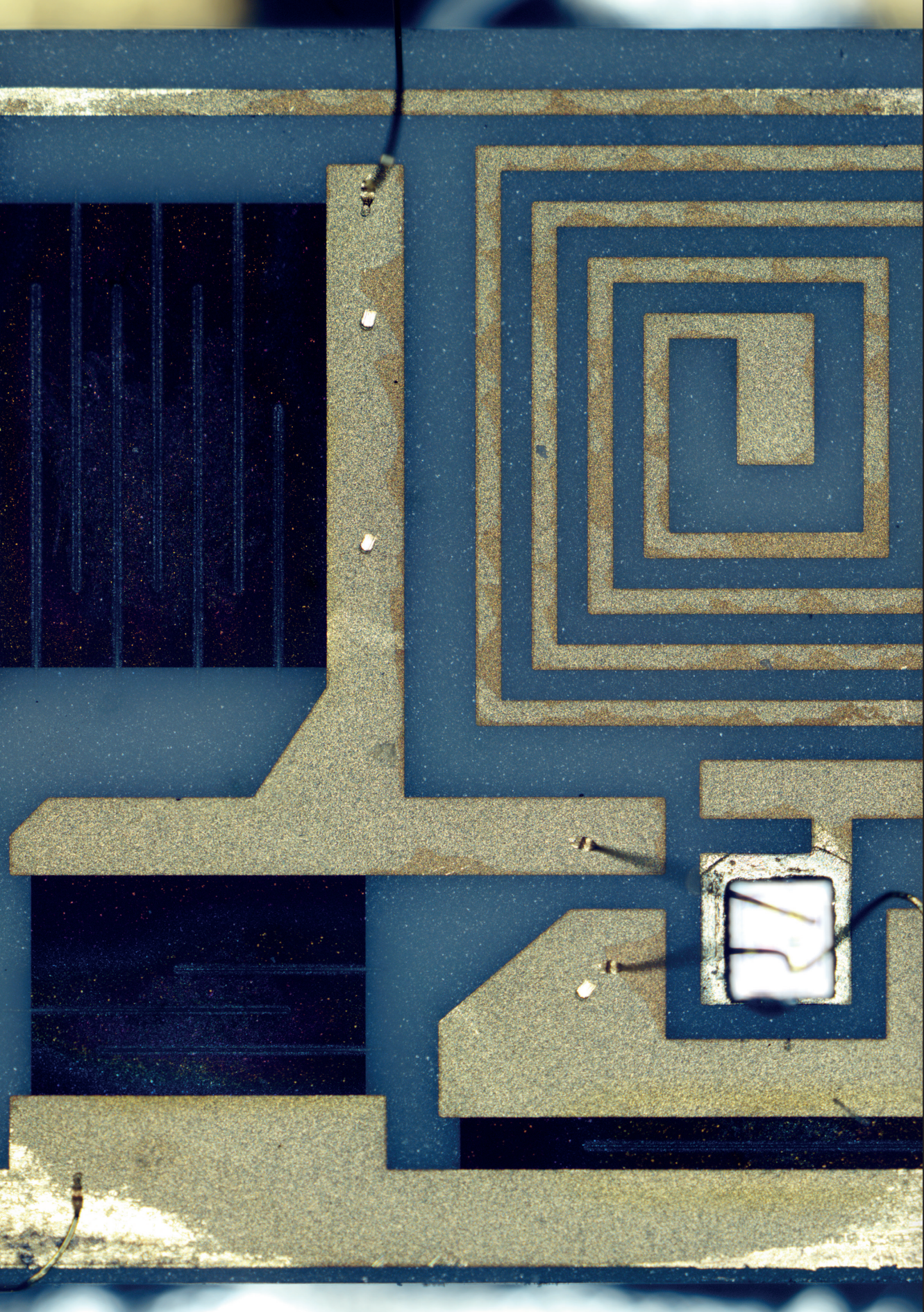


Prístupy k uchovávaniu súčasného umenia

Video, inštalácie, digitálne umenie a otázky mediálnej konzervácie

Dušan Barok



V súčasnom umení sú videá a inštalácie všadeprítomné. Nové médiá, ktorým bol kedysi prisudzovaný status samostatného žánru sú pre dnešných umelcov a umelkyne bežnými výrazovými prostriedkami. Rovnako práca so zvukom a digitálnymi médiami je čoraz samozrejmější. Napriek tomu majú takéto diela spravidla krátku životnosť. Pre galérie je obvykle inštalácia objektu s elektrickým káblom mimo dosahu kompetencií a zodpovednosť ostáva na umelkyni či kurátorku. Do zbierok sú mediálne práce zaradované len výnimočne, pritom v porovnaní s tradičnou maľbou sú kompaktnější a prenosnější.⁰¹ Vo výsledku nie je v dlhodobom horizonte vôbec samozrejmé, že v múzeách bude mať ponovembrové pohyblivé, priestorové a interaktívne umenie rovnako reprezentatívne zastúpenie aké má na výstavách Chalupeckého a Čepanových cien alebo v antológiách historizujúcich uplynulé dekády.

Kde ale získať potrebné kompetencie, ak má inštitúcia ambíciu zbierať len umenie, o ktoré sa vie zodpovedne postarať? Starostlivosť o zbierku je previazaná s uchovávaním, pričom uchovávanie elektrických objektov a digitálneho obsahu nespadá do kompetencie reštaurátorov, kurátorov ani technického oddelenia. Múzeá sú tak odkázané na kreativitu. Existujú pritom mnohé príklady múzeí, ktoré začali konať, či už nadviazaním dlhodobej spolupráce s odbornými organizáciami, posilnením a koordinovaním spolupráce medzi oddeleniami, alebo vytvorením špecializovanej pozície konzervátora, spravidla v kombinácii a častokrát vo vzájomnej spolupráci. Ich spoločným východiskom je nadviazanie na tradíciu reštaurovania, respektíve konzervácie v širšom ponímaní, a jej prehodnotenie z perspektívy potrieb súčasného umenia.

Konzervovanie či reštaurovanie je pre umelcov, ale i kurátorov a historikov umenia pomerne neznámou oblasťou, obvykle spájanou s odbornou opravou starého umenia. V umeleckej prevádzke je tou menej viditeľnou profesiou, ktorá je ale úzko previazaná aj s výstavnou činnosťou a ktorej rámec do veľkej miery určuje, ktoré umenie je zberateľné. V krátkosti je možné povedať, že konzervovanie je úsilím o uchovanie umeleckého objektu. Keďže maľby, sochy a plastiky pozostávajú z rôznych materiálov, ktoré reagujú na svoje prostredie, v prvom rade sa snaží predísť ich degradovaniu, či už zabezpečením klimatických podmienok, svetelnosti alebo obmedzením prístupu znečisťujúcich látok a škodcov.⁰² Prípadné zhoršenie stavu objektu, ktoré môže mať aj iné dôvody, ako napríklad nekvalitné materiály, prirodzené starnutie materiálu či fyzické poškodenie pri preprave, si potom žiada jeho odbornú analýzu a určenie potrebných zásahov na obnovenie pôvodného stavu, reštaurovanie.⁰³ Pri analýze a rozhodovaní sú pritom na reštaurátorku kladené podmienky neustrannosti a objektívnosti, a taktiež reverzibility samotného zásahu. Výsledkom úspešnej interven-

01. V českom a slovenskom prostredí vynikali v zbieraní mediálneho a intermediálneho umenia iniciatívy Kataríny Rusnákovéj v Považskej galérii umenia v Žiline (<https://muzeumintermedii.sk/>) a Jaroslava Anděla v pražskej Národnej galérii. Obe prebiehali v 90-tych rokoch, neskôr boli diskusie o zbieraní videa oživené napr. na sympóziu vo Vašulka Kitchen Brno na jeseň 2019. Viac k téme: Anna Pogranová, "Nová média a české umelecké inštitúcie v 90. letech 20. století", diplomová práca (Praha: Karlova univerzita, 2016), dostupná na <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/152831/>, a Anna Svrčková, "Intermediá v múzeu a zbierka intermédií v PGU v Žiline", *Studia Museologica Slovaca*, č. 3 (Bratislava: Univerzita Komenského, 2019), 79-88, dostupné na http://www.muzeologia.sk/index_html_files/SMS_3_2019_def.pdf#page=41.

02. Rozumie sa nimi nepriama, tzv. preventívna konzervácia.

03. Vid' sekcia "2. The activity of the Conservator-Restorer" v *The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession* (ICOM-CC, 1984), dostupné na <http://www.icom-cc.org/47/>. Pojmy konzervovanie a reštaurovanie sú pritom často zamieňané. Medzinárodná rada múzeí (ICOM) pôvodne ako kompromis spájala pojmy dohromady pomlčkou, no dnes chápe reštaurovanie ako jeden z konzervačných úkonov, aplikovaný priamo na objekt s cieľom zastaviť škodlivé procesy alebo posilniť jeho štruktúru (<http://www.icom-cc.org/242/>). V tomto zmysle je cieľ reštaurovania obnoviť objekt súčasťou snahy o jeho uchovanie, konzerváciu.

cie je tak obnovenie fyzickej a historickej integrity objektu. Ak dôjde ku zmenám, ktoré nemožno vrátiť, považuje sa za poškodený. Uchovávaním umenia sa teda rozumie zachovanie integrity objektu vo vzťahu k pôvodnému stavu, inými slovami eliminácia zmeny.⁰⁴ To platí, ak chápeme umelecké dielo ako unikátny a celistvý objekt.

No čo ak potrebujeme uchovať dielo, ktoré po svojej prezentácii prakticky zaniká? Často opakovanou tézou je, že „mediálne inštalácie existujú len ak sú nainštalované.“ Táto tautológia sa stala nielen mantrou konzervátoriek súčasného umenia, ale signalizuje širšie prehodnocovanie poslania zbierkových inštitúcií. Múzeá ako Tate, MoMA a Guggenheim ňou ilustrujú komplexitu spojenú so starostlivosťou o diela, ktoré sa odkláňajú od ústrednosti hmotného unikátneho objektu.⁰⁵ Nejde len o videoinštalácie, ale aj konceptuálne umenie, zvukové objekty, digitálne umenie, či performancie. Tieto diela sa nielenže menia od výstavy k výstave, ale s deinštaláciou prakticky zanikajú a následne je ich potrebné reprodukovat znovu. Monitory, premietačky, videopásky či softvér sú vo väčšine prípadov pomocnou technikou, ktorú je možné obmieňať bez toho, aby dielo stratilo na hodnote. No pri obmenách nie je technická funkcionálnosť jediným kritériom. Nemenej podstatné sú tiež otázky estetickej integrity, ktoré nie je možné zodpovedať bez znalosti umeleckého zámeru za tým-ktorým dielom. S nimi do hry vstupujú aj otázky súvisiace s výstavným prostredím: priestorové rozloženie, svetelnosť, zvukové hladiny, podmienky pre divácku interakciu, atď. To znamená, že akvizície týchto diel sú podmienené schopnosťou ich reprodukcie v budúcnosti, v iných podmienkach a v inom prostredí, a to i bez prítomnosti pôvodných tvorcov. Nezaobídu sa bez konzultácie s tvorcami, ktorú je potrebné zaznamenať spolu s dokumentáciou procesu inštalácie. Uchovávanie umenia nezaloženého na objekte (non-object-based art) si teda skôr než zachovanie pôvodného stavu žiada akceptovať zmenu a vytvoriť podmienky pre rozhodovanie o jej prípustných podobách. Otváraním zbierok novému umeniu sa tak v ich slovníku stávajú ťažiskovými pojmy ako umelecký zámer, interpretácia, inštalácia, dokumentácia či podstatné vlastnosti diela.

04. Historicky ukotvený prehľad hlavných téz tradičnej konzervácie umenia ponúka napríklad prvá kapitola knihy Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2013), dostupné na <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33884>.

05. Vid' napr. stránky laboratórií pre mediálnu konzerváciu v Tate a MoMA: <http://web.archive.org/web/20120418000751/>, <http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media>, <http://web.archive.org/web/20180628081649/>, <https://www.moma.org/collection/about/conservation/matters-in-media-art>.

diania.⁰⁶ Diela miestnej skupiny ZERO a ďalších zástupcov Objektum sa dostali aj do zbierky múzea. Althöfer sympóziom organizoval z novej pozície riaditeľa mestského laboratória pre vedecké reštaurovanie, ktoré sa hrdilo prístupom k röntgenu pre dôkladnú analýzu malieb a spolupracovalo so spektrom múzeí v regióne.⁰⁷ Bolo preto prirodzené zosúladiť pracovnú agendu laboratória s potrebami týchto zbierok, čo Althöfer promptne koncipoval ako vytvorenie výskumného programu uchovávania moderného a súčasného umenia. Pôvodne zvolil formát malej pracovnej skupiny, no tá sa rozrástla na vyše 50 osôb, ktoré sa napokon zišli na sympóziu s názvom *Restaurierung moderner Kunst*. Medzi účastníkmi boli najmä pracovníci múzeí a organizácií v západnom Nemecku, no prišli aj hostia z Amsterdamu, Bruselu a Kodane, ako aj koordinátor pracovnej skupiny Medzinárodnej rady múzeí (ICOM) pre modernú maľbu.

