

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho
distribuční metody v České republice**

Contemporary Art of the Moving Image of Film and Video and Its
Distribution Methods in the Czech Republic

Nela Klajbanová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Mazanec, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho distribuční metody v České republice* vypracoval(a) samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 18. 4. 2016

.....

podpis

Ráda bych poděkovala za vedení práce *Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho distribuční metody v České republice* Martinu Mazancovi, za cenné rady Jakubu Kordovi, Martinu Kohoutovi, Marii Meixnerové, Nicholasi O'Brienovi, Lucii Pokorné, Matěji Strnadovi a Lence Střelákové. Za poskytnutí rozhovorů děkuji Anně Batistové, Vjeře Borožan, Katherine Kastner, Marice Kupkové a Slávě Sobotovičové. Ráda bych vyjádřila velký vděk také mým blízkým, rodině a Sašovi.

Obsah

Úvod	5
Současné umění pohyblivého obrazu a jeho tendence	7
1 Souvislosti pohyblivého obrazu	10
1. 1 Pohyblivý obraz mezi galerií a kinosálem	11
1. 2 Divácká percepce	13
1. 3 Kurátorství pohyblivého obrazu	14
2 Sbírání pohyblivého obrazu	15
2. 1 Hunt Kastner: zastoupení umělce galerií	16
2. 1. 1 Formování vztahu umělce a galeristy	18
2. 1. 2 Veletrhy	19
2. 2 Sbírka Marek: jak koupit pohyblivý obraz	22
3 Archivace pohyblivého obrazu	26
3. 1 NFA: archivace digitálních médií	28
3. 2 VVP AVU: studijní videoarchiv	32
4 Prezentace pohyblivého obrazu	37
4. 1 Artyčok.TV: internetová platforma	38
4. 2 Přehledka animovaného filmu: Jiné vize	40
Závěr	43
Seznam použitých pramenů a literatury	46
Seznam příloh	51

Úvod

Východiskem pro bakalářskou práci *Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho distribuční metody v České republice* je předpoklad, že v České republice neexistují instituce, které by systematicky archivovaly, distribuovaly nebo sbíraly současné umění pohyblivého obrazu. V kontextu práce studuji především audiovizuální díla, která nejsou primárně vytvořena pro prezentaci v běžné distribuční síti kin, ale jsou určena k prezentaci například v galeriích, muzeích a dalších projekčních situacích. Přehledka animovaného filmu (dále PAF) poukazuje na tuto problematiku skrze svou programovou a soutěžní sekci Jiné vize, přičemž jedním z cílů této sekce je nalézt funkční distribuční strategii pro tuzemské prostředí.¹ Na základě zvoleného vzorku, kterým je právě soutěž Jiné vize, se zaměřuji na produkci, jež je vymezena obdobím let 2007–2015, tedy počátkem této soutěže a jejím vývojem až do současnosti.

Z dosavadních aktivit PAFu vyplývá, že současný stav sbírání a distribuce pohyblivých obrazů je fragmentární. V bakalářské práci si kladu za cíl představit formy distribučních, a potažmo archivačních a sběratelských metod v rámci soukromých a veřejných institucí. Vybraným vzorkem jsou mi aktivity následujících institucí: státní archiv (NFA), vědecko-výzkumné pracoviště (AVU), soukromá sbírka umění (sbírka Marek), komerční galerie (Hunt Kastner), internetová databáze (Artyčok.TV) a organizace (PAF).

V rámci bádání jsem zvolila metodu obsahové analýzy. Vycházela jsem přitom především z informací z polostrukturovaných² rozhovorů a dostupné literatury. Vycházím především z informací, jež mi poskytli vybraní zástupci

¹ Potřeba zmapovat současný stav nakládání s pohyblivým obrazem vzešla z aktivit Přehledky animovaného filmu. Třetím rokem koordinuji soutěžní sekci Jiné vize, která se zaměřuje na produkci českých pohyblivých obrazů. Každý rok je přizván kurátor, aby vybral deset

² Polostrukturovaný rozhovor má předem daný soubor témat, je označován také jako rozhovor s návodem. V návaznosti na průběh rozhovoru se volně doplňují další otázky nebo se některé upravují. Jiné mohou být vynečány. Polostrukturovaný rozhovor patří k nejčastěji využívaným technikám kvalitativního přístupu, neboť kombinuje výhody standardizované i nestandardizované formy dotazování a snaží se minimalizovat jeho omezení. (SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014, s. 210. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.)

českých institucí, kteří pohyblivé obrazy zpracovávají za účelem širšího pojetí distribuce, prezentace a uchování pohyblivých obrazů, čímž rozumíme archivaci. Kontext související s existujícími mezinárodními institucemi jsem oproti původnímu záměru upozadila především z důvodu tematicky užší profilace bakalářské práce a soustředila se především na tuzemské instituce, které byly pro předmět práce určující.

Distribuci chápu jako proces šíření uměleckého díla (zde pohyblivého obrazu) ve vztahu ke svým spotřebitelům – spotřebitelem je myšlen divák či návštěvník, kurátor, sběratel nebo sbírková instituce.

Zmapováním současných distribučních a archivačních metod jednotlivých institucí ověřím výchozí předpoklad bakalářské práce: tvrdím, že žádná instituce v českém kontextu nenakládá s pohyblivým obrazem na úrovni jeho distribuce a archivace komplexně.

Rozhovory se zástupci jednotlivých institucí budou strukturovány na základě:

A/ diferenciaci veřejné či soukromé instituce v českém uměleckém prostředí, v němž se jejich činnost liší především účelem a zaměřením a personálním a finančním zázemím;

B/ zastoupení různých distribučních, prezentačních či archivačních strategií spjatých s pohyblivým obrazem v České republice.

Otázky týkající se distribuce, archivace a současného audiovizuálního umění budou cíleně směřovat na konkrétní systém a metody práce vybraných institucí. Dílčími subtématy jsou otázky spjaté s kurátorstvím, prezentací a dokumentací děl pro archivační a distribuční účely. Zaměřují se především na směřování projektu, cílového uživatele, autorská práva spojená s archivací a distribucí a smluvní podchycení vztahů instituce s autorem. Dále na distribuční a archivační parametry děl a financování dané instituce.³

Rozhovory jsem vedla osobně se zástupkyněmi státem zřizovaných institucí spravujících kulturní dědictví, zástupkyněmi soukromých sbírek a neziskových organizací.⁴

³ V otázkách financování se zaměřuji na grantovou podporu dané instituce a její případný tržní systém.

⁴ Anna Batistová, ředitelka kinematografických sbírek Národního filmového archivu, mě uvedla do archivačního kontextu; vzhledem k fungování Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie

Poznatky z rozhovorů částečně suplují literaturu k danému tématu v českém prostředí. V rámci dalších zdrojů jsem pracovala především s články z českých i zahraničních odborných časopisů zaměřených na film a výtvarné umění ve vymezeném období let 2007–2015, dále s internetovými a tištěnými katalogy institucí a webových databází, které se soustřeďují na specifickou problematiku současného pohyblivého obrazu, nebo jej alespoň zahrnují do svého redakčního plánu.⁵

Současné umění pohyblivého obrazu a jeho tendence

Termín pohyblivý obraz je úzce spjat s relokací média, kdy filmový obraz opouští tradiční kinosály a expanduje do galerií, muzeí a veřejného prostoru. Tato různorodá působiště způsobují přerozdělení a promíchání rolí a funkcí pohyblivého obrazu – předmětu zkoumání, publika, způsobu recepce a teoretického myšlení o filmu. K novým konfiguracím dochází čím dál častěji mimo jiné vlivem nových technologií, které zapřičiňují rozvolnění hranic mezi jednotlivými uměleckými praxemi; přestává být jasně dané, s jakými nástroji a metodami konkrétní média pracují⁶ a jestli s proměnou prezentačních zvyklostí dochází také k proměně způsobu archivace a distribuce pohyblivých obrazů.

Současné umění pohyblivého obrazu nemá ustálenou disciplinární příslušnost a lze jej charakterizovat souběžně v kontextu kinematografie i výtvarného umění. Film jako samostatná technologie už od svého vzniku na konci devatenáctého století vede s výtvarným uměním bohatý dialog.

výtvarných umění v Praze, informace o studijním videoarchivu a práci v akademickém prostředí mi poskytla umělkyně a správkyně videoarchivu Sláva Sobotovičová. Kurátorka, filmová teoretička a odborná poradkyně soukromé sbírky Marek Marika Kupková, zastupující družstvo skupující současné umění včetně pohyblivých obrazů, přiblížila nákupní a archivační strategie; vedoucí pražské soukromé galerie Hunt Kastner Katherine Kastner představila způsoby propagace umělce a obecně obchodování galerie s uměním. Projekt Artyčok.TV popsala jeho vedoucí Vjera Borozan.

⁵ Z odborných periodik například *Iluminace*, *Flash Art* nebo časopis *Mousse*; z webových databází například *mediabase.cz*, *Artyčok.TV* nebo *Artlist*; z tištěných katalogů pak katalogy z jednotlivých ročníků *PAFu*, publikace sbírky *Marek* nebo katalog *Artyčok.TV*.

⁶ POLÁKOVÁ, Sylva. *RELOKACE FILMOVÉHO OBRAZU / SVĚT MEDIÁLNÍCH FASÁD. Cinepur* [online]. 2009, (#62) [cit. 2016-02-18].

Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1623>

S nástupem videa, digitalizace a dostupné projekční techniky dochází k jeho hojně relokaci – pohyblivé obrazy zaplňují galerie, muzea a veřejný prostor. Obecně lze usuzovat, že tvůrce pohyblivých obrazů je spíše vizuální umělec nežli filmař.⁷ Tato tvorba je souhrnně pojmenována jako umění pohyblivého obrazu.⁸ Pohyblivý obraz⁹ není vymezitelný pojem pouze pro jedno specifické médium nebo technologii, ale jde o projev rozmanitosti médií v situaci, kdy umění prochází proměnami prostřednictvím nových médií a technologií, jež jsou přirozeně integrovány do jeho historie. Umění pohyblivého obrazu je nyní také předmětem studia nových médií a dalších humanitních oborů.¹⁰

Umění pohyblivého obrazu uvádím do kontextu prezentačních, distribučních a archivačních systémů, které do tradičního modelu kinematografie nespádají. Úlohu jmenovaných kategorií v tomto případě neplní jen zastupující instituce, ale často sám tvůrce díla.

Umělci z výtvarného prostředí začali využívat techniky pohyblivého obrazu jako rozšíření malby nebo sochy a dnes s ním díky technické dostupnosti pracují vedle dalších médií jako s další možností sebevyjádření v rámci umělecké tvorby.¹¹ Pohyblivý obraz se stal také nedílnou součástí

⁷ MAZANEC, Martin. Výzkumný projekt: český video art. *A2 – časopis kultury*, 2008,

č. 49. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart>

⁸ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii : (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Vyd. 1. Praha: Tranzit.cz, 2014, s. 155. ISBN 978-80-87259-28-3.

⁹ Obecný termín pohyblivý obraz zaměřený proti ontologické specifičnosti fotografického obrazu zavedl Noël Carroll. Ačkoli David N. Rodowick oceňuje Carrollův termín, sám volí „senzitivnější“ označení film ve svém virtuálním věku, které v sobě zahrnuje dosavadní zkušenost i její transformace. Zdůrazňuje význam filmové zkušenosti jako charakteristického předmětu zkoumání filmových studií. (CARROLL, Noël. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge University Press, 1996. ISBN 0521466075; RODOWICK, David Norman. *The virtual life of film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007. ISBN 978-0-674-02668-1.)

¹⁰ Jaromír Volek uvádí, že studium nových médií by mělo zůstat neoddělitelně spjato se studiem společnosti, ekonomiky a politiky, jelikož chování médií je v zásadě determinováno vztahy mezi státem, ekonomikou, každodenními sociálními praxemi a dominantními komunikačními a informačními technologiemi. (VOLEK, Jaromír, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Mediální studia: Východiska a výzvy*. Mediální studia, Praha: Syndikát novinářů ČR, 2006, str. 8-19. Dostupné z: <https://medialnistudia.cz/archiv-cisel/medialni-studia-012006/>)

¹¹ Pro výčet stručného historického vývoje je významný pojem rozšířený film neboli expanded cinema, který sahá až do 60. let dvacátého století, kdy se používání filmu v uměleckém prostředí znásobilo o možnosti videa. Více viz YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton 1970. ISBN 13: 9780525101529. (MEDIABAZE.CZ (ed.). *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu: Jiné vize 2000–2010 = Catalogue of the events of the Czech moving*

produkce studentů uměleckých škol, a to nejen v souvislosti se záznamovým médiem, ale i jako koncept aplikovaný v širších souvislostech, kdy s pohyblivým obrazem nepracují jen filmové či intermediální ateliéry. Dostupnost nových technologií dává možnost využití pohyblivého obrazu autorům, kteří s ním běžně nepracují. Pohyblivé obrazy v galeriích a muzeích svojí silně heterogenní povahou čerpají z více zdrojů: některé ve větší míře navazují například na linii videoartu, jiné se charakteristickými prvky více přiklánějí k filmu.¹²

Pohyblivým obrazem se zabývají kurátoři nebo samotní umělci. Výtvarně orientované časopisy ale spolupracují také s absolventy filmovědných oborů.¹³ Naopak časopisy filmového zaměření se pohyblivému obrazu věnují často pouze ve zvláštních rubrikách nebo tematických číslech.¹⁴ Zásadní význam v možnostech pohyblivého obrazu v rámci výtvarného umění spatřuje například český kurátor Vít Havránek.¹⁵ „Výtvarné umění podle mě dává daleko větší možnosti než třeba film. Myslím tím výtvarné umění, které také používá médium filmu nebo videa. Narážím také na dualitu hlediště, pasivního diváka na jedné straně, a promítací plochy na straně druhé.“¹⁶

Tvorba pohyblivých obrazů přináší v současnosti řadu možností pro jejich představování, s čímž souvisí také různé formy prezentace a jejich vliv na diváckou percepci. Percepční faktory a hlediska uvádím v první kapitole nazvané *Prezentace pohyblivého obrazu*, kde popisuji jednotlivé módy prezentace a změny vnímání díla ve specifickém prostoru. V této souvislosti se

image : Other Visions 2000-2010. Vyd. 1. Olomouc: PAF Edition, 2011, s. 9. ISBN 978-80-904515-7-5.)

¹² MENŠÍKOVÁ, Veronika. *Mezi filmem a fotografií: Ne/hybný obraz v současném českém umění*. Brno, 2014, s. 7. Diplomová práce. Brno, Masarykova Univerzita, Seminář dějin umění. Vedoucí diplomové práce PhDr. Alena Pomajzlová, Ph.D.

¹³ Např. Marika Kupková, Martin Mazanec, Radomír D. Kokeš ad.

