

Nikto z tých, ktorí sa živia obchodom s umením, nemá na kino čas. Teda „pozície“ sú už jasne dané. A preto nie je kino z pohľadu umeleckého trhu príliš zaujímavé. Rozhodnutie kurátorov výstavy documenta 12 Rogera M. Biergela, Ruth Noackovej a Alexandra Horwatha, že filmy nebudú vtesnávať do nevyhovujúcich priestorov medzi bielymi galerijnými stenami, ale urobia z „normálneho kina“ (Bert Rebhandl) integrálnu súčasť podujatia, bolo zrejme jediným možným riešením v kontexte takej rozsiahlej výstavy. Kino sa tak dá brániť a vnímať historicky ako to pravé miesto pre filmy a spôsob vnímania, ktorý vyžadujú – bez ohľadu na vtedajšie názory predstaviteľov sveta umenia. Ian White sa zároveň na Medzinárodnom festivale krátkych filmov v Oberhausene v roku 2007 pokúsil so svojim programom „Kinomuseum“ vrátiť umenie do kina, urobiť z kina výstavný exponát sám osebe, zriadiť dočasnú galériu, ktorá má svoje (limitované) trvanie a stavia na vnútorných možnostiach a princípoch vnímania filmu, čiže na veličine času: „Kinomuseum je projekt stojaci na priesečníku [...] jeho zdanlivo nekonečnej schopnosti reprodukovat sa a nebezpečenstvom, ktoré takáto reprodukcia predstavuje pre základnú úlohu múzea ako strážcu jedinečných umeleckých objektov. Kinomuseum je v konečnom dôsledku návrhom špecifického typu kina ako jedinečného múzea, v ktorom reprodukcia nepodkopáva 'originalitu, autenticitu a priamu spoluúčasť', ale na ich základe formuluje nové otázky a výzvy pre múzeum, priam fyzicky ho rozvráti, alebo film a video ako potenciálne do nekonečna reprodukovateľné objekty zviditeľnia tieto pojmy v pohyblivých obrazoch považovaných za umelecké diela.“

Z nemeckého originálu, s prihladnutím k anglickej verzii *Film Becomes Sculptural* (*Film and Art After Cinema; Multimedijalni institut, Zagreb 2019*), preložila Alexandra Strelková.

Redakcia ďakuje Larsovi Henríkovi Gassovi za láskavý súhlas s prekladom kapitoly *Film wird skulptural*. In: *Film und Kunst nach dem Kino*. Köln: Strzelecki Books 2017, s. 111–132.

## INFORMÁCIA O FILMOCH A ĽUĎOCH

Franz Milec

Záber zhora: šesť párov rúk je položených na stole. Spočiatku sa nehýbu, prejavujú ostych; následne vidíme ich progres od akéhosi samotárstva a nezáujmu cez prvotnú socializáciu, naberanie odvahy na hlbšie spoznávanie, prekonávanie „pripasti“ medzi nimi a inými, náznaky priateľstva i antagonizmu až po vypuknutie nepokojov, keď jeden pár rúk udiera ďalšie dva vedľa neho a následne sa pred útokmi stiahne späť do svojej priateľskej skupinky, ktorá čaká v bezpečí na kraji stola. Nezaobídeme sa ani bez takmer melodramatických momentov – pár ženských rúk so snubným prsteňom prijíma dotyky mužských rúk vedľa neho len s okolikami; iný mužský pár rúk nahmatá prsteň a obozretne cúvne, zatiaľ čo ženská ruka po ňom bezúspešne lapá.

Zvuku tu takmer niet, len občas je počuť jemný šum. Záber na stôl je namiesto toho uvedený a prerušovaný medzitulkami, ktoré objasňujú naratív: konceptualista Lubomír Ďurček pre svoje dielo *NFRMC* (1982) oslovil skupinu ľudí, ktorí sa nepoznali, dal im na tvár masky, cez ktoré nemohli vidieť, a vzal ich na nešpecifikované miesto, kde ich inštruoval, ako sa majú do situácie zapájať. Drobná reorganizácia spoločnosti tu vytvára symbolický význam a ide pritom o typické dielo konceptualizmu, keďže Ďurčekovi nejde o materiálny výsledok jeho umeleckej praxe (teda výsledný filmový či iný záznam). Sám autor v scenári hovorí o svojom diele ako o „filmovej udalosti“ a v záverečnom titulku filmu sa píše, že na vytvorenie tohto filmu bol použitý materiál zamýšľaný pre projekt *Ráno*, ktorého scenár a storyboard sú súčasťou väčšieho balíčka dokumentácie performancie *NFRMC* a ktorý mal okrem rúk obsahovať aj zábery sediacych ľudí a prostredia.

