

Taktická kanonizácia a procesné uchovávanie. Pokusy o oddelenie uchovávanie od vlastníctva a stien inštitúcie Dušan Barok



Podľa historika a teoretika súčasného umenia Terryho Smitha je umelecký kánon vždy jednostranný! Pre akýkoľvek kánon totiž nie je ťažké ukázať, ako zodpovedá preferenciám sociálnej triedy, skupiny, kultúry alebo civilizácie, ktorá ho vytvorila. Chybou pritom nie je to, že je selektívny, ale že sa konkrétny výber diel považuje za všeobecný a univerzálny. Jeho ústrednosť pre prax ako akéhosi zlatého štandardu je pre tvorcov zväzujúca. Modernistický kánon majstrovských diel je tak od druhej polovice minulého storočia naštrbovaný z viacerých strán: experimentálni umelci nachádzajú zdroje mimo tradície vysokého umenia a štandardov média, politickí umelci útočia na tichú spoluúčasť modernistických umeleckých inštitúcií vo vojensko-priemyselnom komplexe, feministické umelkyne poukazujú na patriarchálny podtext idey majstrovského diela a príbehu moderných majstrov, kým postmoderná kritika zosmiešnila veľké príbehy ako také. Umelecký kánon bol tiež predmetom kultúrnych vojen v osemdesiatych rokoch, podobne ako tých dnešných. Kanonicita je prchká veličina, no podmieňuje ju zanietené zbieranie, ocenenia, prítomnosť v syllabách, uznanie rovesníkmi a azda najviac prítomnosť v stálych expozíciách veľkých múzeí s ideovým ústredím v MoMA. Múzeá pritom priebežne vysielajú signály o korigovaní svojich akvizíčných praktík, no poväčšine ide o kozmetické úpravy, kým systematické prehodnotenie smerovania by si žiadalo začať pri štrukturálnych zmenách v inštitúciách.² Kánon vyzdvihuje jedny umelecké prejavy nad inými, no zároveň je spoločenským tmelom, ktorým konsolidujeme krátkodobé vizuálne zážitky do dlhodobej kultúrnej pamäti. Skôr než o náhodný jav pritom ide o záujmy a preferencie určitého

spoločenstva, zvyčajne sústredeného v správnych radách vplyvných múzeí a zbierok a formujúceho ich akvizíčnú politiku. Nejde totiž len o selekciu diel, ale aj o ich uchovávanie a prezentáciu v patričných výstavných priestoroch. Vo výsledku sú kanonické vizuálne diela známe aj mimo bežného publika, svojím spôsobom „populárne,“ no zároveň nám nemajú veľa čo dať a ostávajú akosi cudzie. Skôr než univerzalizujúci kánon dnes viac potrebujeme také dejiny umenia, ktoré sú schopné otvárať cesty k výzvam súčasnosti a nám navzájom. Z pohľadu imanentnej kritiky by sme potom mohli kanonizáciu akceptovať ako dostupný taktický nástroj a hľadať spôsoby pre jej demokratickejšie, spoločensky situované verzie berúce ohľad ako na estetickú autonómiu, tak aj na sociálnu spravodlivosť a ekologickú krízu. Kanonizácia pritom nie je limitovaná akvizíčnou politikou ani stenami múzeí. Ako stratégia je dostupná i menším aktérom pre zviditeľnenie tvorby marginalizovanej veľkými inštitúciami. V tomto duchu sa jej chopili dve nezávislé iniciatívy pre prezentáciu a uchovávanie mediálneho umenia, newyorský Rhizome a amsterdamská LIMA. Napriek tomu, že obe postavili kánony formálne – ako internetové a digitálne umenie – sú zaujímavé z pohľadu uchovávanie vizuálnej tvorby ako takej. Rhizome prezentuje svoj projekt Net Art Anthology ako rozprávanie dejin internetového umenia v širokom zmysle, s dielami v popredí.³ Opisuje ho len opatrne ako náčrt možného kánonu. Na výbere diel sa podieľali pracovníci organizácie a skupina pozvaných umelkyň a kurátorov. O priebehu diskusií a rozhodovaní sa veľa nevie, no významnú rolu prikladali dedičstvu Rhizome, ktorého dvadsaťročné aktivity v tejto oblasti sú v slovách zakladateľa Marka Tribea späté s pre-