Pracovný program, ktorý na sympóziu vznikol, sa nezaoberala výlučne otázkami maľby.⁰⁸ Pozornosť venuje aj iným médiám a materiálom, ako aj subjektívnemu úsudku reštaurátora. Program identifikuje niekoľko problematických oblastí v ochrane moderného a súčasného umenia. Jeden okruh sa týka tradičných problémov maľby (ťažko popraskanej, viacvrstvovej, veľkoformátovej, či monochromatickej maľby, a farebného plátna). Ďalšou oblasťou sú netradičné materiály v kolážach a kombinovanej maľbe, ako aj papier, fotografia, plasty a plexisklo, ktorým sa dovtedy v reštaurovaní nevenovala veľká pozornosť napriek tomu, že boli v povojnovom umení bežné. A program uvádza aj prípady „ideologických“ otázok, kedy sú reštaurátori nútení zaujať osobné stanovisko, napríklad pri zasahovaní do prirodzeného rozkladu efemérnych materiálov, akými sú čokoláda a tuk (s ktorým pracoval o.i. Joseph Beuys, pedagóg miestnej akadémie), alebo vymeniteľnosti, respektíve opraviteľnosti motorov v kinetických dielach (napr. v luminokinetických objektoch skupiny ZERO). Podľa Althöfera tak možno súčasné umenie ako predmet konzervácie rozdeliť do troch oblastí: predmety, s ktorými možno narábať ako s dielami tradičného umenia; predmety, ktoré prinášajú nové technické otázky a ktoré vyžadujú prácu s novými materiálmi a technikami reštaurovania; a predmety, pri ktorých je potrebné pristupovať k reštaurátorskému zásahu „ideologicky.“⁰⁹ Kým pre prvú skupinu je kontext tradičnej konzervácie relevantný, pre nové materiály je jeho užitočnosť otázna, kým pre dilemy uchovávania efemérnych diel sa kontext zachovávaného pôvodného stavu, predpokladu objektivity a považovania zmeny ako poškodenia javí ako príliš jednostranný, až neadekvátny. Z historického hľadiska je možné program z roku 1977 vnímať ako počiatok prehodnocovania východísk reštaurovania a konzervácie umenia, najmä chápania udržania autentickosti ako „zamrzenia“ pôvodného stavu („freeze frame“), ktoré bolo s profesiou pevne zviazané. Program zároveň vyzdvihol potrebu

06. Heinz Althöfer (1925–2018) je dnes považovaný za kľúčovú osobnosť dejín reštaurovania a konzervovania umenia. Študoval filozofiu, psychológiu a dejiny umenia, potom absolvoval výcvik v reštaurovaní v Doernerovom Inštitúte v Mníchove a stáže vo viacerých zbierkach vrátane Louvru. S moderným umením sa prvýkrát profesionálne stretol až v pozícii reštaurátora Múzea umenia v Düsseldorfe.

07. Inštitúcia existuje dodnes pod názvom Restaurierungszentrums der Landeshauptstadt Düsseldorf / Schenkung Henkel. Od r. 2019 je jeho riaditeľkou Joanna Phillips, dovtedy vedúca mediálnej konzervácie v Múzeu Guggenheim v New Yorku.

08. Heinz Althöfer, „Arbeitsprogramm für die Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst“, in: *Restaurierung moderner Kunst* (Düsseldorf: Restaurierungszentrum Düsseldorf, 1977): 6–8.

09. Heinz Althöfer, „Restaurierung“ (2002), dostupné na http://www.presse-archiv.uni-wuppertal.de/html/module/30-Jahre/forschung/FB_5/althoef_er_expose.htm.

kontaktnú spoluprácu medzi konzervátormi a inými profesiami, ako aj medzi zbierkovými inštitúciami. Vyzval k zintenzívneniu kontaktov s umelcami, výrobcami materiálov, historikmi umenia, profesionálmi z múzea, vedcami a zberateľmi, ako aj k výmene informácií o materiáloch a metódach medzi zbierkovými inštitúciami. Na záver sympózia bola vytvorená medzinárodná pracovná skupina, ktorá sa prihlásila k realizácii programu, no činnosť düsseldorfského laboratória zostala v nasledujúcich dvoch desaťročiach prevažne miestna. Sympóziu však nasmerovalo pozornosť reštaurátorov k novým materiálom a nevyhnutnosti interpretácie a osobného úsudku pri dielach moderného umenia.

Ohniskom nástupu paradigmy uchovávania súčasného umenia sa stalo Holandsko. To je dnes známe silným múzejným programom, progresívnou muzeológiou a je aj v popredí uchovávania filmu a audiovizuálnej kultúry. Okrem toho je ale aj centrom celosvetovej asociácie pre konzerváciu súčasného umenia (INCCA).¹⁰ Načrtnutie genealógie tohto spolku napovie nielen o špecifikách miestnej múzejnej kultúry, ale bude užitočné aj pre priblíženie diskurzívnej formácie súčasnej konzervácie. Začiatkom 90-tych rokov holandské ministerstvo kultúry iniciovalo mimoriadny projekt, tzv. Plán Delta, zameraný na zlepšenie stavu verejných zbierok.¹¹ Jeho názov odkazoval na predchádzajúci plán Delta, ktorý viedol k vybudovaniu hrádz na juhozápade krajiny po katastrofickej povodni v 50-tych rokoch. Voľba naliehavého jazyka mala svoje dôvody. Hlavným impulzom bola správa o alarmujúcom stave zbierok štátnych múzeí, ktoré boli ohrozené nedostatočnou registráciou, veľkými restami v konzervovaní a reštaurovaní a neadekvátnym vybavením.¹² V tej dobe boli navyše predmetom širšej spoločenskej diskusie aj nuansy reštaurovania. Široko medializovaným bol prípad diela maliarstva farebných polí (colour field painting) Barnetta Newmana, *Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue III*, ktoré návštevník múzea Stedelijk v Amsterdame rozrezal na viacerých miestach zasúvacím nožom. Múzeum zverilo reštaurovanie za nemalú čiastku odborníkovi na Newmana v New Yorku, no ten poškodil časť premaľoval a plátno pokryl doma vrstvami laku, čím ho poškodil ešte viac.¹³

Plán Delta, ktorý napokon trval celú dekádu a vynaložil 150 miliónov eur, bol neobvykle rozsiahlym záchranným balíkom pre múzeá aj v medzinárodnom kontexte. V jeho centre stála starostlivosť o kultúrne dedičstvo tzv. zlatej éry spravované Rijksmuseum, no o pomoc stáli i múzeá moderného umenia. Tie pristúpili k skvalitneniu stavu svojich zbierok vo vzájomnej koordinácii, k čomu prispela ďalšia udalosť. V múzeu Kröller-Müller sa na nástenných maľbách od Sol LeWitta objavili odtlačky prstov a vyvstala otázka, ako dielo ošetriť. Názor kurátorky bol, že keďže ide o konceptuálne dielo, ktoré má v skutočnosti písomnú podobu inštrukcie, môže byť skrátka realizované znova. Konzervátorka však namietala, že takýto postup by bol v rozpore s etickými zásadami reštaurovania, v prvom rade s pravidlom reverzibility zásahu. Keďže podobné otázky vyvstávali aj pri iných objektoch v zbierke, kurátorka začala oslovovať kolegov z iných inštitúcií, či v minulosti čelili podobným

10. <https://incca.org/>

11. <https://catalogus.boekman.nl/pub/02-407.pdf>

12. <https://catalogus.boekman.nl/pub/p13-0300.pdf>

13. <https://www.nytimes.com/1991/11/02/style/IHT-roller-controversy-in-amsterdam-the-restoration-of-modern-art.html>

otázkam. V roku 1993 tak vznikla pracovná skupina kurátorov a konzervátorov z viacerých múzeí moderného a súčasného umenia v krajine. Spoločne identifikovali niekoľko vážnych problémov v udržateľnosti a rozvoji svojich zbierok: chýbajúce kritériá v rozhodovaní o zárokoch pri modernom umení, akútny nedostatok konzervátorov moderného umenia, ako aj odborných požiadaviek na túto profesiu, a potreba výskumu a zdieľania poznatkov o moderných materiáloch a umeleckých postupoch.

Na týchto základoch založilo pätnásť holandských múzeí a organizácií nezávislú asociáciu pre konzerváciu moderného umenia (SBMK), ktorá aktívne pôsobí dodnes.¹⁴ Jej prvou iniciatívou bolo vytvorenie konzervačnej metodológie, ktorá by zohľadňovala zložitost' moderného umenia. Cestou bol praktický výskum vystavenia desiatich diel zo svojich zbierok, vybraných ako príklady nevyriešených problémov z hľadiska materiálov, etiky a estetiky. Šlo o objekty a plastiky konceptualizmu, kinetizmu a arte povera. Medzi netradičné moderné materiály v týchto prípadoch patrili syntetické (plast, sklenená vlna, penová guma) a organické materiály (vosk, seno, bylina), ako aj elektrické a elektromechanické zariadenia (neónové svetlá, motor, mraznička). Pre predstavenie a diskusiu o výsledkoch výskumu sa asociácia rozhodla pripraviť sympóziu, pre ktoré oslovila medzinárodné múzeá, ktoré sa potýkali s podobnými problémami.¹⁵ Podujatia *Modern Art: Who Cares?* (1997) v Amsterdame sa nakoniec zúčastnilo 450 ľudí, prevažne zástupcov zbierkových inštitúcií a konzervačných štúdií. Od predošlých podujatí svojho druhu sa líšilo nielen svojou veľkosťou, ale aj tým, že nešlo len o prezentácie podrobností reštaurátorských úkonov, ale ťažiskovou bola snaha o zavedenie všeobecnejších pravidiel pre rozhodovanie v rámci uchovávania.¹⁶ Jednou z hlavných tém v diskusiách bola zložitost' moderných materiálov a ťažkosti so získavaním presných informácií o ich zložení, ktoré by umožnili predpovedanie a prípadne prevenciu degradácie. Okrem objektov a plastík boli predmetom diskusií aj inštalácie a video. Hovorilo sa tiež o dôležitosti detailnej dokumentácie materiálov, vzhľadu a fungovaní diela v čase akvizície, vrátane názorov tvorcov o význame použitých materiálov a techník, ako aj ich postoji k procesu starnutia diela. Okrem toho konzervátori apelovali na kurátorov, aby uznali, že registrácia a konzervovanie musia mať kľúčovú rolu už pri akvizícii diela. Sympóziu tak nepriamo nadviazalo na odkaz düsseldorfského podujatia zo 70-tych rokov. Okrem vydania dôležitej monografie¹⁷ zároveň viedlo k založeniu medziodborovej Medzinárodnej siete konzervátorov súčasného umenia (INCCA), ktorá bola v nultých rokoch akýmsi neoficiálnym koordináčnym orgánom v tejto oblasti a dodnes pôsobí ako jej hlavný informačný portál.

14. <https://sbmk.nl/>

15. Sympózia sa zúčastnili zástupcovia Tate, V&A, Guggenheim, National Gallery of Art, Stedelijk Museum, Van Abbemuseum, Pompidou a MUMOK, ako i organizácií Restaurierungszentrum Düsseldorf, Konservatorskolen Copenhagen, Univerzity v Gente, Akadémie výtvarných umení vo Varšave a ďalších.

16. Sam Hodge, "Modern Art: Who Cares?", *Studies in Conservation*, roč. 46, č. 3 (2001): 222-3, doi:10.2307/1506813.

17. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé (eds.), *Modern Art: Who Cares?* (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art and Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999).

Düsseldorfské a amsterdamské sympóziu sú z dnešného pohľadu míľnikmi formovania diskurzu uchovávania súčasného umenia. Zohrali kľúčovú úlohu v napojení tradície reštaurácie na otázky dnešnej tvorby a prijatí novej paradigmy v múzejnej sfére. V rovine starostlivosti o nové umelecké štandardy videa a inštalácie a o digitálnu tvorbu sú ale nemenej zásadné nezávislé iniciatívy. Dejiny mediálnej konzervácie ukazujú, že spolupráca týchto dvoch sfér je pre vstup dnešnej tvorby do kolektívnej pamäti určujúca.

