

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

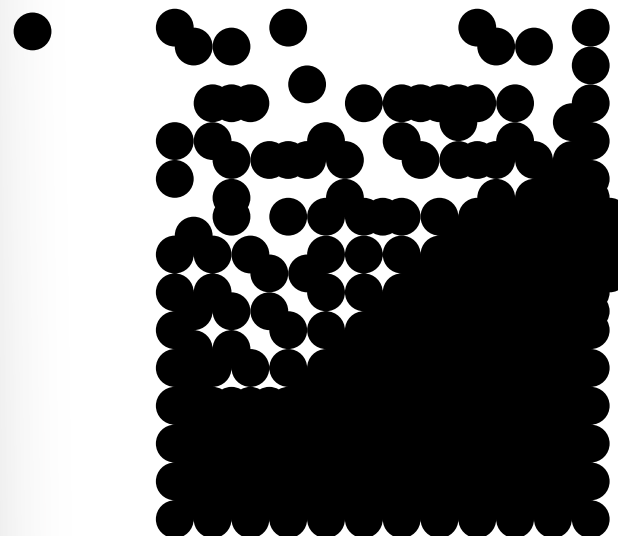
Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

*Martin Škabraha,
Marianna Placáková*



V rozhovoru, který před dvěma lety poskytla našemu časopisu, popsala maďarská historička umění Edit András metody, jimiž nacionalistický režim strany Fidesz ovládl kulturní instituce v zemi, a mluvila o tom, jak podobnému nebezpečí čelit. Splnit je podle ní třeba dvě podmínky: „První je udržet si schopnost kritiky. A to je nějakým způsobem předností umění. Tak či onak, umění vždy reflektuje, co se děje. [Pokud jde o druhou podmínku,] věřím, že solidarita – ať už ji nazveme postnacionální, internacionální, transnacionální, jakkoliv – je rozhodně něčím, co nás může dostat z této situace. Takže ano, všechny hranice jsou na-prosto anachronické.“⁽¹⁾

V době redakční práce na textech tohoto čísla jsme i my s napětím sledovali volební klání v Maďarsku, kde se ke svému (definitivnímu?) konci přiblížila éra Viktora Orbána. Odborným zaměřením *Sešitu* jsou sice teorie a dějiny umění po roce 1945 v širších socio-kulturních souvislostech, samotná možnost věnovat těmto tématům tištěný odborný časopis je však spjata s kulturní politikou státu a ta má svůj obecnější společenský kontext. To, jak dopadnou volby do maďarského parlamentu, bylo proto i pro nás signálem o dalším možném vývoji přinejmenším ve středoevropském prostoru.

Že „neliberálně demokratické“ tendence, silně se promítající do chápání role kultury a umění ve společnosti, nebyly a nejsou omezeny na Maďarsko, ukazuje úvodní studie Ondřeje Horáka a Andrey Kaňkovské, která se zabývá vlivem jednotlivých kulturních politik na galerijní a muzejní instituce v Polsku, Maďarsku a na Slovensku a jejich personální a programovou proměnu v letech 2010 až 2025. „Poučení z případů ostatních zemí V4 nevede k jednoduchému závěru o potřebě chránit kulturu před politickými zásahy, ale spíše k pochopení, že kulturní pole je

1 Daniel GRŮŇ – Pavlína MORGANOVÁ – Martin ŠKABRAHA, „Solidarity Could Get Us Out of This Situation: An Interview with Edit András“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 18, 2024, č. 36, s. 181.

neustále formováno mocenskými vztahy, které nelze zcela eliminovat – pouze zpřehlednit, zpomalit a distribuovat tak, aby případné změny režimů nenarušovaly základní institucionální, především personální kontinuitu,“ shrnují autoři v závěru článku.

Srovnání tří „visegrádských“ zemí nezahrnuje Českou republiku, studie ale vychází v době, kdy bude nevyhnutelně čtena právě v kontextu debat a často i protestních hlasů reagujících na kulturní politiku nové české vlády, jež se ještě nedávno hlásila ke spojení s vládou Viktora Orbána.

Co je příčinou toho, že jsou si politické trendy ve visegrádských zemích podobné? Jedním z možných a ve veřejném prostoru častých vysvětlení je společná historická zátěž státního socialismu, který mj. charakterizovalo přizpůsobování se kulturních a vzdělávacích institucí ideologickým požadavkům autoritářského režimu.

Článek Zuzany Kříškové se věnuje právě jedné z fází československého socialistického režimu, konkrétně normalizačnímu období na pražské AVU, a zkoumá různé druhy mocenských vztahů, které na institucionální rovině ovlivňovaly personální politiku ve světě umění. Jeho hlavním předmětem je hledání odpovědi na otázku, proč právě na Akademii, ve srovnání s ostatními vysokými školami uměleckého zaměření v Československu, měly posrpnové čistky relativně omezený dopad a proč si tak AVU udržela značnou personální kontinuitu. Umělci a akademičtí funkcionáři jako František Jiroudek, Karel Souček a Arnošt Paderlík ovšem za tento úspěch později zaplatili; svou angažovaností se osobně i umělecky natolik propojili se socialistickým režimem, že po jeho konci symbolicky padli i oni. „Oficiální“ umění té doby bylo odsouzeno jako podíl na budování režimu, de facto tedy jako projev kolaborace – a jako součást temné minulosti, která už se neměla vrátit.

