

“US Modern Art Exhibitions in Cold War Czechoslovakia and the Ambivalent Agenda of Cultural Diplomacy.”

The paper examines the reception of American art exhibited in Czechoslovakia from the late 1940s to the 1960s and reflects on the goals of US cultural diplomacy. This period was bookmarked by the two major exhibits, *Advancing American Art* (Prague, Brno, Bratislava, 1947) and *The Disappearance and Reappearance of the Image: Painting in the United States since 1945* (Bratislava, Prague, 1969). Organized within the framework of 'inter-state cultural agreements', these traveling exhibitions were official undertakings of the highest state interests. Implemented under strict state supervision, they played a specific role in the broader context of Cold-War ideological conflicts. At the same time, they were not generally seen as an instrument of US propaganda in Central Europe. On the contrary, both art critics and the general public welcomed these exhibitions as a genuine effort toward better understanding, cooperation, and the bringing together of the two nations. In retrospect, contradictions that textured much of these cultural diplomatic exhibitions came to be recognized. In the specific context of Czechoslovakia during communism, America officially functioned as an ideological Other. However, the anti-communist opposition gradually formed during the 1960s was constructed not by negation of the Western/US Other but rather by negation of the Soviet Other. At this juncture two narratives in relation to the USA and its political system, lifestyle, art and culture can be recognized: cultural diplomacy as a Trojan horse of foreign policy and/or an altruistic line of cultural diplomacy.

Klíčová slova

americké moderné umenie – kultúrno-diplomatické výstavy – putovné výstavy – studená vojna – umenie ako propaganda – altruistická línia kultúrnej diplomacie – Československo – *Umění moderní Ameriky* – *Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945*

Key words

US modern art – cultural diplomacy exhibitions – travelling exhibitions – cold war – art as propaganda – altruistic line of cultural diplomacy – Czechoslovakia – *Advancing American Art* – *The Disappearance and Reappearance of the Image: Painting in the United States since 1945*

Autorka je historička umenia, prednáša na Trnavskej univerzite v Trnave.

maria.oriskova@truni.sk

Išlo o nasledovné výstavy: *Advancing American Art/Umění moderní Ameriky*, kurátor LeRoy Davidson, text v českom katalógu Hugo Weisgall, Praha: Umelecká beseda, Slovanský ostrov, Brno: Dům umění, Bratislava: Umelecká beseda 1947; *Americká grafika*, kurátor neznámý/neuvedený v katalógu, Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby; *The Disappearance and Reappearance of the Image: Painting in the United States since 1945/Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945/Americké malířství po roce 1945*, kurátorka Ruth Kaufmann, kurátor pre Československo: Tom Freudenheim, texty v slovenskom a českom katalógu Ruth Kaufmann, John W. McCoubrey, Bratislava: Slovenská národná galéria, Praha: Národní galerie v Praze – Valdštejnská jizdárna 1969; *Word and Image/Slovo a obraz*, kurátor neznámý, Grafická sbírka Národní galerie v Praze 1971; *Nová fotografie USA*, kurátor John Szarkowski, Praha: Galerie hlavního města Prahy – Staroměstská radnice 1971; a *American Woodcuts: Revival and Innovation/Americké dřevorezy: Minulost a přítomnost*, kurátori Leslie Luebbers a kolektív pracovníkov World Print Council, San Francisco, autorka textu v katalógu Leslie Luebbers, Praha: Sbirka moderního malířství Národní galerie v Praze – Městská knihovna 1986. Údaje sú uvedené na základe existujúcich výstavných katalógov, pozvánok alebo plagátov. V prípade výstavy z roku 1969 sú však v názve výstavy rozdiely: existuje katalóg v slovenčine pod názvom *Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945*, v češtine nesie katalóg názov *The Disappearance and Reappearance of the Image: Americké malířství po roce 1945*, pozvánka uvádza výstavu ako *Moderní americké malířství po roce 1945* a plagát pozýva na *Americké malířství po/1945*. Výstavy *Americká grafika* a *Americké dřevorezy* sa podľa niektorých zdrojov mali uskutočniť aj Bratislave, nepodarilo sa nám však zistiť miesto ich konania.

VÝSTAVY MODERNÉHO AMERICKÉHO UMENIA V ČESKOSLOVENSKU POČAS STUDENEJ VOJNY A AMBIVALENTNÁ AGENDA KULTÚRNEJ DIPLOMACIE MÁRIA ORIŠKOVÁ

1 Výskum sa opiera hlavne o archívy Národnej galérie v Prahe a Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Okrem korešpondencie medzi organizátormi výstav, zmlúv a zoznamov vystavených diel, má najväčší význam fotografická dokumentácia.

Dve výstavy, o ktorých bude reč, predstavujú rozpory a nejednoznačnosti zároveň potvrdzujúce nielen komplikovanosť vzťahov umenia a politiky, ale aj politickú a kultúrnu podmienenosť či situovanosť nášho poznania. Zo súčasnej perspektívy je zrejmé, že dvadsiate storočie prinieslo mnohé transformácie, vrátane prehodnocova-

nia pojmov ako umenie a kultúra. Obzvlášť zásadnými sa z pohľadu globálnej súčasnosti javia medzinárodné vzťahy a kultúra medzinárodných výstav, ktorá sa síce zrodila už koncom devätnásteho storočia, avšak enormne sa rozrástla v dvadsiatom a dvadsiatom prvom storočí s celkovými procesmi mobility, technologizácie spoločnosti a cirkulácie jej produktov. Táto kultúra neobišla ani Československo a tzv. východný blok a nadobudla v období studenej vojny špecifické rysy. Primárnym cieľom tejto štúdie je kritická reflexia transatlantických kultúrnych vzťahov v čase vyostrenej politickej situácie medzi Východom a Západom so zameraním na československo-americké vzťahy, a to vo forme výstav amerického umenia v Československu.

Podrobnejšie skúmanie tejto problematiky ukázalo, že v rokoch 1945–1989 bolo realizovaných v Československu šesť výstav amerického umenia.¹ Z nich dve najväčšie boli výstavami moderného maliarstva, ale v priebehu viacerých dekád boli dovezené aj menšie výstavy grafiky, plagátov a fotografie,² aj niekoľko výstav z amerických zbierok, ktoré obsahovali najmä európske umenie, prípadne diela Jacksona Pollocka.³ Mój záujem je sústredený na dve výstavy moderného umenia USA v Československu, teda na *Umění moderní Ameriky* a *Malířstvo USA po roku*

3 Jednalo sa o výstavy *Mistrovská díla pěti století ze sbírky Armanda Hammera* (Praha: Národní galerie v Praze - Šternberský palác 1983/84) a *Poklady moderního umění ze sbírek Guggenheimovy nadace* (Praha: Národní galerie v Praze - Šternberský palác 1988). Rozhodne významná bola tiež spolupráca na poli výpožičiek diel medzi Národní galerií v Praze a Museum of Modern Art v New Yorku, ktorá vyvrcholila polročnou výpožičkou - výstavou nazvanou *Devět obrazů mistrů evropského malířství XIX. a XX. století ze sbírek Muzea moderního umění v New Yorku* (Praha: Národní galerie v Praze - Šternberský palác, 1985/86).

4 Pojem „modernizmus studenej vojny“ sa objavil pomerne nedávno a používa sa retrospektívne. Greg Barnhisel uvádza, že tento pojem „neznamená ani štýl, ani obdobie: je rétorickým prerávaním [modernizmu], prostredníctvom ktorého sa umenie premieňalo na kapitál na základe prepojenia vládnych, obchodných a elitných kultúrnych inštitúcií (múzei, nadácií a univerzít), obzvlášť v USA v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch.“ Greg BARNHISEL, *Cold War Modernists: Art, Literature and American Cultural Diplomacy*, New York: Columbia University Press 2015, s. 4.

1945, a to nielen preto, že ich možno považovať za najvýznamnejšie a že vyvolali značnú odozvu (o čom svedčí ich recepcia v tlači a odborných periodikách). Rovnakou výzvou je sledovanie kultúrno-politickej situovanosti či strategickosti týchto podujatí v rámci kultúrnej studenej vojny a tzv. kultúrno-diplomatických výstav.

