

právění v té době znamenala, že film reprezentační bezprostřednost videa rozlomí či začlení. Narativní film si s intervencí videa obvykle dokázal poradit: dalo by se říct, že si jej přivlastnil.

Myslím, že kulturní a technologické základy se nyní docela změnila a že došlo k významnému otřesení dominance určitého druhu filmového zobrazování historie — způsobu, jakým se vztahujeme k minulosti, jak ji nahlížíme. Abych odpověděl na vaši otázku, videografické zobrazování je čím dál více redefinováno právě digitální obrazovkou. V roce 1997 jsem o videopásce psal především v souvislosti s tradičním analogovým videem, jež se skrze digitálno značně proměnilo — digitálnem mám zde na mysli nejen sám způsob zaznamenávání či natáčení, ale především to, jaký máme k obsahům přístup a jak získáváme jako diváci větší moc, respektive jak si můžeme znovu přivlastňovat způsoby, jimiž vytváříme historii, konstruujeme sami sebe a svět. Což opět vyvolává otázku, o kterou se hluboce zajímám: pokud nyní jako divák disponuji ve vztahu k obrazům ve svém životě novými možnostmi, mohu-li s nimi dělat, co se mi zlíbí — stvořit svět, který je prostě a jednoduše mým vlastním odrazem —, jaké jsou potom hodnoty, jimiž se při své světátvorbě nechávám vést? Připustíme-li, že diváci se ve vztahu k obrazům těší stále větší autoritě, jaké hodnoty a jakou etiku jejich činnost předpokládá? Těžká otázka...

V současných filmech se objevuje stále více digitálních obrazovek s textovými zprávami — psané slovo, zdá se mi, hraje čím dál podstatnější úlohu uvnitř audio-vizuálních narativů, téměř jako v dobách mezititulků užívaných v němých filmech. Lze tento důraz na psaný text uvnitř obrazu považovat za známku toho, že zuří nová bitva o dominantní modus reprezentace?

To je vynikající postřeh. Můj zájem o popis, o kterém budu v Praze přednášet,⁸⁾ není pouze důsledkem faktu, že miluji slova a psaní, ale souvisí také s myšlenkou, že psaní se stává skutečně důležitým protějškem obrazu, způsobem jeho opětovného přivlastňování či zdůrazňování. A psaní v sobě často zahrnuje sociální či obecnou hodnotu. Když člověk píše, obvykle nepíše pouze sám pro sebe. Psaní je formou komunikace. Jazyk se někdy nachází v obrazu samotném, ale je přítomen také v aktivitě diváctví: jako svého druhu nutkání mluvit o filmech, psát o nich. Ve svých kurzech vždy zdůrazňuji moc psaní; obvykle přitom cituji Godarda, který si ve filmu KŘESTNÍ JMÉNO CARMEN (1983) pro sebe neustále mumlá: „Špatně viděno, špatně řečeno“. Svým studentům říkám, že platí i opak — a to je, v krátkosti, má vlastní pozice: „Špatně řečeno, špatně viděno“.

8) Překlad studie, kterou T. Corrigan ve své přednášce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze představil, vyšel v rubrice Kinematografická filozofie v časopise *Kino-Ikon*. Timothy Corrigan, *Film a pavučina* popisu. *Kino-Ikon* 24, 2019, č. 2, s. 49–65; přel. T. Hadravová (In Other Words: Film and the Spider Web of Description, plán. vydání 2020) [pozn. překl.].

Dělat odvážná rozhodnutí

Rozhovor s Dušanem Barokem

Vědecký pracovník, umělec, kulturní aktivista a bratislavský rodák Dušan Barok se dlouhá léta podílel na projektech z oblasti mediálního umění a mediální kultury. Mezi nejznámější patří festival Multiplace a platforma pro avantgardní mediální studia Monoskop.org a Monoskop Log. V současnosti dokončuje disertační práci věnující se prezervaci mediálního umění na Katedře mediálních studií na Amsterdamské univerzitě. Rozhovor vznikl u příležitosti mezinárodního kolokvia o konzervaci novomediálního umění, na níž Barok vystoupil. O jeho předchozích i současných aktivitách jsme si povídali ve Vasulka Kitchen Brno.

Řekněte mi o začátcích a atmosféře, ze které se zrodil Monoskop, jaký byl prvotní moment a motivace pro jeho rozjezd?

Začátkem nultých let jsem byl součástí bratislavské komunity, která provozovala mediální laboratoř Burundi, tehdy v prostorech A4 nultého centra, které stále existuje. Burundi byl celkem krátkodobý projekt, existoval asi dva roky. Bylo nás asi 10–15, každý z jiného prostředí, výtvarníci, architekti, urbanisti, knihovní vědci, informatici, velmi různorodá škála lidí. Co nás spojovalo, byl zájem o kulturu a tvorbu a o nové technologie — v těchto tématech se protínaly naše zájmy. Z tohoto podhoubí jsme též spustili festival Multiplace, který existoval 15 let. Prvním významným momentem bylo vytvoření webové stránky, kde jsme prezentovali, co jako komunita děláme, to bylo v roce 2004. Kontext, ve kterém se ta stránka objevovala, byl mimo náš dosah (Google již funguje jako portál pro webové vyhledávání). Když člověk hledal Burundi Bratislava nebo nějakou jeho aktivitu, zobrazil se ve výsledcích vyhledávače v kontextu jiných nesouvisajících iniciativ. Tento kontext, ve kterém byly naše aktivity na webu prezentované, přicházel z Kalifornie — Google má svoje algoritmy k řazení výsledků vyhledávání.

