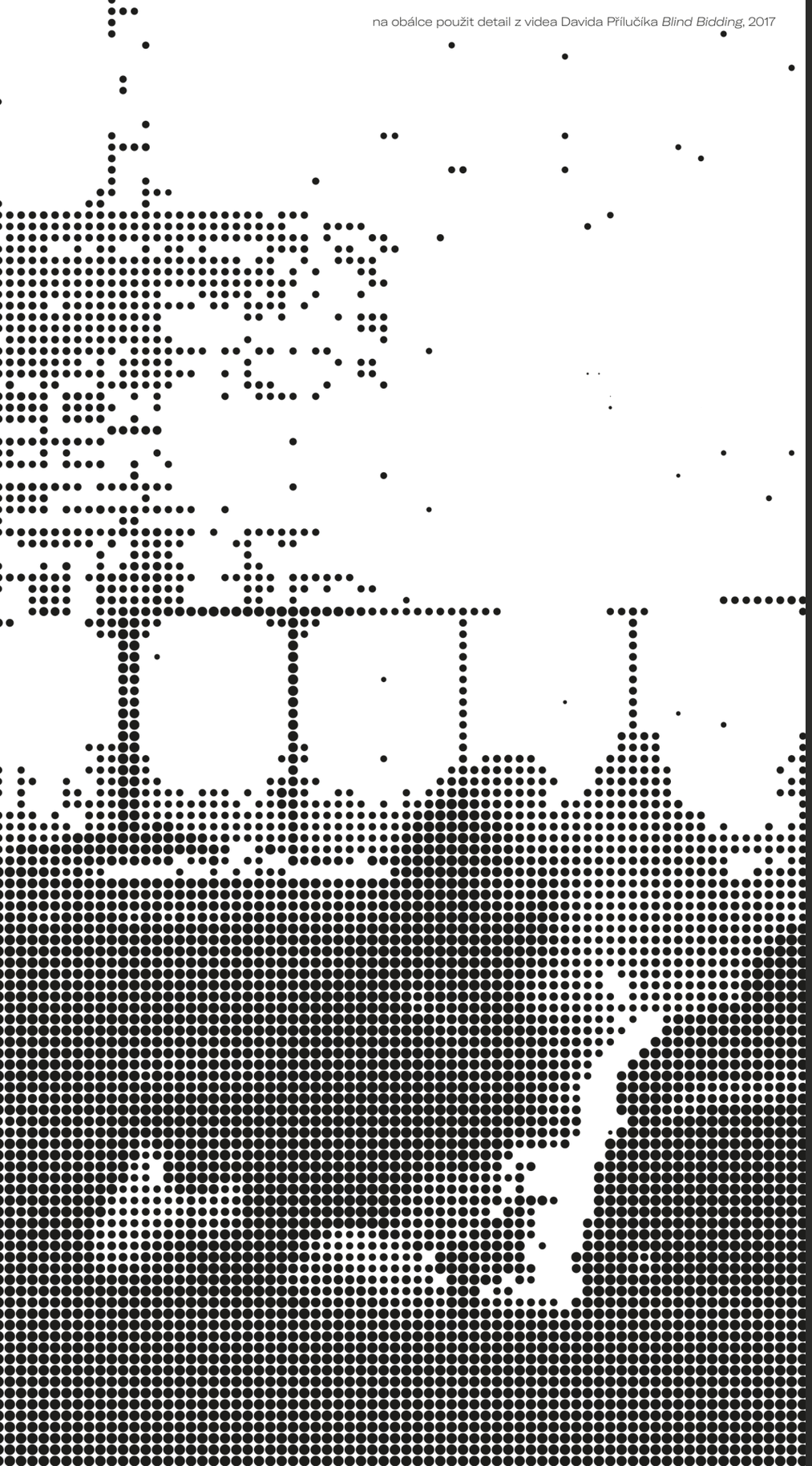
Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

na obálce použit detail z videa Davida Přílučíka *Blind Bidding*, 2017



Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

Obsah

Index

4 Úvod

5 Introduction

12 Jan Etika a politika pravdy. Hito Steyerl a Michel Foucault

13 Bierhanzl: Ethics and the Politics of Truth. Hito Steyerl and Michel Foucault

20 Vít Dokumentární obraz na bitevním poli

21 Havránek: The Documentary Image in the Battlefield

Politika pravdy Výzkumný projekt etc. galerie 2017—2018

Úvod

Tato brožura doprovází první část výzkumného projektu etc. galerie, jehož jednotlivé výstupy budou prezentovány v průběhu roku 2018. Projekt se zaměřuje na dokumentární přístupy umělců pracujících s pohyblivým obrazem na poli vizuálního umění. Vracíme se tak k tématu, které již bylo mnohokrát akcentováno — a to především v návaznosti na přehlídku Documenta 11 v roce 2002. Dokumentarismus však mezitím ze současného umění nevymizel; naopak se mění a nabývá různých podob, často v návaznosti na nové podmínky digitální éry. S technologickým vývojem a změnou mediálního a politického klimatu přichází také odlišné pojetí otázek etiky, politiky a podstatnou roli hraje také proměňující se filosofický diskurs. Pátráme proto po dokumentárních prostředcích z pozice současnosti — zajímá nás, kam se tyto metody posunuly a jaké vlny lze v proměnách času sledovat.

Dokumentární strategie se neproměňují pouze v čase a na základě vývoje technologických možností, ale také ve vztahu k odlišným geografickým podmínkám. Pozornost jsme v první řadě upnuli k zemím spadajícím do regionu východní Evropy, které sdílí podobné historické a materiální podmínky. Zkušenost postkomunismu se výrazně propisuje do současného umění pocházejícího z této oblasti; princip historické reflexe je zde velmi silný především v druhé polovině 90. let, přičemž tento motiv často souvisí právě s použitím dokumentárních prostředků — ať už jsou jimi videa, nebo fotografie, které mnohdy pochází z osobních archivů. Postupně se náš zájem o dokumentarismus v pohyblivém obraze rozšířil i o další země ze západní Evropy nebo o Izrael, a to na základě toho, jak se zde hledané strategie objevovaly, nebo naopak zcela chyběly.

V umění je už od doby, kdy byl popsán dokumentaristický obrat, patrná tendence podrobovat kritice umělecké prostředky, jimiž chtějí umělci referovat o skutečnosti. Vzniká tak celá škála postupů, v nichž je patrná potřeba sebereflexivity, dekonstrukce vyprávění a upozorňování na to, že přenos informace na diváka není možný za pomoci univerzálních a transparentních prostředků. Potřeba zdůrazňovat konstruovanost prostředků, pozici autora či sociální, ekonomické a politické podmínky vzniku díla začala být žádoucí, zároveň si však — jak ve svém textu Politika pravdy. Dokumentarismus v umění z roku 2003 upozorňuje Hito Steyerl — umělci začali uvědomovat, že dokumentarismus nejen skutečnost kritizuje a odhaluje, ale také vytváří vlastní

Politics of Truth A research project of the Etc. Gallery 2017—2018

Introduction

This brochure accompanies the first part of a research project of the Etc. Gallery, the individual outputs of which will be presented during the year 2018. The project focuses on the documentary approaches of artists working with the moving image in the field of visual art. By this we return to a subject which has already been highlighted a number of times — mostly in relation to the Documenta 11 in 2002. However, in the meantime documentarism has not disappeared from contemporary art, but, quite the contrary, it keeps changing and metamorphosing into various forms, often in connection with the new alternatives offered by the digital era. The technological development and change in the media and political climate have spawned new and different issues concerning the ethics and politics while a substantial role is also played by the permutations in the philosophical discourse. We therefore ask about the documentary means from the position of today and want to know to where these methods have shifted and which streams can be traced as the times change.

Documentary strategies do not alter only in time and as a consequence of technological development, but also in relation to different geographical conditions. We initially focused our attention on countries within the region of Eastern Europe which have a similar historical and material background. The experience of post-communism is indelibly imprinted on contemporary art from the region, and the principle of historical reflection is strongly felt there, mainly in the second half of the 1990s, while this motif often goes hand in hand with the application of the documentary means — be it video or photography, often originating from personal archives. Our interest in documentarism in the moving images will be gradually extended to countries from Western Europe and Israel depending on how the strategies we are looking for emerged there or, on the contrary, were completely absent.

Since when the documentary turn was described in art, there has been a clear trend to subject to criticism the artistic means through which artists want to make a statement on reality. The result is a wide range of procedures which are typified by the need for self-reflection, deconstruction of the narrative and underlining the fact that a relay of information to the viewer is impossible using universal and transparent devices. The urgency to emphasise the construed nature of the means, the position of the artist and the social, economic and political conditions of the work's origin became desirable, but, at the same time, as Hito Steyerl points out in her text Politics of Truth.

módy skutečnosti a vědění. Pátrání po řešení problémů, které přinesly analýzy moci, se stalo problémem samotným.[1]

Současně je však vidět, že se umělci opakovaně vrací i k poněkud anachronickým metodám zobrazení. Dělat tlustou čáru za přímočařejšími způsoby záznamu jako za překonanými by proto bylo unáhlené, protože stále existují situace, ve kterých mohou hrát nezastupitelnou roli. V momentech společenského neklidu a nejistoty, zda informační média plní roli objektivních pozorovatelů, či jsou spíše prostředky manipulace, nabývá na hodnotě akt prostého zaznamenání momentu konfliktu nebo poodhalení mocenského a nerovného vztahu.

Řada umělců se tak dnes navrací k observačním postupům. Setkáváme se tedy i s díly, ve kterých je pozice autora upozaděna a použití uměleckých prostředků není sebereflexivně akcentováno. Jak píše Erika Balsom ve své eseji *The Reality-Based Community*,[2] observační mód byl v umění od 90. let považován za něco podezřelého právě kvůli nedostatku sebereflexivity a naivnímu pokusu přiblížit se skutečnosti. Nyní jako by autoři při pokusech zachytit realitu opět přenášeli odpovědnost na diváka a jeho rozlišovací schopnosti. Prostředky pohyblivého obrazu se skrze tuto strategii pokoušejí vyvázat ze zacykleného kruhu sebereflexe, jež spíše než k zobrazovaným tématům obrací pozornost k médiu samotnému.

V dlouhodobém projektu etc. galerie se budeme postupně v jednotlivých blocích zaměřovat na fenomény příznačné pro soudobý vývoj dokumentárních přístupů. Po úvodním ohledávání *mezí fikce a reality* se zaměříme na *observační dokumentární postupy*, na problematiku *konstruování obrazu druhého*, budeme zkoumat také formální prostředek *reinscenace* jako metody, jak se přiblížit k proběhlým událostem, a přehodnocovat *roli autora* v produkci dokumentárního díla.

S první částí projektu otevíráme polemiku nad tím, jakým způsobem se formy zažité jako dokumentární vztahují k pravdě a jak se proměňuje jejich podoba. V návaznosti na výše zmíněný klíčový text umělkyně a teoretičky Hito Steyerl s názvem *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění* se ptáme, jak může být dokumentární praxe aktuálním prostředkem politického jednání a jaké dnes umění nalézá způsoby, díky kterým se vyrovnává se ztrátou důvěry v reprezentaci reality. Tento text po letech paradoxně zastaral i nezastaral. Stále vypovídá o možnostech dokumentarismu ve výtvarném umění, na druhou stranu už spíše, než aby nabádal k novým přehodnocením, vybízí ke zpětnému pohledu na dokumentární obrat, který se odehrál na počátku nultých let. Jádro otázek kolem konstrukce reality a fikce tak, jak jej Steyerl představuje, se nezměnilo, přesto lze jmenovat nové podmínky, ve kterých dnes dokumentarismus vzniká. Proměnilo se především tvoření samotného obrazu s postupnou digitalizací, proměnila se témata, která umělci ve videích řeší, proměnila se moc masmédií, kterou zčásti zastoupila sociální média. Zjednodušený sběr dat a informací, které se staly obchodovatelným materiálem, zase přinesl nové otázky ohledně přesunu moci a vlivu, jenž se přelévá z jakési svrchované politické scény do prostředí privátních rukou nadnárodních a korporátních firem.

1

Steyerl, H. *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění*, in: České umění 1980—2010, Praha: VVP AVU, 2011, s. (p.) 688

2

Balsom, E. *The Reality-Based Community*, e-flux Journal #83, červenec (July) 2017, www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/

Documentarism in Art from 2003 — artists came to realise that documentarism both criticises and exposes reality and creates its own modes of reality and knowledge. A search for a solution to problems which brought about an analysis of power became a problem in its own right.[1]

Simultaneously, it has been observed that artists repeatedly return to slightly anachronistic methods of depiction. It would therefore be premature to dismiss the more straightforward ways of recording as outmoded, as there are still situations where they would be irreplaceable. At a time of social fermentation and insecurity about whether the information media fulfil the role of objective observers or agents of manipulation, the act of simply recording the moment of conflict or throwing some light on an unequal power relationship appreciates in value.

