

EDITORIÁL

Co je v umění aktuální? Co a proč považujeme za nové? Co má smysl z hlediska porozumění naší přítomnosti? Jak ukazují texty shromážděné v tomto čísle *Sešitu*, odpověď na tyto otázky se nemusí vyčerpat psaním o nejnovějších trendech nebo nejmladších umělcích a umělkyních. Použití nejčerstvějších technických nástrojů ani rétorika inovace a kreativity nejsou samy o sobě zárukou umělecké novosti. Zatímco nové nevyhnutelně stárne, návraty starého jsou často více než pouhým opakováním. Teoretický vhled do dané problematiky tedy může mít podobu obecné reflexe nad tím, co dělá umělecké dílo aktuálním, historického exkursu za účelem připomenutí, co bylo považováno za aktuální v minulosti, nebo kritického rozpoznávání možností aktualizace zdánlivě přežitých postupů.

Ve studii, která otevírá tento svazek, Kamil Nábělek zkoumá paralely mezi pojmem exemplární paradigma Giorgia Agambena a koncepcí dialektického obrazu u Waltera Benjamina. S oporou v tomto konceptuálním aparátu Nábělek obhajuje návrh, abychom za aktuální považovali taková umělecká díla, jež se vymykají požadavku, aby jejich smysl či hodnota byly určeny pomocí předem daného pravidla, teorie či kánonu, a jež místo toho sama jedinečným způsobem svůj smysl nebo hodnotu exemplifikují.

Reflexe luminokinetismu Zdeňka Pešánka, kterou přispěla Sylva Poláková, je dokladem, že adekvátní porozumění odkazu moderních uměleckých směrů vyžaduje komplexní interdisciplinární přístup. Propojení východisek filmové vědy, teorie architektury a sociologie veřejného prostoru dovoluje Polákové nejenom představit

ideová a umělecká východiska luminokinetismu, ale také ukázat jeho technické a mediální předpoklady, možné komerční využití, politické souvislosti či ozvěny v současné audiovizuální tvorbě.

Následující text, jehož autorkou je Alexandra Moralesová, se odráží od konkrétních faktů z nedávných dějin audiovizuálních médií k širší interpretaci složitých vztahů umění a masové kultury, technologické inovace a uměleckého experimentu, průmyslové a řemeslné produkce či vizuality a materiality. Moralesová se zaměřuje na současný fenomén uměleckých filmových laboratoří jako na platformu experimentální filmové tvorby, kde po digitální transformaci průmyslové produkce pohyblivých obrazů získává nový život klasický filmový materiál.

Poslední studií v tomto čísle je článek Adama France věnovaný dějinám softwarového umění, který sdílí s předchozími dvěma texty snahu odrazit se od dějin konkrétního média k reflexi obecných předpokladů jedné z oblastí dnešní umělecké tvorby. Autor se nenechává omezit technicistním hlediskem, a prehistorii softwarového umění spatřuje především v konceptuálním umění či destruktivních tendencích poválečných neoavantgard. Toto východisko mu pak umožňuje interpretovat metody současných umělců, kteří reflektují technologické a sociální podmínky softwaru prostřednictvím jeho subverzivního využití.

Recenze Josefa Vojvodíka na nedávno vydanou monografii Rey Michalové o Karlu Teigem zapadá do širšího kontextu tohoto čísla jako zamyšlení nad způsobem, jak psát dějiny nového – či konkrétněji, jak dnes historizovat modernu a avantgardu. Oproti popisnému přístupu Michalové zdůrazňuje Vojvodík význam vzhledu do étosu, který charakterizoval Teigeho život a tvorbu. Tento étos spatřuje v první řadě v nesmlouvavém trvání na umělecké autonomii, jež má povahu nejen estetického kréda, ale také existenciálního a politického postoje.

Václav Magid