Druhým významným momentem byla Wikipedie, která fungovala asi druhým rokem jako poměrně nová idea online encyklopedie. Její software byl svobodný, byl zdarma, kdokoliv si ho mohl vzít a vyrobit vlastní wikipedii. A to jsme udělali. Byl to experiment, chtěli jsme si udělat vlastní wiki pro věci, kterými se zabýváme, pro určitou vlastní dokumentaci a sebekontextualizaci. Chtěli jsme začít mapovat vlastní kontext mezi iniciativami, které jsou nám podobné — v Brně, Praze, Záhřebu, Varšavě — tam už jsme měli kontakty. Začali jsme vytvářet stránky i pro tyto iniciativy a spolupracovníky

Na jaké téma píšete doktorát?

V podstatě v jedné větě je to o organizování dokumentace o konzervaci mediálních instalací. Když se setkávám s lidmi z muzeí, bavíme se o jejich informačních systémech, ale i o jejich každodenní práci. Ta obsahuje velké množství implicitního poznání, které není k dohledání ani v reportech a v systémech. Toto poznání se v organizacích traduje.

Existuje podle vás nějaký způsob, jak toto implicitní poznání zaznamenat?

Jsou různé metody. Velmi rychle se to vyvíjí. Celá profese musí velmi úzce spolupracovat s umělci, což tak předtím nebylo. Konzervátoři přicházeli do kontaktu jen s uměleckými díly, muzea sbírala staré věci, umělci, kteří je vytvořili, často nebyli naživu. Nyní se velké množství času stráví rozhovory s umělci. Snaží se rozkrýt záměry za těmi díly, vytváří se e-mailová korespondence, skrze tu můžeme čerpat pravděpodobně nejvíc poznání o tom, jak dílo vystavit.

Jakou roli by měly zastávat instituce při uchovávání novomediálního umění? Co by měly české instituce dělat, aby mohly mít bohaté sbírky?

Dělat odvážná rozhodnutí. Profilovat se nejen s ohledem na bezprostřední okolí, ale i širší geopolitický kontext. Více se otevírat světu. Příkladem je Dům umění města Brna, který se otevřel archivu Vašulkových, lidí, kteří podstatnou část života strávili v zahraničí. Ve Spojených státech amerických archiv nemají. Ten mají pouze v Reykjavíku a v Brně. To muselo být též odvážné rozhodnutí, dlouho se projednávalo. Je to příklad odvahy, jelikož není jasné, zda se to podaří a co vlastně se přesně má podařit. Jak naplnit poslání vůči jejich odkazu, poselství jejich díla se vymýšlí za pochodu. A stejně to přišlo už téměř pozdě.

Visegrád dělá málo. V Olomouci jsem spolupracoval s Muzeem umění, oni mají sbírku středoevropského umění, což je také zajímavá iniciativa. Dívají se za hranice a dělají něco v širším regionálním měřítku, vedou k tomu webovou databázi. Chtějí s tím pokračovat dál. Ředitel Galerie moderního umění v Hradci Králové František Zachoval dnes prezentoval ve svém příspěvku grafy, které ukazovaly, že galerie doteď sbírala pouze české a slovenské umělce. Nyní však mají i zahraniční tvůrce a myslím si, že i pro domácí umělce to má velký význam, že je vyzdvihuje být vedle zahraničních v jedné sbírce.

V institucionální praxi je v rámci mediálního umění úzus sbírat umění v edici. To zmiňoval i pan Zachoval. Pro instituce je stále důležitější otázka originality a nativní kopírovatelnost, která je médiím tohoto typu vtělená, se zdá být spíše překážkou. Jak tuto problematiku vnímáte vy?

On je v pozici, kde musí vyjednávat za instituci s tvůrcem, to je na úrovni byznysu. Šel by ale proti zdi, kdyby si toto stanovil jako pravidlo, od kterého neupustíme. Je to jedna z vyjednávacích strategií. Každý však chce mít věci, které jinde nejsou, mít unikátní sbírku. Je to způsob, jak přimět veřejnost přijít instituci navštívit. Dělají to i velká muzea.

Mediální instalace nevznikají proto, aby visely u někoho doma, jejich přirozené prostředí je často galerijní, vznikají pro veřejný prostor. Podobně třeba net art je vytvořen pro své specifické prostředí. Otázkou tedy je, jestli je multiplikace těch děl vlastně nutná.

Ty instalace jsou rozmanité, konzervátoři jsou v roli, kdy musí dělat spousty rozhodnutí. A pokud jsou zastoupeny ve více sbírkách, mohou se též hodně lišit. V konzervátorském výzkumu se pracuje s pojmy jako striktně a volně definované dílo (thickly a thinly defined artwork). Někteří umělci to mají detailně rozmyšleno, instalace musí vypadat přesně takto, mají přesně zpracovanou dokumentaci,

nebo si ji instituce musí udělat samy... A pak jsou umělci, kteří mají pár požadavků či instrukcí a zbytečně nechají na konzervátorovi či kurátorovi. V tomto procesu hraje svou roli mnoho lidí, kurátor, technici, preventivní konzervátor (prostředí), audiovizuální tým... Velké instituce mají mnoho různých oddělení, která se setkávají okolo instalování instalací. V určitém smyslu to může být až tak, že umělec poskytne ideu a tento komplexní realizační tým dílo uvede v život. Když je ale dílo konfrontované s prostředím a podmínkami, tak se může zjistit, že mnohé z těch věcí jsou zbytečně striktní a že to nemůže fungovat. Nezbyvá, než si připustit, že prostředí a čas dílo přetváří.

Adéla Kudlová

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2019