As a consequence, many artists are going back to observation procedures today. We come across works where the position of the author takes a back seat and the application of the artistic means is not accentuated in a self-reflective manner. As Erika Balsom writes in her essay called *The Reality-Based Community*,[2] the observation mode in art has been considered as something suspect since the 1990s exactly because of a lack of self-reflection and a naïve attempt to come closer to reality. Now, it's as if in their attempts to capture reality artists have again passed the responsibility onto the viewer and his/her distinguishing ability. The medium of the moving image adopts this strategy as it attempts to release itself from self-reflection which seems to have been stuck in a circle and turns attention to the medium itself rather than the depicted themes.

In this long-term project of the Etc. Gallery we will gradually concentrate in blocs on the phenomena typical for current developments in documentary approaches. After the initial palpation of the *limits of fiction and reality* we will focus on *observational documentary* procedures, on the problems of *construing an image of the Other*, we will also examine the formal means of *re-enactment* as a method of getting closer to past events, and re-evaluate the role of the author in the production of a documentary work.

With the first part of the project we open the polemic concerning the way in which established documentary formats relate to truth and how their form keeps changing. With reference to the above-mentioned seminal text of the artist and theorist Hito Steyerl called *Politics of Truth. Documentarism in Art* we ask how documentary practice can be a topical means of political activity and which ways current art finds to come to terms with its loss of credibility in representing reality. Several years on, it is a paradox that this text has and has not become outdated. It continues to deliver in terms of the possibilities of documentarism in visual arts, while on the other hand, rather than inciting new re-assessments, it encourages us to look in retrospect at the documentary turn which happened at the beginning of the first decade of the 21st century. While the essential issues concerning the construing of reality and fiction as Steyerl envisages have not changed, it is possible to list new conditions under which documenta-

Jednotlivé bloky a příspěvky, které projekt *Politika pravdy* přináší, postupně sledují vývoj dokumentarismu v současném umění a zároveň se pokusí na některé z výše uvedených otázek zodpovědět. Text filosofa Jana Bierhanzla jde k původnímu zdroji dokumentaristické teoretické reflexe, jejž právě v eseji Hito Steyerl sehrává pozdní fáze myšlení Michela Foucaulta — a především jeho kurs na Collège de France s názvem *Odvaha k pravdě* v roce 1984. Text zkoumá filosofické základy eseje a hledá možnosti jeho interpretace pro současnost. Teoretik umění Vít Havránek se zamýšlí nad postupy, objevujícími se v aktuální dokumentaristické praxi ovlivněné přechodem od analogové technologie k digitální. Vztah fotografie a filmu k realitě je podmíněn empirickým argumentem, který tvrdí, že lze ve vědecky ověřených případech používat média jako pravdivé zobrazení skutečnosti. V jednotlivých kapitolách (forma obrazového vyprávění, vztah k divákovi, proměna distribuce obrazů a dat ad.) se vyjadřuje k podmínkám, které současné dokumentární video ovlivňují.

Úvahy nad jednotlivými dokumentárními strategiemi budou postupně tematizovány v doprovodných brožurách, jež publikujeme k jednotlivým promítacím blokům. První pásmo videí, které prezentuje etc. galerie v lednu 2018, představí výběr pěti děl českých a zahraničních autorů. Každé z nich zaujímá jiný postoj ke zmíněné hranici mezi realitou a fikcí. Některá nepracují explicitně s dokumentárními metodami, ale objevuje se v nich určitým způsobem polemika s tím, jaké má obraz místo a funkci v utváření politického vědomí, jak se dnes lze zaobírat pravdou s využitím vědeckých metod, nebo jestli dnešní pojetí pravdy daleko více nevystihuje práce s fikcí. Spojující tematickou linii pak utváří různá pojetí územního „teritoria" či fyzického prostoru, která jsou konfrontována s fiktivním vyprávěním, s ideologickými a politickými zájmy, s potřebou vymezovat a hájit určitá území a zároveň dané hranice překračovat.

V díle *Newsreel 63* (2017) slovinské autorky Niky Autor se esejistický narativ odvíjí od videozáznamu nebezpečného cestování na podvozku vlaku pořízeného uprchlíky přejíždějícími mezi Bělehradem a Lublaní. Motiv vlaku a jeho roli v dějinách kinematografie demonstruje na množství filmových úryvků, přičemž ji zajímá, jak obraz odráží a zároveň ovlivňuje vztahy mezi sociálními vrstvami ve společnosti. Z cesty na vlakovém podvozku je totiž jednou komediální scéna, jednou ilegální činnost. Nika Autor proto hledá původ těchto různých pojetí a při své jízdě napříč vizuálními dějinami využívá scény z dokumentárních i hraných snímků.

Oproti tomu autorská dvojice z Izraele Ruti Sela a Maayan Amir se dlouhodobě zabývají tématem teritoriality, a to nejen obsahově, ale také ve smyslu materiální podmínky, která tvoří pozadí realizovaných děl. Tak vznikl projekt Exterritory, jenž odkazuje k aktivitám odehrávajícím se v mezinárodních vodách jako jedinečném ne-národním prostoru. Otázku národní identity řeší ve svém videu *Cover Version* (2010) Nir Evron, jenž pracuje s fiktivním příběhem, mýtem, aby poukázal na jeho moc figurovat v historii jako skutečná událost. Pravda či fikce a jejich záměna či odhalení nakonec nemusí hrát tak důležitou roli.

rism originates today. What has changed most substantially is the way of creating the image itself with ongoing digitization, the themes that artists address in their videos and the power of the mass media partly substituted by social networks. Simplified collection of data and information which turned into a commodity introduced new questions of the transfer of power and influence which flows from the sovereign political scene into the private hands of transnational corporations.

The individual blocs and contributions brought by the *Politics of Truth* project will consistently follow the development of documentarism in contemporary art and simultaneously attempt to answer some of the questions above. The text by the philosopher Jan Bierhanzl in the present brochure revisits the original source of theoretical documentarist reflection, which in Hito Steyerl's essay is represented by the late phase of Michel Foucault's thinking — primarily by his course at the Collège de France entitled *The Courage of Truth* in 1984. The text examines the philosophical foundations of the essay and searches for alternatives for its interpretation for the present day. The art theorist Vít Havránek deliberates in his text over the procedures emerging in up-to-date documentarist practice influenced by the transition from analogue to digital technology. The relationship of photography and film with reality is preconditioned by an empirical argument which claims that it is possible, in scientifically verified cases, to use media as truthful depiction of reality. In the individual chapters (form of narrative, relationship with the viewer, changing distribution of images and data, etc.) he comments on the conditions which impact contemporary documentary video.

The thoughts on the different documentary strategies will be regularly thematicised in accompanying brochures issued to coincide with the individual screening blocs. The first series of videos to be presented at the Etc. Gallery in January 2018 will present a selection of five works by Czech and foreign artists. Each of them takes a different stance on the boundary between reality and fiction as suggested before. Some of them do not explicitly work with documentary methods, but they contain inherent polemic regarding the place and function of an image in forming political awareness, how truth can be studied today using scientific methods, or whether today's notion of truth is not better projected by working with fiction. The underlying thematic line is comprised of different approaches to the "territory" or physical space confronted with fictional narrative, with ideological and political interests, with the need to demarcate and defend particular areas while at the same time crossing over the boundaries.

In the work called *Newsreel 63* (2017) by the Slovenian artist Nika Autor the essay-like narrative takes off from a video recording dangerous travel on the undercarriage of a train made by refugees moving between Belgrade and Ljubljana. The motif of the train and its role in the history of cinematography is demonstrated by a multitude of film excerpts, whereby she is interested in the way the image reflects and, simultaneously, influences relationships

Česká umělkyně Marie Lukáčová pracuje ve svém raném díle s dokumentární fikcí, když si pro natáčení vybírá skupinu mužů žijících v pohraničních obranných objektech. Video *ČHOS* (2015/2016) buduje na reálné situaci příběh o pohybu zboží přes hranice a o fiktivní skupině, jež se tomu snaží zabránit. Do zjevně inscenovaných filmových obrazů pronikají momenty improvizace, které více či méně odráží aktuální společenské nálady.

Video *Blind Bidding* (2017) Davida Přílučíka spojuje s uvedenými díly právě motiv znejasnění, tematicky i metodicky se však spíše vyvazuje z dané skupiny videí. Ústředním zájmem umělce je současný vývoj v oblasti distribuce a generování dat, což Přílučík demonstruje na příkladu z filmového průmyslu. Video mimo jiné využívá momenty přímé dokumentace — konkrétně záznam přednášky o nejnovějším výzkumu, jenž je sice fiktivní, avšak není příliš daleko od dnešních reálných technologických výzev.

Výše uvedené postoje představují spíše příklady než programová rozhodnutí umělců řešit téma pravdy v dnešním kontextu. Přesto indikují kritické vědomí formované tím, jak se v současném světě nakládá s informacemi, jaký vliv mají digitální technologie, jak se proměňují a migrují obrazy a kdo rozhoduje o jejich podobě.

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

between the different social strata in society. The travel on the train undercarriage is once a comedy scene and later an illegal activity. Nika Autor searches for the origin of the different approaches and during her ride through visual history uses scenes from documentary and feature films.

In contrast, the artistic duo of Ruti Sela and Maayan Amir from Israel have studied the subject of territoriality on a long-term basis, both in terms of content and in the sense of the material conditions which are at the background of the completed works. The result is the Exterritory project referring to the activities taking place in international waters as a unique non-national space. The question of national identity is addressed in the video entitled *Cover Version* (2010) by Nir Evron, who works with a fictitious story, a myth, in order to highlight its power to figure in history as a real event. Truth or fiction and their swapping or disclosure need not play such an important role in the end.

The Czech artist Marie Lukáčová plays with documentary fiction in her early work, when she selects a group of men living in former defence structures in the borderlands. The *CBDS* (2015/2016) video takes a real situation as a basis to build up a story of the transport of goods over the border and a fictitious group that tries to prevent it. The obviously staged film pictures are penetrated by moments of improvisation which more or less reflect the current mood in society.

The video called *Blind Bidding* (2017) by David Přílučík is connected with the above works by the motif of vagueness, although thematically and methodologically it tends to stand out from the given group of videos. The central interest of the artist is current development in the area of distributing and generating data, which Přílučík demonstrates on an example from the film industry. The video also uses moments of direct documentation — specifically a record of a lecture on the latest research which is fictitious but is not too far from today's real technological challenges.

The above attitudes present more examples rather than programme decisions by the artists to address the subject of truth in a contemporary context. Yet, they are indicators of a critical awareness shaped by the way information is handled in today's world, the influence of digital technology and the changing and migrating images and who decides on the form they take.

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

Jan Bierhanzl: Etika a politika pravdy. Hito Steyerl a Michel Foucault

Dokumentaristický obrat ve výtvarném umění znovu klade otázku o vztahu uměleckého díla a pravdy. Nejde však o pravdu díla ve smyslu mimesis nebo autenticity, nýbrž o politiku pravdy. A to v dvojím smyslu: dokumentární formy jednak vyjadřují vládnoucí mocenské poměry, jednak díky tomu, že samy o sobě představují politické činy, mohou představovat odpor vůči těmto poměrům. Tento obecně politický přístup k pravdě umění zapadá podle nás minimálně do dvou filosoficko-politických tradic. První je Marx a marxismus a otázka vztahu díla ke společenským poměrům. Vzhledem k tomu, že Hito Steyerl se explicitně hlásí k Michelu Foucaultovi, pokusíme se, v druhém kroku, vztáhnout otázku vztahu díla a pravdy k třem základním osám Foucaultova myšlení — k moci, vědění a subjektu.

Co je považováno za pravdivé, je ve skutečnosti diskursem vládnoucí třídy a převládající ideje jsou ideje vládnoucí třídy — to víme minimálně od Marxe. Ten otázku pravdy úzce svázal s problémem ideologie. „Myšlenky vládnoucí třídy jsou v každé epoše vládnoucími myšlenkami, tj. třída, která je vládnoucí *materiální* mocí společnosti, je zároveň její vládnoucí mocí *duchovní*. Třída, která má k dispozici prostředky materiální produkce, disponuje současně i prostředky duchovní produkce, takže tím jsou zpravidla podrobeny zároveň i myšlenky těch, kdož nemají prostředky k duchovní produkci.“[1] Tento Marxův sociologismus se dá vztáhnout na všechny výtvory společenské skutečnosti, a tedy i na specificky uměleckou činnost. Marxova filosofie se však nerovná redukcionistickému sociologismu, který by společenskou skutečnost redukoval na poměry, na historické, sociální a ekonomické podmínky. Pro Marxovu filosofii, která nastolila otázku *jak je vytvářena společenská skutečnost*?, „existuje společenská skutečnost nejen ve formě ‚objektu‘, poměrů, okolností, ale především jako předmětná aktivita člověka, který poměry vytváří jako zpředmětněnou součást společenské skutečnosti“.[2] Tuto interpretaci Marxe zastává např. Karel Kosík ve své *Dialektice konkrétního:* „Každé umělecké dílo má v nerozlučné jednotě dvojí charakter: je výrazem skutečnosti, ale současně vytváří skutečnost, takovou skutečnost, která neexistuje mimo dílo a před dílem, ale právě jen v díle.“[3]

Na této obecné rovině se zdá, že filosofické otázky, které vyvolávají dokumentární postupy, jsou pevně zakotveny v marxismu:

1) Dokumentární formy vyjadřují mocenské poměry. Kosíkovými slovy: umělec je fotograf poměrů.

