



AUTOŘI PROJEKTU /
PROJECT DEVELOPED BY

MATĚJ STRNAD, ANNA REMEŠOVÁ,
KRYŠTOF PEŠEK

Neklid v názvu celoročního programu etc. galerie má odkazovat k „dynamicky se proměňujícím podmínkám vzniku a oběhu digitálních obrazů“. Neklid se ale zmocňuje i nás samotných, když obrazy vidíme vznikat a obíhat, případně zanikat. Takový pocit snad pramení z vědomí, že součástí „podmínek“ jsme i my, a tušíme, že jejich dynamika přece musí mít nějaké meze. Meze pak v tomto smyslu chápeme nejen jako okraje toho, co je možné, ale i toho, co se smí a co by se mělo. Ohledání mezí může nežádoucí neklid zmírnit.

Při pohledu na snadnost, s jakou dnes pohyblivý obraz vzniká a šíří se, by se zdálo, že jediné meze jeho pohybu jsou vysázeny v paragrafovaném znění. Limity jako by představovaly zákony a potažmo smlouvy, jimž většina z nás, kterých se přímo týkají, rozumí jen zčásti, jestli vůbec. Případně – a ve shodě i s některými jejich vykladači – nerozumíme veškeré logice v jejich pozadí a vnímáme obtíže jejich každodenní a důsledné aplikace. A samotná míra, s jakou dochází k porušování či přinejmenším obcházení nebo ignoranci autorského zákona,

The word ‘restless’ in the title of the year-long project of the etc. gallery intends to refer to the “dynamically changing conditions of production and distribution of digital images”. However, we also experience restlessness ourselves when observing how images come into being, circulate and eventually cease to exist. Such a feeling might spring from the awareness of being an inherent part of these ‘conditions’, and we suspect that there must be certain limits to their dynamics after all. We understand these limits not only as boundaries of what is possible but also of what is allowed and is to be done. Examining these limits might help to ease the undesirable restlessness.

When looking at how effortlessly moving image comes into being and circulates, it seems that its only limits are inscribed in the wording of paragraphs. As if the limits were represented by laws and contracts which, though concerning us, we understand only partially (or hardly at all). Or – in compliance with some of their interpreters – we do not completely understand the underlying logic and realise the difficulties of their everyday and consistent application. The extent

nebyla vlastně nikdy překvapivá, naopak sama se dávno stala normou. Nemusí tu být nutně řeč o softwarovém a filmovém pirátství, autorskoprávní ustanovení prostupují celou naší (pseudo)kreativní ekonomiku a společnost. Respektive se s ní spíše míjejí. Připomeňme, že autorským dílem by měl být každý „jedinečný výsledek tvůrčí činnosti, vyjádřený v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě“. Neklid je průvodním jevem rezignace, případně smíření se s tím, že tušené zákonné normy a praxe, kterou mají určovat, si jsou vzájemně zřejmě cizí – a rozhodně jsou cizí nám.

Podobné odcizení spatřujeme i v oblasti technologické. Na rozumění technice jsme většinou rezignovali a propůjčujeme se odborníkům, přičemž sami se pak ocitáme v čisté spotřebitelsko-uživatelské roli. Meze a omezení zdánlivě neexistují, vše je bezešvé a okamžité. A když něco nefunguje – pohyblivý obraz se nehýbe, nebo není k nalezení – není to nic než daň, s jejíž výměrou se učíme žít. Internet zaměňujeme s archivem, nebo naopak přijímáme pomíjivost všeho digitálního jako danost, ale tak jako s právem se ani s technologií nejsme s to ztotožnit. Přitom nikdo nepopírá závislost našich výpovědí o světě na technologické infrastruktuře, která těmto výpovědím umožňuje zaznít.