¹⁴ POLÁKOVÁ, Sylva. „Současný český videoart“ jako výzva filmovým studiím. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 111–125. ISBN 978-80-244-2605-1.

¹⁵ Vít Havránek od roku 2002 působí jako ředitel iniciativy pro současné umění tranzit.cz, je kurátorem, pracoval ve Sbírce moderního a současného umění Národní Galerie v Praze (1996–1998) nebo v Galerii hlavního města Prahy (1998–2002). V současnosti přednáší současné umění na VŠUP.

¹⁶ HAVRÁNEK, Vít. Rozhovor s Jánem Mančuškou: *Chtěl jsem se soustředit na možnosti vyprávění*. Flash Art, 2006, č.1, s. 42. ISSN: 1336-9644.

zaměřuji také na význam role kurátora, jenž dílo interpretuje.

V kapitole *Sbírání pohyblivého obrazu* se zaměřuji na způsoby obchodování s uměním pohyblivého obrazu. Tyto procesy a metody vysvětlím na dvou vybraných soukromých institucích, kterými jsou sbírka Marek a galerie Hunt Kastner, přičemž každá z nich zastupuje odlišný přístup ke sbírání pohyblivého obrazu.

V kapitole *Archivace pohyblivého obrazu* se budu zabývat institučními systémy sbírání pohyblivého obrazu. Důležitým zjištěním je fakt, že pohyblivé obrazy nejsou součástí Národního filmového archivu, ani jeho nabídkové povinnosti. Zaměřím se také na technologické zpracování, formátování a archivování děl, které popíšu na konkrétních příkladech užívaných metod zastoupených institucí, kterými jsou Národní filmový archiv a videoarchiv Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze. Soustředím se při tom především na problematiku a metody archivace digitálních médií, kdy archivaci chápu jako proces dlouhodobého uchování dat a zabezpečení jejich případné ztráty a poškození.

Poslední kapitola *Distribuce pohyblivého obrazu* bude věnovaná distribučním metodám vybraných institucí. Autor si sám volí mezi různými distribučními kanály. Může své dílo propůjčit, prodat, vydat je na autorském či kompilačním DVD, instalovat v galerii, prezentovat při speciální příležitosti v kině nebo poskytnout k privátnímu sledování skrze internet. V souvislosti s postupným rozšiřováním možných distribučních kanálů se také proměňují divácké návyky. Z hlediska distribuce sleduji jednotlivé praktiky vybraných institucí, které pohyblivý obraz šíří. Vysvětlím systém fungování internetové platformy pro současné umění Artyčok.TV a popíšu distribuční proces Přehlídky animovaného filmu a její sekce Jiné vize, z jejichž východisek v práci vycházím.

1 Souvislosti pohyblivého obrazu

Kapitola se zabývá nazíráním na umění pohyblivého obrazu a jeho

prezentačními mody. Zvyklosti, které dominují v kinematografii a souvisejí s projekcí v kinosále, jsou odlišeny od prezentačních možností výtvarného umění. Jednou z příčin je proměna dominance mediálních forem související s technologickým vývojem, který se nevztahuje pouze na filmovou surovinu a další analogové formy pohyblivého obrazu, ale probíhá dnes převážně digitálně. Změna v nazírání na pohyblivý obraz v jeho různých prezentačních modech proměňuje vztah promítaného díla a jeho pozorovatele. Odlišné pojetí prezentace pohyblivého obrazu se soustředí také na roli filmového kurátora, který dílo interpretuje.

1. 1 Pohyblivý obraz mezi galerií a kinosálem

„Dnes, na počátku jednadvacátého století, jsme svědky masivní migrace obrazů pohybujících se mezi promítacími sály¹⁷ a výstavními prostory galerií a muzeí,¹⁸ té migrace, která vzešla z digitální revoluce a byla vytvořena dvojitým fenoménem dematerializace děl a návratem k teatrálnosti umělecké scény: je možné, ne však nutné, redefinovat kino přesahující experimentální podmínky, které mu dominovaly ve dvacátém století – to znamená, ne už z omezeného hlediska filmové historie, ale na pomezí živého představení a vizuálního umění, z hlediska rozšířeného tak, aby zahrnovalo obecnou historii zobrazení.“¹⁹

Prezentace pohyblivého obrazu prošla velkými proměnami souvisejícími s expanzí nových médií, uměleckých forem a koncepty, které povyšují myšlenku nad umění.²⁰ Relokace pohyblivého obrazu se tak odehrává v nejrůznějších prezentačních modech od koncentrované projekce v tradičním kinosále přes vystavování v galerijní situaci až po jeho umístění do virtuálního prostředí internetu. Když se proces digitalizace natolik rozšířil, že umožnil pohyblivým obrazům snadnou přenositelnost napříč formáty a výstavními

¹⁷ Označovaných pojmem *black box*.

¹⁸ Označovaných pojmem *white cube*.

¹⁹ PANTENBURG, Volker. „Postkinematografie?“ Filmy, muzea, mutace. In: MAZANEC, Martin (ed.). *Křehké kino [Galerie mladých Brno, 25.1.-20.12.2012]*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2012, s. 69. PAF. ISBN 978-80-87662-03-8.

²⁰ JANČÍK, Alexandr. *Jiné vize: Soutěž animovaného filmu*. Olomouc, 2010, s. 35. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

prostory, přirozeně se změnilo také možnosti jeho prezentace. Do té doby dominantní kontext kina, jehož identita vychází z ustálených sociálních vzorců naplňujících očekávání a zájmy souvisejícími s jeho návštěvou, byl přehodnocen a již zdaleka není jedinou alternativou prezentace pohyblivých obrazů.

Pohyblivé obrazy proto obsahují specifické požadavky na formu prezentace, ta je dnes běžně spjata s prvky instalace a může úzce souviset s klasickými médii – sochou, objektem, obrazem, aniž by byly narušeny podmínky formulované jednou z průkopnických definic pohyblivého obrazu dle amerického filosofa umění Noëla Carrola, podle kterého je pohyblivý obraz spjat se zobrazováním objektů, u nichž je technicky možný pohyb, kdežto malby, sochy a další umělecké formy jsou nutně statické.²¹ Vlastní specifičnost získává každé dílo zvlášť až konkrétním kontextem aktuální prezentace, tedy danou událostí.²² Důležitou součástí prezentace je záměr autora, tedy kontext vzniku díla a jeho předpokládané umístění do prostředí výtvarného nebo filmového charakteru. Některá díla pohyblivého obrazu intence galerijního vystavování přímo vyžadují, například videoprojekce ve smyčce, multikanálové projekce site-specific instalace nebo dokonce instalace simulující prostředí kinosálu. Různé prostorově-percepční módy transformují specifická očekávání konvencionalizované formy konzumního diváctví ve vztahu k prostoru a percepci a můžou se také projevat přímo v kurátorském záměru nebo dramaturgii koncipované události.²³

Různé druhy umění a filmu vyžadují rozdílné požadavky na prostředí a prostor, každé dílo může mít proto jedinečné podmínky pro jeho pozorování. Chrissie Iles, kurátorka newyorského Whitney Museum, v rozhovoru v magazínu Mousse uvádí příklad z přehlídky Documenta 11, kdy nezávislý filmař Ulrike Ottinger vytvořil osmihodinový snímek, který konstantně běžel

²¹ CARROLL, Noël. Definování pohyblivého obrazu. *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2001, roč. 13, č. 2, s. 5-32. ISSN 0862-397X.

²² POLÁKOVÁ, Sylva. „Současný český videoart“ jako výzva filmovým studiím. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 122. ISBN 978-80-244-2605-1.

²³ Např. putovní výstava českého videoartu Frisbee, projekt Audiovisual, Videokemp ad. (MEDIABAZE.CZ (ed.)). *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu: Jiné vize 2000-2010 = Catalogue of the events of the Czech moving image : Other Visions 2000-2010*. Vyd. 1. Olomouc: PAF Edition, 2011, s. 9. ISBN 978-80-904515-7-5.)

v galerii. Starší snímek Stevea McQueena byl promítán v jiné galerii pouze ve zvolených časech. Vystavení v galerii ovlivňují různé faktory, které definují rozdílné časové a prostorové rámce prezentace.

1. 2 Divácká percepce

„Kino je silný prezentační formát a silný sociální prostor, tento formát a tento prostor jsou založeny na fyzických a technických vlastnostech média. Umožňuje filmu, aby byl vnímán se specifickou intenzitou, jíž dluží svůj historický úspěch.“²⁴

Změnu prezentace pohyblivých obrazů provází zproblematizování dimenze diváctví. Pohyblivý obraz zde přináší odlišnou dynamiku vnímání, ačkoliv se odvíjí v konkrétní časové dimenzi jako je tomu u promítání kinofilmu. V prostoru galerie vyjadřuje snahu osvobodit se od technických a sociálních omezení projekční technologie filmu a narušení konvencí uměleckých forem jejich novým uspořádáním, čímž přirozeně ovlivňuje nejen diváckou percepci při svobodném výběru, na co a jak dlouho se bude dívat, ale také jeho pohyb v daném prostoru. „Etický přístup k nové definici chování jednotlivce se drží zásad neoliberální politiky: individuální výběr, svéprávné jednání, vláda nad vlastním osudem, osobní iniciativa a svobodně zvolený život. Zdá se, že muzeum je koncipováno tak, aby tento rámec poskytlo.“²⁵

Instalace v prostoru vyžaduje fyzickou aktivitu diváka, který jím prochází. Projekce, které simulují prostředí kina nebo jsou opatřeny místem k sezení, počítají více s jeho pasivitou – bude sledovat film upřeně, pozorněji, déle. Signifikantním znakem bývá situace, kdy divák galerie vstupuje do probíhající projekce, neboť v programu povětšinou nebývá vyznačen čas začátku projekce, čímž se může stát již běžící dílo divácky neatraktivní. Divák neví, jestli je obraz teprve na začátku, v půlce či na konci, proto není neobvyklé, že projekci obchází a nečeká, až video znovu začne od začátku. Divák si tak mnohem více uvědomuje materialitu projekčního procesu a nenechá se vtáhnout do koncentrovaného sledování prezentovaného díla, na rozdíl od

²⁴ PANTENBURG, Volker, ref. 19, s. 69.

²⁵ Tamtéž.

upřeného pohledu diváka v kinosálu, ušetřeného vnějších vlivů, které by mohly takové sledování narušit. Ztemnělý prostor kinosálu s jasně vymezenými místy k sezení je přizpůsoben maximálnímu prožívání filmu, který navíc začíná v konkrétní, programem stanovený čas, s nímž je divák dopředu seznámen. Vše je jednoduše přizpůsobeno tak, aby divák přijal fikční svět filmu a neuvědomoval si prostor kolem sebe. Naopak, návštěvník galerijního prostoru má možnost opustit promítací prostor kdykoliv se mu zlíbí. Jeho vnímání je decentralizováno, prostorové řešení a prostředí pohyblivých obrazů musí teprve rozpoznávat, a o stopáži se často dozvídá až z popisků, jimiž je dílo zpravidla opatřeno. „Když jde člověk do kina, tak počítá s tím, že tam ty dvě hodiny stráví, ale když jde na výstavu, tak je to pro něj moc. Pro diváka v galerii je náročné sledovat dlouhé věci.“²⁶

1. 3 Kurátorství pohyblivého obrazu

Proměna pohledu na pohyblivý obraz přináší stále významnější roli kurátora, vzdělaného obvykle na poli výtvarného či filmového umění. Kurátorův pohled a způsob vnímání tvorby vystavovaného umělce ovlivňují způsob prezentace, kdy každý kurátor může chápat ideální prostor pro projekci pohyblivých obrazů a jeho prezentaci jinak. Kurátor obvykle vytváří koncepci připravované události, připravuje podklady pro propagaci výstav, případně i její strategii a artikuluje své technické, produkční a organizační požadavky na realizaci výstavy. Může se projevat jako ústřední postava určující kompletní vizi, do níž jsou umělecká díla pohyblivých obrazů přesně dosazována podle předem promyšlených konceptů bez výraznějších zásahů umělců, nebo jen nepatrně usměrňovat různorodé představy umělců. V rámci galerie může kurátor představovat osobu zodpovídající za výběr uměleckých děl a jejich potenciální zařazení do sbírky a s tím souvisejících náležitostí.

Kurátorova činnost tedy může být velmi mnohotvárná, od akviziční činnosti k výstavní praxi, komunikaci s umělcem nebo volbě způsobu projekční

²⁶ Rozhovor s Katherine Kastner (zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner) v Praze dne 17. března 2015.

instalace, jež může být situována na televizní či počítačový monitor, telefon, tablet nebo jako projekce na plátno, zeď, objekt apod. Jedním z možných řešení instalace pohyblivého obrazu může být simulace prostředí kina. Taková projekce bývá např. v samostatné zatemnělé místnosti nebo jinak odděleném prostoru. Při instalačním řešení pohyblivých obrazů se zohledňuje zvuk, pokud video doprovází, který může být problematický při multiprojekcích či více projekcích umístěných v jednom prostoru. Některé z instalací proto doplňují sluchátka nebo se instalace umísťují odděleně v dostatečné vzdálenosti, aby zvuk jiné instalace nebyl slyšet. To může být často kurátorským záměrem, byť se zpravidla jedná o instalační nedostatek. Zohledňuje se také např. opatření popisku k videu, jeho umístění a místo, kde bude pohyblivý obraz instalován. Prezentační mód pracuje také s percepcí diváka, určuje, jakou aktivitu divák bude vyvíjet. Kurátor představuje kompetentní osobu, která by měla být schopna nejen rozpoznat potenciál vystavovaných děl a technické možnosti daného výstavního prostoru, ale také realizovat dramaturgickou vizi.

2 Sběrání pohyblivého obrazu

Sběratelství je jedním ze způsobu poznání, bez kterého by řada vědních oborů nemohla existovat, uchovává předměty a hodnoty, které by jinak možná

zmizely nebo zanikly.²⁷ Sbírání pohyblivého obrazu je specifickou oblastí sběratelství umění. V této kapitole se zabývám procesem a možnostmi koupě a prodeje pohyblivých obrazů a uvádím je v kontextu fungování českého trhu s uměním. Na základě kritérií, které jsem zmínila již v úvodu práce, se snažím popsat situaci umělce a uměleckých děl v zastoupení galerií a fungování soukromé sbírky. Není cílem předložit současný stav trhu s uměním ani jej kriticky popsat, ale spíše uvést možnou cestu nakládání s pohyblivými obrazy v sektoru soukromé sbírky a komerční galerie, které spolupracují s předními českými umělci.

2. 1 Hunt Kastner: zastoupení umělce galerií

V této podkapitole se zabývám několika možnostmi, jak lze nakládat s uměleckými díly pohyblivého obrazu. Tvůrci si mohou další propagaci a distribuci zajistit sami z vlastních zdrojů, dílo vystavit a dále s ním nenakládat. Další možností je dílo nabídnout distribuční společnosti, která jej bude dále nabízet k prezentaci, nebo se nechat zastoupit komerční galerií za účelem dílo prezentovat a prodat. Ve všech případech ovšem musí existovat zájem ze strany hypotetické galerie, distributora a potažmo i kupce.