2) Nejsou však redukovatelné na zobrazení poměrů, nýbrž samy o sobě vytvářejí novou skutečnost. „Dokumentární postupy mohou do centra postavit i to, co v rámci vládnoucích mocenských poměrů nebylo plánováno — něco

1
Marx, K.; Engels, B. *Německá ideologie. Sv. 1 Feuerbach – Protiklad materialistického a idealistického nazírání.* Praha: Svoboda, 1952, s. (p.) 48.

2
Kosík, K. *Dialektika konkrétního. Studie o problematice člověk a světa.* Praha: Academia, 1966, s. (p.) 90–91.

3
Ibid., s. (p.) 87.

Jan Bierhanzl: Ethics and the Politics of Truth. Hito Steyerl and Michel Foucault

The documentarist turn in visual art reintroduces the question of the relationship between a work of art and truth. However, rather than the truth of the work in the sense of mimesis or authenticity, it is the politics of truth. In a double entendre: documentary forms express power relationships but being themselves a political act they may represent resistance against the power relationships. This generally political approach to truth in art falls, in our opinion, within at least two philosophical-political traditions. The first is Marx and Marxism and the question of the relationship of a work of art to social circumstances. Regarding that Hito Steyerl explicitly espouses Michel Foucault, in step two we will try to refer the issue of the relationship between a work of art and truth to the three fundamental axes of Foucault's thought — power, knowledge and the subject.

The fact that what is considered to be true is really a discourse of the ruling class and that the prevailing ideas are those of the ruling class has been known since the time of Marx, if not longer. Marx has closely tied up the question of truth with the problem of ideology. “The ideas of the ruling class are in every epoch the ruling ideas, i.e. the class that is the ruling *material* force of society, is at the same time its ruling intellectual force. The class which has the means of material production at its disposal has control at the same time over the means of mental production, so that thereby, the ideas of those who lack the means of mental production are subject to it.”[1] This Marx's sociologism can be applied to all the products of social reality and, hence, specific artistic activity. But Marx's philosophy is not equal to reductionist sociologism, where social reality is reduced to the circumstances; the historical, social and economic conditions. For Marx's philosophy, which tabled the question of *how social reality is created*?, “social reality exists not just in the form of an “object”, conditions, circumstances, but primarily as an objective activity of man who creates the circumstances as a materialised component of social reality”.[2] This interpretation of Marx is supported, for example, by Karel Kosík in his *Dialectics of the Concrete.* “Each work of art has an inseparably united double nature: it is an expression of reality, but at the same time it creates reality, one that did not exist outside the work and before the work, but exactly in the work.”[3]

At this general level it seems that the philosophical issues raised by documentary procedures are inherent in Marxism.

1) Documentary forms express power relationships. In Kosík's words: the artist is the photographer of the power relationship.

2) They are, however, not reducible to the depiction of the power relationships, as they themselves create a new reality. “Documentary practices can also focus on that which is

nepředstavitelného, zamlčovaného, neznámého, spásného, a dokonce neslýchaného –, a vytvořit tak možnost změny.“[4] Kosík: dílo vytváří skutečnost, která neexistuje před dílem, má revoluční charakter.

3) Steyerl se také svým způsobem potýká s marxistickým problémem ideologie a falešného vědomí. Staví proti sobě „uvědomění si politického obsahu“ (tímto obsahem je zprostředkování politiky pravdy, a to nikoli politiky pravdy obecně, ale vždy zcela speciálních politik pravdy) a problém „nevědomé politiky formy“.[5] Tuto nevědomou politiku tvoří neoliberální ideologie, která jednak estetizuje společenské diskursy, jednak způsobuje mizení politicky, tj. participativně pojatého veřejného prostoru a jeho uzavření do „rezervace umění“[6].

Navzdory těmto marxistickým dozvukům však přední představitelka dokumentaristického obratu těží především z Foucaulta. Na rozdíl od marxismu Foucaultovu filosofii lze označit jako filosofii pravdy. Název textu o dokumentarismu explicitně odkazuje k druhé fázi Foucaultova intelektuálního vývoje, která bývá označována jako politika pravdy či genealogie moci a odpovídá v zásadě 70. letům. První období (od *Dějin šílenství po Řád diskursu*, zkrátka 60. léta), ve kterém se Foucault věnoval dějinám utváření pravd, se označuje jako archeologie vědění. Na počátku 80. let se pak Foucault více zaměřuje na etiku pravdy: do popředí se dostává vztah pravdy a subjektu.

Hito Steyerl tedy odkazuje především k druhé fázi Foucaultova díla, a hlásí se tak ke genealogickému přístupu k pravdě. Genealogický přístup předpokládá odklon od klasického přístupu k pravdě (v nějž lze zahrnout i marxismus), podle kterého je pravda výpověď, jež je adekvátní vůči předem dané skutečnosti. Pravdivé je takové tvrzení, které správně odráží faktický stav věcí. Podle Foucaulta však musí být tento vztah převrácen: techniky pravdy produkují skutečnost, spíše než že by ji odrážely. Psychická nemoc nebo sexualita jsou tak pro Foucaulta něco, co neexistuje. Jsou něčím, co neexistuje, což však neznamená, že by nebyly skutečné a pravdivé. Pravda, opíraje se o systémy moci, tedy produkuje realitu toho, co neexistuje, a donucuje materiální existence podobat se této realitě. V tom je zásadní rozdíl mezi Foucaultem a marxismem, rozdíl mezi „politikou pravdy“ a „ekonomií nepravdy“. Tato produkce reality je u Foucaulta také spojená s produkcí subjektu. Na této rovině je však možný obrat. Ten, kdo nechce být ovládán takovým či onakým způsobem, může proti tomuto vládnoucímu vědění-moci postavit jiné hry pravdy a moci, a tedy také jiné formy subjektivace. Tuto možnost odporu má podle nás na mysli i Hito Steyerl. „Stejně jako dokumentární postupy mohou působit jako uzlové body vědění-moci, je možné vidět je i jako okamžiky obratu, v nichž se toto vědění-moc začíná otřásat v základech. […] Nejsou zobrazováním politiky, nýbrž samy o sobě představují politické činy“.[7] Tuto kritickou roli umělce a umělkyně akcentovat sebe jako subjekt pohybující se uvnitř mocenských/ekonomických vztahů ilustrují například její performativní přednášky — ikonická je v tomto smyslu přednáška *Is the Museum a Battlefield?*,[8] kterou společně se stejnojmenným videem prezentovala na 13. Istanbulském bienále v roce 2013 a v rámci níž se zabývala spojitostmi mezi svou přítomností na akci, sponzorem bienále (tureckou zbrojařskou firmou) a kulkou, která v Kurdistánu

5
Ibid., s. (p.) 688.

6
Ibid., s. (p.) 688.

7
Ibid., s. (p.) 686.

unexpected within the relations of power — the inconceivable, the discreet, the unknown, and even the monstrous — and thus create the possibility of change.”[4] Kosík: a work of art creates reality, which does not exist before the work — it has a revolutionary nature.

3) Steyerl also struggles in her own way with the Marxist problem of ideology and false awareness. She confronts “awareness of political content” (the content is the meditation of the politics of truth; not the politics of truth in general but always very special politics of truth) and the problem of the “unconscious politics of the form”.[5] This unconscious politics is constituted by neo-liberal ideology, which aestheticises social discourse, and causes the disappearance of the politically, i.e. participatively approached public space and its enclosure in an “art reserve”.[6]

In spite of the Marxist echoes, the leading figure of the documentarist approach primarily refers to Foucault. Unlike Marxism, Foucault’s philosophy may be termed a philosophy of truth. The title of the text on documentarism clearly points to the second phase of Foucault’s intellectual evolution which tends to be described as the politics of truth or the genealogy of power and basically corresponds with the 1970s. The first period (from *History of Madness to The Order of Discourse*, in short the 1960s), in which Foucault devoted himself to the history of creating truths, is termed the archaeology of knowledge. At the beginning of the 1980s Foucault concentrated more on the ethics of truth when the relationship of truth and the subject is upfront.

Hito Steyerl refers essentially to the second phase of Foucault’s work and subscribes to the genealogical approach to truth. This presupposes a departure from the traditional approach to truth (where Marxism can be included), according to which truth is a statement which is adequate to the previously given reality. A statement is true when it correctly reflects the factual state of things. However, according to Foucault this relationship must be overturned: the techniques of truth produce reality, rather than reflecting it. As a result, for Foucault a mental disease or sexuality are something that does not exist. They are something that does not exist which need not mean they are not real and true. Truth, propped up by the systems of power, produces the reality of what does not exist and forces material existence to be similar to this reality. This is the fundamental difference between Foucault and Marxism, the difference between “the politics of truth” and “the economy of non-truth”. In Foucault, this production of reality is also tied with the production of the subject. However, a turn is possible at this level. He who does not want to be controlled in this or that way can oppose the ruling knowledge-power by different games of truth and power, and consequently different forms of subjectivisation. In our opinion, this form of resistance is also on the mind of Hito Steyerl. “Just as documentary procedures can act as the nodes of knowledge-power, it is also possible to see them as the moments of a turn, in which this knowledge-power begins to shake in the foundations. (…) They are not depictions of politics but they represent political acts in themselves”.[7] This critical role of an artist accentuating him/herself as the subject existing inside the power/economic relationships is illustrated, for example, by her performative lectures — an iconic lecture in this respect *Is the Museum a Battlefield?*[8] was presented, together with the video of the

4
Steyerl, H. *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění*, in: České umění 1980–2010, Praha: VVP AVU, 2011, s. (p.) 686.

8
Dostupné online na (Available online at) www.vimeo.com/76011774. Vyhledáno dne (Searched out on) 27. 11. 2017.

zabila její přítelkyni Andreu Wolf. Jiným příkladem je její video *November* (2004),[9] kde prostřednictvím tzv. „travelling images“ ukazuje, jak je proti vládnoucímu vědění-moci konce dějin po pádu berlínské zdi možné postavit jiné hry pravdy a moci, spojené s politickou neviditelností Kurdistánu (který není jen tureckým, ale také německým bílým místem na mapě).

„Reflektovaný proud dokumentarismu“ tedy tvoří přesný případ foucaultovské politiky pravdy. Jak je to ale s etickým rozměrem vztahu subjektu a pravdy, na který zejména pozdní Foucault čím dál více klade důraz? Steyerl sice tuto třetí osu v závěru svého textu zmiňuje (hovoří o eticko-politickém postoji), avšak aniž by etický rozměr zapracovala do předchozí analýzy politiky pravdy samotné. Je třeba připomenout, že u Foucaulta jsou tyto tři dimenze (analýza módů veridikce, studium technik vlády a identifikace forem praktikování sebe sama) jednak na sebe navzájem nepřevoditelné, jednak jsou nutně v korelaci. K neredukovatelnosti a nutné provázanosti těchto tří os zkoumání sám Foucault podotýká: „prezentovat takováto zkoumání jako pokus redukovat vědění na moc, učinit z vědění masku moci ve strukturách, kde není místa pro subjekt, nemůže být než pouhá karikatura. Jedná se naopak o analýzu komplexních vztahů mezi třemi odlišnými prvky, jež se neredukují jeden na druhého, jež nepohlcují jeden druhého, jejichž vztahy jsou však konstitutivní jedny pro druhé.“[10]

Ve Foucaultově pozdním díle, zejména v jeho úplně posledním kursu na Collège de France s názvem *Odvaha k pravdě* (který proslovil od začátku února do konce března 1984), toto trojí úsilí vrcholí ve zkoumání antického problému parrhésia. A to zejména v jeho sokratovské a kynické podobě. Parrhésia je především jednou z antických technik péče o sebe. Je to odvaha mluvit pravdu. Kořenem výrazu jsou slova „pan“ (vše) a „rhema“ (řečené). Parrhésia je „odvahou k pravdě u toho, kdo mluví a má odvahu navzdory všemu, říci celou pravdu, kterou má na mysli, ale je to také odvaha spolumluvčího, který souhlasí s tím, že přijme jako pravdivou zraňující pravdu, kterou uslyší“.[11] Tím, že pojem parrhésie vznikl původně jako politický pojem, zpochybňující demokracii jako formu vlády, a posléze se jeho význam posunul do sféry osobní etiky a konstituce morálního subjektu, jeho zkoumání podle Foucaulta umožňuje položit otázku subjektu a pravdy právě z hlediska vlády nad sebou a nad ostatními, tedy z hlediska eticko-politického. Foucault se zabývá zejména kyniky, pro které je osobní askese neoddělitelná od veřejné provokace: filosofickou péči o sebe sama je třeba veřejně dramatizovat, a konfrontovat tak každého občana s kontradikcemi, v nichž žije. Tím, že žije na ulici, ve vchodu do chrámu, jí a uspokojuje své potřeby a touhy ve veřejném prostoru, zpochybňuje např. rozlišení domácí a veřejné sféry. Kynismus je způsob života, který usiluje o to, manifestovat pravdu v samotné materialitě těla. Jinak řečeno, život kynika je zpracováván pravdou v hloubce své materiality, jeho způsob života je podmínkou možnosti výkonu parrhésie.