Z akejsi minimalistickej, apokalyptickej snímky o ľuďoch, ktorí uprostred mestskej púšte vytvárajú spoločnosť úplne odznova, takto zostal len útržok – improvizovaný príbeh drobných gest, ktoré hoci v dennej realite zostávajú na úrovni prerieknutia (a teda psychológie), v detaile tohto mikrokozmu nadobúdajú sociálny rozmer.

Z umelcom organizovanej náhody vzniká komentár o povahe ľudstva, platný aj za ostnatým drôtom československej totality. Samozrejme, tento príbeh vzniku filmového záznamu, ktorý nám Ďurček ako divákovi predkladá, môže byť doku-fikciou, no to nijako neuberá na pôsobivosti výpovede o dobe.

V každom prípade filmovú dokumentáciu pod názvom *Informácia o rukách a ľuďoch*, ktorá vznikla z tejto jeho akcie, môžeme len ťažko označiť za vedľajší produkt, hoci bol súčasťou autorského balíčka *NFRMC*, v ktorom ho dopĺňa text, magnetofónová páska, diapozitívy a séria fotografií z miesta nakrúcania. Filmový záznam môže byť vnímaný aj ako samostatné dielo, problematická je však ďalšia kategorizácia – hovoríme v prípade pohyblivého obrazu *NFRMC* skutočne o filme? Bol pôvodne niekde premietaný? Bol určený do kina alebo do galérie? Keby bola v tej dobe v československých umeleckých kruhoch dostupná technológia videa, vznikol by tento záznam na ňu? A aké je jeho inštitucionálne pozadie? Tieto a ďalšie otázky si dnes musíme klásť, pretože nie príliš známa umelecká audiovizuálna tvorba z osemdesiatych rokov nám môže ponúknuť alternatívny pohľad na kinematografiu z obdobia normalizácie, poukázať na „stratenú“ linku československej filmovej histórie a otvoriť diskusiu o možnostiach prezentácie a uchovávaní netradičného filmového dedičstva.

Začnime teda od základov. Nech už *Informácia o rukách a ľuďoch* vznikla ako svojbytné dielo alebo nie, môžeme ju jednoducho zaradiť medzi filmy, ktoré veľké múzeá ako Tate Modern už roky prezentujú ako *artists' cinema* (výtvarnícky film) alebo *cinéma d'exposition* (výstavný film)<sup>1</sup> a vystavujú v samostatných black boxoch alebo aj bok po boku s videoartom, maľbou alebo intermediálnymi dielami. Výtvarnícky film nie je a ani nikdy nebol kuriozitou filmovej histórie – ako píše Erika Balsom v knihe *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, ontológia filmu bola vždy rozmanitá, od nemého technologického zázraku cez epický spektakel až po malé obrazovky.<sup>2</sup> *Artists' cinema* môže využívať étos experimentálneho alebo amatérskeho filmu, no nemusí to byť pravidlom. Môžeme hovoriť aj o veľkej umeleckej produkcii, ktorých je v súčasnosti čoraz viac (Christian Marclay, Hito Steyerl, Barbara Wagnerová a Benjamin Burca atď.), no filmy vo výtvarnom ponímaní jednoznačne nepatria pod entertainment a ich postavenie „siedmeho umenia“ je potvrdené inak, než sme zvyknutí v prípade umeleckého filmu v bežnej kinodistribúcii.

Nájdeme tu kontinuitu s vývojom v (post)modernom výtvarnom svete a podobne ako v ňom, aj v *artists' cinema* sú definujúcim prvkom výstavné praktiky a inštitúcie – tam, kde sa experimentálny film opiera o lokálne festivaly a decentralizáciu tvorby mimo umeleckých metropol, výtvarnícky film, naopak, obýva priestory svetoznámych galérií či múzeí a predáva sa v limitovaných edíciách tak ako fotografia.<sup>3</sup> Film v takomto kontexte nadobúda auru jedinečnej prítomnosti, a to aj preto, že sa k nemu pristupuje „kultovo“, v rámci akéhosi obradu návštevy galérie. Zaradenie do *artists' cinema* si však nevyžaduje romantického tvorca s totálnou kontrolou nad svojím filmom – naopak, často si vystačí s umelcom na poste režiséra, ktorý pracuje so štábom pracovníkov. Tento organizačný princíp už desaťročia nie je v umeleckom svete ničím výnimočným v maľbe, sochárstve ani v iných odvetviach, no je nutné dodať, že výtvarnícky film často býva nástrojom na sebaujavenie, intímne sprostredkovanie svojho života či záznam gest samotného umelca. To platí aj v Ďurčekovom prípade.