Cílem kapitoly je popsat proces prodeje pohyblivého obrazu, který se může zdát komplikovanější a méně srozumitelný než prodej klasických výtvarných médií (malba, kresba, socha), a to především s příchodem digitalizace, kdy je nejasně definovatelná jedinečnost²⁸ díla (narozdíl například od edice stejných fotografií nebo grafických tisků neexistuje v určitých kruzích důvěra k digitálnímu formátu pohyblivého obrazu ve smyslu komodity, která je pořizována do sbírky). Proto dále uvedu, jakým způsobem galerista prodává

²⁷ TŘEŠTÍK, Michael. *Umění sbírat umění*. 2. vyd. Praha: Gasset, 2013, s. 18. Modrý Mauricius. ISBN 978-80-87079-30-0.

²⁸ Walter Benjamin ve své eseji *Umělecké dílo ve své technické reprodukovatelnosti* uvádí, že před technickou reprodukovatelností byla všechna ostatní díla jedinečná a technicky nereprodukovatelná. Nyní se ztrácí jeho aura neboli jedinečnost díla, která ve věku technické reprodukovatelnosti hyne. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. (*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. WALTER, BENJAMIN. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>)

videa a jaký výsledný produkt dostane příjemce. Popíšu to na konkrétní situaci renomované pražské galerie Hunt Kastner, fungující na českém a zahraničním trhu od roku 2005. V rozhovoru se spolujatelkou galerie Katherine Kastner se zabývám především kontextem trhu s českým uměním, zaměřuji se především na prodej a prezentaci pohyblivých obrazů.

Galerie Hunt Kastner je pražská soukromá galerie, kterou založila Američanka Katherine Kastner společně s Kanadankou Camille Hunt. Cílem galerie je prezentovat umělecká díla veřejnosti, sběratelům a institucím. Majitelky se zabývají zejména současným českým uměním a snaží se rozvíjet spolupráci se zahraničním uměleckým světem (trhem). V současnosti tvoří portfolio galerie třináct umělců, kteří jsou významní v českém i zahraničním kontextu – Eva Koťátková, Zbyněk Baladrán, Dominik Lang, Jaromír Novotný, Tomáš Vaněk ad.

Formování galerie popisuje Katherine Kastner následovně: „Vyzvaly jsme ke spolupráci umělce, které jsme považovaly subjektivně za velmi důležité. Oslovily jsme je, jestli vůbec mají zájem, protože někteří umělci s galerií spolupracovat nechtějí. Nechtějí být nikde zavázání, nebo svá díla prodávat. Někdo je naopak rád, když se nemusí starat o administrativní činnost a udělá to za něj galerie. Se všemi umělci, se kterými spolupracujeme, se velmi dobře známe, fungujeme spíš komunitně. Snažíme se, aby spolupracovali také umělci mezi sebou. Naše galerie také funguje jako informační zdroj pro další kurátory.“²⁹

Jednou z možností, jak nakládat s pohyblivým obrazem za účelem prodeje a prezentace uměleckých děl, je zastoupení galerií. Některé galerie plní funkci manažera neboli galeristy. Galerista výstavy organizuje, propaguje umělce mezi sběrateli, výtvarnými kritiky a kurátory uměleckých galerií a muzeí. Vztahy mezi galeristou a umělcem se v průběhu přehodnocují, galerista většinou vystupuje v několika rolích zároveň: může být umělci finančníkem, zprostředkovatelem, poradcem i přítelem. Spolupráce má logický význam i pro galerii, která se často vyvíjí zároveň s umělci.³⁰ Některé galerie se

²⁹ Rozhovor s Katherine Kastner (zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner) v Praze dne 17. března 2015.

³⁰ THOMPSON, Don. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Vyd. 1. Zlín: Kniha Zlín, 2010, s. 66. Tema

věnují také publikační činnosti, vydávají například přehledové katalogy umělcovy tvorby, které slouží jako doprovodný materiál k výstavám.

2. 1. 1 Formování vztahu umělce a galeristy

Obchodní přírážky galeristů neboli dealerů s uměním jsou na primárním trhu, kdy galerie vystupuje jako zprostředkovatel uměleckých děl, dost přímočaré – galerista obvykle dostane polovinu prodejní ceny jako provizi. Taková výše bývá pro komerční galerie standardem a obchodníci se ho snaží dodržovat.³¹ Umělec má právo svá díla nechat zastoupit více galeriemi, což se většinou děje s odlišením teritorií trhu.³² V České republice existuje několik galerií, které tímto způsobem nakládají se současným uměním, vedle Hunt Kastner například Drdova Gallery, Polansky Gallery nebo Nevan Contempo v Praze. Mluvíme zde o galeriích primárního trhu, tedy galeriích, které samy neinvestují do umění s očekáváním, že jednou dílo prodají hodnotněji, ale jsou pouze zprostředkovateli prodeje. „Fungujeme vlastně jako manažerky umělce. Spolupracujeme nejen na výstavách, ale zajišťujeme také propagaci, prezentujeme díla na veletrzích. Možná je to trochu víc běžný západní model.“³³

Přistoupit na zastoupení galerií přináší umělcům především administrativní a produkční úlevu a s tím spojené náklady, ač se může při podílu prodeje zdát zastoupení galerií nevýhodné. Domluva mezi galerií a umělcem je individuální. Někteří galeristé uzavírají s umělci formální smlouvu s podrobným vymezením vzájemných závazků. Jiné galerie obvykle užívají méně formální popis očekávané spolupráce formou dopisu („a letter of

(Kniha Zlín). ISBN 978-80-87162-58-3.

³¹ Tamtéž, s. 65.

³² Může se však stát, že umělec má jedno dílo zastoupeno více institucemi, což znamená, že v případě pořádání výstav, kde bude vystaveno jeho dílo, spolu galerie spolupracují, nebo se dohodnou, která z nich produkční zázemí poskytne. Co se týče prodeje, v tomto případě jsou obě galerie oprávněny dílo prezentovat za účelem jeho prodeje a podílí se na zisku stejným podílem jako obvykle. Záleží, kdo jej prodá dřív.

³³ Rozhovor s Katherine Kastner (zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner) v Praze dne 17. března 2015.

understanding“), které obě strany podepíší.³⁴ Často však ani žádný písemný doklad neexistuje,³⁵ jako je tomu v případě galerie Hunt Kastner.

Proces spolupráce galerie s umělcem probíhá následovně: galerie dle svých preferencí osloví umělce. Pokud umělec souhlasí, domluví se na pravidlech zastupování. Spolupráci potvrdí smlouva nebo ústní dohoda. Galerie umělce prezentuje na výstavách, které pořádá. Stará se o propagaci na veletrzích s uměním po celém světě, vybraná díla na veletrhy vozí a představují je potenciálním kupcům, snaží se tedy díla prodat. Zprostředkovává výstavy v zahraničí, komunikuje s dalšími kurátory, zajišťuje dopravu uměleckých děl a často také produkční zázemí na výstavách, které se nekonají v domovské galerii. „Některá díla půjčujeme na výstavy. To všechno však obnáší spoustu práce, především produkční zajištění a doprava. Domlouváme výstavy minimálně rok dopředu. Když do galerie posíláme video, většinou posíláme jen odkaz ke stažení, ne fyzický nosič. Sepisujeme s druhou stranou smlouvu, kde se zavazují, že toto dílo je zapůjčeno pouze pro tuto jednotlivou instituci pro tento určitý účel s určitým datem a nemůže být jinde vystaveno a distribuováno bez souhlasu autora. I když je video trochu komplikovanější formát než jiná média, pravidla pro zapůjčení díla jsou stejná. Video nám pak galerie nemusí vracet, ale nesmí ho jinde použít. Naštěstí jsem se ještě nikdy nesetkala s tím, že by nějaká instituce někomu video ‚ukradla‘. U hmotných artefaktů je často problém dostat je zpátky, ale video jednoduše vrátit nelze.“³⁶

2. 1. 2 Veletrhy

Začátek jednadvacátého století zahájil dekádu veletrhů s uměním.

³⁴ THOMPSON, Don, ref. 30, s. 64.

³⁵ „Smlouvu s umělcem neuzavíráme, vše je na osobní domluvě. Na začátku jsme o tom přemýšleli, ale i kdybychom smlouvu uzavřeli a umělec ji nedodržel, ukončíme s ním spolupráci. Určitě se nepůjdeme soudit. Samozřejmě se to může stát naopak. Je to pouze papír, který je podle mě v našem případě zbytečný. Umělcům, se kterými spolupracujeme, důvěřujeme.“ (Rozhovor s Katherine Kastner /zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner/ v Praze dne 17. března 2015.)

³⁶ Rozhovor s Katherine Kastner (zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner) v Praze dne 17. března 2015.

Představují změnu kultury nákupu uměleckých děl. Galeristům účast na veletrhu může přinést dobrou reklamu, pokud se na něj dobře připraví. Pro galerie jsou veletrhy stěžejním zdrojem potenciálních nových klientů. Nevýhodou je, že pro galeristy je účast na veletrzích velmi časově náročná a finančně nákladná. Pro galerii, která chce být sběrateli považována za významnou, je účast na těch nejprestižnějších veletrzích naprostou nutností. Musí to dělat i v zájmu výtvarníků, které zastupuje.³⁷ Přičemž může trvat dlouho, než se galerii investované peníze do prezentací a účasti na veletrhu vrátí. Nejnákladnější položkou při účasti na veletrhu je většinou převoz uměleckých děl, obzvláště pokud se jedná o rozměrnou instalaci. Veletrhy navštěvují především sběratelé umění, kurátoři a další zástupci sbírkových nebo muzejních institucí. Na veletrzích sbírají nové poznatky zahraničního umění a především kontakty, které jsou podstatné pro navázání spolupráce. Sběratel nebo kurátor nemusí na festivalu ihned reagovat, ale domluvit si v galerii schůzku a podívat se do jejich skladů nebo depozitářů na další díla, která galerie uchovává a nabízí k prodeji. Přemíra veletrhů s sebou však nese i některé problematické důsledky. Veletrhy se staly pro spoustu sběratelů primárním zdrojem akvizic, a to na úkor samostatných výstav pořádaných galeriemi, které však nabízejí vhodnější podmínky pro vnímání umění a také příležitost k hlubšímu poznání.

Veletrhy postrádají důležitý estetický a společenský kontext příznačný pro galerijní prostory. Někdy je potřeba rozhodovat se o případné koupi velmi rychle, není-li sběratel dostatečně obeznámen s uměleckými postupy umělce, jehož kupuje, mohou tyto okolnosti vést k chybám či nedorozuměním. Na veletrzích se navíc objevují spíše méně rozměrná díla,³⁸ jejichž přeprava je levnější a která lze snadno vystavit na veletržních stáncích.³⁹

Vzhledem k vysokým nákladům bývá účast na veletrhu málokdy

³⁷ THOMPSON, Don, ref. 30, s. 226.

³⁸ „Veletrh je velmi specifický prostor, kde ne každá instalace může fungovat nebo být zrealizována, takže se snažíme vždy s umělcem vybírat, co se tam hodí. Každé médium má svoje specifické potřeby, takže nad tím musíme přemýšlet v tomto rámci.“ (Rozhovor s Katherine Kastner /zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner/ v Praze dne 17. března 2015.)

³⁹ WAGNER, Ethan a Thea Westreich WAGNER. *Sbírání umění: vášeň, investice a mnohem víc*. Překlad Lukáš Novák. Zlín: Kniha Zlín, 2013, s. 169–171. ISBN 978-80-7473-279-9.

zisková, ale pro galerii je taková prezentace naprosto zásadní. Paradoxem je, že takový trh s uměním, nebo vůbec obchodování s pohyblivým obrazem, je běžný a rozšířený především v zahraničí, zatímco situace v České republice je jiná. Některé galerie jsou podporovány granty z oblasti kultury, jako je tomu také v případě Hunt Kastner. Zde se však problematizuje komerční význam galerie. Katherine Kastner k tomu dodává: „Dříve jsme dostávali grantovou podporu od ministerstva kultury, a to mimo jiné na veletrhy. Ministerstvo pak ale změnilo své požadavky a vize a už jsme dále na veletrhy žádat nemohli, protože ministerstvo nechtělo podporovat prezentaci v zahraničí. Zahraniční veletrhy, kam jezdíme, byly definované jako komerční. Na druhou stranu můžeme žádat na veletrhy v České republice, ale na to žádné granty nepotřebujeme. Musím poznamenat, že jsme ještě nikdy neprodali žádné video v ČR, jen v zahraničí.“⁴⁰ Populární k prodeji podle Katherine Kastner bývá většinou malba, která se dá „pověsit doma“ – jde o tzv. gaučové umění. V případě nákupu pohyblivého obrazu je situace problematičtější. V případě videa si sběratel pořizuje jednu ze série podepsaných nebo jinak signovaných kopií. Může při koupi dostat DVD (případně zálohu videa na datovém úložišti), získat originální booklet nebo certifikát o zakoupení díla, který zveřejňuji v příloze. Práva však obvykle zůstávají vlastnictvím autora. „Když si někdo kupuje video, většinou stejně chce nějakou fyzickou věc. Takže jsme videa prodávali většinou na DVD a nebo na paměťové kartě. Protože za deset let to DVD samozřejmě nemusí fungovat. Takže je to alespoň nějaký způsob, jak si můžou video zálohovat, ale dál už je jeho archivační cesta na nich. Také dostanou certifikát, kde je napsané přesně, o jaké video se jedná, odkud je, je popsána jeho historie, kde bylo vystaveno, uvedeny jsou veškeré jeho informace a podpis umělce s tím, že se jedná o originální dílo. Dále obsahuje podmínky, co s tím sběratelé mohou a nemohou dál dělat, třeba že video mohou uložit na nový zdroj, ale nemohou ho dále distribuovat.“⁴¹

Galerie zastupující umělce jsou obvykle opatřeny depozitářem, kde schraňují umělecká díla materiální povahy. V případě pohyblivých obrazů však

⁴⁰ Rozhovor s Katherine Kastner (zakladatelka a vedoucí galerie Hunt Kastner) v Praze dne 17. března 2015.

⁴¹ Tamtéž.

nedokážou vždy zaručit jejich životnost, neboť k tomu nejen nejsou technicky vybaveny, ale navíc to není jejich účelem. Proto ani neodpovídají za případnou ztrátu dat či poškození audiovizuálního díla.