Foucault spatřuje určitou návaznost na antický kynismus v moderním a současném umění. Moderní umění má kynickou funkci v tom, jak spojuje způsob života s manifestací pravdy. Jinak řečeno: způsob života moderního umělce (Baudelaira nebo Maneta) je skandálem pravdy.

9
Dostupné online na (Available online at) www.ubu.com/film/steyerl_november.html. Vyhledáno dne (Searched out on) 27. 11. 2017.

10
Foucault, M. Le courage de la vérité. Le gouvernemenent de soi et des autres II. Paris: Gallimard, 2009, s. (p.) 10.

11
Ibid., s. (p.) 14.

same name, at the 13th Istanbul Biennial in 2013 and within it she examined the relationship between her presence at the event, the sponsor of the Biennial (a Turkish armaments firm) and a bullet which killed her friend Andrea Wolf in Kurdistan. Another example is her video November (2004),[9] where she uses so-called “travelling images” to show how the ruling knowledge-power of the end of history after the fall of the Berlin wall can be opposed by other games of truth and power, related to the political invisibility of Kurdistan (being not just a Turkish but also a German white spot on the map).

The “reflected stream of documentarism” constitutes a precise case of the Foucaultian politics of truth. But what about the ethical dimension of the relationship between the subject and truth, which is increasingly emphasised, particularly by the later Foucault? While Steyerl mentions this third axis towards the end of her text (she speaks of the ethical-political attitude), she does not incorporate the ethical dimension into the previous analysis of the politics of truth itself. It should be noted that in Foucault these three dimensions (analysis of the modes of veridiction, study of the techniques of governmentality and identification of the forms of practising the self) are mutually untransferrable, and are necessarily in correlation. On examining the irreducibility and inevitable interconnection of these three axes Foucault himself remarks: “presenting such examinations as an attempt to reduce knowledge to power, make knowledge into a mask of power in structures where there is no place for the subject, cannot be but a mere caricature. It is quite the contrary, an analysis of complex relationships between three different elements, which are not reduced one to another, which do not absorb one another, but whose relationships are constitutive one for the other.”[10]

In Foucault’s late work, especially his very last course at the Collège de France entitled *The Courage of Truth* (which he taught from the beginning of February to the end of March 1984), this threefold effort results in examining the Ancient Greek problem of *parrhésia*, particularly in its Socratic and Cynic form. Parrhésia is first and foremost one of the classical Greek techniques of care for the self. It is the courage to speak the truth. The root of the expression is the word “pan” (all) and “rhema” (speech). Parrhésia is “the courage of truth in the one who is speaking and has the courage, in spite of everything, to tell the whole truth which he has on mind, but it is also the courage of the co-speaker, who agrees that he will receive as true the painful truth that he is going to hear”.[11] The fact that the notion of parrhésia originated as a political term, questioning democracy as a form of government, and later its meaning shifted to the sphere of personal ethics and the constitution of the moral subject, according to Foucault, its investigation enables us to ask the question of the subject and truth from the point of view of government over the self and the others, i.e. from the ethical-political viewpoint. Foucault studies in particular the Cynics, for whom personal asceticism is indivisible from public provocation: philosophical care of the self needs to be publicly dramatised in order to confront each citizen with the contradictions in which he lives. By living

„Umění má ke skutečnosti ustanovit vztah, který již nemá povahu ornamentu nebo imitace, ale který má povahu obnažení, demaskování, (...) násilné redukce [stejného] na [jiné], na elementárno existence.“[12] Tuto podstatnou tendenci v moderním umění od Maneta k Francisi Baconovi, od Baudelaira k Beckettovi, tento „spodní proud“, který umění chápe jako obnažení existence, Foucault nazývá antiplatonismus moderního umění. Podobně jako u kyniků, i v umění nalézáme ty „nejintenzivnější formy říkání pravdy, které má odvahu riskovat, že bude zraňující.“[13]

Kromě strategie autentičnosti, kterou Steyerl oprávněně kritizuje jako „vitalistický“ či „biopolitický“ fetiš, a kromě reflektovaného proudu dokumentarismu, který má foucaultovsky zobrazovat a zároveň měnit politiku pravdy, je tak podle nás třeba otevřít diskusi o třetím, etickém rozměru dokumentaristického obratu: život umělce/umělkyně jako život ve své holé, násilné podobě, život, který „skandálně manifestuje pravdu.“[14] Není-li tento etický rozměr příliš akcentován v textu Steyerl, neznamená to, že by nebyl přítomen v jejích pracích. Například její video *Lovely Andrea* (2007) v němž umělkyně v Japonsku pátrá po bondage fotografiích, které sama před dvaceti lety nafotila jako model, názorně ukazuje, jak subjekt, jakkoli je svázán uzly vědění a moci, se může sám k těmto uzlům nově vztahovat a učinit ze svého života samého umělecké dílo.

12
Ibid., s. (p.) 173.

13
Ibid., s. (p.) 174.

14
Ibid., s. (p.) 172.

Jan Bierhanzl

je postdoktorandem v Oddělení současné kontinentální filosofie FLÚ AV ČR a odborným asistentem pro obor francouzská filosofie na FHS UK. Ve své badatelské činnosti se zaměřuje především na artikulaci etiky a politiky a na estetiku. Napsal mimo jiné monografii *La rupture du sens. Corps, langage et non-sens dans la pensée d'Emmanuel Levinas,* Mimesis, Paris, 2014.

on the street, in an entrance to a temple, eating, and satisfying his needs and desires in the public space, he questions the distinction between the domestic and the public sphere. Cynicism is a way of life which strives to manifest truth in the materiality of the body itself. In other words, the life of a Cynic is shaped by truth at the depth of its materiality; his way of life is a precondition for the possibility of achieving parrhésia.

Foucault notices certain continuation of ancient Cynicism in modern and contemporary art. Modern art has a Cynical function in how it connects a way of life with the manifestation of truth. More explicitly: the way of life of a modern artist (Baudelaire or Manet) is a scandal of truth. “Art should establish a relationship with reality which is not an ornament or imitation in nature, but one which has the nature of exposing, unmasking, unveiling, uncovering, forceful transformation into elementary existence.”[12] This substantial trend in modern art from Manet to Francis Bacon, from Baudelaire to Beckett, this “undercurrent” which art takes as the revelation of existence, Foucault calls the anti-Platonism of modern art. In art, just as in the Cynics, we also find the “most intensive forms of telling the truth which have the courage to risk being painful”.[13]

Apart from the strategy of authenticity which Steyerl justifiably criticises as a “vitalist” or “biopolitical” fetish, and apart from the reflected stream of documentarism, which, in the Foucaultian manner, is to depict and at the same time change the politics of truth, it is necessary, in our opinion, to open up debate on the third — ethical — dimension of the documentarist turn: the life of the artist as life in its bare, violent form, life, which “scandalously manifests truth”.[14] While this ethical dimension is not overly accentuated in the text by Hito Steyerl, it does not mean it is not present in her works. For example, her video Lovely Andrea (2007), in which the artist searches for bondage photographs in Japan, where she appeared as a model twenty years ago, illustrates how the subject, however bound by the nodes of knowledge and power, can relate in an innovative way to these nodes and make her own life a work of art in itself.

Jan Bierhanzl

is a post-doctoral researcher at the Department of Contemporary Continental Philosophy at the Institute of Philosophy of the Czech Academy of Science and a lecturer in French Philosophy at the Faculty of Humanities of Charles University. In his research work he primarily concentrates on the articulation of ethics and politics and on aesthetics. He is the author of the monograph *La rupture du sens. Corps, langage et non-sens dans la pensée d'Emmanuel Levinas*, Mimesis, Paris, 2014.

Vít Havránek: Dokumentární obraz na bitevním poli

Fotografie i film již od svého objevu fascinují silou iluze skutečnosti. Ale už od prvních projekcí skeče bratří Lumièrových *Příjezd vlaku do Ciotatu* (1895) byli diváci zbaveni bezprostřední obavy, že by vlak mohl prorazit filmové plátno a vjet do kinosálu. Analogový film i fotografie jsou „jen“ reprezentace, a proto je od skutečnosti dělí propast, kterou překlenují podobností. Je tu ale i jiný historický pohled, který zůstal poněkud stranou zájmu mediálních studií, konceptuálního umění a jeho následovatelů, jejichž zájem se soustředil na diferenci médií a deklaroval dominanci jazyka a idejí (například Joseph Kosuth).

Fyzikální a geometrické výpočty od 19. století prokazují, že skrze fotografii a film jde zkoumat realitu samotnou. Lze měřit velikosti předmětů, jejich vzdálenosti, zaměřovat polohu v prostoru, vytvářet mapy, měřit rychlost pohybu a generovat další matematicko-fyzikální vlastnosti objektů, světa, vesmíru. Již existující technologie (mikroskop, dalekohled) využívají fotografii a film k zobrazení mikro i makro světa. Vědci i technici snáze navigují v obrazech skutečnosti (protože mohou volit měřítko vhodné pro lidské oko, tak jako cestovatel volí adekvátní měřítko mapy) než prostřednictvím skutečnosti samotné. Skutečnosti se dotýkají a kontinuálně ji mění skrze její zobrazení. V pragmatice vědy i techniky je mediální povaha obrazu zneviditelněna, v konceptuálním umění vystupuje jako obžalovaný procesu, v němž vítězí ideje. Vědec, technik, voják nemluví k obrazu, ale mění přímo skutečnost (pilot bombardéru využívajícího průzkumné fotografie cíle, chirurg operující s pomocí kamery...). Pragmatický pohled by znamenal nezastavit se u rozdílu mezi povahou skutečnosti samotné a její reprezentací, ale prozkoumat lokuci (obsah řečového jednání), ilokuci (záměr, který se za řečovou promluvou skrývá) a perlokuci (důsledek řečového jednání) fotografického a filmového obrazu.

Identifikace, rozlišení, dokazování, rekonstrukce, ale také projevování emocí, vzpomínání by znamenalo vidět aspekt toho, jak skrze obrazy (zapojené v performativní situaci) lidé dělají věci.[1] V takovém pohledu nejde o to, zda a s jakou mírou verismu obraz dokumentuje skutečnost, ani o to, co o mně nebo o někom jiném obraz říká, ale o to, že moje nebo jednání druhého je prodloužení tohoto obrazu. Analogicky s Johnem Austinem můžeme tvrdit, že patolog, který hledí na fotografii vzorku tkáně, nepodává obecnou zprávu o nemoci, ale vyléčí konkrétního pacienta performativem rozeznávajícím, zda jde o maligní, nebo benigní nádor.

Letmé připomenutí performativity nás přivádí k „empirickému argumentu“ verismu. Smysl verismu nejde tedy odvozovat jen od sociální fotografie a filosofického dokazování (k němuž se teorie dokumentárního obratu

1
Austin J. L.,
Jak udělat něco slovy.
Praha: Filosofia 2000.

Vít Havránek: The Documentary Image in the Battlefield

Ever since their discovery photography and film have fascinated us with their powerful illusion of reality. But from the first screenings of the sketch by the Lumière Brothers *The Arrival of a Train at La Ciotat* (1895) spectators were relieved from immediate fear that the train might burst out of the screen and crash into the cinema auditorium. Analogue film and photographs are “mere” representations separated from reality by a divide which they bridge through similarity. There is, however, a different historical point of view which has remained rather neglected by media studios, conceptual art and its followers, the interest of which concentrated on media differentiation and the declared dominance of language and ideas (such as Joseph Kossuth).

