

Už zase rámuji filmy

Julia Noordegraaf – Cosetta G. Saba – Barbara Le Maître – Vinzenz Hediger (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2013, 428 stran.

Problematika uchovávání mediálního umění se za posledních dvacet let postupně etablovala nejen jako předmět dílčích textů, sborníků a symposií, status si hledá i jako akademická disciplína. Studijní programy původně zaměřené na uchovávání filmu se postupně redefinovaly směrem k „pohyblivým obrazům“, objevily se obory „uchovávání moderního a současného umění“ a konečně i programy věnované „digitální prezer-vaci“. Rozdílnost jejich přístupů tváří v tvář digitálnímu údělu¹⁾ pramení především z jejich odlišného zakotvení, které lze ve zkratce lokalizovat trojicí „kino — muzeum umění — archiv“. Obory orientované na uchovávání pohyblivých obrazů tak mají stále institucionálně blíž k oddělením filmových a mediálních studií, zatímco konzervátorská studia pokračují především pod patronací výtvarného kontextu a archivářská agenda se z kategorie „pomocně-historické“ přesouvá blíže k informačním technologiím. Zastřešující kategorie mediálního umění by snad mohla toto určité rozpojení alespoň částečně sjednotit. Tak, jak ji chápou editoři *Preserving and Exhibiting Media Art*, totiž sahá právě od filmu až k digitálním médiím — a nutně vede i přes výtvarné a muzeální prostředí. Kniha vznikala coby učební pomůcka

v rámci spolupráce čtyř evropských univerzitních pracovišť a přestože se zatím nerealizoval původní cíl projektu, totiž společný magisterský studijní program, publikace na přebalu deklaruje ambici poskytnout „náčrt pro výchovu profesionálů na tomto poli“.²⁾

Julia Noordegraafová knihu specifikuje jako „zaměřenou na všechny formy časově ukotveného umění, od prací založených na filmu a videu přes diaprojekce až k dílům závislých na výpočetních technologiích a na internetu, jako je softwarové umění a net art“ (s. 13). Na základě detailního přehledu již etablovaných způsobů uchovávání filmu a videa by pak celá publikace měla prozkoumat i možnosti, „jak zachytit proměnlivé a prchlivé formy“ digitálního umění. Tři tucty původních textů od tří desítek autorů jsou rozděleny do čtyř základních částí, jež už svými názvy signalizují jistou tematickou přerývanost: I — Dějiny, archeologie, estetika, archiv; II — Analýza, dokumentace, archivace; III — Technologické platformy, uchovávání a prezentace; IV — Přístup, znovuvyužívání a vystavování. Ze struktury je patrná snaha podchytit cosi jako životní cyklus děl mediálního umění, který nutně začíná dějinami a končí (znovu)vystavením. Tato dráha je zá-

1) Údělem mám na mysli situaci, kterou si nikdo z aktérů nevybral, ale přesto na ni musí aktivně reagovat. Nejen že musí paměťové instituce pracovat s „born digital“ materiály, jsou nuceny i přehodnotit svůj vztah k před-digitálním artefaktům.

2) Iniciátory projektu IPPCVA byly Universiteit van Amsterdam, Università degli studi di Udine, Sorbone Nouvelle-Paris 3 a Ruhr-Universität Bochum, přičemž editoři zastupují jednotlivé instituce s výjimkou Vinzenze Hedigera, jehož domovským pracovištěm je Goethe Universität Frankfurt.

roveň dále větvena úvody do estetické analýzy, nové filmové historie či dějin snímání a zobrazovacích technologií, tedy jaksi podpůrných disciplín a znalostí. Kombinace je to vpravdě neobvyklá, nikoliv snad primárním rozkročením v širokém prostoru mezi filmem a digitálním uměním,³⁾ ale právě spojením výhradně konzervátorsky zaměřených textů, případových studií a čistě analytických či teoretizujících vhledů.

