

JANA GERŽOVÁ

An attempt to give instructions on how to accept and interpret migration

Anne Ring Petersen: Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world, Manchester University Press 2017.

Annotation

The reviewer describes the book as an interesting view on the phenomenon of migration, which is not examined primarily through the prism of its current economic, social, political or security implications, but with regards to contemporary art. Despite this, the issue is embedded in a broader historical and theoretical framework – Petersen points out the so-called “mobility turn”, for instance. In the clarification of the concept of migration, she primarily refers to the book by T. J. Demos – *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013), containing the definitions of the main types of migration (diaspora, refugees, nomadism), which she further specifies (circular migration). Regarding the analysis of specific works, she deals with the concept of “migratory aesthetics”, referring to Mieke Bal and Griselda Pollock and, to the correlations of aesthetics, politics and ethics.

The reviewer considers the parts of the book, in which the writer analyses specific works, to be the most significant. It is well visible in the detailed interpretation of the works by Danh Vo – *We The People (Detail)*, 2011 – 2016 (its detail is on the cover of the book) and Isaac Julien – *Western Union: Small Boats*, 2007 (concluding the book). Both works aptly illustrate a spectrum of issues pointed out by Petersen in the book. The conclusion of the review raises the question to what extent can a book help to tackle the challenge of migration and its impact on art in Slovakia. Although the current migration crisis does not directly impact the country, this issue resonates not only among domestic artists (in particular Daniela Krajčová and her projects with immigrants located in Slovakia at the refugee camp in Rohovce and Oto Hudec, who has, in the long term, examined not only the current issues of migration, but also its causes), but also at various exhibitions and discussions it triggers (e.g. *Fear of the Unknown*, Kunsthalle Bratislava, 2016, curator Lenka Kukurová). The question that has remained to be answered is how to apply the conclusions of the book on the migration that occurred in 1993, after the breakup of Czechoslovakia, when dozens of Slovak artists emigrated to the Czech Republic: What type of migrants do they represent and, what has been the impact of such a departure of Slovak artists on Slovak and Czech art? This issue has also been highlighted by the recent exhibition of Monogrammist T. D. called *Migrant* (2018, The House of Arts, Brno, Czech Republic) prepared by the Slovak artist Dezider Tóth, who, after 66 years, moved to Brno, where he now lives and works.

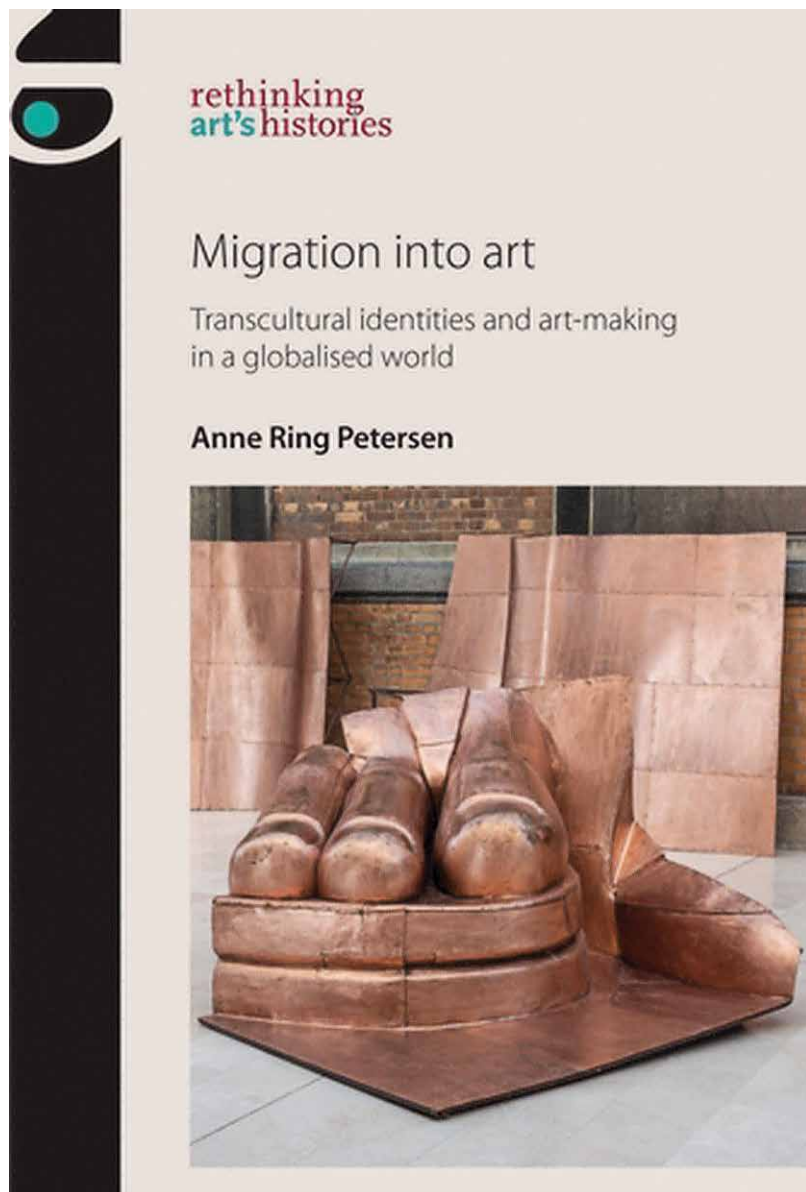
Jana Geržová is art historian and critic dealing with many different aspects of art of the 20th and 21st Century, including analytical and conceptual tendencies, construction of feminist and postmodern identity and expanded painting. Editor-in-chief of PROFIL Contemporary Art Magazine
jgerzova@gmail.com