From the 19th century physical and geometrical calculations confirmed that it was possible to examine reality itself through photography and film. We can measure the size of things, their distance, locate their position in space, create maps, measure the speed of movement and generate additional mathematical-physical properties of objects, the world and the universe. Existing technologies (microscope and telescope) use photography and film to depict the order of the micro and macro world. Scientists and engineers navigate more easily around images of reality (as they can choose the scale suitable for the human eye, like a traveller who uses an adequate scale of the map), rather than through reality itself. They touch reality and continually change it through images. In pragmatic science and technology the medial nature of the image is made invisible, while in conceptual art it acts as the defendant in a court trial where ideas are the winner. A scientist, an engineer or a soldier does not address the image, but directly changes reality (a bomber pilot using surveillance photographs of the target, a surgeon operating with camera assistance ...). A pragmatic approach would mean not being content with the differences in the nature of reality itself and its representation, but to investigate locution (the content of the speech act), illocution (the intention behind the speech act) and perlocution (the consequences of the speech act) of the photographic and film image.

Identification, distinction, argumentation and reconstruction, as well as showing emotions, recollecting would mean seeing an aspect of how people make things through images (engaged in a performative situation).[1] In this regard it does not matter whether and with what level of verity an image documents reality, nor what the image says about me or somebody else, but rather that my or somebody else’s behaviour is an extension of that image. Analogically with John Austin, we can state that a pathologist looking at a photograph of a tissue sample does not present a general report on the illness, but will cure a concrete patient using a performative capable of distinguishing whether it’s a malign or benign tumour.

všeobecně upíná a jež převážně diskursivně rozvíjí), ale jeho empirická stránka má původ v přírodních vědách a technice. Dnes pozapomenutá řada děl György Kepese ze 40. a 50. let (*Language of Vision, Vision + Value Series*, ad.) přinesla možnost srovnání různých přístupů přírodních věd, humanitních věd a umění, a to nejen v konfrontaci a komparaci partikulárních argumentů, ale především skrze srovnání obrazů, zobrazení a vizuálních schémat používaných vědou a uměleckými díly. K empirickému argumentu fotografie se vrací Harun Farocki,[2] když připomíná příběh Albrechta Meydenbauera, ředitele stavebního úřadu, který během měření katedrály ve Wetzlaru nešťastnou náhodou málem spadl z fasády. Tato příhoda vedla Meydenbauera, který byl milovníkem fotografie, ke studiu metod přesného měření třírozměrných předmětů (fotogrammetrie) a určování jejich pozice v prostoru z fotografie. Armáda velmi rychle pochopila strategický význam Meydenbauerových metod, které ihned adaptovala pro své potřeby, a on sám se stal zakladatelem Královského pruského měřičského ústavu. „Promýšlením vztahu mezi prostorem, právem a politikou“ založeným na „prostorové analýze zločinů“[3] se zabývá Weizmanova agentura Forensic Architecture, která kromě mnoha publikací a realizací stála za výstavou Images of Conviction, The Construction of Visual Evidence mapující historii pravdivé rekonstrukce událostí na základě analýz stop obsažených ve fotografiích a filmech. Jak uvidíme dále, jedině empirický argument dokumentarismu umožňuje pochopit proměny, k nimž došlo s přechodem na digitální platformu, jejíž bouřlivý rozvoj je nejsilněji podněcován a finančně stimulován aplikovanou vědou. Empirický argument by ve zkratce bylo možné formulovat jako jistotu, že fotografie a film obsahují materiální informace umožňující jedinci, vědě ad. podávat pravdivá tvrzení o proběhlých událostech a vlastnostech skutečnosti. Jestliže v době analogové měl poslední slovo o shodě mezi dokumentem a skutečností člověk (patolog, který vyhodnocoval fotografii vzorku nemocné tkáně, celník, který kontroloval shodu fotografie v pasu se skutečností...), v době digitální mají finální autoritu stroje, jež nepracují s „citlivou vrstvou“ nebo promítanými obrazy, ale s počtem bodů na ploše.

2
Farocki, H. *Reality Would Have to Begin.* Harun Farocki: Working on the Sightlines. Ed. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. s. (p.) 193–202.

3
Weizman, E. Forensic as (Spatial) Practice, www.forensic-architecture.org.

1. Anabáze

Film *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images* (2011) Erica Baudelaira nese název podle Xenofonovy stejnojmenné knihy (*Anabaze*)[4] popisující vojenské a životní události, jichž se sám Xenofon účastnil. Po zabití Kýra mladšího, který vedl řecké nájemní vojsko proti svému bratrovi, perskému králi, ve snaze dobýt jeho říši, se více než 10 000 řeckých (povětšinou námezdních) vojáků ocitlo uprostřed nepřátelského území. Zůstali bez velení a bez důvodu pokračovat v boji. Vojáci se museli sami reorganizovat, zvolit si nové provizorní velení a vraceli se z území bývalého Babylónu zpět na západ, na pobřeží Černého moře. Cesta neznámým územím zpět z dobyvačné výpravy, jež neuspěla, která staví před aktéry plno nepředvídaných nástrah: to byla anabáze.

Anabáze se zdála Baudelairovi adekvátní paralelou životního příběhu tří hrdinů jeho „dokumentárního“ filmu: May, Fusako Shigenobu a Masao Adachiho. Stejně jako

The brief mention of performativity brings us to the “empirical argument” of verism. The meaning of verism cannot be solely derived from social photography and philosophical argumentation (to which documentary turn theory generally attaches itself and which it develops in a prevalently discursive manner), but rather its empirical side has its origins in the natural sciences and technology. Today a partly forgotten series of works by Gyorgy Képes from the 1940s and the 1950s (*Language of Vision, Vision + Value Series*, etc.) offers an opportunity to compare the different approaches of natural sciences, the humanities and art both in confrontation and comparison of particular arguments, but first and foremost through a comparison of images, depictions and visual schemes used by science and in works of art. The empirical argument of photography has been revisited by Harun Farocki,[2] when he brings up the story of Albrecht Meydenbauer, head of the building control office, who by an unfortunate coincidence nearly fell from the façade during measurement of the cathedral in Wetzlar. This event led Meydenbauer, who loved photography, to study methods of precise measurement of three-dimensional objects (photogrammetry) and recover their position in space from a photograph. The military quickly appreciated the strategic importance of Meydenbauer’s methods which it briskly adapted to suit its needs, and Meydenbauer himself became the founder of the Royal Prussian Photogrammetric Institute. “The relationship between space, law and politics” based on a “spatial analysis of crimes”[3] is studied by Weizman’s Forensic Architecture agency, which, in addition to a number of publications and implemented projects, was behind the exhibition entitled *Images of Conviction, The Construction of Visual Evidence* mapping out the history of a true-to-fact reconstruction of events based on an analysis of traces contained in photographs and films. As will be shown later, only the empirical argument of documentarism enables us to grasp the changes triggered by the transition to a digital platform, the rapid development of which is strongly incited and financially stimulated by applied science. In short, empirical argument could be formulated as a certainty that photographs and film contain material information enabling an individual, science, etc., to make truthful statements on past events and the characteristics of reality. While in the analogue age it was man who had the last word regarding the correspondence between document and reality (the pathologist who assessed the photograph of the sample of an unhealthy tissue, the immigration officer who checked the agreement of a passport photograph with reality ...), in the digital age it is machines which have the final authority, as they are not working with the “sensitive layer” or projected images, but the number of points on a surface.

4
Xenofón. Anabaze. Praha: Odeon, 1974.

1. Anabasis

The film by Eric Baudelaire *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images* (2011) is named after Xenophon’s book of the same name (*Anabasis*[4]) describing the military and life events that Xenophon took part in himself. After the killing of Cyrus the Younger who led the Greek army of mercenaries against his brother, the Persian king, in an attempt to seize his empire, more than 10,000 Greek (mostly mercenary) soldiers found themselves in the middle of enemy territory. They remained without command and a reason to continue the fight. The soldiers had to reorga-

řecké vojsko, také oni se ve století, během něhož lidstvo ztratilo ve dvou masových válečných konfliktech smysl vlastního směřování,[5] zorganizovali (JRA Japonská rudá armáda, PFLP Lidová fronta pro osvobození Palestiny), aby bojovali za celosvětovou komunistickou revoluci a osvobození Palestiny. Byla to anabáze ozbrojeného boje, jehož oběťmi byli vinní i nevinní lidé.

„Věříme, že ozbrojený boj je nejlepší formou propagandy. Je pravda, že celosvětový systém diskursivní propagandy hluboce ovlivňuje mezinárodní veřejné mínění, ale ti, kteří bojují za vlastní osvobození násilnými prostředky, nakonec věci rozhodnou.“[6] Z vyjádření Adachiho, Wakamaty a JRA plyne, že cílem ozbrojeného boje není zabíjení obětí nebo získání rukojmích. Tak jako v případě imperialistických válek — americké války ve Vietnamu — není zabíjení lidí konečným cílem, ale předpokladem k získání vlády nad územím a zdroji, obyvateli, ideologií. Podle JRA je tím nejdůležitějším územím, které musí hnutí ovládnout, prostor propagandy.

Adachi, který opustil dráhu filmového režiséra, aby se připojil ke zmíněným militantním organizacím v Libanonu, byl ještě v Japonsku součástí širší skupiny experimentálně zaměřených dokumentaristů. Ti kombinovali postupy dokumentu, experimentálního a militantního filmu ve vztahu k aktuálnímu kontextu. Jejich Asociace pro dokumentární umění (Kiroku geijutsu no kai) využívala dokumentární metody v opozici a polemice s žurnalistickým dokumentem: „Destruovat konvenční představy o kráse, revolučně přeměnit, reorganizovat a rozšířit umělecké prostředky, aby bylo možné stále objevovat nové umělecké terény.“[7]

Japonský spisovatel a dramatik Kobo chápe dokumentarismus jako obrazy, které vypadávají z procesu filmové stavby kontrolované rozumem, a uvádí paralelu se surrealismem: „Kdybych to měl zjednodušit, podstata dokumentu je uznání náhodných elementů, které nespadají do rámce našeho vědomí. Pokud byla tato metoda zaměřena výhradně na vnitřní svět, říkalo se jí metoda surrealismu. Kiyoteru Hanadu dávno předpověděl, že vytvoření nového realismu je možné, pokud obrátíme směr této specifické surrealistické metody; to znamená, že na místo zacílení na vnitřní svět ji odpovídajícím způsobem zaměříme na svět vnější.“[8]

Jak je známo z Freuda, k objevu nevědomí vedly analýzy drobných chybných úkonů v každodenním životě, které medicína do té doby nechávala bez povšimnutí (přeřeknutí, selhání paměti, potlačování vzpomínek na události, osoby apod.). Kobo obrací pozornost dokumentarismu právě na sféru doposud filmem opomíjenou, ovšem na rozdíl od Freuda a surrealismu ho nezajímá psychický život subjektu, ale „vnější svět“ — objekty, příroda, civilizace. Úkolem dokumentarismu je opuštění konvencí lidského pohledu na realitu a upřednostnění nelidského (mechanického) pohledu aparátu, jež může zprostředkovat lidskému oku „nahý stav věci“, tak jako by ji lidské oko vidělo poprvé.

Tyto úvahy nám napomáhají pochopit Adachiho „teorii krajiny“ — *fukeiron*, metodu, kterou aproprioval Eric Baudelaire o čtyřicet let později a používá ji jak v *Anabázi*, tak především v pozdějším filmu *AKA Jihadi* (2017). Adachi na konci šede-

5

„Jak století koncipuje svůj vlastní pohyb, svoji trajektorii? Jako sestup k původu, svízelnou konstrukci novosti, exilovou zkušenost počátku. Tyto významy spolu s několika dalšími jsou spojeny v řeckém slovu ‚anabasis‘“. (How the century conceives its own movement, its trajectory? (As a descent to the origin, a precarious construct of novelty, exile experience of the beginning. These meanings together with some others are united in the Greek word “anabasis”.”) Badiou, A. Le siècle, Paris, 2005, s. 119. Cit.: Eric Baudelaire, Anne Colin, Anabases, Archive Books, 2014, s. (p.) 21.

7

Goichi, T. “Kiroku geijutsu no kai: Geijutsu undô shôkai I” [The Association for Documentary Art:Introductions of Artistic Movements I], Shinnihon bungaku [New Japanese Literature]

nise themselves, elect a new provisional command and they were returning from the former Babylonian territory to the west, on the coast of the Black Sea. The journey through unknown territory back from a military campaign that had failed puts a lot of unpredictable hurdles in the way of the actors: a true anabasis.

To Baudelaire, *Anabasis* seemed to be an adequate parallel of the life story of the three heroes of his “documentary” film: May, Fusako Shigenobu and Masao Adachiho. Like the Greek army then, they organised themselves (JRA Japanese Red Army and PFLP Popular Front for the Liberation of Palestine), in a century during which humanity lost the sense of its own direction in two mass wars,[5] to fight for global communist revolution and the liberation of Palestine. It was an anabasis of an armed struggle whose victims were the guilty and the innocent.

