

# Umělec v roli režiséra: Současné možnosti distribuce a prezentace *jiných* filmů

Bc. Kamila Bialešová

---

Diplomová práce 2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize  
akademický rok: 2016/2017

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Kamila Bialešová**  
Osobní číslo: **K15301**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Produkce**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Umělec v roli režiséra: Současné možnosti distribuce a prezentace jiných filmů.**

**2. Praktická část:**  
**Audiovizuální dílo v režii Martina Janouška s názvem Červená, délka minimálně 20 min., produkce.**

Zásady pro vypracování:

**1. Teoretická část:**

**Rozsah práce: minimálně 60 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.**

**Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a do příslušné složky na AAV-NAS.**

**Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.**

**2. Praktická část: Vstupní dílo:**

**a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.**

**b) Grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového**

plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách).

c) Film ve formátu HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC) a kompresí H.264 s nekomprimovanou zvukovou stopou a to ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

d) Film ve formátu HD, barevné rozhraní 4:2:2, hloubka 10 bit, kodek Avid DNxHD 185x a s nekomprimovanou zvukovou stopou a to ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

e) Pokud je film vytvořen s vícekanálovou zvukovou stopou budou výše uvedené formáty opatřeny navíc exporty stereo a vícekanálový. f) Technický scénář, dialogová listina a synopse (česky i anglicky!!) jen digitální verze (\*.DOC).

g) Vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA.

h) Body b g budou přehledně uloženy v příslušné složce na AAV-NAS. Podmínkou je také odevzdání externího uložště, které bude obsahovat body a - g, dále zdrojové materiály, střihovy a zvukový projekt (vše řádně a přehledně označeno).

i) 3ks souborů tištěných prací v kroužkové vazbě, které obsahují: případovou studii o realizaci praktické části ve všech fázích výroby v rozsahu 2 normostrany, včetně distribučního záměru, dále explikaci, technický scénář, rozpočet filmu, štábovou listinu, natáčecí plán, denní dispozice, denní zprávy, seznam uzavřených smluv, vyúčtování filmu, anotaci filmu, ohlasy na film v tisku a další dle dispozic vedoucího práce.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Vše je také řádně uloženo na NAS-FMK. Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

**SZCZEPANIK, Petr (ed.). Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. ISBN 80-239-4107-0.**

**SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2008. Akta F. ISBN 978-80-7308-264-2.**

**BOURRIAUD, Nicolas. Relational aesthetics. Přeložil Simon PLEASANCE, přeložil Fronza WOODS, přeložil Mathieu COPELAND. Dijon: Les presse du réel, 2002. Collection documents sur l'art. ISBN 2-84066-060-1.**

**BELTING, Hans. Konec dějin umění. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2000. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0856-8. 8.**

**BOYLE, D. A Brief History of American Documentary Video. In Illuminating video: An essential guide to video art. ed. Doug Hall and Sally Jo Fifer. New York: Aperture, 1990.**

**MARSH, K. Independent video. New York, 1973. 49 MEIGH-ANDREWS, Ch. A History of Video Art: The Development of Form and Function. Oxford: Berg, 2006.**

**DOLANOVÁ, Lenka (2003): Vstup pohyblivých obrazů do galerie. Illuminace 2003, R.15, č. 4.**

**Cinepure #44: Film na výstavě. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2006, Březen, 2006(44). ISSN 1803-. 6635.**

**NEDĚLA, Jiří (2007): Videoart, pohyblivý obraz trochu jinak. 25fps, R.1, č. 1. [http://25fps.cz/archiv/videoart\\_01.pdf](http://25fps.cz/archiv/videoart_01.pdf) (13.4.2007).**

Vedoucí teoretické části:

**Mgr. Markéta Dvořáčková**  
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

**Mgr. Kateřina Buzková**  
Ateliér Audiovize


Datum zadání diplomové práce:

**1. prosince 2016**

Termín odevzdání diplomové práce:

**9. května 2017**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2016

  
doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



*Bébarová*  
Mgr. Jana Bébarová  
vedoucí ateliéru

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby<sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3<sup>2)</sup>;
- podle § 60<sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60<sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 11.4.2014 .....

Jméno, příjmení, podpis Kamila Biaková Múrova .....

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výstik práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíží k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## ABSTRAKT

Jaké jsou možnosti distribuce *jiných* filmů, myšleno filmů neklasických, často nenarrativních, výtvarných, experimentálních? Jaké existují prezentační platformy věnující se *jiným* filmům a jakým způsobem jsou financovány? Díla kinematografická označovaná jako experimentální film, non-objective film či jiným kinematografickým pojmoslovím jsou uváděna v prostředí galerií a naopak díla výtvarného charakteru označená jako videoart na filmových přehlídkách. Současná prezentace filmů přestává být doménou pouze kinosálů, ale objevuje i jiné prezentační prostory. Práce sleduje, jakým způsobem se k dílům staví festivalová produkce a galerie. S otázkou změn prostředí, kde je možné díla sledovat, souvisí také změna označování díla jako takového. To jsou témata, která jsou v této práci sledována s ohledem na recepční změny s tím spojené.

V rámci nových prezentačních možností se mění i distribuční strategie jednotlivých institucí. Analýza tohoto prostředí je podmíněna relevantními výstupy galerií a festivalů, které pomohly utvořit celistvější náhled na tento fenomén, jenž zaujímá neodmyslitelnou pozici v kinematografii, v dnešní době propojené se současným výtvarným uměním.

Klíčová slova: *jiné* filmy, pohyblivé obrazy, videoart, experimentální film, distribuce, prezentace, recepce, intermedialita, kino, sbírky, archivace, galerie, audiovizuální dílo.

## ABSTRACT

Which are the ways of *other* film distribution, meant non-classic films, often non-narrative, artistic or experimental? Which are the *other films* presentation platforms and how they are financed? The cine artworks such as experimental films, non-objective films or differently called films are presented in galleries and conversely art works such as video art are presented at film festivals. Current film presentation is seeking for more. It is not only the cinema, where you suppose to see this kind of art. This thesis is going to describe the approach of festival production or galleries. Alongside with the change of presentation environment comes the need of the terminology change. With respect to the perception changes we will seek these re-locational trends in this thesis. In terms of new presentation and distribution approaches, the distribution strategy of particular institutions also has changed. The analysis of this specific environment will be conditioned by relevant outcomes from

particular cinemas, galleries or festivals which will create a holistic perspective on this phenomenon; the phenomenon which nowadays occupies an essential place in *fine art-cinematography*.

Keywords: *other* films, moving pictures, video-art, experimental film, distribution, presentation, perception, intermediality, cinema, archive, gallery, audiovisual art

Mé poděkování patří Mgr. Markétě Dvořáčkové za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování diplomové práce věnovala.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.



<b>1 ÚVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>I. 3</b>	
<b>TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>3</b>
<b>2 JINÉ FILMY .....</b>	<b>4</b>
2.1 DEFINICE POJMU <i>JINÉ</i> FILMY.....	4
2.2 <i>JINÉ</i> FILMY EXPERIMENTÁLNÍ .....	6
2.3 <i>JINÉ</i> FILMY VIDEOART .....	8
2.4 SUMARIZACE .....	10
<b>3 DIGITALIZACE A ZMĚNA RECEPCE .....</b>	<b>12</b>
3.1 VÝZNAM DIGITALIZACE PRO <i>JINÉ</i> FILMY .....	13
3.2 DIGITALIZACE V RÁMCI ARCHIVACE.....	14
<b>4 INTERMEDIALITA .....</b>	<b>16</b>
4.1 RELOKACE A RECEPČNÍ ZVYK.....	18
4.1.1 <i>Divák nebo návštěvník</i> .....	21
<b>II. 22</b>	
<b>PRAKTICKÁ ČÁST.....</b>	<b>22</b>
<b>5 PODPORA A ZPŮSOB FINANCOVÁNÍ .....</b>	<b>23</b>
5.1 PODPORA EXPERIMENTÁLNÍHO FILMU ZE STÁTNÍHO FONDU NA PODPORU A ROZVOJ ČESKÉ KINEMATOGRAFIE .....	23
5.2 CENTRUM A NADACE PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ (FOUNDATION AND CENTER FOR CONTEMPORARY ART – FCCA).....	25
<b>6 DISTRIBUCE A PREZENTACE .....</b>	<b>27</b>
6.1 ÚVODEM K SITUACI DISTRIBUCE <i>JINÝCH</i> FILMŮ .....	27
6.2 ARCHIVACE ZA ÚČELEM DISTRIBUCE.....	28
6.2.1 <i>Asociace Mlok</i> .....	28
6.2.2 <i>Sbírka Marek</i> .....	28
6.2.3 <i>VVP AVU archiv, FaVU VUT archiv</i> .....	29
6.2.4 <i>Artyčok: Současné umění online</i> .....	31

6.2.5	FAMU – Mediabase. cz.....	33
<b>EXPERIMENTÁLNÍ FILM V KINO-DISTRIBUCI .....</b>		<b>35</b>
<b>7</b>	<b>JINÉ FILMY NA FESTIVALECH.....</b>	<b>38</b>
7.1	MARIENBAD FILM FESTIVAL.....	38
7.2	PŘEHLÍDKA ANIMOVANÉHO FILMU (PAF).....	39
7.2.1	<i>Jiné vize</i> .....	40
7.2.2	<i>Platforma PAF APORT</i> .....	42
7.2.3	<i>Festivally živého kina (live cinema)</i> .....	42
7.3	Ji.HLAVA.....	43
7.4	SUMARIZACE JINÝCH FILMŮ NA FESTIVALECH.....	46
<b>8</b>	<b>JINÉ FILMY V GALERII .....</b>	<b>47</b>
8.1	NÁRODNÍ GALERIE – PROSTOR PRO POHYBLIVÝ OBRAZ .....	49
8.2	GALERIE TRANZITDISPLAY .....	51
8.3	GALERIE ŠKOLSKÁ 28 –KOMUNIKAČNÍ PROSTOR .....	52
8.4	VÝSTAVNÍ PROJEKTY .....	53
8.4.1	<i>FRISBEE</i> .....	53
8.4.2	<i>CINEPURE CHOICE - MULTIKINO</i> .....	55
8.5	SUMARIZACE JINÝCH FILMU V GALERII.....	56
<b>ZÁVĚR .....</b>		<b>58</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>		<b>61</b>
8.6	KNIHY .....	61
8.7	TIŠTĚNÉ ZDROJE.....	62
8.8	ELEKTRONICKÉ ZDROJE .....	62
<b>SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK .....</b>		<b>66</b>
<b>SEZNAM TABULEK.....</b>		<b>67</b>

# 1 ÚVOD

Tato práce se zabývá současným stavem distribuce a prezentace *jiných* filmů s reflexí k autorovi - jako umělci i jako režisérovi. Aktuálnost tématu je doložena stále živou diskusí mezi teoretiky zaměřujícími se na audiovizuální výtvarné umění a kinematografii. Roztříštěnost dnešního audiovizuálního světa je znatelná nejen v distribučních strategiích, ale také v postavení současného diváka. Kde je hranice mezi návštěvníkem a divákem? Kdy tyto otázky vznikají a co mělo za následek, že je nejasná charakterizace současného diváka? Filmová díla již nejsou doménou pouze setmělého kinosálu, ale využívají nespočet nabízených možností prezentace, od virtuálních světů v rámci webových portálů až po alternativní prostory.

Cílem práce je zmapovat české distribuční prostředí *jiných* filmů. Pro tak zvané *jiné* filmy bývá často volena alternativní forma distribuce. České kino-distribuční sítě nejsou této tvorbě příliš nakloněny především z důvodu, že se jedná o specifický druh kinematografie, převážně neoslovující mainstreamového diváka. To ovšem není důvod se na tato díla nezaměřit, protože i ona spoluvytvářejí historii vizuální kultury. Budu sledovat vývoj prezentace současné tvorby *jiných* filmů při jejich uvádění v galeriích, na festivalech a jiných přehlídkách.

Ve své práci vycházím z předpokladu, že v České republice neexistují instituce, které by systematicky distribuovaly, archivovaly nebo sbíraly umění *jiných* filmů. V kontextu práce budu především sledovat různé prezentační postupy *jiných* filmů, které nejsou primárně určené pro běžnou kino-distribuci.

V úvodní kapitole teoretické části práce se zaměřím na definování pojmu *jiných* filmů. Z vyvozeného významu pojmu *jiného* filmu v práci ujasním sledované tendence, které dále budou klíčové pro mapování výskytu *jiných* filmů v českém distribučním prostředí.

S charakteristikou těchto děl souvisí také otázka zavedení digitalizace a s tím probíhající změny. Bude sledováno, jak digitalizace ovlivnila distribuční strategie *jiných* filmů, co znamenala pro umělce a jaké nové možnosti distribuce a prezentace se otevřely této tvorbě. S digitalizací také přišla vlna nových technologií, která s sebou přinesla mimo jiné i problematiku archivace *jiných* filmů. Pokusím se také vysledovat následky, které se nesly v duchu zmíněné změny prezentačního prostředí. V práci budou také pokládány otázky směřované ke změně recepčních zvyklostí diváka či návštěvníka. Na základě poznatků

zjištěných v teoretické části práce se budu dále věnovat konkrétním případům distribuce a prezentace *jiných* filmů v České republice.

V praktické části diplomové práce se budu zaměřovat na jednotlivé distribuční platformy *jiných* filmů. Budou uvedeny konkrétní příklady filmových přehlídek, galerií či jednorázových projektů, které tuto tvorbu zařazují do svých dramaturgických programů. Dále se zaměřím na podmínky vzniku těchto děl a na možnosti jejich financování a také na otázku, kdo se v současné době věnuje jejich archivaci.

Zdroje informací, které poskytují relevantní obraz současného stavu distribuce *jiných* filmů, budou čerpány především z tiskových zpráv, odborných periodik a propagačních materiálů k daným akcím. Práce má vést především k náhledu do problematiky distribučních praktik a obecné práci s *jiným* filmem. Dále se budu zabývat otázkou současného stírání hranic mezi výtvarným uměním audiovizuálního charakteru a filmem. Práce si klade za cíl mimo jiné mapování prezentačních možností pro *jiné* filmy a zaměřuje se na ty, které jim vyčleňují důstojné místo v samotném programu nebo se jim věnují primárně.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 2 JINÉ FILMY

### 2.1 Definice pojmu *jiné* filmy

Pro tuto práci je důležité nejprve definovat pojem *jiné* filmy, jejich podstatu a jejich vymezení vůči klasické kinematografii. Do této kategorie lze zařadit mnoho děl takzvaně jiných než klasických. V rámci generování pojmu *jiných* filmů se zaměřuji především na experimentální filmy a na jejich podkategorie, videoart a jednotlivé kategorie umění nových médií. Klasický film používá určité kódy, dle nich rozeznáváme mimo jiné i filmové žánry, a podle těchto kódů lze vymezit i pojem *jiných* filmů. Filmové dílo nám poskytuje určitá vodítka k tomu, abychom si jednotlivé scény pospojovali do celku, což výsledně složí děj. Klasický film pracuje se souborem prvků převážně narativních, vypráví příběh, často je čitelného žánru. Oproti tomu díla *jiných* filmů běžnému divákovi tak jasně čitelná nejsou a jsou řazeny díky své odlišnosti k *jiné* kinematografii.

Problematice v rámci určení správné kategorie *jiných* filmů se dlouhodobě věnuje Martin Čihák ve svém díle *Ponorná řeka kinematografie*, kde rozčleňuje díla do základních šesti skupin. Těmi jsou: strukturální film, absolutní film, čistý film, sklížený film, spontánní film a avantgardní film.<sup>1</sup> V knize utváří určitý rámeček experimentálního filmu a současně nás seznamuje s velkými odlišnostmi mezi jednotlivými žánry, které nám jednoduše dokážou splynout pod jedno označení experiment. Zároveň ale odmítá veškeré digitální mutace filmu, ohrazuje se především vůči privátním sledováním děl v rámci dnešních možností, jako je zhlédnutí na internetu, na DVD, potažmo v jiném prostoru než v kině. Martin Čihák je výraznou osobností současné experimentální kinematografie a staví ji na stejnou úroveň jako dominující narativní snímky uváděné v běžné kino-distribuci.

Vymezení pojmu *jiných* filmů od klasické kinematografie se také věnuje kurátor, dramatik a teoretik Martin Mazanec. Oproti Čihákovi tak díla *jiného* filmu často staví do dialogu s druhem výtvarného umění, které pracuje s médiem videa. Charakterizuje je takto:

*„Je možné se shodnout, že většinou se jedná o díla tzv. jiná než film, díla jsou příliš krátká, pracují s cykličností časových smyček, často jde o dokumentárně pořízené záběry,*

---

<sup>1</sup> ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1

*videa mají rysy performance, pokud se blíží k filmu svou strukturou, tak často působí amatérskou neohrabaností, anebo zaskočí svou prezentací. Ta je často spjata s prvky instalace, má tedy blíže než k filmu k soše, objektu či ke klasickému obrazu. Překvapivá je také novotvarovost a neobvyklost těchto děl při srovnání s průmyslovou produkcí, pohyblivých obrazů.*“<sup>2</sup>

Na toto téma reaguje Pavlína Míčová, která se věnuje transdisciplinárním přesahům v oblasti filmu a mediálního umění. Na serveru *Artlist* kategorizuje experimentální film podle následujících bodů: první z nich je nezávislá produkce a distribuce, kterou zmiňuje také jako podstatnou Martin Mazanec. Nezávislou produkcí je myšleno to, že díla vznikají čistě jako nekomerční projekty, které mají velmi omezené finanční prostředky, a distribuce je často závislá na samotném tvůrci. Druhým atributem *jiných* filmů je podle Míčové zvýšený zájem o formu oproti obsahu. Díla většinou eliminují naraci na minimum a nepracují s klasickými kinematografickými postupy. Práce s *jinými* filmy je podle Míčové často podobná tvorbě konceptuálních umělců, kde se tvůrce zabývá především procesem tvorby než jejím výsledkem.<sup>3</sup>

Závěrem této části kapitoly a současně k otevření kapitol dalších cituji úryvek z textu Martina Mazance s názvem *Výzkumný projekt: český videoart*, který se věnuje nejen situaci současného videoartu, ale také současné situaci *jiných* filmů:

*„...Lze tedy říci, že dříve směřovatelné kategorie jako videoart, filmová avantgarda a experimentální film přestávají v souvislosti se současnými díly usnadňovat vnímání a interpretaci podobně označované tvorby. Vzniká tak ničím neomezená obrazová síť, databáze umění pohyblivého obrazu, do které je třeba vnášet vlastní interpretační trajektorii vycházející z individuální zkušenosti. Sami tvůrci příliš často neodkazují k médiu, které využívají, a soustředí se více na koncept nebo myšlenku v díle. Současná tvorba pohyblivého obrazu je v důsledku mnohem zajímavější v malbě, fotografii, v objektech a v instalacích, kde se také v široké míře uplatňují principy a reflexe technologií nebo symbolických významů filmu a videa.*“<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> MAZANEC, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart*. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008. ISSN 1803- 6635.

<sup>3</sup> Artlist — Centrum pro současné umění Praha: experimentální film: Díl I. – JIŘÍ NEDĚLA – [online]. Praha: Pavlína Míčová [cit. 2016-11-27]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/klicova-slova/experimentalni-film-150/>

<sup>4</sup> MAZANEC, Martin. *Avantgardní a experimentální film*. Olomouc, 2006. s. 14.

Mazanec zaujímá postoj, že jsme se ocitli v situaci, kdy jasně ohraničené kategorie, ať už se jedná o videoart nebo experimentální film, je dnes velmi těžké určit, pokud tak neučiní přímo autor. Tvůrčí postupy a práce s mediem filmu je vlastní umělcům videoartu i tvůrcům experimentálního filmu.