2. 2 Sbírka Marek: Jak koupit pohyblivý obraz

V České republice se sbírání současného umění věnují at' už muzejní či galerijní státní sbírky, tak sbírky soukromé. Jen ojediněle se však zabývají sbíráním pohyblivého obrazu, který je jedním ze základních médií současné umělecké generace. Veřejné instituce sice disponují sbírkami současného umění, nicméně sbírání nových médií je spíše ojedinělé. Ač je produkce pohyblivých obrazů běžnou součástí tržní či distribuční nabídky i poptávky v zahraničí, u nás je takový stav stále velmi omezený. Veřejné instituce, Národní galerií počínaje a oblastními muzei konče, mají se sbíráním současného umění z různých důvodů značné potíže.⁴²

Sbírání pohyblivých obrazů je stále problematickou a poněkud neatraktivní oblastí sběratelství. Sběratelé raději investují do tradičních výtvarných médií. Stále se také ve sbírkách klade důraz na renomované a zavedené umělce, kteří mají ověřenou kvalitu skrze jejich historii a ohlas. Sbírky si takto uchovávají stabilní status, nedávají však prostor novým mediálním formám, jako je instalace nebo videa. Řada českých sbírek se proto podobá spíše tradiční muzeální kolekci.⁴³ Pozoruhodnou činností v českém kontextu vyvíjí soukromá sbírka Marek bratrů Markových.⁴⁴ Ta se kromě klasických výtvarných forem soustředí také na novomediální umění, kterému

⁴² KUPKOVÁ, Marika (ed.). *Marek: sbírka současného českého a slovenského výtvarného umění*. V Brně: Zdeněk a Ivo Markovi, 2007. ISBN 978-80-254-0152-1.

⁴³ V rozhovoru umělce a kurátora Jiřího Ptáčka s bratry Markovými Ivan Marek k důvodu, proč se obchod s uměním soustřeďuje převážně na tradiční média, uvádí: „To má přinejmenším dva důvody. Lidé, kteří kupují umění, jsou většinou příslušníky starší generace a sami nemají jasno, co ještě je a co už není výtvarné umění. Tím druhým důvodem je, že řeší, jak ošetřit vklad svých peněz do umění. U nových médií si jen těžko zajistí, že konkrétní dílo budou mít jen oni.“ (Tamtéž.)

⁴⁴ Sbírka Marek byla založena v roce 2000 Zdeňkem Markem. V roce 2005 se stal jeho partnerem bratr Ivan Marek. U zrodu sbírky stál také umělec Milan Houser, tehdejší student Akademie výtvarných umění v Praze, který bratry Markovy zpočátku provázal uměleckou scénou. Zaměření sbírky na média malby, kresby, objektu a fotografie se postupně rozšířily také o videoart a umělecké animace.

poskytuje rovnocenné pozice. Tento nestandardní záběr odkazuje ke zdejší historické tradici suplování činnosti státních galerií a muzeí aktivitami soukromých sběratelů.⁴⁵

Problematiku sbírání pohyblivého obrazu jsem osobně konzultovala s filmovou historičkou a výtvarnou kurátorkou Marikou Kupkovou,⁴⁶ která je odbornou poradkyní sbírky Marek. Marek se soustředí především na současnou tvorbu mladých umělců, zaměřuje se na začínající a neprověřené autory, kteří jsou převážně studenty vysokých uměleckých škol. Soustavně sleduje jejich činnost před a po absolvování školy. Sběratelé Markovi⁴⁷ mapují široký kontext soudobé česko-slovenské tvorby a jejich kolekce tedy představuje průřez aktuální uměleckou produkcí. Snaží se blíže poznat autory uměleckých děl, o která má sbírka zájem. Sbírka proto nemá tendenci umění kupovat skrze galeristy, ale snaží se koupit podpořit umělce v plné výši, aniž by platili galeriím provizi.

V současnosti obsahuje sbírka Marek práce zhruba 110 českých a slovenských autorů a čítá okolo 500 děl různé mediální povahy.⁴⁸ „Pokud onen autor pracuje s více médii, pak je přece logické mít ve sbírce zastoupené rozmanité formy. Z hlediska kurátora sbírky je video velmi přitažlivé: vzniká zde spousta zajímavých věcí, které leží stranou pozornosti dalších českých sběratelů, takže už tímto mediálním zaměřením získáváte výlučnou pozici; z hlediska majitele, sběratele je video bezpochyby atraktivní méně, nemůžete se s ním tak bezprostředně těšit jako s obrazem anebo s objektem, kterým se můžete fyzicky obklopovat a žít s ním.“⁴⁹

Sbírka Marek upozorňuje na nedostatky českého trhu a sbírání pohyblivého obrazu a dokazuje, proč je tato činnost zásadní pro rozvoj

⁴⁵ KUPKOVÁ, Marika. Soukromá sbírka s kolektivní identitou: sbírka Marek. *Artalk Magazine* [online]. 2011 [cit. 2016-04-06]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2011/12/21/soukroma-sbirka-s-kolektivni-identitou/>

⁴⁶ Marika Kupková se soustředí především na brněnskou výtvarnou scénu, začínající autory a studenty uměleckých škol. Je kurátorkou v brněnské galerii TIC.

⁴⁷ Sběratelé Markovi nemají umělecké vysokoškolské vzdělání, Ivo Marek provozuje stomatologickou praxi se zaměřením na ortodontii a v tomto oboru se rovněž věnuje výzkumné činnosti; Zdeněk Marek, právník a zemědělský inženýr, působí dlouhodobě v oblasti cestovního ruchu.

⁴⁸ KUPKOVÁ, Marika, ref. 45.

⁴⁹ Rozhovor s Marikou Kupkovou (odborná poradkyně sbírky Marek) dne 4. dubna 2016.

současné umělecké scény. Skupování českého současného umění má také silný sociální aspekt, poskytuje podporu mladým českým umělcům, která je zásadní pro jejich další tvorbu. „Umělci se dnes těžko dostávají k nějaké zpětné vazbě a my jim dáváme pocit, že o jejich práci je zájem.“⁵⁰

Sbírka Marek může samozřejmě pouze částečně suplovat činnost veřejných sbírkových institucí. Jako soukromá sbírka má dle svých možností a záměrů možnost sbírat pouze určitý fragment. „V současnosti je nasnadě provedení sjednocující archivace (digitálních) záznamů ve sbírce (adekvátně odpovídající soudobým technologickým možnostem), které jsou doposud fixovány rozmanitými způsoby – od Betacam (např. Passenger Train /2005/ a Pater Noster /2006/ od Michala Pěchoučka) přes MiniDV (např. Lokální stigma /2004/ od Jiřího Skály) po klasické DVD nosiče (na nichž je uložena většina děl).“⁵¹

Umění pohyblivého obrazu může být pro sběratele stále těžko uchopitelné médium, pořád upřednostňují fyzické artefakty, které jsou hmatatelné a není u nich problematické určit originalitu nebo jedinečnost. Proto vznikají také autorské booklety a video se často prodává na fyzickém DVD nosiči, který určitým způsobem saturuje požadavek originality. Pravost originálu pak stvrzuje certifikát s podpisem autora. Autoři videí nabízí omezený počet kopií, které mohou prodat. „Druhou, „punkovější“ variantou, kterou bratři Markové často praktikují, je jakýsi symbolický nákup. Kopie je (za adekvátně nižší honorář) pořizována bez nároku na její výhradní vlastnictví a s tím spojenou distribucí, autor má neomezené oprávnění k její prezentaci i případnému dalšímu prodeji. Nejasné a nejednotné, respektive neexistující normy akvizic pohyblivých obrazů se odráží i v nestabilizované nákupní praxi.“⁵²

Na otázku, jaká já situace trhu českého pohyblivého obrazu, zda je běžné zde kupovat videa, reaguje Marika Kupková takto: „To by mě také zajímalo. Respektive by mě zajímalo, jestli se něco nezměnilo stran

⁵⁰ Umělcům to poskytuje prostředky, aby se mohli věnovat své práci. U nás je běžné, že se umělec musí živit něčím jiným. Pokud má české umění vstoupit do nějakého světového kontextu, je jakákoliv podpora velmi důležitá. Sběratelství hraje zároveň popularizační roli a současné umění legitimizuje. (KUPKOVÁ, Marika, ref. 42.)

⁵¹ KUPKOVÁ, Marika, ref. 45.

⁵² Tamtéž.

dosavadního nezájmu českých sběratelů o nákup nových médií. Běžné to ale není a podle mě ani dlouho nebude. Virtuální realita navíc nevytváří pro sběratele tolik žádoucí kvalitu exkluzivity, jedinečnosti, a elektronická média se s tím potažmo vezou.“⁵³

⁵³ E-mailový rozhovor s Marikou Kupkovou (odborná poradkyně sbírky Marek) dne 4. dubna 2016.

3 Archivace pohyblivého obrazu

Archivace je jednou z nejvíce problematických oblastí nakládání s pohyblivým obrazem. V době digitalizace slouží především k uchování dat s co nejmenším rizikem jejich ztráty či poškození. Sbírky klasických výtvarných médií jsou běžnou součástí národních sbírek, systematická sbírka pro uchování pohyblivých obrazů však v České republice neexistuje. Jednotlivá díla se pokouší sbírat umělecké a vzdělávací instituce nebo již zmiňované soukromé sbírky a sběratelé. Jejich činnost lze vyložit jako určitou formu „osvěty“, tedy potřebu vyvíjet sbírkové a archivační aktivity, které by v takovém případě uchovaly české audiovizuální dědictví. Takové instituce sice nějakým způsobem pohyblivý obraz sbírají, neposkytují však profesionální zázemí archivačních metod, které by snížily riziko ztráty dat. Výběr děl do sbírek či archivů probíhá dle dramaturgického výběru velmi omezeného počtu lidí, kteří videa a videozáznamy vybírají dle svých zájmů a preferencí. Co sbírku nebo archiv zajímá a co chtějí zařadit do svého archivu, se odvíjí od úsudku filmového dramaturga neboli kurátora. Paolo Cherchi Usai, kurátor filmové sbírky George Eastman House, která se věnuje kurátorství filmu, v knize *Curating Film* definuje charakter a účel filmového kurátorství v archivačním prostředí jako umění výkladu estetiky, historie a technologie filmu pomocí selektivního sběru, prezervace a dokumentace filmových děl a jejich vystavování v archivačních prezentacích.⁵⁴ Role kurátora ve filmových archivech je tak zcela zásadní pro výběr toho, co se konkrétně bude sbírat a co tak bude uchováno jako filmové dědictví v dané oblasti, ať už národní, nebo okresní, tematicky zaměřené apod. Proto je v definici uvedeno slovo výběrové, protože není v silách archivů a sbírek sbírat vše. Potenciálně každá pozice v archivu má kurátorskou funkci, tedy selekci toho, co je pro archiv důležité mít a bez čeho se případně obejde.

Nedostatečné sbírání pohyblivého obrazu v ČR v kontextu výtvarného umění však není způsobeno nezájmem filmových či výtvarných kurátorů, ale

⁵⁴ CHERCHI Usai, Paolo, ed. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema, 2008, s. 231. FilmmuseumSynemaPublikationen, 9. ISBN 978-3-901644-24-5.

omezenými personálními, technickými a finančními prostředky, které by zajistily stávajícím sbírkám rozšíření o oddíl věnovaný pohyblivému obrazu nebo vznik nového archivu pro tuto oblast. Navíc je těžko definovatelné, kdo by se měl o pohyblivý obraz starat, zda se jedná o úkol filmových, galerijních nebo muzejních archivů a sbírek. Tato nejasnost způsobuje pouze fragmentární, nesystematické sbírání institucí, které na to nejsou dostatečně vybaveny a připraveny. Je prozatím nejasné, nakolik lze suplovat aktivity národních archivačních institucí.

Hledala jsem tedy zastoupení u Národního filmového archivu, který je v současném sbírání zaměřen spíše na klasickou kinematografii, která byla uvedena do kinodistribuce, nebo na tvorbu studentů a absolventů filmových škol. Rozhovor jsem vedla s vedoucí kinematografických sbírek NFA Annou Batistovou. O archivaci ve výtvarném prostředí jsem hovořila se správkyní videoarchivu VVP AVU Slávou Sobotovičovou. Videoarchiv VVP AVU vyvíjí snahu sbírat nejen současný pohyblivý obraz, ale také dokumentaci umění (záznamy performance, akční umění apod.). V případě VVP AVU na rozdíl od NFA (dle zákona o audiovizí) není jasně definované, co by měl archiv konkrétně sbírat.

Digitální technologie způsobila během posledních dvou dekad revoluci v produkci, promítání a restaurování filmu.⁵⁵ Příklad digitální technologie zároveň způsobil změnu v profesní náplni filmového archiváře, vytvořil produkci nových dovedností, které by měl pracovník filmového archivu zastat. Práce archiváře je v současnosti spojená s vědomostmi z oboru informačních technologií. Tento přístup se liší od doposud tradiční práce filmového archiváře, jehož předpokládanou dovedností je například rozeznat různé typy skladovaných materiálů, schopnost datace neidentifikovatelné kopie apod. Generace starších archivářů se tak musí adaptovat na nové digitální technologie a metody archivace, při čemž je žádoucí, aby si mladší generace stále udržela funkční znalost analogového filmu.⁵⁶

⁵⁵ HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ. *Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených. Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2015, s. 25. ISSN 0862-397X.

⁵⁶ Tamtéž, s. 28.

3. 1 NFA: archivace digitálních médií

Národní filmový archiv (dále NFA)⁵⁷ se stará o filmové dědictví české a československé tvorby a napomáhá veřejnosti k jeho poznání. NFA je příspěvková organizace Ministerstva kultury ČR, jejíž fungování je definováno ve dvou zákonech: zákonem archivnictví a zákonem o audiovizí definující nabídkovou povinnost, díky níž se doplňují sbírky o současnou českou kinematografii. Zřizovací listina vydaná Ministerstvem kultury ČR ze zákona stanovuje účel, pro který se NFA zřizuje (viz příloha). Nabídková povinnost, kterou zákon stanovuje, určuje, že každý výrobce audiovizuálního či kinematografického pořadu je povinen NFA nabídnout rozmnoženou kopii k odkupu. V momentě, kdy film získal podporu Státního fondu kinematografie, je výrobce povinen NFA poskytnout alespoň jednu kopii zdarma na základě smlouvy.⁵⁸

NFA mimo díla získaná dle nabídkové povinnosti sbírá současnou českou filmovou tvorbu dle kurátorského výběru, který tvoří tým kvalifikovaných pracovníků. Ti mapují významné festivaly a snímky, které získaly nějaká ocenění, nebo absolventské práce z filmových škol. Dle výběru pak data kupují. Na otázku, co vlastně konkrétně NFA sbírá, Batistová odpovídá: „Od nástupu do archivu mě trápí, že NFA tradičně sbírá to, co je na filmovém pásu, což je ta kinematografie, co se ukazuje lidem v kinech – tradiční kinodistribuce. Kinematografický film dle mého názoru pomalu ustupuje a je stále těžší definovat, co máme vlastně sbírat.“⁵⁹

Způsob přenosu dat probíhá většinou po dohodě s autorem nebo produkční společností. Transport dat online se v současnosti může jevit jako nejjednodušší řešení, avšak k situaci v NFA Anna Batistová dodává: „Nemáme rychlé internetové připojení, proto si nemůžeme dovolit přijímat data přímo z produkci, takže se vše většinou přetahuje z nějakých transportních hardisků.