Jsou to údajné přetrvávající vzorce z dob státního socialismu, co stojí za autoritářskými tendencemi současnosti? Krizové jevy se přece objevují i v zemích bez této „zátěže“, jak demonstruje především Trumpova administrativa v USA, kterou ostatně se zmiňovanou Orbánovou vládou

pojily nadstandardní vazby. Navíc, „postkomunističtí“ už jsme skoro tak dlouho, jako jsme byli „komunističtí“. Pozornost bychom tak měli věnovat nejenom tomu, v čem se historicky lišíme od zemí Západu, ale také tomu, co s nimi dnes máme společného. A zde se nabízí jiné vysvětlení – extrémní koncentraci moci v rukou úzké vrstvy nejvlivnějších korporací a jejich majitelů.

Možný úhel pohledu na tuto problematiku nabízí Jiří Melzmuf. V článku o „materiální základně fotografie“ pracuje s klasickým marxistickým pojmovým aparátem. Ten může pro některé čtenáře a čtenářky patřit k podobně překonaným konceptům jako výše zmiňované umění doby normalizace. Melzmuf však ukazuje, že jde o překvapivě živý nástroj, umožňující odkrývat skryté souvislosti zdánlivě bezpracné nadprodukce vizuálních obsahů, kterými jsme zahlceni na sociálních sítích a digitálních platformách. Toto pouze zdánlivé osvobození fotografie od „hmoty“ slouží podle autora primárně k tomu, aby „zakrylo drastickou exploataci přírodních zdrojů i lidské práce a učinilo ji neviditelnou a obtížněji zpochybnitelnou“.

Technologicky – a tedy i mocensky – zprostředkovaná však v naší společnosti není jen reprodukce vizuálních obsahů, ale také reprodukce v daleko intimnějším smyslu, totiž samotné biologické pokračování člověka jako živočišného druhu. Denisa Michalinová se ve svém textu věnuje současným uměleckým projektům, které různými způsoby tematizují a imaginují ektogenezi, tedy vývoj plodu mimo tělo. Na konkrétních příkladech (instalace *UNBORN0X9* či díla kolektivu Keiken) autorka sleduje historii i současné uvažování o této technologii, která by mohla sloužit jako nástroj emancipační, anebo naopak i jako nástroj zintenzivňující tradiční nerovnosti mezi různými znevýhodněnými skupinami obyvatel.

Schopnost umění ztvárnit a pomoci nám prožít podobná dilemata je příkladem jeho kritického potenciálu, o kterém v úvodu tohoto editoria hovořila Edit András. Ačkoliv v souvislosti s vystavováním uměleckých děl se běžně hovoří o diváctví, což většině lidí sugeruje pasivní

přijímání naaranžovaného obsahu, setkání s uměním, byť i v tradičních formátech, může být mnohem otevřenější.

Eva Skopalová pomocí pojmu chronotop tematizuje výstavu jako prostorové médium, kde pohyb není jen přesunem od jednoho pevně daného stanoviště k druhému, ale je způsobem, jak spoluutvářet význam, který dílo nabývá. Výstavy *a-Historische klanken* (1988) a *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR* (1978), pracující s polytemporální kombinací děl z různých historických období, tak autorka prezentuje jako diskurzivní média, která umožnila artikulaci nelineárního času právě prostřednictvím specifické konstelace artefaktů. Tento přístup je podle Skopalové inspirativní pro současnou kurátorskou praxi i umělecko-historické uvažování.

Jeho příkladem je i kniha, kterou v posledním textu 40. *Sešitu* recenzuje Tomáš Murár. Dvousvazkové *Dějiny českých dějin umění* (Praha: UMPRUM 2020, 2025) Mileny Bartlové pokrývají historii tohoto oboru mezi léty 1945 až 1989. Navzdory tomu, že se autorka v úvodu publikací přihlásila k ambicióznímu teoretickému aparátu, zůstává podle Murára její výklad – přes bohatství archivních dat a faktů – v podstatě pozitivistickým popisem institucí, publikační činnosti a vzájemných vztahů jednotlivých aktérů, nikoli skutečně teoreticky podloženou analýzou toho, jak se utvářelo myšlení o umění. Současně však recenzent přiznává, že Bartlová v tomto přístupu rozhodně není osamocena, protože se v českém prostředí jedná o poměrně rozšířený problém.

Dějiny nikdy nejsou pouhou chronologií, stopy minulosti jsou v nich vystaveny současnému pohledu, který je umí vidět ve zcela nových, dobově „nepatřičných“ souvislostech – podobně, jako je tomu v případě chronotopu. Umělecká díla vymaněná z pevného časového pořádku ploché bílé stěny lze skrze naši prostorovou zkušenost propojovat do nových celků, překračovat jejich navyklé rámování a hledat s nimi novou, nečekanou perspektivu – estetickou a možná i politickou. Hranice jsou v této hře skutečně anachronismem.