## 2.2 Jiné filmy experimentální

S pojmem experimentální film se pojí mnoho definic, avšak jedna ucelená univerzální definice neexistuje. Je však několik způsobů kategorizace experimentálního filmu, která je vystihuje. Definice Martina Mazance je stručná, avšak dostačující k úvodu:

*„Experimentální film je kategorie dosti obsáhlá, můžeme tedy říci, že zahrnuje i filmovou avantgardu, ať už klasickou, myšleno zejména tvorbu evropskou do konce třicátých let dvacátého století, tak i různé formy neo-avantgard, semiavantgard, nezávislého filmu či výtvarných projektů realizovaných v rámci konvencí filmové tvorby.“<sup>5</sup>*

Experimentální film je druhem kinematografie pracující většinou s formou bezdějového pohyblivého obrazu. Jak popisuje Martin Mazanec, jedná se především o avantgardní formy, které nejsou omezeny pouze na experimentální film, ale obsahují mnoho rozličných podkategorií.<sup>6</sup> Martin Čihák ve své knize Ponorná řeka kinematografie zdůrazňuje také fakt, že díla experimentální kinematografie mohou na diváka působit bohatším dojmem, než je tomu tak u klasických filmů:

*Běžná narativní kinematografie je svázaná a necitlivá, oproti tomu ta experimentální a avantgardní zprostředkuje svým divákům mnohem bohatší prožitky.<sup>7</sup>*

V publikaci *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové je experimentální film stavěn do kontrastu s mainstreamovou kinematografií, vůči které se většina tvůrců chtěla vymezit. Tvůrci prozkoumávají možnosti

---

<sup>5</sup> MAZANEC, Martin. *Avantgardní a experimentální film*. Olomouc, 2006. s. 14-15.

<sup>6</sup> 25fps: EXPERIMENTÁLNÍ FILM: Díl I. – JIŘÍ NEDĚLA – [online]. Jiří Neděla, 2007 [cit. 2016-11-27]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>

<sup>7</sup> ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.



samotného média, pohrávají si mnoha způsoby s kinematografií jako takovou. Experimentální film nemusí pracovat s příběhem, může být založen na improvizaci, opírat se také může o žánr vizuální koláže či obrazové básně.<sup>8</sup>

Jak bylo konstatováno již výše, pod označením experimentální film se skrývá mnoho žánrových podkategorií, jako například home-made filmy, amatérské filmy, found footage nebo kolážové filmy. Jedná se často o díla s nejasnou skladbou a obrazovou nesourodostí.<sup>9</sup> Specifickými rysy experimentální kinematografie jsou například amatérské záběry z ruční kamery, záběry z web kamery či bezpečnostní kamery, s tímto také často pracují found footage filmy.<sup>10</sup> Běžně se můžeme setkat s amatérskými záběry, které jsou pořízené na ruční kameru a umocňují realističnost děje podobně jako v dokumentární tvorbě. K dokumentární tvorbě mají blízko i non – fiction filmy,<sup>11</sup> které vycházejí přímo z reality, ale mají jasně daný plán, nejsou tak postaveny na náhodě. Dále konceptuální filmy, filmové instalace a performance<sup>12</sup> a v neposlední řadě anti-filmy, známé především od tvůrce Andyho Warhola.

Bordwell a Thompsonová mimo jiné velmi podrobně charakterizují abstraktní film, který má velmi blízko k abstraktním videoartovým dílům. Abstraktní film je často založen na principu tématu a variace. Film nechává diváka pátrat po jeho obsahovém vzorci pomocí stavebních prvků, které tvůrce variuje do segmentů a opakuje je či letmo mění a stále se vrací k základnímu tématu. Práce s barvou a tvarem v abstraktním filmu přitahuje diváka ve srovnatelné míře jako u výtvarného umění, poněvadž vyhledáváme v těchto dílech obdobné vlastnosti a kvality. Jak u výtvarného abstraktního díla, tak u abstraktního díla audiovizuálního tvůrce předpokládá určitou diváckou zkušenost s tvarem a barvou, které nám slouží jako vodítko k ukotvení díla a pochopení jeho sklady. Díla jsou v podstatě založena na hledání vztahů mezi základními principy, na kterých jsou díla postavena. Snaha nalézt základní vztah může být v některých případech marná, jelikož jsou kódy příliš složité.

---

<sup>8</sup> BORDWELL, DAVID A KRISTIN THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství akademie Múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 470-471

<sup>10</sup> Found-footage. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-12-25]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/found-footage>

<sup>11</sup> Non –fiction movies. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-12-25]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/nonfiction\\_movies](https://cs.wikipedia.org/wiki/nonfiction_movies)

<sup>12</sup> Artlist — Centrum pro současné umění Praha [online]. Praha: Pavlína Míčová [cit. 2016-11-27]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/klicova-slova/experimentalni-film-150/>

Vzhledem k časté nečitelnosti se někteří kritici a teoretici vyjadřují o takovýchto dílech jako o „umění pro umění“,<sup>13</sup> kde jediné, co film nabízí, je směsice zajímavých vzorců.

Na principu vzorců také pracují experimentální filmy založené na asociativní formě. Tato forma nepracuje s logikou provázanosti bary a tvaru, jak je tomu u abstraktních filmů, ale pracuje na čisté asociaci, která je více či méně divákovi srozumitelná. Asociativní linie díla jsou často neomezené v jejich uspořádání i počtu, ale obvykle jsou vystavěny na několika obecných principech:

*„Za prvé, filmař obvykle seřadí obrazy do větších skupin, přičemž každá z nich tvoří specifickou, ucelenou část filmu. Každá skupina obrazů může být pak v kontrastu ke skupinám jiným. Tento princip seskupování můžeme rozpoznat i v abstraktní formě. Za druhé, podobně jako u jiných typů forem, film využívá opakovaných motivů k posílení asociativních spojení. Za třetí, asociativní forma důrazně vybízí k interpretaci.“<sup>14</sup>*

Cílem asociativních filmů je vyvolat určitou emoci, není pravidlem, že tvůrce divákovi dá interpretační vodítka. Nejsou výjimkou díla, která posouvají hranice formy až za mez asociativních vzorců a nechávají po nich pátrat diváka, řekněme tak trochu naslepo, jako hra na explikační významy.

Rozvedení experimentálního filmu s jeho mnoha podobami vede především k uvědomění si, že podobné principy můžeme jednoduše aplikovat na tvorbu videoartu. U konečného díla záleží vždy na úhlu interpretace, jak již zmiňoval Martin Mazanec v citaci výše. Experimentální film, především se všemi svými podkategoriemi, tvoří stěžejní část pojmu *jiných* filmů.

### 2.3 *Jiné* filmy Videoart

Videoart je druh umění, který pracuje s mediem videa. Využívá jak práci s analogovou kamerou, tak digitální technologii. Videoart se liší od klasického filmu převážně tím, že není založen na klasickém příběhu. Dle Jakuba Čermáka má videoart blízko k experimentálním a avantgardním filmům, ale na rozdíl od nich bývá často součástí insta-

---

<sup>13</sup> BORDWELL, DAVID A KRISTIN THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství akademie Múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 474-475

<sup>14</sup> BORDWELL, DAVID A KRISTIN THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství akademie Múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 484-485

lace v galerii.<sup>15</sup> Argument Jakuba Čermáka, co je experimentální film a co je videoart, je založen na odlišných prezentačních postupech. V rámci našich dosavadních zkušeností víme, že tento argument v současné době postrádá svou platnost. Jak s experimentálním filmem, tak s videoartem se můžeme setkat v galerii i na filmových přehlídkách. Prostor kinosálu již není doménou pouze narativních snímků klasické kinematografie, stejně tak galerie nepracují pouze s videoartem.

Pojem videoart se začal hojně užívat v 60. letech 20. století, je odvozen z video pásky, tedy z nosiče informací.<sup>16</sup> Za průkopníka videoartové tvorby je považován korejsko-americký umělec Nam June Paik, člen známé umělecké skupiny Fluxus. V roce 1963 v galerii Parnass ve Wuppertalu vystavil expozici s názvem Hudba. Expozice obsahovala 12 televizních obrazovek rozestavených ve výstavním sále. Televizní obrazovky byly upraveny tak, že vytvářely náhodné efekty. June Paik pak pracoval s materiálem videa jako s určitým druhem sovitury.<sup>17</sup>

Samotný vznik videokamery lze chápat jako důležitou událost v historii dějin umění. S novou technologií měl umělec možnost nahrávat a editovat záznam, což doposud bylo možné pouze v televizní a filmové tvorbě. Video tím pádem přestalo být dominantní výsadou televizních stanic a stalo se nástrojem nezávislých umělců.

Videoart stejně jako experimentální film většinou nepracuje s narací, často nevyužívá konvencí definujících klasický film, jako jsou dialogy nebo čitelná příběhová linka. I když je možné reflektovat mnoho příbuzných paralel s klasickou kinematografií či televizní tvorbou, jsou zde znatelné rozdíly v přístupech distribuce a produkce těchto děl.

Nástup videoartu byl podmíněn vývojem nové technologie, která umožnila natáčení i amatérům a určila nový směr dějin umění. Tomáš Pospyszyl, výtvarný teoretik a pedagog, rozděluje videoart na období tvorby v 70. letech 20. století a na současné formy videoartu. V minulosti byli tvůrci videoartu „nezkušení“ nebo spíše nevycházeli z kinematografických postupů. V druhé polovině 90. let se v rámci digitalizace začaly objevovat další nové možnosti práce s mediem videa, kdy začalo docházet ve větší míře k prolínání

---

<sup>15</sup> ČERMÁK, Jakub. *Vymezení pojmu videoart v kontextech české vizuální scény*. Brno: Masarykova universita, 2007

<sup>16</sup> Videoart – Arts Lexikon. [www.artslexikon.cz](http://www.artslexikon.cz) [online]. [cit. 2017-05-03].

<sup>17</sup> MAZANEC, Martin: Výzkumný projekt: český videoart. A2 – časopis kultury, č. 49, r. 2008. ISSN 1803- 6635.

s klasickou kinematografií.<sup>18</sup> Dieter Daniels, profesor dějin umění a mediální teoretik, uvádí dva důvody, proč počátkem století začali umělci hojně využívat nová média. Prvním z důvodů jsou manifesty, které vytvářely naději, že se avantgarda vymaní z jakési nastalé izolace. Druhým důvodem je potenciál v nových estetických možnostech, které nebudou další recyklací již vytvořeného.<sup>19</sup> Začátek využívání elektronických technologií v 60. letech byl obrovský pokrok v umělecké sféře, vícestopé nahrávání na kazetové magnetofony dalo možnost rozvoje umělců, a to především v kombinování nových výrazových prostředků s těmi klasickými. Celková problematika terminologie je v tomto oboru pochopitelná. Nástup umění nových médií mělo za následek, že se hranice mezi filmem a výtvarným uměním mohly jednoduše vzájemně protnout.

Existuje zde také názor, že pojem videoart je v označení současného mediálního umění zastaralý a neodpovídá tomu, co označoval na počátku jeho vzniku. Tento názor zaujímá například významná americká kritička, teoretička a profesorka na prestižní Columbijské Univerzitě v New York City Rosalind Kraussová.

*„...Umělci se dnes zaměřují, spíše než na rozšíření možností média, na co nejpřesnější vyjádření myšlenek ve svém díle. V tom případě navrhuji uzavření kapitoly „videoart.“<sup>20</sup>*

Tomáš Pospiszyl na tuto problematiku nahlíží ze stejného úhlu, přiklání se k termínu Michaela Rushe „filmové digitální umění“, respektive podle něj zkráceně „digitální filmy.“<sup>21</sup>

## 2.4 Sumarizace

*Jiné filmy, které obsahují experimentální kinematografii, videoart a díla pojmenovaná Tomášem Pospiszylem digitální filmy, vytvořily specifický horizont natolik odlišný od dosavadní tvorby, že lze hovořit o jakési autonomní a do této doby neexistující kategorii, nemající jasně vytyčené hranice. Situace nastala v takzvaných nultých letech v období,*

---

<sup>18</sup> Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, str. 32.

<sup>19</sup> DIETER, Daniels, MEDIA - ART / ART - MEDIA, Retrieved April 6, 2008 from <<http://www.mediaart.net>.

<sup>20</sup> KRAUSS, Rosalind: A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. Thames & Hodson, London, 2000.

<sup>21</sup> POSPISZYL, Tomáš: Pohyblivé obrazy Michala Pěchoučka. Cinepur, č. 44, r. 2006, str. 16.

kteře je spojováno s pomyslným koncem dějin umění. V této době byly klasické teorie a principy umění neohrabaně aplikovány na umění nová. Pokulhává zde také pojmosloví, které je často zavádějící – příkladem nám může být v současnosti označení videoart. Každá umělecká disciplína si vyžaduje svou kategorii a kritický jazyk. Videoart jako film je také mediální umění - použijeme-li příkladů z jiných druhů umění, je to obdobné jako poezie pro literaturu či malířství pro výtvarno. Díla *jiných* filmů jsem uchopila do jednotného celku, ale s reflexí, že se jedná o samostatné umělecké druhy, které se navzájem ovlivňují. V současné době se díla stávají velmi multifunkční a zařazení uměleckého druhu je složitou záležitostí. Pojem *jiné* filmy nám poslouží jako formulace, pokud budeme váhat, kam řadit určité druhy audiovizuálních výtvarných děl a experimentálních filmů. Vyhneme se tak klasické terminologii, která v tomto případě může být zavádějící.

### 3 DIGITALIZACE A ZMĚNA RECEPCE

Mnoho děl *jiných* filmů je okrajovou záležitostí s velmi úzkou diváckou skupinou. Digitalizace se většiny děl tohoto druhu nedotýká vzhledem k tomu, že pozornost k těmto dílům byla u kinařů nepříliš vlídná i před digitalizací. To můžeme pozorovat především u experimentálních děl *jiných* filmů. S digitalizací a rozvojem technologie - internetu si díla *jiných* filmů našla své možnosti distribuce jinde než v kině. Tomuto tématu se budu v práci věnovat dále v kapitole Distribuce *jiných* filmů.

Digitalizací se cesta *jiných* filmů do kin ještě o něco ztížila. Jednosálová kina, příznivá k uvádění těchto děl ve svém programu, musí řešit otázku nákupu nové a nákladné technologie pro digitální promítání. Dramaturg kina se často obrací k mainstreamovému druhu filmů, na které naláká více diváků, a tudíž bude mít větší zisk. Dalším problémem jsou producenti, kteří si kladou podmínky, za nichž jsou ochotni film nasadit. Toto se velmi úzce dotýká artové a nezávislé tvorby, potažmo tvorby *jiných* filmů. Při nasazení artového filmu do programu kin by museli producenti zaplatit multiplexům minimálně rozdíl tržby oproti uvedení jasně výtvarného filmu.<sup>22</sup>

Přechod k digitální formě distribuce se v podstatě nepřímo týká problematiky *jiných* filmů. Řekněme, že následky, které s sebou digitalizace nese, se dotýkají i této tvorby, a to především, jak jsem již zmiňovala výše, v silném nátlaku distributorů na uvádění filmů generujících co největší zisk. Samozřejmě existují malá nezávislá artová kina, která se stále této tvorbě věnují. Při sílící tenzi distribuovat tuto tvorbu do kinosálů se tento druh kinematografie přizpůsobuje a hledá cesty snazší. Vyhledává si jiné možnosti prezentace a s vývojem nových technologií již není problém simulovat kinosál v jiných alternativních prostorách, kde klasické distribuční strategie neplatí. Z děl kinematografických se tak jednoduše můžou stát díla označená jako výtvarná, a to především kvůli ztrátě klasického prostředí pro prezentaci. Distribuční možnosti jsou pak často omezené na alternativní prostory.

---

<sup>22</sup> SZCZEPANIK, Petr. *Intermedialita: Pojem* [online]. , 1 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=5>

### 3.1 Význam digitalizace pro jiné filmy

Nastíněné významy digitalizace pro *jiné* filmy je možné také chápat jako způsob jak udržet krok s vyspělou technologií a zároveň jako cestu k lepšímu zpřístupnění *jiných* filmů a artových filmů divákovi. Podle Lucie Česálkové se od digitalizace očekávalo posílení postavení artové evropské produkce. Lucie Česálková ve svém článku *Nonfikční film nejen pro zasvěcené* upozorňuje na priority, které s sebou digitalizace nese. Digitalizace byla primárně zaměřena na hrané filmy, alespoň to tak vypadalo v první etapě digitalizace v roce 2010. Tyto priority jsou dány také tím, že archivy, které se snaží své sbírky digitalizovat, ani po podpoře z grantových systémů nemají takové finanční kapacity, a proto je omlouváno, že pozornost k určitému druhu filmu má velmi úzký rádius. Otázka digitalizace *jiných* filmů je téma řekněme upozaděné. Další otázkou může být formát, v jakém by se měla tato díla digitalizovat a v jakém se dostanou k divákovi.<sup>23</sup> Měli bychom se také zamyslet nad přístupem k samotnému médiu. Pokud je snímek kategorizován jako *jiný* film a je natočen na video, určuje to jeho koncepci a měl by být formát zachován, stejně jako film natočený na 35 mm, aby nedošlo k deformaci obrazu či ztrátě hloubky ostrosti. Toto je například názor známého kameramana Freda Kelemenema, se kterým se tématu digitalizace věnuje Jana Bébarová v rozhovoru pro 25fps s názvem *K problému digitalizace*.<sup>24</sup>

Zásadní je ale změna dostupnosti a zpřístupnění děl divákům v rámci digitalizace. *Jiné* filmy měly vždy určitý úzký okruh diváků, který se rozšiřoval velmi těžce. Seznamování s jinou než „klasickou tvorbou“ byla výsada spíše galerijních prostor. Digitalizace nabídla novou dimenzi co se týče archivace a přístupu k těmto dílům. Začaly vznikat archivace *jiných* filmů. A to především na půdě vysokých uměleckých škol, jako je FAMU či AVU, ale také fragmentární sbírky samotných galerií. Zde se sice nejedná o ucelené archivy *jiných* filmů, ale i tak slouží jako možné distribuční pole působnosti.

V článku *Klinická smrt české kinematografie* Přemysl Martínek zmiňuje také konferenci Europe Cinemas, konanou v roce 2011, kde se diskutovalo o předpokládané distribuční změně k evropským a uměleckým filmům vzhledem k digitalizaci. Tyto otázky a

---

<sup>23</sup> CINEPURE #102: NONFIKČNÍ FILM NEJEN PRO ZASVĚCENÉ [online]. Lucie Česálková [cit. 2016-12-23]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3523>

<sup>24</sup> 25fps: K problému digitalizace [online]. Jana Bébarová, 2011 [cit. 2016-12-25]. ISSN 1802-5714. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/k-problemu-digitalizace/>

volání po změně byly adresovány především vládním institucím, které digitalizaci evropských kinosálů z velké části financovaly.

