



Politika pravdy II: Observace

Politics of Truth II: Observation

Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observance Observation



Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observace Observation

① Série videí od Artura Żmijewského, zaměřující se na téma práce, vznikla v roce 2007 v Berlíně, na Sicílii, v Mexiku a v Polsku. Żmijewski se pokaždé soustředil na jednu osobu a během 24 hodin sledoval její každodenní rutinu, práci, spánek a prostředí, ve kterém se pohybuje. Patnáctiminutový sestřih nemá narativní strukturu; obrazy z práce střídají záběry z domova a naopak. Hlavním námětem celého cyklu je daný výběr profesí a pracovních podmínek, které Żmijewski zvolil. Jedná se o práce s nízkým příjmem: dělníka v továrně, uklízečku, pokladní v supermarketu, prodavačku hot dogů, stavebního dělníka. Vídea jsou zamýšlena pro prezentaci ve smyčce, přičemž jednotlivé úkony se stále opakují. Żmijewski zde záměrně pracuje s lidmi, které jejich práce udržuje bez jakéhokoliv společenského uznání a v pozici na okraji.

Pro promítací blok s názvem *Observace* bylo vybráno trio videí z Berlína, která sledují

Dietera, Ursulu a Patricii a jež vznikla ve spolupráci s institucí a videoarchívem Neuer Berliner Kunstverein. Dieter je stavební dělník, který žije sám v pomalém tempu každodenních rituálů (káva, křížovka, svačina v krabičce), Patricia je samoživitelka prodávající hot dogy v berlínském metru a Ursula uklízečka, v jejímž portrétu se prolíná péče o kanceláře a pracovní zakázky s péčí o domácnost a úklidem po rodinných příslušnících. Kamera beze slova dokumentuje způsob, jakým se každý z nich vyrovnává se svou situací, a nabízí tak skoro antropologický vhled do života nekvalifikované nebo špatně placené práce.

Artur Żmijewski (*1966) je polský umělec a kurátor. V letech 1990–1995 studoval na varšavské Akademii výtvarných umění v sochařském ateliéru Grzegorza Kowalského. Je autorem krátkých filmů a fotografických cyklů, které často odkazují na společnost vyloučené jedince a spo-

čenská traumata. Vystavoval na Documentě (2007 a 2017) a Manifestě (2002) a ve významných světových institucích. Od roku 2006 je uměleckým editorem magazínu *Krytyka Polityczna*. V roce 2012 kurátoroval 7. berlínské bienále, které se díky zahrnutí angažovaného umění i politických aktivistů samotných stalo předmětem mnoha diskusí a kritik. Žije a pracuje ve Varšavě.

Série videí *Dieter, Patricia a Ursula* byla zapůjčena s laskavým svolením autora, Foksal Gallery Foundation a Galerie Peter Kilchmann.



① The video series by Artur Żmijewski focusing on the subject of work was created in 2007 in Berlin, Sicily, Mexico and Poland. Every time Żmijewski concentrates on one person and during 24 hours monitors their everyday routine, work, sleep and the environment in which they move about. Edited to fifteen minutes it does not have a narrative structure, images from work alternate with shots from home and vice versa. The principal theme of the whole cycle is given by the selection of jobs and working conditions picked by Żmijewski. They are low-paid jobs: factory worker, cleaner, supermarket cashier, hot dog vendor and construction worker. The videos are intended for presentation in a loop whereby the individual tasks are repeated ad infinitum. Żmijewski intentionally works with people whose job leaves them without any recognition in society and in a marginalised position.

For the block of screenings entitled *Observation* we selected three videos from Berlin, which follow Dieter, Ursula and Patricia, and were created in collaboration with the institution and the videoarchive of the Neuer Berliner Kunstverein. Dieter is a construction worker who lives alone in a slow tempo of everyday rituals (coffee, crossword puzzle and lunchbox), Patricia is a lone parent selling hot dogs in the Berlin U-bahn and Ursula is a cleaner. In her portrait care for offices and jobs intermingles with care for the household and cleaning after family members. The camera wordlessly documents the way in which each of them copes with their situation offering the viewer an almost anthropological insight into the life of unqualified or low-paid work.

Artur Żmijewski (*1966) is a Polish artist and curator. Between 1990 and 1995 he studied at the Warsaw Academy of Fine Arts in the

studio of sculpture under Grzegorz Kowalski. He is the author of short films and photographic cycles which often refer to individuals excluded from society and social trauma. He has exhibited at Documenta (2007, 2017) and Manifesta (2002) and in leading institutions around the world. Since 2006 he has been art editor of the *Krytyka Polityczna* magazine. In 2012 he curated the 7th Berlin Biennial which became the subject of many discussions and criticism as a result of the involvement of engaged art and political activists. He lives and works in Warsaw.

The video series *Dieter, Patricia and Ursula* is on loan courtesy of the author, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann.

Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observance Observation

2 Práce Oleksiye Radynského se pohybují mezi dokumentární filmem vhodným pro prezentaci v kině a uměleckým videem s dokumentárními postupy, nacházejícím své místo v galerii. Lze porovnat dvě videa promítaná v rámci programu galerie etc.: půlhodinový *Sesuv* (*Landslide*, 2016) a šestiminutový *Transparent* (*Banner*, 2017). Zatímco *Sesuv* sleduje existenci jedné undergroundové skupiny, a vytváří tak určitou vyprávěcí linku, *Transparent* spočívá v observaci vybrané městské zóny z distance a bez jakéhokoliv dodatečného komentáře. Radynski v těchto rozličných přístupech zkoumá provázanost mezi observačním a participačním způsobem natáčení a ukazuje proměňující se ukrajinskou společnost a ekonomii.

Sesuv je video zachycující charakter porevoluční Ukrajiny na příkladu komunity lidí, kteří se „pokouší budovat novou společnost“ na ruinách kolabujícího společenského systému. Film se odehrává

v centru Kyjeva na místě, které postupně pohlcuje příroda. Kvůli množství sesuvů půdy se totiž stala ulice Petrivska a její garáže neobyvatelnými. Díky tomu však mohla posloužit jako útočiště společenských outsiderů a jako důležité místo pro setkávání alternativní a undergroundové kultury. Uzavřený graffiti tým, skupina technologických geeků a avantgardní gay divadlo na útěku před válkou v Luhansku – všichni zde společně existují mimo tlak nefunkčních sociálních struktur. Oproti tomu snímek *Transparent* sleduje okolí jedné budovy v Kyjevě, kterou zakrývají stavební dělníci obrovskou bílou plachtou. Paradoxně se tak objekt, určený doslova k vytěsnění z kolektivního hledáčku společnosti, stává o to viditelnější připomínkou zkorumpovaného a nefunkčního ekonomického systému města, potažmo celé země.

Oleksiy Radynski (*1984) je filmař a publicista působící v Kyjevě. Je spolupracovníkem Centra pro výzkum vizuální kultury (VCRC), iniciativy pro umění, poznání a politiku,

založenou v Kyjevě v roce 2008. Mezi jeho poslední videa patří *Sesuv* (*Landslide*, 2016) a *Lidé, kteří se dostali k moci* (*People Who Came to Power*, 2015, společně s Tomášem Rafou), který vyhrál hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu Docudays IFF, a v rámci výstav v e-flux (New York), Savvy Contemporary (Berlin), Royal Institute of British Architecture a na dalších místech. Nedávne texty publikoval na *e-flux journal*, *Political Critique*, *Regarding Spectatorship*, *Raznoglasiya* a jinde.



Please understand that graffiti art is the symptom of loss of power.



– My brothers're my strength,
Kyiv is our city...

2 The works of Oleksiy Radynski alternate between a documentary film suitable for cinema presentation and an art video with documentary methods finding a place in a gallery. We can compare two videos shown within the programme of etc. gallery: a half-hour long *Landslide* (2016) and the six-minute-long *Banner* (2017). While *Landslide* follows the existence of an underground group and develops a certain line of narration, *Banner* consists of distant observation of a particular urban zone without any additional comment. Using these different views Radynski examines the interlacing of the observational and the participative approach to film shooting and shows the changing Ukrainian society and economy.

Landslide is a video capturing the nature of post-revolutionary Ukraine on the example of a community of people who “attempt to build a new society” on the ruins of a collapsing social system. The film takes

place in the centre of Kiev in a location slowly encroached upon by nature. A number of landslides made Petrivska St and its garages uninhabitable. But thanks to this, it could become a refuge for social outsiders and an important meeting place of alternative and underground culture. An enclosed graffiti team, a group of technological geeks and an avant-garde gay theatre on the run from the war in Luhansk – all co-exist together far from the pressure of dysfunctional social structures. In contrast, the *Banner* video views the surroundings of a building in Kiev which construction workers are covering with a huge white canvas. It is a paradox that an object literally destined to be removed from the collective sight of society becomes an all the more visible reminder of the corrupt and failing economic system of the city and, as a matter of fact, the whole country.

Oleksiy Radynski (*1984) is a film-maker and writer based in Kyiv. He is a participant of

Visual Culture Research Center, an initiative for art, knowledge, and politics founded in Kyiv, 2008. His latest films include *Landslide* (2016) and *People Who Came To Power* (2015, together with Tomas Rafa), which won the main prize in the national competition at Docudays International Film Festival in Kyiv. His films have been screened at Oberhausen IFF, Dok Leipzig IFF, e-flux (New York), S A V V Y Contemporary (Berlin), Royal Institute of British Architecture, and other venues. His texts have recently been published in *e-flux journal*, *Political Critique*, *Regarding Spectatorship*, *Raznoglasiya* and other publications.

Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observace Observation



Obsah Index

4 5
Úvod Introduction

14 15
Alžběta Bačíková
a Anna Remešová:

Rozhovor Interview
s Erikou Balsom with Erika Balsom

28 29
Oleksiy Radynski:

Pozorování jako Observation
účast as Participation

Úvod

Druhá kapitola dlouhodobého výzkumného cyklu etc. galerie s podnázvem *Observace* si klade za cíl přiblížit podoby observačních strategií v současném videu a filmu. Observační metody provází dokumentární film napříč jeho vývojem, a je proto namístě klást si otázku, jaký vývoj prodělaly v posledních desetiletích na poli umění a zda lze skrze ně nahlédnout způsob, jakým současní umělci uvažují o společenském či politickém vývoji, o proměně prostředí, v němž žijí, nebo o způsobu, jak se mění životní a pracovní podmínky. Podle nás je totiž možné tvrdit, že již samotná potřeba užití observačního módu může představovat reakci na aktuální stav společnosti. Zřetelněji to pak vychází najevo tehdy, kdy se začneme zabývat důvody a kontextem, v němž se tvůrce rozhodne po dané metodě sáhnout.

V textu pro první brožuru projektu *Politika pravdy*¹ zmiňuje teoretik Vít Havránek film Erica Baudelaira *Anabáze May a Fusako Shigenobu, Masao Adachi a 27 let bez obrazů* (*The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images*, 2011), který svou formou odkazuje k japonskému filmaři Masao Adachimu. Ten vynalezl a zastával radikální dokumentární metodu *fukeyron* spočívající v téměř mechanickém a odlidštěném záznamu krajiny. Strohé pozorování se pro Adachiho stává na konci 60. let nástrojem nahrazujícím politické reportáže, jejichž nosnost zdiskreditovala masová média. Obrazy, které Adachi (a v návaznosti na něj také Baudelaire) zachycuje, neodpovídají konvenčním představám o maximální autorské angažovanosti. Spíše se jedná o způsob záznamu prostředí, ve kterém vystávají (mocenské, ekonomické a politické) vztahy už jen na základě vlastního kladení obrazů vedle sebe.

Nejen v souvislosti s Adachiho metodou *fukeyron* zaznívá ve výše zmíněném textu polemika s často citovanou tezí Johna Griersona, že dokumentární film má být „kreativním zpracováním aktuálních událostí“. Teoretička Erika Balsom ve své eseji *Společenství založené na skutečnosti* (*Reality-Based Community*)² z roku 2017 nastiňuje vývoj dokumentárních strategií v umění od 90. let a způsob, jak se z observačního módu stalo uprostřed sebereflexivních proudů dokumentarismu cosi nepřipustného. Obvinění z nekritického přístupu k realitě a z nereflektování samotného média či konstruovanosti audiovizuálního díla učinilo z observace černou ovci mezi dokumentárními přístupy neskrývajícími svou poučenost. Přiznáním, že těžištěm díla je „pouhé“ pozorování stavu věcí, jako by se snímky automaticky řadily ke kategorii podřadnějších videí, jež nejsou

2

Balsom, E.
Reality-Based Community,
in: e-flux journal #83,
červenec (July) 2017,
www.e-flux.com/
journal/83/142332/the-
reality-based-community.
Vyhledáno dne (Searched
out on) 18. 3. 2018.

Introduction

The second chapter of the long-term research cycle of the etc. gallery subtitled *Observation* aims to review the forms of observation strategies in contemporary video and film. Observation methods have accompanied documentary film throughout its development and it is therefore time to ask how they have developed during the past decades within the domain of art and whether we can look at them to catch a glimpse of the way contemporary artists think about social or political developments, the transformation of the environment they live in, or how life and working conditions change. We maintain that it is safe to say that even the need to use the observation mode itself may constitute a response to the current state of society. This becomes clearer when we begin to study the reasons and context in which an artist decides to opt for this method.

