

SHARE & GO

MICHAL MURIN : DUŠAN BAROK



Ako zberateľovi pdf-iek knižných publikácií a článkov tá uspokojuje „lov“. Alebo tieto informácie aj ďalej spracúvaš?

„Lov“ by som skôr nazval zberateľským impulzom, ktorý má koreň v kultúrnej podvýžive. Čítanie bolo pre mňa od malička zároveň „písaním“. „Čítať“ som začal ešte pred zvládnutím abecedy. Stará mama mi niekoľkokrát prečítala rozprávku, potom som ju vedel prečítať, i keď spamäti, s prstom sledujúcim riadky (schopnosť som napokon stratil, pravdepodobne keď som sa naučil abecedu).

Známky, mince, počítačové hry, knihy a hudba nesú kultúrnu hodnotu, ktorá je dešifrovaná, čítaná a docenená v priebehu času. Niektoré knihy napríklad kupujem s vedomím, že ich budem čítať, až keď na ne dozrejem. Je tam intuícia a zároveň poistka k prístupu, keďže potom už môžu byť ťažko prístupné. Na selekciu mala prv vplyv najmä prežívajúca kultúrna izolácia Slovenska, zastrčeného vo východnom bloku, čo sa príliš nezmenilo, ani keď sa priestor premenoval na Vyšehradský región či „novú Európu“.

Pred dvanástimi rokmi som sa vrátil z leta v Amerike s kufrom navyše, ktorý bol plný kníh, o ktorých sa mi predtým ani nespomínalo. Trvalo potom ešte dlhých osem rokov, kým som sa k podobnej literatúre začal dostávať v elektronickej podobe, cez internet. Vďačím za to Tomášovi Kováčsovi, ktorý ma nasmeroval k obrovskej knižnej databáze Library.nu. Vzápätí som náhodou objavil Aaaarg, vtedy nám už niekoľko týždňov bežal Monoskop Log.

Až pomerne neskoro, v 22-ke, som začal čítať so zápisníkom, do ktorého som zoskupoval výpisky, kreslil diagramy vzťahov, časové osi, ilustrácie. Táto forma sa pomaly vyvíjala, zhusťovala, pribúdali symboly, no stále šlo o súkromnú aktivitu, o poznámkový aparát, ktorý som hromadil s predstavou neskoršieho použitia. Mal som okolo tridsať zápisníkov, keď som im zaviedol stránkovanie a obsahy, aby som v nich mohol spätne vyhľadávať. To ale neriešilo ďalší problém – cestovanie. Žiadalo si to určitú disciplínu, ale naučil som sa robiť poznámky do textových súborov, aby som ich mal pri sebe. Tam sa ale opakoval problém s vyhľadávaním, roztrúsenosťou poznámok po externých harddiskoch, ktoré znovu „ležali“ na rôznych miestach.

So zápiskami som napokon prešiel na internet, kde „píšem“ Monoskop wiki (www.monoskop.org). Od krát-



nych záznamov o zaujímavých ľuďoch a udalostiach súvisiacich s mediálnou kultúrou som sa pomaly dostal k písaniu biografických a tematických článkov.

Portál Monoskop je dnes významným mediálnym archívom. Pridávaš doň i knihy, možno ho teda považovať aj za digitálnu knižnicu. Čo všetko v nej nájdeme?

Selekcia kníh pre Monoskop Log sleduje dianie v umení, humanitných vedách a mediálnych technológiách a knižnica je určená pre štúdium a výskum. Týždenne pribúda okolo 5 až 20 publikácií, z najnovších by som vypíchal niekoľko. Kanadský skladateľ a učiteľ hudby R. Murray Schafer vo svojich dvoch ranných prácach *Ear Cleaning* a *The New Soundscape* z konca 60. rokov spracoval výborné a prístupné príručky pre študijný úvod do elektronickej a experimentálnej hudby, ktoré obsahujú jeho poznámky z výučby a cvičenia. Zaujímavá je „multi-kniha“ Roberta Fillioua *Teaching and Learning as Performing Arts* s príspevkami od Cagea, Brechta, Kaprowa či Beuysa; ďalej antológia textov predstavujúca francúzskeho filozofa technológií Gilberta Simondona anglofónnemu publiku (*Being and Technology*); história ruského futurizmu od Vladimira Markova; obskúrne príspevky k teórii radikálnej počítačovej hudby dánskeho skladateľa a umelca Goodiepala (*Radical Computer Music and Fantastisk Mediemanipulation*); zbierka vizuálnej poézie Václava Havla (*Antikódy*); kniha Jindřicha Chalupického *Na hranicích umění* či katalóg k brnianskej výstave László Moholy-Nagya z polovice 60. rokov.