važne bielu mužskou scénou. O to naliehavejšia je dnes pre Rhizome prezentácia rôznorodého, inkluzívneho a spravodlivého programu. Tento motív sa v antológii pretavil do snahy o predstavenie rozmanitejších identít umelcov z hľadiska pohlavia, orientácie, rasy a pôvodu. Antológia bola zverejňovaná postupne v priebehu troch rokov vo forme samostatného webového portálu so stránkami venovanými dohromady stovke vybraných diel, rozdelených do časových blokov od osemdesiatych rokov podnes. Diela boli reštaurované najmä pomocou emulácie, ktorá je typickou stratégiou pre uchovávanie softvérového umenia a obsahuje zabezpečenie hardvérových požiadaviek špecializovaným softvérom. Umožňuje spustiť zastaralú aplikáciu vytvorenú povedzme pre Windows z deväťdesiatych rokov vnútri dnešného bežného internetového prehliadača. Pre niektoré práce sa ukázali ako vhodnejšie stratégie migrácie, rekonštrukcie či reperformance. Stránky antológie spájajú emuláciu s dokumentáciou diel, recepciou, výpoveďami a biografiami umelcov. Nesledujú formulárovú šablónu, na akú sme zvyknutí zo štandardných prezentácií zbierok na stránkach múzeí. Miesto toho je táto heterogénna zmes usporiadaná do jednotného lineárneho naratívu, založeného na vybranom článku o diele a dávkovaný v krátkych blokoch. Text je čitateľsky prístupný a domyselne kombinuje historický, technický a konzervačný kontext diela spôsobom, ktorý by sa dal označiť za nástenný štítok k dielu v dobe Twitteru. Kontext ďalej rozširujú rozhovory s umelkýňami a eseje vyžiadané od kritikov uverejnené na blogu Rhizome. Prezentáciu Net Art Anthology formou akejsi online výstavy si žiadal samotný formát diel, keďže sú primárne postavené na internete, no Digital Canon ponúka širšiu paletu umeleckých postupov. LIMA ho minulý rok predstavila ako online katalóg historických digitálnych diel z Holandska.⁴ Stránky prezentujú vybrané práce prostredníctvom videozáznamov a dokumentácie. Oproti Net Art Anthology pôsobia viac administratívne, keď namiesto príbehového oblúku ponúkajú informáciami nabitý dotazník s kurátorským popisom, technickými špecifikáciami a detailmi o správaní, zámeroch a kontexte jednotlivých diel. LIMA je explicitná vo voľbe stratégie kanonizácie a obhajuje ju ako ideálny prostriedok pre pritiažnutie pozornosti k digitálnemu umeniu a jeho dejinám a podnieteniu múzeí k akvizíciám. Čo by sa dalo hodnotiť ako príliš sebavedomé zaujatie postoja autority, to vyvažoval transparentnejší proces selekcie diel. Kritériá výberu a výber samotný boli vytvorené v rámci série workshopov, ktoré LIMA realizovala v spolupráci so skupinou piatich expertiek a širším spektrom historičiek, kurátorov a umelkyň, ktorých priebeh je zachytený aj na portáli spolu so zoznamom kritérií. To súvisí aj s ďalšou motiváciou projektu spraviť výber participatívnym a vniesť viac svetla do výberového procesu, ktorý zostáva v muzeálnych akvizíciách skrytý. Diela tak však boli hodnotené viac na základe svojich individuálnych charakteristík, než z pohľadu kompaktnejšej kurátorskej stratégie, a vo výsledku bolo ťažšie priblížiť sa k vyrovnanému reprezentovaniu rôznych období, žánrov, tém, stratégií a kontextov ako v prípade Net Art Anthology. Cieľom oboch projektov je uchovávať digitálne umenie prostredníctvom jeho historizácie a kanonizácie. Za pozornosť zároveň stojí skutočnosť, že tieto snahy nie sú u Rhizome ani u LIMA obmedzené na konkrétnu zbierku, galerijný priestor ani zamestnancov inštitúcie. Pokiaľ ide o zbierku, mnoho diel zahrnutých do Net Art Anthology je súčasťou archívu Rhizome, ArtBase, no organizácia ich nevlastní. Má len neexkluzívne práva na ich prezentáciu a distribúciu, ktoré priebežne získavala od umelcov, ktorí svoje práce od konca deväťdesiatych rokov v archíve registrovali. Rhizome je síce pridružený k New Museum, no ArtBase berie ako archív, nie zbierku. Drvivú väčšinu zo stovky zahrnutých diel v skutočnosti nevlastní žiadne múzeum. Z dvadsiatich diel v Digital Canon sú dve v múzeách a tri v zbierke LIMA. Približne polovica zahrnutých diel sa nenachádza v žiadnej zbierke. Obe organizácie v príprave samozrejme spolupracovali s tvorcami diel, no nedošlo k žiadnym prepisom vlastníctva. V tomto zmysle mal proces bližšie k publikácii ako akvizícii. Dve nemúzejné organizácie