Úvodom je potrebné zdôrazniť, že téma tejto štúdie je súčasťou oveľa širšieho kontextu, v ktorom sa vzájomne prelínajú viaceré diskurzy. V prvom rade je to známy diskurz *umenia*

ako *propagandy*, teda používania či dokonca zneužívania umenia na politické účely. Tento diskurz nadobudol nové charakteristiky v podobe neskoršieho *modernizmu studenej vojny* (cold war modernism)⁴ ako širokého rétorického rámca, ktorý posunul chápanie povojnového modernizmu z neutrálnych stanovísk tradičných dejín umenia do priamych politických súvislostí studenej vojny a jej kultúrno-politických nástrojov. Tu nadobudli význam nielen skryté aspekty týkajúce sa inštrumentalizácie a politizácie umenia, ale i to, že došlo k priamemu odhaľovaniu jednotlivých aktérov (vysoko postavených politikov, podnikateľov, múzejných pracovníkov, umeleckých kritikov a umelcov) a celej siete inštitúcií, podieľajúcich sa na vzostupe moderného amerického umenia po druhej svetovej vojne. Do poľa dejín moderného umenia sa tak dostal celý rad dlho nerefektovaných fenoménov, ktoré regulovali naratívy o slobodnom umelcovi, autonómnom umení či národných záujmoch USA.

Od polovice sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia, keď boli publikované prvé revizionistické texty amerických autorov ako Eva Cockroft, Max Kozloff, David a Cecile Shapiro, až k najznámejšej práci od Serga Guilbauta *How New York Stole the Idea of Modern Art* z roku 1983, či neskorším publikáciám, napríklad od Frances Stonor Saunders,⁵ sa ukázala značná komplexnosť tejto problematiky. Eva Cockroft sa ako prvá pokúsila demaskovať záujmy Rockefellerovskej rodiny — nielen ako zakladateľov Múzea

5 Pozri bližšie: Max KOZLOFF, „American Painting During the Cold War“, *Artforum*, roč. 14, 1973, č. 9, s. 43–54; Eva COCKROFT, „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, *Artforum*, roč. 15, 1974, č. 10, s. 39–41; David and Cecile SHAPIRO, „Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting“, *Prospects*, 1977, č. 3, s. 175–214; Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: Chicago University Press 1983; Frances STONOR SAUNDERS, *The Cultural Cold Wars: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York and London: The New Press 2000. Určitou sumarizáciou tejto problematiky (so zameraním na výstavu v Československu) je tiež historicky orientovaný článok Milana PECHA, „Umění na poli studené války. Od Umění moderní Ameriky k Novému americkému umění“, *Dějiny a současnost*, roč. 34, 2012, č. 10, s. 40–43. Problematika modernizmu a studenej vojny je obsiahnutá aj v publikácii Hal FOSTER-Rosalind KRAUSSOVÁ-Yve-Alain BOIS-Benjamin H. D. BUCHLOH, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha: Nakladatelství Slovart 2007, s. 355–6 a 424.

6 Významná časť tejto literatúry sa tiež vzťahuje k aktivitám a teórii umenia kritika Clementa Greenberga. Pozri napríklad Timothy J. CLARK, „Clement Greenberg's Theory of Art“, *Critical Inquiry*, September 1982, č. 9, s. 139–156.

moderného umenia v New Yorku, ale aj ako tvorcov medzinárodných múzejných programov v súčinnosti s politikou studenej vojny — a tiež poukázat na sponzorov výstav abstraktného expresionizmu z radov CIA. Serge Guilbaut širšie rozvinul problematiku

smerom k fungovaniu amerického umenia od polovice tridsiatych rokov po úspešný zrod americkej avantgardy v rokoch 1945–47, teda v čase, keď Európa ležala v troskách druhej svetovej vojny. V Guilbautovej knihe sa chronologicky odvíja nielen príbeh mobilizácie amerického umenia na medzinárodnom poli ako nástroja v rukách americkej vlády, ale aj privlastnenie európskej agendy moderného umenia. Táto provokatívna publikácia odštartovala obrovskú produkciu ďalších časopiseckých štúdií a kníh, ktoré z rôznych uhlov pohľadu riešili dilemu abstraktného expresionizmu ako „slobodného“ umeleckého prejavu kooptovaného do ideológie antikomunistického liberalizmu.⁶

Americké výskumy po roku 2000 sa sústreďovali najmä na oblasť nazývanú *kultúrna diplomacia studenej vojny* (cold war cultural diplomacy) a zahŕňali v sebe rozličné kultúrno-diplomatické aktivity, najmä kultúrne festivaly a výstavy.⁷ V tomto kontexte sa uskutočnila ďalšia kritická revízia, postavená na intenzívnom výskume archívnych dokumentov z rôznych amerických inštitúcií, kde sa objavili predchádzajúce názory a teórie omnoho nuansovanejšie, zdôrazňujú najmä internú dynamiku zápasu umeleckých síl proti cenzúre zo strany štátu a jeho jednotlivých orgánov. Prevažuje tu snaha o odlišenie pozitívnych a tzv. skrytých stránok kultúrnej diplomacie (často označovaných aj ako utajované), prípadne potreba poukázat cez optiku kultúrnej diplomacie na to, ako sa umelci alebo konkrétne výstavy stávali obeťami podozrení o údajnej „červenej hrozbe“. Pravdaže, z týchto vzájomne prelínajúcich sa naratívov, ktoré obsahujú špecifické východiskové stanoviská a premisy, nemožno odseparovať mnohé ďalšie, ktoré sa s nimi možno iba čiastočne prekrývajú. Medzi najvýznamnejší patrí tiež súčasný diskurz internacionalizácie amerického umenia, ktorý reflektuje rôzne aspekty historiografie (vrátane vystavovania) amerického umenia v transkulturných perspektívach.⁸ Sem možno zaradiť aj kurátorsko-umelecké projekty zaoberajúce sa touto problematikou.⁹

9 Pozri bližšie: Steven ten THIJE, „The Joy of Meta: On the Museum of American Art“, *Afterall Journal*, Autumn/Winter 2014, č. 37, https://www.afterall.org/journal/issue.37/the-joy-of-meta_on-the-museum-of-american-art (cit. 4. 1. 2018).

7 Napríklad Michael KRENN, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit. American Art and the Cold War*, London: The University of North Carolina Press 2005 a Greg BARNHISEL, *Cold War Modernists: Art, Literature and American Cultural Diplomacy*, New York: Columbia University Press 2015.

8 Pozri viaceré štúdie v publikácii: Barbara GROSECLOSE – Jochen WIERICH (ed.), *Internationalizing the History of American Art*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press 2009.

Kultúrna diplomacia, kultúrno-diplomatické výstavy a vzťahy Východ-Západ

Kultúrno-diplomatické výstavy — realizované na základe oficiálnych medzištátnych kultúrnych dohôd rôznymi štátnymi orgánmi (ministerstvá a ambasády), nevládnymi či súkromnými organizáciami a taktiež múzeami a galériami — boli obvykle aj putovnými (niekedy recipročnými), teda výstavami, ktorých cieľom bolo medzinárodné šírenie určitých ideí či posolstiev prostredníctvom kultúry. Ak sa pozrieme bližšie na tento fenomén, zistíme, že podľa viacerých výkladových slovníkov je *diplomacia* „umením a praxou etablovania a rozvíjania priateľských vzťahov medzi národmi“¹⁰ a podobne *kultúrna diplomacia* – postavená na rozličných kultúrnych podujatiach – sa všeobecne chápe ako podpora vzájomného porozumenia a šírenie pozitívnych hodnôt, ktoré obsahujú komponenty poznávania, vzdelávania či zábavy. Na druhej strane, pojem *diplomacia* navodzuje tiež predstavu vhodného jednania, obratných a výhodných krokov či taktík či konkrétny projekt vydaril no tiež povedať, že v kultúrnej manifestujú humanistické idey v nej ukryté aj politické či ekonomické záujmy a možno preto býva tiež označovaná ako „soft power“. Práve v období studenej vojny – ako vojny bez zbraní, avšak za neustálej hrozby jej vypuknutia – sa tento pojem začal intenzívne používať.