Ešte predtým, než sa Lubomír Ďurček rozhodol pre film, vizuálny záznam *NFRMC* pôvodne zamýšľal ako video, ktoré by trvalo celú dobu akcie, ale autor mal v tej dobe k dispozícii len filmovú techniku a zázemie bratislavských filmových nadšencov. „Nikdy som nepracoval ako režisér, ani som takéto ambície nemal. Všetky moje filmy a videá a iné v podobných médiách nikdy neboli určené do distribučnej siete, teda pre filmového diváka. Ak by som uvažoval o svojom divákovi, bol by to divák vizuálneho umenia, ktorý sa mohol s takýmto umením stretnúť v galériách a výstavných sieňach. [...] Keď som začínal s filmom, zariadenia a prostriedky sa nachádzali vo vlastníctve štátu a výrobcovia rôznych profesií boli pri výrobe filmu, ktorého scenár musel byť schválený ideovo-politickou komisiou, tak ako každý kultúrny a umelecký produkt.

Byť režisérom so svojím štábom – nie, nič také som si nepredstavoval. Na svete však boli amatérske filmové kamery, síce ťažko dosiahnuteľné, ale dali sa napríklad najskôr požičať a neskôr aj kúpiť. Okrem toho na niektorých obvodných kultúrnych a spoločenských strediskách začali vznikať záujmové krúžky pre amatérskych tvorcov filmu. Na jednom takom stredisku som robil lektora v Konzultačnom stredisku pre amatérskych výtvarníkov a v tom čase bol v tomto kultúrnom stredisku metodikom Václav Macek, ktorý sa pokúšal založiť filmový krúžok a zhŕňal do neho ľudí.

<sup>1</sup> Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2013, s. 12.

<sup>2</sup> Tamže, s. 14.

<sup>3</sup> Roger Beebe, *On "Artists' Cinema" and "Moving-Image Art"* (The Brooklyn Rail, 2017). Dostupné online: <https://brooklynrail.org/2014/07/criticspage/on-artists-cinema-and-moving-image-art> (1. 11. 2019).

Ísť do tejto akcie som nemal chuť, ale Václav ma presvedčil, že mi s realizáciou pomôže. Tak som sa viac-menej stal amatérskym filmovým tvorcom.“<sup>4</sup>

Ďurček pri tvorbe *NFRMC* neuvažoval tradične filmovo – scenár redukoval na jednoduché inštrukcie, následne kameru zavesil na primitívnu drevenú konštrukciu a nechal ju bežať ako nezainteresovaného diváka, limitovaného len časom filmového pásu. Autor sa, ako to vyzerá z fotografií, pridal k divákohercom, aby rezignoval na hierarchické postavenie režiséra. V tom momente všetci napäto čakajú, čo sa vlastne stane. Podľa dokumentácie Ďurček po krátkom čase účastníkov odvádza mimo miesta situácie, a rozpúšťa ich tak, aby sa nemohli medzi sebou o tejto udalosti zhovárať. „Nebolo to však úplne domyslené, lebo na perifériách mesta alebo v okrajových mestských častiach sa zástavky mestskej dopravy nachádzajú len veľmi riedko. Ako som sa neskôr dozvedel z úst jedného z účastníkov, na jednej z takýchto zastávok sa stretli dvaja účastníci. Pozerali po sebe, a keďže pre udalosť bolo predpísané tričko z krátkymi rukávami, prekonalí chvíľu trápneho obzerrania, prelomili múr a začali komunikovať.“<sup>5</sup> Autor hovorí, že dielo malo i ďalší sociálny aspekt: „Asi o rok sme sa všetci účastníci stretli u mňa. Na stole ležalo sedem číslovaných kníh *NFRMC*. Každý z prítomných sa do každej podpísal a prevzal si jeden exemplár. Václav Macek sa nedostavil, a myslím, že ešte jeden z účastníkov tiež. Všetkých prítomných som odviedol do práčovne, kde bola kamenná podlaha, rituálne som dve knihy roztrhal a spálil. Bolo v nich veľa ručnej práce, od prepisovania, fotografií, kópií diapozitívov, dokonca aj knihárske plátno som si sám vyrobil. Bolo mi to ľúto, ale držal som sa vlastného konceptu. Počas tohto stretnutia u mňa som ich pozval na premietanie filmu, ktoré mi pomohol zorganizovať v kinosále Václav Macek.“<sup>6</sup>

Ďurček eklekticky využíva praktiky vtedajšieho výtvarného umenia, ktoré v kontexte československého pohyblivého obrazu pravdepodobne má niekoľko súvisiacich liniek. Autor s médiom filmu pracuje zámerne, ale nezaujíma ho materiál, štruktúra, ani narábanie s kamerou, ako to bolo zvykom napríklad aj kúsok za československými hranicami – Ďurček kladie dôraz na predprodukčnú fázu; koncept. Mira Keratová, kurátorka v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici, si myslí, že: „Ďurčekovi primárne nešlo o technické uvažovanie nad mediálnym rozšírením, napríklad fotografie ako skúmania možností tzv. *expanded photography*. Dôležitejšie