tak vo výsledku vytvorili virtuálne „zbierky“ stovdvochdesiatich diel mimo režimu exkluzívneho vlastníctva. Modelovanie projektov ako kánonov tak pôsobí subverzívne voči štandardnej kanonizácii moderného a súčasného umenia spojenej hlavne s akvizíciou do významných múzejných zbierok. Ich stratégia uchovávanie sa zároveň neobmedzuje na galerijný priestor. Tým sa líšia nielen od štandardnej kanonizácie stálymi expozíciami, ale aj od štandardného uchovávanie súčasného umenia. Mediálne diela v muzeálnych zbierkach je totiž typické realizovať formou reinstalácie v galérii.⁵ Predtým ani potom prakticky neexistujú. Pre mnohé totiž platí, že veľká časť, ak nie všetky ich fyzické komponenty ako monitory, premietачky, zvuková aparatura, softvér a rekvizity sú zameniteľné, a sú „uskladnené“ len ako súbor inštaláčnych inštrukcií a digitálnych materiálov. Kým mediálne diela existujú, len keď sú inštalované, miestom realizácie Net Art Anthology ani Digital Canon nebola galéria. Boli uchované reprodukciami v necirkulujúcich digitálnych publikáciách, umiestnených v sieťovom prostredí webu. Pokiaľ ide o zamestnancov, k uchovávaniu pristúpili v spolupráci so širokými skupinami externých odborníkov z rôznych oblastí. Konzervačný výskum ponúka pre oddelenie uchovávanie od vlastníctva, galérie a hraníc inštitúcie kontext tzv. procesného, resp. proliferatívneho uchovávanie. Ten je možné priblížiť ako alternatívu k vedeckej a performatívnej paradigme konzervácie. Konzervácia sa tradične viaže k médiu sochy a maľby a spočíva v exaktnej vedeckej analýze zmien v materiáloch a určení potrebných zásahov na obnovenie pôvodného stavu, reštaurovanie. Na reštaurátorku sú zároveň kladené podmienky neustrannosti a objektívnosti. V súvislosti s rozširovaním mediálnych diel v zbier-





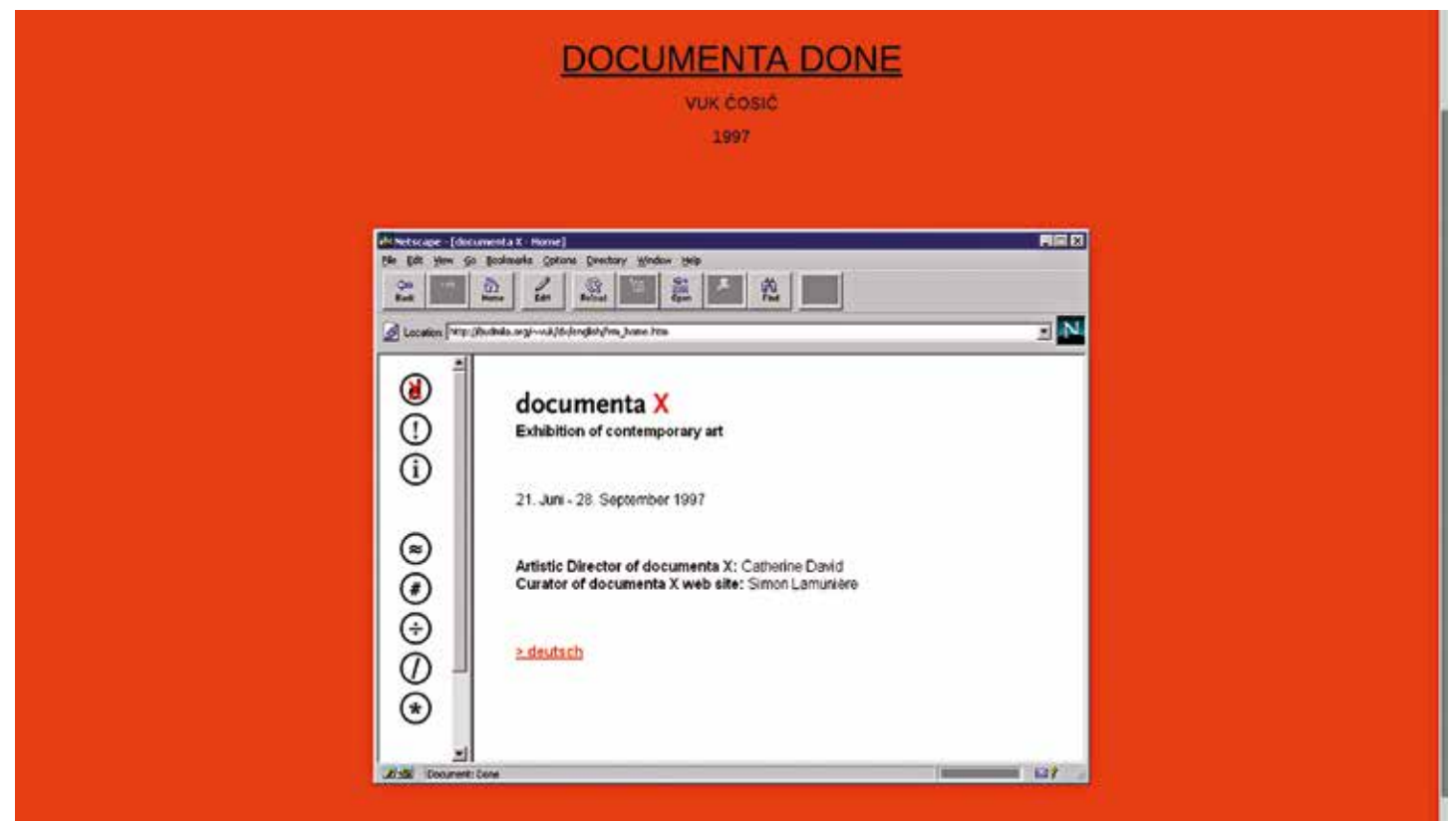
sformovanej okolo umeleckého diela za účelom jeho pokračovania, inými slovami jeho „starostlivej siete“. Podobné formy distribúcie autorstva s cieľom uchovávanía sa zvyknú označovať ako otvorené, proliferatívne uchovávanie. Van de Vall v tomto zmysle hovorí o procesnej paradigme konzervácie. Tá sa líši od vedeckej paradigmy, ktorej ústredným cieľom je materiálna integrita diela ako fyzického objektu, ako aj od performatívnej paradigmy v tom, že sa nedokáže úplne spoľiehať na konceptuálnu identitu diela, ktorá by bola vyjadrená ako súbor inštrukcií. Procesné diela totiž podliehajú nekontrolovateľným faktorom ako počasie, opotrebovanie materiálu, divácka interakcia alebo participácia. V tejto súvislosti je hlavným cieľom uchovávanía podpora pokračovania diela prostredníctvom prenosu potrebných zručností, postupov a informácií zainteresovaným stranám.⁹ Procesné uchovávanie teda neobmedzuje zainteresované strany na umelkyne a zamestnancov inštitúcie, ani nie je viazané na výstavné priestory, kde by k zmene diela došlo v riadenej situácii.