In his essay for the first brochure within the project, *The Politics of Truth*¹, the theorist Vít Havránek alludes to the film by Eric Baudelaire *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images* (2011) which refers to the Japanese film-maker Masao Adachi by its form. He invented and promoted a radical documentary method called *fukeyron* consisting of an almost mechanical and dehumanised recording of the landscape. For Adachi, at the end of the 1960s, strict observation becomes a tool replacing political reportage which had been discredited by the mass media. The images which Adachi (and Baudelaire in his footsteps) capture are not in accord with the conventional ideas of an author's maximum engagement. Rather, it is a way of recording an environment in which (power, economic and political) relationships become apparent by merely laying the images one next to one another.

In connection with Adachi's *fukeyron* method, among others, the text raises a polemic with the often quoted thesis by John Grierson that documentary film should be the “creative processing of topical events”. The theorist Erika Balsom in her essay called *Reality-Based Community*² from 2017 outlines the evolution of documentary strategies in art from the 1990s and the way how, in the middle of the self-reflective streams of documentarism, observation mode turned into something impermissible. Accusations of an uncritical approach to reality and non-reflecting the medium itself or the constructed nature of an audiovisual work made observation a black sheep among documentary approaches which did not hide that they had been informed. Admitting that a work is

1

Bačíková A. —
Remešová A. (eds.),
<i>Politika pravdy I —</i>
<i>Mezi realitou a fikcí</i>
(<i>The Politics of Truth –</i>
<i>Between Reality and Fiction</i>),
Brno — Praha:
Fakulta výtvarných umění
VUT — etc. galerie
(Faculty of Fine Arts BUT —
etc. gallery), 2017

dostatečně obezřetná vůči způsobům současné distribuce a produkce informací.

Balsom se pokouší navrátit legitimitu užití observačních strategií. Jedním z hlavních motivů jejích úvah je otázka, zda v době dnešní epistemologické nejistoty a zpochybňování možnosti sdílení pravdy není poněkud kontraproduktivní rozvracet vztah ke skutečnosti i z pozic umění. Ptá se, jestli obrat k realitě, obnovení důvěry v obraz a práce s ním bez ostentativně podvrtných manévřů není lepším řešením krize postpravdivého světa, tedy minimálně pro omezenou komunitu uměleckého publika. Balsom jako jeden z nových příkladů observace zmiňuje právě Baudelairovo video *Známý také jako džihádista* (*Also Known As Jihadi*, 2017), pro které autor rovněž apropriuje Adachiho metodu *fukeiron*. Obrazy míst ve Francii vzta- hující se k životu muže obviněného z úmyslu přidat se k tzv. Islámskému státu následují záběry z cesty do Turecka, Egypta a nakonec Aleppa. Eric Baudelaire jako by využil podobných principů k zachycení bezprostřední zkušenosti s veřejným prostorem i ve své nové práci *Walked The Way Home* (2018). Video je sledem záběrů na ulice evropských měst (Paříž, Řím) poté, co se v nich výrazně zvýšila přítomnost ozbrojených složek po teroristických útocích a s očekáváním jejich další možné hrozby. Záběry, točené pravděpodobně na mobilní telefon, ukazují vojáky a civilisty z bezprostřední blízkosti. Na výšku snímané obrazy, v nichž se objevuje velké množství turistů fotografujících na své telefony atraktivní místa, sugerují dojem, že kameran splývá s davem jako náhodný procházející a maskuje selfie tyčí fakt, že kamera není směřována na něj samotného, ale na opačnou stranu. Pozoruje to, co zůstává ostatními zařízeními nepovšimnuto, protože se jejich majitelé snaží hrát své role návštěvníků nebo obyvatel města, jako by se nic nedělo. Díky skladbě obrazů s detaily každodennosti, kontrastujícími s výjimečnou přítomností armády, a dramatizujícímu zvukovému podkresu ale tížívá atmosféra nakonec vítězí. Baudelairův snímek používá zpomalený pohyb městem a zachycuje tváře vojáků, kteří na něj vrhají pohledy plné nejistoty plynoucí z nejasné pozice kameramana/turisty. Diváci za celou dobu nezjistí, co se na záběrech stalo. V kontinuální smyčce sledují narušenou harmonii historických center měst, ve kterých buď probíhá evakuace po výbuchu v metru, nebo je jen kvůli nařízení zvýšené bezpečnosti do ulic nasazeno množství vojáků připravených zasáhnout. Jakkoliv plynule se kamera ulicemi pohybuje, v rámci momentálního neklidu se jen pouhé její zapnutí stává způsobem veřejné angažovanosti.

Na výstavě umělkyně Jasminy Metwaly v berlínské galerii Savvy Contemporary (*We are not worried in the least*, 2018) je tematizována pozice kameramana uprostřed dramatičtějšího ozbrojeného konfliktu. Metwaly je členkou žurnalistického a kulturně aktivistického kolektivu *Mosireen*, který shromáždil množství materiálů pořízených během egyptských povstání v průběhu let 2011 až 2013. V rámci aktivit tohoto uskupení autorka natočila záznamy bojů v ulicích Káhiry a s těmito dokumentárními záběry dnes pracuje. Kamera v nich při pořizování hrála roli pozorovatele i participanta situace — jak je známo, její přítomnost může zabránit eskalaci násilí ze strany

centred around “mere” observation of the state of things would seem like automatically downgrading the film or video to the level at which they are not sufficiently wary of the methods of contemporary distribution and production of information.

Balsom attempts to restore the legitimacy of using observation strategies. One of the principle motifs of her deliberations is the question, whether, in the time of today’s epistemological uncertainty and questioning of the possibilities of sharing truth, it is not rather counter-productive to upturn the relationship to reality even from the positions of art. She asks whether a return to reality, a restoration of confidence in the image and working with it without ostentatiously subversive manoeuvres would not be a better solution leading out of the crises of the post-truth world, i.e. at least for the limited community of the artistic public. As one of the new examples of observation Balsom mentions Baudelaire’s video *Also Known As Jihadi* (2017) for which the author has appropriated Adachi’s method of *fukeiron*. Images of places in France related to the life of a man accused of an intent to join the Islamic State are followed by footage from a journey to Turkey, Egypt and finally Aleppo. Eric Baudelaire seems to have used similar principles to capture immediate experience with the public space in his new work *Walked The Way Home* (2018). The video is a sequence of shots of the streets in European cities (Paris and Rome) after the presence of the armed security forces have been significantly reinforced following the terrorist attacks and in expectation of another possible threat. The scenes filmed, probably by mobile phone, record soldiers and civilians from close-up. The images in portrait format, which show great numbers of tourists photographing attractive locations on their phones are suggestive in giving an impression that the camera operator mixes with the crowd as a random passer-by and his selfie stick masks the fact that the camera is not directed on himself but to the opposite side. He observes what is left unnoticed by the other devices, as their owners attempt to play the roles of visitors or inhabitants of the city as if nothing happened. Thanks to the composition of the images with details of the everyday contrasting with the exceptional presence of the army, and the dramatic soundtrack, the bleak atmosphere wins in the end. Baudelaire’s work uses slow-motion movement through the city and captures the faces of soldiers who cast insecure looks at him as a result of his unclear position of camera operator / tourist. Over the whole duration the viewers do not find out what happened in the shots. In a continual loop they watch the disturbed harmony of the historical city centres not knowing whether evacuation after an explosion in the underground is just taking place or, following an order, more soldiers have been deployed for the sake of increased security in the streets ready to take action. Regardless of how fluidly the camera moves through the streets, under the conditions of current apprehension, just switching it on becomes an act of public engagement.

The exhibition of the artist Jasmina Metwaly in the Savvy Contemporary gallery in Berlin (*We are not*

bezpečnostních složek a udržovat nad situací kontrolu nebo sloužit k jejímu pozdějšímu přehodnocení. Účastník a současně producent obrazů totiž ze své pozice uvnitř dění ještě nemusí mít širší povědomí o tom, co se právě děje.

Metwaly v rozhovoru uvádí, že ji při zpětném pohledu na materiály zajímají především nezáměrné momenty, které se obvykle při sestavování filmového narativu o velkých historických událostech vynechávají. Hovoří o pauzách mezi střety, o rozmazaných záběrech odložené kamery, ale také o rutině každodenního natáčení, která z výsledných reportáží není zřejmá. Umělkyně zmiňuje proces vývoje po událostech tzv. arabského jara, kdy po nadějném boji plném dramatických změn následují volby a vojenský převrat a situace se zvrhává do „nudy“ a beznaděje, kdy už není možné reagovat prostřednictvím přímé akce. Nakonec jen jakási forma pasivního odporu umožňuje lidem období frustrace překonat. Metwaly pracuje s archivem pořízených materiálů a vysvětluje, že dnes by do egyptských ulic znovu natáčel nešla, mimo jiné proto, že by to vypadalo podezřele. I tento moment rozhodnutí, kdy situaci zaznamenávat, a kdy ne, může být příznakem určité proměny společenské atmosféry.

Odlíšnou zkušenost nabízí práce Oleksiye Radynského, pro něhož naopak období zdánlivého klidu po politických proměnách Ukrajiny znamená možnost distancovanějšího pozorování aktuálního vývoje. Při příležitosti promítání v etc. galerii v březnu 2018 autor hovořil o svých filmech, v nichž sledoval vývoj ukrajinské společnosti po Majdanu na přelomu let 2013 a 2014. Ve vztahu ke své práci popsal posun od počáteční potřeby angažovanosti a participace na bouřlivých událostech (dokladem čehož je i jeho film *Lidé, kteří se dostali k moci; People Who Came to Power*, 2015) až k pozdějšímu příklonu k observaci a potřebě zaznamenávat důsledky politické transformace. První fázi, které se dostalo široké mediální pozornosti, střídají dozvuky, jimž se nedostává tak hustého pokrytí, o to důležitější se však jeví pozorovatel všímající si detailů unikajících pozornosti. Zprvu „klasickou“ dokumentární formu, ve které nechává promlouvat protagonisty a vytváří ucelený obraz určité situace, tak vystřídala statická kamera a delší záběry zaznamenávající jednu konkrétní oblast či objekt zcela bez komentáře. Interpretace se pak do díla dostává skrze diskusi s autorem nebo doprovodný text, který dopomáhá k pochopení kontextu místa.

Jinak je tomu u dalších autorů vybraných pro druhou kapitolu výzkumného projektu galerie. Observace se totiž ne vždy stává programovým rozhodnutím, jako je tomu u Radynského, nicméně autorka Nira Pereg či umělec Artur Żmijewski s ní pracují opakovaně. Pereg ve svých multikanálových instalacích rozvíjí potenciál observačního záznamu dění na místech, která jsou sama o sobě kulturně či politicky zatížená natolik, že i sledování banálních úkonů, jako je úklid či uzavírání silnic zátarasy, poskytují půdu pro množství výkladů. Její videa spojuje charakteristická práce se zvukem, který vždy z komplexního obrazu vytahuje detail a akcentuje gesto, úkon či pohyb a dodává všednodenním aktivitám expresivitu výjimečného momentu. Dodatečně vytvářené zvuky a ruchy (tzv. Foley efekty) kontrastující s konstantním tichem přidávají k dokumen-

worried in the least, 2018) takes as its theme the position of the camera operator in the middle of a dramatic armed conflict. Metwaly is a member of the *Mosireen* collective of journalists and cultural activists which has amassed great amounts of material acquired during the Egyptian uprisings between 2011 and 2013. As part of the activities of this group the author recorded on film the fighting in the streets of Cairo and today is processing this documentary footage. When in action, the camera assumed the role of an observer and a participant in the situation – it is well known that its presence may prevent an escalation of violence on the part of the security forces and keep the situation under control or be of assistance in its later re-evaluation. From his/her position in the middle of the events the participant who is, at the same time, the producer of the images need not be fully aware of what is just happening.

In an interview Metwaly explains that in hindsight what she is primarily interested in about the materials is the unintentional moments, which are usually left out when a film narrative about great historical events is composed. She talks about the pauses between clashes, unfocused shots from a camera which is not held in position, and the routine of everyday filming which is not obvious in the final reports. The artist mentions the development after the Arab Spring events when a hopeful fight full of dramatic changes is followed by elections and a military coup and the situation reverts to “boredom” and hopelessness, when it is not possible to respond by direct action. In the end, only a certain form of passive resistance helps people overcome the period of frustration. Metwaly works with an archive of film footage and admits that today she would not go filming in the Egyptian streets again, partly because it might look suspicious. This moment of decision as to when to film a situation and when not may also be a symptom of a changing atmosphere in society.

A different experience is projected in the works of Oleksiy Radynski, for whom the apparently peaceful period after the political changes in Ukraine provides an opportunity for a more remote observation of the current developments. On the occasion of screenings in the etc. gallery in March 2018 the author talked about his films in which he followed the development of Ukrainian society after the Maidan at the turn of 2013 and 2014. Regarding his work he described the shift from the initial need to be engaged and participate in the tumultuous events (as is evidenced by his film *People Who Came to Power*, 2015) to the later switch to observation and the need to record the consequences of the political transformation. The first phase, which received considerable attention from the media, has been replaced by echoes which lack such dense coverage, although they seem all the more important as an observer taking notice of the details escaping our attention. The “classic” documentary form from the beginnings, which lets the protagonists speak and creates a complete picture of a given situation has been taken over by a static camera and longer shots recording a single concrete area or object with no comment what-

tárnímu videu dodatečný komentář. Autorka v první dekádě 21. století pracovala mimo jiné na projektech v Jeruzalémě, kde sledovala způsoby prolínání a oddělování sakrálního a profánního prostoru.