Zdroj: Archív Lubomíra Ďurčeka

*Informácia o rukách a ľuďoch* (1982)

než technické hľadisko, dokonca kľúčové, bolo preňho posolstvo a rozvíjanie performatívnych kvalít diela. V tomto zmysle bol potom výber média skôr prostriedkom inej potreby, napríklad potreby konceptuálnej analýzy komunikácie. Médium je prostriedok na vyjadrenie sa a tie, ktoré používal Ďurček, boli preňho v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch z rôznych dôvodov dostupné a jeho potrebe vyhovujúce.“<sup>7</sup>

Prístup *Informácie o rukách a ľuďoch* pritom nápadne pripomína utopické hnutie Fluxus, ktoré bolo vtedy ešte vždy v medzinárodnom povedomí a o ktorom sa vedelo aj v Československu – napokon, Milan Knížák od roku 1965 viedol jeho východnú pobočku. Z filmových performancií práve z medzinárodného prostredia Fluxusu je pri *NFRMC* vhodné spomenúť napríklad filmy Yoko Ono alebo *Hand and Face* (1961) juhokórejského umelca Nam June Paika zachytávajúci jednoduchú akciu, v ktorej sa Paik dotýka vlastnej tváre. Je to čiernobiely nemý film, mienený ako zenbudhistický autoportrét. Tento záznam bol následne vďaka vtedajšej novej technológii prenesený na video, aby mohol byť prezentovaný v slučke na televízii,

<sup>4</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s Lubomírom Ďurčekom (22. 11. 2019).

<sup>5</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s L. Ďurčekom (2. 12. 2019).

<sup>6</sup> Tamže.

<sup>7</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s Mirou Keratovou (19. 11. 2019).

ktorá mala vo svojej dobe proporcie a vlastnosti sochy. Dnes je bežné vystaviť toto dielo už v digitalizovanej forme na HD monitore – takto divoká je i mediálna cesta *Informácie o rukách a ľuďoch*. Sám som na ňu narazil v roku 2013, keď *NFRMC* a ďalšie Ďurčekove filmy boli dostupné na zhladnutie na retrospektívnej výstave *Modely komunikácie* v Banskej Bystrici (Stredoslovenská galéria, 2012) a *Situačné modely komunikácie* v Bratislave (SNG, 2013), kde mali diváci možnosť zažiť ich digitálnu verziu na obrazovkách a v projekcii medzi ostatnými dielami. „Cieľom bolo prepojiť ich či už s fotografiami alebo autorskými knihami atď. a ukázať istý spôsob uvažovania a konceptuálnych kvalít, ktoré autora zaujímali naprieč médiami,“ hovorí Mira Keratová.<sup>8</sup>

K výstave v Banskej Bystrici bolo vďaka iniciatíve Keratovej vydané DVD s *Informáciou o rukách a ľuďoch* i ďalšími filmami, ktoré sa nesú v podobnom duchu. „V prípade filmu *Domov* bola základom spoločenská udalosť *Piknik na Železnej studienke*, na ktorú som pozval svojich známych, a oni mohli takisto priviesť so sebou svojich alebo partnerov, alebo známych,“ hovorí autor. „Predovšetkým išlo o posekanie v prírode s dobrým jedlom a príjemnou konverzáciou. Predtým však väčšina z nich sa stala divákmi, pozorovateľmi putovania lesom štyroch mladých mužov zašitých v bielom plátne s rozmermi 200 × 200 × 200 cm. Neskôr sme sa všetci ocitli na filmovom páse.“<sup>9</sup> Pre *Domov* (1983) nechal autor štyroch aktérov túlať sa v tejto textilnej kocke, až kým sa nevrátili na hranicu lesa a ich pôvodnej civilizácie. Tento film poeticky skúma ľudí v extrémnych podmienkach; je to film o prežití a spolupráci. Samotná krajina tu hrá dôležitú úlohu, keďže Ďurček vyštudoval krajinomalbu a krajina sa často vyskytuje aj v jeho fotoperformanciách, keď do nej napríklad zasahuje svojím telom či jednoducho kopíruje jej tvar. Autor v *Domove* zvonka zaznamenáva improvizovanú kinetickú sochu na čiernobiely film a pozoruje, ako sa mení v čase pod vplyvom exteriéru a interným vplyvom svojho kybernetického aparátu.