Je to paradox, kdy výroky o světě nebo jeho záznam produkujeme tak snadno a přitom s takovým neklidem a nejistotou. V závěrečném soupisu doporučených zdrojů na toto téma proto uvádíme i přímočaře aktivizující přístupy. Když se archiváři vydali do táborů Occupy, aby pořádali workshopy věnované tak zdánlivě mondénním problémům, jako je copyright nebo dlouhodobé uložení dat, říkali hlavně jedno: jen ten, kdo si uspořádá vlastní archiv sám, má možnost ovlivnit, jak jeho činy budou reflektovány, pamatovány a interpretovány. Pokud se rezignovaně svěříme panujícím technologickým režimům, jejichž nesrozumitelnost apriorně přijímáme, budou naše příběhy vyprávět jiní. Pravděpodobně půjde o korporátní mediální domy jako Google nebo Facebook, do velké míry předepisující jak autorskoprávní, tak technologický rámec naší komunikace. I proto jim říkáme platformy.

Byť motivováni touhou po spravedlnosti, férovosti a otevřenosti, neznáme vždy přesné odpovědi na otázky, které jsme si v souvislosti s digitálním obrazem často už raději přestali klást. Jsou často prosté: je tvoje dílo tvým dílem, nebo jde o dílo takzvaně školní? A je vůbec tvoje, když v něm hraje něčí šlágr? Často se ptáme – a přitom doufáme –, zda je všechno takřikajíc v pořádku. Jak má fungovat trh s principiálně reprodukovatelnými statky? Kupříkladu model limitovaných edic na první pohled navazuje na číslování grafik, artefaktů, jejichž tržní hodnotu nikdo nezpochybňuje. Na rozdíl od mechanických, fotochemických a analogových médií však u digitálního obrazu a jeho kopií teoreticky nemusí docházet k žádné generační ztrátě ani opotřebování matrice. Je-li vůbec možné mluvit o kopiích a maticích. První kopie může být stejně dobrá jako ta poslední a sama sobě může být maticí. Pokud dodržíme pravidla bezztrátové komprese a migrace.

Proto bychom se chtěli ptát: co se vlastně sbírá? Je možné a smysluplné uchovat sběratelskou logiku vis à vis něčemu, co se výlučnosti vzpírá? Většina průmyslově vyráběných kopií další kopírování zapovídá a u kopií, které si vytváříme sami, si jejich statusem nikdy nejsme pořádně jisti. Nejsou toto ty hlavní důvody, proč se pohyblivý obraz sbírá tak málo? Je snad myslitelné i post-sběratelské paradigma, v němž zbývá dořešit jen několik maličkostí, jako je ohodnocení umělecké práce a to, kde stopy naší kultury přežijí (když ne ve sbírkách)? Snad neprozradíme žádné tajemství, ale i v institucích panuje spíše bezradnost. A smlouvy buď nikdo nečte, nebo je shledává tak či onak přibližnými a doufá, že nikdy nepřijdou na přetřes.

to which copyright law is infringed or at least circumvented has never really been surprising – on the contrary, it became a norm a long time ago. It does not solely relate to software and film piracy; copyright provisions pervade our (pseudo)creative economy and society at large. Or rather, they go past it. Let us remember that every “original outcome of creative activity, expressed in any objectively perceivable form” should be considered an original and copyrighted work. The restlessness is a phenomenon accompanying a resignation on or reconciliation with the fact that assumed norms and the practice that they are supposed to determine are mutually estranged – and surely are unfamiliar to us.

A similar alienation can also be perceived in the field of technology. Most of us have long been resigned to not understanding technology, so we confer to experts, finding ourselves merely in the position of consumers and users. Limits and restrictions appear to be non-existent, everything is seamless and immediate. And when something does not work – moving image ceases to move or is not to be found – it does not represent anything other than a tax assessment, with which we learn to live. We confuse the internet with an archive or accept the transience of digital data as a given fact. As much as with the copyright law, we are unable to identify with technology, even though no one denies the dependence of our statements about the world on the technological infrastructure that enables their proclamation.

