

EDITORIÁL

Sedmadvacátý *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* se na první pohled zásadně liší od dvou předcházejících, věnovaných dějinám výstav. Zatímco čísla 25/2018 a 26/2019 byla tematická, texty shromážděné v čísle 27/2019 jsou námětově velmi různorodé; a zatímco předmětem zájmu dvou předchozích svazků bylo médium výstavy, které je – alespoň v tradičním chápání – výsostným prostorem umění jako umění, otevřením nového *Sešitu* vstupujete do prostorů, které se vůči umění mohou jevit jako vnější či dokonce cizí. První pohled však často klame – a v umění možná více než v jiných zónách. Jestliže v obecném povědomí bývá prostor pro umění jasně vymezen a tím jako by bylo předem dáno, co k umění patří a co ne, předkládané texty demonstrují, jak se prostor umělecké tvorby protíná s prostory ideologických aparátů, genderových vztahů, hormonálních sítí a digitálních toků, ba i s prostory, které se našemu poznání vymykají podobně, jako se zrcadlovému odrazu vymyká třetí rozměr – a přesto je v něm nějak přítomen. Ačkoli tedy v předkládaném svazku sedmi textů již netematizujeme médium výstavy, pokračujeme v tázání po tom, co je vůbec vystavováno, je-li vystavováno umění; a co při takovém vystavování zůstává skryto, ačkoliv je to – podobně jako onen třetí rozměr v zrcadle – současně přítomné a my jsme tak vystaveni jeho působení.

Jedním z na první pohled vnějších prostorů, v nichž umění vzniká a je přijímáno, je prostor geopolitický. Tvrzení, že takový prostor není jednoduše dán, nýbrž je výsledkem mocenských zápasů, nebude působit příliš překvapivě. Méně samozřejmé je zamýšlet se nad tím, jak například samotné pojmy střední a východní Evropy, jimiž bývá označována naše část světa, ovlivňují pohled na umění, které zde vznikalo a vzniká. Zejména dualita Západu a Východu není hodnotově neutrální; často se překrývá a navzájem

posiluje s dualitou demokracie a totalitarismu, jejíž ideologický rámec utváří pohled na naši minulost – a nutně tedy i současnost. Toho si všimají dva kratší texty předkládaného čísla.

Tomáš Pospiszyl v diskuzním příspěvku „Úkoly pro dějiny umění východní Evropy doby socialismu“ tvrdí, že je načase oprostít se od vyrovnávání se s komunistickou minulostí jakožto dosavadním rámcem uměleckohistorického výzkumu a začít se dívat na socialistické umění jako na umění jakékoliv jiné historické epochy, bez nekritického přebírání západních vzorů a bez předem hodnotícího dělení na oficiální (a tedy režimem ideologicky pokřivené) a neoficiální (jaksi automaticky autentičtější) tvorbu. Podobné poselství má i kniha *Art and Critical Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe. A Critical Anthology*, vydaná newyorským Muzeem moderního umění (MoMA) a v tomto čísle *Sešitu* recenzovaná Jitkou Šosovou. K ostráživosti vůči zavedeným binaritám ostatně vyzýval i editor časopisu *ARTMargins* Sven Spieker v přednášce vyslovené při příležitosti křtu anglického výboru z prvních deseti let *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* (2007–2017). Ten se v aule AVU odehrál 12. listopadu 2019, tedy právě v době, kdy jsme dokončovali aktuální, již čtvrté číslo dalšího desetiletí.

Jak by mohl vypadat přístup k dějinám socialistického umění, oproštěný od přebírání zdánlivě univerzálních západních kategorií, ukazuje studie Marianny Placákové „Československá zkušenost jako východisko. Feministické umění v období státního socialismu“. Autorka polemizuje s tezí, že teprve po roce 1989 se v českém a slovenském umění mohly rozvíjet autentické feministické tendence, přicházející ze Západu. Podle ní byly některé projevy tzv. neoficiální umělecké scény ne pouhými předobrazy či nedokonalými protějšky západního feministického umění, nýbrž plnohodnotnou, byť lokálně specifickou formou feminismu. K jejímu pochopení je ovšem třeba docenit i některé aspekty oficiální genderové politiky tehdejšího režimu.