Textilná kocka sa občas hýbe vpred, no jej operátori často narážajú na stroj alebo padajú na zem a nevedia sa zo svojej situácie vymotať. Medzi filmovými zábermi poodhaľujú fungovanie kocky náhodne zaznamenané farebné fotografie s juxtapozíciami ľudských tiel z jej vnútra. V audio stope medzitým objasňuje dej zvuková nahrávka konverzácie medzi účastníkmi akcie, ktorá vznikla v rovnakom čase ako fotografie. Z chaotického mrmlania sa občas vynárajú jasnejšie zvolania

ako „Počkaj, vypadol mi ten mikrofón!“ alebo „Už sme na to prišli!“, záchvaty smiechu strieda zúfalstvo aktérov. *Domov* takto komentuje i podmienky svojho vzniku a všeobecnejšie vzťah ľudského prežívania a jeho mediácie. Film končí sériou fotografií po konci akcie a rozpustení performerov, tí sa túľajú ulicami Bratislavy a znova sa zapájajú do bežného života. Keďže kamera už po konci akcie nebeží, jej miesta medzi fotografiami nahrádzajú krátke pauzy, vytvorené z neexponovaného celuloidového pásu.

Výsledný film sa zdá byť špecifickým dielom kinematografie, a to dokonca jasnejšie, než v prípade *Informácie o rukách a ľuďoch*. Idea autorského balíčka s dokumentáciou je tu celá transformovaná do sveta filmu, ten s ľahkosťou pohlcuje ostatné médiá. *Domov* je stále dielom, ktoré sa hýbe po zaužívaných formálnych hraniciach, prekračuje ich a vyžaduje si multimediálne interpretačné schopnosti, zaslúžil by si však prezentáciu v kinosále alebo galerijnom black boxe, ako to bolo aj v minulosti, čo potvrdzuje tiež Mira Keratová: „V období štátneho socializmu, keď autor ako Ďurček nemohol uvažovať o verejnej výstave v typicky ideologickej umeleckej inštitúcii, bola dôležitým kritériom aj ľahká šíriteľnosť. [...] Svojimi filmami sa nezaoberal v kontexte budúcej možnej inštalácie v zmysle galerijného videoartu; jeho filmy boli buď premietané v úzkom kruhu priateľov, v rámci amatérskeho klubu, na umeleckom filmovom festivale a podobne.“<sup>10</sup> Ďurček ale spomína aj zaujímavú alternatívu kinosály, v ktorej sa *Domov* premietal pred niekoľkými rokmi: „Otázka prezentácie bola v mojom prípade vždy v rukách kurátora, ktorý pripravoval výstavu, pretože rôzne prístupy adjustácie a prezentácie vystavovaných diel sú jeho konceptom, jeho interpretáciou, ktorú predkladá divákovi alebo návštevníkovi. V Brne sa kurátori (Klímová, Grůň, Cenek) rozhodli premietiť film *Domov* v akejsi kocke, uzavretom priestore, podobnom vo filme, a boli z toho nadšení. Nevieam, v Brne som túto inštaláciu nevidel.“<sup>11</sup>

DVD výstavnej zbierky tiež obsahuje filmy *Idea* (1982) a *Vychádzka* (1980 – 1982). Koncept *Idey* je jednoduchý – v animácii zoskupenia písmen IDEA sa písmeno A začne hýbať smerom doprava, a teda doslova ide A, idea ide, deje sa. Film má napriek práci so slovami ďaleko od agresie Sharitsovho *Word Movie* (Flux Film 29, 1966) a Ďurčekova radostne detinská hra s jazykom ho približuje umeniu z obdobia lingvistického obratu, napríklad neónom Brucea Naumana. Ďurček sa tu opäť nevenuje materiálnej povahe média ani nejakým experimentom s optickým

<sup>8</sup> Tamže.<sup>9</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s L. Ďurčekom (22. 11. 2019).<sup>10</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s M. Keratovou (19. 11. 2019).<sup>11</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s L. Ďurčekom (22. 11. 2019).

zápisom pohybu, ale komunikačný efekt *Idey* by sa dal reprodukovať v inom médiu len ťažko. Film má aj pri svojom minimalizme štruktúru úvod-jadro-záver a hudba, ktorú zložil Jaro Filip, vyvoláva dramatické očakávania, ktoré sa po vybudovaní napätia náhle rozplynú. Dielo aj preto ako video slučka v galérii nedáva zmysel, pretože v nej divák prichádza o moment prekvapenia, ktorý by mu v kine neušiel. Pri premietaní v programe s inými filmami môže *Idea* fungovať dokonca subverzívne – keď na obrazovke zostanú len písmená IDE, diváci si môžu myslieť, že ide o chybu a animácia úvodných titulkov sa zasekla. Ako prezrádza Ďurček, vtip pochopí publikum až následne: „Bol som na jednom premietaní tohto filmu, bolo to vo veľkej kinosále, tam reakcia prišla až po 30 sekundách.“<sup>12</sup> Na galerijnom monitore sa princíp diela úplne stráca, čo potvrdzuje i autor. „Myslím, že som tento film kedysi zapožičal na výstavu v Open Society Foundation na Baštovej ulici v Bratislave. Na vernisáži som zistil, že beží v slučke na televíznej obrazovke, ktorá je nainštalovaná na úrovni kolien stojaceho človeka. Pokúsil som sa kurátorke vysvetliť, že to nie je dobrý nápad. Neuspel som.“<sup>13</sup>