Video

Video je typickým príkladom nového materiálu v umení. Magnetická páska je krehkým materiálom, ktorý má navyše v porovnaní so staršími umeleckými médiami veľmi krátku životnosť. Náročnosť a naliehavosť reštaurovania pásovk je pritom len jednou z výziev, ktoré video do konzervácie prinieslo. Videodiela existujú v rôznych, vzájomne nekompatibilných formátoch a štandardoch. Potrebujú prehrávací aparát, a ich transfer a existencia v digitálnej forme otvára otázky digitalizácie a digitálneho uchovávania. Napriek tomu je videoumenie zbierané prakticky od začiatku svojich dejín.

V Spojených štátoch je vzostup videa spojený so sieťou umelcov a organizácií v štáte New York a v Kalifornii. Do distribúcie a zbierok sa začalo dostávať začiatkom 70-tych rokov,¹⁸

pričom problémy s udržateľnosťou na seba nenechali dlho čakať. Video technológie od začiatku podliehali trhovej logike plánovaného zastarávania a navyše boli predmetom „formátových vojen.“ Keď začal v 80-tych rokoch New York State Council on the Arts podporovať uchovávanie elektronických médií a filmu, neziskový distribútor videa Electronic Arts Intermix dostal jeden z prvých grantov.¹⁹ Udržateľnosti videa sa začali venovať aj múzeá a prišli podujatia ako *Media Arts in Transition* vo Walker Art Center (1983), *Symposium on Video Preservation* v MoMA (1991) a *Playback '96: Video Preservation Roundtable* v SFMOMA (1996).²⁰ Múzeá poskytovali širokú platformu, no tieto akcie boli realizované na popud a v úzkej spolupráci s nezávislými organizáciami a umelcami.²¹

Sympóziu *Playback '96*, ktoré vzniklo z iniciatívy newyorských videoarchívov Media Alliance a komunitného centra Bay Area Video Coalition, bolo prelomové v záujme širšieho spektra

18. Kľúčovú úlohu zohrali distribútori videa ako Electronic Arts Intermix (založený v r. 1971, distribučné služby od 1973, dnes obnáša 3500 diel) a Video Data Bank (1976, dnes 6000 diel), ale aj filmové archívy, ktoré sa videu otvorili, najmä Pacific Film Archive (založený v r. 1966, dnes 5000 videí) a Anthology Film Archives (1971). Jedným z prvých múzeí aktívne zbierajúcich video bolo od polovice 70-tych rokov kalifornské Long Beach Museum of Art, ktorého zbierka sa v priebehu dvoch dekád rozrástla na vyše 4000 diel (v r. 2005 prešla do

správy Getty Research Institute, https://www.getty.edu/research/special_collections/highlights/video_performance/). MoMA venovala svoju prvú veľkú retrospektívu videoumelca Billovi Violovi v r. 1987. Na výstave boli okrem pásma jednonárodných videí prezentované tri inštalácie (<https://www.mediamatic.net/en/page/196383/bill-viola-at-the-moma>). V polovici 90-tych rokov mala MoMA v zbierke 800 videí (<https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/tvstudy.pdf#page=79>).

19. Katalogizovaniu a uchovávaniu videozbierok sa v tej dobe venovali tiež Anthology Film Archives, Bay Area Video Coalition, The Kitchen, Video Data Bank, umelci Steina a Woody Vašulka, Tony Conrad a ďalší.

20. Viac o dejinách uchovávania videa v Spojených štátoch napr. <http://www.experimentalcenter.org/book/export/html/5785> a <http://www.vocanetwork.org/blog/2017/02/10/topics-in-time-based-media-conservation-mona-jimenez/>.

21. Detailnejší historický prehľad a dokumentácia podujatí o uchovávaní mediálneho umenia je dostupný na <https://monoskop.org/Art/Conservation#MediaArtsEvents>.

organizácií a v dôraze na dlhodobý a interdisciplinárny výskum.²² Predchádzalo mu sformovanie pracovných skupín zložených z konzervátorov, vedcov, videoumelcov, kurátorov mediálneho umenia, televíznych inžinierov, archivárov a knihovníkov. Tie sa počas ôsmich mesiacov zaoberali rôznymi aspektami uchovávania videa. Podujatie sa konalo v dobe nástupu digitálnych médií, čo priamo ovplyvňovalo technické a estetické diskusie o materialite pamäťových nosičov a migrácii.²³ Medzi účastníkmi existoval konsenzus, že pri uchovávaní videodiel je potrebné brať do úvahy umelecký zámer a proces primerane dokumentovať, a to zo strany konzervátorov, ako aj kurátorov. Sympóziu bolo vo výsledku stimulom pre akceptovanie elektronického umenia hlavnou americkou organizáciou pre uchovávanie kultúrneho dedičstva (AIC). Dala vzniknúť špecializovanej skupine Electronic Media Group, ktorá vytvorila potrebné fórum pre kontinuálnu diskusiu na národnej úrovni.²⁴

Dejiny videa a mediálneho umenia sú úzko zviazané aj s holandským prostredím. Od začiatku 70-tych rokov tu existovala silná medzinárodná scéna s osobnosťami ako Ulises Carrión, Raul Marroquin, Miguel-Ángel Cárdenas, Marina Abramović, či Lisa Stansfield.²⁵ Spomedzi umeleckých iniciatív vynikalo MonteVideo, ktoré vzniklo ako galéria a produkčné centrum pre video v r. 1978.²⁶ René Coelha k jeho založeniu viedlo rozčarovanie z nenaplneného potenciálu televízie pre demokratický prístup ku kultúre, po tom, čo jej venoval dvadsať rokov v pozícii kameramana a režiséra.²⁷ Videoumelci televíziu vnímali ako natívny priestor pre prezentáciu, no do vysielania sa napokon dostal len zlomok tvorby. V priebehu ďalšej dekády sa MonteVideo etablovalo ako jedno z hlavných centier mediálneho umenia.

Keď sa začiatkom 90-tych rokov Ministerstvo kultúry rozhodlo spraviť z udržateľnosti zbierok umenia svoju strategickú prioritu, MonteVideo dostalo zákazku na uchovanie videozbierok desiatich holandských múzeí a inštitúcií.²⁸ Uchovávanie prebiehalo v počiatočnej fáze na pásky, neskôr na digitálne médiá, a zbierky boli nedávno sprístupnené na internete.²⁹ Centrum po viacerých mutáciách funguje dodnes.³⁰ Pod hlavičkou LIMA a pod vedením Gaby Wijers je dnes dôležitým medzinárodným

22. Popri SFMOMA mali na *Playbacku* zastúpenie MoMA, Whitney, Walker, Long Beach Museum of Art, MOCA Los Angeles, Berkeley Art Museum, Getty Museum, Kanadská národná galéria a Centre Pompidou.

23. Prepis diskusií zo sympózia je dostupný na <https://cool.culturalheritage.org/byorg/bavc/pb96/transc/>.

24. Momentálne ju vedie nemecká mediálna konzervátorka Christine Frohnert.

25. Neskôr, v r. 1996-1998, pôsobila Steina Vasulka ako umelecká riaditeľka amsterdamského štúdia pre experimentálnu hudbu STEIM.

26. MonteVideo zďaleka nebola prvou videogalériou v Holandsku. Prezentovaniu videoumenia sa tiež venovali Lijnbaancentrum (Rotterdam, 1970 - 80-te roky), Agora (Maastricht, 1972-1985), Meatball (Haag, 1972-1992), Open Studio (Amsterdam, 1972-1985), In-Out Center (1972-1974), Het Kijkhuis (Haag, od r. 1975), atď.

27. <http://nimk.nl/interview-with-rene-coelha>

Wide Video Center. V ďalšej fáze boli uchovávané aj zbierky Stedelijk Museum Amsterdam, Kröller-Müller Museum a ICN.

ky a taktiež boli vytvorené digitálne verzie na prezentáciu v galériách a na internete (<https://www.si.edu/tbma/interview/interview-gaby-wijers>). V r. 2018 LIMA spustila webovú platformu Mediakunst.net, ponúkajúcu prístup k videám pre výskumné účely (<http://mediakunst.net>).

30. MonteVideo sa v r. 1993 spojilo s organizáciou Time-Based Arts a vytvorilo novú iniciatívu Netherlands Institute for Media Art (NIMk). NIMk ukončil svoju činnosť v r. 2012 po dramatických škrtach v rozpočte na kultúru vládou závislej od podpory krajnej pravice. Jej zbierka následne prešla pod novovytvorenú organizáciu LIMA.

distribútorom videoumenia, stojí v popredí výskumu uchovávania súčasného umenia a je kvázi externým mediálnym laboratóriom múzeí umenia v Holandsku.

V nemeckom prostredí sa o problémoch s udržateľnosťou videa začalo vážnejšie diskutovať tiež na začiatku 90-tych rokov, kedy bolo v galériách a zbierkach prítomné už dve dekády.³¹ Düsseldorfské sympóziu ho ešte zachytiť nestihlo, no strata na kvalite videopások sa napokon ukázala ako neodvratná a bolo nutné podniknúť kroky k náprave.³² Uchovávanie videa si žiadalo postupy, s ktorými inštitúcie nemali skúsenosti, a často ani odvahu experimentovať: tepelné ošetrovanie a čistenie magnetických nosičov, a aj postupy presahujúce oblasť reštaurovania ako oprava a udržiavanie zastaraných videoprehrávačov, migrácia medzi videoformátmi, digitalizácia a uchovávanie na digitálnych pamäťových nosičoch (napr. DVD). Na prelome milénia vznikla v rámci Nemeckého zväzu reštaurátorov (VDR) sekcia pre moderné a súčasné umenie s pracovnou skupinou pre „elektrické a elektronické médiá,“ ktorá sa stala dôležitým fórom pre kontakt medzi inštitúciami.³³ Pri absencii relevantného vzdelávania múzeá pristúpili k spolupráci so samoukmi z nezávislej scény. Z nej vzišli dnes kľúčové iniciatívy mediálnej konzervácie v Nemecku ako Nadácia imai alebo Laboratórium pre zastarané videosystémy v ZKM.³⁴

Nadácia Imai má pôvod v obchode a distribútorovi kaziet a fanzinov hudobného undergroundu, ktorý fungoval v Kolíne od začiatku 80-tych rokov pod značkou „235,“ neskôr 235 Media. Vo svojich priestoroch realizoval akcie a performancie a prevádzkoval „videogalériu,“ miestnosť pre sledovanie videí zákazníkmi a kurátormi.³⁵ So vzostupom záujmu o video a pri absencii distribútorov sa čoskoro začal rozrastať aj jeho videokatalóg. Jeden zo zakladateľov, Axel Wirths, začal pôsobiť aj ako kurátor mediálneho a elektronického umenia, kým 235 Media ďalej rozširovala svoj záber ako mediálna umelecká agentúra, vyhľadávaná pre riešenia komplexných inštalácií.³⁶ V polovici nultých rokov bola preto prirodzeným partnerom pre jeden z prvých projektov na uchovávanie videozbierok v Nemecku s Ludwig Fórom v Aachene.³⁷ V rámci neho bol materiál zabezpečený tepelným spracovaním, čistením, kopírovaním do digitálneho formátu a výrobou digitálnej verzie na DVD. Agentúra potom v r. 2006 vytvorila pre svoju videozbierku (3000 videí) a distribúciu (1500 videí) samostatnú nadáciu imai – intermedia art institute, ktorá pôsobí v uchovávaní mediálneho umenia na národnej úrovni.³⁸

31. Medzi najvýraznejšie rané nezávislé galérie prezentujúce video patrili Fernseh und Videogalerie Gerryho Schuma v Düsseldorfe (1969-1973), galéria Video-Studio Ingrid Oppenheim v Kolíne (1973-1979) a Studiogalerie Mike Steinera v Berlíne (1974-80te roky). Z verejných inštitúcií bola výrazná najmä činnosť Kölnischer Kunstverein pod vedením Wulfa Herzogenratha, ktorý do pozície nastúpil ako 27-ročný (1973-1989). V Berlíne okrem toho fungovali archívy videa a filmu n.b.k. Video-Forum a Arsenal (oba od r. 1971 dodnes). Prvou veľkou akvizičiou bola monumentálna videoinštalácia *Heuschrecken* Wolfa Vostella, ktorú kúpila Neue Galerie v Aachene v r. 1970. Nasledujúci rok získalo Múzeum umenia v Krefelde diela Klause Rinkeho a Ulricha Rückriema, a v r. 1972 sa dostala video-dokumentácia performance Günthera Ueckera do zbierky Múzea Folkwang v Essene.