Nebylo by ale feminismu bez zdánlivě samozřejmé diference mezi mužem a ženou. Ta koneckonců sehrála svou roli i v umění, jehož oficiální kánon nejednou operoval s představou umělce-muže coby aktivního činitele a ženy coby objektu vystaveného jeho pohledu. Tradiční genderovou binaritu zkoumá Lenka Veselá v textu „Hormonální design: syntetické hormony a správa života“ z perspektivy, která je na poli teorie umění věru neotřelá – klíčovými aktéry zde nejsou umělci a jejich objekty, nýbrž biochemické entity v podobě pohlavních hormonů, jako je – zdaleka nejen mužský – testosteron. Nejde přitom jen o uvědomění si toho, jak je vnímání

biologického pohlaví rámováno kulturními vzorci. Dnešní realita je ještě daleko radikálnější – nemáme co do činění jen s jakousi abstraktní kulturou, pod jejímž oděvem zůstává přirozenost našich těl takříkajíc nedotčená, ale s technologiemi, které prostřednictvím farmaceutických produktů (jež navíc patří do prostoru kapitalistické ekonomiky) umožňují přímou manipulaci s biologickou výbavou člověka.

Kde je v takovém světě hranice mezi autonomním prostorem sebe si vědomého individua a jeho vnějším prostředím? Podle Tomáše Javůrka je problematický již samotný předpoklad existence individua coby svébytné nedělitelné jednotky. V článku „Dividuum, data, tatatata“ se zabývá problematikou digitalizace našich životů, kdy se v počítačových sítích stáváme pouhými shluky niterně nijak nesouvisících dat a ztrácíme naději na jakýkoliv celistvý obraz světa a našeho místa v něm. Naše existence zde fúzí s bytím strojů a umělého prostředí – což ale může být nová příležitost pro umění, pakliže přistoupí na tuto hru mimo-lidského, v němž o díle platí, že se tvoří, spíše než by jej *někdo* tvořil.

Svět dividuí je svět, o němž nelze mít úplný přehled, natož aby bylo možno nad ním vykonávat úplnou kontrolu. Myšlenka, že prostor, v němž se pohybujeme, má více rozměrů než jen ty, které umíme uchopit a znázornit, se však neobjevuje až s digitalizací. Lucia Miklošková rozebírá v článku „Nekonečně tenký rozdiel v predstave Marcela Duchampa“ pojem „infra-mince“, kterým se jeden z nejslavnějších umělců 20. století snažil uchopit spojení mezi naším trojdimenzionálním prostorem a smyslově nepoznatelným čtyřdimenzionálním prostorem, o němž spekoval matematik Esprit Pascal Jouffret. Tam, kde se vědecké poznání muselo zastavit na nekonečně tenké, avšak nepřekročitelné hranici, se Duchamp snaží pokračovat uměleckými metodami, inspirovanými mj. principem zrcadlového převrácení.

Duchamp patřil k těm, jejichž dílo nejvíce vyvolávalo otázky po tom, co vůbec umění je. Tyto otázky se staly i předmětem umělecké tvorby samotné – a podle Arthura C. Danta je taková sebereflexe znakem konce umění. Šárka Lojdová ve své studii „K původu teze o konci umění Arthura C. Danta“ hledá kořeny tohoto vlivného konceptu. Oproti obvykle uváděnému odkazu na Hegelovu *Estetiku*, podle které má umění minulostní charakter, hledá genealogii Dantovy úvahy spíše v Hegelově *Fenomenologii ducha* a jeho pojmu konce dějin, který však Danto četl značně svérázným způsobem.

Doufáme, že navzdory údajným koncům dějin i umění vás nekonečná složitost světa, která se proplétá i sedmadvacátým *Sešitem*, neodradí, ale naopak naláká a inspiruje, a že předkládané texty

budou základem dalších diskusí a rozvíjení nových teorií. Snad tedy ani tento *Sešit* nedopadne jako Dantův výtisk Hegelovy *Estetiky*, který jeho majitel zřejmě nikdy nedočel.

Martin Dokupil Škabraha
Anežka Bartlová