kach začalo dochádzať k prehodnocovaniu konzervačných prístupov. V zásade ide o prehodnotenie exkluzívneho vzťahu medzi umelcom a dielom, ktorý pramení z pretrvávajúceho chápania umeleckého zámeru a autorstva ako niečoho, čo je dané v momente vzniku diela. Konzervačný výskum v posledných dekádach však vytrvalo tvrdí, že tento predpoklad je nezlučiteľný s povahou širokej škály súčasnej tvorby, ktorá vyžaduje iné spôsoby určovania povahy umeleckého diela. Zakladateľka mediálnej konzervácie v Tate, Pip Laurenson, hovorí o potrebe upustiť od snahy vrátiť objekt do pôvodného stavu a namiesto toho uznať zmenu ako neoddeliteľnú súčasť jeho identity. Akt inštalácie diela prirovnáva k predstaveniu, ktorého výsledky sa vždy líšia, pretože závisia od interpretácie špecifikácii diela, podobne ako pri notovom zápise v hudbe alebo scenári v divadle.⁶ Holandská filozofka Renée van de Vall v tomto ohľade hovorí o rozdielne medzi paradigmom vedeckej a performatívnej konzervácie.⁷ Jej kolegyňa Vivian van Saaze dodáva, že vzťah medzi zámerom umelkyne a reinštaláciou diela nie je jednosmerný, namiesto toho sú autenticita a zámer „robené,“ konštruované skrz dokumentáciu, rozhovory s umelkyňou a diskusie širšieho tímu a odborníkov, ktorí sa tak podieľajú na tvorivom procese. Na rozdiel od ponimania vlastnictva diela ako zmrazenia umeleckého objektu v singulárnom stave argumentuje za praktické a intervenčné formy angažovania sa múzejných pracovníkov.⁸ Transformačný vplyv premenlivých diel na vnímanie autorstva a rolu uchovávanía sa neobmedzuje iba na inštalácie. Autori ako Rudolf Frieland a Annet Dekker píšou o príkladoch miestne-špecifických, relačných a performačných diel. Dekker hovorí, že umelci sú samozrejme naďalej dôležití v procese reinštalácií, no namiesto orientácie dovnútra preberá múzeum rolu sprostredkovateľa pre skupinu ľudí