Artur Żmijewski vytvořil v roce 2007 sérii observačních portrétů, z níž byly pro promítací pásma vybrány tři pořízené v Berlíně. Filmy sledují bez intervence každodenní život vždy jednoho protagonisty či protagonistky, které spojuje nízkopříjmové zaměstnání. Kamera se v nich dostává do intimní blízkosti, ale videa si ponechávají schopnost vypovídat o širších sociálních jevech.

Dvě další práce, vybrané do projekčního pásma etc. galerie, představují právě příležitostný příklon k metodě observace. *Martelinar* (2008) Lucie Nimcové se rovněž soustředí na pracovní aktivitu. Video pořízené v jednom záběru ukazuje pracovníky s kladivy věnující se speciální patinérské úpravě betonových ploch, vynalezené mexickým architektem Teodorem Gonzálem de Leónem se záměrem polidštit surový stavební materiál. Estetický záměr kontrastuje s rutinním úkonem, který při delším pozorování působí jako zbytečně namáhavá a repetitivně nudná činnost. Statické sledování je však narušeno vzpurnou reakcí jednoho z pracovníků, který na přítomnost kamery v průběhu práce reaguje agresivním gestem zdviženého prostředníku.

Video *Val* (2014) od Štěpána Pecha pak po sérii sociálně zaměřených snímků, pro které se ukázala být observace příhodným a bezprostředně promlouvajícím postupem, pobízí diváky opět ke sledování (městské) krajiny. Nabízí se zde srovnání s Adachiho/Baudelaireovou metodou *fukeiron*, což nás obloukem navrací zpět ke způsobu observace popsanému v úvodu. Pech si pro svou téměř třináctiminutovou kamerovou jízdu vybral část Prahy kolem Karlína, která prošla v posledních desetiletích stavebním boomem spojeným s gentrifikací. Na průřezu jednotlivými zónami — brownfieldy, kancelářskými budovami, odpočinkovým prostorem a úseky městské divočiny — se rozkřívá vývoj města, jeho ekonomické a kulturní směřování.

Kdybychom měli ze zahrnutých děl abstrahovat jejich stěžejní motivy, byly by jimi za prvé městské prostředí, které je standardně dějištěm skrytých ekonomických, politických a někdy též kulturních bojů, jež se v určitých okamžicích vizualizují; a za druhé sociální situace protagonistů a každodenní pracovní nasazení, které je součástí reakce na materiální podmínky současnosti.

Celoživotní dílo Haruna Farockého skýtá řadu observačních děl, v nichž se studium obrazu snoubí s analýzou pracovních podmínek a postupů. Starší práce *An Image* (1983) je pozorováním fotografického studia při procesu vzniku snímku do magazínu Playboy. Ve videu *In Comparison* (2009) nazíráme různé způsoby výroby cihel jako základních stavebních jednotek, přičemž frekvence jejich produkce ukazuje odlišné plynutí času v různých kulturních kontextech. V posledním dokončeném dokumentárním projektu s názvem *Labour in a Single Shot* (2011–2014), organizovaném společně s Antje Ehmann, vznikly obrazy pracovních procesů prostřednictvím workshopů na různých místech po celém světě. Účastníci měli za úkol pořídit

soever. Interpretation penetrates into the work through discussion with the author or the accompanying text which helps in understanding the context of the place.

The situation is different with the other authors selected for the second chapter of the research project of the gallery. Observation does not always need to become a programme, as is the case with Radynski, although the author Nira Pereg or the artist Artur Żmijewski use it repeatedly. In her multichannel installations Pereg develops the potential of observational recording of events in locations which are culturally or politically significant by itself to such an extent that even observing ordinary actions such as cleaning or closing down a road with barriers provides room for multiple interpretations. Her videos share a characteristic treatment of sound, which always extracts a detail from a comprehensive picture and accentuates a gesture, action or movement charging everyday activities with the expressiveness of an exceptional event. The additionally created sounds and noises (so-called Foley effects) contrasting with constant silence supplement additional comment to the documentary video. During the first decade of the 21st century the author worked on projects in Jerusalem where she observed ways of joining and separating sacred and secular spaces.

In 2007 Artur Żmijewski created a series of observational portraits, three of which, made in Berlin, have been selected for the screenings. Free of any intervention, each film follows the everyday life of one of the protagonists whose common denominator is a low-paid job. Although the camera becomes intimately close, the videos retain the ability to speak of more general social phenomena.

Two of the other works shortlisted for screenings in the etc. gallery represent an occasional adoption of the observation method. *Martelinar* (2008) by Lucia Nimcová concentrates on work-related activities. The video filmed in one shot shows labourers with hammers working on a special patina finish of concrete surfaces, invented by the Mexican architect Teodor González de León with the aim of making the crude construction material more “humane”. The aesthetic intention contrasts with the routine task which after prolonged watching seems like an unnecessarily taxing and repetitively dull activity. However, static observation is interrupted by a defiant reaction by one of the workers who responds to the presence of the camera during work with the aggressive gesture of a raised middle finger.

After a series of socially focused works in which observation showed itself to be a suitable and directly speaking medium, the *Barrier* (2014) video by Štěpán Pech again rouses viewers to watch the cityscape. A comparison with the *fukeiron* method of Adachi/Baudelaire is at hand here, by which we return to the method of observation described at the beginning. For his nearly thirteen-minute-long camera ride Pech selected the area of Prague around Karlín, which has experienced a construction boom and gentrification over the past decades. The cross-sections of the different zones: brownfield sites, office

video v jednom záběru do dvou minut bez stříhu. Na těchto projektech lze dobře demonstrovat fakt, že i to, co může vypadat na první pohled jako bezprostřední a přímočarý záznam určité aktivity, ve skutečnosti poukazuje na širokou škálu vztahů mezi produkcí obrazu, zaznamenanou činností, jejími účastníky a diváky. Stejně tak mnohá díla zahrnutá do druhého projekčního bloku etc. galerie představují ve své zdánlivé jednoduchosti rozcestníky k hlubšímu zkoumání viditelné i neviditelné reality.

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

buildings, leisure facilities and areas of urban wildlife illustrate the development of the city, its economic and cultural bearings.

If we were to extract the principal motifs from the selected videos, they would be, firstly, the urban environment, which is the standard stage for hidden economic, political, and sometimes cultural conflicts that become visualised in certain moments; and, secondly, the social situation of the protagonists and their everyday work engagement, which is part of a response to the material conditions of the present day.

The life-long oeuvre of Harun Farocki contains a number of observational works, in which he blends the study of the image with an analysis of the work conditions and processes. The earlier work *An Image* (1983) is an observation of a photographic studio in the process of creating photograph for the Playboy magazine. The film *In Comparison* (2009) displays different methods of making bricks as the basic structural units in construction whereby the frequency of their production shows the variations in the passage of time in different cultural contexts. In the last completed documentary project called *Labour in a Single Shot* (2011–2014), organised together with Antje Ehmman, he created images of the work process through workshops in different places around the world. The participants were given the task of making a video in a single shot of up to two minutes without editing. These projects can serve to demonstrate the fact that what at first sight may seem to be an immediate and straightforward record of a particular activity, in reality underlines the wide scale of relationships between the production of an image, recorded activity, its participants and the viewers. In the same way, many works included in the second block of screenings at the etc. gallery represent, in their apparent simplicity, signposts to a more thorough investigation of visible and invisible reality.

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

Alžběta Bačíková a Anna Remešová: Rozhovor s Erikou Balsom

O dokumentárním žánru se traduje, že je nedefinovatelný. Co to však znamená, pokud dokumentarismus vztáhneme k výtvarnému umění? A jak se mění diskurs dokumentární formy, když o něm mluvíme ve dvou různých kontextech – výtvarného umění a kinematografie?

Erika Balsom: Co lze snadno říci, je to, že se mění estetické možnosti. Kontext kina obecně nabízí jediné plátno a existují zde normy, které určují, jak dlouhé dílo bude, zatímco v galerii máme možnost několika obrazovek a delší trvání. Vezměme si třeba dva příklady z Documenty 14: multi-kanálovou projekci videa *Crossings* (2017) od Angely Melitopoulos nebo extrémně dlouhý film *15 hours* (2017) od Wang Binga. Vztah k prostoru, časovosti a pozornosti diváka je velmi odlišný v kině než v galerii. Také zde máme odlišné možnosti financování. Ale především, dokumentární video v současném umění se často vymezuje oproti „slaměnému panákoví“, kterým je „tradiční dokumentární film“, protože se zdá být mnohem více sofistikované a kreativní. Dokumentární video v kontextu současného umění pojímá samo sebe jako inovativní a hybridní, jako kdyby tomu tak v dřívějších formách dokumentárního filmu nebylo. To je samozřejmě nepřiměřené. Jinak řečeno, někdy se rozdíl mezi těmito dvěma kontexty přehání nebo je špatně pochopen; často tomu tak je ve snaze prohlásit snímek v kontextu umělecké scény za originální a důležitý. Jsem toho názoru, že umělecký dokument dluží mnohem více historii dokumentárního filmu, než si je ochotný přiznat. Zřejmě nejvýznamnější charakteristika dokumentu ve výtvarném umění je, že se zaměřuje na rozmlžení jasné hranice mezi fikcí a dokumentem a ptá se, jak můžeme dnes nazírat realitu. Tyto přístupy nejsou nijak nové nebo unikátní v umění – mají velmi dlouhou historii –, ale i tak dnes hrají důležitou roli.

Myslíte, že mezi těmito dvěma kontexty existuje reciproční vztah? Případně ovlivňuje výtvarné umění současnou kinematografii?

Ano, myslím, že mezi nimi existuje plynulá výměna. Lze to pozorovat na dílech jednotlivých umělců, ale také na institucionální úrovni. Například festival jako CPH:DOX v Kodani je na jednu stranu tradiční festival dokumentárních filmů, ale s naprosto vstřícným vztahem k umělecké scéně. Nepředpokládám, že v tomto případě jedna scéna ovlivňuje druhou, mluvíme zde o individuálním poli, které protíná svět filmu i umění a které se vyznačuje vnitřní diferenciací.

Rok 2000 znamenal pro uměleckou scénu tzv. dokumentární obrat. Změnila se situace dokumentárního uměleckého

Alžběta Bačíková and Anna Remešová: Interview with Erika Balsom

It is often said that it is impossible to define “a documentary” but what does that mean when we talk about documentarism in visual art? How does the discourse on documentary form change when it appears in a different context – art vs. cinematography?

Erika Balsom: One thing that is very simple to say is that there are changed aesthetic possibilities. The cinema context is generally single screen and there are norms governing how long a work will usually be, whereas in the gallery we have the possibility of multiscreen presentation and extended duration. To take just two examples from Documenta 14, we could think of the multiple projections of Angela Melitopoulos's *Crossings* (2017) or the extreme protraction of Wang Bing's *15 Hours* (2017). The relationship to space, temporality and attention is very different in the cinema than in the gallery. There are also different funding possibilities in each sphere. But more importantly, I would say that documentary in contemporary art is often positioned against the straw man of “traditional documentary,” as something more sophisticated and creative than documentary has been throughout film history. Documentary in contemporary art conceives of itself as innovative and hybrid, as if earlier forms of documentary were not any of these things. This, of course, is not accurate. In other words, sometimes the difference between these two spheres gets exaggerated or misconstrued, generally in the service of the claiming novelty or importance of documentary in the artistic context. I would say that artists' documentary often owes much more to the history of documentary film than it likes to admit. Perhaps the two most prominent characteristics of documentary in art today are an investment in blurring the boundary between fiction and documentary, and a reflexive interrogation of how or if we can access reality. These qualities are not necessarily new or unique to the art context – they have a much longer history – but they are often discussed as such.

Do you think there is reciprocity between them or does visual art influence contemporary cinematography?

Yes, I think there is a fluid interchange between the two. You can see this reflected in the work of individual artists and filmmakers, as well as on an institutional level. Take a festival like CPH:DOX in Copenhagen: in certain way it is a very traditional documentary film festival, and yet they absolutely embrace the relationship to the art context. I don't conceive of this relationship as a matter of one sphere influencing the other: we are talking about a single field of practice that cuts across the worlds of art and film, and which is marked by internal difference.

videa díky nedávno se vynořivší diskusi o postpravdivém světě?