Digitalizace nevyhnutelně změnila produkci kinematografie. Film již není jen otiskem světla, chemickou reakcí, ale také řadou binárních soustav nul a jedniček. Toto s sebou nese mnohá negativa i pozitiva. Digitalizace není jen technickou změnou. Dotkla se distribučních strategií i recepce pohyblivého obrazu. Vzhledem k nákladnosti pořízení technologií k digitálnímu promítání vznikají prostory, které nejsou v područí distributorů a vystačí si s formátem standard E-Cinema, který umožňuje promítání z klasických Blue-ray, DVD v HD kvalitě a rovná se přibližně kvalitě K2. A tak nepoučený divák takřka nepozná rozdíl. Případně existuje možnost uchýlit se k prostorům alternativním, jakými jsou výstavní sály a multižánrové prostory, které skýtají možnosti od divadelních sálů, přes koncertní místnosti, galerie, až po simultánní kinosály.<sup>25</sup>

Nová technologie digitalizace přinesla hmatatelnou produkční změnu, která především tkví ve způsobu promítání, restaurování filmu a celkovém principu jeho archivace. Současně se změnou technologie archivace jsou kladeny rozdílné nároky na archiváře. Práce s digitálním médiem už neobnáší tradiční práci pouze s materiálem pásky a schopností datace kopií bez jasného původu. Nároky jsou nastavené jinak a je otázkou, jestli právě díky již avizované absenci archivace umění pohyblivých obrazů se neprotne pozice archiváře s pozicí kurátora.<sup>26</sup>

### 3.2 Digitalizace v rámci archivace

Relevantním problémem v rámci prezentace a distribuce je také archivace děl. V České republice takřka neexistuje sbírka, která by se snažila plošně uchovávat umění jiných filmů. Sbírkami tak existují útržkovitě v rámci jednotlivých institucí a hlavní roli v nich hrají různé asociace, soukromé galerie či specifické festivaly, které tyto sbírky využívají k další distribuci, především do zahraničí. Tak tomu je například v rámci festivalu PAF ze sekce Jiné vize, kde se touto otázkou hojně zabývají. Jiným vizím a jejich archi-

---

<sup>25</sup> HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ. *Digitální přístup k archivním sbírkám 2*. Praha: Národní filmový archiv, 2015, s. 28.

<sup>26</sup> HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ. *Digitální přístup k archivním sbírkám 2*. Praha: Národní filmový archiv, 2015, s. 25.



vační a prezenční strategii je věnována podkapitola s názvem Jiné vize. Přestože je tato snaha velmi záslužná, nemění nic na faktu, že zde chybí jednotná archivace, která by uchovávala české audiovizuální dědictví *jiných* filmů. U soukromých institucí probíhá dramaturgický výběr určitého tematického okruhu bez obecnější povahy. Jedná se zde spíše o zájem a preference té dané instituce, která tyto aktivity vyvíjí. Je však zřejmé, že archivace děl *jiných* filmů v její celkové šíři je velmi složitý úkol, zvláště uvědomíme-li si různorodost této tvorby, která byla naznačena v úvodu mé práce. Otázkou tedy je nejen nelehké kategorizování, ale také další práce s těmito díly, jako je například systematická archivace a kolektivizace.

V oblasti archivace je také stěžejní role kurátora, který by dokázal vytvořit zásadní výběr děl pro uchování filmového dědictví. Jak již bylo naznačeno, existuje jakési fragmentární sbírání *jiných* filmů. Bohužel bez technického vybavení a dostatečné odbornosti na poli archivace se jedná pouze o takzvané suplování aktivit. Je otázkou, zda by archivaci těchto prací měl zaštitovat například Národní filmový archiv nebo Národní galerie.<sup>27</sup> Otázkami týkajícími se prezentace a distribuce *jiných* filmů se zabývají nejen teoretici z řad kinematografie, ale i odborníci na současné umění. Zmíněná problematika je natolik současného charakteru, že se na tuto otázku nedá zcela jednoznačně odpovědět.

---

<sup>27</sup> HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ. *Digitální přístup k archivním sbírkám ojeným s filmem pohledem zasvěcených*. Praha: Národní filmový archiv, 2015, s. 25. ISSN 0862-397X.

## 4 INTERMEDIALITA

Intermedialita je v kontextu současného umění a filmu velmi skloňovaným termínem. Již u raného filmu můžeme mluvit o intermediálních sklonech, nedá se tvrdit, že by byl takzvaně mediálně čistý. Pojem intermedialita podle Denise McQuaila:

*„jisté sdělení, které pracuje s aluzemi, citacemi, odkazy, znalostmi a zkušenostmi příjemců a vysílatelů informací.“<sup>28</sup>*

Intermedialita obecně zkoumá média, která se vzájemně protínají, a jejich spojením tak často vzniká dílo nové – příkladem může být video nebo film. V rámci intermediality můžeme hovořit o filmu jako o intermediálním, je totiž spojením vědy a umění.<sup>29</sup> Intermedialita souvisí s proměnou technologie ve filmové tvorbě a s nástupem nových médií do světa výtvarného. Intermediální teorie mimo jiné zkoumá díla z povahy mediálních forem. Teorie se také zabývá aplikací společného jazyka, pojmenováním a klasifikací vztahů mezi prolínajícími se médii. Dle teoretika umění a designu Kamila Nábělka je typickým projevem intermediality experimentální umění, které nepodléhá estetickým konvencím a balancuje na tenké hranici toho, co je považováno za umělecké a co už nikoliv.<sup>30</sup>

K intermedialitě dochází i v souvislosti s videoartem. Tento druh umění je považován, podle slov Petra Szczepanika, za mediálního hybrida. Szczepanik také tvrdí, že samotný videoart byl zrozen jako strategie pro dekonstruování jiného média (v době jeho vzniku), již etablované televize. Dále hovoří o současné audiovizuální kultuře jako o umělecké sféře, která se dostala do nejrůznějších kolizí. Jedna ze zásadních kolizí je, že film se odpoutává od kinematografie a potkáváme se s ním častěji v televizi či prostřednictvím počítačových technologií. Funguje to i naopak. Počítače a televize zasahují do estetiky filmu. Přesněji tento stav vyjadřuje úryvek textu Petra Szczepanika:

*„Nové technologie vidění pronikají v metaforickém ztvárnění do diegezí audiovizuálních textů a my můžeme v řadě filmů odhalit reflexe nebo alegorie jiných médií. Řada kritiků filmu proto dnes dospívá k názoru, že esteticky nejinspirativnějšími a evolučně ne-*

---

<sup>28</sup> McQuail, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace a internetu*. Praha: Portál, 2007

<sup>29</sup> McQuail, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace a internetu*. Praha: Portál, 2007, Str.48

<sup>30</sup> SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění.: Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, 2002. Disertační práce. Masarykova univerzita Filosofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy. Vedoucí práce Prof. dr. hab. Andrzej Gwóźdź.

*jdynamičtějšími formami současné kinematografie jsou obrazy a filmové diegeze, které reflektují místa přechodů mezi fotografií, kinematografií, videem a počítačovým obrazem, jež je třeba chápat jako různé režimy viditelnosti, a nikoli jako technické přístroje pro záznam či komunikaci.*<sup>31</sup>

Již v 50. letech 20. století, kdy se kinematografické dílo stává více druhové, můžeme zaznamenat téma intermediality například u díla Jeana-Luca Godarda, které je poznamenané televizní tvorbou, pracuje proti ní i s ní. Godard je považován za vrcholného tvůrce Francouzské nové vlny. Jeho filmová tvorba balancuje mezi televizní tvorbou a videotvorbou, aniž by divák přestal pochybovat o filmovosti díla. Můžeme tedy říct, že film byl od jeho počátků množinou intermediálního průniku.<sup>32</sup>

Petr Szczepanik také definuje rozdíly mezi videoartem a filmem z pohledu nové filmové historie ve stejnojmenné knize *Nová filmová historie*. Popisuje zde současnou vyspělou kinematografii pracující s novými technologiemi, které otevírají nové postupy. Digitální triky, jako díla videoartu, se vztahují k limitům a možnostem média v rámci diegeze a jsou značeny jako plnohodnotné složky filmového díla. Intermediální hybridní formy jak je popisuje Petr Szczepanik jsou odkazem na studii Siegfrieda Zielinského, který člení historii technické audiovizuality následovně:<sup>33</sup>

*„Prekinematografické aparáty, jež zaujaly svou iluzi pohybu; díla, jež přizpůsobují iluzi pohybu lidskému vnímání a snaží se imitovat skutečný svět; televize, která přesunuje centrum recepce do soukromí; a konečně vyspělá elektronická audiovize.*“<sup>34, 35</sup>

V rámci posledního bodu „*vyspělá elektronická audiovize*“ se jedná o zmíněný průnik různých médií, odehrávající se skrze obraz. Toto se může dít v rámci uměleckého experimentu či prostřednictvím moderní současné kinematografie, využívající triku k dokonalější představě fikčního světa. Jak zmiňuje Petr Szczepanik, toto má za následek efekt

<sup>31</sup> SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění.: Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, 2002. Disertační práce. Masarykova univerzita Filosofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy. Vedoucí práce Prof. dr. hab. Andrzej Gwóźdź.

<sup>32</sup> SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. Nakladatelství Herrmann & synové, Praha, 2004.

<sup>33</sup> Tamtéž

<sup>34</sup> SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. Nakladatelství Herrmann & synové, Praha, 2004.

<sup>35</sup> ZIELINSKI, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Berlin: Spiess, 1989.

tzv. „intermediální reflexivitu filmu.“<sup>36</sup> K této reflexivitě dochází také u videoartu, který svou prací a studováním hranic samotného média vytváří určité mediální fúze. Videoart však není jediný neklasický intermediační činitel v současné tvorbě *jiných* filmů. Videoart stejně jako experimentální filmy, video umění a jiné, pracuje s širokou paletou možností reflektovat a tvořit hybridní mediální prvky na poli současné neklasické kinematografie ve spojení s výtvarným uměním. Petr Szczepanik shrnuje tuto myšlenku takto:

... „Přesto že se na počátku sedmdesátých let videoart od média televize snaží oddálit, vycházejí jeho tři hlavní formy, (videopáska, videoinstalace, videoperformance), z ustanovených forem umění – experimentálního filmu, sochařství, malířství, divadla, hudby, tance či performance. „Obě tyto tendence předurčily video k tomu, aby dostalo status intermedia par excellence, které reflektuje povahu svého i jiných médií, uvádí média a formy do vzájemných dialogů, dodává jim novou energii, transformuje je. Proto dosud nejinvenčnější projevy intermediality ve filmu lze nalézt právě ve formách mísících kinematografický obraz s videografickým.“<sup>37</sup>

Fenomén intermediality je klíčový vzhledem k jeho primární povaze a tou je provázanost mediálních forem, která rezonuje v problematice *jiných* filmů. Ať již mluvíme o čtení děl skrze různá média, nebo o provázanosti jednotlivých uměleckých druhů. Intermedialita současného umění je tématem vztahujícím se také k prostředí, kde se s díly *jiných* filmů dnes setkáváme.

#### 4.1 Relokace a recepční zvyk

Relokace filmu je stále málo popsaným jevem, který je současně velmi aktuální. Film se přesouvá mimo své klasické distribuční platformy. Francesco Casetti upozorňuje na fakt, že relokace není novým fenoménem. Tento fenomén označuje výrazem „nomádická povaha umění.“<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> SZCZEPANIK, Petr: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. Nakladatelství Herrmann & synové, Praha, 2004.

<sup>37</sup> Tamtéž

<sup>38</sup> CASETTI, Francesco, Elsewhere. The relocation of art. In: Consuelo Císcar Casabán – Vincenzo Trione (eds.), Valencia09/ Confines. Valencia: INVAM 2009, s. 348–351.

Znamená to, že filmy vstupují plynule do galerií na web, ale i do veřejného prostoru, jako jsou například kupé vlaku.<sup>39</sup> Setkávání se s filmem mimo kino se pro nás stalo běžným jevem. *Jiné* filmy celovečerního formátu jsou mířeny do menších artových kin, jako je například kino Aero, Ponrepo v Praze nebo brněnské kino Art, klub Fléda či ostravská artová kina Cineport či Minikino kavárna. Dále se můžeme setkávat s *jinými* filmy v pražské galerii Školská 28 nebo na festivalech, jako je zlínský Žlutý pes, na pražském Febiofestu v sekci Narativní experiment nebo pravidelně v Olomouci na přehlídce Animovaných filmů PAF a v neposlední řadě i na specifických webových portálech, jako je například Artyčok. Existují také internetové portály prezentující různou audiovizuální tvorbu bez jasné dramaturgie a slouží tak spíše jako portfolia samotných autorů – tomuto účelu slouží například portál Vimeo. Avšak pro snahu přesněji zmapovat platformy, kde se můžeme setkat s tvorbou *jiných* filmů, je prostředí internetových portálů příliš objemné a nenesou relevantní výstupy pro toto mapování především také z důvodu, že většinou tyto stránky postrádají již zmíněnou dramaturgickou skladbu a jasný účel, který by byl pro díla přínosný. Je to další možnost prezentace, však často bez zpětné vazby diváka, a to u takto specifického druhu umění je důležitým faktorem.

V roce 2010 proběhla významná konference konaná v Institut national d'Histoire de l'Art v Paříži na téma relokace filmového obrazu. Na této konferenci se analyzovaly v několika blocích vlivy nových technologií na změnu percepčního prostředí a s ním spojeného novodobého diváka, ať už návštěvníka muzea, či galerie. Od 60. let je zřejmá migrace filmů do jiných institucí, zaměřujících se na současné umění, proto bylo také mimo přítomných kritiků a teoretiků umění přítomno mnoho kurátorů, vedoucích muzeí i samotných umělců.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> CASETTI, Francesco, Elsewhere. The relocation of art. In: Consuelo Císcar C a s a b á n – Vincenzo T r i o n e (eds.), Valencia09/ Confines. Valencia: INVAM 2009, s. 348–351

<sup>40</sup> Cinepure #62: Relokace filmového obrazu / Svět mediálních fasád [online]. Praha: Sylvie Poláková, 2009, (62) [cit. 2016-12-30]. ISSN 1213-516X.

S novými prezentačními platformami přichází také změna recepce díla. Martin Blažíček, audiovizuální performer a pedagog, vnímá relokaci jako určitý fenomén, kde divák-návštěvník očekává určitý druh umění a očekává určitý typ zážitku. To souvisí s prostředím, do kterého diváka zavedeme za účelem projekce klasických filmů i *jiných* filmů.<sup>41</sup> Díla *jiných* filmů jsou velmi flexibilní. Je proto důležité brát tuto vlastnost *jiných* filmů jako výhodu a ne jako způsob nazírání na dílo jako nekonceptní. Zabýváme-li se pohyblivým obrazem a otázkou relokace, nabízí se otázka: Co se stane, když přesuneme audiovizuální dílo do jakéhokoli prostoru jemu přednostně neurčenému, staneme se pak součástí hybridního zážitku? Či jsme na relokaci zvyklí, takže pro nás jako diváka se recepce příliš nemění? Naše zkušenost s novými technologiemi naše recepční smysly tak otupěla, že jsme schopni ke každému prostoru zaujmout specifický postoj bez většího zaváhání. Je tedy prostředí, kde se na dílo díváme, druhotné pro náš zážitek?<sup>42</sup> Nacházíme se v době, kdy je celkově těžké zaujmout něčím novým či nevšedním. Jak bylo řečeno v úvodu, relokace neprobíhá pouze v rámci změny instituce, ale díla migrují i na jiné platformy. Martin Blažíček tuto internetovou éru pojmenoval Film před internetem a film po internetu.<sup>43</sup> Internet a nová média formují recepční schopnosti diváka natolik, že se potírají již navyklé zkušenosti s vnímáním filmu klasickou formou. Klasická forma recepce filmového díla je návštěva kina, to dává filmu jeho jedinečnost. Vývoj filmových společností a jejich distribučních strategií vedlo k citelné změně v recepční zkušenosti diváka. Film v rámci své migrace ušel velký kus cesty přes klasické kinosály, uvedení na DVD, Blu-ray a dalších x médiích až do veřejného prostoru, kde se s ním můžeme setkat v podstatě kdekoli. Dnes je film součástí našich každodenních životů, například skrze display počítače. Divák se přesunul z potměných kinosálů do pohodlí svého domova. Filmové dílo je možné mít v podstatě neustále nadosah i na takzvaných chytrých telefonech či tabletech. Distribuční společnosti se podřizují nejnovějším trendům a kina se tak stávají hybridními zábavními centry s 3D a 4D sály. O zkušenosti s relokací nových recepčních návyků hovoří i Sylva Poláková:

*“Zkušenosti s promítáním v kině, vystavováním v galerii či s intervencemi pohyblivého obrazu do dalších veřejných prostorů se mohou prolínat, vzájemně obohacovat, kritizo-*

---

<sup>41</sup> *Artyčkok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>

<sup>42</sup> Tamtéž

<sup>43</sup> *Artyčkok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>

*vat či rušit. Jakým způsobem se prostředí prezentace pohyblivého obrazu podílí na formální, obsahové a institucionální podobě události?”<sup>44</sup>*

Relokace *jiných* filmů je jednoznačným přínosem. Díla je možné zhlédnout na více místech za různých podmínek. *Jiné* filmy nemají své mateřské prostředí jako klasický film. Proto migrace jiných filmů a zkoušení nových hranic a možností je jen způsob jak se dostat blíže k oslovení nových diváků. Jinak tomu je u klasické kinematografie, která je založena na recepčním zvyku setmělého kinosálu.

#### 4.1.1 Divák nebo návštěvník

Otázka, zda jsme divákem či návštěvníkem, nastává, když výtvarný umělec produkuje dílo pohyblivého obrazu prezentuje v kině a naopak filmový tvůrce prezentuje film v galerijním prostředí. Projekcí výtvarného audiovizuálního díla v kinosále je divák stavěn do složité situace, kde mu je znemožněno uplatňovat zvyklé recepční návyky, které se váží k prostoru galerie. Stejně je tomu naopak. Vznikají výrazné oborové inference mezi výtvarným provozem a kinematografií, mezi divákem a návštěvníkem, mezi estetikou filmového či výtvarného díla.<sup>45</sup>

Proměna recepce je dáována často do kontextu s ranou kinematografií, kde lze vysledovat společenské i prostorové podobnosti. Jak v současnosti, tak i u rané filmové tvorby se představení neomezovalo pouze na specifické instituce. S filmovým kotoučem se kočovalo po divadelních sálech, varieté a různě upravených prostorách, uzpůsobených pro filmovou projekci. Tento princip prezentace se dnes opakuje, a to v moderních instalačních prostorách, které svou architektonickou dispozicí vyhovují video instalacím a vyznačují se prezentací nezávislých produkčních jednotek, alternativních či undergroundových subkultur produkujících *jiné* filmy.

---

<sup>44</sup> *Artyčkok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>

<sup>45</sup> *Cinepure #73: Smrt filmu*. Marika Kupková, 2011, 2011(73, str. 74).

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**



## 5 PODPORA A ZPŮSOB FINANCOVÁNÍ

### 5.1 Podpora experimentálního filmu ze Státního fondu na podporu a rozvoj české kinematografie

Barbora Kinkalová ve svém článku *Současná situace českého experimentálního filmu / podpora a zdroje financí*, nastiňuje situaci, v jaké se experimentální film nachází v dnešní době, s důrazem na podporu ze strany státu. Experimentální film vnímá jako tvorbu s jeho autonomním posláním. Filmy zkoumají hranice vnímání diváka, nabízí čistě abstraktní počiny pracující s formou a otevírají nové obzory v práci s pohyblivým obrazem. Právě z tohoto důvodu nelze tento druh umění jen tak přehlédnout a ignorovat jeho existenci na poli současné kinematografie.<sup>46</sup>

Zlomový bod pro experimentální film a jeho podporu nastal, když Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie vytvořil samostatnou výzvu na výrobu experimentálního filmu. Dříve tato výzva byla spojena s krátkometrážním hraným filmem, jak tomu bylo do roku 2015. Státní fond učinil tento krok převážně proto, že bylo komplikované hodnotit v jedné kategorii zjevně nesourodé snímky. Dále také z důvodu, že se Fond na podporu a rozvoj české kinematografie rozhodl cíleněji věnovat podpoře experimentálního filmu a s tím navýšení alokace.<sup>47</sup>

*“V původní společné výzvě bylo alokováno 3 000 000 Kč, aktuálně je alokováno na experiment 2 000 000 a na krátkometrážní film 3 000 000Kč.”<sup>48</sup>*

---

<sup>46</sup> Cinepure #47: Současná podpora experimentálního filmu ze Státního fondu na podporu a rozvoj České kinematografie [online]. Praha: Barbora Kinkalová, 2006, (47) [cit. 2016-12-30]. ISSN 1213-516X.