Okrem kníh sa dajú na Monoskope pozerať filmy, napríklad krásny dokument Dušana Hanáka z akcie Alexa Mlynárčika na železničnej trati na Orave v lete 1971 *Deň radosti* či dokument Granta Geeho o nemeckom spisovateľovi W. G. Sebaldovi.

Všetky spomenuté tituly sú voľne prístupné v elektronickej podobe na adrese www.monoskop.org/log, filmy na www.monoskop.org.

Ako by si analyzoval poslednú dekádu vo vývoji teoretickej reflexie mediálneho umenia a kultúry? Čo by si vyzdvihol a pri čom by si sa zastavil?

To je komplexná otázka, pokúsim sa odpovedať v krátkosti. Koncom 90. rokov bol hlavný front

teórie mediálnej kultúry v tzv. sieťovej kritike (*net critique*) – ktorá reflektovala spoločensky relevantnú realitu sieťových kultúr (Nettime) a taktických médií (Yes Men, Next 5 Minutes) – v priamej opozícii proti technologickému nadšenectvu Silicon Valley, reprezentujúcemu sny o kyberpriestore levitujúcim vo virtuálnej realite. Súbor „kyberlibertariánskych“ ideí kalifornských technohipíkov bol snáď najpriamejšie adresovaný v eseji Richarda Barbrooka a Andy Camerona *The Californian Ideology* (a nedávno v prvej epizóde trojdielneho dokumentu Adama Curtisa *All Watched Over by Machines of Loving Grace*).

Približne od polovice minulej dekády potom možno v mediálnej kultúrnej teórii sledovať niekoľko prúdov. Prvý nadväzuje na spomínanú debatu predošlej dekády, i keď len implicitne, bez priamych odkazov na autorov, idey a projekty. Hlavným objektom jeho kritiky sú praktiky kapitalizácie „sieťovej spoločnosti“ s hlásnymi trúbami v časopise *Wired*, vydavateľstve O'Reilly, prednáškovom franchise TED či ďalších „one-world do-gooders“, ktoré živia chytľavé frázy ako „web 2.0“, „swarm“ inteligencia či „big data“, pričom na ich konci stojí opäť hŕstka technolibertariánov v Kalifornii. Vlna internetového skepticizmu na seba nedala dlho čakať (viď texty bieloruského bývalého internetového aktivistu Evgenya Morozova či americkej ľavicovej intelektuálky Jodi Dean).

Počas minulej dekády sa viacerí teoretici pokúšali vzdialiť od pozícií techno-determinizmu (ktorý hlása, že počítače a internet sú strojmi nových možností, slobôd, médií atď. a úlohou umelcov je kreatívne skúmať ich potenciál), ale tiež od naviazanosti na modernistické dejiny umenia (interpretujúce umenie nových médií ako vrchol umenia, ktorého história sa odvíja od medzivojnových avantgárd), čo možno tiež čítať ako priamu kritiku metód dvoch autorít, Leva Manovicha a Petra Weibela. Autori ako Matt Fuller, Adrian Johns, Florian Cramer, Alex Galloway a Brian Holmes sa pokúšali uviesť do širšieho spoločenského kontextu otázky a problémy sieťovej kultúry ako slobodný prístup k poznaniu, algoritmy (kód, program, softvér), autorské právo či imateriálna práca.

Zaujímavým a prehliadaným fenoménom v tomto ohľade je Švédsko, kolíska *The Pirate Bay* a pirátskych strán, kde sa vytvorila silná generácia teoretikov, dnešných tridsiatnikov, kto-

ri presunuli svoje diskusie o pirátstve a slobodnej kultúre z IRC kanálov aj blogov na akadémie, kde produkujú kvalitné dizertačné práce a knihy. Rasmus Fleischer napísal obsiahlu prácu o histórii švédskeho hudobného priemyslu, Peter Jakobsson nedávno vydal prácu o exploatácii imperatívu otvorenosti („priemysel otvorenosti“), vyšlo niekoľko kníh o otázkach pirátstva.