Azda najtypickejšie využitie média filmu nájdeme v Ďurčekovej *Vychádzke*, kde autor dokumentuje svoju psychogeografickú túru po Bratislave. Ďurček kulešovovsky konštruje fiktívny priestor a čas, v ktorom jeho vychádzka pôsobí ako nadväzujúce pohyby po blízkych miestach, tie sú však v skutočnosti vzdialené aj niekoľko kilometrov. Najväčší extrém nám ukáže Ďurček na konci filmu, keď sa dostane z jedného brehu Dunaja na druhý bez toho, aby riekou akokoľvek prekročil. *Vychádzka* je tak trochu mysterióznym filmom – prečo Ďurčekova cesta vyzerá práve takto, prečo ju podnikol a kto ho na nej sleduje kamerou? Je to normalizáciou poznačený urbanistický experiment, ktorého význam môže ujsť niekomu, kto nemá kontext alebo Bratislavu príliš nepozná; divák bez dodatočných informácií môže tiež špekulovať o konotáciách špehovania štátneho aparátu a autorovho úniku pred ním.

Neha a obratnosť, s akými Ďurček pracuje, a následná výpovedná hodnota robia z Ďurčekových filmov jedny z najzaujímavejších audiovizuálnych diel obdobia normalizácie; bohužiaľ, málokto o nich vie. DVD z retrospektívnej výstavy je len v obchode Slovenskej národnej galérie v Bratislave alebo sa k nemu človek dopátra telefonicky cez ekonomické oddelenie Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici. Mira Keratová hovorí, že vyšlo v prvom rade ako doplnok k autorovej monografii: „Išlo o kurátorský výber diel – okrem konkrétnych filmov doplnených interaktívnou

<sup>12</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s L. Ďurčekom (2. 12. 2019).

<sup>13</sup> Tamže.



*Idea* (1982)

Zdroj: Archív Lubomíra Ďurčeka

aplikáciou podľa Ďurčekovej autorskej knihy a archívnymi textami alebo mapou dobovej sociálnej siete.“<sup>14</sup> DVD tak nie je tradičným audiovizuálnym nosičom, ale obsahuje program pre Windows a Mac s komprimovanými filmami, zakódovanými do dnes už zastaraného formátu flash videa, ktoré je ponorené v encyklopedicky poňatých výkladoch jednotlivých diel. Môže byť toto optimálna forma uchovania a popularizácie nášho audiovizuálneho dedičstva? V prípade *Situačných modelov komunikácie* filmy neboli hlavnými dielami a forma ich vystavenia a ďalšej distribúcie sa, samozrejme, dá pochopiť. *Informácia o rukách a ľuďoch*, rovnako ako ostatné spomínané diela, však nevznikla ako video a malo by preto zmysel zohľadniť jej mediálnu špecifickosť pri budúcich výstavných projektoch.

Komplexné zázemie, ktoré by umožnilo archiváciu, reflexiu a prezentáciu samotného filmového materiálu od autora, však zatiaľ v slovenskom prostredí neexistuje. Digitalizácia 8 a 16mm filmového materiálu pre *Situačné modely komunikácie*

<sup>14</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s M. Keratovou (19. 11. 2019).

prebiehala v Berlíne, pretože jednak na Slovensku v danej dobe neboli k dispozícii služby v žiaducej kvalite, jednak Ďurček nenašiel pochopenie v Slovenskom filmovom ústave. „V roku 2013, ak si dobre spomínam, pri mojej výstave *Situačné modely komunikácie*, kurátorka výstavy, alebo niekto iný, kontaktovali SFÚ so žiadosťou o digitalizáciu dvoch mojich filmov, nepamätám si už, s akými podmienkami sa pracovalo, ale žiadosť bola striktno odmietnutá. Myslím, že pre nákladnosť a nedostatok času.“<sup>15</sup>

