

Články

MUZEUM VERSUS TRH

Alexander Horwath

Následující příspěvek byl pronesen v pátek 10. června 2005 během setkání na „Otevřeném fóru“ 61. kongresu FIAF v Ljubljani. Vznikl jako bezprostřední a poněkud neobezřetná reakce na příspěvky a debaty, které proběhly ve středu.

První komentáře, jež následovaly po mém příspěvku, byly mimořádně „kontroverzní“ a rozmanité, proto bych znovu rád zdůraznil, co jsem minulý pátek předeslal na úvod: že si беру slovo s úmyslem polemizovat, vyvolat debatu; bylo to možná „nepatřičné“ (vzhledem k diplomatické povaze většiny jednání FIAF), ale i tak dle mého nutné. Z důvodu stručnosti ponechávám stranou řadu důležitých otázek, které s tématem souvisejí. Rovněž si dobře uvědomuji, že dvě protichůdné cesty, popsané v druhé části tohoto textu, nečiní nikterak zadosť panoramatické pestrosti institučních modelů, které FIAF představuje. Ale stejně jako většina utopických představ „naší digitální budoucnosti“ se ve skutečnosti nikdy nestala (a nestane) skutečností, je i moje vlastní „dystopická vize“ drsnou a bezesporu pouze hrubě načrtnutou projekcí jistých viditelných detailů na širší a temnější horizont, který se, doufejme, nikdy neuskuteční.

Jedinou (žijící) osobou pracující v archivu, o které se zmiňuji jménem, je Nicola Mazzanti – bohužel již v pátek nebyl přítomen, a proto bych měl dodat, že mu tato polemika není cizí, takže jsem si dovolil reagovat i na jeho „výzvu“. Těším se nicméně na to, že v této debatě budeme pokračovat dále a méně vyhroceným způsobem. Nakonec by mě velice zajímalo, jaký obraz sebe sama chováme my – členové komunity FIAF; jak vnímáme svoji společenskou roli kurátorů a ředitelů muzeí, programových ředitelů a archivářů, „počítačníků“ („techies“), „politikářů“ („politicos“), a „nahrávačů“ („passeurs“).

Text jsem již od pátku neupravoval, jen jsem se pokusil opravit špatnou angličtinu (které v něm dozajista ještě dosti zbylo).

Alexander Horwath, 13. června 2005

* * *

Děkuji vám za příležitost polemicky reagovat a podělit se s vámi o několik postřehů a kritických poznámek k tomu, co vnímám ne jako pouhý posun, ale jako „neoliberální obrat“ v politice filmových archivů a muzeí. Právě tohoto obratu jsme v současnosti svědky, nebo se na něm sami podílíme – a domnívám se, že existují dobré důvody, proč se stavět co možná nejhlasitěji proti.

Moje příklady se určitým způsobem vztahují k workshopu technické komise ze středečního rána, ale jazyk, rétorika a ideologie, které zde zčásti našly výraz, zdaleka nepředstavují ojedinělé případy. Ozývají se v několika uplynulých letech znovu a znovu – a čím dál důrazněji – na mnoha platformách a v řadě kontextů. Domnívám se, že je nutné zaměřit se na tuto rétoriku pozorněji, a to ve vztahu k jedinečným možnostem muzea, jakož i oněm takzvaným „skutečnostem trhu“.

Na pohled jde o debatu či polemiku týkající se opozice *digitální/filmový* a otázku *co je to film?*, debatu, které se zde nechci účastnit, i když zdaleka není vyřešená, ba je každým dnem zapeklitější. Opozice *digitální/filmový* v našem kontextu podle mého zastírá skutečnou opozici, totiž opozici *muzeum versus trh*, a otázka *co je to film?* pak ukrývá otázku *co je to muzeum?*

Rád bych uvedl jen tři příklady této změny, tři termíny spjaté s rozvojem rétoriky digitálního, které ve velké míře vstoupily do našeho jazyka – těmito termíny jsou *obsah*, *přístup* a *uživatel*. Všechno jsou to samozřejmě zcela nevinné termíny, označující řadu pozitivních věcí; značí kupříkladu jisté demokratické, antielitářské formy chování a „otevření“ dříve „uzavřených“ institucí. Já bych ale rád zaměřil vaši pozornost na to, jak se těchto termínů využívá k nastolení jisté logiky trhu, a to na úkor kritických a politických funkcí muzea.

Za prvé: *obsah* – jinými slovy, naše sbírky. Tato rétorika neříká *artefakty*, nýbrž *obsah*, velmi podobně, jako hollywoodský průmysl používá slovo *produkt*. *Obsah* je v tomto smyslu strategický termín, který má za úkol jaksi odstranit materiální artefakt, se kterým je každý obsah neodmyslitelně spojen. Užití slova *obsah* touží po „volném toku“ obsahu, ne nepodobném „volnému toku kapitálu“ v současném finančním kapitalismu.