Jednotlivé oblasti jsou ale bohužel málokdy funkčně propojovány — například už první samostatný text, historicky zaměřený „Stručný úvod do mediálního umění“ Chrisa Wahla (s. 25–58) by mohl být vynikající příležitostí, jak problematizovat psaní dějin „nestálých“ uměleckých děl. Namísto toho jde pouze o univerzální, kvalitní, diachronně pojatý přehled, jakoby nedotčený tím, co další autoři pokládají za tak podstatné. Kniha tak často předkládá poměrně disparátní texty a v úvodu přislíbenou interdisciplinaritu projevuje především v rámci dominujícího téžistě, jímž je diskurs mediálních a filmových studií (ze čtveřice editorů je ostatně Julia Noordegraafová jediná, kdo pochází z odlišné akademické sféry, majíc blíže k muzeologii a paměťovým studiím).

Měla-li být přesto jádrem samotná problematika uchovávání, je tato věcně více méně pokryta.

Čtenář se z několika textů dozví jak o rozličných dokumentačních strategiích, tak o variantách migrace a emulace technologicky závislého umění i o velmi aktuální — a uspokojivě neřešitelné — problematice obsolentních zobrazovacích zařízení (jako jsou CRT televize či monitory). Omezený rozsah dílčích studií věnovaných praktickým okolnostem uchovávání filmu a videa na druhou stranu neumožňuje označit jejich zpracování za vyčerpávající, navzdory tomu, že často dosahují značné partikulárnosti (např. citace standardů ISO pro uchovávání filmových materiálů). Otázka digitálních standardů, kodeků a obecně digitální prezervace je pak — v porovnání s prostorem, který je věnován analogovému videu — zohledněna minimálně.

Jako tušený celek je *Preserving and Exhibiting* umístěno někde na pomezí mezi esencialistickými pohledy na mediální umění jako mediálně specifické a širším postmediálním⁴⁾ či post-novomediálním přístupem poslední doby.⁵⁾ Esencialistický postoj se projevuje zejména v touze po exkluzivitě konkrétního předmětu zájmu, kdy jsou takzvané tradiční modely uchovávání pokládány za nedostačující, výzvy určené mediálním uměním se jeví jako „mnohem fundamentálnější“ a jsou stavěny zbytečně umělé distinkce mezi světem výtvarného umění a světem fil-

3) Srov. např. Alain Depocas – Jon Ippolito – Caitlin Jones (eds.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. New York: Guggenheim Museum Publications 2003. Sborník zaměřený na uchovávání a dokumentaci „variabilních médií“ pokrývá pole od experimentálního filmu až po internetové umění.

4) Srov. „post-medium“ u Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson 1999. Respektive „post-media“ u Lev Manovich, *Post-media Aesthetics*. Online: <http://www.manovich.net/docs/post_media_aesthetics1.doc> [cit. 17. 6. 2012] a Peter Weibel, *The Postmedia Condition*. Online: <<http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>> [cit. 20. 6. 2012].

5) K otázce post-novomediality srov. Beryl Graham – Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge: MIT Press 2010. „Od roku 2006 se chápání nových médií ve vztahu k současnému umění výrazně změnilo a používání termínu nová vyšlo z módy. V současné chvíli se novomediálním uměním rozumí umění obecně (dříve známé jako „novomediální“)“ (tamtéž, s. 21). Některé recentní muzeologické a konzervátorské publikace se ve svých úvodech terminologické pasti vyhýbají za pomoci elegantní přesmyčky „nová umělecká média“ (srov. „new art media“ v Alison Richmond – Alison Bracke, Introduction. In: Tíť (eds.), *Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Oxford: Elsevier 2009, s. XIV–XVIII, zde XVII, respektive „new artistic media“ v Bruce Altuser, *Collecting the New: A Historical Introduction*. In: Bruce Altuser (ed.), *Collecting The New: Museums And Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press 2005, s. 1–9, zde s. 8).