It is a paradox of producing statements or recordings of the world so easily and at the same time with such restlessness and uncertainty. This is why we also include straightforward activating approaches in the closing list of recommended references. When archivists came to Occupy camps to hold workshops on such mundane issues as copyright and the long-term storage of data, they were emphasising one thing: only those who organise their own archives themselves have the possibility to influence how their actions will be reflected, remembered and interpreted. If we resignedly entrust ourselves to prevailing technological regimes, whose unintelligibility we a priori accept, our stories will be told by others, possibly by corporate media companies such as Google and Facebook that to a large extent prescribe the copyright provisions and technological frameworks of our communication. That is also why we call them platforms. Even if motivated by the desire for justice, fairness and openness, we do not always know exact answers to questions related to digital images that we rather prefer not to pose anymore. They are often simple: Is the piece *your* work or should it be considered school's work? And is it even yours if someone else's hit song plays in it? We often ask whether everything is alright, hoping it is so. How should a market with principally reproductive goods function? For instance, the practice of limited editions seems to follow the principle of numbering graphics, artefacts, whose market value no one questions. Unlike in the case of mechanical, photochemical and analogue media, the reproduction of a digital image does not necessarily bring about a generation loss or deterioration of a matrix. One can ask if it is even possible to speak of copies and matrices. The first copy can be as good as the last one, and on its own might serve as a matrix if we observe the rules of lossless compression and migration.

Hence, we should ask: what is actually being collected? Is it possible to preserve the logic of collecting vis-à-vis something that contradicts the idea of exclusivity? In the case of the majority of industrially manufactured copies, additional reproduction is forbidden and when it comes to the copies that we produce ourselves, we are never certain what their status is. Are these not the main reasons why moving image is so rarely collected? Is it possible to think of a post-collecting paradigm with only a few trifles remaining to be resolved, such as the valuation of artistic work and preservation of the traces of our culture (if not in collections)? We probably do not reveal any secrets if we say that even the institutions are often clueless. And when it comes to

Ve světle řečeného se sami pokusíme meze pohybu pojmenovat a tam, kde je to případné, i stanovit. Sami pro sebe i pro druhé, hlavně ale pro nás všechny společně. Míra pozornosti, kterou budeme aspektům právním a technologickým věnovat, se může jevit jako přehnaná. Pokud však předložený program napomůže překlenout mezeru mezi teorií a praxí, potažmo vůbec tuto mezeru tematizovat, budeme snad o něco blíže produktivnímu řešení. Tomu by pak mělo napomoci také vědomí konkrétního úhlu pohledu. Mnohdy se totiž ocitáme uprostřed debat o souvisejícím provozu coby abstraktním celku. Nacházet řešení pro neklid z toho, co to pohyblivý obraz je, a jaké má jeho pohyb meze, však můžeme i z přijaté, a vědomě skromné perspektivy malé instituce, jako je etc. galerie.

Náš program má dvě roviny a jeden cíl.

Jednu rovinu představuje dvojice diskuzních setkání, kdy první proběhne za účasti kurátorek galerie a umělců a umělkyní pracujících s pohyblivým obrazem, kteří různými způsoby s galerií dříve spolupracovali nebo spolupracují. Tématem budou režimy, ve kterých autoři a autorky svá díla uvádějí do světa a v jakých se pak šíří. A konkrétně, jakou roli v tomto systému hraje a může hrát právě galerie – která díla někdy (spolu)produkuje, často vystavuje a promítá a konečně, chtěla by je třeba zpřístupňovat dlouhodobě. Přijímá galerie svou spoluúčast i nějaký druh spoluodpovědnosti vůči dílům, která vznikají, a vůči jejich autorům? Je třeba mluvit o tom, jak dojít ke srozumitelným a partnerským ujednáním v oblasti, které rozumíme jen s obtížemi.