Inšpiratívnu reflexiu súčasného mediálneho umenia podáva paradoxne „mediálna archeológia“. Pojem môže asociovať nostalgické bádanie po perifériách kultúrno-historických naratívov a vykopávanie nerealizovaných nápadov na konštrukcie obskúrnych prístrojov. Autori používajú radikálne, diverzné, až „anarchistické“ metodológie, no čo ich spája, je práve odmietnutie lineárneho evolučného vývoja techniky od primitívnych ku komplexným aparátom a taktiež s tým súvisiace odmietnutie „novosti“ novomediálneho umenia. Zásadné texty publikovali o. i. Friedrich Kittler, Siegfried Zielinski, Wolfgang Ernst, Florian Cramer, Jussi Parikka, Erkki Huhtamo.

V podstate všetky tieto diskurzy zatiaľ mĺňajú Slovensko aj Čechy, žiadna kniha od žiadneho z týchto autorov, pokiaľ viem, nebola preložená, preklady článkov, ale aj referencie v textoch na túto literatúru sa objavujú len veľmi sporadicky.

Mediálnej archeológii sa venuješ už nejaký ten čas. Ako si sa k nej dostal? Čo ťa na nej zaujíma?

K mediálnemu výskumu kultúry a umenia spreď 20. storočia som sa chcel dostať už veľmi dlho. Odkedy som sa začal venovať dejinám mediálnej kultúry, bol som si vedomý, že môj pohľad je predpojatý, ak si nedoštudujem hlbšie dejinné súvislosti. Pôvodne som sa najďalej dostal k avantgardám 10. rokov a ranej kybernetike 40. rokov.

Cestu som si k nemu nakoniec našiel nečakaným spôsobom začiatkom tohto roka. Tento rok vstupuje do platnosti nová kultúrna stratégia Európskej komisie na najbližších niekoľko rokov, s oporným pilierom kreatívneho priemyslu, ktorý skôr či neskôr preberie aj naše ministerstvo kultúry a kultúrne sekcie v metropolách. Chrbtovou kosťou kreatívnym priemyslom formovanej kultúrnej politiky je imperatív kvantifikovateľnej inovácie, teda predstava, že úlohou kultúrnej politiky štátu je odkloniť podporu kultúrnej diverzity smerom k podpore inovácie, ktorá je

chápaná ako tajomstvo ekonomického rastu v postindustriálnej dobe. Schopnosť inovovať majú mať podnikateľské subjekty, ktoré vedú kreatívne namiešať taký mix kultúry a technológií, ktorý vytvorí nové publiká a nový kapitál.

Zaujímalo ma, ako sa tento navonok nový „recept na úspech“ osvedčil v minulosti, a rozhodol som sa nájsť v našej histórii príklady a osudy ľudí, ktorí sa pohybovali na pomedzí kultúry, mediálnych technológií a podnikania. Veľmi rýchlo som sa, samozrejme, ocitol v Rakúsko-Uhorsku 19. a začiatku 20. storočia. Pustil som sa do prechádzania knižníc a archívov, začal nachádzať fascinujúce príbehy menej a viac známych experimentátorov a otázka podnikania rýchlo ustúpila do úzadia na úkor skúmania ich širšieho spoločensko-kultúrneho kontextu.

V prvej fáze, keďže o týchto ľuďoch je publikované veľmi málo, som začal písať profilové články pre Monoskop wiki (napr. Ernst Chladni, Jan Evangelista Purkyně, Štefan Jedlík, Jozef Petzval, Jozef Murgaš, Eduard Kozič).

V máji 2013 riaditeľ festivalu *transmediale* v Berlíne obhajoval dizertačnú prácu na tému mediálna archeológia a jeho publikovanú prácu si zavesil na Monoskop. Aké postrehy prináša?

Áno, to je emblematický príklad relevantnosti mediálnej archeológie pre súčasné mediálne umenie. Osviežujúcim bol už samotný výber nového riaditeľa festivalu (tento rok prebehol druhý ročník pod jeho vedením), plavolasého mladíka zo švédskeho Malmö, s lámanou nemčinou, bez rezonujúceho mena a „pozadia“, čo bolo okrem gesta „resetu“ smerovania festivalu aj veľkým organizačným experimentom. Nezískal miesto kurátora alebo umeleckého riaditeľa, ale bol katapultovaný rovno do pozície hlavnej tváre a výkonného riaditeľa po festivale *Ars Electronica* druhého najstaršieho festivalu mediálneho umenia v Európe.