mu.⁶⁾ Postmediální tendence pak vykazuje například příspěvek Annet Dekkerové v kapitole „Metodologie multimediální dokumentace a archivace“ (s. 149–195), jakkoliv stále zbytečně zdůrazňuje výlučnost mediálního umění a nepřipouští, že ke změnám dochází také v „tradičních“ odvětvích. Dekkerová v úvodu přímo označí skutečnost, že mediální umění „vzhledem ke své efemérnosti nepřežije“, za „známý fakt“, a vymezí se tak vůči „konzervátorům, pokoušejícím se [přesto] zafixovat procesuální a tekutý charakter takových prací“ (s. 149). Efektivně a efektně zároveň si tak vybuduje půdu pro srovnání jednotlivých dokumentačních modelů, sledujíc „udržení paměti díla při životě, ale akceptujíc jeho historickou ztrátu“ (s. 150). Tento radikální a vlastně disentanční postoj je doplněn ještě první zmínkou práce Stevena Dykstry, jehož problematizace konceptu autorského záměru na poli uchovávání a restaurování umění obecně zaznívá příliš málo.⁷⁾ Dokumentační strategie Dekkerovou připomínané⁸⁾ obecně sdílí jistý přesun pozornosti

od uchovávání objektů k uchovávání „behaviorálních kvalit“ konkrétních uměleckých děl. Behaviorální kvality mají blízko ke konceptu performativity mediálního umění, jemuž se v minulosti věnovala Pip Laurensonová z Tate.⁹⁾

Laurensonová je zastoupena případovou studií právě ze své domovské Tate (s. 282–303), která může být v konzervačních otázkách vzorem především v komunikaci s laickou i odbornou veřejností. Podobně jako u Dekkerové a dalších, zejména nizozemských textů, však ani u Laurensonové průměrně obeznámený čtenář nenarazí na cokoli podstatně nového. Prolnutí dvou kontinuálně budovaných znalostních regionů, tedy s nadsázkou viděno „anglosasko-nizozemské školy“ uchovávání mediálního umění a „italské školy“ uchovávání filmu s německými a francouzskými dodatky,¹⁰⁾ je ale vzhledem k deklarovanému zaměření celé knihy přínosem, jakkoliv, co se týče uchovávání, nabízí při pohledu na předchozí dílčí knižní nebo internetové publikace spíše jejich shrnutí.¹¹⁾

6) Publikace se tak např. zbytečně ochuzuje o závěry plynoucí z dějin fotografie, jejího vlivu na muzea a její muzeifikace. Viz Peter Walsh, *Rise and Fall of the Post-Photographic Museum*. In: Fiona Cameron – Sarah Kenderdine (eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage*. Cambridge: MIT Press 2007, s. 19–34. Stejně tak se poněkud uzavírá diskuzi s hlavním proudem konzervační teorie, což může mít za následek oboustranné přehlížení. Např. *Contemporary Theory of Conservation* (Salvadora Muñoz Viñas, Oxford: Elsevier 2005) tak zmínky o médiích či médiu obsahuje výhradně ve smyslu sdělovacích prostředků a pojiv, film se do souvislosti s uchováváním dostane jen coby mikrofilm (s. 103) a video(rekordér) se objevuje pouze ve spojitosti s dudlíkem a plechovkou od piva coby možnými objekty historikova zájmu vedle uměleckých děl (s. 36). Srov. také polemický závěr Paolo Cherchi Usai, *The Digital Future of Pre-Digital Film Collections*. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, s. 9–15.

7) Steven Dykstra, *The Artists Intentions and the Intentional Fallacy of Fine Arts Conservation*. *Journal of the American Institute of Conservation* 35, 1996, č. 3, s. 197–218.

8) Srov. Luděk Janda, *Aktivní dokumentace zaznamenává život díla. Rozhovor s Alainem Depocasem*. *Iluminace* 18, 2006, č. 4, s. 145–153.

9) Laurensonová označuje mediální instalace pomocí terminologie Nelsona Goodmanova za dvoustupňová aleografická díla. Jejich autentická reprodukce tedy záleží na co nejpřesnějším splnění autorem daných instrukcí, de facto notace. (Pip Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time Based Media Installations*. *Tate Papers*, 2006, Issue 6. Online <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media>> [cit. 20. 6. 2013]).

10) Vedle dále uváděného švýcarského příkladu lze větší vytěžení německo-francouzského jazykového prostoru očekávat v nedávné publikaci vycházející ze spolupráce německého Zentrum für Kunst und Medien a francouzských a švýcarských partnerů. Bernahrd Serxhe, *Digital art conservation*. Wien: Ambra |V, 2013.