Danh Vo: My, Ľudia (Detail) / We The People (Detail), 2011. Prvýkrát bolo dielo vystavené v Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2011), pod názvom JÚL, IV., MDCCLXXVI, čo je dátum podpísania deklarácie nezávislosti USA od Veľkej Británie. Majetok Galérie Chantal Crousel / Courtesy of Galerie Chantal Crousel. Foto / Photo: Nils Klingner

JANA GERŽOVÁ

Pokus o návod, ako prijať a interpretovať migráciu





Obálka knihy Anne Ring Petersenovej s reprodukciou diela Danh Voa My, Iudia (Detail) / We The People (Detail), 2011 – 2013, Statens Museum for Kunst, 2013. Majetok autora / courtesy of the artist, foto / photo: Anders Sune Berg

Anne Ring Petersen: Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world / Migrácia v umení. Transkultúrna identita a umenie v globalizovanom svete. Manchester University Press, 2017.

Anotácia

Recenzentka hodnotí knihu ako zaujímavý pohľad na fenomén migrácie, ktorý nie je skúmaný primárne cez optiku jej aktuálnych ekonomických, sociálnych, politických alebo bezpečnostných vplyvov, ale vo vzťahu k súčasnému umeniu. Napriek tomu je problém zasadený do širších historických a teoretických rámcov. Petersenová upozorňuje predovšetkým na takzvaný mobility turn. Pri terminologickom objasnení pojmu migrácia sa ťažiskovo odvoláva na knihu T. J. Demosa *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013), kde sú definované hlavné typy migrácie (diaspóra, utečenectvo, nomádizmus), ktoré ďalej špecifikuje. V súvislosti s analýzou konkrétnych diel pracuje s pojmom „estetika migrácie“, odvolávajúc sa na Mieke Balovú a Griseldu Pollockovú a na vzťah estetiky, politiky a etiky. Význam knihy vidí recenzentka predovšetkým v analýze konkrétnych diel, čo je dobre vidieť na výklade práce Danh Voa *We The People (Detail)* / *My, Iudia (Detail)* z rokov 2011 – 2016, ktorej detail je na obálke knihy, a diela Isaaca Juliána *Western Union: Small Boats* (2007), ktorým sa kniha končí. Obe diela výstižne ilustrujú spektrum problémov, na ktoré Petersenová v knihe poukazuje. Záver recenzie je venovaný otázke, do akej miery môže kniha pomôcť uchopiť problém migrácie a jej vplyv na umenie na Slovensku. Napriek tomu, že aktuálna migračná kríza sa krajiny nedotýka bezprostredne, téma rezonuje nielen medzi domácimi umelcami (predovšetkým Daniela Krajčová a jej spoločné projekty s imigrantmi umiestnenými na Slovensku v utečeneckom tábore v Rohovciach a Oto Hudec, dlhodobo skúmajúci nielen aktuálny stav utečenectva, ale aj jeho príčiny), ale aj formou výstav a diskusií, ktoré vyvolávajú (napríklad *Strach z neznámeho*, Kunsthalle Bratislava, 2016, kurátorka Lenka Kukurová). Otvorenou zostáva otázka, ako aplikovať poznatky sprostredkované knihou na migráciu, ktorá nastala po rozpade Česko-Slovenska v roku 1993, keď sa desiatky slovenských umelcov presťahovali do Česka. Aký typ migrantov reprezentujú a aký vplyv na slovenské a české umenie má tento ich početný odchod? Upozorňuje na to aj nedávna výstava *Migrant* (2018, Dom umenia, Brno) Monogramistu T.D., výtvarníka, ktorý sa po 66 rokoch vysťahoval do Českej republiky, kde žije a tvorí.