Druhá diskuze bude věnována institucionálnímu prostředí, v němž se řečená díla – ale i jejich autoři a autorky, ostatně i galerie sama – pohybují. Zejména veřejná muzea umění a jiné sbírkotvorné instituce jsou totiž obvykle považovány za zřízení, která by se na zprůhlednění právního i technologického provozu měla podílet primárně. Ať už jde o otázku sbírání, pečování, produkce, nebo právě vztahu s dalšími aktéry pomyslného pole. Vedle otázky, potkává-li se uvedený předpoklad s realitou, se budeme věnovat i tomu, jak tato jistě legitimní očekávání přesně formulovat.

Druhá rovina je čistě experimentální. Galerie se rozhodla formou mediátéky umožnit přístup k dílům, která v minulosti vystavovala či promítala. Formulovali jsme co nejuniverzálnější dotaz, prosbu o dovolení a svolení – a byli příjemně překvapeni většinou pozitivním přijetím. Oslovili jsme většinou přímo samotné autorky a autory, případně jejich delegované distributory a videosbírkou. Vždy však šlo o původní zdroje, z nichž vystavené a promítané práce pocházely. Ne všechny odpovědi byly souhlasné. V jednom případě naznačovala odpověď kromě explicitního nesouhlasu také nejistotu samotné respondentky ohledně režimu, v němž se její práce nachází.

Návrhu zobrazovacího rozhraní a samotného technického řešení se ujal audiovizuální umělec a programátor Kryštof Pešek, který dlouhodobě pracuje se svobodným softwarem.

Svobodný software ve formě mediátéky slouží zejména k interaktivní manipulaci – prohlížení katalogu audiovizuálních děl, video dokumentace a textu. Jedná se o živou (live) distribuci na bázi GNU/Linux (Arch). Podrobný návod k instalaci včetně celého zdrojového kódu lze nalézt na adrese www.github.com/KOF/etcetera. Software lze dále volně šířit i modifikovat za podmínek svobodné softwarové licence GPL 3.0.

Termín *mediátéka* i veškerý související slovník jsme zvolili s ohledem na to, že naší ambicí není zpřístupnit díla *jako taková* – často totiž mohou, respektive mají, nabývat různorodých forem. Nivelizace jejich zobrazení v rámci jediného monitoru usiluje o respektování jejich skutečných a potenciálních rozdílů, stejně jako o rozlišení aktu vystavení a projekce od prezenčního, studijního a konzultačního zpřístupnění.

the contracts, no one reads them or finds them in some respects advisory, hoping they will never be put to use.

In light of what has been said, we will attempt to articulate the limits of motion and, where appropriate, define them for ourselves, for others and foremost, for all of us together. The degree of attention we will devote to legal and technological aspects might appear exaggerated. However, if the presented programme contributes to bridging the gap between theory and practice, or even to thematise this gap, we might come a little closer to finding a productive solution. Adopting a particular viewpoint might be a helpful strategy. Often, we find ourselves discussing the concerned infrastructure and its functioning as an abstract whole. Solutions to the restlessness, which streams from the uncertainty of what is moving image and what are its limits, can be also found by taking an advisedly modest perspective of a small institution, such as the etc. gallery.

Our programme has two levels and one goal.

The first level consists of two public discussions. The first one will be attended by the curators of the gallery and artists working with moving image, who collaborate or have at some time collaborated with the gallery. The theme of the debate will be the regimes, within which authors release their works and in which the works subsequently circulate. In particular, it will question what role this system has and might have on a gallery that sometimes (co) produces works, often exhibits and screens them. Furthermore, it intends to make these works accessible on a long-term basis. Based on its involvement, does the gallery assume a certain kind of shared responsibility for the produced artworks and their authors? It is important to discuss the possible ways of reaching a comprehensible and collaborative consensus in a field we find difficult to understand.