Mnoho ze situace, o které dnes mluvíme jako o „postpravdivé“, není nijak zvláště nové, jakkoliv je tento termín dnes podstatný. V roce 1993 vydala Linda Williams článek zvaný *Zrcadla bez vzpomínek: Pravda, dějiny a nový dokument*, ve kterém popsala to, co sama pojmenovala jako postmoderní dokumentární citlivost. Píše zde o dílech vytvořených pro film, ne pro galerii, ale mnoho zde popsanych věcí jsou typické pro později pojmenovaný „dokumentární obrat“ a jeho zvýšenou reflexivitu, zájem o performativitu a tázání se po pravdě. Williams vnímá tyto strategie jako reakci na obecnou úzkost plynoucí z nestability pravdy a rostoucí z dotazování se po epistemologických základech a novém technologickém vývoji. Jinak řečeno, mnoho z toho, o čem dnes mluvíme, bylo již přítomno v raných 90. letech. Je však jisté, že tato úzkost dnes zintenzivněla a že je třeba znovu promyslet kategorie, které označujeme za dokumentární. Williams varuje před úpadkem do postmoderního cynismu, který má za to, že neexistuje nic jako pravda a že každý obývá svou vlastní realitu. To je nebezpečí, které pozorují v naší „postpravdivé“ době a které se týká mnoha umělců. Pevně věřím, že dokumentární praxe by nás měla směřovat zpět a proti této tendenci. Obecně sdílenou myšlenkou je názor, že rozmlížení rozlišení mezi fikcí a realitou je inherentně dobrá věc, že se tím poukazuje na přímou konfrontaci toho, jak je možné nakládat s pravdou. Někdy to možná dobré je, ale v kontextu současné situace se občas táž, zda jde vždy o hodnotnou strategii. Občas to naopak hrozí pádem do propasti relativismu.

Již jste zmínila diskurs postmoderny. Můžeme dnes stále sledovat dědictví postmoderny v současném dokumentárním filmu? Kolem roku 2000 bylo možné zaznamenat jistý návrat k principu reality, který se mísil s vědomou postmoderní kritikou zobrazení. Co bylo výsledkem tohoto mísení a jak to ovlivnilo práci s videem?

Postavení postmodernismu v uvažování o dokumentární praxi v současném umění je klíčové. Na jednu stranu se dokumentární video vynořilo jako reakce na postmodernismus. Hal Foster mluví o návratu k reálnu poté, co bylo uzávorkováno poststrukturalismem a postmodernismem, a odkazuje k zuboženému tělu v umění v 90. letech, ale já si myslím, že podobně můžeme nahlížet také dokumentární obrat. Zájem umělců o dokument je v jistém smyslu právě reakcí na únavu z proklamací, že znaky odkazují jen k dalším znakům. Můžeme zde mluvit o návratu k referentu. Na druhou stranu by bylo příliš jednoduché říci, že dokumentární obrat je pouhým odmítnutím postmodernismu, protože můžeme zároveň pozorovat silnou přítomnost určitých klíčových postmoderních myšlenek v dokumentu, vyskytujícím se v současném umění. Například se zde objevuje reflexivní dotazování kódů a konvencí, které hrály roli v zobrazování reality. Také lze v tomto kontextu uvažovat o dekonstrukci myšlenek o neutralitě, objektivitě a transparentnosti: to jsou skutečnosti často asociované právě s postmoderním obratem. Jak jsem již zmínila, Linda Williams

The year 2000 brought the so-called documentary turn. Has anything changed with the recently surfaced reflection of the post-truth world? Does the post-truth situation produce a different discussion on documentary video?

Many of the conditions we point to when we talk about “post-truth” are not particularly new, even if the prominence of this term is. In 1993, Linda Williams published an article called “Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary,” in which she describes what she calls a postmodern documentary sensibility. She was talking about works made for the cinema, not for the gallery context, but many of the things she describes are typical of what we would associate with the so-called documentary turn: a heightened reflexivity, an interest in performativity, a questioning of truth. Williams sees these strategies as a response to a generalised anxiety about the stability of truth, arising from a questioning of epistemological foundations and new technological developments. In other words, a lot of what characterises the contemporary moment is already there in the early 1990s. Yet it is certainly the case that this anxiety has intensified in recent years, and this intensification calls on us to rethink the categories that we use to evaluate documentary practice. Williams warns about falling into a postmodern cynicism that would hold that there is no such thing as truth or that would suggest that we each inhabit our own reality. This is a danger that I see as very strong in our “post-truth” moment, and which I think some artists have fallen into. I strongly believe that documentary practices should push back against this tendency. There is a received idea in the theorisation of the documentary turn that blurring the distinction between fiction and reality is an inherently good thing, that it shows a sophistication vis-à-vis confronting the possibility of truth. Perhaps sometimes it is, but given our contemporary situation, I wonder if this is always a valuable strategy. At its worst, it risks falling into an abyss of relativism.

You have already talked about the postmodern discourse. Can we still follow the legacy of postmodernism in a contemporary documentary film? There is a certain (re)turn to the real around the year 2000 but at that time we were already familiar with postmodernist critique of depiction. What were the outcomes and in which way did it affect the forms of video works?

The status of postmodernism for thinking about documentary practices in contemporary art is key. On the one hand, documentary has emerged almost as a reaction to postmodernism. Hal Foster talks about the “return of the real” after it was bracketed by post-structuralism and postmodernism, referring to the interest in the abject body in 1990s art, but I think that we can also see the documentary turn in this way. Artists’ interest in documentary is in some sense a response to a fatigue with the notion that signs refer only to other signs. We get a return to the referent. On the other hand, it is far too simple to say only that the documentary turn is a refusal of postmodernism, because we can also see a very strong presence of certain key postmodernist ideas in documentary as it appears in a contemporary art context. For instance, we can see the obsession with reflectively interrogating the codes and conventions we

o těchto formách mluví právě jako o postmoderních dokumentárních strategiích. Moje otázka je, jak s těmito myšlenkami naložit dnes. Dnes jsme již 20 let poté, co Williams napsala svou avantgardní kritiku, která se stala běžně přijímanou, novou normalitou. Avšak jsou tyto strategie ještě dnes stále efektivní? Nebo bychom měli uvažovat o nových? To byla moje cesta k observačnímu módu, formě, která byla v historii očeřňována, ale v které vidím důležitý potenciál.

Rozpoznat ale tuto proměnu a observační mód jako důležitou strategii je možné jen tehdy, pokud jsou divák či divačka dobře obeznámeni s teorií média, kamerou, obrazovkou atd. Jsou diváci schopní této reflexivity?

Sebereflexivita, kterou pozorujeme v této praxi, neznamená nutně reflexi materiality média. Nejedná se o reflexivitu, kterou bychom například našli ve strukturálním filmu 70. let. Jde spíše o reflexivitu toho, jak jsme zvyklí reprezentovat realitu. V tomto smyslu je to strategie zcela viditelná pro diváka. Jako očividný příklad si vezměme třeba film *Čin zabíjení* (*The Act of Killing*, 2013) od Joshuy Oppenheimera: reinscenace ve filmu jsou výrazně stylizovány, přičemž vycházejí z žánru gangsterského filmu. Tato performativita je klíčová v tom smyslu, jak film nahlíží svůj vztah k traumatické paměti a realitě. Touto lstí se pokouší přistoupit k pravdě. Jiná forma reflexivity se objevuje ve videu *Tonsler Park* (2017) od Kevina Jerome Eversona. Jedná se o ryze observační film, avšak s délkou filmového kotouče jako strukturujícím nástrojem. V určitém smyslu se jedná o velmi staromódní formu materiální reflexivity. Idea struktury, která určuje film a jeho podobu, zde vytváří odlišný přístup, než je ten, který bychom si spojovali se snahou po transparentnosti nebo iluzivnosti.

To nás přivádí k otázce observačního módu. Co observační video prohlašuje o objektivitě? Nebo jinak řečeno, jaký je vztah mezi objektivitou a observačním dokumentem?

Mnoho kritik observačního módu vychází právě z názoru, že jeho problém spočívá ve falešném nároku na objektivitu. Ale neexistuje nic jako ryze objektivní obraz. Každý záběr je záběrem odněkud. Klíčovým textem v uvažování o podobných tématech je *Situovaná znalost* (*Situated Knowledge*) od Donny Haraway z roku 1988. Zde Haraway velmi jasně píše, že je třeba odmítnout ideu „božského triku“: ideu, že existuje objektivní, všemocný pohled, který přichází odnikud. Zároveň ale trvá na tom, že musíme uznat některé věci jako objektivně pravdivé. Například takové globální oteplování je realita. Ne všechno je sociální konstrukt. Řešení, které Haraway nabízí, je trvat na formě situovaného poznání, které si je vědomo svých slepých míst a je schopné rozpoznat, z jakého místa promlouvá či pozoruje. Haraway kupodivu pracuje s metaforou vidění ve snaze tuto ideu uchopit. Je třeba tuto metaforu vzít vážně a navrátit její ideu sféry dokumentu a použít ji jako způsob uvažování o observačních metodách. Observační mód zachycuje zjevnou skutečnost za pomoci automatismu kamery. V tomto smyslu se jedná o jistou objektivitu, ale je to situovaná objektivita. Jakmile si připustíme, že ryzí objektivita je nemožná, můžeme začít

use to represent reality as part of this. We could also think of the insistence on dismantling ideas of neutrality, objectivity, and transparency: these are things that we would associate very much with a postmodern impulse. As I already mentioned, Linda Williams describes a form of postmodern documentary practice with exactly these qualities. My question is how we deal with these ideas today. When Williams wrote, these were vanguard critiques, but now we are almost 20 years later and they have become commonplace, the new normal. Are they still effective? Or do we need to talk about new strategies? This is how I came to see the observational mode, a form that has historically been maligned, as of a potentially new importance.

To recognise this shift and the observational mode as an important strategy you need to be acknowledged about the medium, camera, screen, etc. Is this something that the viewer is able to see?

The self-reflexivity that we find in these practices is not necessarily in the form of a reflection on the materiality of the medium. It is not the reflexivity we would find in 1970s structural film, for example. It is rather a reflexivity about the conventions used to represent reality. In this sense, it is absolutely visible to the viewer. We could take Joshua Oppenheimer's *The Act of Killing* (2013) as an obvious example: the re-enactments in the film are heavily stylised, drawing from the gangster film genre. This performativity is crucial for how the film conceives of its relationship to traumatic memory and to reality. It uses artifice to access truth. We can also think about other forms of reflexivity, as in Kevin Jerome Everson's *Tonsler Park* (2017). It is a very observational film, but it uses the length of a film reel as a structuring device. In some sense, this is a very old-school form of material reflexivity. There is a certain idea of structure that is used to organise the film, which makes it quite different from what we would associate with a style aiming to be transparent or illusionist.

That brings us to the question about the observational mode. Does the strategy of observational video produce any statement on objectivity? What is the relation between objectivity and the observational documentary?

Many critiques of the observational mode rest on the notion that its problem resides in a spurious claim to objectivity. But there is no such thing as a truly objective image; each view is a view from somewhere. For me, the key reference for thinking about these issues is Donna Haraway's "Situated Knowledges," from 1988. Here, she writes very specifically about the fact that we must reject the idea of the "god trick," the idea that there is an objective, omnipotent view that comes from nowhere. But at the same time, she also insists that we also need to recognise that certain things are objectively true. For instance global warming is real. Not everything is a social construction. Haraway's solution is to insist on a form of situated knowledge that would know its blind spots and recognise the place from which it speaks or sees. Interestingly, Haraway uses the metaphor of vision to get at this idea. I think we can take her metaphor seriously and return her idea to the sphere of documentary and use it as a way of thinking about observational practices.

přemýšlet o tom, jak některé objektivní vlastnosti, které mohou přetrvat uvnitř způsobů reprezentace, budou vždy označovány za více či méně subjektivní. Myslím, že hlavní otázkou je, zda je subjektivita přiznaná, nebo zda se film podílí na „Božském triku“ a předstírá, že se jedná o diskurs odnikud. Když film přizná, že jeho vidění je situované, je schopný upřímně počítat s okolnostmi produkce, se situovanou objektivitou produkce. Když se navrátíme k filmu *Tonsler Park*, tak právě zde máme danou délku a rozhodně situovanou kameru. Před objektivem procházejí opakovaně lidé, a diváci tak nemohou pořádně vidět, co se na místě děje. Zvuk není synchronizován s obrazem. V tomto smyslu si film uvědomuje svou vlastní slepotu. Je to film, který zná limity objektivní reprezentace tohoto světa a trvá na tom, že kamerou zaznamenaný záběr reality je zcela nutný.

Jak můžeme historicky zařadit tendenci observačního módu?

Observační mód se vrací až k začátkům filmu. *Aktuality* bratří Lumièreových byly observační filmy. Nicméně nejbližší má observační video k „direct cinema“ 60. let, přičemž přímý záznam reality usnadnila dostupnost lehkých kamer se synchronizovaným zvukem. Observační mód se stal velmi rychle zazlivanou metodou, kritizovanou pro své očividné nároky na objektivitu a transparentnost. Náзор, že observační film je pochybná metoda, přetrvává v teoriích o dokumentu v současném umění dodnes, neboť je považován za nedostatečně kreativní a za „pouhé“ zaznamenávání, které adekvátně nezpochybňuje propast mezi realitou a reprezentací.

Můj zájem o observační mód vychází ze střetu s díly umělců, které mám ráda. Nejedná se tedy o teorii vytvořenou shora se snahou rehabilitovat observaci, ale spíše o reakci na podmanivé metody, kterých jsem si všimla. Nejsou samozřejmě všechny stejné: zahrnuje to velké množství různých děl, která však všechna sdílí důraz na zaznamenávání zjevné reality. Trvají na tom, že existuje určitá hodnota v zaznamenání fragmentů světa, kterým je třeba věnovat pozornost, a ta spočívá spíše v pozorování než v intervenování. V určitém smyslu mají tyto metody velmi blízko k momentům observačních forem v historii filmu, ale zároveň se od nich liší. Například namísto kamery držené v rukou, jak to známe z „direct cinema“ 60. let, nastupuje statická kamera, která občas pracuje s velmi dlouhými záběry.