⁵⁷ NFA vznikl v roce 1943 jako součást Českomoravského filmového ústředí. 1. 7. 1992 byl filmový archiv zcela osamostatněn pod názvem Národní filmový archiv jako příspěvková organizace.

⁵⁸ Rozhovor s Annou Batistovou (ředitelka kinematografických sbírek, vedoucí projektu Archivní film Dnes v Národním filmovém archivu) v Praze dne 2. března 2015.

⁵⁹ Tamtéž.

Máme sadu hardisků, které kolují po Praze. Hardisk se pošle do postprodukce, kde se dokončil film, tam nám na něj ta data nahrají a do NFA se to přiveze a nahraje na naše uložení. Poté se kontroluje integrita dat, jestli k nám dílo přišlo v pořádku. Při množství filmů, které každý rok v ČR vznikají, to funguje, ale zase musím připomenout, že my se zabýváme tím, co je definováno jako film v audiovizuálním zákoně.“⁶⁰

NFA vedle tradičních sbírek hrané kinematografie, zpravodajů a dokumentárních filmů sbírá také rodinný nebo amatérský film. Archiv je vybaven digitální laboratoří a depozitáři pro uchování filmového materiálu. Způsob archivace filmového pásu⁶¹ se může jevit jako méně komplikovaný, jelikož se díky dlouholetým zkušenostem ví, jak jej archivovat. Originální filmové pásy leží v klimatizovaném depozitáři, je možné je také skenovat či digitalizovat.

Kromě NFA systematicky sbírá audiovizuální díla Česká televize, která disponuje vlastním archivem. Anna Batistová dodává: „Jsou také různé další sbírky filmů v jiných institucích, například Vojenský historický ústav má sbírky armádního filmu, dále různé okresní archivy, kde je situace bohužel problematičtější, protože zde často neví, jak s archivací naložit a jak filmy digitalizovat. A pak je tady audiovizuální umění; v ČR je několik institucí, které se jeho sbírání nějakým způsobem věnují, ale pokud vím, není v ČR instituce, která by se dalšímu pohyblivému obrazu věnovala systematicky sbírkotvorně. A to se netýká jen současného umění pohyblivého obrazu, o kterém se bavíme, ale širší audiovizuace, např. videohry, a přitom je zde tato produkce poměrně rozšířená.“⁶²

⁶⁰ Rozhovor s Annou Batistovou (ředitelka kinematografických sbírek, vedoucí projektu Archivní film Dnes v Národním filmovém archivu) v Praze dne 2. března 2015.

⁶¹ Základním nosičem sloužícím k uchování filmů v NFA je filmový pás. Daný nosič má přes všechny své nedostatky řadu výhod. Z hlediska tématu našeho příspěvku je pro nás nejzajímavější neměnnost jeho podoby. Zatímco se jiné nosiče, zejména elektronické (videokazety, Betacam, DVD, DV...), neustále vyvíjejí, filmový pás zůstává a je pro všechny zmíněné nosiče tím výchozím. Z tohoto důvodu se kladou vysoké nároky na archivaci filmového pásu. V depozitářích se udržuje stabilní nízká teplota, reguluje se vlhkost, snižuje se prašnost prostředí. Přes všechna různá opatření je třeba filmy průběžně kontrolovat, aby se zabránilo jejich případnému znehodnocení (smrštěný filmový pás, plíseň, rozklad apod.). (*Národní filmový archiv* [online]. [cit. 2016-04-11]. Dostupné z: <http://www.filmavideo.cz/index.php/zajimavosti/86-narodni-filmovy-archiv>)

⁶² Rozhovor s Annou Batistovou (ředitelka kinematografických sbírek, vedoucí projektu

Problém s nedostatečným sbíráním nebo způsobem archivace je zřejmě způsoben především omezenou kvalifikací pracovníků archivů a absencí profesionálního technického vybavení, které by zajistilo delší životnost audiovizuálních děl. Metody archivací se liší především podle formátu těchto děl. Digitalizace umožnila větší přístupnost videí, ku příkladu dostupnost starých filmů, které byly vyrobeny na filmovém pásu. Zpřístupnila také nové digitální softwary pro úpravy filmu, například pro střih. Pro mnohé archivy však bývá adaptace k měnícímu se systému komplikovaná. „Filmový archivář je vlivem dávných tradic zvyklý, že se stará o důvěrně známou techniku.“⁶³ Důsledkem digitalizace se vytrácí materialita filmu, jistý smysl hmatatelnosti, ale také například čichových vjemů, díky kterým je archivář schopen rozpoznat, v jakém je filmový pás stavu. U digitalizovaných audiovizuálních děl zastupuje tuto funkci počítač. Proces digitalizace určitým způsobem obsah filmového díla od jeho fyzického nosiče odděluje.⁶⁴ Paradoxně se však sledováním filmu z filmového pásu skrze promítací techniku poškozují integrita materiálu, proto je při projekci potřeba také promítačské zručnosti. S digitalizací mizí obava z poškození filmu. Digitální restaurování zase umožňuje dokonalejší a jednodušší zpracování než analogové. „Flexibilita digitálního záznamu přispívá k rozšíření jeho potenciálu, dovoluje ho adaptovat pro různé rámce a různé distribuční kanály, v nichž se rozvíjí současný průmysl a komunikace společnosti.“⁶⁵ Digitalizace poskytuje novou šanci filmům, nachází znovu jeho diváky, zpřístupňuje filmové dědictví veřejnosti (půjčování filmových páسů bylo mnohem komplikovanější, např. kvůli nákladné dopravě). Digitální záznam však stále ještě není plně efektivní v dlouhodobém uchování. Anna Batistová popisuje metodu digitální archivace v NFA následovně: „Když jsme založili digitální laboratoř, vybudovali jsme archivní úložiště. Máme soubor disků a LTO pásky.“⁶⁶ Zálohujeme ve dvou

Archivní film Dnes v Národním filmovém archivu) v Praze dne 2. března 2015.

⁶³ MENEGHELLI, Andrea. Aspoň filmy se zachrání?: Úvahy filmového archiváře nad digitalizací. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2015, s. 12. ISSN 0862-397X.

⁶⁴ HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ, ref. 55, s. 28.

⁶⁵ MENEGHELLI, Andrea, ref. 63, s. 12.

⁶⁶ LTO neboli Linear Tape Open je technologie, která se používá pro záznam dat na magnetické pásky. LTO je otevřený formát pro páskové produkty určené pro použití ve středně náročných

řadách LTO pásek. Což také není navěky. Říká se, že životnost LTO pásek je 10–12 let, ale zároveň je to zřejmě nejjistější způsob, jak archivovat digitální data. Je to ovšem poměrně drahá záležitost, ať už samotné pásky nebo přístroje na jejich nahrávání. Je to ale především archivační médium a špatně se z nich vysílá. Proto je pro nás zásadní hlavně úložiště, aby to bylo ve dvou kopiích. Po deseti letech vše průběžně zmigrujeme na nové pásky. Když s filmem potřebujeme pracovat, sáhneme do úložiště. Není nic, co by zaručilo věčnou archivaci digitálních filmů.“⁶⁷ V současnosti NFA filmy nedigitalizuje, ale přijímá digitalizované. Digitální archiv buduje od roku 2013, přičemž předtím se formáty DCP skladovaly podobně jako filmy, tzn. DCP se nahrál na hardisk, který byl opatřen popiskem s nálepkou a papírovou krabičkou, a poté byl uložen do depozitáře. DCP je primární formát, ve kterém NFA archivuje, jelikož se jedná o formát, ve kterém funguje současná profesionální distribuce. Některá videa, která přichází v jiném formátu, převádí archiv do DCP. Snahou archivu je však získat co nejkvalitnější původní materiály a převádět či vytvářet jiné formáty až na základě například distribučních potřeb.⁶⁸

Na otázku, zda by měl NFA sbírat také současné umění pohyblivého obrazu, Batistová odpovídá: „Pokud bychom se měli zabývat dalšími, jinými žánry, muselo by tady dojít k intenzivní změně, která by spočívala v tom, že by vzniklo samostatné oddělení s lidmi, kteří jsou školení v dějinách umění, nebo lidmi, kteří se dlouhodobě zabývají danou problematikou a jsou schopní vše po kurátorské stránce zpracovat a postarat se o to jako archiváři. Eventuálně bychom museli rozšířit naši digitální laboratoř.“⁶⁹

systémech a na ostatních serverech. Produkty založené na technologii LTO jsou na trhu od září 2000. Základem této technologie je vícekanálový serpentinový lineární zápis, který využívá 384 podélných stop zaznamenaných na půlpalcové páskové médium. V jednom okamžiku je zapisováno nebo čteno 8 stop, přičemž zapisovaná data jsou verifikována. (Linear Tape Open. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2015 [cit. 2016-04-11]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Linear_Tape_Open)

⁶⁷ Rozhovor s Annou Batistovou (ředitelka kinematografických sbírek, vedoucí projektu Archivní film Dnes v Národním filmovém archivu) v Praze dne 2. března 2015.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

3. 2 VVP AVU: studijní videoarchiv

Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze (dále VVP AVU) se věnuje především publikační a archivační činnosti, ale i pořádání symposií, projekcí, výstav apod. Jako archiv je vybaven obrazovou dokumentací českého, moderního a současného umění, archivem umělců, institucí, (dokumentace provozu), české výtvarné scény, textovým archivem a videoarchivem. Videoarchiv se profiluje jako jediná systematická sbírka českého videoartu a videodokumentace umění. Funguje od roku 2007 a sbírá hlavně umělecká díla či jejich záznamy od osmdesátých let dvacátého století do současnosti.⁷⁰ Pro archiv je prioritní tvorba studentů výtvarných umění, ne filmových. Videoarchiv AVU má dvě části – jednu tvoří videa, která se označují jako umělecká díla, druhá obsahuje dokumentaci současného umění nebo o současném umění (např. procházky po výstavách, rozhovory s umělci, debaty o umění, návštěvy v ateliérech, záznamy z konferencí, záznamy performance atd.).

Rozhovor týkající se situace sbírání pohyblivých obrazů jsem osobně vedla se správkyní videoarchivu Slávou Sobotovičovou, která situaci archivu popisuje následovně: „Archiv postupně narůstal s tím, jak byla technika dostupnější. Vytyčili jsme si ambici sbírat hlavně současný a nedávný pohyblivý obraz, který se týká především výtvarného umění. Chtěli jsme co nejširší záběr, protože toto umění žádná národní ani jiná instituce systematicky nesbírá. Existují u nás, pokud vím, jen dílčí aktivity. Máme pocit, že by to někdo měl dělat, tak to děláme my, protože to nikdo jiný nedělá.“⁷¹

Obsah sbírky je průběžně zveřejňován v internetové databázi,⁷² která informuje o podrobnostech jednotlivých děl. U každého díla je zveřejněno datum, kategorie zařazení a parametry videa – stopáž, zvuk, nosič a formát, na kterém je video archivováno. Primárně je archiv určen pro studijní účely, je součástí Akademie výtvarných umění v Praze. Shromažďuje, archivuje,

⁷⁰ VVP AVU: *Videoarchiv - O ARCHIVU* [online]. [cit. 2016-04-11]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/videoarchiv/o-videoarchivu/>

⁷¹ Rozhovor se Slávou Sobotovičovou (správkyně videoarchivu VVP AVU) v Praze dne 3. března 2015

⁷² databáze je dostupná na www.vvp.avu.cz/videoarchiv

popisuje a ukazuje obsah archivu na požádání. Po domluvě archiv zapůjčí jakékoliv video z videoarchivu, návštěvník si však video s sebou nesmí odnést. Jedná se o prezenční „knihovnu“, ve studijní místnosti je možné přehrát vyžádané video na počítači, který vlastní archiv. „Musíme zabránit šíření, protože bychom jinak museli řešit autorská práva, kterým se takto vyhneme. Pro nás je však prioritní zachovat videa v co nejlepší možné podobě, kritické vyhodnocení už jde mimo nás. Nesuplujeme veřejnou službu typu půjčovny. Jde nám o to, aby tato díla i za několik let stále existovala.“⁷³

Proces výběru, tedy rozhodování, která díla budou zařazena do archivu, má na starost Sláva Sobotovičová s kolegyní Terezií Nekvindovou.⁷⁴ Kurátorky archivu umělce oslovují samy dle svých zájmů a posudků, co by mělo v archivu být uchováno. Výsledná sbírka má však stále velmi omezený rozsah. „Děláme vše ve dvou lidech a v poměru k tomu, kolik toho dnes vzniká, probíhá náš nábor daleko pomaleji. Snažíme se chodit do komisí na školy, na klauzury a výstavy nebo si necháváme doporučovat, například od lidí, kteří učí na uměleckých školách. Pak doporučené umělce oslovujeme. Občas děláme open call, který ale nenese takové výsledky. Chápeme se jako archiv, snažíme se nebyť vyhranění, takže se snažíme nevyřazovat věci na základě vkusu, ale přirozeně chceme získávat věci, které jsou podle nás zajímavé nebo nějak rezonují.“⁷⁵

Díla, která jsou zařazována do archivu, jsou administrativně opatřena souhlasem autora⁷⁶ se zařazením díla do videoarchivu VVP AVU, kde autor uvádí rok vzniku a název díla, specifikuje způsob prezentace a souhlasí se zařazením děl do archivu. Potvrzuje, že dílo je jeho originálem a duševním vlastnictvím. Další dokument, který autor vyplňuje, se týká údajů v zápisu o díle⁷⁷ ve videoarchivu. Zde se vyplňuje autorství, název, podrobná datace

⁷³ Rozhovor se Slávou Sobotovičovou (správkyně videoarchivu VVP AVU) v Praze dne 3. března 2015.

⁷⁴ Terezie Nekvindová vystudovala teorii a dějiny umění na Univerzitě Palackého v Olomouci, dnes působí ve Vědecko-výzkumném pracovišti AVU v Praze. Organizuje přednášky a diskuse nejen na AVU, ale také ve vršovickém Café Sladkovský. (*Art+Antiques: Autoři* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/autori/terezie-nekvindova>)

⁷⁵ Rozhovor se Slávou Sobotovičovou (správkyně videoarchivu VVP AVU) v Praze dne 3. března 2015.

⁷⁶ Viz příloha č. 2.

⁷⁷ Viz příloha č. 3.

(vznik, postprodukce, digitalizace apod.), technické údaje, práva na dílo nebo jeho vlastnictví a informace o šíření díla (například kde bylo vystaveno).