32. Dôležitým bolo sympóziu *Wie haltbar ist Videokunst?* v Múzeu umenia vo Wolfsburgu v r. 1995.

33. [http://web.archive.org/web/20110227135438/](http://web.archive.org/web/20110227135438/http://www.restauratoren.de/index.php?id=91), <http://www.restauratoren.de/index.php?id=91>, <https://www.restauratoren.de/der-vdr/fachgruppen/fachgruppe-moderne-kunst-kulturgut-der-moderne/>

34. <https://www.stiftung-imai.de/>, <https://zkm.de/en/laboratory-for-antiquated-video-systems>

35. Založili ju vtedy sotva 20-roční umelci Axel Wirths a Ulrich Leistner.

36. Dejiny a význam 235 Media rozoberá publikácia Renate Buschmann, Jessica Nitsche (eds.), *Video Visionen. Die Medienkunstagentur 235 Media als Alternative im Kunstmarkt*, Bielefeld: Transcript, 2020.

37. V priebehu 2004-2006 digitalizovali 34 videopások od 24 autorov. <https://235media.de/2004/07/video-et-cogito/>

38. Pripravila o.i. publikácie: Renate Buschmann, Tiziana Caianiello (eds.), *Media Art Installations: Preservation and Presentation: Materializing the Ephemeral*, Berlin: Dietrich Reimer, 2013; Renate Buschmann, Darija Šimunović (eds.), *Die Gegenwart des Ephemereren. Medienkunst im Spannungsfeld zwischen Konservierung und Interpretation*, Vienna: Wiener Verlag für Sozialforschung, 2014.

Prvým profesionálnym laboratóriom pre mediálne uchovávanie v nemeckom múzejnom prostredí je Labor für antiquierte Videosysteme, ktoré vzniklo v Centre pre umenie a médiá ZKM v Karlsruhe v r. 2004. Ide o unikátnu inštitúciu, ktorá je akýmsi živým múzeom video technológií, ktorého strojový park sa postupne rozrástol na vyše 300 zariadení schopných digitalizovať takmer 50 video formátov.³⁹ Založil ho Christoph Blase, ktorý sa pritom dostal k uchovávaniu pomerne neskoro a náhodou. Vyše dvadsať rokov pracoval ako nezávislý kritik umenia a profesor dejín umenia, kým mu jeho otec neodovzdal veľkú zbierku materiálov o výstave documenta 5 (1972), za ktorej videodokumentáciu bol zodpovedný.⁴⁰ Keďže podľa jeho slov nemohol nájsť žiadnu spoločnosť, ktorá by pásky digitalizovala, začal hľadať potrebné prístroje sám. Po úspechu s digitalizáciou sa podujal zbierku strojov ďalej rozširovať. Keď sa ZKM rozhodlo projekt finančne podporiť, presťahoval ju napokon do múzea.⁴¹ Laboratórium je dnes hlavným strediskom uchovávania videoumenia v Nemecku. Realizovali v ňom niekoľko väčších projektov pre múzejné zbierky.⁴²

Projekty 235 Media a Laboratória v ZKM pracovali spravidla s jednonábovými videami, u ktorých je cieľom reštaurátorského zásahu uviesť videopásku do stavu, v ktorom môže byť digitalizovaná. Proces uchovávania sa beztak dostáva nad rámec reštaurovania, keďže obnáša aj digitalizáciu a následne archiváciu digitálneho obsahu, kvôli čomu je tu presnejší širší pojem konzervovanie. Nejde pritom čisto o technickú záležitosť. Estetické, alebo v slovníku Althöferovho manifestu, „ideologické“ dilemy súvisiace s cieľom zachovania autenticity diela vystávajú napríklad pri otázkach, či upravovať alebo vypúšťať určité sekvencie vo videu, zasahovať do charakteristík obrazu (farba, kontrast), odstraňovať chyby obrazu spôsobené starnutím materiálu, zachovať chyby spôsobené technickými obmedzeniami v čase výroby, atď. Existujú teda tieto a ďalšie dôvody pre konzultáciu s tvorcami, ako aj kolegami konzervátorov z iných oddelení v múzeu, a dokumentáciu procesu.

39. <https://zkm.de/en/laboratory-for-antiquated-video-systems>

40. Blase podrobne opisuje svoju prácu konzervátora v rozhovore s belgickým centrom pre digitálne dedičstvo Packed. <http://scart.be/?q=en/content/interview-christoph-blase-zkm>

41. Podobné laboratórium od r. 2014 založil vo francúzskom Avignone Emmanuel Guez (Preservation & Art – Media Archaeology Lab, PAMAL). Laboratória mediálnej archeológie, orientované viac na humanitný výskum a tvorbu, vedú napríklad Wolfgang Ernst a Ines Liszko na Humboldtovej univerzite v Berlíne (Medienarchäologischer Fundus, od r. 2003), Elisabeth Schimana v rakúskom Hainburgu (IMA Institut für Medienarchäologie, od r. 2005) a Lori Emerson na Univerzite v Boulderi (Media Archaeology Lab, od r. 2009).

42. V rámci 40 Jahre Videokunst v období 2004–2006 digitalizovali 14 diel z piatich múzejných zbierok (<http://www.40jahrevideokunst.de/>), nasledovali Record > Again (50 diel zo 4 zbierok, 2006–2010, <http://www.record-again.de/>) a Videoarchív Fóra Ludwig v Aachene (takmer 200 diel, 2012–2018, <http://www.videoarchiv-ludwigforum.de/>). Prvé dva boli financované Nemeckou kultúrnou radou (jej slovenskou obdobou sú spoločne Fond na podporu umenia a Audiovizuálny fond), tretí Nadáciou Volkswagen v rámci programu Výskum v múzeách.

Inštalácie

Sympóziu *Playback* upriamilo pozornosť aj na materialitu inštalácií a aparátov. V priestoroch SFMOMA ostatne práve prebiehala aj retrospektíva diela Steiny a Woodyho Vašulku.⁴³ Pre akvizície do zbierok ale stále existovali veľké bariéry. Woody Vašulka hovoril o probléme, že raná tvorba videoumelcov je pevne zviazaná s nástrojmi, no inštitúcie venujú pozornosť pri uchovávaní len páskam, „evidencii“ umeleckého procesu.

43. Marita Sturken (ed.), *Steina and Woody Vasulka: Machine Media*, katalóg výstavy (San Francisco: SFMOMA, 1996), dostupný na http://vasulka.org/Catalogues/PDFs/Cat_MachineMedia.pdf.

„We realized that our language – a very ambiguous term, is located very much in the instrument [in a similar way that] photography and film was sort of located in its photographic or camera obscura principle, and the organizing principle was the pinhole. [T]here is nothing ephemeral. [But o]nly the tape, or the record, the evidence which we produced as a visual structure, or as audio structure, became this perishable librarian subject [which] we all got here for. The rest is a vast array of machinery that produced these things. So very early, we started to not only associate ourselves with people that would create these structures, technological structures, the machines, but also we started subconsciously, or consciously collecting them.“ (Woody Vašulka na sympóziu *Playback*, 1996)⁴⁴

Vašulkovci predtým realizovali rozsiahlu výstavu raných videoaparátov v rámci festivalu Ars Electronica v Linzi (Eigenwelt der Apparatewelt: pioneers of electronic art, 1992), no pre nedostatok záujmu po výstave putovali naspäť k ich pôvodným majiteľom.

44. <https://cool.culturalheritage.org/byorg/bavc/pb96/transc/pt1b.html>

Na prelome tisícročí v Spojených štátoch existovalo inštitucionálne podhubie, ktoré bolo kontaktnou zónou medzi mediálnou tvorbou a zbierkotvornou činnosťou. Ku konsolidovaniu síl v uchovávaní inštalácií a elektronického umenia dochádzalo pri dlhodobom kolaboratívnom výskume. Historickým míľnikom bolo sympóziu *TechArchaeology: A Symposium on Installation Art Preservation*, do ktorého sa v roku 2000 zapojilo 25 kurátorov, konzervátorov a umelcov. Podobne ako *Playback* projekt pozostával z pracovných skupín, no tie sa nesústredili na tematické okruhy, ale realizovali prípadové štúdie diel z výstavy *Seeing Time*, ktorá vtedy prebiehala v SFMOMA.⁴⁵ Dôležitým východiskom bolo, že „všetci, ktorí sa podieľajú na tvorbe, interpretácii a starostlivosti o tieto objekty – konzervátori, kurátori, umelci a technici – majú riešiť problémy spojené s ich zachovaním spoločne.“⁴⁶ Diskusie v pracovných skupinách sa primárne týkali výziev súvisiacich so zachovaním umeleckého zámeru pri zastarávajúcich a degradujúcich médiách. Tieto otázky účastníkov primäli, aby sa pri každom diele zaoberali budúcimi problémami s jeho prezentovaním a interpretáciou, identifikovali možné slabiny

45. *Journal of the American Institute for Conservation* 40(3): „TechArchaeology“, eds. Mona Jimenez a Paul Messier (jeseň-zima 2001), <http://cool.conservation-us.org/jaic/tocvol.html#vol40>. V nadväznosti na sympóziu o dva roky neskôr AIC zorganizovalo fórum v New Yorku a neskôr Guggenheim Museum započalo sériu TechFocus, venovanú videoumeniu (2010), filmu a diaprojektorovému umeniu (2012), softvérovému umeniu (2015) a 3D fabrikácii v umení (2020).

46. http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic40-03-001_indx.html

a formulovali potenciálne stratégie pre dlhodobé uchovávanie. Výsledky konverzácií boli následne prebrané na sympóziu v teoretických a technických súvislostiach.

Známou iniciatívou v oblasti mediálnej konzervácie je konzorcium Variable Media Network, ktoré v r. 2001 založilo Guggenheim Museum spolu s kanadskou nadáciou Daniel Langlois Foundation.⁴⁷ Pre Guggenheim, v ktorom od konca 90-tych rokov pôsobil kurátor mediálneho umenia Jon Ippolito, bolo cieľom vyvinúť stratégiu pre starostlivosť o umenie konceptu, minimalizmus a video. Za nadáciu Daniel Langlois, ktorá sa dlhodobo venovala uchovávaniu a archivácii materiálov súvisiacich s dejinami umenia a technológií, projekt viedol historik umenia a dokumentalista Alain Depocas.⁴⁸ Podobne ako *TechArchaeology*, konzorcium si zvolilo cestu prípadových štúdií, realizovaných odborníkmi z rôznych inštitúcií a disciplín. Diela boli vybrané tak, aby pokryli čo najširšiu škálu problémov a poskytli dostatočný základ pre vytvorenie všeobecných odporúčaní a modelov pre uchovávanie mediálneho umenia. Výstupom bola napokon jednotná stratégia, „Variable Media Approach,“ postavená na idei uchovávania nezávislého na médiu (media-independent preservation).⁴⁹ To spočíva v transfere zastaraných formátov do súčasných technológií, remediácii. Dielo v novej podobe je považované za autentické ak je zachované jeho „správanie,“ spoločne určené umeleckým zámerom, objektom a diváckym zážitkom. Napriek tomu, že autori vytvorili pre dokumentáciu „správania“ diel aj pomocný „Dotazník variabilných médií“ (Variable Media Questionnaire), tento prístup si našiel len obmedzené uplatnenie.⁵⁰ Vplyv projektu spočíva skôr v teoretickej rovine definovania spektra možných stratégií: uskladnenie, emulácia, migrácia a reinterpretácia.⁵¹ Nadácia Langlois pokračovala vo výskume mediálne-nezávislého uchovávania po svojej línii a realizovala ďalšie prípadové štúdie v spolupráci s kanadskými múzeami. Vytvorila príručku pre katalogizáciu, dokumentáciu a konzervovanie mediálneho umenia pod názvom DOCAM, ktorá stratégie rozšírila o rekonštrukciu.⁵²

MonteVideo zorganizovalo dve veľké cestovné prehliadky videoinštalácií, objednané štátom ako akúsi výkladnú skriňu súčasného holandského umenia.⁵³ Prvá z nich, *Imago*, priviezla v r. 1991 trinásť inštalácií aj do Domu umenia v Bratislave.⁵⁴ Všetky diela boli v Holandsku zaradené do štátnej zbierky.⁵⁵ Druhá z nich, *The Second*, cestovala so 17 inštaláciami vrátane

47. Na výskume spolupracovali Berkeley Art Museum/Pacific Film Archives, Franklin Furnace Archive, Performance Art Festival+Archives (Cleveland), Rhizome.org a Walker Art Center, <https://www.variablemedia.net/>. Projekt pokračoval pod inými názvami (Archiving the Avant Garde, Forging the Future) do r. 2009. Koordináciu v r. 2004 prebral digitálny umelec Richard Rinehart, ktorý v tej dobe pracoval v knižnici Múzea umenia v Berkeley (<https://www.si.edu/tbma/interview/interview-richard-rinehart>).