<sup>47</sup> Fond kinematografie: Výroba českého kinematografického díla. Fond Kinematografie [online]. Státní fond České kinematografie, 2016 [cit. 2016-12-30]. Dostupné z: <http://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyroba-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>

<sup>48</sup> Tamtéž.

Aktuálně fond přispěl na 5 projektů zaměřených na experimentální film:

název žadatele	název projektu	celkový rozpočet projektu	požadovaná podpora
MasterFilm s.r.o.	Taran	656 775	350 000
Background Films s.r.o.	MICU	735 000	400 000
Xova Film, s.r.o.	Morava, krásná zem III.	830 343	594 400
Bc. Michal Kráčmer	Český nepojmenovaný film	3 164 202	800 000
Bratři s.r.o.	Tábor	1 186 750	380 000
CELKEM		6 573 070	2 524 400

Table 1 Výsledky pobídek roku 2016<sup>49</sup>

Barbora Kinkalová také jako důvod uvádí zvýšenou kvalitu plánovaných snímků od minulých let a upozorňuje na problematiku přehlceného kinematografického světa mainstreamovou tvorbou. Také je zdůrazňována důležitost nonkonformních snímků v České kinematografii.<sup>50</sup>

Dle Barbory Kinkalové je podpora a zájem ze strany státu nedostatečný k tomuto druhu umění. Jako hlavní problém vytyčuje striktní byrokratické postupy vůči umělcům zabývajícím se experimentálním filmem. Umělec musí disponovat živnostenským oprávněním v oblasti audiovizuální tvorby, což se rámcově neshoduje s tím, že taková díla jsou především díla nevýdělečná. Pokud se tedy autor neživí jinou formou audiovizuální činnosti, neshoduje se tak se směrnicemi pro udělení grantové podpory, protože tvorba *jiných* filmů není druh podnikání. Dále tvůrce musí doložit informaci o tom, že disponuje druhou částí požadovaného rozpočtu nebo má zajištěný jiný způsob financování. Tyto podmínky jsou pro mnoho umělců nesplnitelné. Dalším z faktorů je také to, že když se jedná o méně finančně náročný projekt, je pro tvůrce zbytečné o tuto podporu žádat, a to zejména v situaci, kdy přihláška k výběrové řízení výzvy stojí 10 000,- Kč. Státní fond kinematografie není nastaven pro podporu menších finančních příspěvků.

<sup>49</sup> Fond kinematografie: Výroba českého kinematografického díla. Fond Finematografie [online]. Státní fond České kinematografie, 2016 [cit. 2016-12-30]. Dostupné z: <http://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyroba-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>

<sup>50</sup> Fond kinematografie: Výroba českého kinematografického díla. Fond Finematografie [online]. Státní fond České kinematografie, 2016 [cit. 2016-12-30]. Dostupné z: <http://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyroba-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>

Umělci se pak obrací na menší soukromé nadace, tematicky zaměřené na výtvarné umění nebo nová média.<sup>51</sup>

Důkazem, že podpora Fondu je přínosná pro experimentální filmy, je úspěch české experimentátorky Andrei Slovákové na festivalu experimentálních filmů v Paříži. Projekt s názvem „Rekonstrukce průmyslu“ byl financován ze Státního fondu na podporu a rozvoj české kinematografie. Andrea Slováková byla vybrána do hlavní soutěže mezi 34 filmů ze 16 zemí.<sup>52</sup>

## 5.2 Centrum a nadace pro současné umění (Foundation and Center for Contemporary Art – FCCA)

Centrum a nadace pro současné umění navázalo na činnost Sorosova centra pro současné umění, které působilo v České republice v letech 1992-1998 pod vedením filantropa Georga Sorese. Sorosovo centrum současného umění - Praha (SCSU-Praha) bylo založeno jako jedno z mnoha vznikajících center na podporu současného umění bývalého komunistického bloku. Cílem této nadace byla podpora současného umění a rozvíjení povědomí o současné tvorbě dané země, kde se centrum nacházelo. Kategorie pro podporu byly nastaveny tak, aby vyhovovaly široké škále současného umění. Po roce 1998 se Soresovo centrum plynule přeměnilo na instituce jako je Centrum nadace pro současné umění. Důležitým faktorem pro působení nadace je snaha nepodléhat komerčním tlakům a naopak živit individuální tvořivost umělců a posilovat sociální role výtvarného umění ve společnosti. Centrum i nadace jsou především financovány z následujících zdrojů:

*“Grantový program byl dosud realizován díky darům OSI New York (Georges Soros), OSF Praha, Trust for Mutual Understanding, Philip Morris, Ohio Art Council, European Cultural Foundation, Czech German Future Fond, Daniel Langloise Foundation, Magistrátu hl.m.Prahy, Ministerstva kultury ČR a dalších dárců. Od roku 2002 jsou granty*

---

<sup>51</sup> Cinepure #47: Současná podpora experimentální filmu ze Státního fundnu na podporu a rozvoj České kinematografie [online]. Praha: Barbora Kinkalová, 2006, (47) [cit. 2016-12-30]. ISSN 1213-516X.

<sup>52</sup>Filmový přehled: Festival experimentálních filmů v Paříži uvede v mezinárodní premiéře český film Rekonstrukce průmyslu [online]. Praha: redakce, 2106 [cit. 2017-01-03]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/festival-experimentalnich-filmu-v-parizi-uvecte-v-mezinarodni-premiere-cesky-film-rekonstrukce-prumyslu>

*udělovány z výnosů příspěvku z NIF, který byl Nadaci udělen ve výši 35 224 000.”<sup>53</sup>*

V rámci grantových programů lze žádat o podporu v těchto kategoriích.

- Grant na podporu prezentačního projektu pro jednotlivce nebo instituci
- Grant na podporu realizace uměleckého díla ve veřejném prostoru
- Grant na podporu umělecké aktivity v oblasti sociální minority

Tato nadace nedisponuje závratnými sumami na podporu vznikajících či již zaběhlých projektů. Podporuje vznik děl často menšími částkami, které jsou často dostačující pro vznik *jiného* filmu. Každoročně je přihlášeno průměrně okolo padesáti projektů. Z tohoto množství nadace podpoří okolo 15 ročně. Jedná se o projekty performance i projekty pracující s mediem videa a filmu.

---

<sup>53</sup> *Centru pro současné umění Praha: Nadace pro současné umění Praha* [online]. Ludvík Hlaváček [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://fca.fcca.cz/aktualne/>

## 6 DISTRIBUCE A PREZENTACE

### 6.1 Úvodem k situaci distribuce *jiných* filmů

Umělecky hodnotnější snímky, alespoň podle kritiků a teoretiků, se propadají na spodní příčky sledovanosti. Otázka, proč umělecké nebo-li artové filmy distributoři nenasazují do svých kin je jednoduchá. Je to především kvůli malému okruhu pravidelných diváků těchto elitních snímků. Avšak toto vede k syndromu začarovaného kruhu, kde můžeme pozorovat velký úpadek kin, které distribuují artové filmy, experimentální filmy a celkově jinou než celovečerní hranou tvorbu. Je logické, že distributorům jde o zisk a tudíž zaměření se mainstreamová díla je jednodušší a výdělečnější taktikou. Prioritou pro distributora není výchova umělecky vzdělaného diváka, ale diváka, který bude svou návštěvu opakovat a přijde na „trhák“. Experimentální snímky mají v současnosti spíše otevřené dveře festivalům než kinosálům, natož pak filmy s ještě užší diváckou skupinou, jako jsou obecněji *jiné* filmy.

Multikina tvoří zhruba osmdesát procent tržeb z promítání v České republice. Samozřejmě je zásadním držitelem trhu komerční produkce, která si velmi pečlivě hlídá svůj kapitál. V článku *Český systém kinematografie* řeší Michal Procházka otázku postavení distributora v rámci festivalových přehlídek. Problematika je skryta ve festivalové distribuci, kde distributor chápe filmy, které se ocitnou v programu festivalu jako filmy, které svůj potenciál na trhu vyčerpaly a tím pádem není třeba je zařazovat do kino distribuce. Toto potom vede ke schizmatu, kdy jsou do kin nasazovány filmy, které neodpovídají kvalitní nabídce, či řekněme alespoň možnosti výběru pro znalejšího diváka.<sup>54</sup> Cesta *jiných* filmu do kin je tedy velmi stížená strategiemi distributorů. Variantou distribuce je tedy nasazení těchto filmů do veřejnoprávních televizi či na festivaly, které jsou alespoň částečně přístupné k této tvorbě.

Přes všechny tyto je aspekty snaha vzkřísit cestu těchto děl do kin velmi skeptická a řada tvůrců, zabývajících se touto tvorbou ani na tuto formu distribuce necílí. Současná prezentace a distribuce pohyblivých obrazů *jiných* filmů vychází především z různorodosti

---

<sup>54</sup> Cinepure: Český systém kinematografie / Filmaři závislí na dávkách. [Http://cinepur.cz/article.php?article=2029](http://cinepur.cz/article.php?article=2029): Český systém kinematografie / Filmaři závislí na dávkách [online]. Michal Procházka, 2011 [cit. 2016-12-19]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2029>

platform, kde je možné díla konzumovat (galerie, experimentální prostory, televize, internet a jiné).

Otázka distribuce *jiných* filmů nese stigma okrajového zájmu. Boom experimentálního filmu v 60. letech s vrcholem v 90. letech 20. století, kdy bylo možné se setkávat s experimentální tvorbou v daleko hojnějším počtu než tomu je dnes, jsou časy minulé. Avšak intermediací různých výtvarných forem s filmem, s sebou nese nové vyhlídky pro prezentaci těchto filmů.

## 6.2 Archivace za účelem distribuce

### 6.2.1 Asociace Mlok

Nevládní nezisková organizace Mlok pod vedením Miloše Vojtěchovského má za cíl sdružovat umělecká díla *jiných* filmů a klade si také za cíl poskytnout zázemí jednotlivým umělcům i skupinám. Podpora této organizace se zaměřuje na díla umělců zabývajících se neklasickým druhem umění. Asociace Mlok spolupracuje s výstavními prostory jako je galerie Školská 28, kde je souběžně galerie Díra, experimentální prostor pro projekty zabývající se převážně hudebními projekty a site specific. Dále navázala spoluprací s Projekt plus, kde asociace Mlok je v zastoupení jako hlavní organizátor. Součástí Asociace je galerie Projekt plus, která byla založena v roce 2010 a působí v nádražní hale v Holešovicích. Zaměřuje se na prezentaci vizuálního umění a organizuje přibližně 6 výstav ročně.

### 6.2.2 Sbírka Marek

Sbírka Marek se snaží o kolekci současného vizuálního umění. Veřejné instituce sice tuto snahu vyvíjejí také, leč nesystematicky. Je to dáno také tím, že sbírání pohyblivých obrazů *jiných* filmů není atraktivní záležitostí vzhledem k složitější archivaci. V zahraničí je umění *jiných* filmů běžnou součástí tržního systému a má své jasné místo na trhu s uměním. Bohužel české umělecké prostředí tyto díla takto nevnímá.<sup>55</sup> Instituce se zaměřují na renomované umělce. Sbírka bratrů Markových tvoří vzácnou výjimkou, vzhledem k tomu, že se sbírání děl pohyblivého obrazu nebrání a naopak se jim snaží porozu-

---

<sup>55</sup> KUPOKOVÁ, Marika. *Marek: sbírka současného českého a slovenského výtvarného umění*. V Brně: Zdeněk a Ivo Marek, 2017. ISBN 978-80-254-0152-1.

mět.

Sbírka oficiálně funguje od roku 2005. Zaměřuje se na současnou českou a slovenskou tvorbu, a to na klasické medium malby, kresby a fotografie, ale i na videoart a mediální umění obecně.

Sbírka Marek upozorňuje, že je zde velký nedostatek činnosti sbírání děl *jiných* filmů. Zdůrazňují také to, že je pro určité mapování českého uměleckého prostředí zásadní neopomíjet tato díla. Částečně zastupuje sbírkovou činnost, která by měla náležet některé státní instituci. Sbírka Marek se systematicky snaží mapovat umělecké prostředí pohyblivého obrazu. Majitelé sbírky se také jako jiné instituce setkávají s problematikou archivace. V současné době archivují díla na několika druzích přenosných medií. především jsou to MiniDVD, DVD, betacam a flashdisky. Zabývají se také otázkou jak díla označovat a zaručit certifikaci a originalitu. Primární vlastnost přenosných médií je jejich jednoduchá možnost rozmnožit. Proto jsou média certifikována dokumentem pravosti s označením kolik existuje kopií, stejně jako například u média fotografie.

Sbírka Marek se snaží mapovat audiovizuální prostředí současné české scény a dále ji distribuovat v rámci přehlídek a výstav. Upozorňuje na nedostatek sběratelů zajímavících se o tento druh umění a vyzdvihují umělce jako je Kořátková, Ther či Pěchouček, kteří převážně zastupují existenci tvorby *jiných* filmů u nás.<sup>56</sup>

### 6.2.3 VVP AVU archiv, FaVU VUT archiv

VVP AVU je zkratkou pro vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze (dále tedy VVP AVU). Toto výzkumné pracoviště pracuje na schématu archivu současného umění a publikační činnosti. V rámci vědeckého a výzkumného pracoviště pořádá sympozia, výstavy a projekce. Hlavní cíl VVP AVU je dokumentovat současné české umění, tvořit archiv umělců, dále také archiv institucí a jejich provoz, nechybí také textové dokumenty a videoarchiv.

Videoarchiv VVP AVU je nejobsáhlejším archivem současné video tvorby u nás. Tento archiv funguje od roku 2007. Obsah archivu je pravidelně zveřejňován na internetových stránkách Akademie výtvarných umění a nabízí také možnost díla shlédnout přímo v budo-

---

<sup>56</sup>Artyčok: Ivo Marek a Zdeněk Marek [online]. Praha: Tereza Jindrová, 2014 [cit. 2017-04-17]. Dostupné z: <http://artycok.tv/en/25551/kolektori-2-zdenek-ivo-markovi>

vě Akademie. Archiv v současnosti obsahuje 1249 záznamů, které se skládají z dokumentace vernisáží, záznamů performancí nebo rozhovorů s umělci.

V roce 2011 VVP AVU založila Edici VIDA, která pod kurátorským výběrem distribuuje DVD se současnou českou videotvorbou. VVP AVU disponuje vlastní internetovou platformou Artyčok.TV, kde je možné nahlédnout do rubriky Okno do videoarchivu, do části sbírky.<sup>57</sup>

Sláva Sobotovičová, ústřední postava VVP AVU, která od vzniku archivu systematicky pracuje na budování sbírky českého videartu, se o archivaci videartu vyjádřila takto:

*„Obecně platí, že videoart zatím není masová zábava pro náhodné publiku. Jeho diváci jsou spíše aktivní a zvědaví lidé, kteří jej často sami vyhledávají. Myslím si, že to ani tak nevyprovádá o náročnosti videartu, jako spíš o přístupu k osvětě o současném umění, která byla až donedávna na mrtvém bodě.“*<sup>58</sup>

Archiv díla přijímá na mnoha nosičích, které posléze digitalizuje a uloží do archivu. Bohužel prvotní impulz zájmu o archivaci děl nepochází přímo od umělce, ale je z velké části samotnou iniciativou archivu. Jak již bylo zmíněno Sláva Sobotovičková je sama umělkyní, která se věnuje tvorbě videoartu a přiznává, že se začala zabývat médiem videa díky filmu a její fascinací ním. Eskaluje na hranici mezi experimentálním filmem a videoartem, jak tomu bývá v mnoha případech současných tvůrců zabývajících se tímto médiem.<sup>59</sup>

Ekvivalentem k VVP AVU je Fakulta výtvarných umění v Brně (dále FaVU VUT), která se zaměřila v rámci jednoho z projektů na mediální umění a vytvořila platformu s názvem *Media archive presents*. Projekt vznikl jako praktický výstup disertační práce Mgr. Jany Písařikové s názvem *„Mezi historií a mýtem: archivy a zpětné zpřístupnění dokumentace performance art,“* pod vedením prof. Tomáše Rullera. Na jeho realizaci se společně podílí Pavel Pražák, Vít Baloun, Jennifer Helia DeFelice, Martin Cáb, Filip Fidla Martínek, Matěj Kolář, Filip Cenek a další.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění: videoarchiv [online]. Praha: VVP AVU, 2014 [cit. 2017-04-17]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz>

<sup>58</sup> Videoart. Zábava pro excentriky?: Kateřina Socháčková v rozhovoru se Slávou Sobotovičovou [online]. Praha: Arttalk.cz, 2016 [cit. 2017-04-17]. Dostupné z: <http://arttalk.cz/2016/06/03>

<sup>59</sup> Tamtéž

<sup>60</sup> MAP: *Media archive presents* [online]. Brno: FaVU VUT v Brně [cit. 2017-04-17]. Dostupné z: <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz/o.php>



Tento projekt pracuje s podobným schématem archivace a práce s mediálním uměním jako pražská Akademie výtvarného umění. VUT se zaměřuje na mapování práci audiovizuálních umělců v geografickém území města Brna a jeho blízkého okolí. Projekt Media archive presents díla *jiných* filmů označuje pojmem novomediální umění. Do této kategorie řadí uměleckou produkci pracující s elektronickými medií, přičemž reflektuje i historicky starší umění jako experimentální film, performance art či kinetické instalace.

Snahy o kolektivizaci a archivaci jsou na obou stranách výtvarných Akademií. Bohužel se stále jedná o fragmentární sbírky, ale je důležité, že se touto tvorbou zabývají vysoké školy a vytvářejí tak důležitý přehled, na jaké úrovni se umění *jiných* filmů nachází.

#### 6.2.4 Artyčok: Současné umění online

Artyčok funguje jako internetová platforma pro současné umění. Podporuje, spoluvytváří a zároveň dokumentuje kulturní aktivity na poli mediálního umění. Artyčok vznikl v roce 2005 pod záštitou Akademie výtvarných umění v Praze. Platforma sleduje lokální tvorbu Akademie a po čase rozšířila své působení na celé území České republiky a dále na celou Evropu. Tato jedinečná platforma pro současné umělce funguje jako artikulační aparát nejen pro umělce samotné, ale i pro teoretiky, kritiky i veřejnost. Nabízí reportáže z přednášek, výstav a akcí zaměřujících se na současnou tvorbu.