Nejasná je aj prípadná záštitá iných organizácií – Petra Hanáková, kurátorka zbierok moderného a súčasného umenia Slovenskej národnej galérie, hovorí, že audiovizuálne diela tvoria len minimálnu časť fondov, a aj preto v rámci tejto inštitúcie neexistuje poriadna metodológia pri zbieraní a archivácii takýchto diel. SNG od umelcov zbiera kópie, ktoré sú z pohľadu umelca najadekvátnejšie, a prezentuje ich najčastejšie v digitalizovanej podobe. Stabilný priestor na prezentáciu filmu či videoartu tu neexistuje, ale je možné ho vytvoriť podľa potreby výstavy alebo rozhodnúť o inom type prezentácie. Zásadným problémom však je, že pre SNG podľa Hanákovvej nehrá úlohu technologická povaha diela, ale jeho konceptuálny kontext, a aj preto by v prípade analógových diel *artists' cinema* galéria nevystavovala ich pôvodnú formu. Podľa Hanákovvej by v takom prípade šlo len o „technologický narcizmus“,<sup>16</sup> no dnes je to i v susednom Rakúsku bežná výstavná prax. Napríklad viedenský Mumok pri nedávnej výstave Kurta Krena vyrobil analógové kópie, ktoré sa premietali z klasických premietačiek len v určitých časoch. Takýto výstavný aparát by teda mohol existovať aj v našom prostredí, no musel by si nájsť technickú podporu a politickú vôľu.

A napokon, možno by sme museli presvedčiť i samotného umelca. „Ďurček ako autor nemal záujem o takúto prezentáciu. Ani pri filmoch, dokonca ani pri diapozitívoch a často ani pri fotografiách nemal záujem o prezentáciu napr. pôvodného 'nálezoového' stavu, pôvodnej technickej podoby alebo jej optickej kópie či rekonštrukcie. Aj pri niektorých analógových fotografiách tak nástojil na digitálnej tlačí. V tomto smere sme viedli množstvo diskusií týkajúcich sa estetiky, autenticity prepisu a tak ďalej,“ hovorí Mira Keratová o *Modeloch komunikácie*. „Ja som Ďurčeka podozrievala z prehnaného technokratického optimizmu a tvrdila som, že mnohé

<sup>15</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s L. Ďurčekom (22. 11. 2019). Podľa upresňujúceho vyjadrenia riaditeľa NFA SFÚ Mariána Hausnera (cit. z e-mailovej komunikácie s autorom, 2. 12. 2019), žiadosti sa v tom čase ani nedalo vyhovieť, keďže činnosť digitalizačného pracoviska sa rozbehla až v roku 2014.

<sup>16</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s Petrou Hanákovou (4 a 15. 11. 2019).

z diel, na ktorých digitalizácii trval, stratili prepisom isté kvality, ako aj istú tzv. 'chemickú vrstvu', ktorá nám umožňuje spojiť sa s dobovým kontextom. Jeho názor bol práve opačný – bol nadšený z toho, že má napríklad konečne možnosť urobiť dôslednú retuš, ktorá predtým nebola technicky možná.“<sup>17</sup> Zo strany kurátora a inštitúcie je teda nutné otvoriť aj debatu s tvorcami o tom, že v prípade vystavovania filmu musíme uvažovať aj o možnosti vystavenia jeho pôvodnej verzie v technických podmienkach, v ktorých vznikol a bol historicky prezentovaný. Pritom nejde len o akýsi technologický fetiš, nostalgiiu za celulooidom, ale priamo o zachovanie spomínanej aury diela.

Čo by si dnes ale ohľadom svojich filmov želal autor? „Zachovať dielo pre mňa v podstate znamená ho digitalizovať. Digitalizáciou sa zároveň rozširujú možnosti jeho prezentácie. S týmto starým médiom je problém, videl som po nežnej revolúcii, ako celý archív krátkych filmov v Bratislave likvidovali, pretože podmienky uskladnenia boli nevyhovujúce. Dnes už ani neviem, či sa im to aj podarilo. Problémom nie je iba filmový pás, ktorý sa každým premietaním poškodzuje, ale aj zariadenia, ktoré nie sú k dispozícii, a tak mi z toho vychádza iba jediná vec – digitalizácia.“ Ďurček by sa však prípadnej prezentácii z filmového pásu nebránil: „Pokiaľ si spomínam, už sa o takéto premietanie niekoľko záujemcov z kunsthistorickej obce pokúšalo. Keďže vlastným premietačku, myslím, že to bol posledný model Meopty, tak som prisľúbil, a zistil som, že stroj je síce v dobrom stave, ale chýba v ňom remeň. Nikde som tento špeciálny zúbkovaný remeň nezohnal, tak sa predstavenie neuskutočnilo.“<sup>18</sup>