Videoarchiv VVP AVU má na svém webu zveřejněna pravidla provozu:

- Každé video schraňujeme v archivu na DVD nosiči a datovém úložišti;
- Žádná práce nebude kopírována, půjčována a vynášena z VVP AVU bez výslovného souhlasu autora;
- Práce přijímáme v jakémkoli formátu a na jakémkoliv nosiči; všechny materiály budou archivovány;
- Práce je možné prohlížet prezenčně v mediatéce VVP AVU po předchozí domluvě;
- V případě zájmu o konkrétní práci z videoarchivu (např. za účelem promítání mimo VVP AVU, zařazení do výstavy apod.) VVP AVU může zprostředkovat kontakt s autorem.⁷⁸

Archivační vybavení na VVP AVU není příliš profesionální, jako je tomu v případě NFA. Videoarchiv je vybaven datovým uložištěm s velkou pamětí, které lze přirovnat k uživatelsky známému externímu harddisku. Data uložená na takovém úložišti mají zrcadlová jištění, která zajistí zálohování. Dříve byla videa ukládána pouze na DVD nosičích a ukládána do počítače. Archivace na DVD je však velmi nespolehlivá, proto již není běžným archivačním nástrojem. Videoarchiv VVP AVU archivuje v původním formátu, který mu poskytne autor díla. K archivaci analogových médií Sláva dodává: „U starších věcí, které nejsou digitální, co můžeme, digitalizujeme nebo necháme zdigitalizovat a v tom formátu to necháme. Například když digitalizuji z VHS, většinou to ukládám do formátu AVI. Filmové pásy necháváme digitalizovat ve firmě a tak, jak nám je dají, tak to převezmeme.“

VVP AVU nezachází s díly pouze archivačně, věnuje se také distribuční činnosti. Vydává kompilační DVD v edici zvané VIDA, která vznikla v roce 2011

⁷⁸ VVP AVU: *Videoarchiv - PRO AUTORY* [online]. [cit. 2016-04-11]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/videoarchiv/pro-autory/>

vydáním prvního kurátorského výběru.⁷⁹ VIDA se soustředí na vydávání tematických či monografických výběrů, při čemž všechna videa jsou zastoupena ve videoarchivu VVP AVU. Pro zastoupení videa ve výběru archiv sepisuje s autorem smlouvu, v níž autor díla souhlasí s jeho další distribucí. Výběr je možné shlédnout na některé z projekcí, které VVP AVU pořádá, nebo jej k externím projekcím poskytuje. DVD s výběrem je také možné zakoupit. Na otázku, zda archiv vyžaduje za projekce výběru autorské poplatky, uvádí Sláva Sobotovičová: „Ne. Bereme to jako osvětu pro dobro věci. A tím, že to není komerční záležitost, se snažíme o šíření povědomí o českém pohyblivém obraze v kontextu výtvarného umění. Není to film, ani socha, ani malba, ale je to pohyblivý obraz.“

Videoarchiv od roku 2012 spolupracuje s Artyčok.TV, internetovou platformou pro současné umění fungující na bázi online televize. Spoluvytváří rubriku zvanou Okno do videoarchivu, kde se pravidelně zveřejňují díla z archivu VVP AVU. Výběr pro Artyčok.TV se zaměřuje na starší díla (materiály z konce dvacátého století), práce na pomezí videoartu, filmu a dokumentace, nebo i na čistě dokumentární materiály související s nedávným vývojem českého a slovenského výtvarného umění.⁸⁰

Videoarchiv VVP AVU si plně uvědomuje, jak zásadní je činnost sbírání českých pohyblivých obrazů a jaký dopad může mít, že jej nikdo systematicky nesbírá. Na otázku, kdo by měl vlastně český pohyblivý obraz sbírat, Sláva odpovídá: „Záleží na tom, jak je instituce postavená. Například kdyby za námi přišla galerie, galerista nebo kurátor a chtěl si od nás něco odnést, tak to nejde. Ale kdyby přišla Národní galerie s tím, že si chce vzít náš archiv jako národní instituce, tak to už je jiná otázka. To už je opravdu národní bohatství. My to tak bereme, že shromažďujeme národní bohatství, a čekáme na moment, kdy už to

⁷⁹ První kurátorský výběr z videoarchivu vydaný na DVD vyšel v roce 2011 s názvem Počátkem může být nula. Videa tematizující prostor, architekturu a urbanismus. V tomtéž roce vzniklo druhé DVD Běčko. Porno – horor – násilí – divnosti – zvrácený sentiment. O rok později vznikla monografie Vít Soukup: Všechno. Filmy a divadelní představení z let 1993–2003. V roce 2013 bylo vydané čtvrté DVD z Edice VIDA s názvem Kdo se směje. Umění o světě umění. Poslední, páté DVD, bylo vydáno v roce 2015 – České akční umění. Filmy a videa, 1956–1989. (VVP AVU: *Publikace: Edice Vida*. [online]. [cit. 2016-04-11]. Dostupné z:

<http://vvp.avu.cz/publikace/edice-vida/>)

⁸⁰ VVP AVU: *OKNO DO VIDEOARCHIVU* [online]. [cit. 2016-04-11]. Dostupné z:

<http://vvp.avu.cz/videoarchiv/okno-do-videoarchivu/>

konečně Národní galerii napadne, že by měl být pohyblivý obraz součástí její sbírky. Jak je možné, že ho žádná národní instituce nesbírá? Chápu to jako kolaps systému. Nám samozřejmě uniká spousta věcí. Většina. To je frustrace z toho, že se snažíš vybudovat nějaký celek, ale víš, že máš totálně neuspokojivý fragment toho, co vzniká. Podle mě jádro problému spočívá také v tom, že se pohyblivý obraz nebere vážně. Cítím jako problém také to, že se o něm nevyučuje na školách. Aby existovalo povědomí o tom, že existuje i něco jiného než jen filmový průmysl, je důležité tento problém vůbec vnímat. Myslím si, že tato neuchopenost problematiky je velké téma.“⁸¹

⁸¹ Rozhovor se Slávou Sobotovičovou (správkyně videoarchivu VVP AVU) v Praze dne 3. března 2015.

4 Prezentace pohyblivého obrazu

V posledních letech se zvyšuje povědomí o tvorbě pohyblivých obrazů především prostřednictvím nejrůznějších kolektivních výstav a bienále, mezinárodních veletrhů s uměním či různých multižánrových přehlídek. V českém kontextu hrají v tomto směru dominantní úlohu festivaly zabývající se pohyblivým obrazem v širších souvislostech. V praxi pak dochází k prolínání výtvarného umění s filmovým – filmová díla se stávají součástí uměleckého prostředí a pohyblivé obrazy výtvarných umělců součástí filmových festivalů. K tomu přispívají také související specializované přednášky a prezentace či workshopy, industry sekce věnující se střetávání oborových profesionálů, diskuze a kulaté stoly s experty na danou oblast. Druhý, hojně užívaný distribuční kanál nadnárodního charakteru představuje prostředí internetu se svými datovými portály, uložišti a sociálními sítěmi.

Častou praxí autorů je zveřejňovat videa online, ať už na specializovaných stránkách, jako je Vimeo nebo Youtube, nebo na svém webu, kde je video většinou volně ke shlédnutí. Taková forma distribuce je určena primárně pro soukromé sledování.

V této kapitole se budu zabývat těmito dvěma zmíněnými prezentačními strategiemi, které mají ve svém zájmu šířit pohyblivý obraz a snaží se vytvořit systematičtější databázi, díky níž se zpřehlední současná audiovizuální produkce. Jako první uvedu principy fungování internetové platformy pro současné umění Artyčok.TV. Rozhovor, ze kterého podkapitola vychází, jsem vedla s vedoucí projektu Vjerou Borozan,⁸² jejíž snahou je zpřehlednit a uspořádat internetovou databázi s ambicí mezinárodního dopadu. Jinou strategii prezentace, která nese distribuční rysy, představuje sekce Přehlídka animovaného filmu Jiné vize, přičemž vycházím z vlastních znalostí a zkušeností, které jsem získala v působnosti koordinátorky sekce. Vedle textových zdrojů uváděných každoročně ve festivalových katalozích mi

⁸² Vjera Borozan vystudovala dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současnosti přednáší na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Dlouhodobě spolupracovala s iniciativou tranzit.cz, nyní působí jako vedoucí projektu Artyčok.TV, organizuje výstavy a události současného umění. [Artyčok.TV [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/>]

podrobnější vhled poskytli také členové týmu⁸³ Přehlídky animovaného filmu. V neposlední řadě čerpám poznatky z videozáznamů z přednášek, prezentací a diskuzních kulatých stolů, které se na PAFu v posledních pěti letech konaly, čímž jsem si utvořila komplexnější představu o dané problematice.

4. 1 Artyčok.TV: internetová platforma

Artyčok.TV je internetová platforma pro prezentaci současného umění.⁸⁴ Její primární funkcí je mapovat, dokumentovat a edukativně poskytovat materiály pro studijní účely. Artyčok.TV vznikl v roce 2005 na Akademii výtvarných umění v Praze, inspirován podobným typem projektů, které v té době vznikaly (například Vernisáž.TV) a byly koncipovány jako televizní vysílání se specifickými pořady. V minulosti byl Artyčok.TV definován jako internetová televize mapující současné umělecké dění a zároveň suplující činnost stávajících médií, která dění na scéně reflektují jen omezeně. Artyčok.TV původně sledoval především lokální (především pražský) kontext. Postupně jeho produkce zasahovala také další česká města (Brno, České Budějovice) a zahraničí.

Artyčok.TV funguje jako databáze audiovizuálních příspěvků, obsahuje reportáže z výstav, profily umělců nebo přednášky umělců i teoretiků.⁸⁵ Je rozdělena na rubriky dle jednotlivých formátů příspěvků, například rubrika Videoart/Audiovisual, která se soustředí především na internetovou prezentaci současné české a slovenské tvorby pohyblivých obrazů.

Ve spolupráci s vědecko-výzkumných pracovištěm AVU zahájil

⁸³ Problematiku jsem konzultovala s ředitelem PAFu Alexandrem Jančíkem a hlavním dramaturgem Martinem Mazancem.

⁸⁴ *Artyčok.TV* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/>

⁸⁵ Natočení jedné reportáže, její sestříhání a přeložení je nákladné a časově vyčerpávající. Projekt je náročný ať už po technologické nebo finanční stránce. Je to dáno také tím, že veškerý obsah na Artyčoku se prezentuje v angličtině, jelikož jedním z hlavních cílů je komunikovat se zahraničím, a to skrze české i zahraniční reportéry. „Máme v projektu permanentně okolo čtyřiceti lidí, kteří dostávají opravdu pouze symbolické odměny za objemnou práci, kterou odvádí. Ve státních institucích sice zaměstnanci nedostávají velké peníze, ale nějaké dostávají. Podle mě je jediné smysluplné řešení vytvořit tlak na státní instituce a stabilizovat kontinuitu podle práce, kterou jsme už udělali, a nějak na ni navázat.“ (Rozhovor s Vjerou Borozan /vedoucí projektu Artyčok.TV/ v Praze dne 17. března 2015.)

Artyčok.TV spolupráci a začali společně sbírat videa. Pro zařazení děl do videoarchivu VVP AVU autoři podepisují souhlas, že video může být dále veřejně použito Artyčokem.⁸⁶ Spolupráce s VVP AVU se postupem času proměnila, od roku 2012 spolupracují na společném projektu Okno do videoarchivu, kde pravidelně zveřejňují videa z videoarchivu VVP AVU. Další rubrikou Artyčoku jsou například online výstavy, které prezentují díla různých umělců zaměřená především na pohyblivý obraz.

Pro archivaci i prezentaci Artyčok.TV používá systém CESNET,⁸⁷ který zajišťuje technické zázemí projektu. CESNET je software, který umožňuje videa přehrávat, ale také archivovat – zálohovat velké množství dat.

Kurátorství v rámci Artyčoku má odlišný systém od předešlých, již popsaných systémů zmiňovaných institucí. Artyčok je určen primárně jako nástroj pro dokumentaci a mapování současné umělecké scény, tedy především k zveřejňování nového obsahu o dílech než k zveřejňování samotných děl, jako je tomu např. v případě Okna do archivu. „Naší primární funkcí je mapovat, na sbírání videí by tady měly být jiné instituce. Státní instituce by kromě sochy a malby měla mít něco, co by sbíralo i audiovizi. Dlouhodobou absenci systematického sbírání spatřuji jako závažný problém.“⁸⁸

Ediční rada, která čítá okolo deseti členů, se každý týden schází a hlasuje o tom, co se bude natáčet. V případě, že Artyčok dostane dokumentaci či videa mimo vlastní produkci, hlasuje ediční rada o jejím zveřejnění. Sbírat současnou produkci umění pohyblivých obrazů je tudíž jen sekundární iniciativou, jádro tvoří dokumentace a reportáže které jsou veřejně přístupné v online archivu Artyčoku.

Výstupem Artyčok.TV je online databáze všech zveřejněných videí,

⁸⁶ Rozhovor s Vjerou Borozan (vedoucí projektu Artyčok.TV) v Praze dne 17. března 2015.

⁸⁷ CESNET je sdružení vysokých škol a Akademie věd České republiky, které provozuje a rozvíjí národní e-infrastrukturu pro vědu, výzkum a vzdělávání zahrnující počítačovou síť, výpočetní gridy, datová úložiště, prostředí pro spolupráci a nabízející širokou škálu služeb. Důležitou složkou činnosti sdružení je výzkum a vývoj v relevantních oblastech, jehož výsledky se uplatňují při rozvoji e-infrastruktury. CESNET. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation. [cit. 2016-04-18].

Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/CESNET>

⁸⁸ Rozhovor s Vjerou Borozan (vedoucí projektu Artyčok.TV) v Praze dne 17. března 2015.