Důležitou složkou v rozsáhlém portfoliu tvorby současných umělců je, že se Artyčok věnuje mediálnímu umění, a to především tvorbě videoartu, kde mapuje současné české a slovenské tvůrce pohyblivého obrazu. Tato díla jsou kurátorsky řazena a vedena Vědecko-výzkumným pracovištěm Akademie výtvarných umění v Praze (VVP AVU) a dále jsou přístupná v rubrice Okno do videoarchivu VVP AVU. Další rubrikou platformy Artyčok jsou online výstavy, které prezentují tvorbu současných umělců, zaměřujících se především na *jiné* filmy a jiné druhy pohyblivého obrazu.<sup>61</sup> Artyčok se snaží o mapování současného stavu umění *jiných* filmů. Stání instituce, jako je Národní galerie například žádnou podobnou sbírkou nedisponuje a stejně tak tomu je u Národního filmového archivu. Platforma funguje jako veřejný archiv, který má své sídlo na AVU v Praze. Tento projekt je financován především z grantů a tak je fungování této platformy každoročně ohro-

---

<sup>61</sup> Artyčok.TV [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/>

ženo vzhledem ke kolísání grantových příspěvků. Na festivalu PAF v Olomouci pod názvem: *Pohyblivé obrazy a Jiné vize*, proběhla panelová diskuse na téma distribuce prezentace těchto děl mimo i v kině. Tématem byla především relokace pohyblivých obrazů. Hostem úvodní diskuse byla i historička umění Terezie Nekvindová, pracující v VVP AVU a zabývající se *jinými* filmy a jejich následnou prezentací divákovi. Označila vznik archivu v projektu Artyčok jako záslužnou činnost, které se jiné instituce nevěnují. Zároveň s nadhledem poukazuje na určitou stagnaci v prezentaci, kterou archiv nabízí. Proto bylo dalším krokem vytvoření pásma děl *jiných* filmů na DVD. Od roku 2011 již vzniklo 5 takových pásem na médiu DVD. Medium DVD se za několik málo let stalo neatraktivním nosičem, proto se v současné době pracuje na jiných možnostech distribuce pro umělce, kteří se zabývají tvorbou *jiných* filmů. Dalším projektem, který přibližuje návštěvníkům této stránky díla audiovizuálních umělců, je Artyčok TV. Ta představuje určitou formu archivu, ale s rozšířeným fokusem na anotace děl a slovy Terezie Nekvindové funguje jako osvěta.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> *Artyčok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>

### 6.2.4.1 Creative Commons

Díla prezentovaná na platformě Artyčok spadají pod projekt s názvem Creative Commons, která je americkou neziskovou společností. Ta má za cíl rozšiřovat autorská díla veřejnosti s legálním využitím a sdílením. Znamená to, že díla jsou neustále chráněna autorským zákonem, ale mají rozšířené licenční úpravy, tak aby vyhovovaly současnému trendu šíření audiovizuálních děl po internetu. Nejčastěji použití licencí u videoartových a celkově mediálních děl je následující:




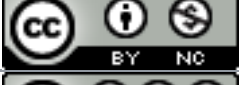
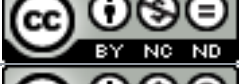

značení	Popis	Zkratka
	Pouze uvedení autora	BY
	Uvedení autora + Žádná odvozená díla	BY-ND
	Uvedení autora - týká se původního díla i jeho modifikací	BY-SA
	Uvedení autora + Pouze nekomerční užití	BY-NC
	Uvedení autora + Pouze nekomerční užití + Žádné modifikace	BY-NC-ND
	Uvedení autora + Nekomerční užití + Povoleny modifikace díla	BY-NC-SA

Table 1. Creative Commons

### 6.2.5 FAMU – Mediabaze. cz

Mediabáze.cz je projektem Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (dále jen FAMU). Projekt je též součástí výzkumného centra fakulty a zaměřuje se na propagaci a distribuci audiovizuálního umění, experimentální filmy, video performance a dalších druhy pohyblivého obrazu, tedy všeobecně *jinému* filmu. Snaží se o klasickou kino-distribuci a dále nabízí díla do galerií a veřejných prostor. Zkoumá současné tendence

*jiných* filmů. Hlavním partnerem pro výzkum je VVP – Vědecko-výzkumné pracoviště AVU a PAF – přehlídka animovaného filmu Olomouc.

Práce mediabaze primárně spočívá v osvětě současného diváka. Tato osvěta probíhá zejména prostřednictvím pořádání workshopů a konferencí na vysokých školách, účastní se konferencí a vytváří samostatné projekty ve spolupráci s festivalem dokumentárního filmu Ji.hlava a s PAF. Důležitou aktivitou jsou také samostatné výstavy a kurátorské projekty. Za většinou projektů stojí Martin Mazanec, Martin Blažíček a Sylva Poláková. Tato trojice teoretiků figuruje ve většině projektů zabývajících se prezentací a distribucí *jiných* filmů. Od počátku rozvíjejí témata ohledně tvorby *jiných* filmů a stále jsou nejvíce rezonujícími jmény, která seznamují odbornou i laickou veřejnost s *jinými* filmy v galerii i v kině.<sup>63</sup>

FAMU, VVP AVU a PAF vynakládají úsilí o katalogizaci a kolektivizaci děl *jiných* filmů, avšak archivy děl a informace o nich jsou stále roztrženy mezi několik institucí.

---

<sup>63</sup> *Mediabaze.cz: projekt* [online]. Praha: FAMU [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://mediabaze.cz/index.php>

## EXPERIMENTÁLNÍ FILM V KINO-DISTRIBUCI

Do klasické kino-distribuce se experimentální filmy dostanou velmi zřídka. Stále jsou považovány za jakýsi okraj kinematografické tvorby. I přes to se v současné době podařilo několika filmům, zaměřeným na tuto tvorbu, prorazit do kinosálu. A to především zásluhou produkčních a distribučních společností, které jim tuto cestu otevřely. V širším kontextu se spíše jedná o raritu. Teoretička, kritička a kurátorka sekce experimentálního filmu Andrea Slavíková v rámci festivalu Ji.hlava, v úvaze nad tím, jakým způsobem učit studenty psát o *jiných* filmech, zmiňuje exemplární případ nepochopení experimentálního filmu českou kritikou. Jako příklad použila dílo Petra Marka *Láska Shora* s premiérou v roce 2002, které podle ní dokazuje stále nepřipravené publikum i kritickou obec k této tvorbě. Film vznikl za podpory Státního fondu na podporu a rozvoj České kinematografie, z produkce Negativ a s distributorem CinemaArt. Pokus zpřístupnit amatérskou syrovou tvorbu divákům v klasickém kině se setkal s mnoha rozporuplnými názory. Ale i přes odsouzení z řad odborné kritiky, se shledal s nečekaným zájmem ze strany diváků. Tento fakt, že se amatérský film dostal do oficiální kino distribuce, okomentoval Milan Cyroň ve svém článku takto:

*„Petr Marek začal Lásku shora z roku 2002 natáčet (stejně jako všechny předcházející filmy) v amatérských podmínkách, přesto se však tento snímek díky Petru Oukropcovi, produkční společnosti Negativ a distribuční společnosti Cinemart dostal do oficiální distribuce, což se ukázalo být více než malým krůčkem pro samotného režiséra a ještě větším krokem pro českou distribuci, ačkoli i nadále ojedinělým.“<sup>64</sup>*

Příklad filmu Petra Marka ukazuje v jaké situaci se experimentální film nachází v kontextu kino-distribuce a kinemagorfické kritiky. Jak zmínil Milan Cyrhoň, byl to velký krok pro českou distribuci. Co je však na fenoménu díla Petra Marka velmi alarmující je odsouzení z řad odborné kritiky, která by díla tohoto typu měla hodnotit podle určitých „regulí“ v tomto žánru reflektovaných. Mirka Spáčilová v MF Dnes kritizuje dílo Petra Marka slovy:

*“Přesto je dobře, že se Láaska shora dostala do kin: jako test pro diváky i autory. V*

---

<sup>64</sup> Artyčkok.TV [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z [http://artycok.tv/29890/Petr\\_Marek](http://artycok.tv/29890/Petr_Marek)

*pohádce by se mohlo stát, že publikum v antifilmu vykutá i to, co v něm není, a naopak tvůrci budou příště točit nejen pro kamarády. Otázka je, kdo je tak přízemně praktické věci jako stavbu příběhu či záběru vůbec naučí.*”<sup>65</sup>

Nejen Mirka Spáčilová, ale další kritici srovnávají Markovo dílo s filmy s klasickou narací a klasickými filmovými postupy a na základě onoho srovnání staví svůj kritický postoj. Věra Mišková toto potvrzuje také svou glosou ohledně uvedení do kino-distribuce díla, která si žádají trochu jiný přístup než kritika zabývající se standartními filmy uvedenými do kin:

*„Jenže Láska shora vstupuje péčí producenta Petra Oukropce, s přispěním Státního fondu na podporu a rozvoj kinematografie a prostřednictvím distribuční firmy Cinemart do běžné distribuce, tedy na jedno kolbiště nejen se Zelenkou, Svěrákem a Hřebejkem, ale i Stevenem Spielbergem. Do kin, kde se vybírá vstupné.*“<sup>66</sup>

Toto potvrzuje nepochopení Markovy tvorby v celé jeho šíři a zároveň pasuje kinematografickou tvorbu do pozice pouze zábavného komerčního průmyslu, s cílem finančního zisku bez reflexe důležitosti umělecké tvorby pro náročnějšího diváka. Dílo vzbudilo pocit nezařaditelnosti a špatné aplikovatelnosti zažitých kritických pohledů. Rozbourilo klidné vody české kino-distribuce. Přístup filmových kritiků k dílu Petra Marka má za následek to, že diváci ho odsoudí stejnou rychlostí pouze po přečtení kritiky. Narážíme tedy na další problém, který brání uchycení *jiných* filmů v českých kinosálech.

S filmem se nepojily pouze negativní kritiky. Jan Kolář ve své kritice *Láska Shora / Láskyplný filmový prostor v dolby stereo*, přistupuje k dílu s jeho lehkostí, s jeho přiznanou amatérskou formou a s citlivostí k dílu jako takovému.<sup>67</sup> Sice Jan Kolář, jako jeden z mála pochopil filmovou formu, ale i tak to nezměnilo nepřijetí *jiného* filmu do klasické kino-distribuce. Díla jsou na tolik specifická a současná kino-distribuce natolik mainstreamová, že najít společnou řeč je v současné době nelehký úkol. Důležité je ale to, že je možné, aby se *jiný* film dostal do kin. Současně je dobré si uvědomit, že v alternativní formě dis-

<sup>65</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka: Lásce shora je téměř vše ukradené. *Mladá fronta dnes*. ISSN 1210-1168.

<sup>66</sup> MÍŠKOVÁ, Věra: Láska shora se ocitla jinde, než chtěla být. *Právo*, 21. 11. 2002, s. 12. ISSN 1211-2119.

<sup>67</sup> KOLÁŘ, Jan. Láska Shora: LÁSKYPNÝ FILMOVÝ PROSTOR V DOLBY STEREO. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily* [online]. **říjen 2002**(Cinepur #23-24), 1 [cit. 2017-01-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=22>

tribuce by film měl možná jiné ohlasy, oslovil by větší procento diváků, kteří se o tvorbu *jiných* filmů zajímají a cíleně ji vyhledávají.

## 7 JINÉ FILMY NA FESTIVALECH

Samostatné festivaly zabývající se pouze tvorbou *jiných* filmů nejsou na poli české festivalové produkce častou záležitostí, spíše se jedná o výjimku. Avšak lze nalézt festivalové platformy, které se o distribuci *jiných* filmů v kinech zajímají v rámci samostatných sekcí v programech, které mají širší diváckou obec. Experimenty jsou pak přidruženou záležitostí obohacující program, ale i hlavní soutěžní sekcí, jak tomu je například u mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava. Jedním z raritních festivalů s hlavním dramaturgickým cílem představit pouze *jiné* filmy je festival Mariendbad film festival, který je nejmladším festivalem zabývající se touto tvorbou. V této práci je zmíněn právě díky jeho vyhraněnosti pouze na *jiné* filmy. Je otázkou, zda je schopen si vydobýt své nezastupitelné místo v české prezentační síti festivalů s takto specifickým žánrovým zaměřením. Festival přímo reaguje na současnou situaci *jiných* filmů, zabývá se otázkami distribuce a prezentace *jiných* filmů. Do programu zařazuje panelové diskuse s odborníky se zkušenostmi s distribucí *jiných* filmů a radí tak tvůrcům jak mají s filmem pracovat. Jednotlivým festivalům, které se věnují experimentální tvorbě jsou věnovány samostatné kapitoly, které přiblíží stav *jiných* filmů v rámci české festivalové scény. Zaměřím se také na to, jak vnímají jednotlivé festivaly tvorbu *jiných* filmů v rámci nejasných hranic s výtvarným uměním.

V této kapitole se budu zabývat festivalovou scénou, která reflektuje tvorbu *jiných* filmů a vytváří tak prostor prezentace, archivace a možnost distribučního zázemí pro autory. Každý z níže jmenovaných festivalů k tvorbě *jiných* filmů přistupuje jinak a proto je důležité popsat jejich záměry a cíle, které nám dopomohou k vytvoření představy, v jaké situaci se současná prezentace a distribuce *jiných* filmů nachází v rámci filmových festivalů.

### 7.1 Mariendbad film festival

Festival Mariendbad působící v Mariánských Lázních se věnuje opomíjeným experimentálním filmům v české filmové produkci. Festival se zabývá situací, ve které se experimentální film nachází. Reflektuje změny, které nastaly v recepční rovině současného diváka. Divák je dnes již zvyklý na prezentaci abstraktních a experimentálních filmů v galerijních prostorách a ve veřejném prostoru. Neopomíjí také fakt, že Fond na podporu a rozvoj České kinematografie otevřel samostatnou výzvu pro experimentální filmy a dal tak šanci překročit hranice amatérské produkce k profesionální a těmto dílům tak věnuje veškerý pre-



zentační prostor. Festival Mariendbad je také první český festival zaměřený převážně na tuto tvorbu. Letos proběhne již druhý ročník a to ve čtyřech dnech a čtyřech sekcích:<sup>68</sup>

- Sekce Theater Electrique:

Národní bilanční přehlídka českého experimentálního filmu a nezávislé filmové tvorby, díla zde nemají omezení stopáže, ale upozorňuje zde na preferenci děl, která jsou určena pro kino sál.

- Sekce Work in progress:

Tato sekce nabízí tvůrcům představit svá díla v jakékoli fázi příprav. Autor bude mít možnost získat zpětnou vazbu filmových teoretiků a dále bude mít možnost oslovit potencionální sponzory a donory.

- Sekce nedokončených filmů v rámci Industry programu:

Příležitost představit dílo v této sekci má sloužit k reflexi díla před jeho definitivním dokončením. Slouží také k ujasnění budoucích distribučních záměrů.

- Sekce Industry program:

Pod touto sekci se skrývají workshopy, diskuse, semináře, komentované performance a jiné doprovodné aktivity.

V rámci festivalu probíhají projekce filmů na malé scéně domu Chopin a v Městském divadle.<sup>69</sup> Pevně nepředstavuje díla v kinosálech, ale hledá alternativní možnosti prezentace. Nejedná se o typické kinosály, přesto ale jako jediný český festival reflektuje tvorbu jiných filmů se snahou uplatňovat klasické recepční zvyky jako u klasické filmové projekce. Festival představuje tvorbu umělců jako je František Týmal, Jan Bušta, Adam Gebert, Jan Hecht, Josef Heřnáněk, Martin Ježek, Martin Kapper, Jan Daňhel, Jakub Felcman a Vladimír Cháb.

## 7.2 Přehlídka animovaného filmu (PAF)

PAF je přehlídkou animovaných filmů fungujících od roku 2007 v Olomouci. Cílem tohoto festivalu je mapovat prostředí produkce pohyblivých obrazů. Věnuje se širokému

---

<sup>68</sup> Marienbad film festival: o festivalu [online]. [cit. 2017-01-03]. Dostupné z: <http://www.marienbadfilmfestival.com>

<sup>69</sup> Marienbad film festival: o festivalu [online]. [cit. 2017-01-03]. Dostupné z: <http://www.marienbadfilmfestival.com>

tématu animovaného filmu s jeho hlubokou historií v kontextu kinematografické hrané tvorby. Dále se festival věnuje mediálnímu a audiovizuálnímu umění v rámci výtvarné tvorby pohyblivého obrazu. V kontextu festivalu se setkáváme s ústředními tématy jako je intermedialita, experimentální film, videoart, vizuální umění v jeho celkové šíři až po digitální umění nového věku. Pohyblivým obrazům *jiných* filmů je věnována samostatná podsekcce Jiná Vize.

### 7.2.1 Jiné vize

Jiné vize, tento název není odvozen pouze jen od první asociace s tvorbou, kterou se tato sekce zabývá, ale je spojen s pedagogem Martinem Čihákem a animačními postupy amerických experimentálních tvůrců Larryho Jordana a Stana Vanderbeera. Zařazení sekce Jiných Vizí v roce 2003 do programu zohledňovalo jiné přístupy k animaci v kontextu klasické animace. V roce 2007 se pod kurátorským vedením Marina Mazance a Michala Pěchoučka uskutečnil první ročník soutěžní sekce Jiné vize, který se soustředil na pohyblivé obrazy hraničící s výtvarným uměním. Iničiátoři této nové soutěžní sekce se zaměřili na narativně odlišné snímky od klasické tvorby, což bylo v dalších ročnících podpořeno účastí teoretiků, umělců a historiků, zabírajících se touto tvorbou. Jiné Vize odstartovaly samostatnou platformu zabývající se současným audiovizuálním uměním *jiných* filmů.<sup>70</sup> Tato soutěžní sekce je obohacena o celoroční sledování distribučních možností *jiných* filmů. Zároveň není nečinným pozorovatelem mapující existenci tohoto druhu umění v českém prostředí, ale aktivně se zúčastňuje projektů, které vedou k lepšímu zpřístupnění těchto děl veřejnosti. Spolupracuje a vytváří partnerství s galeriemi, institucemi, kiny a festivaly nejen v České republice, ale i v zahraničí.

Součástí programu Jiných Vizí jsou také odborné přednášky a diskuse u takzvaného kulatého stolu, kde se přední odborníci a umělci zabývající tvorbou *jiných* filmů. Snaží se odpovídat na otázky spojené s archivací a distribucí děl *jiných* filmů. Díla, která se mohou přihlašovat do těchto sekcí nejsou striktně omezována požadavky, které jsou současní klasických festivalů. Pro zařazení do soutěže je nutné, aby dílo mohlo být vystaveno v galerii i promítáno v kinosále. Nezáleží na stopáži díla ani na autorovi, zda se jedná o amatéra či profesionála. Přihlášení do festivalu není podmíněno žádným přihlašovacím

---

<sup>70</sup> JANČÍK, ALEXANDR. Jiné vize. *PAF 2013: 12. přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2013, s.11-12. ISBN: 978-80- 87662-05-2.

poplatkem, ale organizátoři dbají na to, aby dílo bylo nekomerčního charakteru a nezávislé. Na základě splnění těchto několika málo požadavků jsou pod kurátorským vedením vybírána díla z české tvorby *jiných* filmů. Tento výběr osciluje na pomezí mezi experimentem, videoartem a uměním nových medií. Kurátoři vybírající finálních 10 soutěžících videí, které jsou buď z filmového či výtvarného prostředí, což opět naznačuje, že zde neprobíhá určitý rozkol umění, ale prolnutí a symbióza v prezentování těchto děl současně.<sup>71</sup>

V roce 2016 jako součástí veřejného symposia a doprovodného programu *Jiných vizí*, vznikla výstava s názvem *Jiné Vize CZ (2007-2015)*, Galerie AMU Praha a byla organizována kulturní platformou pro prezentaci současného a audiovizuálního umění PAF Olomouc. Obsah výstavy měl toto sdělení:

*„Vycházeli jsme z toho, že výstavou nechceme pouze představit či připomenout jednotlivá díla či ročníky *Jiných vizí*, ale také témata, která jsou s otázkami pohyblivého obrazu bezprostředně svázána a kterým se PAF již několik let systematicky věnuje. Jedná se o problematiku vlastního sběru a archivace prací, jejich následného zprostředkování, prezentace a distribuce a v neposlední řadě také jejich teoretického zastřešení a reflexe. Těmto třem rovinám pak odpovídá rozložení výstavy v rámci galerijního prostoru.“<sup>72</sup>*

Do soutěže se v současnosti přihlašuje přibližně kolem 70 audiovizuálních děl.<sup>73</sup> Zmíněný kurátorský výběr deseti děl je dále hodnocen a prezentován jako pásmo, které posléze posuzuje odborná porota, většinou složená ze tří členů a s jedním mezinárodním zastoupením. Vybraní finalisté jsou nejen hodnoceni porotou, ale také samotnými diváky. Poprvé se také na letošním ročníku *Jiných Vizí* představila mutace slovenských sousedů s názvem *Iné vize 2016*, kde byla představena produkce pohyblivých obrazů, ve spolupráci s periodikem *Kinečko*. Sekce byla připravena a vedena kurátorem a filmovým teoretikem Martinem Kaňuchou.