Kniha Anne Ring Petersenovej *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world* / *Migrácia v umení. Transkultúrna identita a umenie v globalizovanom svete* (Manchester University Press, 2017) je zaujímavým pohľadom na fenomén migrácie, ktorý nie je skúmaný primárne cez optiku jej aktuálnych ekonomických, sociálnych, politických alebo bezpečnostných vplyvov, ale vo vzťahu k umeniu. I keď si slová migrácia a migrant momentálne spájame predovšetkým s európskou migračnou krízou, ktorá kulminovala v roku 2015, keď do Európy prišli viac ako dva milióny ľudí, nie je to nový fenomén. Ak sa pozrieme na svetové dejiny, ukazuje sa, že ich dynamika je nielen ovplyvnená, ale priamo tvorená veľkým migračným pohybom. Stačí pripomenúť sťahovanie národov v 4. až 6. storočí, objavenie Ameriky a následnú európsku koloniálnu expanziu, masovú migráciu Európanov do Severnej Ameriky na prelome 19. a 20. storočia, migráciu ľudí ohrozených nástupom fašizmu

v tridsiatych rokoch 20. storočia alebo represívnou politikou Sovietskeho zväzu voči svojim satelitom (násilné potlačenie protikomunistického povstania v Maďarsku v roku 1956 či okupácia Československa v roku 1968).

Petersenová, ktorá knihu časovo rámkuje obdobím posledných dvoch desaťročí, vychádza z predpokladu, že migrácia nie je žiadnou anomáliou, ale ide o fenomén, ktorý sa v čoraz globalizovanejšom svete stal súčasťou každodenného života a má vplyv na tvorbu nielen individuálnych, ale aj národných, regionálnych, kultúrnych a komunitných identít. Platí to nielen pre milióny migrujúcich ľudí, ale aj pre tých, ktorí nikdy neopustili domov. Citujúc Paula Virillia sa hneď v úvode knihy pýta, *ako sa budeme s týmto trvalým pohybom, s trvalým pohybom dejín v pohybe vyrovnávať*. Napriek tomu, že v centre autorkinho záujmu sú otázky pátrajúce po tom, ako sa migrácia a globalizácia prejavuje v súčasnom umení, odpovede hľadá nielen v analýze samotného umenia a konkrétnych diel, ale problém zasadzuje aj do širších historických a teoretických rámcov. Upozorňuje na takzvaný mobility turn (s. 2, 4, 39), obrat, ktorý bol v deväťdesiatych rokoch minulého storočia definovaný v spoločenských vedách v dôsledku enormného nárastu migrácie. Sociológovia Mimi Shellerová a John Urry to v štúdiu *The New Mobilities Paradigm* (2006), na ktorú autorka odkazuje (s. 2), vyjadrili hyperbolou: *Celý svet sa zdá byť v pohybe. Žiadatelia o azyl, medzinárodní študenti, teroristi, členovia diaspór, rekreanti, obchodníci, športové hviezdy, utečenci, batôžkoví turisti, osoby pravidelne dochádzajúce za prácou, mladí mobilní profesionáli, prostitútky, príslušníci ozbrojených síl, všetci títo a mnohí ďalší plnia svetové letiská, autobusy, lode a vlaky. Rozsah tohto migrovania je obrovský*.¹

Pri terminologickom objasnení pojmu migrácia sa ťažiskovo odvoláva (s. 6 – 7) na knihu T. J. Demosa *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013), kde sú objasnené hlavné typy migrácie a zmena, ktorá nastala v spôsobe, ako súčasné umelkyne a umelci, na rozdiel od svojich modernistických predchodcov, k tejto téme pristupujú. Petersenová sa stotožňuje s Demosom, ktorý tvrdí, že ak chceme uchopiť migráciu v kontexte súčasného umenia, nevyhneme sa terminologickému posunu od pojmu *exil* (vyhnanstvo, vyhodenie, spájané s disentom a opozíciou voči represívnym režimom) k skupine pojmov, z ktorých vyberá tri koncepty migrácie: *diaspóru* (vo význame územia, ktoré je v cudzine obývané členmi určitej skupiny, spravidla národa, uchovávaajúcej si silné väzby k domovine); *utečenectvo* (nútené vysídľovanie v dôsledku politického či etnického prenasledovania, vojnových a prírodných katastrof) a *nomádizmus* so špecifickým odkazom na „umelecký nomádizmus“. Demos jednotlivé modelové situácie spája s rôznymi dekadami neskorého 20. a raného 21. storočia. Zatiaľ čo osemdesiatym rokom pripisuje ako dominantné umenie diaspóry (Petersenová uvádza ako modelový príklad indické

¹ SELLER, Mimi – URRY, John: *The New Mobilities Paradigm*. In *Environment and Planning A*, 2006, vol. 38, s. 208. Dostupné na https://www.researchgate.net/publication/23539640_The_New_Mobilities_Paradigm.