A čo spravil? Nesmelú transformáciu festivalu pod vedením jeho niekdajšieho riaditeľa Broeckmanna, ktorý v roku 2006 doplnil do podtitulu čiarku doprostred slovného spojenia „media art“, začal dovádzať do dôsledkov. Zrušil udeľovanie cien, rozšíril program na celoročné pôsobenie (ktoré spočíva v sieťovaní fragmentizovanej berlínskej mediálnej scény prostredníctvom diskusií a pracovných skupín), nadviazal hlbšiu spoluprácu s akadémiami (v Berlíne, Aarhuse, Rotterdame,

Edinburghu) a výrazná časť hlavného programu sa presunula do formátu workshopov. Tým ešte viac zvýraznil kontrast voči formátom *Ars Electronica* a *transmediale* pripodobnil filozofii a formátu, ktoré poznáme už z festivalu Multiplace, kým dnes sa tomuto trendu v sebareflexii a otváraní kultúrnych organizácií hovorí „nový inštitucionalizmus“.

Na druhej strane, hlavná výstava bola už druhý rok po sebe zarážajúco hermetická a prehnane retrospektívna, akoby sa všetci umelci presunuli k procesuálnej tvorbe a zavrhlí tvorbu objektov.

Gansing postavil dizertáciu na svojich projektoch participatívnej televízie aj festivalu meotarov, ktoré mu spolu s vybranými prácami prevažne minulej dekády poslúžili ako základňa pre definovanie piatich tzv. transverzálnych nástrojov pre mediálny výskum a prax. Nejde o prevratnú prácu, ponúka výber zaujímavých projektov z nedávnej minulosti, staršie práce pôsobia skôr ako spestrenie.

Čím je archeológia médií zaujímavá? Je to nostalgia? Retrofilia? Pozitívna diskriminácia ideí, ktoré vo svojom čase prehrali súboj s trendmi? Tendencia relativizovania vývoja a snaha o pravdivé synchronizovanie informácií?

Mediálni archeológovia vo svojom štúdiu umenia a kultúry stále prisudzujú kľúčovú (no nie nutne ústrednú) rolu mediálnym technológiám, no nečinia tak s cieľom vytvorenia alternatívy ku kánonu histórie umenia. Relativizácia, resp. odmietnutie lineárnosti technického progresu otvára nové cesty ku skúmaniu a kontextualizácii tvorby naprieč umením, vedou a technikou.

Parrika a Huhtamo nachádzajú korene tohto prístupu v odkaze Foucaultovej archeológie poznania a v metódach archeológie filmu, ktoré sa zaoberajú prehistóriou filmového média (filozofickými hračkami, technikami projekcie a fotografie).

Zielinski operuje s pojmom „deep media“, ktorý si požičal z geológie, ako aj paleontológie, v ktorých je tento koncept spojený s objavom, že evolúcia Zeme nie je lineárnym procesom ale dynamickým cyklom erózie, rozkladu, konsolidácie aj vzostupu, než erózia spustí tento cyklus odznova. K histórii zároveň pristupuje „anarcheologicky“, keď odmieta identifikovať primárnu skupinu objektov analýzy, čím si vytvára priestor pre voľnejší pohyb

v historickom čase a priestore a najmä pre entuziazmus (kým kritizuje to, „čo potrebuje byť kritizované“).

Kluitenberg zase tvrdí, že „mŕtve“, nepodarené a dokonca neexistujúce médiá sú rovnako relevantné pre históriu médií ako tie, ktoré boli univerzálne adoptované.