48. Nadáciu založil koncom 90-tych rokov kanadský animátor Daniel Langlois po tom, čo sa jeho softvér pre 3D animáciu stal priemyselným štandardom a odkúpil ho Microsoft. Bol použitý pre 3D efekty v hollywoodskych trháčoch ako Jurský park či Matrix. V r. 2011 svoju zbierku vyše 3000 audiovizuálnych diel a bohatú knižnicu a archív dokumentov, týkajúcich sa do veľkej miery aj Vašulkových diela, odovzdala do správy filmového archívu Cinémathèque québécoise.

49. Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitlin Jones (eds.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, a Montreal: Daniel Langlois Foundation, 2003), dostupné na https://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html. Richard Rinehart, Jon Ippolito, *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory* (MIT Press, 2014).

50. Dotazník bol prvýkrát zverejnený v r. 2008 vo forme webovej aplikácie, dodnes dostupnej na <https://variablemediaquestionnaire.net/>.

51. Napr. holandská LIMA nedávno realizovala projekt Unfold venovaný reinterpretácii ako najradikálnejšej z týchto stratégií, <http://li-ma.nl/site/article/unfold-mediation-reinterpretation>.

52. Publikovaný v r. 2010 na <https://www.docam.ca>.

53. Stedelijk Museum v Amsterdamu prezentovalo výstavu videoinštalácií, *The Luminous Image*, v r. 1984.

54. <http://nimk.nl/eng/exhibition/imago-fin-de-siecle-in-dutch-contemporary-art>, <http://nimk.nl/eng/imago-bratislava-slovakia>

55. Pre porovnanie, Centre Pompidou zbiera multimediálne inštalácie od r. 1976 (Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*) a dnes ich má v zbierke 160 (<https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/History-of-collections>). Tate realizovala ako svoju prvú akvizíciu videoinštalácie *Belshazzar's Feast, The Writing on Your Wall* od Susan Hiller v r. 1984.

Borealis Steiny Vasulky v r. 2000 aj do pražskej Národnej galérie.⁵⁶ O niekoľko rokov nato bol v krajine iniciovaný doteraz najväčší európsky výskumný projekt pre uchovávanie inštalácií, Inside Installations. Išlo o spoluprácu širokého spektra múzeí a ústavov zoskupených v asociácii INCCA. Zúčastnené strany preskúmali a zdokumentovali vyše tridsať komplexných inštalácií zo svojich zbierok. Okrem knihy pripravili webovú platformu s podrobnou dokumentáciou prípadových štúdií.⁵⁷ V tomto kontexte šlo o významný krok k demystifikácii starostlivosti o súčasné umenie, ktorej komunikáciu verejnosti, najmä čo sa týka praktických informácií o konkrétnych dielach, komplikuje záväzok zachovávať tajomstvo stanovený v etickom kódexe pre múzeá,⁵⁸ ale aj obavy, že zásahy konzervátorov budú vnímané ako odporúčania pre iné diela, za ktoré nemôžu niešť zodpovednosť. Situácii nepomáha ani neprehľadná situácia v medzinárodnom autorskom práve.⁵⁹

V súvislosti s Inside Installations publikovala zakladateľka mediálnej konzervácie v Tate Pip Laurenson vplyvnú esej, ktorá zreteľne artikuluje princípy konzervácie mediálnych inštalácií a mediálnej konzervácie všeobecne.⁶⁰ Autorka vychádza zo skutočnosti, že pre tieto práce je cieľ tradičnej konzervácie vrátiť objekt do pôvodného stavu neadekvátny. Inštalčné dielo sa výstavami spravidla obmieňa a ak by sme ho chceli uviesť do podoby, v akej bolo prezentované pôvodne, môže to byť technicky nemožné, a taktiež by sme šli proti zámeru tvorkyne, ktorá dielo postupne menila.⁶¹ S ohľadom na nestálosť a efemérnosť mediálnych inštalácií je potrebné sa pozdvihnúť nad materiálnu perspektívu typickú pre reštaurovanie maľby a sochárstva. Na tento účel zaviedla Laurenson do konzervačného diskurzu koncept alografickosti. Prebrala ho od Nelsona Goodmana, ktorý za alografickú považuje hudobnú a divadelnú tvorbu, teda diela pozostávajúce z partitúry a prevedenia. Analogicky k tomu, „časovo-založené“ dielo (time-based art) pozostáva z (konceptuálnej) identity a (časopriestorovej) iterácie.⁶² V tom sa líši od tradičnej maľby či sochy, ktoré možno označiť za autografické.⁶³ Pri reinštalácii mediálneho diela totiž niektoré jeho komponenty zostávajú, iné je možné obmeniť, podľa toho, ktoré vlastnosti sú pre jeho identitu podstatné. Podobne ako v prípade hudobných diel aj pre výtvarné diela je interpretácia často

56. <http://www.nimk.nl/second/>

57. Tatja Scholte, Glenn Wharton (eds.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), dostupné na <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33489>. Platforma bola po niekoľkoročnom výpadku sprístupnená v archivovanej podobe na <http://inside-installations.sbmkn.nl/>.

58. *ICOM Code of Ethics for Museums* (Paris: International Council of Museums, Paris, 2017): 42. Záväzok je v rôznych obmenách prebratý národnými zväzmi.

59. Kým verejné inštitúcie sú v tomto smere proaktívnejšie, súkromné štúdiá sú prakticky umlčané. Výnimkou sú sympóziá *The First Crack* (2015) a *Body of Work* (2018), ktoré v New Yorku zorganizovalo preslávené štúdio Contemporary Conservation Ltd Christiana Scheideman. Ten v minulosti spoluzakladal sekciu pre moderné a súčasné umenie v nemeckom zväze reštaurátorov.

60. Pip Laurenson, „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-based Media Installations“, *Tate Papers*, č. 6 (2006), dostupné na <https://tate.iro.bl.uk/work/530355f5-0b22-47f6-85c7-b4e8f401af32>.

61. Viď príklad inštalácie *News* od Hansa Haackeho v: Dušan Barok a kol., „From Collection Management to Content Management in Art Documentation: The Conservator as an Editor“, *Studies in Conservation*, roč. 64, č. 8 (2019): 472–489, dostupné na <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393630.2019.1603921>.

62. V múzejnej konzervácii sa pojem time-based media art etabloval pre diela, ktoré „majú fyzickú aj časovú dimenziu,“ čo obnáša videoumenie, mediálne a interaktívne diela a inštalácie, filmové diela, diela využívajúce diaprojektor, zvukové, digitálne a softvérovo-založené umenie (http://www.conservation-wiki.com/wiki/Electronic_Media). Príslušné konzervačné oddelenia sú spravidla zodpovedné aj za performatívne umenie.

63. Goodman (*Languages of Art*, 1976) pôvodne robil rozdiel medzi autografickými a alografickými dielami v ich falzifikovateľnosti. Falzifikáty vnímal ako príznačnejšie pre trh s výtvarným umením ako pre múzické umenia.

potrebná a predstavuje tak druhú fázu ich tvorby. Jednou z úloh konzervovania je preto (ideálne už pri akvizícii) dokumentovať umelecký zámer a na jeho základe určiť podstatné vlastnosti diela.⁶⁴ Rozsah týchto vlastností môže byť u niektorých diel veľmi široký, kým iní tvorcovia majú laxnejší prístup a zverujú veľkú časť rozhodovania výstavnému personálu. Laurenson v tejto súvislosti hovorí o „nahrubo“ a „natenko“ špecifikovaných dielach.⁶⁵

Dôležitou osobou v nemeckom kontexte konzervácie videoinštalácií je Jochen Saueracker. Počas svojho štúdia sochy na Akadémii v Düsseldorfe u Nam-June Paika mu začal v polovici 80-tych rokov pomáhať s prípravou a inštaláciami výstav, a čoskoro sa stal jeho hlavným technikom v krajine. Paik je vďaka svojmu dlhodobému pôsobeniu v nemeckom školstve, role pioniera umenia videa a tvorbe komplexných diel náročných na inštaláciu a údržbu akousi alfou-omegou nemeckej mediálnej konzervácie.⁶⁶ Sauerackerova expertíza bola žiadaná, najmä pre chýbajúcu dokumentáciu v múzeách, a postupne sa stal „inštitúciou,“ s ktorou múzeá a súkromné zbierky konzultujú nielen re-inštalácie a úpravy Paikových inštalácií (najmä po jeho smrti v r. 2006), ale reštaurovanie a konzervovanie videoumenia všeobecne, vrátane dlhodobej cestovnej výstavy *Video-Skulptur in Deutschland seit 1963*.⁶⁷ Nedávno sa pričínil o založenie nadväzujúcej odkazu japonskej videoumelkyne Shigeko Kubota, Paikovej partnerky.⁶⁸

Kľúčovou múzejnou iniciatívou pre uchovávanie mediálneho umenia v medzinárodnom kontexte bola Matters in Media Art. Išlo o dlhodobú spoluprácu medzi múzeami MoMA, SFMOMA a Tate, podporenú zberateľmi elektronického umenia Pamelou a Dickom Kramlichovcom.⁶⁹ V porovnaní s Variable Media Initiative, s ktorou prebiehala paralelne, bola orientovaná viac pragmaticky, na budovanie inštitucionálnej infraštruktúry. Trom múzeám pomohla vybudovať laboratóriá na konzervovanie mediálneho umenia.⁷⁰ Užitočnou pre širší kontext je najmä

70. Laboratóriá vytvorili traja koordinátori projektu zo svojich pozícií konzervátorov v jednotlivých múzeách. Pip Laurenson pracovala v Tate od r. 1996 na pozícií konzervátorky sochy; oddeľenie pre "Time-Based Media" založila v r. 2004; momentálne má tri stále pozície (Patrícia Falcão, Louise Lawson, Ana Ribeiro). Glenn Wharton sa stal mediálnym konzervátorom na plný úväzok v MoMA

v r. 2007, múzeum má teraz dve stále pozície (Peter Oleksik, Amy Brost). SFMOMA vytvorila prvé stále miesto v r. 2011 pre Martinu Haidvogel z Rakúska. Pre porovnanie, Guggenheim vytvoril prvú stálu pozíciu v r. 2008 pre Joannu Phillips. Ich úloha je do istej miery koordináčna. Okrem nich sa mediálnej konzervácii viac či menej priamo venujú stážisti, ako aj kolegovia z techniky, digitálnych odde-

64. Laurenson pracuje s pojmom "work-defining properties." Ako ich príklady uvádza: plány a špecifikácie vymedzujúce parametre novej zmeny; akceptovateľné zobrazovacie a prehrávacie zariadenia; akustické vlastnosti; úroveň svetla; spôsob, akým s dielom prichádza do kontaktu verejnosť; predošlá inštalácia, ktorú tvorca určil ako modelovú, atď. Pri digitálnych dielach neskôr zaviedla príbuzný pojem "significant properties," ktorý prebrala z oblasti digitálneho uchovávania.

65. Pojmy "thickly" a "thinly specified works" Laurenson prebrala z hubej teórie.

66. Prvé väčšie sympóziom venované uchovávaniu umenia, *Wie haltbar ist Videokunst?*, sa konalo pri príležitosti Paikovej výstavy v Múzeu umenia vo Wolfsburgu. ZKM Karlsruhe vlastní takmer 60 jeho diel, vrátane piatich videoinštalácií, spomedzi ktorých *Internet Dream* (1994) pozostáva z 51 monitorov. Hlavnou atrakciou stálej expozície v Kunstpalast Düsseldorf je Paikova inštalácia *Fish Flies on Sky* (1975) zo stropu visiacich 88 videomonitorov. K21 Düsseldorf vlastní jeho monumentálnu inštaláciu *TV Garden* (1974-77) pozostávajúcu zo 120 videomonitorov, 600 rastlín a jedného videa. Bývalá vedúca konzervácie v ZKM, Hanna Hölling, vydala knihu o konzervácii mediálnych inštalácií postavené na štúdiu Paikových prác. *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art* (University of California Press, 2017).