11) Jedním z příkladů účinného shrnutí je syntetický koncept „logiky díla“ (work logic) navrhovaný Jürgenem Engem a Tabeou Lurkovou (s. 271–281), dříve rozvíjený v rámci švýcarské iniciativy AktivArchive. Jejich text poučený předchozími modely uchovávání navrhuje jistou hierarchizaci jednotlivých složek „komplexních digitálních objektů“, vedoucí od „jádra“ přes „vzhled“, „umělecký koncept“ a „kulturní hodnotu“. Bohužel více

Co schází, je však kritičtější reflexe pocházející z vnitřku samotného oboru, jelikož na obecných principech se aktéři až na osvěžující výjimky shodují a konkrétní praxe se pak odvíjí spíše od poslání, definic a možností konkrétních institucí. Míru úspěšnosti konání těchto institucí tak lze hodnotit spíše na základě jejich schopnosti sebe-reflexe, protože ideální a hlavně definitivní řešení takzvaného problému zkrátka neexistuje.¹²⁾ Poučné jsou v tomto ohledu alespoň jednotlivé případové studie, věnované jak samotným uchovávacím postupům, tak některým výstavám mediálního umění (MindFrames v ZKM) nebo kurátorské praxi (působení Dominiqa Païniho v pařížské Cinematéce).

Většinu příspěvků lze i přes dílčí výtky považovat za zdařilé, a pokud ne přímo obsahem, tak bohatou bibliografií za jistě prakticky užitečné. Ptáme-li se ale po výrazu *Preserving and Exhibiting Media Art* jako celku, nabízí se ještě pohled na podtitul „challenges and perspectives“. Výzvy a výhledy. To je vlastně velmi sebevědomé ozna-

čení situace, již by také bylo možno popsat jako rozpačitou. Poněkud rozpačitý je konečně i epilog Julie Noordegraafové a Ariene Noël de Tillyové. Vztahuje se k výstavě *Andy Warhol, Other Voices, Other Rooms* (Stedelijk Museum Amsterdam, 12. 10. 2007 – 13. 1. 2008), na níž byla prezentována mimo jiné i necelá dvacítko Warholových filmů. Autorky uvádí, že „aby mohly být promítnuty, musely být Warholovy práce převedeny na ne-filmové nosiče a jiný projekční systém“ (s. 408). Digitalizované filmy byly totiž promítány souběžně na plátna zavěšená v jednom celistvém výstavním prostoru. Autorky sympaticky přiznávají selhání výstavy v podobě absentujícího deinterlacingu, tedy odstranění prokládaných řádků. K tomu mělo dojít při „digitalizaci analogových přepisů“ (ačkoliv nejprve čteme, že filmy byly prezentovány z „videosouborů ve vysokém rozlišení“, vzápětí je věc uvedena na pravou míru s tím, že k digitálnímu skenu původních 16mm filmů nedošlo).¹³⁾ Podstatnější než vizuálně rušivé řádkování a samotná skutečnost video-

nerozvádějí důvody, které je vedly ke klasifikaci „autenticity“ pod kategorií kulturní hodnoty a „pocitu z díla“ (těžko přeložitelný „look and feel“) pod kategorií vzhledu. Čistě koncepčně jde o dialog s modelem, kdy je právě pocit z díla (jeho vnějšíková a materiálová charakteristika) vnímán jako jedna ze složek jeho autenticity. Tento model pak vede k problematickému upřednostňování zdání původnosti na úkor pravdivosti (např. instalace nefunkčních videorekordérů, jejichž funkce je nahrazena digitálním přehrávacím zařízením, které je však pohledu diváka skryto).