¹⁰ Kishore CHAKRABORTY (ed.), *Cultural Diplomacy Dictionary*, Berlin: Center for Cultural Diplomacy Studies Publications 2013, s. 30.

ky, aby sa isté záujmy (v náš prospech). Mož-diplomacii sa okázalo ály, ale kdesi hlboko sú nomické záujmy a mož-

V súvislosti s výstavami umenia je preto potrebné položiť si niekoľko základných otázok: ak je samotná diplomacia umením (zjavne umením vyjednávania), sú umelecké výstavy – ako forma kultúrnej diplomacie – *nástrojom*, ktorý vhodne slúži nejakým mimoumeleckým zámerom v medzinárodných reláciách? Sú výstavy tohto druhu čisto formou štátnej propagácie alebo propagandy? Aký druh poznania šíri takáto výstava pod hlavičkou štátu alebo jeho rôznych zložiek? Nie sú výstavy organizované v rámci kultúrnej diplomacie ambivalentnými podujatiami, ktorých význam tkvel (a stále zostáva) v štátnej či národnej reprezentácii? Nie je tento výstavný formát už dávno vyčerpaný? Nebol už aj v ére studenej vojny iba rezíduom či dovŕšením politiky svetových výstav, vrátane ich obchodných záujmov? Nie sú tieto výstavy dokladom referenčného rámca obdobia studenej vojny, v prvom rade geopolitického, ale zároveň modernistického a národného a paradoxne posilňovaním dichotómie Východ-Západ? Alebo: neboli výstavy tohto druhu síce prísne kontrolovanými, avšak ojedinelými komunikačnými kanálmi v období komunistického totalitarizmu

a izolacionizmu, keď cestovanie alebo informovanosť v oblasti umenia v komunistických krajinách boli mimoriadne obmedzené? A aká bola vlastne ich recepcia v krajinách, kam boli dovezené?

Ak chceme aspoň čiastočne odpovedať na vyššie položené otázky, musíme si uvedomiť, že okrem priamych politických implikácií (bipolárne ponímaný politicko-historický rámec studenej vojny) je potrebné brať do úvahy tiež previazanosť výstavných projektov s dominantnými modernistickými umelecko-historickými rozprávaniami. Po druhej svetovej vojne prevažovali „národné“ výstavy a predstavovali často vo formáte putovných výstav jedno z médií, ktoré účinne šíriло ideu národného štátu. A hoci kultúrno-diplomatické výstavy existovali už oveľa skôr (napríklad vo Veľkej Británii, Francúzsku a Sovietskom zväze), počet amerických putovných výstav a ich celosvetová cirkulácia začala narastať od konca tridsiatych rokov 20. storočia a súvisela s ekonomickou, politickou a kultúrnou expanziou USA. Počas studenej vojny do východnej Európy smerovali však americké výstavy zriedkavo a boli pre východoeurópskeho diváka len ojedinelou atrakciou. Ich príbehy možno považovať za zvláštnu kapitolu transatlantických politicko-kultúrnych vzťahov a to najmä preto, že komunistický režim nikdy nebol pozitívne naladený voči USA a ich kultúre. Zo strany Československej socialistickej republiky šlo v zásade o vymedzovanie sa voči ideologickému „inému“, keďže svet po roku 1945 fungoval v rámci dvoch opozičných systémov a nepriateľských táborov. Avšak kým z ideologického pohľadu komunistickej východnej Európy predstavovala západná kapitalistická Európa „západného iného“, Spojené štáty možno označiť ako „geograficky vzdialeného západného iného“. To znamenalo nielen ešte obmedzenejšiu dostupnosť informácií a poznatkov, ale aj určitú exotizáciu USA na jednej strane a ignoranciu či vykonštruované, propagandisticky ladené informácie na strane druhej. Možno povedať, že východoeurópsky komunistický subjekt bol konštruovaný negáciou kultúry Západu a recepcia tejto kultúry bola v zásade zameraná na jej očierňovanie, zosmiešňovanie či jednoducho odmietanie.

Po vytvorení antikomunistickej opozície v období šesťdesiatych rokov a po vzniku Charty 77 sa tzv. disidentský subjekt nekonštruoval negáciou „západného iného“, ale negáciou „sovietskeho iného“. V tomto momente sa sformovala platforma, ktorá manifestovala priateľské vzťahy a sympatie k západnej, a teda aj americkej, kultúre, hoci šlo často o riskantný podnik. Zdroje týkajúce sa americkej kultúry, ako aj pole pôsobnosti, boli značne obmedzené. Vo vzťahu k USA, ich politickému systému, životnému štýlu, umeniu a kultúre tak existovala v priebehu studenej vojny prinajmenšom dvojaká perspektíva.

Výstava *Umění moderní Ameriky* (1947) a komunistická hrozba v Československu

Prvá americká výstava s názvom *Umění moderní Ameriky* bola dovezená do Československa v roku 1947. Zámerom kurátora LeRoy Davidsona¹¹ bolo skoncipovať prehľadovú výstavu s dôrazom na experimentálne aspekty modernej americkej maľby od najvýznamnejších umelcov USA pred rokom 1945. Avšak obraz výstavy, tak ako ho poskytuje výstavný katalóg, je značne heterogénny: vedľa abstraktnej maľby sa nachádzajú diela čerpajúce z jazyka fauvizmu, expresionizmu, kubizmu, surrealizmu či konštruktivismu a tiež práce formálne síce konzervatívne, ale obsahom značne spoločensky kritické. Vedľa diel umelcov ako William Baziotés, Stuart Davis, Adolph Gottlieb, Georgia O'Keeffe, Ben Shahn, Charles Sheeler, John Marin, Rice Pereira, Robert Gwathmey, William Gropper, Phillip Evergood alebo Ben Zion figurujú tiež mnohé dnes už zabudnuté mená.

Výstava bola organizovaná Ministerstvom zahraničných vecí Spojených štátov (US State Department) a jeho federálnou informačnou agentúrou United States Information Agency (USIA). Bola pripravená s cieľom putovať po Európe a Latinskej Amerike po dobu piatich rokov, avšak ešte predtým ju so značným úspechom inštalovali v Metropolitan Museum of Art v New Yorku (1946). Následne bola rozdelená na dve časti, pričom jedna jej časť bola vyslaná do Európy na trase Paríž (Dni kultúry UNESCO) – Praha – Brno – Bratislava – Budapešť – neurčené mesto v Poľsku a druhá časť mierila na Kubu do Havany, na Haiti do Port-au-Prince a do Latinskej Ameriky.¹² Príbeh tejto výstavy však nekončí jej vyslaním so zámerom predstaviť moderné americké umenie vo východnej Európe a na Kube. Ako oficiálna diplomatická misia, kde všetky diela boli zakúpené americkou vládou, sa medzičasom v USA dočkala obrovskej kritiky a škandalizovania: konzervatívci v americkom kongrese a viaceré vplyvné médiá označili niektoré moderné diela za obscénne, groteskné, komunistické a neamerické¹³ a preto bola predčasne stiahnutá z Československa aj z Kuby.

Príbeh výstavy je implicitnou súčasťou situácie tesne po skončení druhej svetovej vojny, keď si víťazné mocnosti delili Európu a Sovietsky zväz začínal upevňovať moc vo svojich východoeurópskych satelitoch. Na narastajúcu hrozbu komunizmu reagovali aj Spojené štáty, medzi iným aj nástrojmi kultúrnej diplomacie, teda vývozom

¹³ BARNHISEL, *Cold War Modernists*, s. 55–59.

¹¹ V prípade výstavy *Advancing American Art* Ministerstvo zahraničných vecí Spojených štátov zamestnalo bývalého kurátora Walker Art Center v Minneapole LeRoy Davidsona, ktorý zakúpil pre americkú vládu (z peňazí daňových poplatníkov) 79 diel od 47 moderných amerických maliarov a zostavil výstavu. Po predčasnom ukončení výstavy boli všetky obrazy rozpredané v aukcii.