Obstojí observační formy v konfrontaci s digitálním rozhraním? Pakliže mluvíme o pozorování zjevné reality, neměli bychom do ní zahrnout také prostředí internetu, počítačových softwarů a pohyb dat?

V poslední době o tomto hodně přemýšlím. Ve svém psaní o observačním módu jsem zatím vždy zdůrazňovala zjevnou (fenomenální) realitu. Zjevnou realitu vnímám jako něco, co existuje v dialogu se zprostředkovanou skutečností, třebaže se někdy jedná o dialog negace. Ale jak říkáte, je důležité vzít v úvahu realitu, která je dematerializovaná a virtualizovaná. V tomto smyslu můžeme třeba mluvit o určitých formách záznamu obrazovky jako o observaci online

The observational mode captures phenomenal reality through the automatism of the camera. In this, it has certain objectivity, but this is a situated objectivity. Once we understand that pure objectivity is impossible, we can start to think about how certain objective qualities may persist within practices of representation that are always inevitably going to be marked by subjectivity in some way. I think that the real issue is whether that subjectivity is somehow acknowledged or whether the film partakes in the “god trick” and purports to be a discourse from nowhere. When the film acknowledges that its vision is situated, it offers an honest reckoning with the circumstances of production, with the situated objectivity of production. To go back to *Tonsler Park*, in that film we have fixed durations and an emphatically situated camera. People repeatedly pass in front of the lens such that we can’t really see what is going on. The sound is not synchronised with the image. In these ways, the film registers its own blindness. It is a film that knows the limits of an objective representation of this world, yet insists that the lens-based capture of reality is imperative.

How can we historically classify the tendency of observational mode?

The observational mode goes back to the very beginning of cinema. The Lumières’ actualités are observational films. However, it is most closely associated with the direct cinema of 1960s, when the availability of lightweight sync-sound cameras enabled new ways of capturing reality. The observational mode quickly became a bad object, criticised for its apparent claims to objectivity and transparency. The idea of observational cinema as a bad object very much continues into the theorisation of documentary in contemporary art, where it is understood as insufficiently creative, as “mere” recording that does not adequately interrogate the gap between reality and representation.

My interest in observational mode is something that came from encountering what seemed like a new interest in it in the work of artists I admire. It was not a top-down theoretical idea to call for a rehabilitation of observation but a response to compelling practices that I was seeing. These practices are by no means all the same: they encompass a broad array of works, but they nonetheless all share an emphasis on the act of recording phenomenal reality. They insist that there is something very valuable in capturing fragments of the world to be seen, of observing what is there rather than intervening. In many ways, these practices are in dialogue with these earlier moments of observational forms in the history of cinema, but they also depart significantly from them. For instance, in place of the handheld camera closely associated with direct cinema in the 1960s, now we often see a fixed camera, sometimes using very long takes.

Do you think that observational forms are sufficient in confrontation with the digital interface? When we talk about observing mere reality shouldn’t we also include the environment of the internet, computer hardware and data flows?

I am thinking about this question a lot at the moment. In the writing I have done so far on the observational mode, I’ve

aktivity. Začala jsem o tom uvažovat v souvislosti se dvěma nedávnými filmy — jeden je *Bolest těch druhých* (*The Pain of Other*, 2018) od Penny Lane a druhý *Díváme se na detektivky* (*Watching the Detectives*, 2017). První sestává z videí na youtube, kde tři ženy podávají svědectví o svých nemocech, jež nejsou lékařskou obcí uznány jako reálné nemoci. A *Díváme se na detektivky* je vytvořen ze záznamů obrazovky, která zachycuje webovou stránku reddit.com, kde se uživatelé pokoušejí určit, kdo může za bombové atentáty na bostonský maraton v USA. V obou případech vidíme použití observace online aktivit a zároveň se jedná o snímky, které se zabývají online komunitami a sdílením různých forem pověr, které nutně neodkazují k něčemu, co je pravda. Obě videa zároveň řeší roli sociálních médií a vytváření konsensu uvnitř sociálních bublin a obě používají strategie, které bych přirovnala k observaci. Jiným příkladem by byl také film *Imitace života* (*Life Imitation*, 2017) od Chen Zhoua, který posouvá hranice mezi tím, co je reálné a co virtuální. V jednu chvíli film pozoruje mladé lidi v Šanghaji, ale pak se tato scéna promění v prostředí videohry *Grand Theft Auto*.

V článku pro online magazín *e-flux* navrhuje koncept „společenství založeného na skutečnosti“¹. Naznačuje to určitý typ komunity diváků, kteří jsou schopni porozumět politice obrazů a jsou spojeni sdílenou důvěrou v ně a v jejich schopnost reprezentovat pravdu. Souhlasíte s tímto tvrzením?

V podstatě s tím souhlasím. V historii filmové teorie bylo formování masového diváctví vždy chápáno jako negativní skutečnost. Ale rozličné formy vytváří rozličné komunity. „Společenství založené na skutečnosti“, které je vytvořené skrze určitou dokumentární praxi, spočívá v chápání komplexnosti reality a odmítání jednoduše stravitelných a předem připravených významů, jak to známe z převládající kinematografie. Jedná se o zcela odlišnou skupinu lidí, než je tomu u masového subjektu, který byl teoreticky rozpracován v historii například filosofem Theodorem Adornem. Jiným důležitým faktem je, že se jedná o imaginární komunitu. Je to virtualita, která existuje jako forma filmové imaginace. Hranice mezi inkluzivitou a exkluzivitou této komunity jsou tak velmi fluidní, což ji odlišuje od jiných komunit a jejich fungování.

Když jsem váš text četla, překvapil mě velmi silný morální akcent, který v něm zaznívá.

Dai Vaughan říká, že pokud máme nějak definovat dokument, pak jedním ze způsobů, jak se o to lze pokusit, je definovat jej na základě jeho vztahu k divákům. Dokument je smlouva s divákem. V tom pro mě spočívá nevyhnutelná etická otázka. Dokumentární obrazy kladou na diváka takové nároky, které fiktivní obrazy jednoduše nekladou. Filmy, které souvisí se „společenstvím založeném na skutečnosti“, žádají po divácích, aby zaujali ve vztahu k nim určitou pozici, jež spočívá ve zvýšeném chápání slabin a komplexnosti zjevné reality. Je třeba být srozuměna s limity našeho poznání a být si vědoma, že vůči tomu musíme být velmi pokorní. To znamená opustit aroganci, jež proklamuje

emphasised the encounter with phenomenal reality. I see the observational capture of phenomenal reality as something that is in dialogue with mediated existence, albeit perhaps as a negation. But as you say, it's also important to consider on experiences of reality that are dematerialised and virtualised. In this regard, we could perhaps also think of certain forms of screen capture as an observation of online activity. There are two recent films that for me triggered this idea — one is Penny Lane's *The Pain of Others* (2018) and the other Chris Kennedy's *Watching the Detectives* (2017). The first is made up entirely of YouTube footage, mostly first-person testimonials from three women who all claim to suffer from the same disease which is not recognised by the medical community. *Watching the Detectives* is made of screen grabs of the website reddit.com, when its users were trying to determine who was responsible for the Boston Marathon bombing in the US. In both cases, the films take up an observational view on online activity and are interested in how online communities form around shared beliefs that do not necessarily adhere to what is factually true. Both are about the role of the social media echo-chamber in creating consensus, and both use formal strategies that I would associate with observation. We might also think of something like Chen Zhou's film *Life Imitation* (2017), a film that puts pressure on the boundary between the actual and virtual. It is in one regard an observational film shot amongst young people in Shanghai, but then it alternates this footage with scenes from the video game *Grand Theft Auto*.

Let's imagine the so called “reality-based community”¹ as you suggested in the article for the *e-flux* journal. It indicates a kind of a community of viewers who are able to read the politics of images and they are bound together with a shared trust in images and their ability to represent the truth. Would you agree?

I would generally agree with that. In the history of film theory, the formation of the mass collective of spectators has been mostly understood as a negative thing. But a different form creates a different community. Something like the “reality-based community” created through certain documentary practices would be exactly grounded in attunement to the complexity of actuality and would reject the easily digestible, pre-packaged meanings associated with dominant cinema. It is thus very different than the mass subject of cinema as it has been historically theorised by, for instance, a thinker like Theodor Adorno. The other important thing about this community is that it is an imagined community. It's a virtuality, it exists as a form of imagination facilitated by cinema. There is a fluidity in that imagined nature that escapes some of the boundaries of inclusion and exclusion the we might see as characterising more traditional community formations.

When I read your text I was surprised with the strong ethical demands that it invokes.

Dai Vaughan says that if we have to define documentary, one way to do so might be to define it as a relationship to the viewer. Documentary is a contract with the viewer. To me, this is necessarily a question of ethics. Documentary images make

naprostou jistotu a jež se stala součástí současného politického diskursu. A obnáší to také jinak pracovat s časovostí, než je tomu v prostředí sociálních médií, které fungují na bázi „horkých témat“. Toto je etický požadavek kladený ze strany filmu. A zda diváci tuto nabídku uchopí, či nikoliv, je už jiná otázka.

Observační dokument znamená silnou důvěru v diváka, vytváří s ním vztah vybudovaný na základě víry v obraz. Jak můžeme tuto víru odlišit od víry ve falešné zprávy (*fake news*)? Jakou nápravu takové situace observační mód nabízí?

„*Fake news*“ tíhnou k účasti na diskursu, který je založený na jistotě. V rámci něj existují velmi jasná prohlášení a binární opozice. Zatímco v módu, o kterém mluvím já, je význam a znalost velmi těžko postižitelná. Existuje zde nejistota. Je třeba se podívat zblízka, ale také je velmi pravděpodobné, že plně nepochopíme, co vidíme. Divák se tak učí, že mu vždy něco uniká, nepracuje s již předem daným významem. V tomto způsobu pohledu existuje částečná slepota. Takové filmy vám neřeknou: „Věř mi a já ti odhalím absolutní pravdu.“ Jsou to filmy kladoucí otázky po konstruování pravdy a našem vztahování se ke světu. Protože pravda je konstruovaná. Realita je zaznamenatelná filmem, ale pravda nikoliv. Rétorika spojená s „*fake news*“ a mainstreamovými zpravodajskými médii obecně vám takové otázky nikdy klást nebude.

Jak významný je observační mód pro současnou mainstreamovou kinematografii? Je tato tendence na vzestupu také v rámci světa umění?

Možná ne přímo v hollywoodských trháčích, ale v mezinárodní kinematografii, kterou by šlo zařadit pod hlavičku *pomalého filmu* (*slow cinema*), sledujeme sklony k observaci. Někdy tyto filmy pracují s velmi podobnými formálními strategiemi jako ty, které se objevují v uměleckých dokumentárních filmech, např. extrémně pomalé a dlouhé záběry, statická kamera apod. Řekla bych, že zájem o záběry pořízené kamerou vzrostl v dialektické reakci na vzestup komponovaných a počítačem generovaných obrazů. Jedna věc, která platí o mainstreamovém filmu, je, že stále méně a méně zachycuje reálná těla a reálné prostory. Speciální efekty již neznamenaají nic speciálního, počítačové úpravy obrazu a komponované obrazy zasahují i do zcela „realistických“ scén. Nové prosazení kamerou zaznamenaného záběru jde proti tomu. Počítačově upravený obraz je solipsistický obraz, osvobozený od substanciálního, kvalitativního setkání se světem. Je to obraz, který poukazuje na touhu po totální administraci života v tom smyslu, že vše může být specifikováno až do nejmenšího pixelu. Záběr zaznamenaný kamerou zahrnuje naopak vždy eventualitu, ztrátu kontroly, protože je závislý na setkání se světem.

Můžete zmínit některé podobné současné teorie, které pracují kriticky s post-postmoderním vývojem?

Za důležitý text považuji *Proč došla kritice pára? Od věci faktu k věci starosti* od Bruno Latoura. Mnoho teorií dokumentu v současném umění považuje tento projekt za již

demands on the viewer that fictional images simply do not. The films I associate with “the reality-based community” ask their viewer to take up a certain position in relation to the film, which we could describe as a heightened attunement to the frailty and complexity of phenomenal reality. It is about understanding the limits of our knowledge and being aware that we must be very humble about them. This means retreating from the arrogance of complete certainty that characterises certain elements of current political discourse. It means entering into a relation to temporality very different from the social media “hot take.” This is an ethical demand posed by the film. Whether the audience takes it up or not is another question.

Observational documentary mode requires a deep belief in a viewer, it builds a relationship based on trust in an image. How can we differentiate it from trust in fake-news? And what kind of correction (of this situation) does the observational mode offer?

“Fake news” tends to participate in a discourse of certainty; there are very clear proclamations — binary oppositions, even — that govern that regime of discourse. Whereas in the mode I am talking about, meaning and knowledge can be very elusive. There is an uncertainty. We must look closely, but we might not understand what we see. We might come to understand that we can never fully understand. It is not a matter of delivering a pre-packaged meaning but of making the viewer aware that there is always something that escapes. There is a partial blindness in this way of looking. These films don’t tell you, “Believe in me and I will reveal the absolute truth.” These are films that ask us about how we construct truth and how we relate to the world. Because truth is of course a construction. Reality is out there to be filmed but truth is not. The kind of rhetoric that I would associate with fake news, or with the mainstream news media more generally, would never ask us to consider such questions.