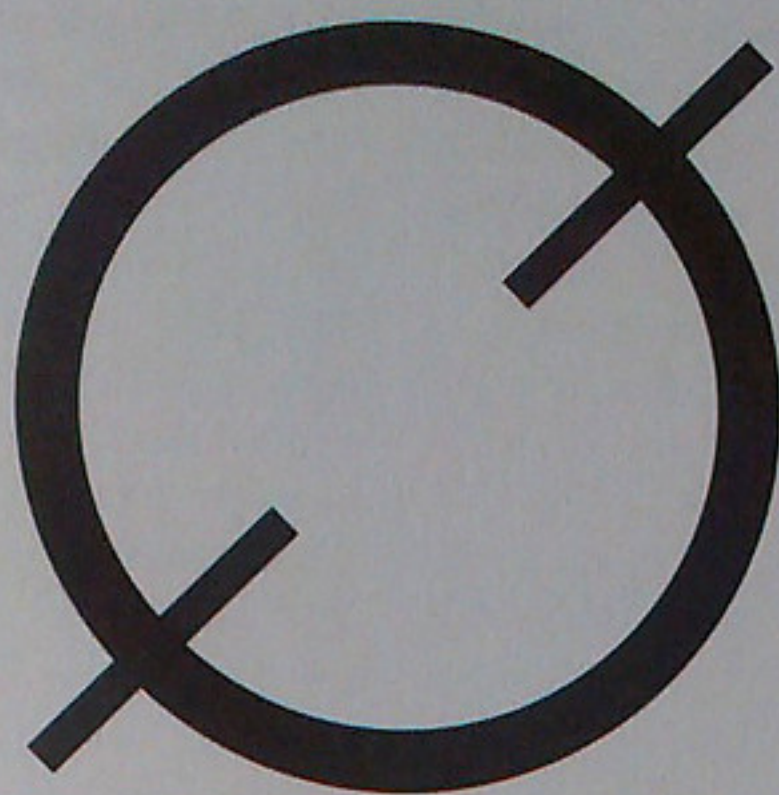
Z tohto pohľadu potom možno za nostalgické s istou dávkou irónie považovať nevyčerpateľne opakujúce sa referencie umelcov, umeleckých historikov a teoretikov k medzivojnovým avantgardám a umeniu 60. rokov.

V mediálnej teórii tiež sleduješ postdigitálnu tendenciu. Čo sa deje v tejto oblasti?

Pojem „postdigitál“ sa zaiste objavuje v debatách o mediálnom umení čoraz častejšie a priamo súvisí s tendenciou uchopovať a uvažovať počítačovým, programovacím a algoritmickým jazykom aj o nedigitálnych médiách. To sa zďaleka netýka iba umenia, tendenciu možno sledovať ako spoločenský fenomén. Školstvo začína zápasit s požiadavkou povýšiť schopnosť programovať na úroveň základných zručností popri písaní, čítaní a počítaní (viď napríklad www.code.org, propagačné video tohto projektu bežalo počas dvoch májových týždňov v polovici amerických kín). Nečudo, keďže dostupnosť a popularita internetu a nových technológií v našich zemepisných šírkach spravila zo softvéru kultúrny artefakt. Princíp a funkcionality určitého softvéru vieme pochopiť aj bez toho, aby sme ho ovládali či dokonca videli bežať na obrazovke, a takisto si vieme v mysli nakonfigurovať imaginárny softvér, ktorý potrebujeme, a na základe toho ho nájsť, prípadne oň požiadať (napríklad doplnič slovenskej diakritiky alebo blokovač spúšťania operačného systému počas víkendy). Algoritmy sú dnes súčasťou uvažovania a predstavivosti, programovanie je každodennosťou (ovládanie práčky, kávovaru), čo sa, samozrejme, odráža aj v relevantnosti umenia internetu, softvéru, či digitálneho videa, z ktorého je dnes folklór. Debaty o postdigitálnych tendenciách v umení sledujú zmeny takéhoto vnímania.

A čo postmediá?

Postmediá sa uchýlili predovšetkým ako pomocný termín pre dištancovanie sa od tradície kategorizovania umenia podľa materiálu (malba, socha atď.).



Americká teoretička umenia Rosalind Krauss túto tradíciu spája s odkazom teoretika amerického modernizmu – Clementa Greenberga a jeho oslavou „čistých“ umeleckých foriem. Na jeho kritike postavila svoje prakticky celoživotné dielo. V roku 1999 termínom postmediá najprv opisovala práce vybraných autorov, pre ktorých médiá nie sú determinované ich materiálnou formou. Hovorila, že ich vnímajú cez vrstvy s nimi spojených konvencií, a to za účelom „znovuobjavovania“ médií (na príklade Marcela Broodthaersa). Vo svojej novej knihe *Under Blue Cup* (2011) ale postmediálne umenie kritizuje, že svoju „postmediálnosť“ iba predstiera, a sústredila sa na autorov, ktorí nachádzajú „technickú podporu“ v komerčných žánroch a objektoch (Marclay, Ruscha). Ťažko povedať, či pri svojich úvahách zachytila (novo) mediálne umenie, keďže za postmediá považuje konceptuálne umenie, inštalácie a relačnú estetiku.