⁸⁸ Tamtéž.

která jsou řazena dle sekcí: reportáže, přednášky, profily, mediální umění, speciální programy a Artyčok doporučuje.⁸⁹ Videá jsou pak systematicky tříděna dle kategorií podle jména, názvu díla, místa, města a země vzniku nebo původu díla. U jednotlivých videí jsou zveřejněny základní informace k produkci a postprodukcí a jeho parametry. Jednotlivá videá jsou také doplněna o obsáhlý dvojjazyčný popis, je možné také dohledat titulky či dialogovou listinu. V roce 2011 vydal Artyčok.TV publikaci, která slouží jako katalog⁹⁰ videí produkovaných svým týmem v období 2005–2011. V publikaci lze nalézt kromě fotografií, printscreenů z videí a anotací také index jednotlivých děl, podrobné technické parametry videí – velikost videí, snímkovou frekvenci, podrobnosti o zvuku apod.⁹¹

Úroveň jednotlivých výstupů Artyčoku je determinovaná jejich finančními limity. Vjera Borozan dodává: „Není jednoduché tento projekt každoročně uživit. Máme zázemí na AVU, kde máme prostor a techniku získanou granty. Na všechny granty však žádáme jako samostatný subjekt, prostřednictvím různých grantů také živíme všechny reportéry. Jsme závislí na mnoha externích faktorech, tím pádem kontinuita a kvalita projektu kolísá. Zázemí se nám bohužel nikdy nepodařilo vybudovat, vytvořit nějakou konstantu nebo stálé dotace. Přitom jde o instituci, která tady už deset let aktivně sleduje umělecké dění.“⁹²

4. 2 Přehledka animovaného filmu: Jiné vize

Od roku 2007 Přehledka animovaného filmu⁹³ (dále PAF) vyvíjí snahu sledovat prostřednictvím vybraných kurátorů produkci pohyblivých obrazů

⁸⁹ *Artyčok.TV* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/>

⁹⁰ ZACHOVAL, František a Jan VIDLIČKA. *Artyčok TV 2005-2011*. First edition. Překlad Stephan von Pohl. Prague: Academy of Fine Arts Prague, 2011. ISBN 978-80-87108-23-9.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Přehledka animovaného filmu (PAF) se věnuje širokému pojetí fenoménu animace v kontextu kinematografie, mediálních studií a vizuálního umění. Mezi ústřední témata a klíčová slova patří: animace, archivace, archeologie médií, audiovizuální umění, databáze, design, digitální kultura, experimentální film, intermedialita, kinematografie, prezentace, pohyblivý obraz, remediace, videoart. (*Přehledka animovaného filmu Olomouc* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/>)

v České republice skrze svou soutěžní sekci Jiné vize.⁹⁴ Díky svým aktivitám Jiné vize zpřehledňují orientaci na poli pohyblivého obrazu a výtvarného umění, které se snaží představit širší veřejnosti. Sekce se postupným rozrůstáním svých aktivit stala významnou platformou, která není pouze festivalovou soutěží, ale také důležitou teoretickou základnou, jež si klade otázky spojené s manipulací pohyblivého obrazu a snaží se o jejich zodpovězení formou symposií nebo prezentací.

Celoroční aktivity spojené s Jinými vizemi dlouhodobě zkoumají distribuční možnosti prezentovaných děl v rozdílných kontextech, přičemž v průběhu celého roku zvyšuje množství projekcí v rámci partnerských institucí, galerií, kin, festivalů a autorských výstav v České republice i v zahraničí.⁹⁵ Během festivalu PAF se Jiné vize soustředí prostřednictvím přednášek, projekcí, instalací a diskuzních kulatých stolů⁹⁶ na otázky spojené s prezentací, archivací a distribucí děl, která většinou nejsou součástí žádné distribuční sítě.

Samotná soutěž Jiných vizí se prostřednictvím kurátorských výběrů

⁹⁴ Pojem Jiné vize byl poprvé použit v souvislosti s přednáškou filmového tvůrce a vysokoškolského pedagoga Martina Čiháka o animačních postupech amerických experimentálních tvůrců Larryho Jordana a Stana Vanderbeeka v rámci PAFu v roce 2003. Zařazení přednášky do programu z hlediska přístupu k animaci spíše tradičněji orientované přehlídky bylo tehdy vnímáno jako zajímavé rozšíření animačních kontextů.

V roce 2007 se pod kuratelou Přátelského filmu (Martin Mazanec a Michal Pěchouček) uskutečnil první ročník soutěžní sekce Jiné vize soustředící se na hraniční projevy pohyblivého obrazu na území ČR. Iniciační vize kurátorů směřovala spíše k poznávání vizuálně a narativně odlišné a výtvarněji orientované tvorby, což v následujících letech potvrdily tendence dalších vybraných kurátorů z řad teoretiků, historiků a umělců. Samotná soutěžní pásma jsou pravidelně prezentována v ČR i v zahraničí. Jiné vize se tak vyvinuly z nenápadné tendence zabírat se i méně tradičními formami animace v aktivní platformu pomáhající v orientaci v současném audiovizuálním umění. (JANČÍK, ALEXANDR. *Jiné vize. PAF 2013: 12. přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2013, s.11-12. ISBN: 978-80-87662-05-2).

⁹⁵ V roce 2015 byly Jiné vize instalovány například na festivalu Luhovaný Vincent v Luhačovicích, v galerii tAd v Texasu nebo jako site specific instalace v geotermálních lázních Seljavellir na Islandu. Projekce videí v pásmu se v průběhu roku konala například v brněnském Moravském muzeu, ve Studiu Béla v Praze nebo v letním kině galerie TIC v Brně.

⁹⁶ V roce 2015 například přednáška advokáta soustředícího se na autorská práva, Ivana Davida nebo diskuzní kulatý stůl Error establishing a database connection zabývající se problematikou současných tuzemských digitálních databází (hosté: Tomáš Javůrek, Matěj Strnad, Jana Písaříková, Barbora Linková, Martin Blažíček, Katarína Gatialová). Další diskuze týkající se situace a praxe archivace měla název Situace distribuce (hosté: Matěj Strnad, Martin Arnold, Janek Rous, Samson Kambalu, Ivan David, Lenka Střeláková).

pokouší zachytit aktuální českou tvorbu. Jejich výběr osciluje na pomezí animace, experimentálního filmu a videoartu a je pokaždé unikátní odlišností zájmů a preferencí vybraného kurátora.⁹⁷ Kurátor, který pochází z výtvarného či filmového profesního prostředí, z přihlášených děl vybírá finální desítku soutěžních videí. Do soutěže se v současnosti přihlašuje kolem sedmdesáti děl, přičemž zařazení do soutěže je podmíněno několika pravidly, které musí autor splnit: dílo nesmí být starší 18 měsíců od termínu uzavření otevřené výzvy, musí být odpromítatelné v kinosále i vystavitelné v galerijním prostředí, musí být produkováno v České republice a musí mít nezávislý a nekomerční charakter. Výběr deseti děl se poté prezentuje jako soutěžní pásmo v prosinci v průběhu PAFu, kde jej posuzuje odborná porota, která je většinou tříčlenná a vždy mezinárodní. Finalisté tak soutěží o cenu poroty⁹⁸ a diváků, přičemž vyhlášení probíhá poslední den PAFu.

PAF v rámci svých celoročních aktivit prezentuje pásmo deseti děl po celý následující rok. Součástí přihlašovacího formuláře je poznámka, se kterou musí autor souhlasit, jde o souhlas, že v případě zařazení do soutěže může PAF po celý další rok pásmo prezentovat v rámci svých událostí a aktivit v tuzemsku i zahraničí. PAF tak není pouze prezentačním, ale také distribučním kanálem s cílem podpořit vybraná díla a zasloužit se o jejich širší propagaci. Na aktivity PAFu tedy lze nahlížet jako na distribuční systém, který je zprostředkovatelem uměleckých děl v tuzemsku i zahraničí. Zprostředkovává pásmo jiných vizí událostem, jako jsou festivaly, projekce v kině, výstavy apod. PAF zde však nefiguruje v roli zastupující umělce či jeho dílo, neurčuje žádné podmínky pro umělce (například, že umělec nemůže mít své video zveřejněno veřejně na svém webu, nemůže jej mít zastoupeno jinou společností apod.). Exkluzivitu představuje především organizační a propagační podpora zprostředkovaných projekcí.

V současnosti se Přehlídka animovaného filmu zabývá vytvořením profesionální formy distribuce českého pohyblivého obrazu, nejen ve smyslu

⁹⁷ V minulosti byli kurátory soutěže Přátelský film (Michal Pěchouček, Martin Mazanec), Martin Fišr, Lenka Dolanová, Sylva Poláková, Pavel Ryška, Dušan Zahoranský, David Kořínek, Marika Kupková a Lenka Střeláková.

⁹⁸ Dosavadní vítězové soutěže: Viktor Takáč (2007), Martin Kohout (2008), Daniel Pitín (2009), David Možný (2010), Alexandra Morales (2011), Akile Nazli Kaya (2012), Petr Šprincl a Marie Hájková (2013), Barbora Kleinhamplová (2014), Janek Rous (2015).

technickém – sjednocení formátů dle standardů, vytvoření cizojazyčných titulků apod. –, ale také distribucí ošetřenou právně (smlouva s autory děl s uvedením podrobných podmínek obou stran, smlouva pro poskytování videí – souhlas, kde se druhá strana zaváže, že video nadále nebude šířit apod.). Distribuční nabídka PAFu by měla obsahovat jak kurátorská pásma, tak jednotlivá videa, která jsou v pásmu obsažena. Zájemce tak bude mít možnost zakoupit práva na videa dle vlastního výběru. Důležité je zohlednit také individuální diváky (tedy nejen instituce či organizace, která chtějí videa veřejně promítat), kteří mají zájem video zakoupit pouze pro soukromé zhlédnutí. V takovém případě by se měla lišit cena za práva.

PAF se zároveň s rozvíjením distribučních metod snaží vyvinout strategii archivace, která by zajistila uchování veškerého obsahu v původní kvalitě. Snaží se tak přiblížit zahraničním zavedeným platformám jako například rakouský sixpackfilm.⁹⁹

Závěr

Záměrem bakalářské práce *Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho distribuční metody v České republice* bylo zmapování současných distribučních a archivačních metod vybraných institucí, které by ověřily předpoklad práce, tedy že žádná instituce v českém kontextu nenakládá s pohyblivým obrazem na úrovni jeho archivace a distribuce komplexně. Distribuční kanály současné tvorby pohyblivých obrazů jsou podobně nesystematické jako jejich archivace. Digitalizace utvořila pohyblivý obraz lépe přenositelným napříč formáty a prostředím jejich prezentace, díky čemuž se jejich šíření také radikálně liší od zavedeného kontextu kinodistribučních systémů. Snadná digitální manipulace počínaje jednoduššími realizačními podmínkami děl až po jejich postprodukční úpravy zapříčinila vznik nových distribučních kanálů, jako je internet, datová uložení, mobilní telefony a spíše již skomírající CD a DVD nosiče. Přesto lze konstatovat, že v případě umění

⁹⁹ Sixpackfilm je mezinárodní instituce působící v oblasti distribuce všech typů rakouských uměleckých filmů a videí. Nabídka audiovizuálních děl online je dostupná na www.sixpackfilm.com.

pohyblivých obrazů neexistuje ucelená distribuční nabídka.

Na základě svého působení v roli koordinátorky programové a soutěžní sekce Jiné vize pořádané každoročně na Přehlídce animovaného filmu v Olomouci a její celoroční prezentační a distribuční aktivitě, jsem se v práci zaměřila na produkci vymezenou obdobím let 2007–2015, tedy počátkem této soutěže a jejím vývojem do současnosti.

V kontextu práce jsem vymezila pojem pohyblivý obraz, který užívám k charakterizaci audiovizuální tvorby, jež nebyla zamýšlena pro prezentaci v běžné distribuční síti kin, ale určena k prezentaci například v galeriích, muzeích a dalších projekčních situacích.

Východisko práce jsem ověřovala skrze metodu polostrukturovaných rozhovorů, které jsem vedla se zástupci veřejných nebo soukromých institucí a neziskových organizací. Tento přístup vedl k obsahové analýze systémů jednotlivých institucí, přičemž jsem umění pohyblivého obrazu uvedla do kontextu prezentačních, archivačních a distribučních systémů, které do tradičního modelu kinematografie nespádají. Ve své práci jsem zkoumala jak státem zřizované instituce (NFA, VVP AVU) nebo soukromé instituce (Hunt Kastner, sbírka Marek), tak neziskované organizace (Artyčok.TV, PAF).

Úvod práce a jeho část *Současné umění pohyblivého obrazu a jeho tendence* se věnuje především uvození produkce pohyblivých obrazů v českém kontextu, která je spjata s relokací pohyblivého obrazu, kdy filmový obraz opouští tradiční kinosály a expanduje do galerií, muzeí a veřejného prostoru. V kapitole *Prezentace pohyblivého obrazu* jsem se zabývala nazíráním na umění pohyblivého obrazu a jeho prezentačními mody. Jmenuji jejich možné způsoby vystavování a změny vnímání díla s proměnou prostoru. V této souvislosti jsem nastínila také diváckou perspektivu ve vztahu ke galerijní situaci pohyblivého obrazu a roli kurátora, jenž dílo interpretuje a uvádí do originálních kontextů. Došla jsem k závěru, že s nástupem nových technologií a fenoménu digitalizace dochází také k proměně způsobu archivace a distribuce pohyblivých obrazů. V kapitole *Sbírání pohyblivého obrazu* jsem se zabývala systémy obchodních podmínek vybraných českých institucí, které skupují nebo zprostředkovávají prodej mimo jiné také pohyblivých obrazů. Kapitola *Archivace pohyblivého obrazu* se věnuje archivačním metodám Národního filmového archivu

a videoarchivu Vědecko-výzkumného pracoviště AVU. Důležitým poznatkem je fakt, že umění pohyblivých obrazů není součástí Národního filmového archivu, ani jeho nabídkové povinnosti. Poslední kapitola *Distribuce pohyblivého obrazu* se zabývala distribučními metodami internetové platformy Artyčok.TV a programové a soutěžní sekce Jiné vize, z jejichž východisek v práci vycházím.

Na základě dosažených poznatků docházím k závěru, že distribuce a archivace umění pohyblivého obrazu je v České republice zastoupena pouze fragmentárně. Jednotlivé kapitoly nastiňují problematické aspekty manipulace se současným uměním pohyblivého obrazu v podmínkách, v nichž chybí širší povědomí o důležitosti archivace a distribuce audiovizuálních děl. A to nejen vzhledem k jejich umělecké kvalitě, ale i pro přirozeně vzrůstající historickou hodnotu. Někteří z oslovených zástupců institucí se proto domnívají, že komplexní péči o umění pohyblivého obrazu by měl v první řadě zaštitit stát, respektive že by měl s pohyblivým obrazem nakládat jako s národním dědictvím.

Druhým poznatkem vztahujícím se k cíli práce je nedostatečné vyhodnocení předpokladů k začlenění pohyblivých obrazů do funkčního prodejního systému. Jejich komerční potenciál je tudíž silně podceňován, o čemž svědčí minimální tuzemská poptávka (možná take způsobená nesystematickým nakládáním s pohyblivým obrazem), jak vyplynulo z realizovaných rozhovorů. Můžeme tudíž usuzovat, že žádná instituce, která by komplexně nakládala s pohyblivým obrazem, v České republice neexistuje, nebo o ní není veřejné povědomí. Ač je produkce pohyblivých obrazů běžnou součástí tvorby současných umělců a ve světě přirozeně přijímaným uměleckým projevem s nutnými náležitostmi týkajícími se jeho opečovávání a z toho plynoucí tržní hodnoty, stav s jeho nakládáním je v českém kontextu nedostatečný.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Artyčok.TV [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/>

Hunt Kastner [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://huntkastner.com/new/>

Národní filmový archiv [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://nfa.cz/>

Přehlídka animovaného filmu Olomouc [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/>

PAF 2009: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2009]. ISBN 978-80-904515-0-6.

