹¹ Bez uznání plné závažnosti takto pojatého impulsu dekolonializace nebude podle mého mínění kvalitní a inovativní studium otázek dějin umění střední Evropy ve čtvrtině 21. století možné. Postkoloniální impuls vznikl mimo střední Evropu a v logice věci jej není možné aplikovat jako hotový komplex zvenčí: tím by se totiž kolonialistické zneuznání vlastních hodnot zemí ležících mimo centrum Evropy jen replikovalo. Pojetí dekolonializace bude třeba chápat přiměřeně místním podmínkám, jež tvoří jak minulost, tak i přítomnost, uznat vlastní situovanost, mimo jiné jazykovou, a vyjít z analýzy lokálních mocenských vztahů. Autoritu Západu nekonstituuje „objektivně vyšší“ kvalita umění nebo vědecké argumentace, ale mocensko-politický kontext, zahrnující i ekonomickou situaci. Je ekonomický a technologický úspěch západní Evropy skutečně nezvratným důkazem její globální hodnotové nadřazenosti? Kdo a jak definuje kvalitu myšlení? Je třeba se vyhybat jak univerzalistickému znehodnocení lokálního, tak samozřejmě zároveň i regresi ke konzervativnímu identitářství.¹² Periferii nemůže dostačovat nedostatečně informované

⁷ Viz zdroje na <https://iwallerstein.com> (vyhledáno 4. 3. 2021).

⁸ Navrhla jsem proto pro konceptualizaci sítě raději koncept *stack* podle Benjaminu Brattona.

⁹ Slačálek (pozn. 5), s. 121.

¹⁰ Katarzyna Murawska-Muthesius, Mapping Eastern Europe: Cartography nad Art History. *Artl@s Bulletin* II, 2013, s. 14–25 (article 3) <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol2/iss2/>, vyhledáno 4. 3. 2021.

¹¹ V aktuálním smyslu „návratu k zemi“, srov. Bruno Latour, *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge 2018.

¹² Slačálek (pozn. 5), s. 11–115.

umělecko-historické myšlení. Zároveň ale je stejně kontraproduktivní znehodnocovat místní hodnoty a neuznávat periferii jako legitimní místo pohledu na svět.

Shrnutí: Domnívám se, že psaní o středoevropském umění zevnitř lokálních scén nestačí odmítnout jako nacionalismus, který může být překonán osvíceným transnacionálním přístupem na půdorysu většího geografického celku a vyhledáváním předpokládaných vzájemných vztahů při zachování kanonické hodnoty centra. Limity takového řešení autor sám zmiňuje. Cennost Rampleyho článku spočívá nejen v kritice „horizontálních dějin umění“ v podobě, již měly v devadesátých letech, ale také v tom, že vyvolal diskusi. Sice probíhá v angličtině, ale doufejme, že už neumožní ani v našem prostředí nadále odvracet zrak od podstatných fraktur umělecko-historického myšlení. Nebude totiž stačit dekonstruovat a nově myslet kategorii vlivu, na čemž již dějiny umění pracují, ale také kategorii kvality, kterou by už nebylo možné ztotožňovat s originalitou ve smyslu iniciativní role v retrospektivně konstruované vývojové řadě. I když je postkoloniální impuls relevantní primárně pro mimoevropské výtvarné kultury, nové promyšlení dějin věcí podle Davida Summerse otevírá cestu pro důslednější využití. Nový a přiměřenější pohled na dějiny umění střední a východní Evropy bude komplexnější, než pokus nahradit svou situovanost nadhledem z fiktivní vyšší pozice evropského pozorovatele. Podobně jako feminismus, nutí nás také postkoloniální impuls sáhnout hlouběji do paradigmat umělecko-historické vědy. Hierarchie nestačí obrátit naruby ani ztratit z dohledu, ale je třeba je analyzovat, dekonstruovat, revidovat a překonat. Rozrušení hierarchického modelu je podle mého mínění možné jen tehdy, pokud vystavíme tázání a diskusi jeho předpoklady, totiž umělecko-historické kategorie vlivu a hodnoty. Tak hloubková revize základních paradigmat by ovšem musela vycházet z pocitu akutní potřeby. Kdo ji ale dnes potřebuje? Nejsou to jednotlivé země, jimž vyhovují národní příběhy dějin umění, a není to ani trh, který bez ohledu na „smrt autora“ lpí na představě géníů.¹³ Potřebovala ji Evropská unie (a to je legitimní stanovisko Rampleyho jako nositele grantového projektu podpořeného ERC), obávám se ale, že správný čas, kdy byla šance na její prosazení, už minul a že dnes máme jiné výzvy. Odpovědí by snad mohlo být obrácení úhlu pohledu: důkladnou revizi vlastních paradigmat potřebují samy dějiny umění jako vědecký obor, pokud mají mít aspoň šanci přežít v radikálně se proměňujícím světě a zároveň nepropást úkol přispět k uchování těch hodnot, které si z evropské koloniální minulosti zaslouží být zachovány.

¹³ O tom, jak praktické okolnosti brání tomu, abychom se vzdali národního příběhu dějin umění, jsem mluvila v příspěvku na konferenci v Bruselu 2007, kam nás Matthew Rampley pozval v rámci projektu psaní transnacionálních dějin dějepisu umění. Text vyšel 2009 česky a posléze německy, viz Bartlová (pozn. 1).