Ynka Shonibare: Velký chlapec / Big Boy, 2002, tlačaná bavlnená tkanina, sklené vlákna. Postava: 215 x 170 x 140 cm, podstavec, priemer 220 cm / Wax-printed cotton fabric, fiberglass. Figure: 215 x 170 x 140 cm; plinth: 220 cm, diameter. Art Institut of Chicago, Dar Susan a Lewis Manilow / Art Institut of Chicago, gift of Susan and Lewis Manilow. © Ynka Shonibare. Foto/ Photo: Ahlburg Keate





Rina Brnerjee: Her captivity was once someone's treasure and even pleasure but she blew and fled away took root which grew. We knew this was like no other feather, a third kind of bird that perched on vine intertwined was neither native nor her queen's daughters, a peculiar other, 2011, mixed media, 213 x 213 x 183 cm. Zakúpené / Purchased with the Michel Roux Acquisition Fund, Cornell Fine Arts Museum, © Rina Brnerjee

umelkyne a umelcov usadených vo Veľkej Británii, s. 54), pre deväťdesiate roky sa stal určujúci umelecký nomádizmus v zmysle oslavy migrácie, voľného pohybu umelcov a umelkýň z periférií do centier, pre ktorý Petersenová používa termín *cirkulujúca migrácia* (s. 92 – 93). A nakoniec po roku 2000 sa v dôsledku narastajúcej migračnej krízy objavujú témy reflektujúce nútenú migráciu.

Demos aj Petersenová zdôrazňujú, že uvedené tri kategórie sa často prekrývajú, a preto ich chronologickú periodizáciu nemôžeme brať doslovne. Treba s nimi zaobchádzať skôr ako s „genealogickými kategóriami“ (s. 6). Na rozdiel od Demosa, ktorý sa vo svojej knihe ťažiskovo zameriava na umenie reflektujúce nútenú migráciu a utečencov, Petersenová na pozadí globalizácie a vplyvov neo-liberálneho kapitalizmu sleduje predovšetkým umenie diaspóry a nomádizmus. Problematiku nelegálnej migrácie a jej vplyv na umenie analyzuje v šiestej, záverečnej kapitole knihy nazvanej *Migrant geographies and European politics of irregular migration / Migračné geografické oblasti a európska politika nelegálnej migrácie*, kde si ako modelové diela vybrala multimediálnu inštaláciu Ursuly Biemannovej *Sahara Chronicle* (2006 – 2007) a trojkanálové video Isaaca Juliána *Western Union: Small Boats* (2007).

Petersenová sa na vzťah migrácie a umenia pozerá z dvoch teoretických perspektív, ktoré od deväťdesiatych rokov minulého storočia zásadným spôsobom ovplyvňovali tento diskurz (s. 55). Tou prvou je perspektíva postkolonializmu, myšlienkového prúdu druhej polovice 20. storočia, ktorý vznikol ako reakcia na rozpad západného koloniálneho systému a priniesol kritické prehodnotenie celého spektra kultúrneho dedičstva kolonializmu a pretrvávajúcich postkoloniálnych stereotypov (napr. kritika koloniálneho modelu Západ verzus Východ, kde Východ bol symbolom menejcennosti, chápanej ako vrodená vlastnosť nezápadných spoločností, a z tohto vyplývajúca tendencia zaradovať nezápadnú tvorbu do kategórie etnického a pod.). Ako ďalej píše: „Výskum moderného umenia často skúmal vplyv umenia jednej kultúry na umenia iných kultúr, väčšinou však z eurocentrického hľadiska, ktoré považuje kultúrne transakcie za ‚jednosmernú cestu‘, ktorej pravidlá určuje hegemonické, modernizované západné centrum, a ‚zaostalé‘ periférie zostávajú v pozícii prijímateľa vplyvu.“ Odvolávajú sa na Kobena Mercera podčiarkujem, že dejiny umenia málokedy venovali pozornosť „interaktívnej dialektike interkultúrnej výmeny – vzájomného privlastňovania či prisvojovania ako obojsmerného procesu, ktorý je jednou zo základných podmienok modernosti vizuálneho umenia“ (s. 92 – 93).

V súvislosti s aplikovaním postkoloniálnej histórie a teórie na umenie poukazuje na iniciatívu britského časopisu *Third Text*, ktorý sa od roku 1987 stal jedným z hlavných kanálov ich šírenia. Témy časopisu okrem zakladateľov a editorov – Raashed Araeen, Jean Fisherová, Nikos Papastergiadis – určovala aj vplyvná redakčná rada, ktorej členmi boli významní autori ako Edward W. Said, Stuart Hall, Homi Bhabha, Sarat Maharaj alebo Gayatri G. Spivak.