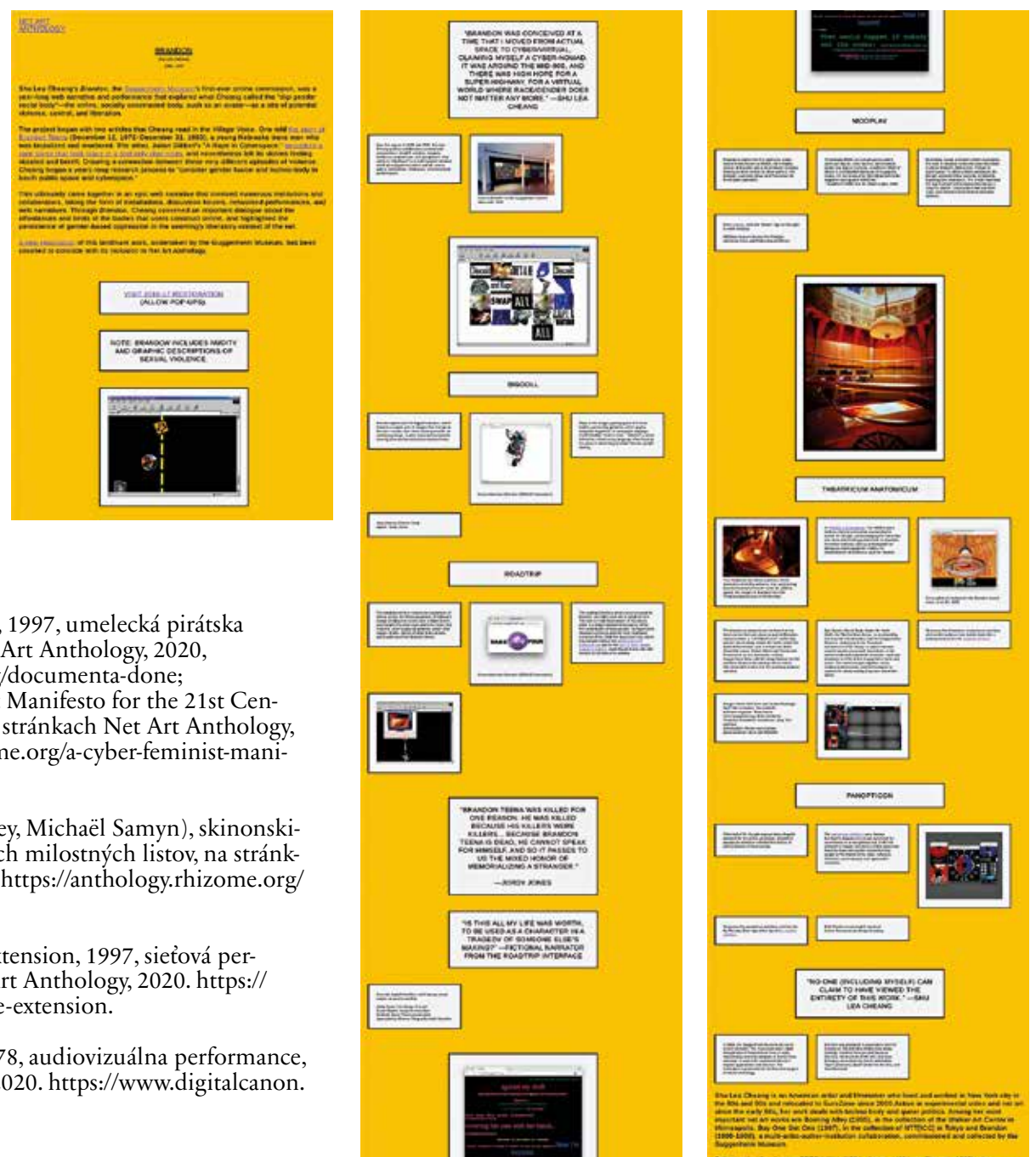
Väzbu medzi zbieraním a uchovávaním uvoľňuje aj tým, že dáva priestor inkluzívnejšiemu poňatiu autorstva. Spojenie tohto prístupu s taktickou kanonizáciou zároveň nemusí byť osožným len pre angažovanie digitálneho umenia v širšej spoločnosti, ako v prípade Net Art Anthology a Digital Canon, ale pre vizuálnu tvorbu ako takú.

Dušan Barok je redaktorom platformy Monoskop.org. Momentálne dokončuje doktorát na Amsterdamskej univerzite.