What is the current relevance of the observational mode for mainstream cinematography? Do we observe the rise of this tendency outside the art world too?

Perhaps not in Hollywood blockbusters, but I think we can certainly say that films of the international art cinema that tend to be grouped under the heading of “slow cinema” privilege observation. Sometimes these films employ very similar formal strategies as those found in artists’ documentary, such as long takes, extreme slowness, fixed camera, etc. I would argue that an increased attention to lens-based capture has emerged as a dialectical response to the rise of compositing and computer-generated images. One of the things we can say about mainstream cinema is that it is less and less based on capturing real bodies and real spaces. There’s nothing particularly special about special effects anymore; compositing and CGI are there even in fully “realistic” scenes. Reasserting the primacy of lens-based capture pushes back against this. The CGI image is a solipsistic image, free from any substantial, qualitative encounter with the world. It is an image that registers a desire for the total administration of life, in that everything can be specified, down to the last pixel. Lens-based capture, by

překonaný. Stejně tak jako nároky na pravdu a poukazování na nemožnost uchopit realitu. Latour ukazuje, že tato negativní kritika má své meze, a ptá se, zda by nebylo hodnotnější usilovat spíše o budování a shromažďování. To byla pro mě velmi důležitá teze, když jsem uvažovala o roli dokumentu dnes. Co by znamenalo, pokud bychom namísto nedůvěry vsadili na důvěru v realitu? Již jsem zmínila *Situované poznání* od Donny Haraway, což je text z roku 1988, ale již tehdy se zde píše o limitech postmoderního paradigmatu. Velmi užitečné jsou pro mě také texty Eve Sedgwick o *paranoidním a reparativním čtení*. V něčem se tyto texty potkávají s tím Latourovým, i když Latour je historik věd a Sedgwick píše z pozice literární teoretičky. Paranoidní čtení zahrnuje rozbití něčeho na kousky, aby byl odhalen skrytý význam pod povrchem; existuje zde nedůvěra v povrch. Čtenář se tímto způsobem usilovně snaží o to, aby nebyl oklamán. Nedůvěra v povrch se objevuje také v některých textech o dokumentu v současném umění. Podle těchto teorií nestačí jednoduše zaznamenat, co se děje na povrchu, protože pravda leží někde hluboko nebo daleko. I když mluvíme o dokumentárním obratu, tak mnoho děl vzniklých v jeho rámci poukazuje na nemožnost dokumentování, nemožnost uchopení reality. Podle Sedgwick se v tomto případě jedná o paranoidní vztah k dokumentární reprezentaci. Co by se však stalo, pokud bychom místo toho věnovali pozornost tomu, co leží na povrchu? To by znamenalo reparativní vztah k realitě, což má mnoho společného s teorií reparativního čtení. Každopádně žádný z těchto myslitelů a myslitelek se nezabývá vysloveně dokumentárním filmem, ale rozpracovávají velmi zajímavé nástroje, jak o nich uvažovat.

Erika Balsom

Přednáší na King's College v Londýně na katedře filmových studií a zabývá se historií pohyblivého obrazu v umění a experimentálním dokumentárním filmu. V roce 2017 publikovala knihu *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* v nakladatelství Columbia University Press. Dále je autorkou knihy *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (2013), koeditorkou antologie *Documentary Across Disciplines* (2016) a pravidelnou přispěvatelkou *Artforum* a časopisu *Sight and Sound*. Další její texty se objevily v publikaci *Grey Room*, v magazínech *e-flux* a *Cinema Journal* a ve výstavních katalozích. V roce 2017 se zúčastnila jako mezinárodní filmová kurátorka rezidence v Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre na Novém Zélandu a její esej *Instant Failure: Polaroid's Polavision, 1977–80* získala v roce 2018 cenu Katherine Singer Kovács Essay Award od Society for Cinema and Media Studies.

contrast, always involves contingency, a loss of control, because it depends on an encounter with the world.

Did you come across any similar contemporary theories that are critical of the post-postmodern process?

I have found Bruno Latour's text "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern" very important. Many theorisations of documentary in contemporary art understand this project as one of dismantling. It has been about undoing claims to truth and showing that we can have no access to reality. Latour shows that this negative activity of critique has limitations, and asks whether it might be more valuable for us to think about building and assembling. This became a very important idea for me in thinking about the mandate of documentary today. What would it mean to move away from a hermeneutics of suspicion to instead affirm a faith in reality? I have mentioned Donna Haraway's "Situated Knowledges." It's from 1988, but already there she talks very specifically about the limitations of the postmodern paradigm. I also have found Eve Sedgwick's work on paranoid reading and reparative reading to be very useful. I see some intersections in it with Latour, even though he is writing as a historian of science and Sedgwick is writing as a literary theorist. Paranoid reading involves tearing something apart to show the hidden meaning underneath; there is a suspicion of surfaces. It is about avoiding being duped at all costs. I think we also see a mistrust of surfaces in some theorisations of the documentary in contemporary art. The idea is that it is insufficient to simply record the surfaces of the world, because truth necessarily lies deeper or lies elsewhere. We speak of the documentary turn, but many of the practices contained under this heading actually gesture to the impossibility of documentary, the impossibility of ever accessing reality. Following Sedgwick, we might see this as a paranoid relation to documentary representation. What would happen if we instead attend to the surfaces of the world? This would be a reparative relationship to the real that I see as having something in common with Sedgwick's theory of reparative reading. None of these thinkers are specifically engaged with documentary, but for me they have been the most important in providing tools to think with.

Erika Balsom

She is a senior lecturer in Film Studies at King's College London, focusing on the history of the moving image in art and experimental documentary practices. Her most recent book, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, was published by Columbia University Press in 2017. She is author of *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (2013), the co-editor of *Documentary Across Disciplines* (2016), and a frequent contributor to *Artforum* and *Sight and Sound*. Her work has appeared in publications such as *Grey Room*, *e-flux*, *Cinema Journal*, and numerous exhibition catalogues. In summer 2017, she was international film curator in residence at the Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre in New Zealand, and in 2018 her essay "Instant Failure: Polaroid's Polavision, 1977–80" was the winner of the Katherine Singer Kovács Essay Award from the Society for Cinema and Media Studies.

Oleksiy Radynski: Pozorování jako účast

1. Často se mi vybavuje situace, která se mi přihodila při filmování pouličních nepokojů během majdanského převratu v Kyjevě. V jednu chvíli, kdy se vše zvrátilo v násilí, vytvořili lidé řetěz, jenž předával až do přední linie čelící pořádkové policii cihly, čerstvě vykopané z chodníku. V jednu chvíli zvolala mladá dívka s cihlou v ruce: „Jděte do háje, vidím víc kamer než rukou.“

A opravdu, v určitou chvíli se řetěz rozpadl, protože téměř v každé ruce vězel mobilní telefon a nahrával.

Často se sám sebe ptám: Podílel jsem se na tomto povstání? Společně s kameramanem jsme strávili týdny na náměstí, celou událost jsme dokumentovali a nahrávali jsme rozhovory s účastníky. Nejprve pro mě filmování jednoduše znamenalo formu ne-participace. Nijak jsem nesdílel příčiny povstání v jeho prvních fázích, ale uvědomoval jsem si, že co se právě děje, je tak významné, že nemohu stát opodál.

Stal se ze mě jeden z tisíců lidí dokumentujících na kameru statisíce dalších lidí, z nichž většina také čas od času probíhající události nahrávala. A zcela jasně každý z nás byl také důsledně sledován státem — a to skrze ty samé telefony, které jsme používali k vlastnímu pozorování. Stát nás dokonce přes naše telefony upozornil textovou zprávou, když jsme se ocitli v zóně nepokojů: „Vážený uživateli, byl jste identifikován jako účastník nelegálních masových nepokojích.“

Má ne-participace se vyvíjela s postupujícím povstáním. Naše stránky na sociálních médiích se staly bojovým polem pro nový způsob konfliktů mnohem dříve, než jsme to zpozorovali. Majdanské protesty popravdě nezačaly facebookovým postem, jak tvrdí legenda, ale videem na youtube, na kterém policie bila protestující. V určitou chvíli ale začala sociální média, která původně dopomohla povstání zažehnout, překrucovat obraz takovým způsobem, jako to dělala ne-sociální, masová média. S jediným rozdílem, že místo jednoho překroucení jsme najednou byli svědky tisící překroucení stejných obrazů. A když jsem já seděl nad stovkami gigabytů, které jsem natočil na náměstí, začal jsem produkovat vlastní překroucený obraz o události. Záběry jsem publikoval na youtube, a vracel je tak zpátky k počátkům obrazů o povstání.

V jistém smyslu se dá říci, že jsem se na majdanských protestech podílel. Geolokace mého telefonu byla zaznamenána jako důkaz mé „účasti na nelegálních masových nepokojích“. A podílel jsem se na boji online obrazů, který pokračoval uvnitř jedné sociální bubliny. Tehdy se tyto sociální bubliny teprve formovaly a většina z nás už v nich byla pevně zakotvená bez toho, aniž by si toho byli vědomi. Mou snahou bylo alespoň komplikovat jednoduchý

Oleksiy Radynski: Observation as Participation

1. I often recall a situation that occurred to me while filming the street riots during the Maidan uprising in Kyiv. At some point, as the things turned violent, the rioters had to create human chains to pass on the bricks, freshly dug up from the pavement, to the frontline, in the direction of riot police. At some point, a young girl with a brick in her hands shouted: “Fuck you guys, I see more cameras than hands.”

Indeed, the human chain broke up at some point, because in nearly every palm there was a mobile phone, in record mode.

I often ask myself: have I really participated in this uprising? My fellow cameramen and me spent weeks at the square, documenting the uprising and recording the interviews with their participants. At first, filming was for me clearly a form of non-participation. I didn't really share the causes of the uprising at its early stages, but it was clear to me that what's happening is so significant that I can't simply stay away.

I became one of the thousands of camera people recording the activities of hundreds of thousands of other people. Most of the latter had cameras they occasionally used as well. And, clearly, each and every of us was closely observed by the surveillance state — through the same mobile phones we were sometimes using to record our own observations. The state had even sent direct text messages to our phones when we were in the riot zone that said: ‘Dear subscriber, you’ve been identified as a participant in an illegal mass disturbance’.

My non-participation evolved as the uprising went on. Our social media feeds became battlegrounds for a new kind of warfare way before we ever noticed that. The Maidan uprising was kicked off not by a facebook post, as a legend has it, but by a youtube video (the police beating up the protesters). But at some point the social media that initially boosted the uprising started to deliver the image as distorted as the one provided by the ‘non-social’, or ‘mass’ media. The only difference was that instead of a singular distorted image, we ended up with thousands of distorted images. As I was sitting on hundreds of gigabytes of the footage recorded at the square, I started to produce my very own distorted image of the event. I was publishing the results on youtube, returning the images of the uprising back to their origins.

So, in a way, I might say that I in fact participated in the Maidan uprising. My cellphone's geolocation data was recorded as an evidence of my ‘participation in an illegal mass disturbance’. And I've been participating in a struggle of online images that went on inside what we now call filter bubbles. At the time, those filter bubbles were newly-formed, unbeknownst to most of us, but already deeply entrenched. At least I've been trying to complicate the simple image of the uprising with my

obraz povstání za pomoci pozorování. Stále se však jednalo pouze o mé vlastní pozorování. Pokud bych měl doopravdy odpovědět na otázku, zda jsem se skutečně podílel na této události, musel bych odpovědět, že ne. Pouze jednou jsem opustil kameru a pomáhal jsem nosit pneumatiky na hořící barikády. Ale *einmal ist keinmal*.

Režim se zhroutil, povstání bylo zdánlivě u konce, začalo ale zase jiné. Nebo snad protipovstání (někteří mluví také o kontrarevoluci), které vedly protipovstalecké jednotky poraženého režimu, jimž pomáhali podporovatelé svrženého prezidenta. Toto protipovstání bylo příznačně nazváno „Antimajdan“ a lokalizováno v regionu Donbas ve východní Ukrajině. Již tehdy začalo být jasné, že polarizace našich feedů v sociálních médiích dláždí cestu k opravdové válce, tentokrát ovšem offline. (Masová média začala sloužit jako hlásné trouby propagandy nového režimu ještě dříve, než získal pevnější obrysy.) Co tedy bylo třeba udělat, aby se vyjasnilo, co se stalo? Jak jsem mohl pokračovat s pozorováním jako participací ve chvíli, kdy povstání přivedlo na svět svou přímou negaci?

2.

Přijeli jsme ve čtyřech autem na hlavní náměstí Doněcku, největšího města regionu Donbas a údajného centra antimajdanského hnutí. Dva z nás byli Slováci, což nám nevytvářelo dobrou situaci vstříc extrémně proruským a protizápadním náladám, které si antimajdanské hnutí neslo od začátku. (Ano, existují místa, kde jsou Slováci zcela bez pochyb identifikováni jako západní Evropané.)