Za druhé: *přístup* ve smyslu toho, jak se sbírky archivů a muzeí prezentují veřejnosti a jak obohacují veřejné vědění. Způsob, jakým termín *přístup* používá neoliberalní rétorika, povýtce značí *konzumpci*. Nikoli vytváření a kurátorská správa různých forem zájmu o artefakt, ale přeměna sbírek na banky obrazů pro zprostředkovatelské obchodníky a koncové spotřebitele.

Za třetí: *uživatel* ve smyslu osoby, která přichází do styku s našimi institucemi a sbírkami. *Uživatelem* rétorika v tržním stylu ve skutečnosti nemá na mysli zájem jevícího občana, kterého muzeum uvítá jako partnera a který se naopak může osobně setkat s artefakty a sbírkami. Právě naopak: v této rétorice *uživatel* značí konzumenta bez zájmu či až příliš zaujatého obchodníka nebo „dodavatele“. Konzument se napojí na naše obrazové banky, aby se v nich mohl pást, jako se pase kráva na louce, zatímco zprostředkující obchodník či dodavatel se napojuje a pasou tak, jako se zlodějské korporace pasou na různých menších podnicích a přitom je pohlcují.

Ideologii této specifické terminologie nejlépe ve středu ráno vyjádřil Nicola Mazzanti, když přednesl svou vizi budoucí práce filmových archivů a muzeí: nikdo již nepotřebuje programy a vzdělávací prezentace, nikdo nepotřebuje výstavy, pořádané kurátory se zvláštní odbornou znalostí a ze specifického hlediska. Veškeré formy zveřejňování artefaktů, jejich komunikace a předávání budou „řízeny uživatelem“ – stejně jako tomu bývá v případě trhu (nebo se spíše zdá, že tomu tak je). Muzeum je podle této vize buď zastaralé, nebo se stává čímśi jako „sluhou světa“, vyplňujícím každou myslitelnou potřebu. Uživatel si vytváří svůj vlastní program, stejně jako je tomu všude jinde v rámci audiovizuálního trhu – hovoříme tudíž o *obsahu na požádání* (*content-on-demand*).

Měl bych nyní vysvětlit, že podle mého názoru je muzeum zcela jiný druh místa a prostoru, jiný druhem sociální praxe. Muzeum je kritický, etický a politický nástroj, stojící v přímém protikladu k jakékoli společenské náladě, klimatu či ideologii, která v dané době vládne. Muzeum funkci tohoto nástroje plní mnoha způsoby. Například prostě návštěvníka upozorňuje na dřívější a alternativní formy společenského a kulturního uspořádání, a tím mu připomíná, že současné společenské a kulturní klima není tím jediným, co si lze představit. Že dominantní formy nejsou nikdy „přirozené“, nýbrž historické a člověkem vytvořené. Muzeum dále představuje jiný druh sociální praxe z toho důvodu, že skrze hmotný tvar svých artefaktů nabízí nenivelizovanou, neredukovanou *rozdílnost* jako takovou; prostřednictvím odborně připravených programů a výstav a skrze komunikaci s návštěvníkem z identifikovatelné a transparentní pozice nabízí specifické a odpovědné názory a argumenty týkající se kultury a společnosti.

Muzeum, jak jej chápu já, představuje rovněž prostor, ve kterém lze nalézt úctu. Úctu jak k sebraným, uchovávaným a vystaveným artefaktům, tak k osobě, která si je prohlíží a zajímá se o ně. Muzejní sbírka nakonec není náhodně vytvořenou bankou obrazů, ale aktivním a poetickým procesem, který by měl být stejně aktivně a poeticky prezentován. To vše mimochodem nebrání tomu, aby muzeum poskytovalo i další služby svým komerčním či nekomerčním uživatelům, přepsalo film ze své sbírky do formátu Digi-Beta, určité své exponáty převedlo na datový tok nebo prodalo filmový klip do televize – pokud se k tomu rozhodne a pokud jej k tomu opravňuje zákon. V žádném případě se však nejedná o *hlavní* společenskou funkci a poslání muzea.

Neoliberální rétorika se pokouší ukázat muzeum ve zcela jiném světle. Trh vždy potřebuje prezentovat sám sebe i neomezený tok kapitálu a obsahu jako to nejpřirozenější a nejkýženější, a proto musí být každý prostor nebo nástroj, který funguje jako kritická připomínka alternativních možností, označen za překážku. Odtud obraz „zaprášeného“ a „zatuchlého“ starého muzea. Obraz, který byl i ve středu poměrně často používán ke zvýraznění kontrastu lehkého a zářivého světa volného digitálního toku na jedné straně a těžkopádného, zaprášeného, staromódního světa filmu a muzea na straně druhé.

Každý zastávce muzea jakožto etického a kritického nástroje je navíc okamžitě považován za „konzervativního“ nebo „naivního“. Přitom by se zdálo, že v této linii uvažování bude sám termín *archiv* vyvolávat ještě výraznější obrazy zaprášenosti a zatuchlosti – přinejmenším tak dříve vypadal převládající obraz archivu u velké části populace. *Nový archiv* v neoliberální terminologii ale vůbec zaprášený a zatuchlý není – je totiž bankou obrazů, hodnotným majetkem, jasným a zářivým sluhou světa.