¹² KRENN, *Fall-Out Shelters*, s. 33–34.

hudobných, divadelných a výstavných podujatí. Ich cieľom bolo v zahraničí reprezentovať USA v najlepšom svetle: ako krajinu slobody a americké umenie ako prejav slobodného individua. Práve tieto hodnoty mali stať v protiklade k hodnotám totalitných (fašistických a komunistických) režimov, v ktorých musel byť jedinec podriadený kolektívu, politickej strane či štátu a kde umenie nefungovalo ako slobodný prejav, ale bolo tiež neslobodné, podriadené straníckej línii a doktríne socialistického realizmu. Dôležitým momentom pre vznik tejto výstavy však bolo aj čosi ďalšie: snaha USA predviesť západnej Európe – najmä parížskym intelektuálnym a umeleckým elitám – moderné americké umenie a vyvrátiť predstavu o USA ako krajine, ktorá nemá vysokú kultúru a umenie, iba kovbojky a komiksy.¹⁴

¹⁵ V rokoch 1945–1947 ponúkali Spojené štáty Československu finančnú pomoc. Československá vláda váhala a v tlači sa stále viac zdôrazňovala (aj vojenská) spolupráca so Sovietskym zväzom. Vyjednávania trvalo vyše dvoch rokov a ešte v roku 1947 fungoval zo strany USA tzv. *bridgebuilding style*, ale zmluva o finančnej pomoci nebola nikdy podpísaná. Pozri: Geir LUNDESTAD, *The American Non-Policy Towards Eastern Europe 1943–47*, Oslo: Universitetsforlaget 1978, s. 149–181. Výstava *Advancing American Art* v Československu ako „soft power“ bola súčasťou týchto udalostí. Niektoré zdroje, napríklad Richard Frucht, uvádzajú, že Československá vláda odmietla Marshallov plán na príkaz Stalina v júli 1947, srov. Richard FRUCHT (ed.), *Eastern Europe. An Introduction to the People, Land and Culture*, Santa Barbara: ABC-CLIO 2005, s. 238.

beseda Slovenska). V čase príchodu výstavy sa Československo nachádzalo na križovatke dejín, keď sa rozhodovalo o ďalšom politickom smerovaní krajiny: na jednej strane sa zvyšoval politický tlak Moskvy a na strane druhej bola ponúkaná finančná pomoc z USA.¹⁵ Podstatnou v tejto situácii bola sovietska odpoveď na americkú výstavu, keď bola do Prahy z Moskvy dovezená výstava *Obrazy národných umělců SSSR*, ktorá vystriedala výstavu *Umění moderní Ameriky* v priestoroch Slovanského ostrova v Prahe a po prvýkrát predstavila v Československu socialistický realizmus. Tieto dve výstavy celkom jasne odrážajú politickú situáciu, pred ktorou v tom čase Československo stálo: dilemu orientácie na Západ alebo Východ. Pocit, že Československo sa ocitlo pred rozhodujúcim dejinným okamžikom, viedol teoretikov umenia, napríklad Jindřicha Chalupického, k úvahám, že je potrebné zväziť, do akej miery je česká kultúrna tradícia previazaná s Východom, teda so Slovanmi, a nakoľko vďačí importom zo Západu. Alebo: nakoľko chce Československo prijať tendencie realizované v Sovietskom zväze a nakoľko chce zdieľať svoje politické a kultúrne osudy so západnými demokraciami. Chalupický situoval svoje úvahy na priesečníku celoeurópskej povojnovej krízy modernizmu a dejinnej perspektívy socializmu a chápal ich nezlučiteľnosť. Jeho idealistická predstava, že umenie môže pomáhať uskutočňovať socializmus a zároveň

¹⁴ *Ibid.*, s. 55.

16 Jindřich CHALUPECKÝ, „Kultura a politika“, *Listy*, roč. I, 1946, č. 3, s. 468-473. Citované podľa: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 82–86.

17 Hugo WEISGALL, *Umění moderní Ameriky* (kat. výst.), Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, Brno: Blok výtvarných umělců země Moravskoslezské 1947.

18 fk, „Americké moderní malířství“, *Svobodné noviny*, 5. dubna 1947, s. 5.

nemusi byť slúžiacim a zneužívaným na politické ciele, sa však nenaplnila.**16**

Recenzie výstavy neprekročili rámec vtedajších modernistických stereotypných predstáv

o USA, najmä ako o krajine technického pokroku, vyspelého priemyslu a biznisu, hudby a filmu, ale dosiaľ nie príliš autentického vysokého umenia. Vystavená kolekcia diel bola reflektovaná cez dominantné umeleckohistorické naratívne štruktúry. Je zrejmé, že až do príchodu nových dejín umenia v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia všade prevažovali nielen národné dejiny umenia, ale aj komparatívny eurocentrický internacionalizmus, kde kanonickým bolo francúzske umenie. Okrem úvodného textu v katalógu, ktorý napísal československý kultúrny atašé v USA Hugo Weisgall,**17** sa objavili viaceré kratšie recenzie výstavy v dennej tlači. Takmer všetky sa v prvom rade pokúšali o komparáciu s európskym umením a na jej základe sa potom hľadali paralely a európske vzory. Takisto sa zdôrazňovalo, že americké umenie nemá tradíciu ani vlastný jednotný štýl, pretože je tvorené umelcami rôznych národností.**18** Okrem hľadania paralel sa často v recenziách zdôrazňovalo, že Ameriku pozná Československo skôr cez obchodné vzťahy a techniku, kultúru cez literatúru, hudbu a film, ale výtvarné umenie je málo známe. Vystavená kolekcia obrazov podľa niektorých kritikov dokazovala, že americkí moderní umelci

19 Vladimír NOVOTNÝ, „Umění moderní Ameriky. Proslav na zahájení výstavy Umění moderní Ameriky na Slovanském ostrově“, *Život*, roč. XX, 1947, č. 1–8, s. 179.

tvoria na umeleckých základoch parížskej školy a aj napriek formovej rôznorodosti má americké maliarstvo istý charakter so sklonom k logickej a priamočiarej výstavbe, čo má isté spojitosti s architektúrou mrakodrapov.**19** Napriek celkovému pozitívnemu

prijatiu výstavy sa ojedinele tiež vyskytli recenzie, ktoré si všímali sociálne pozadie fungovania umenia v USA a kritizovali americké chápanie umenia ako komodity, produkovanej za účelom finančného zisku.**20**

Dôkazom posilňovania ľavicovej kultúrnej orientácie v Československu v období pred komunistickým pučom v roku 1948 bolo tiež publikovanie štúdie významného amerického historika umenia Milтона Browna „Smery v americkom umení od roku 1913“ v novozaloženom slovenskom časopise *Umenie*.**21** Milton Brown ako jeden z prvých amerických sociálnych historikov umenia, ktorý sa venoval dejinám amerického umenia z marxistickej perspektívy, skúmal americké umenie dvadsiatych a tridsiatych rokov dvadsiateho storočia na pozadí hospodárskych zmien a venoval

20 Alvena SEČKÁROVÁ, „Hospodárska situácia v Amerike“, *Umenie*, roč. I, 1947/48, č. 1–5, s. 123–125.

21 Milton BROWN, „Smery v americkom maliarstve od roku 1913“, *Umenie*, roč. I, 1947/48, č. 1–5, s. 119–122.

pozornosť najmä sociálnemu umeniu, pretože považoval za podstatný skutočný dosah umenia na masové obecnstvo. Príklon k sociálnemu (všeobecne) však uňho neznamenal príklon k socializmu či komunizmu, ale skôr pochopenie amerického umenia ako umenia mnohých protichodných a komplikovaných prúdov v zmiešanom kultúrnom prostredí a nie ako jednotnej americkej kultúry. Brown sa nevyhýbal ani kritike fungovania umenia ako komodity a kritike obchodu s umením, ktorý sa podľa neho stal symbolom amerického života.**22** Hľadanie vzťahov medzi ekonomickou základňou a umeleckou nadstavbou, vrátane triednej identity umelca, ktorý stojí na strane sociálne slabých a vykorisťovaných, vytvára potom hlavnú os jeho úvah o americkom umení. Takto orientované chápanie umenia rozhodlo o publikovaní Brownovej štúdie práve v čase príchodu americkej výstavy do Bratislavy, ktorá sa tiež zmietať v búrlivých debatách o roli umenia v spoločnosti po druhej svetovej vojne.