Špecifický problém postkoloniálneho dedičstva, predovšetkým vzťah medzi etnicitou a inštitucionálnym mechanizmom vylúčenia, analyzovala Petersenová v kapitole *Mining the museum in an age of migration / Dobývanie múzea vo veku migrácie*. Ilustrovala ho na príklade tvorby troch autorov, ktorí zvolili stratégiu

kritickej intervencie do zabehnutých štruktúr západného múzea, odhaľujúc jeho politickú a ekonomickú moc: Yinka Shonibare (1962), britský umelec s nigérijskými koreňmi, Rina Banerjee (1963), americká sochárka pôvodom z Indie, a Fred Wilson (1954), afroamerický umelec. Wilsonov projekt *Mining the Museum* (1992) Petersenová nielen zaradila do svojej knihy, ale jeho titul v názve svojej kapitoly aj parafrázovala. Ide o modelové dielo inštitucionálnej kritiky, kde autor rôznymi spôsobmi intervenoval do zbierky Maryland Historical Society, aby poukázal na kultúrnu a historickú marginalizáciu lokálnej afroamerickej komunity. Dobré to ilustruje práca *Metalwork 1793 – 1880 / Kovové predmety*, kde ku kolekcií bronзовých nádob zo zbierky Maryland Historical Society (vyrobené v 18. a 19. storočí Afroameričanmi) priradil železné okovy z depozitára tej istej inštitúcie. Autorka sa v kapitole ďalej venuje podrobnému sémantickému rozlíšeniu pojmov postkolonializmus a dekolonializmus (s. 119 – 127).

Druhou teoretickou perspektívou, cez ktorú Petersenová analyzuje vzťah migrácie a umenia, je koncept takzvanej *migratory aesthetics*, ktorý by sme mohli voľne preložiť ako estetika migrácie. Ide o neologizmus, ktorý do diskusie vniesla holandská kultúrna teoretička a videoumelkyňa Mieke Balová (s. 56) v kontexte kolaboratívneho výskumného projektu, ktorý v rokoch 2004 – 2005 viedla spolu s Griseldou Pollockovou (viac ku genéze pozri pozn. 27 na s. 62), pričom jedným z jeho výstupov bola výstava, v názve ktorej sa slovné spojenie estetika migrácie priamo objavuje – *2 Move: Double Movement, Migratory Aesthetics* (2006).

Na objasnenie pojmu Petersenová cituje Griseldu Pollockovú (s. 57) a spolu s ňou sa pýta: „Čo znamená tento termín? Naznačuje estetika migrácie estetickú dimenziu sociálnych a kultúrnych skúseností z migrácie? Áno. Znamená to, že estetika ako spôsob života a tvorba zmyslu sveta migruje? Áno. Znamená to, že migrácia zahŕňa estetickú povahu bytia a sebatransformáciu? Áno. Znamená prehodnotenie často negatívnej, paranoidnej a úzkostnej reakcie na prichádzajúce, iné tým, že skúma, čo migrácia cíti zvnútra, i to, ako je spoločnosť – traumaticky aj tvorivo – obohacovaná prostredníctvom rozdielov, ktoré by sme mali oslavovať, a nie na ne reagovať strachom alebo odporom?“ Akcent na estetický rozmer diel, ktoré reflektujú migráciu, má podľa Petersenovej aj svoje úskalia. Všetkých, ktorí chcú používať koncept migračnej estetiky, preto vyzýva, aby sa vyhli dvom úskaliam – na jednej strane nadmernému zdôrazňovaniu estetiky, ktoré môže vyústiť do apolitického univerzálneho kozmopolitného ideálu, na druhej strane zanedbávaniu estetických dimenzií umenia a kultúry, ktoré môžu spôsobiť, že migrantom sa odopiera akýkoľvek druh agendy a aktívna účasť na kultúrnej transformácii spoločnosti (s. 59). Úvahy o vzájomnej súvislosti medzi estetikou a politikou, najmä v tom, ako tieto dve oblasti môžu byť vyvážené v umeleckých zobrazeniach migrácie, predovšetkým vtedy, ak ide o migráciu nútenú, sa objavujú vo viacerých častiach knihy. Tam, kde ide o skúmanie teoretického kontextu (s. 33 – 35), ale predovšetkým pri interpretácii konkrétnych diel.

Na obálke knihy je detail práce Danh Voa *We The People (Detail) / My, ľudia (Detail)*, 2011 – 2016, pričom výber autora a diela je výstižnou ilustráciou problémov, na ktoré Petersenová v knihe poukazuje. V tomto kontexte je príznačné, že ide o umelca, ktorý sa narodil v roku 1975 vo Vietname, a keď mal štyri roky,