“We believe that an armed struggle is the best form of propaganda. It is true that the global system of discursive propaganda deeply influences international public opinion, but those who fight for their own liberation by violent means will decide the things in the end.”[6] As it follows from the statement of Adachi, Wakamata and the JRA, the aim of the armed struggle is not the killing of the victims or taking hostages. As in the case of imperialistic wars — the American war in Vietnam — killing people is not the final goal but a prerequisite to taking control over a territory and the resources, population and ideology. According to the *JRA*, the most important territory that the movement must take control of is the propaganda domain.

Adachi, who abandoned a career as a film director in Japan to join the above-mentioned militant organisations in Lebanon, was part of a wider Japanese group of experimenting documentarists. They combined the procedures of a documentary, experimental and militant film in relation to a topical context. Their Association for Documentary Art (Kiroku geijutsu no kai) used documentary methods in opposition and polemic with a journalistic documentary: “to destroy conventional ideas about beauty, to revolutionise, reorganise, and expand artistic means in order to explore ever-new artistic terrains.”[7]

The Japanese writer and dramatist Kobo approaches documentarism as images which fall outside the process of film construction controlled by the mind and draws a parallel with surrealism: “If I were to simplify it, the spirit of documentary is respect for the accidental elements that fall outside our consciousness. When this method was exclusively targeting the interior world, it was called the method of surrealism. Hanada Kiyoteru predicted a long time ago that the development of a new realism is possible if we invert the direction of this special method of Surrealism; that is, if, instead of aiming at the interior world, we aim towards the exterior world in a corresponding manner.”[8]

As is known from Freud, the discovery of the unconscious mind was inspired by an analysis of small errors in everyday life, which medicine had left unnoticed until that time (slips of the tongue, temporary forgetting, suppression of memories of events, people, etc.). Kobo turns the attention of documentarism exactly to this sphere previously ignored by film, but unlike Freud and surrealism he was not interested in the psychological life of the subject, but the “external world” — object, nature and civilisation. The task of documentarism is leaving the conventions of a human view of reality and giving preference to the non-human (mechanical) view of the camera, which can mediate “the naked state of

6

Masao Adachi, Kôji Wakamatsu, The Red Army/PFLP: Declaration of World War, 1971, 70 minut, režie ve spolupráci s Rudou Armádou (Rudá armáda Frakce japonské revoluční komunistické ligy) a PFLP (Lidová fronta pro osvobození Palestiny). [70 minutes, directed in collaboration with the Red Army (Red Army of the Japanese Revolutionary Communist League Faction) and PFLP (Popular Front for the Liberation of Palestine).]

8

Kôbô, A. “Shin kiroku shugi no teishô” [In Support of the New Documentarism], Shisô (July 1958), 98. Cit.: Yuriko Furuhata, *Refiguring Actuality: Japan‘s Film Theory and Avant-garde Documentary Movement*, 1950s–1960s. UMI, 2009, s. (p.) 71. Z angličtiny přeložil autor.

sátých let odmítl tradiční způsob dokumentární prezentace protestních politických akcí, protože ho považoval za zkompromitovaný reportážemi objevujícími se v masových médiích, především v televizi, která šířila represivní státní pohled. Jeho experimentální metoda krajiny *fukeiron* byla poprvé užita v kolektivně režírovaném filmu *A.K.A. Serial Killer* (1969). Pro naraci dramatické události využívá obrazů zcela každodenních náhodně vybraných městských a příměstských krajin na severu ostrova Hokkaidó. Film odmítá Griersonovu ideu dokumentu jako „kreativního zpracování aktuální události" a namísto ní staví postulát, že jak příčiny vzpoury proti systému (vyhlášení války proti státu, které provedla *Frakce Rudé armády* v roce 1969), tak i následující události jsou otištěny, nejsilněji obsaženy právě v nespecifických krajinách každodennosti.

2. Kdo je vinen? Divák?

Filmu Renza Martense *Enjoy the Poverty, Episode III* (2008) se podařilo spor o etiku a realitu dokumentu rozšířit tím, že do něj kromě sebe a aktérů příběhu „namočil" také jeho konzumenty. Film vyvolal debaty mezi kritiky, akademiky a diváky. Jeden z bodů kritiky bylo neetické a cynické chování autora, jehož musí být divák, pokud z kina neodejde, svědkem. Autor inscenuje scény s hladovějícím děvčátkem, přičemž „učí" vernakulární fotografy zachytit jej tak, aby co nejvíce zveličili jeho utrpení, aniž by se zajímal o to, jak trpícímu dítěti bezprostředně pomoci.[9] Domnívám se, že to, zda se autor chová během natáčení eticky, nebo nehumánně, není hlavním důvodem divákova rozhořčení. To, co pohoršení vyvolává, není konkrétní případ etického pochybení autora v okamžiku natáčení, ale ve filmu často zdůrazňovaná neutrální role „dokumentaristy", budovaná tím, že ignoruje roli aktéra natáčení, roli primárních diváků události a obrací se přímo k evropskému sekundárnímu divákovi v kinosále. Tento zdůrazňovaný vztah díla, jež je vytvořené a výhradně se obrací k západnímu divákovi, uzavírá do závorky vztah autora k subjektu dokumentu, o němž film je. Martens činí diváka spolupachatelem svého chování, protože distanci legitimizuje statutem nezúčastněného pozorovatele, který mu evropský divák v podobných filmech poskytuje. V západním uměleckém světě má vztah autora s divákem velmi liberální etiku a politiku — poskytuje umělci prostor říkat a ukazovat, co považuje za vhodné, výměnou za podobně liberální svobodu diváka s prací nesouhlasit, povrchně participovat anebo se o ni vůbec nezajímat či ji vysloveně odmítnout.

T. J. Demos mluví o Martensově „nové formě institucionální kritiky", jejímž námětem není instituce umění, ale týkala by se podle mého názoru spíš instituce divácké percepce. Martens cituje Susan Sontag: „Dokud cítíme soucit, necítíme se být součástí toho, co způsobilo ono trápení. Náš soucit vyjadřuje naši nevinnost stejně jako naši impotenci. Do jisté míry se tak jedná [vzhledem ke všem našim dobrým úmyslům] o drzou — pakliže ne nevhodnou — odpověď."[10]

Martensův dokument testuje, jak pravdivost subjektu dokumentu vůbec může v současné liberalizované, post-faktické mediální ekonomice a politice obrazů nalézt adresáta, který by byl schopen mimo tento rámec aktivně vytvořit angažovaný model diváckého vnímání.

9

Tato výtka je totožná s námětem práce Alfreda Jarra, The Sound of Silence (1995), která se vrací k události pořízení snímku jihoafrického aktivisty a fotografa Kevina Cartera. Ten čekal více než dvacet minut na pořízení šokující fotografie supa přibližujícího se k hladovějícímu děvčátku. Carter za snímek získal v roce 1994 Pulitzerovu cenu a brzy nato spáchal sebevraždu. „I am really, really sorry," napsal, „I am haunted by the vivid memories of killings and corpses and anger and pain... of starving or wounded children..." Cit. Alfredo Jarr, *The Sound of Silence*, 1995, videoinstalace.

10

Sontag, S. Regarding the Pain of Others, London: Penguin Books, 2004, s. 91. Z angličtiny přeložil autor.

things" to the human eye as if the human eye saw it for the first time.

These thoughts may help us apprehend Adachi's "landscape theory" *fukeiron*, a method appropriated by Eric Baudelaire forty years later, when he applied it both in Anabasis and particularly in the later film *AKA Jihadi* (2017). At the end of the 1960s Adachi refuted the traditional means of documentary presentation of protest political actions, as he considered it to be compromised by reportage appearing in the mass media, mainly television, which propagated the repressive state view. His experimental method of *fukeiron* was employed for the first time in the collectively directed film *A.K.A. Serial Killer* (1969). For the narration of a dramatic event he uses images of everyday randomly selected urban and suburban landscapes in the north of Hokkaido. The film rejects Grierson's idea of a documentary as "creative processing of a topical event" and instead builds a postulate that both the causes of a revolt against the system (declaring war on the state by the Red Army Faction in 1969), and the following events are imprinted and strongly contained in the non-specific landscapes of the everyday.

2. Who is the culprit? The viewer?

The film by Renzo Martens *Enjoy the Poverty, Episode III* (2008) succeeded in extending the argument about ethics and the reality of the documentary by getting himself and his actors immersed in it together with its consumers. The film sparked off a debate among critics, academics and viewers. One of the points of criticism was the unethical and cynical behaviour of the author which the spectators must witness unless they leave the cinema. The author stages scenes with a starving little girl, while he "teaches" vernacular photographers to capture it so that the suffering is exaggerated as much as possible without being interested in providing immediate help to the sufferer.[9] In my opinion, the fact whether the author behaves ethically or inhumanely during filming is not the main reason for the viewer's indignation. What does arouse his anger is not a concrete case of ethical misbehaviour on the part of the author at the moment of shooting the film, but the neutral role of the "documentarist", frequently emphasised in the film", construed by the fact that it ignores the role of an active agent in the filming, the role of the primary viewer of the events and turns directly to the European secondary spectator in the cinema. This accentuated relationship of the work, made for and exclusively aimed at the western viewer, brackets the relationship of the author to the subject of the documentary that the film is about. Martens makes the viewer an accomplice to his behaviour, as he legitimises distance by the status of a disinterested observer that the European viewer provides him with in similar films. In the western world the relationship of the author with the spectator has very liberal ethics and politics — it allows the artist the space to say and show what he considers fit in exchange for similar liberal freedom of the viewer to disagree with the work, superficially participate in it, ignore it or completely reject it.

T.J. Demos speaks of Martens' "new form of institutional criticism", whose subject is not an institution of art, but concerns more the institution of the viewer's perception. Martens quotes Susan Sontag: "So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. To that extent, it

9

This reproach is identical to the subject of the work by Alfredo Jarr, *The Sound of Silence*, 1995, which returns to the event of recording a photograph by the South African activist and photographer Kevin Carter. He waited for more than twenty minutes to take a shocking photograph of a vulture coming nearer a starving little girl. In 1994 Carter received the Pulitzer Prize for the photo and soon afterwards committed suicide. „I am really, really sorry", he wrote, „I am haunted by the vivid memories of killings and corpses and anger and pain...of starving or wounded children..." Quoted from Alfredo Jarr, The Sound of Silence, 1995, video installation.

3. Digitální obrat

Podmínky proměny produkce a reprodukce obrazu a zároveň přechod analogového obrazu na digitální můžeme nejlépe sledovat na práci Hito Steyerl, autorky, jejíž umělecká i teoretická práce snad nejpříznačněji dokumentuje trajektorii „digitálního obratu“.

Položme si nejprve obecnou otázku: jaký je rozdíl mezi reprodukovatelností analogové fotografie a filmu a reprodukovatelností díla digitálního? Obě díla mají neomezený počet možných kopií, i když oproti analogovému záznamu (kopie negativu) je kvalita každé reprodukce digitálního díla stabilní a identická. Jestliže historie fotografie znovuvytvořila uvnitř média prostor pro auru (vintage print), archeologie digitálních médií, která je zatím v plenkách, si nárokuje pouze auru hardwaru.[11]

První rozdíl v reprodukovatelnosti spočívá v rychlosti a dostupnosti prostředků, s jejichž pomocí je digitální dílo možné reprodukovat. Prostředky reprodukce (a produkce) se stávají dostupnější pro stále více lidí, přitom jsme svědky — oproti době ropného boomu — konzervativnějšího přístupu, který zdůrazňuje vzrůstající nerovnost přístupu k těmto prostředkům a omezenou přírodní základnu (vzácné kovy). Druhý rozdíl dostává do hry faktor, který byl sice doposud v reprodukovatelnosti obsažený, ale s internetem teprve získal na významu natolik, že se stal samostatným faktorem, a tím je přeprava. Historie dopravy v 19. a 20. století je historií modernity — nejde jen o to, že se doprava zrychlila, ale jde i o komplex změn, do nichž byl nejprve mezinárodní, posléze globální transport zapojen (sjednocení kalendářů a jednotek času, měr, měn, vznik byrokracie, globálních médií...). Digitální přeprava dat prostřednictvím celosvětové internetové sítě zasáhla nejsilněji ta odvětví, jejichž produkty je možné plně digitalizovat. To se týká čísel a matematických operací, textů, obrazů a vědních, průmyslových i kulturních odvětví, která s nimi pracují.