67. https://rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kuenstler-aus-flinger-n-repariert-video-installation-im-kunstpalast_aid-15362415

68. <http://www.shigekokubota-videoartfoundation.org/>

69. Kramlichovci boli spojení už so sympóziom TechArchaeology, ktorého prípadové štúdie boli realizované na dielach z ich zbierky, ktoré boli v tom období inštalované v SFMOMA.

lení, registrátori a kurátori. <https://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media>, https://www.moma.org/explore/inside_out/category/media-conservation/, <https://www.sfmoma.org/read/team-media-action-contem-plateion/>, <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>

praktická príručka pre akvizíciu, dokumentáciu, pôžičky a digitálnu archiváciu mediálneho umenia.⁷¹ Kým Variable Media Approach má dnes skôr priekopnícku hodnotu a príručka DOCAM nepresiahla kanadský kontext, Matters in Media Art dnes možno označiť za múzejný štandard v tejto oblasti.

Digitálne umenie

Digitálne umenie už dlhšie pre múzeá nie je novinkou. Výraznejšie ich zasiahol nástup internetového umenia v polovici 90-tych rokov, kedy začali s objednávkami diel a zakladaním webových galérií. Ich životnosť sotva presiahla niekoľko rokov, no mnohé z nich nedávno znovu sprevádzkovali.⁷² V nasledujúcej dekáde začali do zbierok pribúdať interaktívne inštalácie, softvérové-generovaný pohyblivý obraz, videohry, atď.,⁷³ a v priebehu druhej dekády možno badať postupnú konsolidáciu konzervovaných prístupov.⁷⁴

Ústrednou témou v uchovávaní digitálneho umenia je zastarávanie softvéru, na ktorom je dielo založené.⁷⁵ Rýchlo sa vyvíjajúce operačné systémy sú nekompatibilné nielen medzi sebou, ale aj medzi vlastnými verziami, čo znamená, že softvér v jeho pôvodnej verzii je funkčný napríklad len vo Windows 95, ktorý navyše už dvadsať rokov nie je v distribúcii. Softvér okrem toho môže byť závislý aj od konkrétnych aplikácií, protokolov a rozhraní, akými sú napríklad Javascript či Flash. Za účelom sfunkčnenia zastaraného softvéru sú v konzervovaní typické stratégie virtualizácie, emulácie a migrácie. Emuláciou sa typicky rozumie zabezpečenie hardvérových požiadaviek diela alebo jeho komponentu softvérom, napríklad emulácia 8-bitového počítača ZX Spectrum prístupná cez dnešný operačný systém macOS. Virtualizácia je vo výsledku podobná emulácii, no neobnáša napodobnenie hardvéru, ale zabezpečenie prístupu k nemu cez špecializovaný softvér. V oboch prípadoch môžu byť teda

71. Príručka vo finálnej podobe je od r. 2015 k dispozícii na <http://matter-sinmediaart.org>.

72. Tate resuscitovala zbierku Intermedia Art a rozbehla výskum pre uchovávanie sieťového umenia (<http://www2.tate.org.uk/intermediaart/>, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/reshaping-the-collectible>). Whitney Museum oživilo svoju online galériu Artport (<https://whitney.org/artport>). Guggenheim rekonštruoval tri sieťové diela, vytvorené pre múzeum na prelome tisícročia (<http://web.archive.org/web/20140911075148/http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2002/668-february-18-internet-art-commissions>, https://www.guggenheim.org/artwork/artwork_type/internet-art). Gallery9 Walker Art Centra je stále v prevádzke (<http://gallery9.walkerart.org/>). SFMOMA prevádzkovala E.space (http://web.archive.org/web/20080215025649/http://www.sfmoma.org/espace/espace_overview.html). Sieťové diela na zákazku vznikli aj pre Stedelijk Museum v Amsterdam. Moskovské Garage Museum nedávno spustilo výstavný priestor pre sieťové umenie (<https://garage.digital/en/projects>).

73. Prvým softvérovým dielom v zbierke Tate bola počítačom generovaná animácia *Becoming* (2003) od Michaela Craiga Martina. MoMA momentálne vo svojej zbierke eviduje vyše 70 softvérových diel (https://www.moma.org/collection/works?classifications=39&include_uncataloged_works=1).

74. ZKM koordinovalo výskum v tejto oblasti s ďalšími zbierkami v r. 2010-2012 (<http://www.digitalart-conservation.org/>). Guggenheim (Joanna Phillips) v spolupráci s ústavom počítačovej vedy na New York University (Deena Engel) v r. 2013-2019 realizoval projekt Conserving Computer-Based Art (<https://www.guggenheim.org/conservation/the-conserving-computer-based-art-initiative>). LIMA v spolupráci so SBMK robí od r. 2014 výskum uchovávania, prezentovania a distribúcie softvérového založeného umenia s každoročnými sympóziami Transformation Digital Art, nedávno rozšírený o medzinárodných partnerov (<http://documentingdigitalart.exeter.ac.uk/>).

75. V konzervácii je preto termín digitálne umenie často zamieňaný za "umenie založené na softvéri," resp. "softvérové založené umenie" (software-based art).

simulované hardvérové zariadenia prístupované z akéhokoľvek počítača, ktorý je schopný spustiť emulačný alebo virtualizačný softvér.⁷⁶ V konzervovaní umenia sa tieto prístupy rozvíjajú od konca nultých rokov, a v posledných rokoch môžeme sledovať rozširovanie možností v prístupe k emulovanému umeniu cez internet vďaka technológii „emulation as a service.“ Významnou je iniciatíva bwFLA na Univerzite vo Freiburgu, ktorú vedie Klaus Reichert.⁷⁷ Jedným z funkčných prototypov tohto centra je softvér Flusser-Hypertext, pôvodne vytvorený začiatkom 90-tych rokov na základe návrhu Viléma Flussera pre elektronický redakčný a publikačný systém.⁷⁸ Prototyp emuluje zastaraný systém Hypercard. Odlišnou stratégiou je migrácia, ktorá predstavuje pretvorenie diela alebo jeho komponentu s použitím súčasnej technológie, napríklad preprogramovanie softvérovej aplikácie do iného jazyka.⁷⁹

Výborným príkladom uchovávania softvérového umenia v praxi je rozsiahla webová retrospektíva internetovo-založeného umenia Net Art Anthology. Pripravila ju newyorská organizácia Rhizome, ktorá vznikla v 90-tych rokoch ako online komunita pre digitálnu kultúru. Popri svojom mailing liste spustila aj online archív digitálneho umenia, v ktorom mohli počas nasledujúcej dekády tvorcovia zaregistrovať alebo uchovať verzie svojich diel. Keď sa organizácia rozhodla archív niekoľkých tisícok diel sprofesionálniť, ukázalo sa, že to nie je technicky ani finančne možné. Namiesto toho vytvorila odbornú komisiu, ktorá vyseletovala sto diel, ktoré následne v priebehu niekoľkých rokov Rhizome zreštauroval a sprístupnil na špecializovanej webovej platforme.⁸⁰ Diela sú prezentované vo forme online výstavy ako reinscenácie, prístupné vo vnútri internetového prehliadača. Okrem emulácie projekt pracuje aj so stratégiou migrácie, napríklad pri webovej časti komplexného diela Shu Lea Cheang, *Brandon*.⁸¹ Pri iných dielach boli zvolené stratégie rekonštrukcie, či dokonca reperformancie, keďže nešlo o výhradne „natívne digitálne“ práce.⁸² Pre umeleckého riaditeľa Rhizome Michaela Connora je projekt predovšetkým o príbehoch. Každé dielo ma dedikovanú podstránku, na ktorej je prezentované spolu s kurátorským naratívom, rozdeleným do samostatných krátkych blokov v alúzii na nástenné múzejné popisky k dielam v ére tvítov. Texty sú prístupné laikovi a šikovne kombinujú historický, technický a konzervačný kontext. Dopĺňajú ich rozhovory s umelcami a kritické eseje na stránke Rhizome.⁸³

Kľúčovým pre iniciatívu takéhoto rozsahu bola dostupnosť emulačných a archívnych služieb, ktoré Rhizome vyvinul pod vedením odborníka na digitálne uchovávanie Dragana Espenschieda v priebehu minulej dekády. Webrecorder umožňuje

76. Tom Ensom vo svojej dizertácii (2019) približuje stratégie na príkladoch diel zo zbierky Tate Modern. Dostupná na [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/technical-narratives\(e01b94-08bd-4b83-aeef-4e7d-6d5b0dfc\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/technical-narratives(e01b94-08bd-4b83-aeef-4e7d-6d5b0dfc).html).

77. <http://eaas.uni-freiburg.de/>

78. <http://eaas.uni-freiburg.de/demo-flusser.html>

79. K súčasnej diskusii o stratégii migrácie viď napr. Deena Engel, Joanna Phillips, "Introducing 'Code Resituation': Applying the Concept of Minimal Intervention to the Conservation Treatment of Software-based Art", *The Electronic Media Review*, roč. 5 (2017-2018), dostupné na <http://resources.culturalheritage.org/emg-review/volume-5-2017-2018/engel-2/>.

80. <https://anthology.rhizome.org/>

81. Migráciu realizovalo Guggenheim Museum v spolupráci s ústavom počítačovej vedy na New York University. Viď pozn. 78.

82. Takto pojem "born-digital" prekladá český Národní filmový archiv, viz. napr. <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/07/Výroční-zpráva-NFA-za-rok-2014.pdf>.

83. Podobný projekt, no so zánorovo širším záberom na dejiny digitálneho umenia v Holandsku, realizovala LIMA. <https://www.digitalcanon.nl/>

archivovať webstránku s rôznymi závislosťami na externých službách, akými sú videá vložené z Youtube či konverzácia z Twittera, ale aj na zastaraných technológiách ako Flash či Java.⁸⁴ Oldweb.today zase umožňuje zobrazit' webstránku v rôznych zastaraných prehliadačoch, ako aj poskladať jej archív z rôznych čiastočne archivovaných verzií.⁸⁵ Oba systémy sú voľne dostupné.⁸⁶ Popri nich vyvinula LIMA v spolupráci so slovenským divadelným a audiovizuálnym umelcom Petrom Gondom a holandským umelcom Constantom Dullaartom službu pre uchovávanie sieťových diel, ArtHost.⁸⁷

Záver

V tejto eseji bol priestor na diskusiu len niektorých foriem súčasného umenia.⁸⁸ Súčasná konzervácia sa ale zďaleka neobmedzuje iba na video, inštalácie a digitálnu tvorbu. Živé sú napríklad diskusie o uchovávaní delegovaných performancií, ktorých zbieranie siaha do r. 2005, kedy Tate zaradila do svojej zbierky prácu *Good Feelings in Good Times* Romana Ondáka.⁸⁹ Uchovávaní performance bolo venovaných niekoľko výskumných projektov, podujatí a dizertačných prác.⁹⁰ Rozbiehajú sa diskusie o uchovávaní umenia pracujúceho s virtuálnou realitou, ako aj využitie virtuálnej reality v uchovávaní.⁹¹ Čoraz rozšírenejšou stratégiou uchovávania je digitálne publikovanie, pre ktoré nie je Net Art Anthology zďaleka jediným príkladom.⁹² Pripravovaný nový ročník podujatia TechFocus je venovaný fabrikovanému umeniu (3D printed art). Začína sa tiež diskutovať o uchovávaní umeleckého výskumu, ktorý naberá na význame v súčasnej tvorbe, no zbierkami ostáva nepovšimnutý.⁹³ V konzervačnom výskume získavajú svoje pevné miesto aj etnografické metódy.⁹⁴

90. Napríklad Nemecký zväz reštaurátorov venoval téme sympóziu v r. 2016. Video dokumentácia je dostupná na <https://www.restauratoren.de/collecting-and-conserving->

91. Viď napr. prezentáciu Sashy Arden na sympóziu vo Vašulka Kitchen. Na iPRES2019 v Amsterdame k tejto téme pripravili hackathon Tom Ensom (Tate),

92. Dušan Barok, "Publishing as Art Preservation", prednáška, MAPS2020 (Budapešť: Ludwig Museum, 2020). Video

93. Dušan Barok a kol., „Publishing as a Strategy for Preserving Artistic Research“ (Monoskop, 2020), dostupné spolu

94. Popredným príkladom je spomínaná kniha Vivian van Saaze (2013). Sanneke Stigter svojou dizertáciou do

84. <https://webrecorder.net/>

85. <http://oldweb.today/>

86. <https://github.com/webrecorder>, <https://github.com/oldweb-today>

87. <https://www.li-ma.nl/lima/article/arthost>

88. Esej tiež pre obmedzený rozsah kladie dôraz na americké, nemecké, holandské a britské prostredie, no zaujímavé iniciatívy pôsobia aj v Rakúsku (Ars Electronica; Oddelenie Image Science na Donau-Universität v Kremži; nezisková distribučná spoločnosť SixPackFilm; v minulosti aj Ludwig Boltzmann Institute Media Art Research), Maďarsku (Ludwig Museum a jeho séria MAPS: Media Art Preservation Symposium; centrum C3 v Budapešti), Poľsku (centrum WRO; prelomový projekt Re:Senster), Rusku (MediaArtLab a jeho MediaMuseum; platforma Garage Digital), Francúzsku (Centre Pompidou; PAMAL), Švajčiarsku (HeK; AktiveArchive), Belgicku (PACKED), Austrálii (ACMI) a inde. Širší prehľad poľa konzervácie súčasného umenia je dostupný na <https://monoskop.org/Art/Conservation>.