The second debate will be devoted to the institutional environment, where the aforementioned artworks – but also the authors and the gallery itself – operate. Particularly public art museums and collections are often perceived as establishments that should be primarily involved in making the legal and technological procedures transparent and legible. This applies to the issues of collecting, preserving, producing or relating to the other actors in the field. Aside from the question of whether such an assumption meets the reality, we will also focus on how these undoubtedly legitimate expectations could be articulated in a more precise manner. The second level is purely experimental. The gallery decided to create a media library, by means of which it can grant access to works that were previously exhibited or screened at its premises. We formulated the most universal inquiry possible – a request for being granted permission – and were pleasantly surprised by the majority of positive responses. In most cases, we contacted the authors themselves, or alternatively their delegated distributors and video archives. These authors and institutions always represented the original sources, from which the exhibited and showcased artworks were originally obtained. Not all of the replies were affirmative though. Apart from explicit disapproval, one response also hinted at the uncertainty of the author when it comes to the regime in which the work is positioned. The visual interface and technical solution of the media library were designed by the audiovisual artist and programmer Kryštof Pešek, who has a long history of working with free software. The purpose of the free software in the form of a media library is primarily its interactive use – browsing the catalogue of audiovisual artworks, video documentation and text. It is a live distribution based on GNU/Linux (Arch). Detailed installation instructions, including the source code, can be found on www.github.com/KOF/etcetera. It is possible to freely share and modify the software under the conditions of free software license GPL 3.0.

The term 'media library' and associated vocabulary was selected with respect to the fact that our ambition is not to make the works accessible *as such*, because they might (or should) take



Píšeme ti v návaznosti na naši předchozí spolupráci a rádi bychom tě poprosili o poskytnutí souhlasu k zařazení tvého videa _____ do referenční mediátéky etc. galerie. Mediátéka je součástí nadcházejícího výstavního projektu Meze pohybu, který pro etc. galerii připravuje Matěj Strnad v rámci našeho dlouhodobého výzkumu pohyblivého obrazu v kontextu současného umění.

Naším úmyslem je připomenout předchozí výstavní projekty a umožnit jejich zpřístupnění pro potenciální zájemce a zájemkyně. Tvé video bude v případě souhlasu k dispozici výhradně v prostoru etc. galerie a jen pro referenční účely. Za řádnou prezentaci díla považujeme jeho vystavení prostřednictvím výstavby nebo promítacího pásma. Pakliže bychom takovou prezentaci měli v úmyslu, samozřejmě bychom tě znovu kontaktovali.

Rádi bychom tě tedy požádali o souhlas se zpřístupněním díla v naší referenční mediátéce. Dílo bude prezentováno na počítačovém monitoru s popisnou a informací o tom, kdy a jak bylo prezentováno v etc. galerii. Mediátéka bude v galerii zpřístupněna zdarma v otevírací době instituce či na vyžádání.

Pokud nám souhlas nechceš či například z právních důvodů nemůžeš poskytnout, prosíme o krátké shrnutí tvých důvodů. Komentář bude zveřejněn v mediátéce tak, aby diváci a divačky věděli, proč dílo nelze shlédnout, případně za jakých podmínek by tak mohli učinit. Naším záměrem není uchování či archivace díla do budoucích let.

Konečně jsme se snažili vyvarovat jinak velmi svůdného slova *archiv*, právě s vědomím jeho právních a technologických, a tedy i etických konotací. Otázka zodpovědnosti za dlouhodobé uchování děl pohyblivého obrazu je teprve k řešení, a i my ji chceme pokládat, protože navazuje na otázku pozice galerie v celém ekosystému umělecké infrastruktury a ptá se zcela konkrétně po jeho udržitelnosti. Tím se dostáváme k cíli našeho programu – tedy formulování kýžené praxe, snad manuálu, snad kodexu, ale jistě transparentního, férového a udržitelného postoje k tomu, jak digitální obraz ve výtvarném prostředí vzniká, jak je šířen a kde končí. Postoje situovaného zcela konkrétně v etc. galerii. Postoje k tomu, jaké jsou (a jaké mohou být) meze pohybu.