PAF 2010: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2010]. ISBN 978-80-904515-5-1.

PAF 2011: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2011]. ISBN 978-80-904515-6-8.

PAF 2012: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2012]. ISBN 978-80-87662-01-4.

PAF 2013: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2013]. ISBN 978-80-87662-05-2.

PAF 2014: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc: katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2014]. ISBN 978-80-87662-00-7.

PAF 2015: *[přehlídka animovaného filmu Olomouc: katalog]*. Olomouc: Pastiche Filmz, [2015]. ISBN 978-80-87662-11-3.

Sbírka Marek Collection [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://www.marekcollection.cz/>

Vědecko-výzkumné pracoviště AVU [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/>

Literatura

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 80-7331-045-7

BENJAMIN, Walter, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>

BLAŽÍČEK, Martin (ed.). *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu: Jiné vize 2000-2010 = Catalogue of the events of the Czech moving image : Other Visions 2000-2010*. Vyd. 1. Olomouc: PAF Edition, 2011. ISBN 978-80-904515-7-5.

CARROLL, Noël. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge University Press, 1996. ISBN 0521466075.

CHERCHI Usai, Paolo, ed.. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema, 2008, Přeložila Helena FIKEROVÁ. FilmmuseumSynemaPublikationen, 9. ISBN 978-3-901644-24-5.

KUPKOVÁ, Marika (ed.). *Marek: sbírka současného českého a slovenského výtvarného umění*. Brno: Zdeněk a Ivo Markovi, 2007. ISBN 978-80-254-0152-1.

MACEK, Jakub. *Poznámky ke studiím nových médií*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-6476-8.

MAZANEC, Martin. Mizanscéna kina. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 141-149. ISBN 978-80-244-2605-1.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. Eseje (Odeon). ISBN 80-207-0296-2.

PANTENBURG, Volker. „Postkinematografie?“ Filmy, muzea, mutace. In: MAZANEC, Martin (ed.). *Křehké kino: [Galerie mladých Brno, 25.1.-20.12.2012]*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2012, PAF. ISBN 978-80-87662-03-8.

O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Vyd. 1. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6.

POLÁKOVÁ, Sylva. „Současný český videoart“ jako výzva filmovým studiím. In:

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 111-125. ISBN 978-80-244-2605-1.

POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii : (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Vyd. 1. Praha: Tranzit.cz, 2014, ISBN 978-80-87259-28-3.

RODOWICK, David Norman. *The virtual life of film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007. ISBN 978-0-674-02668-1.

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014, Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3568-9.

THOMPSON, Don. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Vyd. 1. Zlín: Kniha Zlin, 2010. ISBN 978-8087162-58-3.

TŘEŠTÍK, Michael. *Umění sbírat umění*. 2. vyd. Praha: Gasset, 2013, Modrý Mauricius. ISBN 978-80-87079-30-0.

WAGNER, Ethan a Thea Westreich WAGNER. *Sbírání umění: vášeň, investice a mnohem víc*. Překlad Lukáš Novák. Zlín: Kniha Zlin, 2013, ISBN 978-80-7473-279-9.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton 1970. ISBN 13: 9780525101529.

ZACHOVAL, František a Jan VIDLIČKA. *Artyčok TV 2005-2011*. First edition. Překlad Stephan von Pohl. Prague: Academy of Fine Arts Prague, 2011. ISBN 978-80-87108-23-9.

Internetové a časopisecké zdroje

BATISTOVÁ, Anna. Poezie destrukce. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2005, roč. 17, č. 3. s. 27–46. ISSN 0862-397X.

CARROLL, Noël. Definování pohyblivého obrazu. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2001, roč. 13, č. 2, s. 5–32. ISSN 0862-397X.

DOLANOVÁ, Lenka. Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie. *Illuminate: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2003 roč. 15, č. 4, s. 85-100. ISSN 0862-397X.

HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ. Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených. *Illuminate: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2015, roč. 27, č. 2, s. 25-39. ISSN 0862-397X.

HAVRÁNEK, Vít. Rozhovor s Jánem Mančuškou: Chtěl jsem se soustředit na možnosti vyprávění. *Flash Art*, 2006, č.1. ISSN: 1336-9644

KUPKOVÁ, Marika. Soukromá sbírka s kolektivní identitou: sbírka Marek. *Artalk Magazine* [online]. 2011 [cit. 2016-04-06]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2011/12/21/soukroma-sbirka-s-kolektivni-identitou/>

MAZANEC, Martin. Výzkumný projekt: český video art. *A2 – časopis kultury*, 2008, č. 49. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart>

MENEGHELLI, Andrea. Aspoň filmy se zachrání?: Úvahy filmového archiváře nad digitalizací. *Illuminate: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2. Praha: Národní filmový archiv, 2015. roč. 27, č. 2, s. 11-23. ISSN 0862-397X.

POLÁKOVÁ, Sylva. Relokace filmového obrazu / Svět mediálních fasád. *Cinepur* [online]. 2009, (#62) [cit. 2016-02-18]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1623>

ŠVARCOVÁ, Johana. Rozhovor s Filipem Polanským: *Realita je tvárná*. *Artalk Magazine* [online]. 2013 [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2013/02/11/realita-je-tvarna/>

VOLEK, Jaromír, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPOVÁ. Mediální studia: Východiska a výzvy. *Mediální studia*, Praha: Syndikát novinářů ČR, 2006 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: <https://medialnistudia.cz/archiv-cisel/medialni-studia-012006/>

Výzva proti nulové mzdě [online]. 2011 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://vyzvaprotinulovemzde.blogspot.cz>

Zohledňované diplomové práce

JANČÍK, Alexandr. *Jiné vize: Soutěž animovaného filmu*. Olomouc, 2010, Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

MAZANEC, Martin. *Video art, český videoart, umění pohyblivého obrazu*. Olomouc, 2006, Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce RNDr. Martin Čihák.

MENŠÍKOVÁ, Veronika. *Mezi filmem a fotografií: Ne/hybný obraz v současném českém umění*. Brno, 2014, Diplomová práce. Brno, Masarykova Univerzita, Seminář dějin umění. Vedoucí diplomové práce PhDr. Alena Pomajzlová, Ph.D.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Certifikát galerie Hunt Kastner – Certifikát autorství díla
pohyblivého obrazu

Příloha č. 2: Písemný souhlas se zařazením práce do videoarchivu VVP AVU

Příloha č. 3: Údaje v zápisu o díle ve videoarchivu VVP AVU

Certificate of Authenticity

hunt kastner
Bořivojova 85, Praha 3
+420 222 969 887
info@huntkastner.com
www.huntkastner.com

Foto díla

Artist Name:

Artist birth place/date:

Represented by: hunt kastner, Prague, Bořivojova 85, 130 00 Prague 3, Czech Republic,
info@huntkastner.com, www.huntkastner.com, Katherine Kastner & Camille Hunt

Description of the Video Work:

Title:

Medium: *(například: mpg4 video, 2 minutes 45 seconds, 576x720 / 16:9, audio in English, with French subtitles. For screening on an monitor or as a small projection)*

Year of Creation:

Exhibited:

Edition Number:

Valued at:

Copyright: *(artist name and year of creation)*. The collector has the right to make still images and/or electronic records of the installed Video Work for documentation and/or non-commercial purposes only.

Preservation, Reproduction and Exhibition Loans: The collector has the right to make copies and migrate the media to new formats for the purpose of preservation. Each time that the Video Work is to be exhibited the collector has the right to make one Exhibition Copy for such exhibition that will be returned to the collector at the end of the exhibition period.

Artist Signature

Place and Date

This document certifies that the artwork described above is an original artwork created by the Artist.

pohyblivého obrazu

SOUHLAS SE ZAŘAZENÍM PRÁCE DO VIDEOARCHIVU VVP AVU

Autor:

Případní spoluautoři (uvedte prosím jestli bylo spoluautorství rovnocenné nebo vedlejší):

Názvy prací:

Roky výroby (u časosběrných nebo opakovaně editovaných materiálů uveďte prosím oba roky):

Specifikace způsobu prezentace (popis případné instalace):

Tímto souhlasím se zařazením výše uvedených děl do videoarchivu Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění.

Prohlašuji že výše uvedené práce jsou mým originálním dílem a duševním vlastnictvím. Potvrzuji své morální právo být uváděn jako autor výše uvedených prací.

VVP AVU bude tuto smlouvu uchovávat pouze pro obecně administrativní potřeby ve svém archivu.

V Praze

podpis:

Příloha č. 2: Písemný souhlas se zařazením práce do videoarchivu VVP AVU

ÚDAJE V ZÁPISU O DÍLE VE VIDEOARCHIVU VVP AVU

Prosíme autora o vyplnění údajů vyznačených modře (pokud je co uvést):

ZAŘAZENÍ

typ

(audiovizuální umělecké dílo / audiovizuální dokumentace umění / audiotelevizní pořad / jiné)

podtyp

(audioinstalace / dokument / dokumentace akce / přednáška / prezentace / reportáž / rozhovor / debata / TV akce / videoinstalace / videoperformance / zvukový záznam)

AUTORSTVÍ

příjmení, jméno

další rovnocenní autoři

další vedlejší autoři

NÁZEV

název

podnázev

DATA

- datum vzniku (*stačí rok*)

- od-do (odhad pro případy neověřitelného data vzniku)

- dokončení (dvojitě datum vzniku)

- datum střihu/ postprodukce (*stačí rok*)

- datum digitalizace (*stačí rok*)

- nabytí do videoarchivu VVP AVU

- konečné zpracování pro archiv

PŘEDMĚT

předmět / námět / předmětný umělec

účastníci (v dokumentárních materiálech osoby vypovídající o povaze akce)

TECHNICKÉ ÚDAJE

stopáž

zvuk (dílo je se zvukem / dílo je němé)

jazyková verze

popisky (jazyk vložených popisek k vyobrazeným dílům, osobám nebo akcím)

HD (ano/ne)

Překladové titulky:

Původní nosič:

nosič, pro který bylo dílo vyrobeno, bez ohledu na to, na jakém nosiči bylo získáno pro videoarchiv VVP AVU (jde-li o jiný nosič než digitální)

nosič v okamžiku nabytí do videoarchivu VVP AVU:

digitalizoval / enkodoval:

Archivovaný formát:

Pokyny autora ke způsobu prezentace: (*pokud jde o videoinstalaci nebo jiný zvláštní způsob prezentace*)

Zveřejnit dokumentaci o způsobu prezentace: ano/ne ('ne' znamená, že Vaše pokyny se uchovají ve videoarchivu VVP AVU, ale nebudou dostupné pro uživatele internetové databáze)
Původní titulky v díle (přepis znění úvodních nebo závěrečných technických titulků)

PRÁVA

Specifikace práv k dílu:

(pokud vlastní dílo někdo jiný než autor. Jste-li např. zastupování galerií a týká-li se to popisovaného díla, uveďte ji, nebo uvádějte sběratele který vlastní např. jednu z prodaných kopií díla)

ŠÍŘENÍ / ZVEŘEJNĚNÍ

Vystaveno / prezentováno: *(uveďte výstavu nebo jinou veřejnou prezentaci díla, místo a rok této prezentace)*

Audiovizuální vysílání (TV, rozhlas):

Datum vysílání:

jen pokud je vyplněno předchozí pole

link: *(je-li dílo publikováno na internetu)*

Kompilace: *(je-li dílo vydáno - třeba i svépomocně - samostatně nebo jako součást většího výběru)*

Příloha k publikaci: *(například leták nebo booklet k dvd, i svépomocně vydaný)*

Převzatá anotace:

(uveďte případný doprovodný text k dílu od jiného člověka než je autor díla. Neuvádějte pouhý technický popis nebo shrnutí děje)

Zdroj anotace:

Autor anotace:

POZNÁMKY A DOPLŇUJÍCÍ INFORMACE

Poznámky:

Uvádějte případné další údaje, které nefigurují v jiných kolonkách.

Případná další jména osob uvádějte v základním tvaru

Pro videoarchiv VVP AVU získal:

pokud není pracovníkem AVU

Pro videoarchiv VVP AVU poskytl:

pokud je vlastník / správce práv jiný než autor práce

Z archivu:

jméno uvádějte v základním tvaru

Místo uložení:

(myslí se technické zařízení na VVP AVU)

uloženo ve videoarchivu VVP:

VVP AVU signatura:

Mediabaze.cz ID:

uvádějte vše za otazníkem - tedy např. institution=11

Artist ID:

Zveřejnění

Publikovat:

(publikovat tento záznam v databázi)

NÁZEV:

Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho distribuční metody v České republice

AUTOR:

Nela Klajbanová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Martin Mazanec, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce analyzuje formy distribučních, archivačních a sběratelských metod soukromých a veřejných institucí a jejich vztah k audiovizuálním dílům, která nejsou primárně vytvořena pro projekce v rámci kinodistribuce, ale jsou určena k prezentaci v galeriích, muzeích a dalších projekčních situacích. Vybraným vzorkem jsou aktivity institucí – státní archiv (NFA), vědecko-výzkumné pracoviště (AVU), soukromá sbírka umění (Sbírka Marek), komerční galerie (Hunt Kastner), internetová databáze (Artyčok.TV) a kulturní organizace (PAF). V rámci bádání jsem zvolila metodu obsahové analýzy, kdy jsem vycházela z informací z polostrukturovaných rozhovorů. Na základě dosažených poznatků docházím k závěru, že distribuce a archivace umění pohyblivého obrazu je v České republice zastoupena pouze fragmentárně a že žádná instituce, která by komplexně nakládala s pohyblivým obrazem, zde neexistuje, nebo o ní není veřejné povědomí.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Pohyblivý obraz, film, video, audiovizuální dílo, galerie, kino, sbírka, prezentace, archivace, distribuce

TITLE:

Contemporary Art of the Moving Image of Film and Video and Its Distribution Methods in the Czech Republic

AUTHOR:

Nela Klajbanová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Mazanec, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis analyzes the forms of distribution, archiving and collecting methods of private and public institutions and their relationship to audiovisual works which are not primarily designed for screenings within commercial film distribution, but rather intended for presentation in galleries, museums and other screening venues. The selected institutions that are analyzed – The National Archive (NFA), the science and research centre of the Academy of Fine Arts (AVU), a private art collection (the Marek collection), a commercial gallery (Hunt Kastner), an Internet database (Artyčok.TV) and a cultural organization (PAF). My research was based on content analysis of semi-structured interviews. I conclude that the distribution and archiving of art of the moving image in the Czech Republic is only fragmentary and either there is no institution that would comprehensively treat the moving image or there is no public awareness of it.

KEYWORDS:

Moving image, film, video, audiovisual work, gallery, cinema, collection, presentation, archiving, distribution