Neoliberální rétorika se svým obrazem zaprášeného starého muzea jako překážky rychlé proměny Nového archivu ve sluhu světa a se svou představou zaprášeného starého filmu jako překážky digitálnímu režimu funguje stejně jako v sociálních a politických oblastech: nezáleží na tom, jaká pravidla a omezení zavedl sociální stát k ochraně práv pracujících a zaměstnanců, solidarity mezi generacemi nebo rovného přístupu ke zdravotním službám, a tak dále – všechna tato práva a omezení a skupiny, které je reprezentují (jako např. odbory), jsou nyní líčeny jako „zaostalé“, „konzervativní“, „defensivní“ a „naivní“, jako překážky svobodné vládě takzvaných tržních sil, u kterých se očekává, že se k nim pokrokově přidáme. Současné používání termínu digitální jakožto ideologický nástroj

kulturního darwinismu v určitém kulturním kontextu zrcadlí použití *tržních sil* jakožto nástroje darwinismu společenského. *Volný tok*, který je v rámci obou systémů společenských vztahů vzýván, usiluje o to oddělit se od – a zbavit se – hmotných objektů a materiálních vztahů, ze kterých se oba systémy odvozují.

Rád bych také v krátkosti upozornil na to, že neoliberální rétoriku digitálního často doprovází specifický tón a estetika prezentace, která jí, zdá se, dodává na věrohodnosti, protože je úžasně ironická a jaksi *všechno ví, všechno zná*. Je v ní obsažen jistý sarkasmus či cynismus, který se snadno uchýlí i k parodiím špatné angličtiny, kterou hovoří ostatní. Na počest nástroje prezentace, který tato rétorika upřednostňuje, bych její druh mluvy nazval *mluvou powerpointu*. Hraničí s určitým druhem postmoderního jazyka propagandy, neboť technologicky i ve smyslu vizuální estetiky a tónu nenechává tato powerpointová mluva takřka žádný prostor pro reflexi, spočinutí, komunikaci z očí do očí a z uší do uší a pro kritické porozumění.

Mám pocit, že se ocitáme uprostřed procesu, který možná nakonec ukáže, že FIAF zahrnuje dva různé typy myšlení, ba dokonce, že sestává ze dvou velmi odlišných typů uspořádání. Pokud dobře chápu dějiny a identitu FIAF, tvoří z větší části základ jejího programu myšlenka filmového muzea, cinemateky jakožto kritického a etického nástroje. Přinejmenším je zřejmě odkazem takových lidí, jako byli Iris Barry, Henri Langlois nebo Jacques Ledoux. Otázky archivnictví, konzervace a prezervace za poslední dvě desetiletí vystoupily do popředí více než kdy předtím, a právem. Je ale možné, že přijde chvíle, kdy zjistíme, že nově profesionalizovaný archiv opouští myšlenku muzea jako kritického nástroje a mění se v digitální obrazovou banku, plovoucí na hřbetu dokonale řízených chladicích zařízení pro nedotknutelné nitrátové a acetátové filmy.

Na konci takového procesu bude tento druh archivu plně propojen s trhem, který jej bude podporovat, a tudíž bude reprezentovat jistý druh nicoty. V politickém smyslu bude opravdovým konzervativním nebo, lépe řečeno, nekonzervativním místem.

Druhým typem organizace by byl archiv, který je „kritickým muzeem“; konfrontací konkrétních artefaktů a sociálních praktik; aktivně a poeticky vytvářenou sbírkou; místem, kde lze pocítit myšlení a práci kurátora a lze s nimi polemizovat. Protipól ideologie trhu. Musím připustit, že druhý typ uspořádání pravděpodobně přinese hodně trápení – trápení s tím, jak přetrpět současnou politiku, opírající se o fetiš digitálního a digitalizace, jak s ní soužit a jak jí přežít. V tomto bodě chci ale po způsobu Jeana-Luka Godarda citovat Williama Faulknera: „Between grief and nothingness, I will take grief.“ („Mám-li si vybrat mezi soužením a ničím, vyberu si soužení.“¹⁾)

Přeložil Jakub Kučera

1) William Faulkner, *Divoké palmy*. Praha: Odeon 1978, s. 222 (přel. Jiří Valja).

Poznámka o autorovi:

Alexander Horwath (*1964 ve Vídni) – spisovatel a kurátor výstav a filmových přehlídek. Do roku 1991 působil jako filmový kritik; 1992–1996 ředitel vídeňského mezinárodního filmového festivalu Viennale; od roku 2002 ředitelem vídeňského filmového muzea (Österreichisches Filmmuseum). Knižně publikoval mimo jiné práce o Michaelu Hanekem (1991, 1998), avantgardním filmu/filmařích (1995, 2002, 2005) a americké kinematografii 60. a 70. let (1994, 1995, 2004). V poslední době: *The Last Great American Picture Show – New Hollywood in the 1970s* (Amsterdam: Amsterdam Univ. Press 2004; v angličtině) a *Peter Tscherkassky* (Vienna: Film-museumSynemaPublikationen 2005; v angličtině a němčině).