Ako sa snaží ukázať uvedený prehľad Ďurčekovej filmovej tvorby, je jasné, že žáner *artists' cinema* je neoddeliteľný od svojej výstavnej praxe, inštitucionálneho pozadia a technologických rozhodnutí. A hoci je táto situácia v slovenskom prostredí chaotická, ak napríklad SNG nemá kapacitu na riešenie podobných záležitostí, ešte vždy sa môžeme obrátiť inam. Petra Hanáková odkazuje na SFÚ ako na inštitúciu, v ktorej už v súčasnosti existuje iniciatíva na zachovanie audiovizuálneho dedičstva, ktoré vznikalo vo výtvarníckom prostredí, a kde dnes existuje adekvátnejšie vybavenie na zaobchádzanie s filmovou surovinou. Je to pravdepodobne tak – SFÚ má aj technické, aj teoretické podhubie, v ktorom *artists' cinema* môže prežiť, no Ústav napríklad nedisponuje galériou a nemá renomé národnej inštitúcie, ktorá by nakladala s výtvarným umením.

<sup>17</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s M. Keratovou (19. 11. 2019).

<sup>18</sup> Z e-mailovej komunikácie autora s L. Ďurčekom (22. 11. 2019).



V tejto pozícii Ústav ako zástupca slovenského *artists' cinema* nevyhnutne naráža na niekoľko čiastkových problémov, na ktoré musí nájsť riešenia, rovnako, ako by to musela spraviť inštitúcia iného typu. Na základe rozboru distribúcie Ďurčekových filmov a komunikácie o tejto distribúcii sa zdá, že akčné kroky na vytvorenie novej platformy pre *artists' cinema* by mali byť nasledujúce:

1. Zmapovať domácu scénu výtvarníkov-filmárov a pripraviť digitálnu databázu ich filmovej a video tvorby.<sup>19</sup>
2. Zdokumentovať dostupnosť týchto diel v ich rôznych formách.
3. Kriticky zhodnotiť tvorbu a objasniť jej vzťahy s bežným filmom a dobovým výtvarným umením.
4. Definovať postup pri zbieraní a archivácii.
5. Nájsť financie na akvizíciu diel, keďže tá bude vychádzať z povahy predaja limitovanej výtvarnej edície, nie bežnej kinodistribúcie.
6. Objasniť špecifiká digitalizácie v tejto oblasti a na základe komunikácie s autorami pripraviť a priebežne upravovať *workflow*. Tiež bude nutné dohodnúť sa s nimi, či si vôbec digitalizáciu budú želať, a ak áno, pomôcť im nájsť či zorganizovať pôvodný filmový materiál.
7. Navrhnuť spôsoby prezentácie v adekvátnom priestore a médiu, či už to bude kino alebo galéria.
8. Premyslieť popularizačnú činnosť.
9. Nadviazať medzinárodné vzťahy s inými inštitúciami, získať ich know-how a predjednať možnosti výstavy či distribúcie filmov.

Takáto iniciatíva si napokon bude vyžadovať aj transparentný diskurz medzi umelcami, kurátormi, inštitúciami a kritikmi, ktorí doposiaľ sedeli za jedným stolom, no zdá sa, že komunikovali len zložitou. Spomenuté úlohy budú komplikované, no nie samoučelné – cieľom takejto platformy by malo byť vytvorenie vhodnejších podmienok pre minulé, súčasné i budúcu filmovú tvorbu, ktorá čoraz častejšie vzniká vo svete výtvarného umenia. Cieľom tiež je pripraviť sa na nové, hybridné diela, ktoré vychádzajú zo skúsenosti s kinematografiou vo všetkých jej podobách – toto je realita, ktorej čelia galérie, múzeá, festivaly a ďalšie umelecké distribučné kanály. Výsledkom môže byť popularizácia lokálneho umenia v takom zmysle, v akom

sa to podarilo v prípade českých autorov ako Zdeněk Pešánek, František Kupka či Zdeněk Sýkora, ktorí sú dnes dôležitou súčasťou zbierok veľkých múzeí moderného umenia, a ako sa to podarilo už aj v prípade Júliusa Kollera, ktorého tvorba je zastúpená v Mumoku, v Židovskom múzeu v New Yorku alebo v rôznych aukčných sieňach. Dekolonizačné procesy vo veľkých medzinárodných inštitúciách zapríčinili, že umelecký svet je zrazu otvorenejší aj k dielam z bývalého východného bloku, ktoré dopĺňajú aj búrajú kánon západného umenia a dokážu reprezentovať lokálnu históriu a inakosť. Práve preto je dnes čas prehodnotiť aj audiovizuálnu tvorbu slovenských výtvarníkov.

<sup>19</sup> Tu by sa dalo nadviazať na doterajšiu prieskumy a texty, napr. Jana Adamoveho (*inyfilm.sk*) alebo Evy Filovej (texty pre *Dejiny slovenskej kinematografie*).