Výstava *Zánik a znovuoobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945 (1969)* a Československo okupované sovietskymi vojskami

22 Ibid., s. 120.

23 Od polovice šesťdesiatych rokov záujem o americké umenie síce rástol, ale českým a slovenským umelcom a kritikom bol bližší francúzsky informel ako americká akčná maľba, a rovnako uprednostňovali francúzsky nový realizmus pred pop artom, teda podstatné boli pre nich európske hodnoty a už tradičná orientácia na Paríž. Po tom, ako na Benátskom bienále roku 1964 dostal hlavnú cenu Robert Rauschenberg, sa však niektorí kritici v Československu pokúšali interpretovať umenie USA, avšak vždy na pozadí európskeho historického vývinu. Príkladom môže byť text Tomáša Štraussa „Žeby nový sloh? (Poznámky k smerovaniu súčasného umenia, 1964)“, *Kultúrný život*, roč. 20, 1965, č. 1, s. 10 a č. 2, s. 9. K interkontinentálnemu dialógu medzi USA a východnou Európou prispieval tiež značnou mierou francúzsky kritik Pierre Restany, ktorý v rokoch 1964–1968 pravidelne publikoval v českých a slovenských odborných časopisoch, a to aj o vzťahoch medzi Parížom a New Yorkom.

Druhá výstava amerického umenia *Zánik a znovuoobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945* priniesla do Československa umenie abstraktného expresionizmu, akčnej maľby, maľby farebných polí, maľby ostrých hrán, pop artu a minimalizmu v zábere rokov 1947–1968. Aj keď tieto nové tendencie a mená umelcov ako Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Franz Kline, Willem De Kooning, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Jaspers Johns, Mark Rothko, Frank Stella, Andy Warhol a ďalší neboli

v komunistickom Československu neznáme,**23** predsa výstava originálov i jej rozsah boli čímsi bezprecedentným pre domáce publikum. Kurátorská koncepcia Ruth Kaufmannovej bola postavená na kontraste, či skôr oscilácii predmetného a nepredmetného zobrazovania a v konečnom dôsledku predstavovala syntézu prvej a druhej newyorskej školy, popartu a minimal artu.

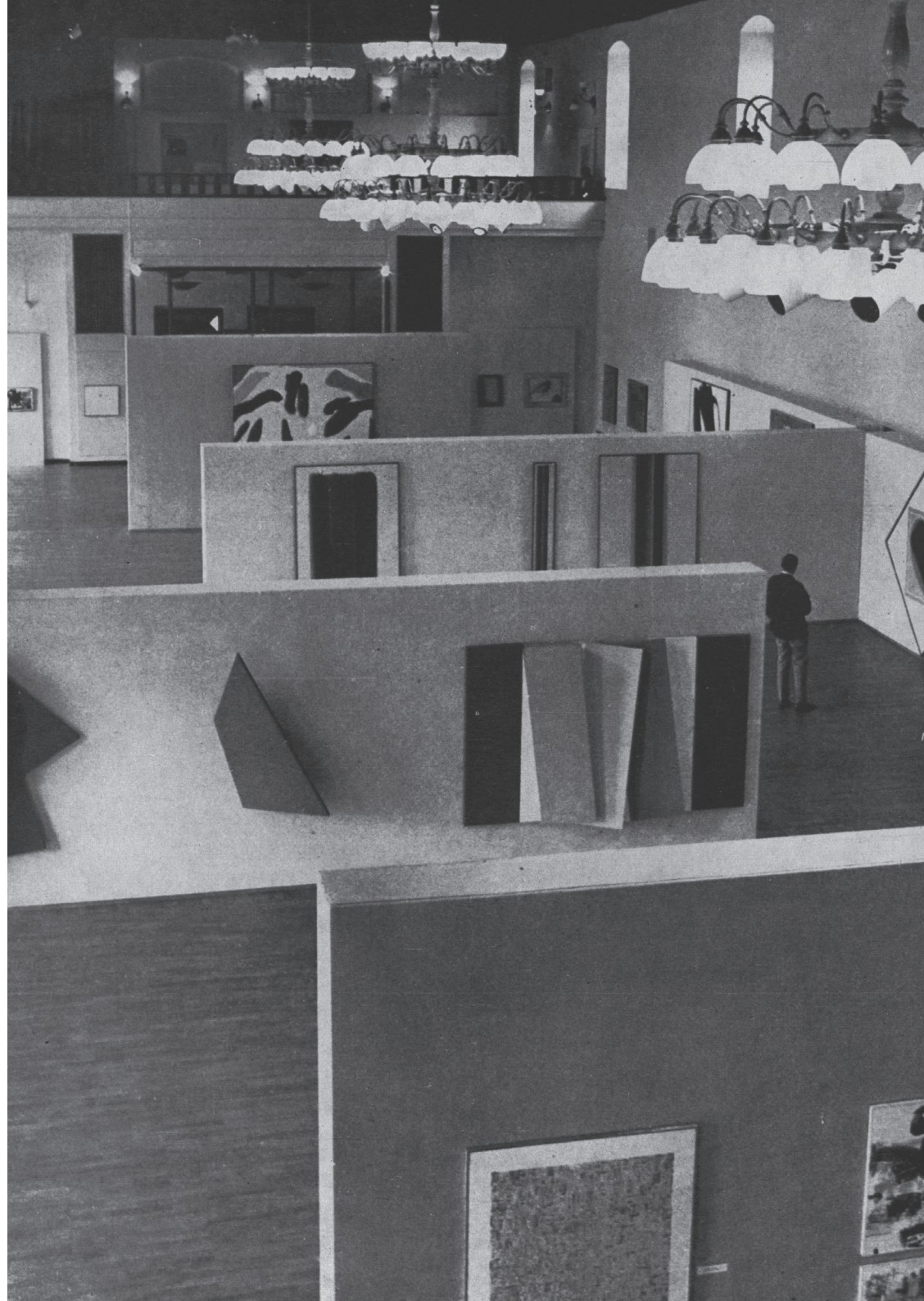
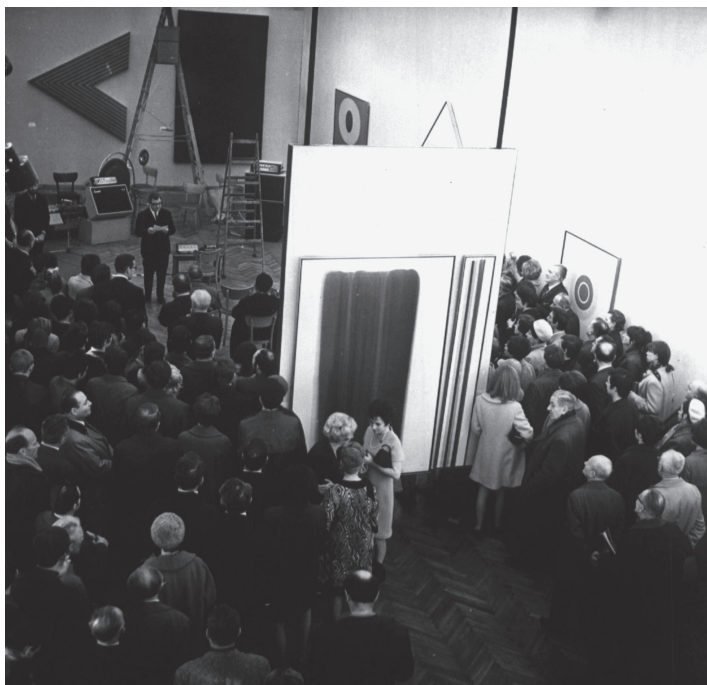


VÝSTAVA SOUDOBÉHO AMERICKÉHO UMĚNÍ byla zahájena pod záštitou amerického velvyslance L. A. Steinhardta, ministrů Masaryka, Kopeckého a Stránského 6. března v Umělecké besedě na Slovanském ostrově v Praze Foto Čechopres

←
Umění moderní Ameriky, Slovanský ostrov, Praha, 1947. Zdroj: Svět v obrazech, 15. 3. 1947

→
Americké malířství po roce 1945, Valdštejnská jízdárna, Národní galerie v Praze, 1969. Zdroj: Výtvarné umění, 1969, č. 8

↓
Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945, Slovenská národná galéria, 1969. Foto: Rudolf Kedro, Archív výtvarného umenia SNG



24 Archív SNG Bratislava, Zbierka výstav 1949–2003 na CD nosičoch, zápisnica zo stretnutia Lois Bingham, zamestnankyne World Collection, Smithsonian Institution, Washington, D. C. s pracovníkmi Ministerstva kultúry a informácií (MKI) a Národnej galérie v Prahe z 5. augusta 1968.