89. Širší prehľad performatívnych diel v zbierkach verejných múzeí je na https://monoskop.org/Performance_art#-Works.

-performance-art-videos/. Acatia Finbow napísala dizertáciu o uchovávaní performance v Tate (2017), Iona Goldie-Scot v rámci NACCA skúmala z pohľadu konzervácie radikálnu tvorbu Tina Sehgal.

Jack McConchie (Tate), Dragan Espenschied (Rhizome), Claudia Roeck (Amsterdamská univerzita) a Mark Hellar (BAVC).

záznam dostupný na <http://maps2020.ludwigmuseum.hu/speaker/dusan-barok/>.

s prípadovou štúdiou na https://monoskop.org/Naked_on_Pluto/Preservation.

etnografický pohľad na konzervovanie v MoMA.

Inštitucionálne prístupy sa takisto vyvíjajú a prispôsobujú potrebám a víziám. Z pohľadu múzeí a zbierok všeobecne je prirodzené nadväzovať užšiu spoluprácu s organizáciami, ktoré sa určitému umeleckému žánru venujú dlhodobo. Spolupráca SFMOMA s miestnym komunitným videocentrom Bay Area Video Coalition bola pre mediálnu kompetenciu múzea kľúčová a v osobe Marka Hellara pokračuje po takmer troch dekádach dodnes. V holandskom prostredí pokračuje LIMA v odkaze svojich prechodcov MonteVideo a NIMk a dnes je popri svojich iných aktivitách akýmsi externým pracoviskom pre mediálnu konzerváciu pre celú škálu múzeí v krajine, aj vďaka ich mobilizácii do spoločnej iniciatívy SBMK. Nadácia Imai a jej predchodca 235 Media sú podobne prirodzeným partnerom pre nemecké múzeá. V prípade Christopa Blaseho a ZKM došlo k fúzií síl a vytvoreniu laboratória v múzeu, ktoré by si ho inak muselo budovať samo. Nové umenie môže byť tiež spúšťačom a dôvodom pre užšiu spoluprácu medzi rôznymi oddeleniami v múzeu. Spomínaná SFMOMA vytvorila pracovnú skupinu s názvom „Team Media,“ ktorá sa stretáva raz za mesiac a je otvorená všetkým, ktorí majú s mediálnymi dielami do činenia, vrátane konzervátoriek, kurátorov, registrátoriek, technikov a vedúcej zbierky. Tá je dnes v centre rozširovania, vystavovania a uchovávania zbierky elektronického umenia a dizajnu v múzeu.⁹⁵ Akvizícia zbierky vplyvného hnutia New Tendencies v Múzeu súčasného umenia v Záhrebe mala v koordinácii vedúcej konzervácie Mirty Pavić takisto efekt posilnenia spolupráce medzi oddeleniami v inštitúcii. Momentálne sa zdá, že vytvorenie špecializovanej pozície mediálnej konzervátorky a konsolidácie tejto činnosti do dedikovaného laboratória je možné len vo veľkých múzeách. Tate, MoMA a SFMOMA pre ne dostali impulz od súkromných zberateľov v Matters in Media Art, pre Guggenheim a Rhizome bola takisto kľúčová podpora zo súkromnej sféry a nadácií.⁹⁶ Dá sa ale očakávať, že v dlhodobom horizonte pôjde o nástojčivú otázku pre zbierky súčasného umenia všeobecne.⁹⁷ Kľúčovými zdrojmi pre oblasť uchovávania súčasného umenia ostávajú informačný portál a profesionálna sieť INCCA.org a rovnako voľne dostupná príručka pre starostlivosť o mediálne diela, MattersInMediaArt.org.⁹⁸

Nemenej podstatné je vzdelávanie. Kým tradičná konzervácia stojí na presahoch s chémiou a čiastočne fyzikou a biológiou, pri súčasnom umení naberajú na dôležitosti presahy s dejinami a teóriou umenia, dejinami mediálnych technológií a archívami, knižničnými a informačnými vedami. Mnohí sa k mediálnej konzervácii dostávajú práve z týchto oblastí. V posledných rokoch tiež začali vznikať magis-

98. Napriek tomu, že k tejto oblasti vyšlo veľké množstvo monografií a zborníkov, je ťažké vybrať jeden kľúčový. Ich prehľad, spolu s ďalšími užitočnými zdrojmi je dostupný na <https://monoskop.org/Art/Conservation>. Dôležitým dokumentom je Rozhodovací model pre konzerváciu a prezentáciu súčasného umenia (viac v pozn. 99). Glenn Wharton momentálne pripravuje pre Getty rozsiahlu antológiu historických textov o konzervácii súčasného umenia. Okrem toho, Joanna Phillips a Deena Engel pripravujú prehľadovú antológiu venovanú súčasnej

95. Reportáž z jedného jej stretnutia je na <https://www.sfmoma.org/read/team-media-action-contemplation/> a jej genealógiu rozoberá <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393630.2019.1603921>.

96. Dedikované pozície pre mediálnu konzerváciu majú aj ZKM Karlsruhe, Staatsgalerie Stuttgart, MMK Frankfurt, Stedelijk Museum v Amsterdame, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian American Art Museum, M+ Museum Hong Kong či Art Gallery of New South Wales v Sydney.

97. Inštitucionálne modely analyzuje Pip Laurenson, "Emerging Institutional Models and Notions of Expertise for the Conservation of Time-Based Media Works of Art", *Techné*, č. 37 (2013): 36-42, dostupné na <https://academia.edu/33313096/>.

situácii v konzervácii mediálneho umenia. Tu je na mieste spomenúť aj knihu Salvadora Muñoz-Viñasa, *Teoría contemporánea de la restauración* (2003; anglicky *Contemporary Theory of Conservation*, 2005), ktorá bola v r. 2015 preložená aj do češtiny. Muñoz-Viñasa zdieľa so štúdiami konzervácie súčasného umenia niektoré východiská, ktoré ich odkláňajú od tradičného, „vedeckého“ reštaurovania, no ich prínos zachytáva iba okrajovo. Jeho terminológia sa navyše ukázala ako nie veľmi kompatibilná s diskurzom, ktorý od konca 90-tych rokov nabral rýchly vývoj.

terské štúdijné programy so špecializáciou na mediálnu konzerváciu. Ponúka ich niekoľko škôl: Univerzita umení v Berne, Akadémia výtvarných umení vo Viedni, Štátna akadémia umenia a dizajnu v Stuttgarte, New York University a v príprave je odbor na Amsterdamskej univerzite.⁹⁹ V posledných desiatich rokoch Maastrichtská a Amsterdamská univerzita v spolupráci so širokým spektrom medzinárodných univerzít, akadémií a múzeí iniciovali doktorandský výskumný program v konzervácii súčasného umenia, vychádzajúci z teórie praktík (practice theory). Jeho najnovšou fázou bol projekt New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA) s pätnástimi výskumnými pozíciami.¹⁰⁰

V Česku a na Slovensku sa na otázky zbierania a starostlivosti o súčasné formy umenia zvykne nazerať z niekoľkých perspektív. Filmové archívy, najmä český Národný filmový archív, sa už dlhšiu dobu angažujú v otázkach digitálneho reštaurovania a digitálneho uchovávania pohyblivého obrazu, ktoré sú kľúčové aj pre kontext konzervácie umenia, a to jednak videa a v rovine digitálneho uchovávania aj softvérových a dátových komponentov umeleckých objektov.¹⁰¹ Rolu zohrávajú aj knižnice, pre ktoré sú dnes multimédiá súčasťou spektra publikácií,¹⁰² a takisto distribútori a galérie.¹⁰³ Toto úzko súvisí s digitalizáciou a poskytovaním prístupu k digitálnemu obsahu, ktoré sú dnes podstatnými témami prakticky pre každú pamäťovú inštitúciu. V prípade jednokanálového videoumenia môže ísť o schodnú cestu, a momentálne vyvíja aktivity týmto smerom aj český Národný filmový archív.¹⁰⁴ Na druhej strane, múzeá nadobúdajú digitalizáciou skúsenosti a vytvárajú pracoviská, ktoré majú perspektívu podporovať starostlivosť o zbierky v širšom rozsahu.¹⁰⁵ Pozornosť je venovaná tiež role

99. V Berne špecializácia existuje od r. 2001 a momentálne ju vedie Martina Haidvogel, bývalá mediálna konzervátorka v SFMOMA (<https://www.hkb.bfh.ch/en/studies/master/conservation-restoration/>). Vo Viedni je súčasťou špecializácie moderné a súčasné umenie, ktorá existuje od r. 2005 (https://www.akbild.ac.at/portal_en/institutes/conservation-restoration/studios/modern-and-contemporary-art). V Stuttgarte beží od r. 2006, kde ju vedie videoumelec Johannes Gfeller, ktorý predtým zakladal program v Berne (<https://www.abk-stuttgart.de/studium/studienangebote/konservierung-und-restaurierung-neuer-medien-und-digitaler-information-knmdl.html>). V New Yorku ju v r. 2019 založila nemecká mediálna konzervátorka Christine Frohnert (<https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/conservation/time-based-media.htm>). V Amsterdame iniciatívu vedie bývalá konzervátorka Múzea Kröller-Müller, Sanneke Stigter (<https://uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/research-projects/media-art/media-art-conservation.html>).

sensation--revisited_63959.php. Na r. 2021 je plánovaná knižná publikácia z projektu vo vydavateľstve Springer. Predošlými programami v koordinácii Renée van de Vall prešli popredné protagonistky súčasnej konzervácie Vivian van Saaze, Tatja Scholte, Sanneke Stigter či Hanna Hölling. Spomedzi múzeí je aktívnu v doktorskom výskume v spolupráci s univerzitami napríklad Tate.

vedením Andrei Průchovej NFA realizoval projekt pre uchovanie multimediálneho diela Laterna magika z konca 50-tych rokov, v ktorom postupoval aj formou umeleckej reinterpretácie (<https://laterna-research.cz/>). Téma archívacie umenia sa tiež venujú bakalárske práce Matěja Strnada (FAMU, 2012), Alisy Zablukovskej (Karlova univerzita, 2013) a Lucie Ročňákovéj (Karlova univerzita, 2015) a dizertácia Jany Písařkovéj (FavU, 2016).

sekcii venovanú českému internetovému umeniu.

chádzanie s pohyblivým obrazom a zodpovednosť voči jeho tvorcom, <https://etcgalerie.cz/cs/manual/>.

do zbierky Národného múzea prešiel do správy jeho knižnice. <http://www.video-kunstarkivet.org/>

105. Medzinárodné renomé má digitálne pracovisko Slovenskej národnej galérie pod vedením Michala Čudrnáka, <https://lab.sng.sk/>.