Steyerl v raných filmech *November* (2004) a Lovely Andrea (2007) určuje jako výchozí bod reflexe historické obrazy z vlastní biografie — béčkový „akční“ feministický film, který natočila spolu s politickou aktivistkou (PKK) Andreou Wolf, vlastní fotografii jako bondage girl z doby, kdy autorka studovala v Japonsku, po níž s odstupem času pátrá. Její projekty z nedávné doby *Liquidity Inc.* (2014), *Factory of the Sun* (2015) ad. už svými názvy uvádí na pódium nehumánní entity, které navozením obsesivní cirkulace kosmických elementů (voda, slunce) diváka prostřednictvím citátu mistra bojových umění Bruce Lee navracejí do doby starořeckého materialismu: „Vyprázdni svou mysl, buď tvárný. Tvárný jako voda. Dáš vodu do šálku, vyplní šálek. Dáš vodu do láhve a vyplní láhev. Dáš ji do konvice a vyplní konvici. Jindy voda teče, anebo padá. Buď vodou, můj příteli.“[12]

Nabízí se otázka, jestli dalším pokračováním série bude vzduch (který je již silně tematizován v *Liquidity Inc.*), oheň, anebo země. Cílem těchto projektů není hledání pralátky, z níž je složeno universum (starořecký materialismus), ale postižení charakteristik (pra)látky, nebo spíše (pra)pravidla vystihujícího ekonomiku a kulturu digitálního věku. A to se týká také a právě změn chování kapitálu v době jeho tekutého transportu. Konstantou v práci Steyerl

11

S neustálými upgrady se však stává zřejmým, že jistá digitální díla nebude možné bez přepsání digitálního kódu v budoucnosti užívat. (With permanent upgrades it becomes clear that it will not be possible to use some digital works without rewriting the digital code.)

12

Dokumentární film: (Documentary film) Bruce Lee, A Warrior's Journey, 2000, Warner Brothers, 110 minut. (110 minutes) Z angličtiny přeložil autor.

10

SONTAG Susan, Regarding the Pain of Others, London: Penguin Books, 2004, p. 91.

can be (for all our good intentions) an impertinent — if not an inappropriate — response.”[10]

Martens' documentary tests whether the truthfulness of the subject of the documentary can find an addressee in this contemporary liberalised post-factual medial economics and politics of images, one who would be able to create an engaged model of the viewer's perception outside of this framework.

3. The digital turn

The conditions of the metamorphoses of image production and reproduction and at the same time the transition from an analogue to a digital image can be best observed in the work of Hito Steyerl, an author whose artistic and theoretical work documents most concisely the trajectory of the “digital turn”.

Let us first ask a general question: what is the difference between the reproduction of an analogue photograph and film and that of a digital work? Both works have an unlimited number of potential copies, although compared to an analogue record (copy of the negative) the quality of each reproduction of a digital work is stable and identical. When the history of photography re-created space for an aura (vintage print) inside the medium, the archaeology of digital media, which is still in its infancy, claims only an aura of the hardware.[11]

The first difference in terms of reproducibility consists of the speed and availability of the means, with the help of which a digital work can be reproduced. The means of reproduction (and production) become more accessible for more people, whereby we witness — contrary to the oil boom — a more conservative approach which emphasises the increasing inequality in access to means and limited natural resources (rare metals). The second difference brings into play a factor which may have so far been inherent in reproducibility, but with the internet has gained so much in importance that it has become an independent factor — transport. The history of transport in the 19th and the 20th century is the history of modernity — it is not just that transport became faster but it is also a complex of changes in which initially international and then global transport became involved (unification of calendars and units of time, units of measurement, currencies, emergence of bureaucracy, global media ...). Digital transport of data via the global internet network impacted most those branches whose products can be fully digitised. This concerns numbers and mathematical operations, text, images and scientific, industrial and cultural sectors that work with them.

Steyerl in her early films *November* (2004) and *Lovely Andrea* (2007) determines as the starting point of reflection historical images from her own biography — an “action” feminist B-movie she made with the political activist Andrea Wolf (PKK), her own photographs as a bondage girl from the time when the author studied in Japan, which she searches for years later. Her recent projects *Liquidity Inc.* (2014), *Factory of the Sun* (2015) and others, as their titles suggest, bring on the stage non-human entities which by invoking obsessive circulation of cosmic elements (water and sun) return the viewer to the time of Ancient Greek materialism through a quote by the master of martial arts Bruce Lee: „Empty your mind, be formless. Shapeless, like water. If you put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle and it becomes the bottle. You put it in a teapot, it becomes the teapot. Now, water can flow or it can crash. Be water, my friend.”[12]

zůstává reference na bojová umění a na její zavražděnou přítelkyni Andreu Wolf, z níž se v předpovědi počasí (*Liquidity Inc.*) stává „Pásmo tlakové níže Andrea Wolf, které se pohybuje směrem na východ“.

Zde se musíme vrátit na začátek textu k „empirickému argumentu“ dokumentu. Dokumentární obraz změnil v digitální době formu a stala se z něj čtyřrozměrná prostorová mřížka, kterou si můžeme představit jako prostředí, v němž je promítán film *Factory of the Sun.* Fotogrammetrie je věda, jedním z jejíchž zakladatelů byl výše zmíněný Albrecht Meydenbauer. Fotogrammetrie s použitím optiky a projektivní geometrie dokázala měřit prostorové vzdálenosti ve fotografickém obraze pomocí měření vzdálenosti bodů na dvourozměrné ploše fotografického obrazu. Digitální fotografie nezaznamenává obraz jako kontinuum krátkého okamžiku, ale jako hustou síť bodů, které lidské oko v obraz spojuje. V digitální době odpadá abstrakce přepočtu dvourozměrného obrazu na obraz tří- a čtyřrozměrný.

Zpětně se ukazuje, že dvourozměrný obraz (fotografie) s pomocí výpočtu obsahoval plnou informaci o trojrozměrné skutečnosti a třírozměrný obraz — film (plocha + čas) v sobě obsahoval informaci o čtyřrozměrné skutečnosti (prostor + čas).[13] Digitální obraz je tedy obrazem, který informaci potřebnou k fotogrammetrickému měření již vnitřně obsahuje. Veristický dokument v digitální době nemusí a nebude muset mít jakoukoliv mimetickou podobu se skutečností (ta bude nadále existovat jako mimetická fikce pro lidské oko), ale bude se vzrůstající hustotou generovat body na ploše, které budou udávat dokumentární informace ve 4D, nebo chceme-li, pohybující se třírozměrné prostorové mřížce.

Tato vcelku technická pozorování se dají nejlépe demonstrovat na morfování napříč doposud ohraničenými rozměry. Obrazy, předměty i realitu je pomocí digitálních prostředků možné tvarovat podle představ tekutosti (liquidity), bez přechodů mezi různými rozměry. Morfování digitální (pra)pralátky ve 4D je u Steyerl častý seriálně se objevující námět. Stejně jako místa, kde se přepočítávají a mísí dokumentární obrazy, digitální simulace, vědecká data, informace a živé vstupy. Velín, operační místnost, dispečink, newsroom mají v práci Hito Steyerl — ale také v unikátní trilogii Jasona Bourna — centrální místo, a to protože nahradily střihací pult dokumentárního filmaře (Harun Farocki, *Interface*, 1995). Budoucí směry dokumentu tedy dnes předurčuje tandem Jason Wood[14] — Jason Bourne. Oba jsou výborně fyzicky vybaveni a vytrénovaní v kontaktních bojových sportech, protože jedině tak mohou jejich těla využívat rychlosti digitálních dat, s nimiž jsou v konstantní interakci, a obstát tak v divočině, jejímž vůdčím principem je boj.

13
Tato logika mimo jiné vysvětluje, proč kniha o prostupnosti mezi dimenzemi a o existenci více než čtyřdimenzionálních světů *Flatland* (1884) se dočkala pochopení a ocenění až dnes.
(This logic explains why the book about the permeability between dimensions and the existence of more than four-dimensional worlds *Flatland*, 1884, has waited to be understood and appreciated until today.

14
Jason Wood je hlavní hrdina filmu (Jason Wood is the main hero in) *Liquidity, Inc.*

4. Války

Dokumentární obraz byl od svého objevu přímo i v kritické distanci součástí všech válečných konfliktů, například během monitorování pozic a pohybu nepřítele pomocí leteckých snímků. Montáž fotoaparátu do bombardérů během druhé světové války, o níž píše Farocki,[15] změnila vyhodnocování úspěšnosti, a tím strategii i taktiku armád i jednotlivých pilotů. I přestože fotografové válečného dokumentu Dmitrij Baltermanc, Edward Steichen, Lee

A question that arises is whether the next sequel in the series is going to be air (which featured in *Liquidity Inc.*), fire or earth. The aim of these projects is not a quest for the original substance from which the universe is composed (Ancient Greek materialism), but capturing the characteristics of the (original) substance, or rather the (original) rule governing the economics and culture of the digital age. This also concerns the changes in the behaviour of capital at the time of its liquid transport. A constant in Steyerl's work is reference to martial arts and her murdered friend Andrea Wolf, who becomes "the low-pressure area Andrea Wolf moving eastwards" in a weather report (*Liquidity Inc.*).

Here we should return to the beginning of the text and the "empirical argument" of the documentary. In the digital age the documentary image has changed its form and has become a four-dimensional space grid that we can imagine as an environment in which the film *Factory of the Sun* is being screened. Photogrammetry is a science where one of the co-founders was the above-mentioned Albrecht Meydenbauer. Using optics and projective geometry, photogrammetry was able to measure spatial distances in a photographic image by means of measuring the distances between points on the two-dimensional surface of the photographic image. Digital photography does not record the image as a continuum of a brief moment, but as a dense network of points which the human eye connects into an image. In the digital age the abstraction of the recalculation of a two-dimensional image into a three- or four-dimensional one has been dropped.

In hindsight it shows that a two-dimensional image (photograph) contained within itself, with the help of calculation, the full information of three-dimensional reality and a three-dimensional image — film (surface + time)[13] contained in itself information on four-dimensional reality (space + time). A digital image is therefore one in which the information required for photogrammetric measurement is inherently present. A veristic documentary in the digital age need not and will not have any mimetic similarity to reality (this will continue to exist as a mimetic fiction for the human eye), but with increasing density it will generate points on a surface that will give documentary information in 4D, or if you want a moving three-dimensional spatial grid.

These largely technical observations can be best demonstrated in morphing across, as yet, delimited dimensions. Images, objects and reality can be shaped using digital means following the ideas of liquidity, without a transition between the different dimensions. The morphing of the digital (original) substance in 4D is a frequent serialised subject with Steyerl. Just as the places where documentary images, digital simulations, scientific data, information and live inputs are recalculated and mixed. The control room, operations room, and newsroom have a central place in the work of Hito Steyerl — as well as in the unique trilogy with Jason Bourne — as they have replaced the editing desk of a documentary filmmaker (Harun Farocki, *Interface*, 1995). The future direction of the documentary is predetermined today by the tandem Jason Wood[14] — Jason Bourne. Both are extremely physically fit and trained in contact martial arts being the only way their bodies can take advantage of the speed of digital data, with which

Miller a mnoho dalších byli dokumentovaným událostem přítomni, představují „humánní svědectví“, nikoliv empirický argument dokumentarismu. Filmové dokumentární obrazy koncentračních táborů, které vznikly podle předem připravených scénářů týmu kolem hollywoodského režiséra westernů Johna Forda,[16] se staly poprvé v historii součástí důkazního řízení a byly promítány přímo v soudní síni během Norimberského procesu.

Chceme-li porozumět mapě míst a kalendáři cirkulací dokumentárního obrazu, nepomůže nám, pokud se budeme filozoficky tázat po jeho veristické esenci. Lépe se mu přibližuje kriticky asociativní výzkum mocenských a ekonomických zájmů, který Steyerl uplatňuje ve videopřednášce *Is the Museum a Battlefield*? (2013). Cirkulární trajektorie projektilu, který se v příběhu stává opulentní budovou Franka Gehryho a posléze prorazí otvor na výstavě britského sochařství v muzeu, nás v tuto chvíli přivedlo na místo setkání Anabáze Erica Baudelaira a prací Hito Steyerl (a dalších umělců, o nichž zde nebyl prostor mluvit). Území, na němž se tyto práce nachází, je bitevní pole.

Vít Havránek

je kurátor, autor textů a organizátor, žije v Praze. Od roku 2002 pracuje jako ředitel iniciativy současného umění tranzit.cz. Byl kurátorem řady výstav, mimo jiné *Monument transformace* (GHMP v Praze, Kulturní centrum Monthermoso ve Španělsku) a editorem a spolueditorem publikací, např. *Atlas transformace a The Need to Document*, publikoval texty v katalozích a antologiích, např. *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (2008). Působil na VŠUP v Praze, v současnosti přednáší kurátorský kurz na North Carolina University a Prague Institute.

16

Viz dokumentární filmy francouzského historika Christiana Delageho (See the documentary films by the French historian Christian Delage): *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes*, 2006, a (and) *De Hollywood à Nuremberg: John Ford, Samuel Fuller, George Stevens*, 2012

15

Farocki, H. “Reality Would Have to Begin.” *Harun Farocki: Working on the Sightlines.* Ed. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. s. (p.) 193–202.

they are in constant interaction, in order to survive in a jungle where the leading principle is to fight.

