

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

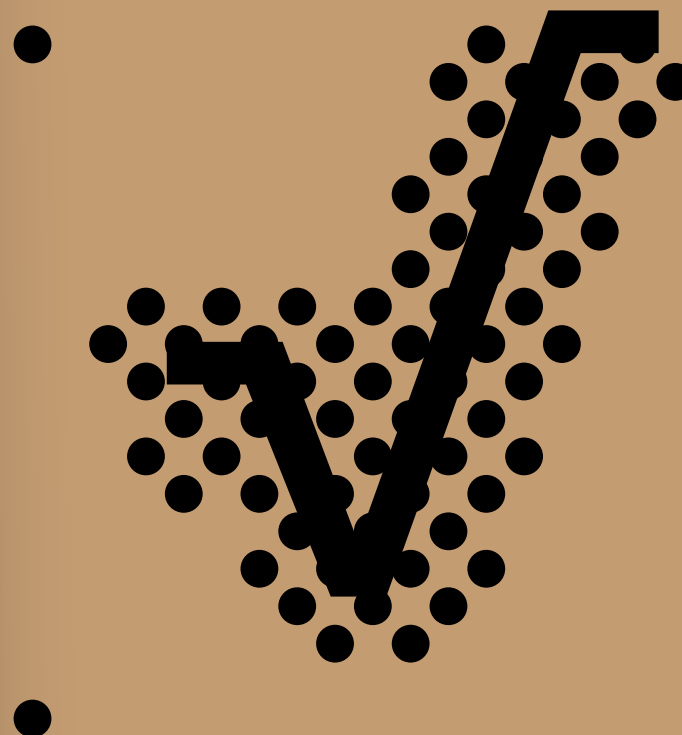
Editoriál

Editoriál

Editoriál

Editoriál

*Martin Škabraha*  
*Anežka Bartlová*



Období, ve kterém jsme připravovali finální znění textů tohoto čísla, bylo obdobím útěchy ze sestupných křivek, znázorňujících klesající počet nakažených a nemocných koronavirem – křivek, jejichž trajektorie se stále ještě může změnit a naši křehkou naději rozkolísat novými obavami.

Graf není nic jiného než sada statistických údajů transformovaná v linii či jiný vizuální útvar (sloupce, „koláče“). Umožňuje nám vidět něco, co je jinak lidskými smysly jen těžko postizitelné, například průběh pandemie v delším časovém úseku. Graf ale zároveň promění (bez)počet konkrétních situací, zápasů a tragédií ve statistickou veličinu. Zachycení a zviditelnění vybrané veličiny je tak vykoupeno ztrátou jiných aspektů sledovaného jevu.

Pokusem vrátit statistickým číslům a křivkám dotek konkrétních lidských osudů byla akce hnutí Million chviliek pro demokracii na pražském Staroměstském náměstí v březnu tohoto roku, zamýšlená jako uctění památek obětí covidové pandemie. V podobě čtyřiaadvaceti tisíců bílých křížů (tehdejší oficiálně udávaný počet obětí), nasprejovaných na dláždění jednoho z celonárodních „míst paměti“, vzniklo dílo, které si záhy získalo nejen diváky, ale i další spolutvůrce – pozůstalé, kteří ke křížům začali nosit květiny či připisovat jména blízkých, o které je virus připravil.

Iniciátoři akce jistě sledovali vlastní politické cíle, použili však vyjadřovací prostředky, o nichž lze oprávněně tvrdit, že je kultivovalo umění, z něhož známe celou řadu podobných příkladů intervence do veřejného prostoru (někdy i s přiznanou politickou motivací). Nevíme, jak by se na akci Milionu chviliek díval německý filozof Albrecht Wellmer (zesnulý před třemi lety), je ale možné, že by v ní viděl právě doklad schopnosti umění dávat výraz přehlíženému či prchavému, a tím přispívat k inkluzivitě veřejné rozpravy, a tedy i ke kvalitě demokracie. Více o něm a o jeho myšlenkách, navazujících na estetiku Theodora Adorna, píše Sabrina Muchová v článku *Umění a demokratizace*.

I demokratický stát má ovšem moc omezit základní práva, například vyhlásit tzv. lockdown. Každý podobný zásah státní moci do lidských životů nutně vyvolává napětí

mezi úřadující vládou a společností, neboť samotná společnost není jen prostým souhrnem jednotlivců, ale také jejich setkáváním, sdílením prostoru a nekonečnou výměnou sdělení, věcí – a někdy bohužel i nebezpečných virů. Lockdown tedy není jen sadou technických opatření, ale nevyhnutelně i zásahem do sociality jako takové. Pociťovali jsme to velmi intenzivně i v umění či kultuře obecně. Připomněli jsme si, že kulturu netvoří samotná díla, ale dění, které se kolem nich odehrává: navštěvování galerií, divadelních a koncertních sálů, vzrušené debaty po představení – kultura je zkrátka „ruč“, jakkoliv toto slovo zpravidla používáme jen ve spojení s turismem.