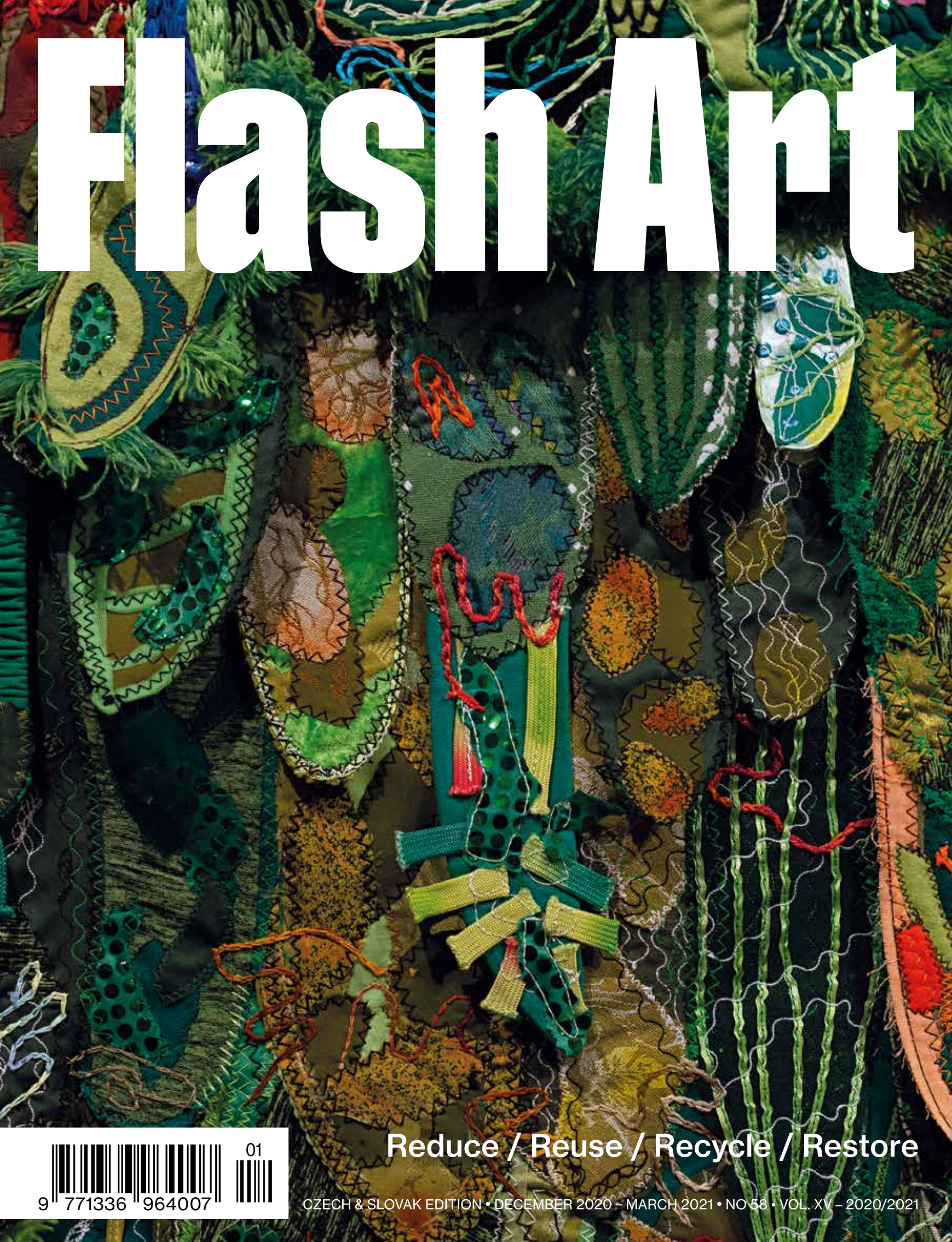
- SMITH, Terry: Coda: Canons and Contemporaneity. In: BRZYSKI, Anna (ed.): *Partisan Canons*. Durham University Press, 2007.
- Pozri napr. satirický komentár Claire Bishop a Nikki Columbus k novej stálej expozícii v MoMA. Online: <https://npluisonemag.com/online-only/paper-monument/free-your-mind/>.
- Pozri <https://anthology.rhizome.org/>.
- Pozri <https://www.digitalcanon.nl/>.
- Net Art Anthology* bola prezentovaná formou galerijnej výstavy, no tá predstavila len zlomok zahrnutých diel.
- LAURENSON, Pip: Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-based Media Installations. In: *Tate Papers*, č. 6 (2006). Online: <https://tate.iro.bl.uk/work/530355f5-0b22-47f6-85c7-b4e8f401af32>.
- VAN DE VALL, Renée: Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases. In: *Revista de historia da arte*, č. 4 (2015), 7-17.
- VAN SAAZE, Vivian: *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2013. Online: <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33884>.



Zhora: Vuk Cosić, Documenta Done, 1997, umelecká pirátska intervencia, na stránkach Net Art Anthology, 2020, <https://anthology.rhizome.org/documenta-done>; VNS Matrix, A Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century, 1991, digitálny obraz, na stránkach Net Art Anthology, 2020, <https://anthology.rhizome.org/a-cyber-feminist-manifesto-for-the-21st-century>. Na strane 46: Entropy8Zuper (Auriea Harvey, Michaël Samyn), skinonskinonkin, 1999, séria digitálnych milostných listov, na stránkach Net Art Anthology, 2020, <https://anthology.rhizome.org/skinonskinonkin>. Na strane 47: Cornelia Sollfrank, Female Extension, 1997, sieťová performance, na stránkach Net Art Anthology, 2020, <https://anthology.rhizome.org/female-extension>. Na protiahlejšej strane: Steina, Violin Power, 1969-1978, audiovizuálna performance, na stránkach Digital Canon, 2020, <https://www.digitalcanon.nl/#481>.



Flash Art



Reduce / Reuse / Recycle / Restore

CZECH & SLOVAK EDITION • DECEMBER 2020 – MARCH 2021 • NO 58 • VOL. XV – 2020/2021



G HMP

4. 11. 2020 – 7. 3. 2021
Galerie hlavního města Prahy
Colloredo-Mansfeldský palác
Prague City Gallery
Colloredo-Mansfeld Palace
www.ghmp.cz

TŘÍBENÍ IMMROVÁ REFINEMENT



POEZIE POESIE A UND PERFORMANCE



VÝCHODOEVROPSKÁ PERSPEKTIVA, DIE OSTEUEOPÄISCHE
OBLASTNÍ PERSPEKTIVE, 18. 12. 2020 – 28. 2. 2021
LÁZNĚ GALERIE LIBEREC, MASÁRYKOVA 723/14, OGL.CZ