---

<sup>71</sup> Kurátoři *Jiných vizí* v posledních několika letech: soutěže Přátelský film: Michal Pěchouček (umělec), Martin Mazanec (teoretik, pedagog), Martin Fišr (pedagog, teoretik dějin umění), Lenka Dolanová (historička dějin umění), Sylva Poláková (filmová teoretička), Pavel Ryška (vizuální umělec), Dušan Zahoranský (vizuální umělec), David Kořínek (pedagog UMPRUM), Marika Kupková (galerista), Lenka Střeláková (kurátorka) a Karel Císař (Pedagog UMPRUM, teoretik)

<sup>72</sup> *Pohyblivé obrazy a Jiné vize: Jiné Vize CZ (2007-2015)*, [online]. [cit. 2017-05-07]. Dostupné z:

<http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>

<sup>73</sup> Vítězové hlavní ceny předchozích ročníků byli Janek Rous (2015), Barbora Kleinhamplová a Kristýna Bartošová (2014), Petr Šprincel a Marie Hájková (2013), Akile Nazli Kaya (2012), Alexandra Moralesová (2011), David Možný (2010), Daniel Pitín (2009), Martin Kohout (2008) a Viktor Takáč (2007).

Festival PAF svou sekcí Jiné vize nabízí tvůrcům *jiných* filmů prezentovat svá díla v kinosále, kam se většina děl za standardních podmínek nemá mnoho šancí dostat. Aktivita je zaměřena na distribuci těchto děl a utvářením určitého archivu a mapy na poli současného pohyblivého obrazu. Současné zaměření PAFu je především snaha o vytvoření profesionální distribuční platformy na poli českého pohyblivého obrazu. Zabývají se sjednocením standardů formátu, přes vytvoření titulků, až k sjednocení právního ošetření jednotlivých děl. Další důležitou otázkou, kterou se PAF zabývá je archivace děl v jejich původní kvalitě. Dále tvoření strategie k uchování děl a dalšího šíření i mimo území České republiky.

### 7.2.2 Platforma PAF APORT

Cesta *jiných* filmů do kino-distribuce je v současné době velmi složitá, nejenom kvůli dramaturgickým koncepcím jednotlivých kin, ale zejména proto, že zde není podstatná divácká obec ani kritické zastoupení odborníků, kteří by význam těchto filmů brali v potaz jako díla rozšiřující českou kinematografickou tvorbu. PAF festival animovaného filmu a současného umění nabízí tvůrcům distribuční platformu Paf aport, která se zaměřuje na mezinárodní distribuci pohyblivých obrazů v kategoriích:

- Živé audiovizuální vystoupení
- Animovaný film / živá animace
- Avantgardní film
- Experimentální film
- Expanded cinema
- Videoart

Cílem této platformy je zastupování umělců ve výše jmenovaných sekcích a dále vytvoření pásma, sestaveného týmem expertů a kurátorů, které bude dále schopno prezentace jako jednotný celek a bude dále distribuován v České republice i zahraničí.

### 7.2.3 Festivaly živého kina (live cinema)

Jedním z dalších programů festivalu Jiné vize, je projekt živé kino. Který vznikl ve spolupráci s norskou platformou pro film a současné umění pohyblivého obrazu (Scenecity). Projekt je realizován v rámci programu CZ06 „Kulturní dědictví a současné umění“. Program je financován zeměmi Evropského hospodářského prostoru (EHP) – Islandem, Lichtenštejnskem a Norskem. Další podpora v rámci realizace je z programové oblasti PA

17-6 – Podpora rozmanitosti kultury a umění v rámci evropského kulturního dědictví – média a audiovizí, jejímž cílem je prezentace a zpřístupnění současného umění a kultury široké veřejnosti.

Projekt je dále spolufinancován Ministerstvem kultury České republiky, Státním fondem na podporu a rozvoj české kinematografie, International Visegrad Fund, Statutárním městem Olomouc a Olomouckým krajem.<sup>74</sup>

Tento jedinečný projekt je zaměřený na mezinárodní spolupráci s Norskou koprodukcí. V práci se zaměřuji na mapování existence prezentace *jiných* filmů na území České republiky. Projekt a jeho relevantní výstupy, které podporují mezinárodní spolupráci na bázi distribuce *jiných* filmů se zaměřuje na nové technologické postupy a proměny v rámci nových recepčních návyků současného diváka. Důležitým tématem projektu je také různorodost v možnosti prezentace. Sleduje mimo jiné různé kurátorské postupy v prezentaci *jiných* filmů v rámci uvádění filmů v galeriích a ve veřejném prostoru. Martin Mazance živé kino specifikuje takto:

*„Co je to živé kino? „Živé kino odkazuje k projektům, které vznikají v reálném čase, kdy je vytvářena jak zvuková, tak obrazová část výsledného díla. Vývoj podobných produkcí lze sledovat nejméně od konce 19. století. V kontextu audiovizuálních performance a instalací je živé kino výrazným referentem jak k technologické, tak společenské proměně vnímání současného umění skrze rozličné způsoby prezentace.“<sup>75</sup>*

Festival živého kina je také součástí dokumentárního festivalu Ji.hlava. Díla jsou představována i v rámci takzvaných letních kin nebo na netradičních místech v exteriéru. Festival dokumentárních filmů Ji.hlava však v rámci této sekce, oproti FAF Olomouc, představuje pouze výběr pěti dokumentárních filmů a nezaměřuje tento projekt na *jiné* filmy.

### 7.3 Ji.hlava

Festival dokumentárních filmů Ji.hlava disponuje sedmi základními soutěžními sekcemi a těmi jsou:

---

<sup>74</sup> Přehlídka filmové animace a současného umění: Festivaly živého kina [online]. 7. 5. 2015 [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/cs/ehp>

<sup>75</sup> Přehlídka filmové animace a současného umění: Festivaly živého kina [online]. 7. 5. 2015 [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/cs/ehp>

- Opus bonus: soutěž světového dokumentu
- Mezi moři: snímky ze zemí střední a východní Evropy
- Česká radost: nejnovější domácí tvorba
- První světla: průřezová sekce debuty světové, střední a východní Evropy a české soutěže MFDF Ji.hlava
- Fascinace: světové a experimentální dokumenty
- Exprmntl.cz: nejnovější český experimentální film
- Krátká radost: nejlepší evropské krátké filmy

Festival Ji.hlava se jako jeden z mála věnuje tvorbě současných umělců, kteří se věnují experimentální tvorbě. Festival vznikl jako nápad několika studentů Jihlavského gymnázia v roce 1997. Dokumentární tvorba láká do Jihlavy každý podzim tisíce diváků z řad odborné i laické veřejnosti a svou existenci na poli významných českých kinematografických festivalů drží už přes dvacet let. V čele festivalu se stále nachází už od jeho začátku Marek Hovorka, který neustále rozšiřuje nejen soutěžní sekce, ale také doprovodné programy o inspirativní fóra, diskusní panely s tvůrci a producenty a mezinárodní konference. Jednou z nich je konference se stejnojmenným názvem soutěžní sekce Fascinace, která se přímo věnuje možnostem distribuce experimentálních snímků. V úvodním popisu samotné konference a jejího zájmu je představení experimentální tvorby, nejen v rámci distribuce na jiných zahraničních festivalech, ale také do galerií a do specifických prezentačních prostor. To také potvrzuje stále sílící prolínání prezentačních prostředí vyhraněných pouze výtvarnému umění nebo kinematografii.<sup>76</sup>

Samotná konference má zatím krátkou existenci. V loňském roce proběhl teprve druhý ročník. V panelových debatách řeší odborníci z celého světa především způsob archivace a katalogizaci sbírek. Dále řeší jaké jsou aspekty výběru děl, proces přihlášek na festivaly a v neposlední řadě sdílejí zkušenosti z praxe s novými distribučními a prezentačními možnostmi pro experimentální film. V druhém ročníku se konference zúčastnili majitelé a kurátoři galerií, kteří v současné době zaujímají stejně důležité místo v distribuci těchto

---

<sup>76</sup> *Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava: konference Fascinace* [online]. Jan Kino GoGo, 2016 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/about.us/about-us>

jiných filmů jako čistě kinematografické festivaly. Andrea Slováková kurátorka konference shrnuje současnou situaci takto:

*„Prezentace experimentálních filmů a videoartu v galeriích tvoří pro některé distributory až polovinu příjmů. Přesto z diskusí distributorů vyplynulo, že způsob poskytování, oceňování a prezentace děl v galeriích nemá zatím žádná vžitá pravidla. Zatímco komunikace s festivaly je většinou nastavena pro všechny podobně a dlouhodobě, s galeriemi se pravidla hledají spíše ad hoc.“<sup>77</sup>*

Důležitost přítomnosti galeristů, zaměřujících se na tuto tvorbu, je velmi důležitá. Rozšiřuje fokus vnímání těchto děl v prostředí pro ně neklasických jakou je právě prostředí galerie.

Na konferenci v roce 2016 byl přítomen i David Dinnell, producent a režisér, který má bohaté zkušenosti se zahraničním uváděním experimentálních filmů do kin i do galerií. Otevřel také debatu nad otázkou absence intervence se samotným tvůrcem, se kterým by se distribuční strategie měla komunikovat. Dodává také, že v zahraničí je běžné, že tvůrci experimentálních filmů inklinují více ke galerijní prezentaci, spíše než ke kino-distribuci, což považují za realističtější cestu.<sup>78</sup>

Stále jsou zde rozporná stanoviska vůči prezenčním prostorům galerie a kina, vzhledem k primárním vlastnostem jednotlivých děl. Například v galerijním prostředí není divák veden k shlédnutí díla od začátku až do konce, naopak v kině tento řád respektujeme. Proto i v rámci migrace děl je důležité volit vhodná místa prezentace pro vyznění jejich podstaty v prostoru. Konference také otevírá živou diskusi nad právy autora, jakým způsobem jsou díla autorky chráněna.

Výstupy z těchto konferencí jsou důležitými vodítky, jak pro samotné tvůrce tak pro galeristy, distributory i teoretiky, kteří na základě otevřené mezinárodní diskuse hledají ty správné cesty pro otevírání této tvorby většímu počtu diváků.

---

<sup>77</sup> Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava: konference Fascinace 2016 [online]. Andrea Slováková, 2016 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/industry/conference-fascinations/2016>

<sup>78</sup> Tamtéž

## 7.4 Sumarizace *jiných* filmů na festivalech

Po zmapování jakým způsobem se české festivaly staví k prezentaci a distribuci *jiných* filmů, je pro schematizaci stavu vhodné na závěr této kapitoly vyvodit jaké si resumé a následně sledovat chování *jiných* filmů v prostředí galerií.

Situace distribuce *jiných* filmů je složitou problematikou nejen po teoretické stránce, ale i pro samotné tvůrce. Festivaly všeobecně narážejí na stejné otázky, a to jakým způsobem k dílu přistupovat, kde jej lze prezentovat a distribuovat a v neposlední řadě jaké jsou možnosti archivace. Všeobecně uvedené festivaly pracují na zvyšování povědomí o této tvorbě v rámci otevřených diskusí a konferencí, kde si předávají bohaté zkušenosti týkající se způsobů, jak lze s tímto médiem pracovat nejen u nás, ale i v zahraničí. Tyto konference, jak v rámci Ji.hlavského festivalu, tak v rámci festivalu animovaných filmů PAF, jsou zásadní v rámci další práce s dílem, jejich archivace i současné relokace. I když oba festivaly mají stěžejní zaměření na jiné kinematografické žánry, díla *jiných* filmů reflektují a dávají je do kontextu s galerijními prostory, které na těchto konferencích zastupují galeristé, obchodníci se současným uměním a kurátoři. Jediný festival věnující se této tvorbě výhradně, je festival Mariendbad, který se časem může stát centrem této tvorby na festivalovém poli současného umění *jiných* filmů.



## 8 JINÉ FILMY V GALERII

Setkání se s pohyblivým obrazem v galerii není nic neobvyklého, v rámci migrace děl mezi různými prostory prezentace je galerijní prostředí bráno jako druhé nejčastější. Lenka Dolanová v textu *Vstup pohyblivých obrazů do galerie* shrnuje tento fenomén takto:

*„Videoinstalace stojí na rozhraní mezi galerijním uměním a kontextem filmu a čistotu světa umění narušují rovněž svým přímým vztahováním se k širšímu mediálnímu prostředí.“<sup>79</sup>*

Relokace *jiných* filmů vzešla také z tzv. digitální revoluce, která měla za následek dematerializaci děl, tedy, že kinematografické dílo nemusí být přenášeno na filmové pásce, ale je již zkomprimováno v rámci nových digitálních technologií. Dalším prvkem vztahujícím se k prezentaci děl v galerijním prostředí, je jeho představení, které se stává jakýmsi teatrálním aktem, jenž se pojí s kinematografickým zážitkem na počátku 20. století. V dnešním 21. století již není prezentace děl omezena technologií, kdy přítomnost projektoru v prezentační místnosti byla nutností a součástí promítání. Dnes se stává součástí prezentace projektor, který hraje v prezentaci současných pohyblivých obrazů svou roli, i když toto nemusí být vždy pravidlem.<sup>80</sup> Tuto skutečnost reflektuje i Tomáš Posposzyl ve svém textu věnovaném umělci Michalu Pěchoučkovi a jeho tvorbě:

*„Galerie a muzea po celém světě skutečně v nebyvalé míře zatmívají svá okna, v prostorech určených původně pro sochy a obrazy se stále častěji setkáváme s hučícími projektory a pohyblivými obrazy.“<sup>81</sup>*

Dalším z hledisek ve vnímání *jiného* filmu v galerii, je jeho zařazení do galerijního prostoru, kterému se věnuje kurátor. Kurátor ovlivňuje způsob prezentace a celou koncepci dané výstavy. Postava kurátora je ústřední, vytvářející vizi, do níž jsou umělecká díla do-sazována a vybírána. Specifikem pro galerijní prostředí v rámci prezentace *jiných* filmů je to, že autorovou výsadou je klást si podmínky, za jakých bude jeho dílo vystaveno. To

---

<sup>79</sup> *Artyčkok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>

<sup>80</sup> PANTENBURG, Volker. „Postkinematografie?“ Filmy, muzea, mutace. In: *[Galerie mladých Brno, 25.1.-20.12.2012. Olomouc]: Pastiche Filmz, 2012, 11 MAZANEC, Martin s. 69. PAF. ISBN 978-80-87662-03-8.*

<sup>81</sup> POSPISZYL, Tomáš: Pohyblivé obrazy Michala Pěchoučka. *Cinepur*, č. 44, r. 2006, str. 16.

však není doménou pouze tvůrce pohyblivého obrazu, ale také umělců zabývajících se performancemi či jiným uměním, kde je práce s pohybem stěžejním prvkem. Jedná se o velmi specifickou kategorii, která v galerijním prostředí velmi rezonuje. Nabízí se také otázky, jakým způsobem galerie pracují s pohyblivým obrazem, jakým způsobem ho archivují a jsou díla ošetřena v rámci licencí. A nesmíme opomenout ani otázku, jakou váhu má vlastnictví sbírky pohyblivého obrazu v současné době.<sup>82</sup>

Přístup galerie společně s kurátorem se mění i z hlediska galerijních prostor, kde se zohledňuje například zvuk, pokud je součástí prezence, nesmí tak rušit ostatní prezentace. Například při multiprezentacích prostorách, kde se současně vystavuje klasické umění a video instalace. Některé z instalací tak doplňují sluchátka, aby se nerušily díla navzájem. Již v tomto případě se recepce diváka mění na recepci návštěvníka, nejedná se zde o kolektivně strávený čas při pozorování jednoho díla, vnímáme dílo jednotlivě a odděleně, můžeme tak mluvit o kurátorském záměru. Dalším prvek, se kterým se v kině nesetkáme jsou popisky děl, které svým způsobem nahrazují titulky filmu nebo je použito obojí. Je však na kurátorovi, jakým způsobem se k dílu postaví a jaký zvolí přístup.

Existuje několik galerií, které se výrazněji zajímají o prezentaci *jiných* filmů. Cílem této kapitoly je vytvořit částečnou mapu galerijních prostor vnímající tuto tvorbu. Jedná se o jakousi sondu do tohoto prostředí a s jakým způsobem se k prezentaci *jiných* filmů staví. Zaměřím se na různé kurátorské přístupy a prezentační prostory uzpůsobené této tvorbě, na archivaci těchto děl a potencionální další distribuci. Mimo galerie, které se snaží vyvíjet aktivitu, jak při sledování současných trendů nových médií, tak při snaze vytváření určitých archivů a distribučních a prezentačních pásmech pro zahraničí, tak zmíním jednotlivé kolektivní výstavy. Tyto výstavy vznikly jako samostatné kurátorské projekty reflektující činnosti současných tvůrců *jiných* filmů. Výčet následujících projektů v rámci různých institucí věnující se mediálnímu umění doplní mapu sledování výskytu *jiných* filmů na poli mediálního umění na území České republiky. Ambicí tedy není zevrubný přehled všech výstav zaměřujících se na medium videa, ale spíše vytvořit vhléd do problematiky realizo-

---

<sup>82</sup> *Odlisné vize* [online]. [cit. 2017-04-19]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/cs/odlisne-vize>

vaných projektů, které rezonují v problematice současné distribuce a prezentace *jiných* filmů.

## 8.1 Národní galerie – Prostor pro pohyblivý obraz

- **Jak je důležité být v (pohyblivém) obraze** – 20.2.2015 – 24.5.2015
- **Moving Imagine Department, II kapitola: Zatmění nevinného oka** – 26.6.2015 – 20.9.2015
- **Prostor pro pohyblivý obraz – III. Kapitola: The Owl's Legacy and Its Discontents** – 30.9. 2015 – 3.1.2016
- **Moving Imagine Department – IV. Kapitola: Rétorika času, v novém pojetí** – 6.2. 2016 – 5.6. 2016
- **Moving Imagine Department – V. Kapitola: Rozvrácená ekonomika času** – 24.6. 2016 – 18.9. 2016
- **Moving Imagine Department – VI. Kapitola: Vnitřní životy (času)** 5.10. 2017 - 19.2.2017<sup>83</sup>

Národní galerie v Praze v roce 2015 zahájila dlouhodobý projekt zaměřující se na tvorbu současného videoartu, filmu a animace. Pro tyto účely byl vybrán speciální prostor ve Veletržním paláci. Tento projekt také vznikl na základě citelné absence tohoto média ve sbírkách současného umění Národní galerie. Sbíрка není zaměřena pouze na českou tvorbu, ale v rámci mezinárodní spolupráce vzniká inspirativní prostor pro diskusi a možnost setkání s tvůrci i kurátory věnující se tomuto tématu na mezinárodní úrovni.

První konaná výstava z tohoto cyklu s názvem *Jak je důležité být v (pohyblivém) obraze*, představila tvorbu portugalských, francouzských i amerických umělců. Z českých autorů bylo možné na výstavě shlédnout díla například Daniela Pitína a Romana Štětiny. Kurátory jsou Adam Budák a Jan Kratochvíl.