Závěrečný výstup bude prezentován při dění výstavy, prezentován a šířen online a – především, coby výstup veskrze praktický – galerii naplňován. Mediátéka bude k dispozici i po skončení projektu a bude průběžně doplňována o další práce, které galerie v budoucnu vystaví a promítne.

Matěj Strnad

on varying forms. The equalization of their depiction on a single screen aims to respect their real and potential differences, as well as to differentiate the act of exhibiting and screening from making them accessible on-site, for study and consultation purposes only.

We would like to seek your consent to keep the video work titled _____ in our reference library. The library is a continuation of our interest in the aspects of moving image, especially in terms of its relation to reality and truth-claims which we have investigated in our past programmes.

The purpose of the library would be to keep a log of our previous exhibition and screening projects and allow the general public to revisit them. The video would be available in the etc. gallery upon request, on-site and as a reference only. A full representation of the work is to be done only through an exhibition and/or screening programmes, and should we wish to exhibit and/or screen the work in question again, we would, as a matter of course, seek your permission first.

Therefore, we hereby request your permission to be able to provide access to the work on a computer on our premises and within the context of a reference library, with full credits and information on when and how the work was shown in our gallery. The reference library would require no visitor/membership fees and its operation would be funded by the gallery, which itself carries no charge for visitors.

Should you not find yourself in the position to grant us this consent, please let us know why and what can one do to access the work. We would make your comment available to the visitors of our reference library, so that they understand the reason for the work's absence, and also to inform them of the options they have available to them.

We find it necessary to point out our ambition is not to preserve the given work for posterity.

Finally, our intention was to avoid the use of the otherwise seductive, misappropriated word 'archive', bearing in mind its legal, technological and subsequently ethical connotations. The question of responsibility for a long-term preservation of moving image artworks is yet to be solved and we aim to target it, because it closely relates to the issue of the gallery's position in the ecosystem of the art infrastructure, and explicitly questions its sustainability. This leads us to the goal of our programme, which is the articulation of the desired practice, possibly in the form of a manual or codex of sorts, but certainly presenting a transparent, fair and sustainable approach to the means of production, distribution and termination of the digital image in the field of visual arts. An approach situated specifically in the etc. gallery. An approach to what are, and could be, the limits of motion. The final outcome of the project will be presented on the occasion which marks the end of the exhibition, and will be published and shared online and, perhaps most importantly – as a practical outcome – maintained by the gallery in the future. The media library will be accessible even after the completion of the project and will be continuously complimented with additional works exhibited and screened in the gallery in the future.