PROJEKT SE USKUTEČŇUJE ZA FINANČNÍ PODPORY MINISTERSTVA KULTURY ČESKÉ REPUBLIKY
A ČESKO-NĚMECKÉHO FONDU BUDOUCNOSTI

Content Index

6–64

- | | | | |
|---------|--|---------|--|
| 6 – 10 | Kdo vyhrál v ceně bez vítězů
„Chalupáři“ 2020 v Platu
Tomáš Knoflíček | 41 – 45 | Panychida za všechny
zaseknuté a nefunkční
CD-ROMy
Miloš Vojtěchovský |
| 11 – 13 | Cena Oskára Čepana 2020
Miroslava Urbanová | 46 – 49 | Taktická kanonizácia
a procesné uchovávanie
Pokusy o oddelenie
uchovávaní od vlastníctva
a stien inštitúcie
Dušan Barok |
| 14 – 18 | Festival Nasuti III, Nová
Cvernovka, Bratislava
O bezraste v čase pandémie
Lenka Kukurová | 50 – 52 | Strašák plast
aneb
Restaurování, nebo recyklace
moderního a současného
umění z plastu?
Jan Kyncl |
| 19 – 21 | Zrozená k oživení
Nahlédnutí do animismu Philippa
Parrena
Emanuele Coccia | 53 – 64 | Reviews |
| 22 – 25 | Material Flow
Lenore Jurkyová | | |
| 26 – 29 | Úsporné žárovky, recyklovaná
galerie a autonomie
Michal Novotný | | |
| 30 – 33 | Jan Durina
Lenore Jurkyová | | |
| 34 – 37 | Industriálne a netradičné objekty
na prezentáciu súčasného
umenia
Samuel Velebný | | |
| 38 – 40 | Lobovat za prostory pro ateliéry
Případ Brno
Šárka Telecká | | |
| | Rafani: Stav
Jsou zabedněné výkladce
trativodem cti?
Jaroslav Michna | | |



DOBĚ NAVZDORY.

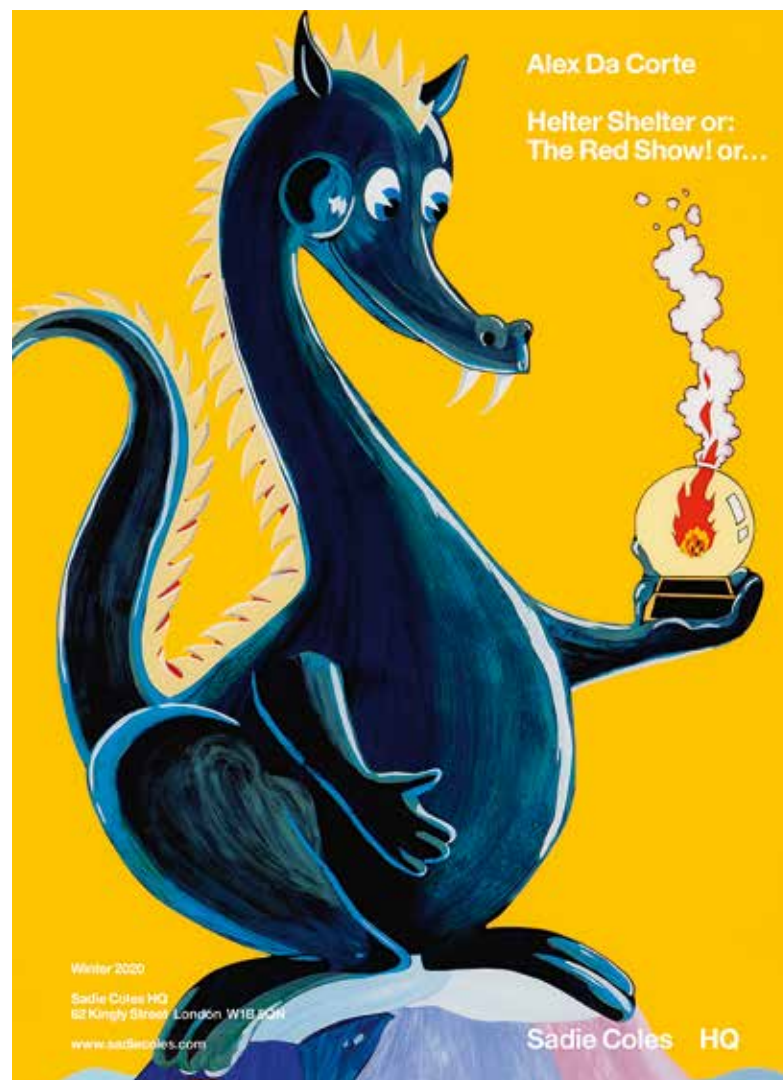
Jiří Načeradský (1939–2014)
19. 11. 2020 – 14. 2. 2021

kurátor Petr Vaňous

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě
Komenského 10
www.ogv.cz

MINISTERSTVO KULTURY
Projekt se uskutečňuje za finanční podpory
Ministerstva kultury České republiky

OGV



Alex Da Corte

Helter Shelter or:
The Red Show! or...

