

EDITORIÁL

Za nejširší společný jmenovatel textů zahrnutých v tomto čísle můžeme označit reflexi paradigmatické změny mezi vrcholným modernismem a poválečnou neoavantgardou. V jádru teorie modernismu, jak se zformovala k polovině dvacátého století, stojí koncepce soběstačného a sebereferenčního uměleckého díla – ať už je chápáno jako sebekritika dané disciplíny jejími vlastními prostředky (Clement Greenberg) nebo jako autonomní znak (Jan Mukařovský). V pestré škále neoavantgardních směrů šedesátých let potom můžeme spatřovat útok na různé aspekty takto chápaného modernismu. Průkopnické postavy akčního umění (u nás např. Robert Wittmann) se nezajímají o vytváření dalších děl v autonomní sféře umění, ale usilují o intenzivnější prožitek každodenní reality; konceptuální umění překračuje horizont mediální specifičnosti úsilím o radikální dematerializaci uměleckého objektu, což s sebou nese také odmítnutí estetiky. Na začátku jednadvacátého století se ovšem setkáváme s proudy v umění a teorii, které závažnost právě popsané změny paradigmatu problematizují. Dochází tak například ke zkoumání možnosti smířit konceptuální umění s kantovskými východisky moderní estetiky (Thierry de Duve, Diarmuid Costello) nebo k pokusům navázat na „klasickou“ modernu v jejím usilování o propojení imanentní reflexe formy a společenského účinku (viz pojem „modernologie“, jež u nás zpopularizoval Karel Císař).

Tyto globální postřehy o změně paradigmatu v umění a teorii druhé poloviny dvacátého století by neměly zastržit, že tato změna měla poněkud odlišnou náplň a průběh v Americe a ve střední Evropě, resp. na západní a na východní straně železné opony. Jestliže greenbergovský formalismus zdůrazňoval nezávislost umění vůči širšímu společenskému kontextu, Mukařovský i Jindřich Chaloupecký naopak kladli důraz na vztah tvorby k sociální realitě. Představitelé akčního umění nebo

konceptuálních tendencí šedesátých a sedmdesátých let v Československu se na rozdíl od svých amerických protějšků nevymezovali primárně vůči estetické autonomii umění ale vůči odcizujícím aspektům samotné reality. Tyto odlišnosti si vynucují komparativní přístup v interpretaci poválečného umění zemí východního bloku: název *Srovnávací studie*, který si před pár lety zvolil pro svou knihu věnovanou danému období Tomáš Pospiszyl, se zdá být symptomatický pro veškeré zkoumání východoevropského vizuálního umění „po Jaltě“. Úkol takové komparace s sebou nese specifické metodologické výzvy jak pro kunsthistorický přístup, tak pro pohled filosofické estetiky, který v lokální teorii moderního a současného umění patrně nejvýrazněji reprezentuje Karel Císař.

Původní texty obsažené v tomto čísle jsou uspořádány s ohledem na chronologický vývoj výše popsané problematiky. Tomáš Hříbek konfrontuje modernistické teorie uměleckého díla u Greenberga a Mukařovského, přičemž se ptá na limity a specifika formalismu. Michaela Brejcha v návaznosti na článek Diarmuida Costella (*Sešit*, 2009, č. 6–7, s. 44–66) kritizuje formalistickou teorii za její zúžení odkazu kantovské estetiky a navrhuje možnost, jak by se dalo konceptuální umění zahrnout pod estetickou koncepci umění. Rozhovor Pavlína Morganové s Robertem Wittmannem představuje činnost a postoje jedné z neprávem opomíjených postav hnutí Aktual. Milena Bartlová se ve své „Srovnávací recenzi“ věnuje posledním knižním publikacím Karla Císaře a Tomáše Pospiszyla.

Václav Magid, Jakub Stejskal