Projekt se od svého vzniku v roce 2015 vyvíjel a mapoval různé druhy mediálního světa umění skrze témata jednotlivých bloků. Jako je například blok s názvem *Zatmění nevinného oka*, druhá kapitola z cyklu: *Prostor pro pohyblivý obraz*. Tento cyklus se věnoval tématu etnografie a archeologie. Dále také analogii s ranou kinematografií a filosofií

---

<sup>83</sup> *Národní galerie: Výstavy /Moving Imagine* [online]. Praha: Národní galerie [cit. 2017-05-07].

Johna Ruskina a jeho pojmu nevinné oko. Filosofie nevinného oka je spojena s postojem vnímání umění bez vlivu minulé zkušenosti s ním. Díla nabízela odlišné pohledy na minulost a vtaž s mediální řečí současných děl.<sup>84</sup>

Třetí kapitola tohoto cyklu se věnovala tématu dokumentu v současném vizuálním umění, ústředím dílem této výstavy byl film:

*„dílo Inner Time of Television(2010). Ve společném projektu The Otolith Group a francouzský filmař Chris Marker rekonfigurují jeho dílo L’heritage de la chouette neboli The Owl’s Legacy, třináctidílný televizní cyklus z roku 1989 zabývající se kulturou antického Řecka, jako instalaci a doprovodnou artist book. The Owl’s Legacy zkoumá odkazy a potenciál antického Řecka skrze kontinuální modulaci videomateriálu, voiceover komentáře a studiové rozhovory s odborníky na toto klasické období, filmaři, dramatiky, skladateli, filozofy a dalšími specialisty. Všechny třináct epizod The Owl’s Legacy přítomných v galerijním prostoru lze prožít jako celek a je možné je sledovat jednotlivě. Inner Time of Television tímto narušuje logiku cyklu televizních dokumentů a naznačuje, že kontext pro práci s médiem pohyblivého obrazu, která se vzepřela konvencím televizního natáčení v daném žánru, se radikálně přesunul do roviny současného umění.“*

Provázanost televizní a filmové tvorby v rámci relokace těchto děl do galerijního prostor ověřuje jeho funkčnost v něm. Třetí cyklus podle slov Jana Kratochvíla byl velmi úspěšný co se týče návštěvnosti a samotných reakcí. Cyklus se stává oknem do tvorby jiných filmů, které se věnují ostatní galerii často sporadicky.

V současné době již proběhla sedmá výstava. Každá z nich je nositelem jiné informace a jiného tematického zaměření v rámci umění pohyblivého obrazu. Společným jim je Národní galerie s prostorem vyhrazeným pro mediální umění a film, který již dva roky plní svou funkci seznamování diváka s tvorbou jiných filmů. Národní galerie je v tomto smyslu jedinečná, jelikož vytváří soustavnou činnost a nejedná se pouze o jednorázové výstavy, které mají jen pomíjivý dosah.

---

<sup>84</sup> Prostor pro pohyblivý obraz II / Zatmění nevinného oka [online]. Jan Kratochvíl [cit. 2017-04-22]. Dostupné z: <http://martinfryc.eu/vystavy/vernisaz-prostor-pro-pohyblivy-obraz-ii-kapitola-zatmeni-nevinneho-oka/>

## 8.2 Galerie TRANZITDISPLAY

Tranzitdisplay je galerijní prostor v Praze organizující výstavy, přednášky, konference a další doprovodné akce. Důraz klade na propojení současných nových netradičních tendencí v současném umění. Galerie rozděluje tři části svých zájmů na Tranzit, Display a mediátéku. V čele galerie stojí Zdeněk Baladrán, Ondřej Chrobák, Vít Havránek, Tomáš Pospiszyl, Tomáš Svoboda, Jiří Ševčík, Tomáš Vaněk, Hlavními kurátory jsou Vít Havránek a Zbyněk Baladrán.<sup>85</sup>

Základní otázka, kterou si v rámci své činnosti galerie pokládá, je smysl vystavování. Co je výstava, jaké jsou její formy v rámci prostoru, může mít výstava vlastnost živého archivu, jak na výstavu reagují návštěvníci dle zvolené prezentační formy?

Galerijní projekt Tranzit se zaměřuje na realizaci projektů současného umění střední Evropy. Organizuje diskuse a snaží se o vytvoření prostoru pro střetávání umělců, teoretiků, kurátorů. Display je projektem zabývajícím se produkcí a distribucí současného umění. Galerie je otevřena různým druhům prezentace, vyhledává nejaktuálnější trendy v současném umění a prozkoumává tenké hranice mezi experimentálním filmem a videoartem. Zaměřuje se na reakce diváků v rámci přijímání této tvorby. Třetí částí galerijního programu je mediátéka, projekt Barbory Klímové, který se snaží mapovat lokální uměleckou scénu s výběrem umělců, kteří se zaměřují na progresivní výtvarné postupy. Dále pak program řeší otázky související s dokumentací a způsobem archivace.

Výstavní program galerie je velmi bohatý a různorodý, proto pro aktuálnost a v mapování prezentace *jiných* filmů jsem vybrala výstavu díla Tomáše Svobody, jako ukázkou protnutí galerijního představení filmového díla, které nezůstalo u jeho uvedení jej v galerii.

Jedná se o celovečerní experimentální dílo Tomáše Svobody s názvem *Like a Movie*, uvedeno v galerii na začátku roku 2016.

*„Jako z filmu (Česká republika 2016), scénář a režie: Tomáš Svoboda, kamera: Michal Černý, střih: Jaromír Pesr, hrají: Gabriela Mičková, Martin Pechlát, Roman Zach,*

---

<sup>85</sup> *Tranzitdisplay board: lidé* [online]. [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://tranzitdisplay.cz/cs/lide>

*Klára Melišková, Jan Čtvrtník, Miroslav Krobot, Jiří Menzel. i/o post, 84 min. Premiéra: 26. 5. 2016.*<sup>86</sup>

Tento film byl uveden nejen jako součást výstavního programu galerie Tranzitdisplay, ale také v klasické kino-distribuci s premiérou 26. Května 2016 v pražském Bio Oku. Doposud se věnoval Tomáš Němec výstavám a představení svých děl v galeriích. V díle *Jako film* spojuje své minulé zkušenosti s audiovizuální prací s vzhledem do chápání filmové tvorby.

*Svoboda se tímto dílem přibližuje k esejistickým kinematografickým formátům, které mají potenciál reflektovat film i dnešní dobu.*<sup>87</sup>

### 8.3 Galerie Školská 28 –Komunikační prostor

Galerie Školská 28 sídlící v Praze, představuje tvorbu současných progresivních tvůrců. Jak již prozrazuje podnázev galerie, jedná se komunikační prostor, založený na mezinárodním dialogu ve víceoborových uměleckých disciplínách. Zaměřuje se především na vytváření dialogu mezi tvůrci západní a východní Evropy. Základní aktivita prostoru, je představovat projekty zabývající se vizuálním a audiovizuálním uměním v jejich multižánrovosti. Galerie se nevěnuje archivaci jako primární činnosti, ale je součástí projektu Creative Commons poskytující licence, z nichž každá uděluje různá práva k užívání licencovaných děl. Projektu Creative Commons byla věnována podkapitola výše, v rámci kapitoly Artyčok: Současné umění online.<sup>88</sup>

Galerie se jako jedna z mála zaměřuje také a zvukové umění, zvukovou poezii a na elektronickou a industriální hudbu. V bádání v již realizovaných výstavách se často objevuje pojem film. Galerie tak v programu označují díla audiovizuálních umělců bez zažitého kategorizování videoart - výtvarné umění, film – kinematografické dílo. Provázanost těchto dvou uměleckých disciplín je také znatelná v dlouhodobém projektu spojeným s FAMU s názvem Kino-kabaret. Tento projekt si klade za cíl představovat tvorbu mladých

---

<sup>86</sup> *Filmový přehled: Jako z filmu* [online]. Jan Křipač, 2016 [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/jako-z-filmu>

<sup>87</sup> POLÁKOVÁ, Sylva. Tomáš Svoboda: Jako film. *Cinepur: Horor*. 2016, 2016(103), 36.

<sup>88</sup> Školská 28: komunikační prostor [online]. Praha [cit. 2017-05-01]. Dostupné z: <http://skolska28.cz>

scénáristů, kteří doposud neměli možnost své projekty zrealizovat. Představení probíhá formou scénického čtení.<sup>89</sup>

Galerie Školská 28 je také úzce provázána s experimentální prostorem NoD. Pojítkem jim je Linhartova nadace, která figuruje na českém poli se současným uměním jako významná instituce zaštiťující současné umělce s důrazem na jejich diferenciaci.

## 8.4 Výstavní projekty

Na začátku nového tisíciletí se začaly objevovat jednotné souborné výstavy reflektující současnou tvorbu nových médií, převážně zaměřované na tvorbu umělců devadesátých let minulého století, kdy nová média z části ovládala obraz současného umění.

Experiment s videem, s intermediálním charakterem tvorby současných umělců, začal zasahovat do prostorů galerií v silnicích tendencích i v rámci jednotlivých projektů. I když nadále zůstávají galerie kde se realizují projekty, které jsou zaměřeny převážně na jiný druh umění. Pro účely této práce byly vybrány dva projekty, které se zaměřovali pouze na tvorbu *jiných* filmů a to výstava Frisbee a projekt pořádaný periodikem Cinepure s názvem Multikino.

### 8.4.1 FRISBEE

Výstava *FRISBEE* proběhla v roce 2006 v Brně a následně v Ostravě. Jejím prvotním záměrem bylo představení děl současného videoartu a mediálního umění v Národním muzeu současného umění v Bukurešti.<sup>90</sup> Přehlídka v Brně a Ostravě byla doprovázena výběrem současné tvorby rumunských videoartistů.

Umělecké zastoupení pod kurátorským vedením František Kowolowski:

Jesper Alvaer, Zbyněk Baladrán, Filip Cenek a Jiří Havlíček, Jiří Černický, Milena Dopitová, Lukaš Hájek, Anneta Mona Chisa, Richard Fajnor, Guma Guar, Petr Lysáček a Denisa Fialová, David Mořný, Pavel Markus, Jan Nálevka, Michal Pěchouček, Record, Pavel Ryška, Patrik Sedlaczek a Jiří Kotrla, Jan Stolín, Jiří Surůvka, Jan Šerých, Martin Zet, Petr

<sup>89</sup> Školská 28: komunikační prostor [online]. Praha [cit. 2017-05-01]. Dostupné z: <http://skolska28.cz>

<sup>90</sup> Vernisáž: 7.12. 2004, Bukurešť (Rumunsko) – Národní muzeum současného umění (MNAC). Brno Dům pánů z Kunštýtu, 7.2. – 12. 3. 2006. Ostrava – Sokolská 26, 24. 8. – 29. 9. 2006. Informační systém abART- full verze: Frisbee: Současný český videoart a nová média [online]. [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDdokumentu=12101>

Zubek.

Kurátor zde pracoval s výběrem děl, které pracují jak s médiem videa, tak s přesahy do filmu. Tvůrci byli vybráni především z řad mladší a střední generace, s díly vzniklými převážně okolo devadesátých let minulého století. Umělci balancují na tenké hraně mezi fikcí a realitou. Ve své tvorbě s určitou nadsázkou komentují stav tehdejší společnosti.

Tato přehlídka umělecké video tvorby je zařazena do této práce z důvodu, že většina vystavujících tvůrců využívá principu recyklace a to především recyklace kinematografických děl, se kterými dále pracuje na principu smyčky. Určitá propojenost světa filmu a výtvarného umění byla demonstrována například v rámci tvorby Michala Pěchoučka, v jeho díle *Kočárkárna*. Umělec zde pracoval se stylizací kinematografického díla tak, že dílo zpomalil. Divák tak pouhým okem rozeznává jednotlivá okénka. Dalším důležitým aspektem díla, je jeho způsob promítání, a to seshora dolů jako u projekce klasické kinematografie. Dochází zde k prolnutí světa filmu a video umění ve vzájemnosti vztahu těchto médií s vědomím, že právě způsob promítání, značí spojení s kinematografií, přičemž charakterním znakem videa, je naopak práce v horizontální rovině, kdy digitální střih probíhá zleva doprava. Vzniká tak navození iluze filmového pásu.<sup>91</sup>

Recyklace filmových děl je rezonující nejen v tvorbě Michala Pěchoučka, ale i dalších tvůrců jako je Richard Fajnor, Martin Zet a další.

Zásadní je také práce s prostorem galerie, jakým způsobem se prostor mění v rámci prezence děl pohyblivých obrazů. V tomto případě se přistupovalo ke galerijnímu prostoru v rámci zatemnění a vytvoření iluze projekčního sálu, ale s absencí kino plátna. Místo něj byla simulátorem zeď galerie. Na povrch se tak dostalo jisté ovlivnění divácké pozornosti, kdy návštěvník musel uplatňovat jiné způsoby percepce díla, i když simulování prostoru projekčního sálu bylo věrohodné. Díla vyžadují jiný druh pozornosti a trpělivosti diváka. V rámci této přehlídky v Brně, uvádí galerie 1645 návštěvníků za měsíc, což značí nemalý

---

<sup>91</sup> Mediabase.cz: Frisbee, současný český videart a nová media, 2004-2006. Centrum audiovizuálních studií: Mediabase.cz – FAMU [online]. Tereza Darmovzalová [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://mediabase.cz/page.php?institution=27>



zájem o tuto tvorbu.<sup>92</sup>

#### 8.4.2 CINEPURE CHOICE - MULTIKINO

*Multikino* je projekt vznikající jako součást festivalu pořádaném periodikem Cinepure, pod názvem Cinepure Choice. Projekt *Multikino* se zaměřil na 7 děl, které si osahávají limity umění pohyblivého obrazu. Tato přehlídka se konala v brněnské Moravskoslezské galerii, v olomouckém Konviktu a v pražské galerii Tranzit display. Kurátoři tohoto projektu byli Tomáš Pospiszyl a Zbyněk Baladrán. Bohužel proběhl pouze ve dvou ročnících a poslední se konal v roce 2008.

I když se tento projekt nezaměřuje primárně na tvorbu českých umělců, je důležitý ve vztahu k mezinárodnímu přesahu této tvorby a její historie, kterou citlivě reflektují kurátoři v představení tvorby Samuela Becketta, Barbary Visser, Zbyňka Baladrána či díla průkopníka videoartu Nam June Paika.<sup>93</sup>

Kurátoři se zaměřili na spojení tvorby výtvarných umělců, experimentálních filmařů a dalších tvůrců, hledajících hranice a možnosti filmu. Tomáš Pospiszyl, jeden z kurátorů přehlídky, současně vnímá posouvání a smazávání hranic mezi divadlem, videoartem a výtvarným uměním. Zabývá se myšlenkou migrace filmu i výtvarného umění z institucionálního zázemí v kontextu mezinárodní tvorby.

*„Díla, která ještě nedávno patřila do úzce vymezeného kánonu své disciplíny, inspirují umělce z obou stran pomyslné hranice.“<sup>94</sup>*

Při výběru děl bylo kurátorským záměrem uvést díla z historie a současné projevy pohyblivého obrazu. Důraz byl kladen na limity jazyka filmu, na jeho ontologii. Spojujícím článkem se pak v jednotlivých dílech stává analýza kinematografického díla a jeho konvencí či existence ekonomického zázemí pro tvorbu *jiných* filmů.<sup>95</sup>

Tomáš Pospiszyl se v rozhovoru pro platformu Artyčok. TV na úvod vyjádřil následně:

---

<sup>92</sup> KOWOLOWSKI, František: Tisková zpráva pro ostravskou přehlídku: *FRISBEE - Současný český videoart a nová média*, 2006.

<sup>93</sup> Artyčok.tv > Reportáže > Výstavy > MULTIKINO: MULTIKINO. Artyčok.tv: © artycok.tv — Současné umění online [online]. praha, 2010 [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://artycok.tv/3837/multiplex-art/3837>

<sup>94</sup> Tamtéž

<sup>95</sup> Tamtéž

*„Asi před rokem mě oslovili organizátoři filmového festivalu Cinepur Choice, abych pro ně uspořádal videoartovou sekci. A já jsem se s nimi hned začal hádat, že nevěřím, že v dnešní době existuje něco jako videoart, protože videoart je dneska už vlastně historická kategorie, která je definovaná použitím určité specifické technologie. A dneska jsme v době, kdy umělci, ať už filmaři nebo výtvarní umělci, používají daleko širší škálu technických přístupů, ať už klasický filmový materiál, nebo „háděčko“ a jiné různé technologie, které se od dob videoartu proměnily. A současně jsme v době, která znovu objevuje celou řadu kapitol experimentálního filmu, které najednou mají co říct k dějinám výtvarného umění.“<sup>96</sup>*

Tato obšírná citace však neshrnuje pouze myšlenku vztahující se k této přehlídce, ale ve své věcnosti popisuje současnou situaci umění pohyblivých obrazů.

## 8.5 Sumarizace *jiných* filmu v galerii

S *jinými* filmy se v galerijním prostředí setkáváme čím dál častěji. Po snaze zmapovat dění na území České republiky v rámci jejich představení bylo zjištěno, že zde neexistuje galerijní prostor věnující se výhradně této tvorbě. Jedná se o jakési dílčí sledování převážně soukromých institucí, které do svých programů vkládají přehlídky *jiných* filmů. Teoretici z galerií, převážně kurátoři a majitelé galerií, jsou čím dál častěji přizváni k diskusím na téma současné situace pohyblivého obrazu. Tyto konference jsou však doménou filmových festivalů, kde se jako hlavní téma řeší distribuce a prezentace těchto děl k dalšímu divákovi, a to nejen festivalovému. Témata, která se řeší napříč soukromými galeriemi až po státní instituce, jsou především otázky archivace a katalogizace, kde se často naráží na problematiku toho jak díla zařazovat do běžných archivů, které stále nejsou připraveny díla kolektivizovat v jednotné formě.

Národní galerie v posledních dvou letech vytvořila jedinečný projekt v rámci prezentace pohyblivého obrazu, který se věnuje pouze této tvorbě a zahrnuje jak díla kategorizovaná jako filmová, tak díla výtvarná. Nezaměřují se pouze na tvorbu českých umělců, ale pracují s kontrastem umělců nových medií světového měřítká, s místní tvorbou. Vzniká tak prostor nejen pro srovnání výtvarné úrovně umělců ale i prostor pro zkoumání nových

---

<sup>96</sup> Artyčok.tv > Reportáže > Výstavy > MULTIKINO: MULTIKINO. Artyčok.tv: © artyčok.tv — Současné umění online [online]. praha, 2010 [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://artyčok.tv/3837/multiplex-art/3837>

forem. I když tento projekt neřeší díla *jiných* filmů v globálnějším měřítku, například jak vnímá a kolektivizuje jiné umělecké směry, tak je zde určitá naděje, že se pro Národní galerii stanou tato díla atraktivní a docení náležitost archivace. Významnost tohoto projektu je také vnímána z hlediska udržitelnosti v rámci výstavní praxe. Aktivně se věnuje této tvorbě od roku 2015 s neměnnou strukturou koncepce projektu.