Zakázat či naopak přikázat určité aktivity může každý stát. Demokratický stát by však od jiných mělo odlišovat to, jak přistoupí k projevům odporu vůči zásahům do osobních svobod, resp. k projevům nedůvěry vůči státním institucím a také vědeckým kruhům, o jejichž expertizu opírají státy v situacích, jako je pandemie, svá tvrzení o veřejném ohrožení. Jisté srovnání s dneškem nabízí v této souvislosti studie *Města na kraji nemocnic*, v níž Vojtěch Márc mapuje fenomén tzv. geopatogenních zón, v němž se na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století podle jeho názoru odrážela nespokojenost části společnosti s prostředím postaveným dle principů průmyslové modernity, resp. její státně socialistické varianty. Nebezpečí geopatogenních zón a nebezpečí covidové pandemie jsou – přinejmenším z dnešního pohledu – nesouměřitelné, Márc však zdůrazňuje problém, který v jiné podobě řešíme i my: pokud stát a jeho expertní systémy ignorují, marginalizují, či dokonce potlačují projevy pochybností a nedůvěry v architekturu současnosti (v doslovném i přeneseném slova smyslu), problém nezmizí, ale vynoří se v jiné podobě – např. jako někdejší nekritická víra v proutkařství nebo dnešní odpor k očkování. Grafy s počty nakažených mluví svůdně jednoznačnou řečí – kolik jiných křivek ale přehlízíme?

Samotná metafora přehlíženého či okrajového je přitom ne náhodou metaforou prostorovou. Do značné míry je totiž otázka ne/viditelnosti otázkou vztahu mezi centrem

a periferií. Co je realita a jak má být hodnocena, to je často autoritativně určováno právě z centra, zatímco zkušenost okrajů, pomezí či různých „záhoří“ je zhusta přehlížena, nebo je jí připisován méně významný status. V době, kdy po českých domácnostech chodili různí vyhledávači a „odstíňovači“ geopatologických zón, bylo téma center a periferií zvýrazněno globalizací. Právě do tohoto kontextu je zasazena studie Markéty Jonášové o výstavě *Frisbee*, jejíž kurátoři se v letech 2004–2006 pokusili zachytit fenomén českého videoartu. Jonášová polemizuje s pojetím pohyblivého obrazu jako fenoménu, který ztratil svou sociokulturní stabilitu, přesahuje hranice států, a působí proto na první pohled univerzálně. Autorka zdůrazňuje, že umělecká tvorba, a to ani u relativně nového a globálními sítěmi snadno šířitelného formátu, jako je video, nepřejímá pasivně světové trendy, určené v globálních centrech, ale utváří je lokálně specifickým způsobem, jenž se projevuje i v možnostech prezentace dotyčných děl.

Kdo má mít vlastně autoritu určit, co je to – v mezinárodním kontextu – reprezentativní přehlídka českého videoartu? Otázka legitimní autority je pro demokracii klíčová, ale neméně důležitá je i v umění, a to počínaje jeho výukou. Odkud se bere autorita uvádět jiné do světa umění, spolurozhodovat o tom, jakým směrem mají rozvíjet svoji tvorbu (a s ní i sebe sama)? Jozef Kovalčík se ve své polemické eseji zamýšlí nad způsobem výuky na uměleckých školách a značný prostor věnuje kritice tradičního systému ateliérů či „mistrovských tříd“. Jde mu přitom nejen o umělecký svět samotný, ale i o jeho vztah ke společnosti a veřejnému prostoru. Vyzývá k debatě o tom, jakými vyjadřovacími prostředky by mělo umění do tohoto prostoru vstupovat při svém – nesporně potřebném – úsilí vyslovovat se k aktuálním civilizačním tématům. Nebrání určité elitářství uměleckého světa, resp. jeho odpor k populární kultuře, tomu, aby umělci a umělkyně účinněji působili na veřejné mínění?

Jeden z intelektuálně nejvlivnějších pohledů na populární kulturu je spojen s konceptem kulturního průmyslu a jménem Theodora Adorna, jež jsme zmínili výše

v souvislosti s článkem Sabriny Muchové. Adorno se zařadil k poněkud starosvětským kritikům masové pop kultury a jeho argumenty dnes určitě nemusíme sdílet. Jeho důvody však za zamýšlení stojí. Patřila k nim obrana svobodného tvůrčího ducha před vítězstvím stereotypizované produkce zaměřené na předvídatelný, plánovatelný zisk investorů; chtěl bránit to, co se vymyká, co je „neidentické“, co neodpovídá očekáváním vtěleným v našich pojmech – ale třeba i zhmotněným v naší architektuře. Na tento aspekt jeho myšlení navazuje Peter Eisenman, jehož knihu *Lateness*, kterou napsal společně s Elisou Iturbe, recenzuje v tomto čísle Jiří Tourek. Jeho úvahy se týkají doby, jež je více než pozdní: všechno už bylo řečeno, a přesto jako by nebylo řečeno nic, protože na to, co stojí před námi, nás historie nepřipravila.