Na náměstí jsme byli okamžitě obklíčeni skupinou nepřátelských mužů ve středních letech, kteří obývali malý stanový tábor kolem pomníku Lenina. Velmi nás překvapil počet lidí, kteří se prohlašovali za účastníky této „okupační akce“ na náměstí. V očividném kontrastu k tisícovkám těch, kdo byli neustále přítomní na náměstí Majdan (Nezávislosti), se zdálo, že trvalí obyvatelé doněckého stanování nečítají ani dvanáct lidí — a tak polovina z nich vyjednávala, zda nám povolí mít u sebe kamery, nebo ne. Neřekli jsme jim, že jsme novináři, ale spíše dokumentární filmaři (také jsme mohli říci „pozorující filmaři“, protože jsme tam ve skutečnosti přišli pozorovat).

Později jsme zjistili, že jsme s načasováním svého příjezdu měli štěstí. Nepočetnost antimajdanského hnutí, které jsme na náměstí zastihli, nebyla nijak klamná. Tito lidé měli ve skutečnosti velký problém s mobilizací většího počtu podporovatelů protipovstání a žoldáci a fanatici z Ruska, kteří později pomohli tuto akci obrátit ve skutečnou válku, ještě nepřišli. Jakákoliv přítomnost kamery byla tedy chápána jako výhoda, jako symbol mediální pozornosti — a to i tehdy, kdyby tyto kamery drželi v rukou lidé, kteří pohrdají tím, co natáčejí.

V následujících dnech jsme dělali něco, co by bylo možné nazvat „angažovanou neúčastí“. Bylo nám povoleno filmovat vše, co se dělo na Antimajdanu — a jelikož se toho na náměstí okupovaném tuctem mužů ve středních letech moc nedělo, jeden z nich nás vzal na obhlídku regionu ve snaze dokázat, že jejich hnutí je opravdové. Vzal nás na improvizovaná místa u silnic, které označil za „check-pointy“ — i když se jednalo spíše o kempingy, které jako

video observations. Still, those were my mere observations. If I had to actually answer the question: did I really participate in this uprising, I would have to say no. Only once, I dropped my camera to help carry the automobile tires to burn them at the barricades. But *einmal ist keinmal*.

The regime collapsed, the uprising was seemingly over, but another one was launched. Or, in fact, a counter-uprising (some prefer to say: counter-revolution), led by the counter-insurgency troops of the deposed regime with the help of supporters of an overthrown president. This anti-uprising was appropriately named: ‘the Anti-Maidan’, and it was localized in the East Ukrainian region of Donbas. By that time, the battlegrounds that were our social media feeds got so polarized that it became clear they were paving a way for a real war, this time offline. (The non-social media had started serving as propaganda tubes for the new regime even before it was fully shaped). So what was to be done to make sense of what was going on? How could I go on with the observation as participation, given that the uprising has caused its own direct negation?

2.

There were four of us in a car that entered the main square of Donetsk, the largest city of Donbas region and an alleged center of Anti-Maidan movement. Two of us were Slovaks, which was not a good thing for us given the extreme pro-Russian, anti-Western overtones that the Anti-Maidan movement bore from the very beginning. (Yes, there are places where the Slovaks are undoubtedly identified as Westerners).

On the square, we were immediately surrounded by a group of unfriendly middle-aged men who appeared to be the dwellers of a tiny tent camp around the Lenin monument. What really surprised us was the number of people who claimed to participate in this square occupation. In a striking contrast to tens of thousands constantly present on the Maidan square, it seemed that the permanent population of the Donetsk encampment did not exceed a dozen people — and around half of them were now negotiating whether to permit our presence with our cameras. We told them we were not journalists, but rather documentary filmmakers (we could have also said: observational filmmakers, as we were actually there to observe).

Later on, we realized we’ve been very lucky with the timing of our arrival. The minuscule size of Anti-Maidan movement that we saw on the square was not a delusion. These people had a genuine problem with mobilizing any significant number of people to support their counter-uprising, and the mercenaries and fanatics from Russia who would later help to turn this counter-uprising into a full scale war had not yet arrived at the time. So any kind of camera presence was seen as an advantage, a sign of media attention — even if this camera belonged to people who despised what they filmed.

What we did in the next several days could be called ‘engaged non-participation’. We were allowed to film whatever we observed at the Anti-Maidan — and since there was not much to observe on the square occupied by a dozen of middle-aged men, one of them suggested to guide us around the region and prove that their movement was real.

We were taken to improvised spots on the roadsides that our guide referred to as ‘check-points’ — although they in fact looked more like camping sites that were mistakenly set up by

omylem vyrostly u dálnice místo u jezera. Později, jak eskalovalo násilí, se mnoho z těchto míst proměnilo ve vojenské check-pointy a neškodné lokální obyvatele nahradily ozbrojené milice. Vzal nás také do blokády ukrajinského armádního zbrojního skladu. Účastníci blokády vypadali, že jejich záměry jsou spíše pacifistické, ale zcela ignorovali fakt, že v době našeho filmování sousední země, kterou tito pacifisté podporovali — Rusko — již oficiálně povolila armádní invazi na území Ukrajiny, což z těchto lidí blokujících lokální armádní skladiště zbraní učinilo de facto vojáky v záloze.

Co je „angažovaná neúčast“ a jak se liší od pouhého pozorování? Během našeho výletu na Antimajdan jsme se cítili — a pravděpodobně jsme se tak i chovali — jako etnografové, kteří předstírali, že pouze natáčí a studují způsoby a rituály nově objeveného kmene. (Tento etnografický přístup se nacházel ve zvláštním souladu se sebepojetím Antimajdanu jako takového — tedy východoukrajinského a proruského hnutí se silně etnicky zaměřenou ideologií.) Ale toto pseudoetnografické pozorování byla ve skutečnosti tenká maska, která nám umožňovala zaujmout politický postoj: demaskovat malý počet lidí, kteří prohlašovali, že jsou součástí celoregionálního masového hnutí; zachytit podněcovatele k válce, jak se tváří jako pacifisté; a ukazovat extrémní nacionalisty, kteří zneužili antifašistický slovník.

Pozorování se stává uměleckou politickou strategií ve chvíli, kdy již nelze být účasten — z etických i politických důvodů, nebo jednoduše jen kvůli tomu, že účastí nelze sled věci ovlivnit. Musíme pokračovat v pozorování věcí, které po nás požadují — někdy neústupně a krutě — abychom svůj zrak odvrátili a podívali se jinač. „Když nemohu změnit svět, mou povinností je stát se svědkem jeho možné lidskosti.“ (Kámel Daúd)

Filmy, o kterých je v textu řeč: Integrace (Integration, 2014), Lidé, kteří se dostali k moci (People Who Came to Power, 2015 — natočeno společně s Tomášem Rafou).

Oleksiy Radynski

je filmař a publicista působící v Kyjevě. Je spolupracovníkem Centra pro výzkum vizuální kultury (VCRC), iniciativy pro umění, poznání a politiku, založenou v Kyjevě v roce 2008. Mezi jeho poslední videa patří *Sesuv (Landslide, 2016)* a *Lidé, kteří se dostali k moci (People Who Came to Power, 2015, společně s Tomášem Rafou)*, který vyhrál hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu Docudays v Kyjevě. Jeho poslední snímky byly prezentovány na IFF v Oberhausenu, Dok Leipzig IFF, a v rámci výstav v e-flux (New York), Savvy Contemporary (Berlín), Royal Institute of British Architecture a na dalších místech. Nedávné texty publikoval na *e-flux journal*, *Political Critique*, *Regarding Spectatorship*, *Raznoglasija* a jinde.

a highway rather than by a lake. Later on, as violence escalated, most of those places in fact turned into military check-points, manned by the armed militias rather than innocuous locals. We were taken to a blockade of Ukrainian army's arsenal. Participants of the blockade seemed to be full of pacifist intentions but seemed to disregard the fact that at the time of filming, a neighboring country that those pacifists claimed to support — Russia — had already officially permitted its army to invade the territory of Ukraine, which rendered those blockading the local army arsenals as de facto proxy soldiers.

What is 'engaged non-participation' and how is it different from mere observation? During our trip to the Anti-Maidan, we felt — and probably behaved — as an ethnographic expedition of a kind, pretending to merely record and study the ways and rituals of a newly visible group. (This ethnographic attitude was in a strange consonance to the sentiments of the Anti-Maidan itself — an East Ukrainian pro-Russian movement with a strong ethnicity-based ideology). But this pseudo-ethnographic observation was in fact a thin disguise that enabled a political stance: unmasking minuscule numbers of people who claimed to be part of a region-wide mass movement; exposing the warmongers posing as pacifists; revealing extreme nationalists that exploit the anti-fascist vocabulary.

Observation becomes a political strategy of art at the moment when you are no longer able to participate — for ethical or political reasons, or simply because you see that your participation does not influence things. We need to persist in observing things that demand — sometimes toughly and cruelly — that we divert our gaze and look elsewhere. 'When I cannot change the world, my duty is to be the witness of its possible humanity' (Kamel Daoud).

The films discussed in this text: Integrace (2014), People Who Came to Power (2015, co-directed with Tomas Rafa).

Oleksiy Radynski

is a film-maker and writer based in Kyiv. He is a participant of Visual Culture Research Center, an initiative for art, knowledge, and politics founded in Kyiv, 2008. His latest films include *Landslide* (2016) and *People Who Came To Power* (2015, together with Tomas Rafa), which won the main prize in the national competition at Docudays International Film Festival in Kyiv. His films have been screened at Oberhausen IFF, Dok Leipzig IFF, e-flux (New York), S A V V Y Contemporary (Berlin), Royal Institute of British Architecture, and other venues. His texts have recently been published in *e-flux journal*, *Political Critique*, *Regarding Spectatorship*, *Raznoglasija* and other publications.

Tiráž Colophon

Editorky: Editors:
Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

Překlad: Translation:
Miloš Bartoň

Korektury: Corrections:
Michal Jurza

Grafická Graphic
úprava: design:
Nela Klímová

Vydavatel: Publisher:
Vysoké učení Brno University
technické v Brně of Technology
a etc. galerie and etc. gallery

VYDÁNÍ PRVNÍ, 2017.

VYTISKL (PRINTED BY) TRIBUN EU s.r.o., CEJL 892/32, BRNO 602 00

PUBLIKACE JE JEDNÍM Z VÝSTUPŮ ŘEŠENÍ PROJEKTU SPECIFICKÉHO
VYSOKOŠKOLSKÉHO VÝZKUMU Č. FAVU-S-16-3494 „OBRAZY V POHYBU
– VÝZKUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ A ARCHITEKTURY“.

VZNIKLA S FINANČNÍ PODPOROU FAKULTY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ VUT.



etc. galerie

www.etcgalerie.cz

ISBN 978-80-214-5586-3

3 Čtyřminutové video *Martelinar* (2008) od Lucie Nimcové je statickým kamerovým záběrem snímajícím dělníky, kteří kladivy otloukají podlahu. Jedná se o techniku úpravy podlahy, jejíž název pochází ze španělského slova „martillo“ značící kladivo. Vynalezl ji mexický architekt Teodoro González de León, který stavěl převážně z betonu, ale nelíbil se mu hladký povrch betonových podlah. Proto najal lokální dělníky, aby úder kladivy do podlahy vytvořili hrubou strukturu, která podle architekta vypadá více „lidsky“. Dekorační technika martelinar se stala jeho architektonickou signaturou, již si lze všimnout v jeho stavbách jako Museo Tamayo nebo Auditorio Nacional, ale také na mexické ambasádě v Berlíně z roku 2000. Krátké video sleduje repetitivní a zdánlivě banální pracovní činnost, která paradoxně využívá levných pracovních sil, aby vetkla studenému betonu přívětivější tvář. V jedné části videa je reakce na tento paradox zpřítomněna v gestu

vztyčeného prostředníku, který namířil jeden z dělníků směrem ke kameře.

Lucia Nimcová používá v tomto krátkém snímku techniku jednoduché observece za pomoci statické kamery bez stříhu či dodatečného komentáře. Nechává vynívat samotný obraz a zvuk, který tvoří rytmický hluk dopadajících kladiv. Video běží ve smyčce, čímž je umocněn zdánlivě nekonečný pohyb dělníků. V jediném záběru vyniká „děj“ odehrávající se před čočkou kamery, která svou pouhou přítomností zachycuje komplexní společenské vztahy a třídní nerovnosti.

Lucia Nimcová (*1977) se řadí mezi současné přední umělecké fotografky; studium fotografické tvorby absolvovala na Institutu tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě. Dlouhodobě působí v zahraničí, v současné době žije v etiopské Addis Abebě. Ve své tvorbě se zabývá nedávnou minulostí, kterou

analyzuje prostřednictvím až antropologických výzkumů, zahrnujících fotografie vlastní, nalezené, manipulované i archivní. Mapuje slovenský veřejný prostor (*Hluče miesta*, 2013), prostředí, do kterého se propisuje minulý politický režim (*Unofficial*, 2006–2009) a jeho nesystematické prostředky represe (*Double Coding*, 2010).



Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observace Observation

③ The four-minute-long video *Martelinar* (2008) by Lucia Nimcová is a static camera shot capturing labourers hitting the floor with hammers. It is a floor finishing technique whose name is derived from the Spanish word “martillo” meaning hammer. It was invented by the Mexican architect Teodoro González de León, who built mainly from concrete and was not impressed by the smooth surface of concrete floors. He hired local labourers who created a rough texture by pummelling the floor with hammers, which according to the architect looks more “humane”. The decorative technique of martelinar became his architectural signature and can be observed in his buildings, such as the Museo Tamayo and Auditorio Nacional, as well as the Mexican Embassy in Berlin from 2000. The short video records a repetitive and apparently stereotyped work activity which paradoxically uses cheap labour to give the austere concrete a more

pleasant facelift. In one section of Nimcová’s video this paradox is embodied by the gesture of a raised middle finger given by one of the labourers to the camera.

In this short video Lucia Nimcová uses the technique of simple observation through a static camera without editing or additional comment. She leaves the image to resound on its own, the soundtrack being the rhythmic noise of thumping hammers. The video runs in a loop which intensifies the apparently endless movements of the workers. In a single shot the highlighted “story” is played out in front of the camera which by being merely present captures the complex social relationships and class inequality.

Lucia Nimcová (*1977) is one of the prominent contemporary art photographers. She studied photography at the Institute of Creative Photography of the Silesian University in Opava. She has worked abroad on

a long-term basis and is currently living in Addis Ababa in Ethiopia. In her work she submerges herself into recent history which she analyses through almost anthropological research, incorporating her own, found, manipulated and archive photographs. She charts the public space in Slovakia (*Hluče miesta*, 2013), an environment which has the past political regime deeply impressed upon itself (*Unofficial*, 2006–2009), and its non-systemic means of repression (*Double Coding*, 2010).

④ V cyklu černobílých analogových fotografií *Díry* (2014) se Štěpán Pech věnoval dokumentaci rozsáhlých výkopů před stavbou výškových budov. Video *Val* (2014) je čtrnáctiminutovou jízdu v jednom záběru protipovodňovým valem na Rohanském nábřeží v Praze. Kamera je vždy namířena kolmo vůči trajektorii své cesty. Její pohyb umožňuje kontinuální přerámování obrazu po dobu trvání celého videa. Před kamerou není nic inscenováno. Záznam umožňuje koncentrovanější vnímání urbánního prostředí tak, jak by to pouhým okem nebylo možné. V záběru se střídají úseky, v nichž můžeme vidět různé fáze výstavby a proměny městské části ke kýženému obrazu developerských společností. Nedlouho před natáčením byla zbourána kotelná strojírny Rustonka, poslední zbytek továrního komplexu z poloviny 19. století, který měl původně zůstat památkově chráněn.

Na trase od budovy Danube House k brownfieldům

u Libeňského mostu zato spatřujeme rozpadající se bývalou industriální zónu prorůstající vegetací, hromady materiálu, ale především monumentální kancelářské a obytné budovy, v nichž se zhmotňují toky kapitálu: Nile House, Amazon Court, Diamond River, River Garden I, River Garden II, River Garden III... Výstavba má pokračovat a dle plánu by měla být časem zastavěna i místa, kudy právě projíždí kamera. Beton jako pevný a nepropustný materiál vyplňuje a uzavírá prostor. Ve zvuku můžeme slyšet, jak zní rozličné fáze stavby: sbíječky, míchačky, dopravníkové pásy, sypající se šterk a písek.

Štěpán Pech (*1985) je fotograf a režisér krátkých filmů žijící v Praze. V roce 2014 diplomoval v Ateliéru fotografie na Vysoké škole uměleckopřmyslové a současně absolvoval na Katedře režie pražské FAMU. Natočil krátké hrané filmy *Smyčka* (*Kink*, 2015), *Kudlanka* (*Praying*, 2012) a další. Podílel se jako kameraman například

na filmu *Liebe* (2017) Lukáše Prokūpky a jako asistent režie pracoval na filmu *Furiant* (*Peacock*, 2015) Ondřeje Hudečka.



④ In the cycle of black-and-white analogue photographs called *Pits* (2014) Štěpán Pech documented extensive excavations preceding the construction of high-rise buildings. The *Barrier* (2014) video is a fourteen-minute ride in a single shot along the flood-protection barrier at Rohanské nábřeží in Prague. The camera is always directed at a right angle to the trajectory of its path. Its movement enables the continual reframing of the image throughout the duration of the whole video. Nothing has been arranged in front of the camera. The record allows for a more concentrated perception of the urban environment which would not be possible with the naked eye. The long shot shows sections in which we can see different phases of construction and the metamorphoses of the city quarter into the desired image of development companies. Shortly before shooting, the last remains of a factory precinct from

the mid-19th century, the boiler room of the Rustonka machinery engineering company, was demolished, although it was originally listed for monument protection.

On the route from the Danube House building to the brownfield site at the Libeňský bridge we watch the disintegrating former industrial zone overgrown with vegetation, heaps of materials, but, first and foremost, the monumental office and residential buildings as materialised flows of the capital: Nile House, Amazon Court, Diamond River, River Garden I, River Garden II, River Garden III... The development should continue and according to the plan over time there should be a built-up area even in the locations now passed through by the camera. Concrete as a solid and impervious material fills up and encloses the space. In the soundtrack we can hear the sound of the different phases of construction: pneumatic drills, mixers, conveyors, pouring gravel and sand.

Štěpán Pech (*1985) is a photographer and director of short films living in Prague. In 2014 he graduated from the Studio of Photography at the Academy of Art, Architecture and Design and simultaneously finished the study at the Department of Directing at the FAMU in Prague. He made the short films *Kink* (2015), *Praying* (2012) and others. As cinematographer he collaborated on the film *Liebe* (2017) by Lukáš Prokūpek and as assistant of the director he worked on the film *Peacock* (2015) by Ondřej Hudeček.

Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observace Observation



4 Nira Pereg je autorkou multikanálových instalací a její práce je zakotvena zejména v dokumentární praxi. Obraz často kombinuje se studiovým zvukovým záznamem, což v jejích dílech vytváří charakteristické napětí mezi skutečností a fikcí. Dějišti jejích snímků jsou veřejné prostory zatížené náboženským či politickým významem, například místa v Jeruzalémě nebo Hebronu. Prostřednictvím jejích snímání Pereg zkoumá struktury, které ovlivňují život dané společnosti. Vůči známým jevům udržuje distancovaný pohled, i pokud je daný kontext konfliktní.

V jejích videích můžeme spatřovat mechanismy vyloučení a rozdělení separačními bariérami, jako je tomu ve dvoukanálovém videu *Abraham Abraham, Sarah Sarah* (2012), natáčeném v Jeskyni patriarchů / Abrahámově mešitě v Hebronu. Místo, které je posvátné pro vyznavače obou náboženství, židy i muslimy, se stalo v roce 1994 dějištěm

traumatické události, masakru palestinských muslimů Baruchem Goldsteinem. Od té doby jsou prostory k užívání přísně rozděleny a střeženy a pouze v určité významné svátky v roce přepustí jedna strana část svých prostor té druhé. To je spojeno s vystěhováním náboženských artefaktů a jejich nahrazením jinými. Pereg pak ve svém videu sleduje právě proces přenášení věcí. Díky silnému kontextu místa se však jedná o víc než jen dokumentaci banálních úkonů. Video *Sabbath 2008*, které je součástí promítání v etc. galerii, ukazuje uzavírání ultraortodoxní části Jeruzaléma před šabatem. Doprava do těchto částí města je na 24 hodin zablokována dočasnými bariérami se souhlasem města a policie. Zdánlivě symbolická hranice mezi posvátným a světským nabývá fyzické podoby a stává se potenciálním zdrojem tření a konfliktu.

Nira Pereg (*1969) se narodila v Tel Avivu, kde v současné době žije a pracuje.

Studovala na Cooper Union v New Yorku (USA), kde v 90. letech žila. Po svém návratu do Izraele absolvovala Bezalelovu akademii v Jeruzalémě a od té doby pedagogicky působí v zahraničí. Obdržela Nathan Gottesdiener Foundation Israeli Art Prize pro mladé umělce. Vystavovala v Centre Pompidou v Paříži, v Centru současného umění PS 1 v New Yorku, v Hirshhornově muzeu, HDK v Berlíně, KW Institutu v Berlíně, ZKM v Karlsruhe, Izraelském muzeu umění v Jeruzalémě, v Domě umění v Mnichově, Kunsthalle v Düsseldorfu, Muzeu umění v Tel Avivu a v dalších galeriích a na festivalech. Byla zastoupena na 9. bienále v Šanghaji, na bienále v Sao Paulu a na bienále architektury v Benátkách v roce 2013. V roce 2018 připravuje izraelský pavilon pro benátské bienále architektury a výstavu v Židovském muzeu v Berlíně.

Video *Sabbath 2008* bylo zapůjčeno s laskavým svolením autorky a Braverman Gallery v Tel Avivu.



5 Nira Pereg is an author of multi-channel installations and her work is primarily rooted in documentary practice. She often combines image with studio sound recordings, which generates the characteristic tension between reality and fiction in her works. The stage for her videos is public spaces loaded with religious or political significance, such as various locations in Jerusalem or Hebron. By filming them Pereg examines the structures influencing life in a particular society. She maintains a distanced view against well-known phenomena including when the given context is of a conflicting nature.

In her videos we can see the mechanisms of exclusion and division by separation barriers such as, for example, in the two-channel video *Abraham Abraham, Sarah Sarah* (2012), filmed in the Cave of the Patriarchs / Ibrahim Mosque in Hebron. The place, which is sacred for worshippers of both religions, Jews and Muslims, in 1994 became the stage for a traumatic incident, the massacre of Palestinian Muslims

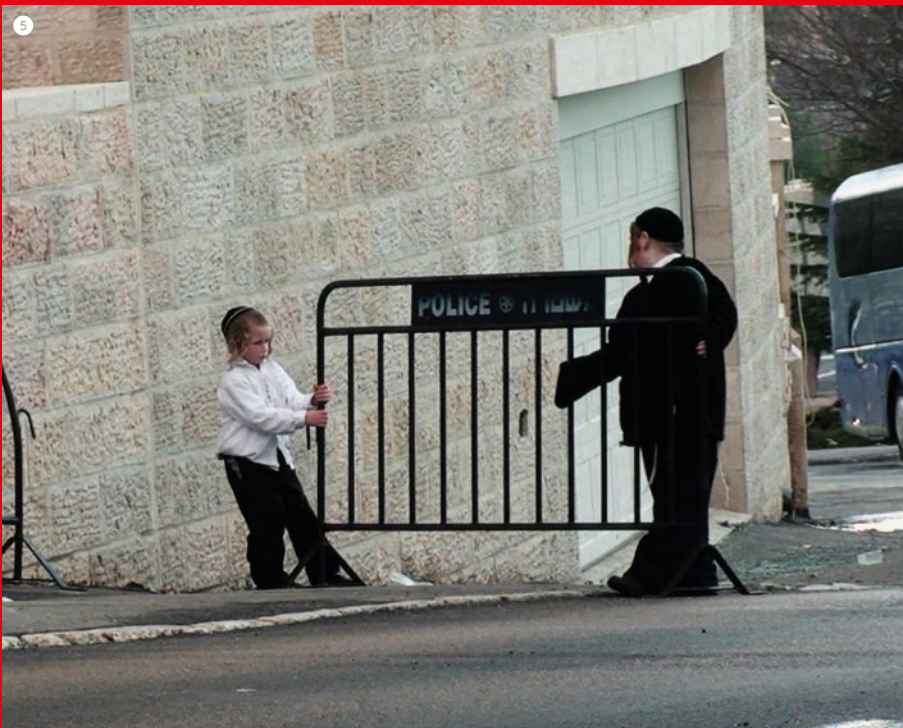
by Baruch Goldstein. Since that time, the accessible spaces have been strictly separated and guarded and only during a few important holidays in the year one side cedes part of its spaces to the other. This is connected with removing religious artefacts and their replacement by others. In the video Pereg observes the process of transferring the objects. Given the powerful context of the place it is much more than mere documentation of banal tasks. *The Sabbath 2008* (2008) video which is included in the screenings at the etc. gallery, shows the closing down of the ultraorthodox part of Jerusalem before Sabbath. Traffic to these parts of the city is blocked for 24 hours by temporary barriers with the approval of the city authorities and the police. The apparently symbolic boundary between the sacred and the secular takes on a physical form and turns into a potential source of friction and conflict.

Nira Pereg (*1969) was born in Tel Aviv and currently lives and works there.

She studied at Cooper Union in New York (USA), where she lived in the 1990s. After her return to Israel she graduated from the Bezalel Academy in Jerusalem and afterwards has been teaching abroad. She received the Nathan Gottesdiener Foundation Israeli Art Prize for young artists. She has exhibited at the Centre Pompidou in Paris, the PS1 Contemporary Art Center in New York, Hirshhorn Museum, HDK in Berlin, KW Institute in Berlin, ZKM in Karlsruhe, Israeli Museum of Art in Jerusalem, House of the Arts in Munich, Kunsthalle in Düsseldorf, the Tel Aviv Museum of Art and other galleries and festivals. She has been presented at the 9th Shanghai Biennial, Sao Paulo Art Biennial and Venice Biennial of Architecture. In 2018 she is preparing the Israeli pavilion at the Venice Biennial of Architecture and an exhibition at the Jewish Museum in Berlin.

The *Sabbath 2008* video is on loan courtesy of the author and the Braverman Gallery in Tel Aviv.

Politika pravdy II: Politics of Truth II: Observance Observation





ISBN 978-80-214-5586-3