100. Jednu z nich zastával autor tejto eseje na Univerzite v Amsterdame. <http://nacca.eu/>. V r. 2018 iniciatíva pripravila novú verziu kľúčového dokumentu pre oblasť konzervácie umenia, *Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, dostupný na <https://www.th-koeln.de/en/decision-making-model-for-contemporary-art-conservation-and-pre->

101. NFA vyvíja v tomto smere okrem digitálneho reštaurovania a uchovávania filmu niekoľko aktivít. Z pohľadu mediálnej konzervácie je zásadný rozsiahly projekt pod vedením Martina Blažička a Sylvie Polákovéj, ktorý má za cieľ vytvorenie stratégie pre uchovávanie a sprístupnenie audiovizuálnych diel mimo kontext kinematografie, v rámci ktorého spracúva obsiahly archív českého videoumenia, ktorý mu zverilo VVP AVU (<https://videoarchiv-nfa.cz/>). Pod

102. Napríklad Webarchív českej Národnej knižnice pripravuje tematickú

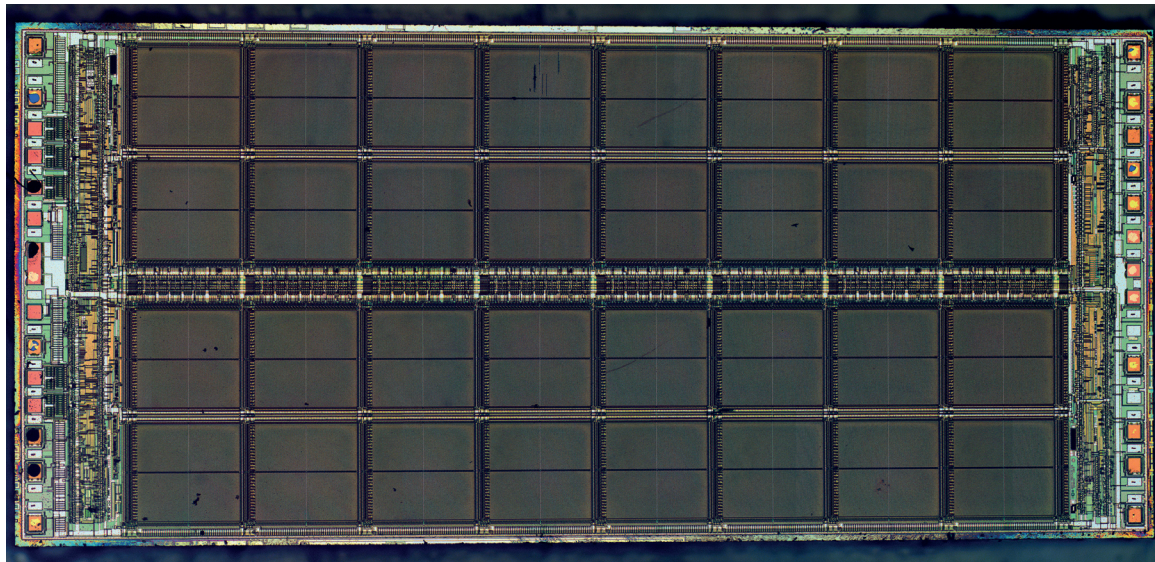
103. Výrazné sú aktivity platformy PAF sídliacej v Olomouci, <http://www.pifpaf.cz/distribuce/>. Pražská etc. galerie v r. 2019 formulovala východiská pre za-

104. Pre porovnanie, archív nórského videoumenia, Videokunstarkivet, po neúspešných snahách o jeho akvizíciu

dokumentácie výstav a umenia.¹⁰⁶ Perspektívnu zároveň môže byť výmena a spolupráca s iniciatívami v širšom regióne. Prax a reflexia archivácie, digitalizácie a dokumentácie ponúkajú sľubný základ pre ďalšie rozvíjanie schopností a budovanie sebadôvery v zbieraní a uchovávaní súčasného umenia. Sú v ňom aj svedectvá doby, ktoré náležia nám všetkým.

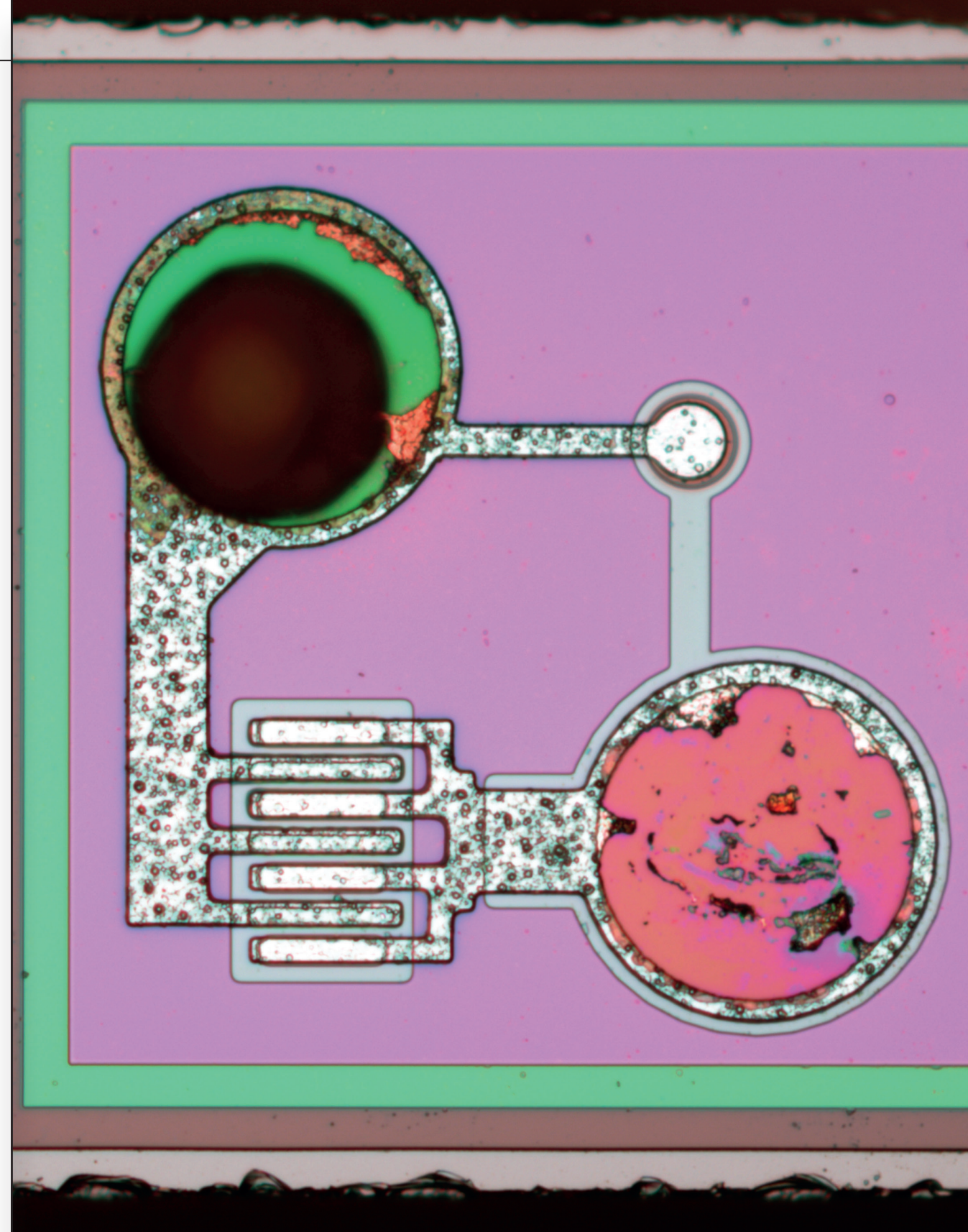
August 2020

Tento dokument podlieha licencií Creative Commons BY 4. 0.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Integrovaný obvod Micron Technology MT4C1024
kapacita 1 megabitový ekvivalent 2^{20} bitů nebo 128 KB.

106. David Fesl, Isabela Grosseová (ed.), *After Life výstavy* (Praha: Akademie výtvarných umění, 2019).



Nexperia-BFS20-2 NPN medium frequency transistor
zdroj: zeptobars.com

Vašulkova kuchyňská kniha #1

texty k médiím: první & poslední

VASULKA KITCHEN Cooking Reader #1

BEYOND MEDIA TEXTS: Primal & Final

Editor

Miloš Vojtěchovský

Autoři

Flóra Barkóczi, Dušan Barok, Martin Blažíček, Vannevar Bush, Lenka Dolanová, Kateřina Drajsajtllová, Jakub Frank, Joey Heinen, Jana Horáková, Erkki Huhtamo, Vít Janeček, Michal Klodner, Barbora Kundračiková, Štěpán Miklánek, Gustav Metzger, Anna Olszewska, Kryštof Pešek, Miklos Peternák, Pavel Sikora, Matěj Strnad, Barbora Šedivá, Miloš Vojtěchovský, Peter Weibel, Gaby Wijers, Gene Youngblood.

Překladaťelé

Miloš Bartoň, Vít Bohal, Lenka Dolanová, Tomáš Dvořák, Dan Hrabina, Jiří Novák, Miloš Vojtěchovský

České jazykové korektury

Kateřina Danielová, Markéta Slezáková, Radka Loukotová, Michal Jurza

Ilustrace

vasulka.org, wikipedia, archive.org, kristofkintera.com, zeptobars.com

Anglické jazykové korektury

Ken Ganfield, Jennifer DeFelice

Redakce

Marika Svobodová

Grafický design

Karel Bařina

Tisk

Tribun EU s.r.o.

Náklad

200 ks

ISBN: 978-80-907763-4-0

This publication is licensed under Creative Commons Attribution NonCommercial ShareAlike 4.0 Unported (CC BY-NC-SA 4.0)



Vydává Vašulka Kitchen Brno jako doprovodnou publikaci ke kolokviu Umělecké sbírky digitální epochy v galerii a muzeu, které proběhlo v listopadu 2019.

Centrum umění nových médií

VAŠULKA KITCHEN BRNO, z. s.,

Malinovského nám. 2,

602 00 Brno

<https://vasulkakitchen.org>

email: info@vasulkakitchen.org

Kniha vychází s podporou Státního fondu kultury České republiky.



Státní fond kultury ČR

Kniha vychází za finanční podpory statutárního města Brna.

B | R | N | O

Publikace byla vydána s částečnou podporou Technologické agentury České republiky, v rámci programu ÉTA. Jedná se o jeden z výstupů projektu Media Art Live Archive. Inteligentní rozhraní pro interaktivní zprostředkování kulturního dědictví (No. TL02000270).

T A

Č R



Dům umění města Brna
The Brno House of Arts

MUNI



MINISTERSTVO
KULTURY

**FLASH
ART**

Czech and Slovak Edition

muo
muzeum
umění
olomouc

Obsah

- 7 **Konečnost a nekonečnost uměleckého díla ve sbírkách a v jiných souvislostech**
Poznámka editora
Miloš Vojtěchovský
- 13 **Finitude and Eternity in the Artwork in Collections and Other Contexts**
A Note from the Editor
Miloš Vojtěchovský
- 19 **Digitální zapomnění. K hmotným dějinám médií**
Peter Weibel
- 29 **Prístupy k uchovávaniu súčasného umenia**
Video, inštalácie, digitálne umenie a otázky mediálnej konzervácie
Dušan Barok
- 51 Případové studie**
- 53 **Péče o umění nových médií v Nizozemí, krátký přehled**
Gaby Wijers
- 63 **SENSTER 2.0: kulturní kontext kurátorství mediálního umění**
Anna Olszewska
- 73 **Chtít toho příliš. Nadace C3 v roce 2017 a zpráva „404“**
Miklos Peternák
- 81 **Technologie jako nástroj komunikace. Používání elektronických a digitálních médií v budapeštském Artpool Art Research Center od roku 1980 do současnosti**
Flóra Barkóczi
- 89 **Machine Vision / Computer Vision**
Ke konceptuálním východiskům projektu Vašulka Live Archive
Jana Horáková et. al.
- 105 **Archivní obsese. Cesty archivem Steiny a Woodyho Vašulkových**
Lenka Dolanová
- 111 **Archivace Bratrstva: návrh technické genealogie pro díla z oblasti**
Time-Based Art
Joey Heinen

- 133 **Neklid obrazu: Meze pohybu**
Kryštof Pešek, Matěj Strnad
- 141 **Databáze jako nová teorie všeho – věci, sítě, stropy a konstrukce**
Jakub Frank, Barbora Kundračíková
- 147 **Média manipulace, média imaginace**
Michal Klodner

163 Přílohy / Appendix

- 165 **Průběžný okraj**
K filmům mimo mantinely kinematografie ve sbírce Národního filmového archivu
Martin Blažíček
- 169 **Archiv Vašulka Kitchen Brno – stručná zpráva o probíhajícím projektu**
Barbora Šedivá, Kateřina Drajsajtlová
- 173 **Woody Bohuslav Vašulka: poznámka k jeho básnické tvorbě**
Vít Janeček
- 177 **Jak si lze myslet**
Vannevar Bush
- 195 **Poznámky ke krizi v technologickém umění**
Gustav Metzger
- 201 **Masmédia a budoucnost touhy**
Gene Youngblood
- 217 **Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity**
Erkki Huhtamo
- 231 **Program kolokvia / Program of the Colloquium**
Brno 2019

243 Biografie autorů / Author Biographies