Výstava bola realizovaná v Slovenskej národnej galérii v Bratislave a následne v Národnej galérii v Prahe v roku 1969. Jej príprava však začala v roku 1968²⁴ a jej hlavným organizá-

25 Výstavu inštaloval a otváral historik umenia Tom Freudenheim v spolupráci s Ludmilou Peterajovou (SNG Bratislava) a Ladislavom Kesnerom (NG Praha).

torom bol The International Art Program of the National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D. C. s príspevím výpožičiek diel z múzeí a galérií ako Museum of Modern Art, Guggenheim Museum, Whitney Museum of American Art, Leo Castelli Gallery a ďalších.²⁵ Výstava bola určená putovať po západnej Európe, ale v rámci východnej Európy bola vyslaná iba do Československa a do Rumunska (ktoré odsúdilo okupáciu Československa). Je temer isté, že za rozhodnutím USA vyslať túto výstavu aj do niektorých krajín východného bloku stálo reformné hnutie Pražskej jari a výstava bola chápaná ako podpora demokratizačných reforiem a následne ako akt solidarity s okupovaným Československom. Avšak takisto nemožno poprieť fakt, že výstava zároveň propagovala americké ideály slobody šírené aj prostredníctvom umenia, t. j. diel takých umelcov ako Pollock, De Kooning, Lichtenstein, Rauschenberg, Stella, Warhol a ďalších. V čase okupácie mohla – alebo mala – byť táto výstava signálom slobody a sympatií s Československom, rovnako ako antipatií voči komunizmu a okupantom. Pojem slobody – umeleckej i politickej – je intenzívne pripomínaný aj v úvodnej eseji katalógu výstavy od Johna W. McCoubreyho.²⁶

Recepcia výstavy v českých a slovenských odborných periodikách má niekoľko rovín. Ivan Jirous, autor recenzie nazvanej „Američané v Praze“,²⁷ videl mimoriadny význam výstavy pre české a slovenské publikum v tom, že diváci konečne môžu „[...]posoudit na vlastní oči oprávněnost zprostředkovaných informací, mluvících o rostoucím a převažujícím významu amerického malířství ve světě moderního umění.“²⁸ Jirous si uvedomoval kultúrnu izoláciu Českoslo-

27 Ivan JIROUS, „Američané v Praze“, *Výtvarná práce*, roč. 17, 1969, č. 10–11, s. 8.

venska po roku 1945 rovnako ako vzostup amerického umenia a publikoval viaceré monografické texty o umelcoch ako Warhol a Lichtenstein v českých odborných periodikách. Nedostatok informácií o americkom umení za posledných dvadsať rokov sa pokúsila kompenzovať aj rozsiahla recenzia Radislava Matuščíka,²⁹ postavená najmä na formálnej analýze vystavených diel. V recenzii pre *Výtvarný život* je evidentná

26 John W. McCOUBREY, „Úvod“, in: *Zánik a znovuoobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945*, (kat. výst.) Washington, D.C.: Smithsonian Institution 1969, s. 5–8. Katalóg okrem dvoch úvodných textov od amerických historikov umenia Johna W. McCoubreyho a Ruth Kaufmannovej obsahuje aj statementy vystavujúcich umelcov alebo rozhovory, v tejto rozšírenej podobe bol publikovaný vo slovenčine.

29 Radislav MATUŠČÍK, „Nové americké maliarstvo“, *Výtvarný život*, roč. 14, 1969, č. 10, s. 22–28.

28 Ibid., s. 8.

potreba doplniť poznatky a preklenúť priepasť medzi umením Európy a USA, a tiež uvedomenie si medzinárodného významu nového amerického umenia v šesťdesiatych rokoch. Matuščík hodnotil jednotlivé tendencie a umelcov a porovnával svoje názory na umenie USA najmä s Clementom Greenbergom, Lucy Lippard a Barbarou Rose. Ako pravý avantgardný kritik sústredil svoju pozornosť najmä na formálnu stránku jednotlivých diel, vášnivo hájil to, čo považoval za najvyššiu estetickú kvalitu a zatracoval „menej kvalitné“ či „priemerné“

30 JIROUS, „Američané v Praze“, s. 8.

diela, ktoré sa dostali na výstavu. Podstatný bol preňho tiež výber diel tak, aby boli reprezentatívne a v správnom pomere zastúpené najdôležitejšie tendencie. Kvality vystavenej kolekcie maliab ho zaujímali natoľko, že sa ani v najmenšom nezapodieval možnou propagandistickou úlohou tejto výstavy alebo jej sponzormi.

Problém dlhodobej izolovanosti Československa trápil oboch teoretikov takisto ako prevládajúce názory na americké umenie ako „povrchný produkt zkomercializovaného sveta“.³⁰ V ďalšom pláne sa Jirous pokúsil nájsť – v rámci komparatívneho internacionalizmu a binarity Európa-Amerika – „najeurópskejšieho“ umelca a tiež nezameniteľne „americký“ štýl. Ten podľa neho predstavovali tie práce, ktoré sa vzdali predstierania hĺbky v obraze, teda najmä diela Kennetha Nolanda a Franka Stellu. Jirous videl Stellu ako jeden vrchol výstavy a Warhola ako druhý, pričom obaja mali podľa neho mnoho spoločného: „schopnosť oslňovať spojenou s neobyčajne silným vnútorným nutkáním ke kontemplaci, právě proto, že zůstávají na povrchu a nezašifrovávají do struktury obrazu tajuplná sdělení.“³¹ Toto vyjadrenie je možné snáď čítať v rámci československého kontextu ako narážku na preceňovaný a vyčerpaný československý surrealizmus, v ktorom nachádzali umelci možnosti pre zašifrované sebavyjadrenia v období totalitného režimu. Nepochybne, otázka umeleckej slobody bola v tom čase pre neoficiálnu umeleckú scénu témou číslo jedna a počas okupácie bola mimoriadne intenzívne vnímaná vis-à-vis americkému umeniu.