- 12) Jednou z možných metod by byly etnografické analýzy, respektive antropologický výzkum těchto institucí. Viz např. Sharon Macdonald, *Ethnography in the Science Museum, London*. In: David N. Gellner – Eric Hirsch (eds.), *Inside Organizations, Anthropologists at Work*. Oxford: Berg 2001, s. 77–96. Etnografie se v *Preserving and Exhibiting* objevuje pouze coby metoda výzkumu divácké zkušenosti z díla. Jednou z ojedinělých aplikací etnografické metody právě pro pochopení toho, jak paměťové instituce nakládají s mediálním uměním, můžeme vidět u Vivian Van Saazeové (Vivian van Saaze, *Doing Artworks, An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of No Ghost Just A Shell*. *Krisis, Journal for Contemporary Philosophy*, 2009, č. 1. Online: <<http://www.krisis.eu/content/2009-1/2009-1-03-saaze.pdf>> [cit. 22. 6. 2013]). Přestože se Van Saazeová v *Preserving and Exhibiting* věnuje stejné práci, tedy běžnými termíny těžko klasifikovatelnému, kolaborativnímu „projektu“ *No Ghost Just A Shell*, soustředí se ve své případové studii na mnohem méně reflexivní popis a etnografická východiska už explicitně neuvádí.
- 13) Technologické nejednoznačnosti závěrečného textu jsou poměrně křiklavé, autorky při vysvětlování problematiky řádkování analogového videa uvádí, že „celý obrázek je na obrazovce vykreslen každou pětadvacetinu sekundy [...] a nejprve jsou vykresleny liché řádky, od řádku 1 až po řádek 599 [...] a posléze řádky sudé, od řádku 2 po řádek 600.“ (s. 409) Nezmiňují, o jakém video- či televizním standardu v tomto případě hovoří, frekvence 25 snímků za sekundu by sice odpovídala evropskému standardu PAL, který je ale tvořen maximálně 580 aktivními řádky (celkem může obsahovat až 625 řádků, přičemž rozdíl tvoří řádky bez obrazové informace). Ani jiné standardy jako NTSC či SECAM nepřipadají v úvahu. Viz Marcus Weisse – Diana Weynand, *How Video Works, Second Edition*. Burlington: Elsevier 2007. Za větší problém, než je možný faktografický omyl, lze považovat skutečnost, že autorky prakticky nezohledňují existenci *více druhů* toho, co nazývají „analogovým videem“.

projekce je však v kontextu všech předcházejících textů samotný fakt takového vystavení, zarámování filmů coby obrazových smyček zavěšených v prostoru. Autorky jsou toho názoru, že „instalace ve Stedelijku ukázala, že neexistuje jeden ideální způsob vystavení Warholových filmů, ale je jich několik a některé jsou experimentálnější než jiné“ (s. 410).

Warholovy filmy sice tentokrát nebyly vsazeny do dřevěných rámců,¹⁴⁾ přesto je taková výstavní apropiace autorkami epilogu přijímána překvapivě nekriticky. Samotná publikace přitom nese na obálce právě pohled na tuto instalaci, čímž se k takovému způsobu řešení „výzev a výhledů“ otevřeně hlásí. Ve světle toho se inherentní vymezování vůči zbytku pole věnujícího se uchovávání umění jeví jako nadbytečné, zvláště vzpomenemeli prizmatem knihy „tradičního klasika“, nestora modernější památkové a uchovávací péče Cesara Brandiho. Ten píše, že „pověsit obraz na zeď, sejmut nebo přidat rám; umístit sochu na piedestal, sundat ji z něho nebo piedestal nahradit jiným — to jsou rovnocenné operace působící jako rovnocenné restaurátorské činy“.¹⁵⁾ A jak by snad dodaly autorky epilogu: některé tyto rovnocenné operace jsou experimentálnější než jiné. Přestože *Preserving and Exhibiting Media Art* svou rozkolísanou strukturou chvílemi budí zdání pokusu o „úvod do všeho“, tak coby polyfonní průvodce těmito vlastně tradičními experimenty v uchovávání a vystavování může nakonec posloužit dobře.

Matěj Strnad

14) Srov. v mnohých ohledech velmi podobnou výstavu Andy Warhol: Motion Pictures (původně MoMA, v ČR pak Rudolfinum 30. 1. 2009 – 5. 4. 2009) „Projekční plátna v tmavých dřevěných rámech měla zřejmě připomenout, že Warhol jakožto vizuální umělec 20. století byl především malířem a jeho filmy „statického“ obsahu lze vnímat jako variace na jeho populární obrazy. Potlačen tak byl aspekt Warholovy kinematografické revolty a potenciál, který v prezentaci těchto filmů pořád existuje.“ (Martin Mazanec, Motion captured Warhol. *Cinepur*, 2009, č. 63. Online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1634>> [cit. 22. 6. 2013]).

15) Cesare Brandi, *Teorie restaurování*. Kutná Hora: Tichá Byzanc 2000, s. 83–84.