Další relevantní galerií vnímající tvorbu *jiných* filmů ve větším měřítku je pražská galerie Tranzitdisplay, která se svou výstavní činností zaměřuje na prezentaci současných progresivních směrů výtvarného umění. Jeden z nejvíce rezonujících směrů je právě tvorba *jiných* filmů. Národní galerie v projektu *Prostor pro pohyblivý obraz* vytváří jedinečné místo pro prezentaci, avšak oproti tomu galerie Tranzitdisplay nezůstává pouze u prezentace, ale aktivně se zapojuje do živé diskuse, která na téma *jiných* filmů probíhá v rámci filmových festivalu, kde se tato problematika řeší ve speciálních diskusních blocích. Za tímto stojí především ředitel galerie Zbyněk Baladrán, který je současně umělec zabývající se videem, instalací a preformací. Vnímá tak naléhavost o zájem a zapojení této tvorby mezi klasické formy jako důležité. Galerie se také soustředí na tvorbě portfolií umělců a na jejich základech řeší jejich další distribuci a prezentaci. Komunikační centrum Školská 28, je také důležitým místem pro kumulaci umělců *jiných* filmů a vytváří dialog mezi filmem a výtvarným umění. Představuje však projekty, které jsou vnímány spíše okrajově a působí elitně. Spolupracuje s FAMU a tím dává najevo kooperaci galerijního prostoru se světem filmu, ale nebrání se jí a naopak ji vyhledává. Další galerie na území České republiky často nereflektují tuto tvorbu, jejich zaměření je spíše klasičtější povahy. Vzniklo také několik samostatných projektů, které byly smysluplné v rovině seznamování široké veřejnosti s tvorbou *jiných* filmů, ale bohužel se nedočkaly dalšího pokračování, tak jak je to u projektu Národní galerie. Projekt Fresbee a projekt Cinepure Choise – Multikino byly výraznými ukázkami převážně české tvorby umění *jiných* filmů.

## ZÁVĚR

Problematika *jiného* filmu z hlediska vzniku a jeho postupného vývoje napříč výtvarným uměním a kinematografií není opomíjenou záležitostí. V procesu intermediality videa a filmu se navzájem tyto formy prolínají a inspirují a zaujímají určité místo mezi světem kinematografie a výtvarným uměním.

Pro práci s tímto druhem umění byl zvolen pojem *jiné* filmy. Co tento pojem znamená a jaké druhy umění zahrnuje, bylo vysvětleno v kapitole Definice pojmu *jiné* filmy. Především byla zkoumána ta díla, která stojí na hranici mezi výtvarným uměním a kinematografií. Zkoumaná díla byla experimentální film, videoart a digitální film. Pojem digitální film je formulací teoretika Tomáše Pospiszyla, který tímto pojmem označuje díla experimentálního filmu a videoartu zároveň. V rámci definice *jiného* filmu byly zohledňovány různé podkategorie experimentálního filmu i videoartu, které pojem *jiné* filmy ještě blíže specifikovaly. Definice *jiného* filmu je velmi široká, ale ujasnila společné znaky obou uměleckých forem. Hlavní společné znaky *jiných* filmů jsou především častá absence narače, práce s barvou a tvarem, používání amatérských záběrů, zájem o formu oproti obsahu.

Zásadním zlomem pro tvorbu *jiných* filmů byl vývoj nových technologií, který se projevil v rámci digitalizace. Vynález nového média - videa měl za následek zpřístupnění práce s videem výtvarným umělcům, kteří doposud tuto možnost neměli. Experimentální film měl svou jasně danou pozici ve světě kinematografie a s výtvarným uměním se střetával jen okrajově. Vynález videa byl zlomovým bodem, kdy se dveře otevřely i výtvarným umělcům a hranice mezi výtvarným uměním a experimentální kinematografií se začaly pomalu rozplývat. V tomto kontextu se práce věnovala nastalým změnám v rámci relokačních tendencí, změnám recepce a intermedialitě.

V práci jsem dospěla k závěru, že není prioritní otázkou, kam dílo řadíme v rámci kategorií výtvarné dílo – kinematografické dílo. Vzhledem ke stále sílícím intermediálním tendencím teoretici z řad odborníků filmové vědy a teoretiků současného výtvarného umění diskutují na společné téma a hledají východiska společně. Kooperace těchto dvou odvětví je znát především ve snaze uchopit problematiku *jiných* filmů v rámci archivace, podpory, následné prezentace a distribuce. Na základě postupně stírajících se hranic mezi výtvarným uměním a kinematografií vyvstalo další společné téma, a tím je archivace. V současné době neexistuje jednotné a systematické sbírání a archivování těchto děl. Archivace je běžnou záležitostí v praxi u děl klasické výtvarné tvorby jako je malba, fotogra-

fie nebo u děl klasické kinematografie, kde figuruje Národní filmový archiv. V rámci archivace *jiných* filmů neexistuje jednotná koncepce, jakým způsobem by tato archivace měla probíhat a především kdo by měl tuto archivaci zaštit'ovat, vzhledem k prolnutí těchto dvou uměleckých světů, a tedy ztížené kategorizaci. V práci byly zaznamenány snahy o vytváření sbírek *jiných* filmů, které sledují alespoň nějaký rámeček toho, jakým způsobem se díla *jiných* filmů vyvíjejí. Pro tyto účely byly sledovány jak soukromé instituce, tak veřejné instituce, jako jsou na příklad české vysoké školy. Snaha o vytváření archivu *jiných* filmů byla zjištěna u asociace Mlok, Sbírký Marek a u virtuálních archivů jako je Artyčok, archiv VVP - AVU či FAMU.

V rámci sledování existence podpory tvorby *jiných* filmů jsme dospěli k poznání, že se tyto filmy ocitly v určité nejisté situaci. Sice vznikla samostatná sekce na podporu a vývoj experimentálního filmu v rámci Státního fondu na podporu a rozvoj české kinematografie, ale funguje převážně na bázi podpory nákladnějších děl. A to i přes to, že tato díla jsou stále spíše nízkorozpočtová. Zde tak vzniká odlišná situace, kdy je možné o podporu žádat i v rámci nižších dotací. Asociací, institucí či jiných sdružení, které mohou být zařazeny mezi podporovatele těchto děl, je velmi málo. V práci byla přiblížena aktivita Centra nadace pro podporu současného umění, kde vznikají každoroční výzvy a vytvářejí se šance na podporu *jiných* filmů v balíčku finančního příspěvku v rámci desítek tisíc korun, často postačujících na výrobu těchto děl. Dále se však s touto tvorbou nepracuje a umělec většinou díla financuje z vlastních zdrojů.

Při snaze nalézt hlavní distribuční a prezentační platformy, které představují tvorbu *jiných* filmů, bylo analyzováno několik festivalových přehlídek a galerií, které se o tuto tvorbou zajímají. Jako nejvýznamnější pro prezentaci a distribuci *jiných* filmů byly vybrány festivaly Mariendbad film festival, přehlídka animovaného filmu (PAF) a Ji.hlava festival dokumentárního filmu. Tyto festivaly reflektují v rámci svých podsekcí tvorbu *jiných* filmů. Avšak festival zaměřený pouze na díla *jiných* filmů se na našem území nevyskytuje až na jednu vzácnou výjimku, a to velmi mladý festival Mariendbad film. V rámci festivalů probíhají sympozia a diskusní panely věnující se této tvorbě, které přispívají k osvětě a staly se hlavním zdrojem informací pro vypracování této práce. Diskutovaná témata stáčela velmi často pozornost na intermediální problematiku spojenou s relokačním fenoménem a v neposlední řadě ke změnám recepčních návyků diváka. Reflexe existujících galerií, které tuto tvorbu představují, byla také součástí festivalových konferencí, zaměřujících se na současnou kinematografii *jiných* filmů a otázky k nim náležející. K dotvoření ucelenější

představy dnešní situace distribuce a prezentace *jiných* filmů nemohly nebýt představeny galerijní prostory, které s touto tvorbou pracují především jako s hlavní programovou činností. Pro kontext této práce byly vybrány galerie Tranzitdisplay, Národní galerie a komunikační prostor Školské 28.

Setkat se v dnešní době s díly *jiných* filmů na festivalu či v galerii není již nic překvapujícího. Uvádění děl videoartu nebo podle Pospiszyla digitálního filmu v kinosále může být způsobeno také tím, že se videotvorba přibližuje narativním formám a naopak principy tvorby experimentálních filmů se od narace odklánějí a putují do galerií. Tento fenomén je přisuzován především intermediálnímu prolínání. Při sledování dnešních možností distribuce jsem dospěla k závěru, že se distribuci *jiných* filmům nejvíce věnují festivalové přehlídky. Oproti tomu klasická kino-distribuce této tvorbě nakloněná převážně není. Což bylo názorně popsáno na konkrétním příkladu experimentálního filmu Petra Marka, který byl uveden do českých kin. Jeho neporozumění a špatná interpretace z řad mediální sféry ukazují, že česká kina nejsou distribuční platformou vhodnou pro *jiné* filmy. Je to znatelné jak v nepochopení kritikou, tak i v nízké atraktivnosti pro klasickou kino-distribuci.

Zcela na závěr je třeba zmínit, že to, co v českém prostředí chybí v rámci tématu *jiných* filmů, je instituce schraňující a kolektivizující tuto tvorbu. Ta by mohla vést k určitému řešení mediálního chaosu mezi výtvarným uměním a filmem.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### 8.6 Knihy

1. ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1
2. ČERMÁK, Jakub. *Vymezení pojmu videoart v kontextech české vizuální scény*. Brno: Masarykova universita, 2007
3. BORDWELL, DAVID A KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství akademie Múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6
4. BOLTER, Jay David – Grusin, Richard (1999): *Remediation*. In SZCZEPANIK, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění*.
5. CAROLL, Noël : *Definování pohyblivého obrazu*. In: *Iluminace* č. 2, 2001. s. 5-31.
6. GROYS, Boris. *Topologie der Kunst*. [Neuausg.]. München: Hanser, 2009. ISBN 3446234349.
7. HANLEY, Oliver a Adelheid HEFTBERGEROVÁ. *Digitální přístup k archivním sbírkám 2*. Praha: Národní filmový archiv,, 2015, s. 28.
8. HLADKÝ, Miroslav a Michal ŠOBR. *Scenáristika a dramaturgie televizní a filmové žurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982.
9. HORÁČEK, Radek. *Umění bez revolucí?: proměny soudobého výtvarného umění*. Brno: Barrister & Principal, 2015. ISBN 9788074850660.
10. JANČÍK, ALEXANDR. *Jiné vize. PAF 2013: 12. přehlídka animovaného filmu Olomouc : katalog*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2013, s.11-12. ISBN: 978-80- 87662-05-2.
11. KRAUSS, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hodson, London, 2000.
12. KUPOKOVÁ, Marika. *Marek: sbírka současného českého a slovenského výtvarného umění*. V Brně: Zdeněk a Ivo Marek, 2017. ISBN 978-80-254-0152-1.
13. MAZANEC, Martin. *Avantgardní a experimentální film*. Olomouc, 2006. s. 14-15.
14. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 8000014106.
15. PANTENBURG, Volker. „Postkinematografie?“ *Filmy, muzea, mutace*. In: *[Galerie mladých Brno, 25.1.-20.12.2012. Olomouc]*: Pastiche Filmz, 2012, 11 MAZANEC, Martin s. 69. PAF. ISBN 978-80-87662-03-8.
16. SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. Nakladatelství Herrmann & synové, Praha, 2004.

17. ZIELINSKI, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Berlin: Spiess, 1989.

## 8.7 Tištěné zdroje

18. KINKALOVÁ, Barbora: *Cinepure #47: Současná podpora experimentální filmu ze Státního fundnu na podporu a rozvoj České kinematografie* [online]. Praha: Barbora Kinkalová, 2006, (47) [cit. 2016-12-30]. ISSN 1213-516X.
19. MAZANEC, Martin: *Výzkumný projekt: český videoart. A2 – časopis kultury*, č. 49, r. 2008. ISSN 1803- 6635.
20. MÍŠKOVÁ, Věra: *Láska shora se ocitla jinde, než chtěla být. Právo*, 21. 11. 2002, s. 12. ISSN 1211-2119.
21. POLÁKOVÁ, Sylva. *Tomáš Svoboda: Jako film. Cinepur: Horor*. 2016, **2016**(103), 36.
22. POSPISZYL, Tomáš: *Pohyblivé obrazy Michala Pěchoučka. Cinepur*, č. 44, r. 2006, str. 16.
23. SPÁČILOVÁ, Mirka: *Lásce shora je téměř vše ukradené. Mladá fronta dnes*. ISSN 1210-1168.
24. *Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2002, str. 32.

## 8.8 Elektronické zdroje

25. *25fps: EXPERIMENTÁLNÍ FILM: Díl I. – JIŘÍ NEDĚLA* – [online]. Jiří Neděla, 2007 [cit. 2016-11-27]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>
26. *25fps: K problému digitalizace* [online]. Jana Bébarová, 2011 [cit. 2016-12-25]. ISSN 1802-5714. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/k-problemu-digitalizace/>
27. *Artlist — Centrum pro současné umění Praha* [online]. Praha: MÍČOVÁ, Pavlína [cit. 2016-11-27]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/klicova-slova/experimentalni-film-150/>
28. *Artlist — Centrum pro současné umění Praha: experimentální film: Díl I. – NEDĚLA,* – [online]. Praha: Pavlína Míčová [cit. 2016-11-27]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/klicova-slova/experimentalni-film-150/>
29. *Artyčkok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z [http://artycok.tv/29890/Petr Marek](http://artycok.tv/29890/Petr_Marek)
30. *Artyčkok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2>
31. *Artyčkok: Ivo Marek a Zdeněk Marek* [online]. Praha: Tereza Jindrová, 2014 [cit. 2017-04-



- 17]. Dostupné z: <http://artycok.tv/en/25551/kolektori-2-zdenek-ivo-markovi>
32. *Artyčok.TV* [online]. [cit. 2017-11-01]. Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/>
33. Artyčok.tv > Reportáže > Výstavy > MULTIKINO: MULTIKINO. Artyčok.tv: © ar-tycok.tv — Současné umění online [online]. praha, 2010 [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://artycok.tv/3837/multiplex-art/3837>
34. Artyčok.tv > Reportáže > Výstavy > MULTIKINO: MULTIKINO. Artyčok.tv: © ar-tycok.tv — Současné umění online [online]. praha, 2010 [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://artycok.tv/3837/multiplex-art/3837>
35. *Centru pro současné umění Praha: Nadace pro současné umění Praha* [online]. Ludvík Hlaváček [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://fca.fcca.cz/aktualne/>
36. *Centru pro současné umění Praha: Nadace pro současné umění Praha* [online]. Ludvík Hlaváček [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://fca.fcca.cz/aktualne/>
37. CINEPURE #102: NONFIKČNÍ FILM NEJEN PRO ZASVĚCENÉ [online]. Lucie Česálková [cit. 2016-12-23]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3523>
38. Cinepure #62: Relokace filmového obrazu / Svět mediálních fasád [online]. Praha: Sylvie Poláková, 2009, (62) [cit. 2016-12-30]. ISSN 1213-516X.
39. Cinepure: Český systém kinematografie / Filmaři závislí na dávkách. [Http://cinepur.cz/article.php?article=2029](http://cinepur.cz/article.php?article=2029): Český systém kinematografie / Filmaři závislí na dávkách [online]. Michal Procházka, 2011 [cit. 2016-12-19]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2029>
40. Dieter, Daniels, MEDIA - ART / ART - MEDIA, Retrieved April 6, 2008 from <<http://www.mediaart.net>.
41. Filmový přehled: Festival experimentálních filmů v Paříži uvede v mezinárodní premiéře český film Rekonstrukce průmyslu [online]. Praha: redakce, 2106 [cit. 2017-01-03]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/festival-experimentalnich-filmu-v-parizi-uvecte-v-mezinarodni-premiere-cesky-film-rekonstrukce-prumyslu>
42. *Filmový přehled: Jako z filmu* [online]. Jan Křipač, 2016 [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/jako-z-filmu>
43. Fond kinematografie: Výroba českého kinemagorafického díla. Fond Finematografie [online]. Státní fond České kinematografie, 2016 [cit. 2016-12-30]. Dostupné z: <http://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyroba-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>
44. Found-footage. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-12-25]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/found-footage>
45. Intermedialita. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikime- dia Foundation, 2001- [cit. 2016-12-25]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Intermedialita>

46. KOLÁŘ, Jan. Láska Shora: LÁSKYPNÝ FILMOVÝ PROSTOR V DOLBY STEREO. Cinepur, časopis pro moderní cinefilly [online]. říjen 2002(Cinepur #23-24), 1 [cit. 2017-01-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=22>
47. MAP: Media archive presents [online]. Brno: FaVU VUT v Brně [cit. 2017-04-17]. Dostupné z: <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz/o.php>
48. Marienbad film festival: o festivalu [online]. [cit. 2017-01-03]. Dostupné z: <http://www.marienbadfilmfestival.com>
49. Mediabase.cz: Frisbee, současný český videart a nová media, 2004-2006. Centrum audiovizuálních studií: Mediabase.cz – FAMU [online]. Tereza Darmovzalová [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://mediabase.cz/page.php?institution=27>
50. Mezinárodní festival dokumnetárních filmů Ji.Hlava: konference Fascinace [online]. Jan Kino GoGo, 2016 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/about.us/about-us>
51. Mezinárodní festival dokumnetárních filmů Ji.Hlava: konference Fascinace 2016 [online]. Andrea Slováková, 2016 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/industry/conference-fascinations/2016>
52. Non –fiction movies. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-12-25]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/nonfiction\\_movies](https://cs.wikipedia.org/wiki/nonfiction_movies)
53. Mezinárodní festival dokumnetárních filmů Ji.Hlava: konference Fascinace 2016 [online]. Andrea Slováková, 2016 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/industry/conference-fascinations/2016>
54. Odlišné vize [online]. [cit. 2017-04-19]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/cs/odlisne-vize>
55. Prostor pro pohyblivý obraz II / Zatmění nevinného oka [online]. Jan Kratochvíl [cit. 2017-04-22]. Dostupné z: <http://martinfryc.eu/vystavy/vernissaz-prostor-pro-pohyblivy-obraz-ii-kapitola-zatmeni-nevinneho-oka/>
56. Přehledka filmové animace a současného umění: Festivaly živého kina [online]. 7. 5. 2015 [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/cs/ehp>
57. Tranzitdisplay board: lidé [online]. [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://tranzitdisplay.cz/cs/lide>
58. Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění: videoarchiv [online]. Praha: VVP AVU, 2014 [cit. 2017-04-17]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz>
59. Vernisáž: 7.12. 2004, Bukurešť (Rumunsko) – Národní muzeum současného umění (MNAC). Brno Dům pánů z Kunštýtu, 7.2. – 12- 3. 2006. Ostrava – Sokolská 26, 24. 8. – 29. 9. 2006. Informační systém abART- full verze: Frisbee: Současný český videart a nová média [online]. [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDDokumentu=12101>
60. Videoart. Zábava pro excentriky?: Kateřina Socháč v rozhovoru se Slávou Sobotovičo-

vou [online]. Praha: Arttalk.cz, 2016 [cit. 2017-04-17]. Dostupné z:  
<http://artalk.cz/2016/06/03>

61. SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění.: Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Brno, 2002. Disertační práce. Masarykova univerzita Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy. Vedoucí práce Prof. dr. hab. Andrzej Gwóźdź.
62. KERBACHOVÁ, Bohdana. *Petr Skala - Utajený experimentátor*. Booklet k DVD Petr Skala - Utajený experimentátor. Praha: Národní filmový archiv, 2005.
63. Školská 28: komunikační prostor [online]. Praha [cit. 2017-05-01]. Dostupné z:  
<http://skolska28.cz>

**SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK**

AVU	Akademie výtvarných umění, Praha
FAMU	Filmová Akademie Múzických Umění
FAVU VUT	Fakulta výtvarných umění Vysoké učení technické
NoD	Experimentální multižánrový prostor
PAF	Přehlídka animovaného filmu, Olomouc

**SEZNAM TABULEK**

1. tab. Výsledky pobídek experimentálního filmu 2016.....	24
2. tab. Creative Commons.....	32