31 Ibid., s. 8.

Trójsky kôň politiky alebo altruistická línia kultúrnej diplomacie

Možno povedať, že recepcia oboch výstav amerického umenia v Československu bola viac-menej pozitívna. Je však pozoruhodné, že ani jedno z vtedajších oficiálnych médií nereagovalo na tieto výstavy ako na nástroj americkej protikomunistickej propagandy. Odborné umelecko-historické hľadiská prevažovali

32 Pozri bližšie: Hugo WEISGALL, *Umění moderní Ameriky*, s. 9.

33 McCOUBREY, „Úvod“, s. 7–8.

nad politickými a ani neskôr neboli tieto výstavy reflektované ako inštrumentálne,

hoci ich načasovanie bolo zjavné: prvá výstava prišla do Československa počas dramatických okolností tesne pred komunistickým prevratom vo februári 1948, druhá (o viac ako dvadsať rokov neskôr) bola pripravovaná počas Pražskej jari a realizovaná necelý rok po sovietskej invázii v auguste 1968. Načasovanie vzhľadom k ideologickým prevratom alebo politickým zmenám bolo neodškriepiteľné. V katalógoch k oboj výstavám nachádzame myšlienky týkajúce sa slobody a demokracie, ktoré sa manifestujú prostredníctvom umeleckých diel. Mediálnym jazykom by sme mohli povedať, že sa tu „vysielala správa“ alebo „rozpráva príbeh“, ktorý cieľová skupina potrebuje počuť. V roku 1947 to bol príbeh nového internacionalizmu Ameriky, západného individualizmu bez rasových rozdielov (sovietska protiamerická propaganda v tom čase zdôrazňovala práve americký rasizmus) a argumentácia euro-americkej vzájomnosti,³² v roku 1969 to bolo rozprávanie konštruované na báze triumfálneho vzostupu esteticky autentického a spoločensky autonómneho umenia USA, ktorý sa mohol uskutočniť iba prostredníctvom slobodného, nezávislého jedinca (v našom prípade umelca, romantického rebela typu Pollock).³³ Ústredná metafora slobody a triumfu³⁴ amerického umenia po druhej svetovej vojne — jednoznačne spojené s povojnovou politickou a ekonomickou expanziou USA — boli však už v tej dobe nielen zatienené viacerými politickými udalosťami (kubánska kríza, zavraždenie Johna F. Kennedyho, Roberta Kennedyho, Martina Luthera Kinga a vojna vo Vietname), ale aj spochybňované či demýtizované. Na druhej strane, krajiny východného bloku, vrátane Československa, trpeli neslobodou a celkovou kultúrnou devastáciou pod nadvládou Sovietskeho zväzu.

Súčasný názory na kultúrno-diplomatické výstavy sú značne rôznorodé. Kým historici umenia sa týmto fenoménom zaoberajú iba okrajovo, alebo priamo odmietajú tzv. ideologické výstavy (niekedy nazývané aj „ambasadnými“), historici kultúrnej diplomacie sa často detailne venujú jednotlivým štádiám vývinu kultúrnej diplomacie a v súvislostiach s USA interpretujú na základe archívnych zdrojov spôsoby používania umenia ako „zbrane“ v boji proti hrozbe komunizmu a sovietskemu expanzionizmu, a tiež analyzujú previazanosť umenia, politiky, reklamy a biznisu počas studenej vojny. V prípade výstavy *Umění moderní Ameriky* vidia historici kultúrnej diplomacie kontroverzný (či dokonca nevydarený) diplomatický debut i základ neskoršieho modernizmu studenej vojny, ktorého podstatou je binárna logika a negatívne vymedzenie USA voči

34 Pozri bližšie: Irving SANDLER, *Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, London: Pall Mall Press 1970.

všetkému, čo reprezentuje komunistický svet (napr. socialistický realizmus). Pripomeňme, že obdobné stanoviská sa uskutočňovali zo strany Sovietskeho zväzu. Historik kultúrnej diplomacie Michael Krenn znásobuje význam tejto výstavy ešte tvrdením, že práve touto výstavou sa začína „vojna prostredníctvom umenia“ (art war) proti Sovietskemu zväzu, keď československá vláda uvítala roku 1947 výstavu v Prahe a sovieti vzápätí dovezli výstavu socialistického realizmu.³⁵ Akokoľvek, ukázalo sa, že táto výstava je natoľko dôležitá pre Američanov, že v rokoch 2012–2014 sa uskutočnila jej rekonštrukcia/reinscenácia pod názvom *Art Interrupted: Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy* na pôde Indiana University Art Museum v Bloomingtone a následne v ďalších menších amerických univerzitných múzeách.³⁶ Výstava – po viac ako polstoročí opätovne viac-menej zhromaždená a reinterpretovaná na americkej pôde – vyvolala množstvo otázok. Zo súčasných pozícií sa ukázal odlišný potenciál vystavených diel, kde si diváci uvedomili nielen historickú hodnotu podceňovaného amerického umenia

35 KRENN, *Fall-Out Shelters*, s. 34.

36 Pozri bližšie: Dennis HARPER – Mark Andrew WHITE – Paul MANOQUERRA, *Art Interrupted: Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy*, Athens: Georgia Museum of Art 2016 a tiež Jennifer McCOMAS, „Reconstructing Cold War Cultural Diplomacy Exhibitions. The Case of Advancing American Art“, *Stedelijk Studies*, 2015, č. 2, <https://stedelijkstudies.com/journal/reconstructing-cold-war-cultural-diplomacy-exhibitions/> (cit. 4. 1. 2018).

tridsiatych a štyridsiatych rokov dvadsiateho storočia (teda umenia „pred Pollockom“), ale aj zaťaženosť vystavených diel samotnou kultúrno-diplomatickou agendou, či už s negatívnymi alebo pozitívnymi konotáciami.

Podľa britskej historičky Frances Stonor Saunders môže byť kultúra „trójskym koňom“ s tajnou politickou agendou, ale kultúrna diplomacia môže mať aj svoju altruistickú líniu. Kultúrno-diplomatické podujatia altruistického charakteru tak nie sú vždy chápané ako „zbraň“ ale skôr ako „pomoc“, aj keď sa v dlhodobej perspektíve ukážu ako nie celkom neutrálne. Problematika prieniku politiky (vlády a jej rôznych organizačných zložiek, napríklad tajných služieb) do kultúry sa tu ukazuje ako nesmierne komplikovaná a meniaci sa od prípadu k prípadu.³⁷ Inou líniou, ktorá by mohla mať pozitívne konotácie, je rétorika o kultúre a umení ako o prostriedku medzinárodnej komunikácie, avšak samotná komunikácia sa tu chápe apoliticky v zmysle šírenia objektívnych informácií tam, kde z rôznych príčin absentujú. V našom prípade sem patria krajiny za železnou oponou, násilne podriadené veľmocenskej politike Sovietskeho zväzu. Médium výstavy v rámci studenej vojny však sotva môže byť akosi neutrálnou komunikačnou spojku, aj keď väčšina divákov spája umenie s estetikou a nie s politikou.

37 W. SCOTT LUCAS, „Revealing the Parameters of Opinion: An Interview with Frances Stonor“, in: Giles SCOTT-SMITH – Hans KRABBENDAM (eds.), *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960*, London: Frank Cass Publishers 2003, s. 15.

38 Ako tvrdí Michael Krenn, kontrola zo strany USIA nikdy úplne neprestala. Dôkazom toho sú aj oficiálne vládne smernice z roku 1967, týkajúce sa typológie výstav a cieľových skupín. Ich súčasťou bolo nielen vymedzenie cieľov, akceptability a efektivity jednotlivých medzinárodných výstav, ale aj vytipovanie, čo je vhodné pre aké publikum, krajinu, národ a podobne. Tak existovali prinajmenšom dva typy výstav umenia: prvú kategóriu predstavovali výstavy nasmerované k umeleckým elitám v západnej Európe, vrátane samotných umelcov, kritikov a edukátorov, ktorí odovzdávajú svoje názory iným, druhá kategória bola vytvorená z výstav, ktoré mali kultivovať širšie publikum, s menej sofistikovaným vkusom, s cieľom formovať ich názory. Hoci v tomto prípade išlo o všeobecnú smernicu, podľa Krenna existovali ešte detailnejšie predpisy týkajúce sa kategorizácie výstav, kde sa v prvej kategórii nachádzalo napríklad Benátske bienále, v druhej menej avantgardné umenie a ďalších sa nachádzali „nezávadné“ tematické výstavy, napr. krajinárstvo alebo detská ilustrácia. Špeciálny predpis pre východnú Európu vznikol roku 1950, keď dohodu o kultúrnej výmene podpísali USA, ZSSR a zástupcovia krajín tzv. východného bloku. Pozri: KRENN, *Fall-Out Shelters*, s. 211–219.

Potenciálny význam média výstavy je vždy spoluutváraný viacerými faktormi a konkrétnymi činiteľmi, medzi ktoré rozhodne patrí aj usporiadateľ, sponzor, múzeum alebo kurátor.