Winter 2020
Sadie Coles HQ
82 Kingsly Street, London W1B 6PN
www.sadiecoles.com

Sadie Coles HQ

EXPERIMENT



Robert Cyprich
+ Liza Gennart, Katarína Hládeková,
Katarína Karafová & Michal Huštaty,
Martin Toldy, Miroslav Tóth

Kurátori výstavy:
Jan Mlčoch, Beata Jablonská, Ján Kralovič

11.12.2020 – 19.03.2021

tranzit.sk
Beskydská 12, 81105 Bratislava

sk.tranzit.org

tranzit.sk



Flash Art

Czech & Slovak Edition
58

5



Founders
Giancarlo Politi
Helena Kontová

Publishers
Helena Kontová
helena@flashartonline.com
Gea Politi
geapoliti@flashartonline.com

Managing Editor
Lýdia Pribišová
lydia@flashartonline.com

Czech Editorial Desk
Eva Krátká
eva@flashartonline.com
Barbora Švehláková
barbora@flashartonline.com

Slovak Editorial Desk
Lýdia Pribišová
lydia@flashartonline.com

Graphics concept and copyright:
Flash Art srl.
Layout Flash Art Czech & Slovak
Edition
Dita Lamačová

Translations
Martin Micka

Corrections
Lukáš Foldyna
Miroslava Kuracinová Valová

Office manager
Advertising Sales
Elis Unique
elis@flashart.cz
Phone +420 774 700 559

Distribution & Subscription
CZ: predplatne@flashart.cz
SK: kvasnicova@abompkapa.sk

Editorial, Advertising,
Executive Office
Flash Art CZ
Budečská 3
120 00 Praha 2, CZ
info@flashart.cz
Phone +420 222 520 220

<https://flashart.cz>
<https://flash---art.com/>

Flash Art SK
PILOT, Adámiho 2, 841 05 Bratislava, SK
Phone +421 918 124 840

Headquarters
Flash Art International
68, Via Carlo Farini,
20159 Milán, IT
info@flashartonline.com
Phone +39 026 686 150 / +39 026 887
341

General Information and Coordination
Gea Politi
Tatiana Martianova
gea@flashartonline.com
tatiana@flashartonline.com

Editorial Board
Rado Ištok, Markéta Magidová, Michal
Novotný, Mariana Serranová, Jiří Skála,
Silvie Šeborová, Peter Tajkov, Nina
Vidovencová, Jan Zálešák

Correspondents
Dušan Barok, Zuzana Bartošová,
Emanuele Coccia, Anton Čierny, Lucia
Gavulová, Damas Gruska, Barbora
Hájková, Lucia Horvátová, Martina Ivičič,
Lenore Jurkyová, Petr Kovář,
Filip Krutek, Lenka Kukurová, Jan Kyncl,
Veronika Marek Markovičová, Jaroslav
Michna, Michal Novotný, Šárka Telecká,
Dana Tomečková, Miroslava Urbanová,
Samuel Velebný, Miloš Vojtěchovský

Published by Nadace Prague Biennale
/ PILOT

Unsolicited material cannot be returned.
The views expressed in Flash Art are
not necessarily those of the publishers.

Registration: MK ČR E 16849 MK SR:
EV 3471/09 ISSN: 1336-9644

Nadace Prague Biennale, IČO: 27179133
PILOT, IČO: 42 265 959
Periodicity of publishing: quarterly
Distribution: Kosmas /CZ/, iUmeni.cz /CZ/,
Mediaprint Kapa /SK/
Printed by: i + i print spol. s r. o.

Flash Art Czech & Slovak Edition z verejných
zdrojov podporil Fond na podporu umenia,
ktorý je hlavným partnerom časopisu,
Ministerstvo kultúry Českej republiky a Státní
fond kultúry České republiky.
Štvrté číslo roku 2020.
Dátum vydania: 20. 12. 2020.



Jan Durina, detail inštalácie z výstavy Devil
Ninja Thorax, Galéria Martina Martinčeka,
SEDE, Bratislava, 2020, foto: archív autora.



BCAA Systems, dokumentárny film *Azero*,
2019, foto: archív Michala Novotného.

**Jako finalistky a finalisté Ceny Jindřicha Chalupického
pro rok 2020, jsme společně dospěli k rozhodnutí
nesoutěžit. V našich očích není Cena trofejí jediného
laureáta či laureátky, jediného pomyslného vítěze, nýbrž
společným oceněním pestré směsice umělkyň a umělců
a jejich odlišných uměleckých východisek, jejichž
porovnávání nemá smysl. Chceme reflektovat, co vše
je s principem soutěžení spojeno.**

Jakub Choma, Pracovní skupina pro výzkum mimosmyslové estetiky, Alma Lily Rayner,
Anna Slama & Marek Delong, Marie Tučková, Jiří Žák

**Cena Jindřicha Chalupického
PLATO Ostrava 15.10.2020–28.2.2021**

+ Pauline Boudry & Renate Lorenz: (No) Time