Fred Wilson: *Metalwork 1793 – 1880 / Kovové predmety*, *Mining the Museum* / Dobývanie múzea, 1992, Maryland Museum, Baltimore

opustil spolu s rodičmi domovskú krajinu. Isté analógie s dnešnou migračnou krízou vyvoláva spôsob, akým sa rodina, plaviaca sa v severnom Atlantiku na doma vyrobenej lodi, snažila dostať do Spojených štátov. Utečencov zachránila nákladná loď patriaca Dánskej lodnej spoločnosti Maersk a tento akt záchrany rozhodol o tom, že sa usadili v Dánsku, kde Vo získal umelecké vzdelanie na kodanskej Royal Danish Academy of Fine Arts. Napriek tomu, že Vo, žijúci striedavo v Berlíne a v Mexiku, je plne integrovaný do globálneho sveta umenia prostredníctvom početných výstav (Walker Art Center, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Guggenheim Museum), rezidenčných pobytov (Los Angeles, Paríž) a ocenení (Hugo Boss Prize), jeho tvorba ukazuje, ako sa osobné zážitky spojené s migráciou v transformovanej podobe stávajú témou viacerých jeho diel. Ako zdôrazňuje Petersenová: „Často si vyberá symbolikou nabitú objekty, ktoré koncepcie (rovnako ako aj fyzicky) dekonštruuje, vytvárajúc komplexné poetické systémy významov s cieľom zviditeľniť zasunuté alebo úmyselne vytesnené aspekty politických dejín“ (s. 14).



Danh Vo: *My, India (Detail) / We The People (Detail)*, 2011. Majetok Galerie Chantal Crousel / Courtesy of Galerie Chantal Crousel. Foto / Photo: Nils Klinger.



Danh Vo: *My, ľudia (Detail) / We The People (Detail)*, 2011. Majetok Galérie Chantal Crousel / Courtesy of Galerie Chantal Crousel. Foto / Photo: Nils Klingner.

Práve takýto charakter má aj projekt *We The People (Detail) / My, ľudia (Detail)*, v ktorého názve sú použité prvé tri slová americkej ústavy vyjadrujúce „národný étos Spojených štátov“ – rovnosť ľudí pred Bohom, ich právo na život, slobodu a šťastie. Ako východisko použil Danh Vo repliku monumentálnej, 46 metrov vysokej Sochy slobody (dielo francúzskeho sochára Frédérica Auguste Bartholdiho), ktorá sa do Ameriky dostala v roku 1886 ako dar francúzskeho ľudu Spojeným štátom k stému výročiu vyhlásenia nezávislosti. Vzhľadom na to, že si vybral ikonu, ktorá sa pre generácie utečencov prichádzajúcich do New Yorku stala symbolom nádeje na lepší život, v kontexte jeho osobného príbehu by sa mohlo zdať, že tu ide o transparentnú tematizáciu migrácie. Jeho práca je však oveľa zložitejšie štruktúrovaná. Vo vytvoril repliku plastiky v mierke 1:1, používajúc identický technologický postup a materiál – tenké medené plechy. Napriek tejto vernosti originálu nikdy neplánoval poskladať 267 samostatných častí do výslednej monumentálnej sochárskej podoby, ako to bolo v roku 1886, keď sa rozobratá plastika prepravovala do USA a jej zostavenie trvalo niekoľko mesiacov. Jeho cieľom bolo, aby sa fragmenty ikonickej plastiky, vystavované samostatne alebo v malých skupinkách,² rozptýlili po celom svete, symbolizujúc abstraktný charakter pojmu sloboda, či dokonca jeho relatívnosť a primárnu konštruo-

2 Prvýkrát bolo dielo vystavené v Kunsthalle Fridericianum v Kasseli (2011) pod názvom *Jül, IV., MDCC-LXXVI*, čo je dátum podpísania deklarácie nezávislosti USA od Veľkej Británie.

vanosť, ktorá sa od krajiny ku krajine, od komunity ku komunite môže meniť. „Na rozdiel od sochy ‚usadenej‘ na Ostrove slobody boli výstavy, ktoré Vo realizoval v rôznych častiach sveta, charakteristické neustálym tokom opakujúcej sa ‚dissecta membra‘.“ Umelcovým zámerom bolo nielen pýtať sa, čo dnes pojem sloboda znamená, ale aj poukázať na charakter dnešného globalizovaného sveta, na neustálu cirkuláciu tovaru (vrátane umeleckých diel), obrazov, politických ideológií a, samozrejme, aj ľudí. *We The People (Detail) / My, ľudia (Detail)*, ako upozorňuje Petersenová, je dielo utvárané sieťou historických a kultúrnych odkazov s potenciálom skúmať celý komplex otázok, napríklad rozdiely medzi výrobnými prostriedkami a hospodárskymi mocenskými štruktúrami 19. storočia a súčasným globálnym ekonomickým systémom. Zatiaľ čo Socha slobody, čiastočne zapltená americkými občanmi a postavená francúzskymi robotníkmi, bola darom Francúzska Spojeným štátom americkým, projekt *My, ľudia* bol vymyslený v Nemecku, vyrobený v čínskom Šanghaji v spolupráci s tímom z bazilejského Kunstgiesserei. Tento aspekt jeho práce môžeme čítať kriticky, pretože „vzhľadom na to, aký je v Číne politický režim a aká pochybná je finančná a právna situácia čínskych robotníkov, premiestnenie výroby do Číny je extrémne ambivalentné, a dokonca takmer cynické, keď sa spája so ‚slobodou‘, ktorú Socha slobody symbolizuje“³ alebo ako „istý druh úprimnosti pri odhaľovaní