Ako bolo naznačené v úvode, súčasťou aktuálneho diskurzu o kultúrnej diplomacii počas studenej vojny je tiež snaha retrospektívne depolitizovať určité kultúrno-diplomatické aktivity týkajúce sa významných múzeí umenia. Americká kultúrna diplomacia bola postavená na predpoklade, že ideálnymi kultúrnymi ambasádormi sú súkromné (kam patria aj americké múzeá, galérie a zberatelia) a nevládne inštitúcie, ktorých prácu môže vláda viac či menej podporovať. Viacerí historici kultúrnej diplomacie však tvrdia, že prístup štátu sa menil podľa potrieb v jednotlivých obdobiach. Tak napríklad po fiasku výstavy *Advancing American Art* došlo k istému utlmeniu riadenia a kontroly amerických zahraničných výstav zo strany americkej vlády a vládnych organizácií a pod vplyvom protestov umelcov a múzejných pracovníkov sa kompetencie postupne viac a viac presúvali na múzeá umenia. Od polovice šesťdesiatych rokov sa v USA vytváral nový štýl kultúrnej diplomacie, kde obzvlášť riaditelia múzeí argumentovali tým, že „o americké umenie by bol v zahraničí väčší záujem, ak by sa odstránilo podozrenie zo zneužívania umenia štátnou propagandou a výstavy by boli plne v kompetencii kurátorov“.**38**

Internacionalizácia amerického umenia, politika cirkulácie a kultúrna výmena

Aj keď agendu kultúrnej diplomacie možno považovať prinajmenšom za ambivalentnú, otvára mnoho ďalších tém a perspektív, najmä smerom k múzeám umenia a globálnej cirkulácii či výmene výstav. Keď sa v sedemdesiatych rokoch 20. storočia množili protesty amerických umelcov a kritickí, revizionistickí historici umenia poukazovali rovnako na mocenské postavenie Múzea moderného umenia v New Yorku aj na jeho kľúčovú rolu počas studenej vojny, objavila sa aj tzv. revízia revizionistických názorov. Tak v rámci tejto revízie

39 Michael KIMMELMAN, „Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War“, in: John ELDERFIELD (ed.), *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad*, New York: The Museum of Modern Art 1994, s. 44.

revizionistických dejín umenia Michael Kimmelman považoval za podstatné, že MoMA bola inštitúciou, ktorá prostredníctvom abstraktného expresionizmu urobila americké umenie v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia medzinárodným.**39** Samotné kooptovanie umenia do zahraničnej politiky USA počas studenej vojny Kimmelman bagatelizoval v prospech internacionalizácie dovtedy Európou prehlíadaného a podceňovaného amerického umenia.

V maximálnej stručnosti pripomeňme, že Oddelenie putovných výstav (Department of Circulating Exhibitions) v MoMA bolo založené roku 1933 a len do roku 1952 toto oddelenie vyslalo viac ako štyristo výstav do približne sedem tisícov destinácií. Svoju prvú zahraničnú výstavu amerického umenia *Trois siècles d'art aux États-Unis / Three Centuries of American Art* vyslala MoMA do Paríža (Musée du Jeu de Paume) roku 1938, avšak francúzski kritici trvali na tom, že kvality amerického umenia spochívajú iba v architektúre, fotografii a filme. Edward Steichen inštaloval v roku 1955 v MoMA výstavu *The Family of Man*, aby následných osem rokov putovalo jej päť kópií do šesťdesiatich ôsmich krajín sveta (v rámci východnej Európy bola výstava realizovaná v Poľsku a v Juhoslávii v rokoch 1959–60)**40** a v rokoch 1958–1959 kurátorka Dorothy C. Miller pripravila kľúčovú výstavu abstraktného expresionizmu nazvanú *New American Painting*, ktorá bola inštalovaná v ôsmich západoeurópskych mestách.**41** Kimmelman tvrdí, že táto výstava, ktorá vznikla v rámci novozaloženého International Program MoMA (1952), bola odborne kurátorsky koncipovaná a USIA sponzorovala len transport diel a katalóg pre Londýn. Napriek tomu sa často zovšeobecňuje spolupráca MoMA a USIA na všetky zahraničné výstavy a jej činnosť sa tak politizuje. Taktiež dodáva, že v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia všetky významné americké múzeá považovali za svoju povinnosť participovať na kultúrnej kampani v boji proti komunizmu, čo však nemuselo byť priamo spojené s abstraktným expresionizmom. Prieniky do východnej Európy možno síce označiť za sporadické, ale určite za najvýznamnejšiu sa považuje výstava *The American National Exhibition*, realizovaná v roku 1959 v Moskve. Táto výstava býva tiež spájaná s uvoľnením vzťahov počas studenej vojny, keď fotografia prezidenta Nixona, ako priateľsky debatuje so sovietskym premiérom

40 John SZARKOWSKI, „The Family of Man“, in: ELDERFIELD (ed.), *The Museum of Modern Art*, s. 12.

41 Výstava sa konala v Bazileji, Miláne, Madride, Berlíne, Amsterdame, Bruseli, Paríži a Londýne. Pozri bližšie: Bruce ALTSHULER, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History*, London: Phaidon Press 2008, s. 373.

Chruščovom na výstave pred objektom americkej kuchyne — známa ako *Kitchen debate* — obletela svet.

42 Helen M. FRANC,
„The Early Years of the
International Program and
Council“, in: ELDERFIELD
(ed.), *The Museum of Modern
Art*, s. 110.

Ak odhliadneme od jednotlivých sporov a rôznorodosti názorov na vzťahy umenia, múzejných inštitúcií a štátu cez optiku studenej vojny, stále tu ostáva téma globálnej distribúcie či cirkulácie amerických výstav. Ich obrovská produkcia a export, s ktorým si ani Sovietsky zväz, ani vojnou zdevastovaná Európa nemohli v žiadnom prípade merať sily, súvisí s rozvojom povojnových globálnych aspirácií USA. Pripomeňme tiež, že export americkej kultúry (a amerických hodnôt či životného štýlu) sa týkal nielen krajín, kde USA asistovali pri povojnovej obnove Európy prostredníctvom Marshallovho plánu a rôznych pôžičiek, ale aj napríklad Latinskej Ameriky a ďalších krajín, kde mali USA rôzne ekonomické záujmy.⁴² Posun amerického umenia k internacionalizácii bol tak sprevádzaný reálnym pohybom kapitálu koncom štyridsiatych a v päťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia.

Na druhej strane nemožno poprieť, že na základe kultúrnych dohôd fungovali aj výstavy recipročné a kultúrna výmena prispievala k vzájomnému poznávaniu rôznych národov a kultúr, teda benefity nemuseli byť vždy materiálne. V prípade komunistického bloku nedochádzalo k ekonomickej spolupráci, ani k výmenným výstavám, tak ako tomu bolo u významných západoeurópskych centier umenia. Ako dokazujú analyzované výstavy amerického umenia v Československu, ich dovoz bol skôr záležitosťou príležitostnou, avšak určite nie náhodnou: ich historicko-politická situovanosť je nepopierateľná, rovnako ako ich poslanstvo smerom na východ. Takisto je evidentné, že medzi vývozom amerického umenia a dovozom výstav spoza železnej opony nefungovala rovnováha či obojstranná kultúrna spolupráca. Existovali len ojedinelé prípady výstav východoeurópskeho umenia realizovaných v centrách umenia v USA. Umenie stredovýchodnej (resp. juhovýchodnej) Európy ako súčasť sovietskeho bloku figurovalo na okraji záujmov USA a známych je len niekoľko výstav v post-stalinskom období, napríklad *Fifteen Polish Painters* (1961), *Recent Czech and Polish Posters* (1968), *Yugoslavia: A Report* (1969) a *Constructivism in Poland 1923-1936* (1976) v MoMA. Umenie z Československa bolo po prvýkrát prezentované v Guggenheimovom múzeu v New Yorku v rámci výstavy *Modern Treasures from the National Gallery in Prague* na prelome rokov 1988–89 ako recipročná výstava k výstave *Poklady moderního umění ze sbírek Guggenheimovy nadace* uskutočnená v Národní galerii v Prahe v tom istom čase.