Naopak, z pozície mediálneho umenia vychádza Peter Weibel, pre ktorého sú postmediá vyvrcholením odvekého súboja o vyslobodenie umenia z pozície nízkej práce, určenej pre poddaných. Starí Gréci takýmto spôsobom mali chápať praktické zručnosti (malbu, sochu, poľnohospodárstvo na rozdiel od rétoriky či geometrie), neskôr Rimanovia mechanické umenia (na rozdiel od slobodných umení ako hudobnej teórie či astronómie), až kým myslitelia v stredoveku nevydobyli miesto medzi slobodnými umeniami aj malbu, sochu a architektúru. Dnes je podľa Weibela na mediálne a úžitkové umenie nazreté podobne – ako na technické, ľahko reprodukovateľné záležitosti, podliehajúce logike automatizácie a strojov. „Postmediálne podmienky“ nakoniec médiá demokratizujú, narúšajú prie-

pať medzi „vysokou“ performanciou a „nízkou“ fotografiou napríklad tak, že umelkyňa si môže povedať, že fotografiu performancie použije ako sochu. Weibel nám dožičil happyend ako z hollywoodskeho filmu.

V emailovej komunikácii si z „rýchlika“ poznamenal: „Cramerovi práve vychádza kniha *Anti-Media*, Zielinskému vyšla *After the Media*, Fullerovi a Goffeymu *Evil Media*, Kember a Zylinskej *Life After New Media*, Gallowayovi vyjde budúci rok *Against the Digital*.“ Všetko zaujímavé a dráždivé tituly...

Presýtenie mediálnym, digitálnym či sieťovým. Digitálna kultúra sa už nespája so zlomom voči dominantnej kultúre ani neprichádza s novými výzvami, vyčerpala sa. Digitálna kultúra sú dnes Google a Facebook so zadnými vrátami pre americkú spravodajskú službu a Ars Electronica s okázalými recepciami a tancujúcimi helikoptérmi. To ale neznamená, že nám ostáva vrátiť sa do 80. rokov. Digitál sa stal súčasťou nielen kultúry, ale aj politiky a ekológie. Pre NSA sú sociálne služby najpohodlnejším médiom masového sledovania. Linz si na nových médiách postavil identitu mesta, čo natrvalo prepísalo agendy miestnym politikom. Pod zemou a na dne oceánov ležia internetové káble, na strechách panelákov stoja vysielacie (s doteraz nevedno ako nebezpečným žiarením), planétu obletujú satelity (a tisíce nefunkčných). Digitálne médiá sú jedným z mnohých kultúrno-spoločenských aktérov, pričom na druhej strane možno pozorovať trend veľmi zúženého prístupu k spoločenským otázkam ako počítačnemu problému. Teória teda okrem snahy o pochopenie tohto diania musela prísť s kritickým pohľadom.

Na Slovensku sme v tradičnom akademickom prostredí, ako aj v širšom kontexte nedokázali alebo nestihli vysvetliť, čo sú nové médiá, a už sú tu pojmy ako postdigitál alebo postmediá...

Mám pocit, že podobných termínov je veľmi veľa a otázka stojí o niečo širšie, konkrétne ako viac inšpirovať či podporovať študentov k usilovnejšiemu orientovaniu sa v dnešnom svete. Máme veľké rezervy vo vytváraní možností pre umelecký výskum, keďže výskum je často vnímaný ako samostatná disciplína pre tzv. výskumníkov. To súvisí aj so živením kritického myslenia. Nepoviem (najmä tebe) nič nové tým, že prínosná je tiež podpora komunikácie vo vnútri škôl, medzi školami navzájom a medzi školami a širšou spoločnosťou. Pre ňu môže byť významné napríklad razenie politiky otvoreného prístupu k študijným zdrojom – „otvorené osnovy“, ale aj výsledkom – publikovanie študentských prác minimálne na internete.

Dušan Barok (1979 | Bratislava)

Je aktívny v zóne umenia, kultúry a softvéru. Vyštudoval informačné technológie na Ekonomickej univerzite v Bratislave, sieťové médiá na Piet Zwart Institute v Rotterdame. Spoluzakladateľ iniciatívy Burundi Media Lab a tvorca projektu monoskop.org. Žije v Bratislave a Bergene.