3 Petersenová sa odvoláva na kurátorku Mirjam Varadinisovú (s. 16).

ekonomických závislostí“.⁴ Ukazuje sa, že umenie môže „v politickom kontexte fungovať ako rozvolnený, fluidný znak, ktorý budú politické skupiny čítať v zhode s ich záujmami a presvedčením“, takže „fragmentarizovaná, rozložená socha nemusí byť len symbolom úpadku západných myšlienok slobody a demokracie, ako to navrhuje Mirjam Varadinisová,“ na ktorú sa Petersenová odvoláva, ale i „metaforou šírenia, kultúrneho prekladu a transformácie tých istých ideálov demokracie, ku ktorej sa vzťahuje rétorická figúra *My, ľudia* z ústavy krajiny, ktorá sa vníma ako multikultúrny národ.

Druhým modelovým dielom, ktorým sa kniha končí, je trojkanálové video Isaaca Juliana *Western Union: Small Boats* (2007), ktoré je završením autorovej trilógie *True North* (2004) a *Fantôme Afrique* (2005) o cestovaní naprieč kontinentmi a kultúrami. Dielo vzniklo rok po tom, ako sa 30 000 Afričanov pokúšalo cez Kanárske ostrovy patriace Španielsku dostať do Európy, pričom 2 000 z nich plavbu neprežilo (s. 196). Predstavuje zvláštnu kombináciu dokumentárneho a fiktívneho zobrazenia osudov nežiaducich prisťahovalcov s takmer halucinogénnymi obrazmi bývalého aristokratického bohatstva Európy, ktoré je v súlade s Julienovou predchádzajúcou tvorbou. Video nemá rozprávača, príbeh sa skladá zo starostlivo vybraných záberov, ktoré vytvárajú viac vrstiev významov, výrazne posilnených zvukom elektronickej hudby, spevom a cappella a sotva rozlíšiteľnými fragmentmi informácií o ohrozených utečencoch.

Isaac Julien sa narodil v roku 1960 v Londýne černošským rodičom, ktorí emigrovali zo St. Lucia v Karibiku. Hoci vyštudoval maliarstvo, jeho tvorba sa veľmi rýchlo vyprofilovala smerom k filmu a videu. V osemdesiatych rokoch sa angažoval v hnutí mladých čiernych umelcov, ktorí protestovali proti rasizmu v Británii. Bol spoluzakladateľom spoločnosti Sankofa Films/Video Collective, ktorá produkovala dokumentárne i hrané filmy často zamerané na otázky etnickej identity. V roku 1989 natočil 16 mm čiernobiely film *Looking for Langston*, poeticky spracovanú biografii harlemského homosexuálneho básnika Langstona Hughesa, ktorým vstúpil do povedomia odbornej verejnosti.

Príslušnosť k etnickej i sexuálnej menšine od začiatku výrazne determinovala tematické zameranie jeho tvorby, citlivosť na otázky migrácie, vylúčenia, menšiny. Napriek tomu jeho prácu nemôžeme chápať ako politický statement (s. 198). „Práve dôraz kladený na znepokojujúci efekt estetiky, ktorý umožňuje... posunúť divákov z úzkeho politicko-historického kontextu súčasnej Európy a prinútiť ich, aby videli migráciu v širšej, transhistorickej perspektíve a uvedomili si, že oni samy sú historickými subjektmi migračných pohybov.“ Podľa Petersenovej si Isaac Julien uvedomuje potenciálny politický účinok estetiky, a preto jeho slová cituje na záver celej knihy: „Viackrát sa ma pýtali, ako môžem zobrazovať také hrozné skutočnosti takým krásnym spôsobom. Pre mňa to nie je otázka prečo, ale prečo nie? Prečo nepoužiť ten najaristokratickejší, najnobilejší štýl pre také dôležité príbehy?“ (s. 211).

Na záver si môžeme položiť otázku, do akej miery môže kniha pomôcť uchopiť problém migrácie a jej vplyv na umenie na Slovensku. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že krajina, ktorej sa aktuálna migračná kríza nedotýka bezprostredne, masívnym príchodom migrantov, je od globálnych problémov

⁴ Tamže.