Matěj Strnad

Reference

- BALSOM, E. 2012. Brakage's sour grapes, or notes on experimental cinema in the art world. *Moving Image Review & Art Journal*. 2012, Volume 1, Number 1, s. 13-25. Online ISSN 20456301
- BALSOM, E. 2013. „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects“, *Cinema Journal* 53.1.
- BALSOM, E. 2017. After uniqueness: a history of film and video art in circulation. ISBN 978-0231176934
- BANZETOVA, M. 2012. Sběratelé současného umění na počátku 21. století v České republice [online]. Dostupné z: <www.theses.cz/id/06e0a6/> [cit. 2019-05-01].
- BARTLOVA, M. 2016. Digitální věci [online]. Dostupné z: <www.artcasopis.cz/clanky/digitalni-veci/> [cit. 2019-04-28].
- BEERKENS, L., et al. 2013. The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. ISBN 978-94-90322-32-8.
- CRANE, S. 2006. The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory, and Museums, in: MACDONALD, Sharon [ed.]. *A Companion to Museum Studies*, 2006. s. 98-111. ISBN 978-1-4443-3405-0
- CUITI, C. [ed.] 2016. *I Have a Friend Who Knows Someone Who Bought a Video, Once - On Collecting Video Art*. Mousse Publishing. [Recenze STRNAD, M. Kupte video. 25fps [online]. Dostupné z: <www.25fps.cz/2017/i-have-a-friend/> [cit. 01.05.2019]]
- DOUBKOVÁ, S. 2015. Prezentace videoartu. Specifika vystavování z hlediska estetického, technologického i manažerského [online]. Dostupné z: <www.vskp.vse.cz/eid/55840/> [cit. 2019-05-01]. EAI, 2014.
- EAI Online Resource Guide for Exhibiting, Collecting & Preserving Media Art [online]. Dostupné z: <www.eai.org/resourceguide/> [cit. 2019-04-28].
- FORGING-THE-FUTURE. 2016. Forging the Future [online]. Dostupné z: <www.forging-the-future.net/> [cit. 2019-05-01].
- HAVLÍNKOVÁ, T. 2013. Technický obraz ve sbírkách [online]. Dostupné z: <www.theses.cz/id/7uyabl/> [cit. 2019-04-28].
- HENRIKSEN, S. et al. 2012. D6.1 Guidelines for a Long-term Preservation Strategy for Digital Reproductions and Metadata [online]. *Digitizing Contemporary Art*. Dostupné z: <www.nimk.nl/_files/Files/DCA_D61_Guidelines_Long_Term_Preservation_Strategy_20120213_V1.pdf> [cit. 2019-05-01].
- GIARETTA, D. 2011. *Advanced Digital Preservation*. ISBN 9783642168086
- GOTTHARDT, A. 2015. From an Apple Watch Developer to Brooklyn Gallerists, Experts Tell Us How and Why to Collect Moving-Image Art. <www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-to-collect-video-and-moving-image-art> [cit. 2019-05-01].
- GUGGENHEIM. 2012. Iteration Report [online]. Dostupné z: <www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2015/11/guggenheim-conservation-iteration-report-2012.pdf> [cit. 2019-05-01].
- KIRSCHENBAUM, M. 2008. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. ISBN: 9780262517409.
- KLAJBANOVÁ, N. 2016. Současné umění pohyblivého obrazu filmu a videa a jeho distribuční metody v České republice [online]. Dostupné z: <www.theses.cz/id/hniigk/> [cit. 2019-05-01].
- LÜTTICKEN, S. 2009. *Viewing Copies: On the Mobility Of Moving Images* [online]. Dostupné z: <www.e-flux.com/journal/08/61380/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images/> [cit. 2019-04-28].
- POLÁKOVÁ, S., et al. 2016. Pohyblivé obrazy a jiné vize - diskuze [online]. Dostupné z: <www.artycok.tv/41639/den-idea/> [cit. 2019-05-02].
- POLÁKOVÁ, S., et al. 2018. Den videa - diskuze [online]. Dostupné z: <www.artycok.tv/29890/pohyblive-obrazy-2/> [cit. 2019-05-02].
- RICE, D. 2015. *Sustaining Consistent Video Presentation* [online]. Tate, London. Dostupné z: <www.tate.org.uk/about-us/projects/pericles/sustaining-consistent-video-presentation/> [cit. 2019-05-01].
- WITNESS. 2019. *Activists' Guide to Archiving Video* [online]. <www.archiving.witness.org/archive-guide/> [cit. 2019-04-28].

PODĚKOVÁNÍ / SPECIAL THANKS TO: JAMES MANSFIELD, MICHAL MOCNÁK, KAREL KOUBA, VŠEM AUTORŮM A AUTORKÁM, KTERÉI POSKYTLI SVÁ DÍLA DO MEDIATÉKY A ÚČASTNÍKŮM A ÚČASTNÍČÍM DISKUZÍ / JAMES MANSFIELD, MICHAL MOCNÁK, KAREL KOUBA, ALL AUTHORS WHO CONTRIBUTED THEIR WORKS TO THE MEDIA LIBRARY, ALL DEBATE PARTICIPANTS

PRODUKCE / PRODUCTION: ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ & MARKÉTA JONÁŠOVÁ
DESIGN: NELÁ KLÍMOVÁ



MINISTERSTVO KULTURY

etc.