Danh Vo: *My, ľudia* (Detail) / *We The People* (Detail), 2011. Majetok Galérie Chantal Crousel / Courtesy of Galerie Chantal Crousel. Foto / Photo: Nils Klinger.

odstriednutá. Napriek tomu téma migrácie rezonuje nielen medzi domácimi umelcami a umelkyňami (predovšetkým Daniela Krajčová a jej spoločné projekty s imigrantmi umiestnenými na Slovensku v utečeneckom tábore v Rohovciach a Oto Hudec, dlhodobo skúmajúci nielen aktuálny stav utečenectva, ale aj jeho príčiny), ale aj formou výstav a diskusií, ktoré vyvolávajú (predovšetkým *Strach z neznámyho*, Kunsthalle Bratislava, 2016, kurátorka Lenka Kukurová). Keď sa však na problém pozrieme z historickej perspektívy, ukazuje sa, že Slovenska sa dotkli viaceré migračné vlny spôsobené zlou ekonomickou situáciou alebo politickými udalosťami. Medzi rokmi 1899 až 1910 odišlo do Ameriky za prácou takmer 400 000 ľudí⁵ a ekonomická migrácia sa opakovane dostavila po páde komunistického režimu v roku 1989. Na druhej strane, pod nútený odchod z krajiny sa podpísali turbulentné politické udalosti: vznik Slovenského štátu (1939), nástup komunistov k moci a znárodnenie súkromného majetku (1948) alebo okupácia Československa vojskami Varšavskej zmluvy (1968). Keď si tieto udalosti premietneme na situáciu v umení, máme tu celé spektrum umelcov, ktorí opustili Slovensko, napríklad Andre Nemes a Jakub Bauernfreund v tridsiatych rokoch minulého storočia v obave pred prenasledovaním, Koloman Sokol v roku 1948, Yuri Dojc, Ladislav Guderna, Štefan Schwartz po okupácii Československa v roku 1968, Stano Filko, Igor Ďurišin, Viliam Jakubík, Juraj Lipták v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch v čase normalizácie. A je tu posledná špecifická vlna

⁵ BAHNA, Milan: *Migrácia zo Slovenska po vstupe do EÚ*. Bratislava: VEDA, 2011.



Isaac Julien: *Western Union: Small Boats*, 2007. Pohľad na inštaláciu v Galeria Helga de Alvear Madrid, 2008. Trojkanálová videoprojekcia, 35 mm farebný film, DVD, 18'22". © Isaac Julien. Foto / Photo: Joaquín Cortes, majetok umelca a Galeria Helga de Alvear / courtesy of the artist and Galeria Helga de Alvear

migrácie, ktorú vyvolal rozpad spoločnej republiky v roku 1993 a vznik samostatného Slovenska, keď sa desiatky slovenských umelkyní a umelcov presťahovali do Česka (Richard Fajnor, Dalibor Bača, Matej Krén, Dušan Zahoranský, Pavla Sceranková, Anča Daučíková, Tamara Moyzes, alebo viacerí fotografi Slovenskej novej vlny ako Kamil Varga, Martin Štrba, Rudo Prekop, Tono Stano či Miro Švolík). Aký typ migrantov reprezentujú a aký vplyv na slovenské a české umenie má tento ich odchod? Upozorňuje na to aj nedávna výstava *Migrant* (2018, Dom umenia, Brno) Monogramistu T.D, umelca, ktorý sa po 66 rokoch vysťahoval do Českej republiky, kde žije a tvorí.

Anne Ring Petersenová je docentkou na Katedre umenia a kultúrnych štúdií Kodanskej univerzity. Jej výskum sa zameriava na medzikultúrne štúdie v umení, najmä na transformačný vplyv migrácie a postmigrácie na súčasné umenie

a kultúrnu identitu. Bola líderkou interdisciplinárnej výskumnej siete *Network for Migration and Culture* (2011 – 2014). Výsledky výskumu priebežne zverejšovala na medzinárodných konferenciách a v zborníkoch. Viaceré kapitoly knihy sú ich prepracovanými verziami. V roku 2012 sa v Bratislave zúčastnila na sympóziu *Malba v postmediálnom veku*, kde predniesla príspevok *Expandujúca malba: diskurzívne bojisko a intermediálne laboratórium*.

Jana Geržová, historička a kritička umenia. Venuje sa rôznym aspektom umenia druhej polovice 20. storočia vrátane analytických a konceptuálnych tendencií, problematike feministického umenia, postmodernej identity a rozšírenému poľu malby. Je šéfredaktorkou časopisu *PROFIL súčasného výtvarného umenia*. jgerzova@gmail.com



Isaac Julien: Western Union: Small Boats, 2007. Pohľad na inštaláciu v Metro Pictures Gallery, 2007.
Trojkanálová videoprojekcia, 35 mm farebný film, DVD, 18'22". © Isaac Julien, majetok autora
a Metro Pictures Gallery /courtesy of the artist and Metro Pictures Gallery. Celok a detail.