4. Wars

From the moment of its discovery the documentary image was directly, or at a critical distance, a component part of all wars, for example during the monitoring of the positions and movements of the enemy using aerial photography. Cameras fitted in bombers during WWII, as described by Farocki,[15] changed the evaluation of efficiency and hence the strategy and tactics of armies and individual pilots. Although the documentary war photographers, Dmitri Baltermans, Edward Steichen, Lee Miller and many others were present in the documented events, they provide “humane evidence” rather than an empirical argument of documentarism. Documentary film images of concentration camps which were made to scripts prepared in advance by the team around the Hollywood director of westerns John Ford,[16] became, for the first time in history, part of judicial evidence and were screened directly in court during the Nuremberg trials.

If we want to understand the map of locations and the calendar of the circulations of the documentary image, it will not help us when we philosophically ask about its veristic essence. We will get closer with a critically associative examination of the power and economic interests which Steyerl applies in the video lecture *Is the Museum a Battlefield* (2012). The circular trajectory of the projectile which becomes an opulent building by Frank Gehry in the story and later makes a hole through the wall at an exhibition of British sculpture in a museum brings us at this point to the place of the meeting of *Anabasis* by Eric Baudelaire and the works by Hito Steyerl (and others who could not be mentioned due to the limited space). The territory where these works are situated is a battlefield.

Vít Havránek

is a curator, author of texts and organiser living in Prague. Since 2002 he has worked as director of the contemporary art initiative, tranzit.cz. He has curated a number of exhibitions, including *The Monument of Transformation* (Prague City Gallery, the Montehermoso Cultural Centre in Spain), has been the editor and co-editor of publications, such as *Atlas transformace* and *The Need to Document* and published texts in catalogues and anthologies, e.g. *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (2008). He worked for the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, and currently lectures on a curatorial course at North Carolina State University — The Prague Institute.

Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

Tiráž Colophon

Editorky: Alžběta Bačíková & Anna Remešová

Editors: Bačíková & Remešová

Překlad: Miloš Bartoň

Translation: Miloš Bartoň

Korektury: Michal Jurza

Corrections: Jurza

Grafická úprava: Nela Klímová

Graphic design: Klímová

Vydavatel: Vysoké učení technické v Brně a etc. galerie

Publisher: Brno University of Technology 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 A NADACE PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA.

FaVU

NADACE PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA

www.etcgalerie.cz
ISBN 978—80—214—5585—6

Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

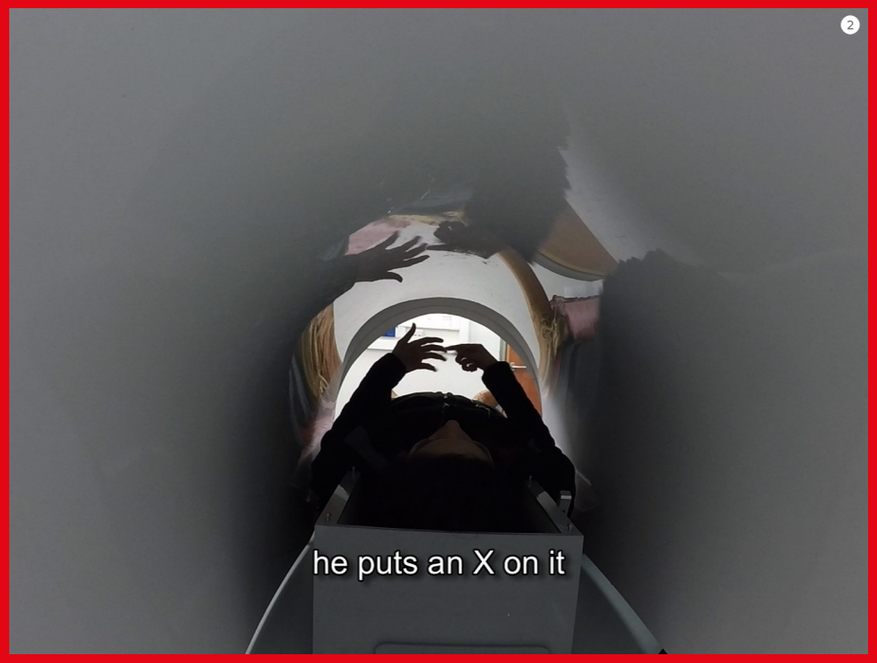
Tiráž

Colophon

1 Nir Evron ve své tvorbě zkoumá historickou paměť, konstrukci její reprezentace a její vztah k přetváření prostoru, zejména k architektuře. Jeho práce jsou často inspirovány politickými kauzami v dějinách a tím, jak jsou dnes vepsány do podoby prostředí, do nějž byly situovány. Evron pracuje s fotografií, videem a filmem, ale vyhýbá se přímé reprezentaci, což ústí v některých případech až k obrazové abstrakci, přestože v pozadí hrají důležitou roli procesy odhalování kontextu místa a jeho kulturního či politického významu.

Video *Cover Version* (2010) se odvíjí od dopisu publikovaného v roce 1943 v New York Times. Dopis měl být údajným svědectvím jedné z 93 krakovských židovských dívek, jež hodlaly hrdinsky spáchat hromadnou sebevraždu, čímž chtěly zabránit tomu, aby padly do područí nacistických vojáků. Dopis byl však již v 70. letech označen za podvrh. Evron požádal čtyři současné izraelské spisovatele, aby dopis rozvedli, a vznikly tak jakési coververze. Ty jsou společně s originálem čteny herečkami v nahrávacím studiu, přičemž je tak otevřeně poukázáno na inscenovanost přednesu a na samotný proces natáčení. Video je koncipované jako dvoukanálová projekce promítaná v galerii na dvě strany visícího plátna. Kromě dívek ve studiu jsou v druhé projekci zobrazeny izraelské ulice stále pojmenované po židovských hrdinkách, přestože pravdivost dopisu byla historiky již dávno vyvrácena. Dílo klade otázku, zda jeho skutečná existence hraje roli, jestliže víra ve smyšlený příběh ovlivňuje skutečnost.

Nir Evron (*1974) je izraelský umělec žijící v Tel Avivu. Studoval na Becalelově akademii umění a designu v Jeruzalémě a Sladeho umělecké škole v Londýně. Vystavoval mimo jiné v Telavivském muzeu (2016), v newyorském New Museum (2014), na 19. Bienále v Sydney, 6. Berlínském bienále (2010) nebo v Centru současného umění v Tel Avivu (2014, 2011). Za svou práci získal četná ocenění, mezi nimi například cenu od izraelského ministra kultury pro video umělce v roce 2017.



1 In his work Nir Evron explores historical memory, the construction of its representation and its relationship to reshaping space, and to architecture in particular. His output is often inspired by political cases in history and the way they are today imprinted on the form of the environment in which they were situated. Evron works with photography, video and film, but avoids direct representation, which may lead in some situations to image abstraction, although an important background role is played by the processes of revealing the context of the place and its cultural or political significance.

The *Cover Version* (2010) video unfolds from a letter published in 1943 in The New York Times. The letter was allegedly a testimony by one of the 93 Jewish girls from Krakow who prepared themselves for a heroic death by committing mass suicide to prevent their falling into the hands of Nazi soldiers. In the 1970s the letter was declared a fake. Evron asked four contemporary Israeli novelists to elaborate on the letter creating something like cover versions. These are read together with the original one by actresses in a recording studio, which highlights that it is a staged reading and the recording process itself.

The video has been conceived as a double-channel projection screened in the gallery on the two sides of hanging canvas. Apart from the girls in the studio, the second projection shows Israeli streets still bearing the names of the Jewish heroines, regardless of the genuineness of the letter long having been refuted. The work poses the question of whether the letter's real existence plays a role when a convincing belief in the imagined story makes it reality.

Nir Evron (*1974) is an Israeli artist living in Tel Aviv. He studied at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem and the Slade School of Fine Art in London. He has exhibited, for example, in the Tel Aviv Museum (2016), in the New Museum in New York (2014), at the 19th Biennial of Sydney, the 6th Berlin Biennial (2010) or in the Centre for Contemporary Art in Tel Aviv (2014, 2011). For his work he has received numerous awards, such as an award from the Israeli minister of culture for video artists in 2017.

Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

Tiráž

Colophon

2 *Video Image* Blockade z roku 2015 vychází z dopisu, který v roce 2014 poslali veteráni elitní izraelské vojenské jednotky 8200 politickým a armádním představitelům země. V textu dopisu promlouvali tito bývalí členové tajných izraelských služeb o sledování a kontrole palestinské populace a o praktikách, které buď museli sami vykonávat, nebo kterým byli svědky. Maayan Amir a Ruti Sela využily tuto událost k experimentu, kdy části dopisu a rozhovory se signatáři dopisu promítly náhodné skupině lidí i aktivním vojákům a sledovaly za pomoci magnetické rezonance aktivity jejich mozku. Na experimentu spolupracovaly s izraelským Weizmannovým vědeckým institutem, jehož pracovníci ve videu komentují výsledky měření a poukazují na proměňující se mozkovou aktivitu — především na to, jak na předkládané informace reagují mozková centra vidu a sluchu.

Maayan Amir a Ruti Sela zaznamenávají v jednoduché dokumentaní formě vědecký experiment, který poukazuje nejen na dlouhotrvající izraelsko-palestinský konflikt, ale především na vlastní chování lidí, kteří jsou jeho součástí, a na to, jakým způsobem se standardizovala jejich autocenzura. Video *Image Blockade* je součástí projektu Exterritory, který autorky společně iniciovaly v roce 2009 a jenž se pokouší nejen hledat, ale také vytvářet diskursivní a fyzická místa pro vyrovnanou a interdisciplinární výměnu, jež by tak nebyla zatížena nároky konkrétního teritoria či národnosti. Výsledkem jsou setkání a promítání (na plachty lodí) v oblasti mezinárodních vod — odtud pochází název projektu Exteritorry označující situaci „mimo teritorium“, ale také pořádání seminářů a workshopů v rámci různých akcí, často propojených s mezinárodní uměleckou scénou.

Ruti Sela (*1974) žije a pracuje v Tel Avivu a vede katedru videa na umělecké škole Midrasha. Zároveň učí také na Becalelově akademii umění a designu a na Haifské univerzitě. Magisterská studia absolvovala na filmové katedře na univerzitě v Tel Avivu. Byla oceněna mnohými významnými uměleckými cenami, mimo jiné také cenou pro mladé umělce od izraelského ministerstva školství. Pracuje především v médiu videa a své práce vystavovala například na Bienále v Sydney (2006), Istanbulském bienále (2009), Berlínském bienále (2010) nebo na Manifestě 8 (2010).

Maayan Amir (*1978) žije a pracuje v Tel Avivu a je umělkyní a nezávislou kurátorkou. V Centru pro výzkum architektury na londýnské Goldsmiths obdržela titul PhD. Je editorkou knihy Documentally (2008), která shromáždila eseje o izraelském dokumentárním filmu. Podílí se jako výzkumná pracovnice na projektu Forensic Architecture a má za sebou množství kurátorovaných výstav a publikovaných textů v knihách a katalozích. Učí na Haifské univerzitě a na univerzitě v Tel Avivu.

3 Video *Newsreel 63* od umělkyně Niky Autor je součástí dlouhodobějšího fungování slovinského kolektivu Newsreel Front (Obzorniška fronta), který od roku 2013 publikuje dokumentární videa. Ta se vždy nazývají stejně (Newsreel), mění se akorát pořadové číslo a témata, která se často týkají politických a společenských událostí ve Slovinsku. Newsreel je specifická filmová forma, v českém kontextu známá spíš jako „filmový týdeník“. Její počátky se datují k roku 1911 a fungovala až do 60. let, kdy její roli informačního média převzala televize. Ve Slovinsku vzniklo v letech 1946—1951 celkem 54 zpravodajských předfilmů, proto kolektiv Obzorniška fronta pojmenoval své první video „Newsreel 55“. V pořadí již deváté video vytvořila Nika Autor, která je členkou tohoto kolektivu, pro slovinský pavilon v Benátkách v roce 2017.

Newsreel 63 navazuje na tradici zpravodajských předfilmů, které vznikaly v 60. letech v USA v produkci aktivistického a levicového uskupení Newsreel Group. Ta byla založena v New Yorku v roce 1967 se záměrem distribuovat a vytvářet krátké filmy, jež referovaly o aktivitách levicového hnutí. (Jedním z prvních filmů byl čtvrthodinový snímek o Straně černých panterů.) Jako výchozí obraz slouží videu Newsreel 63 záběr z mobilu dvou migrantů, kteří cestují skryti na podvozku vlaku na trase mezi Bělehradem a Lublaní. Nika Autor se skrze historii filmových obrazů, ve kterých se objevuje železnice a její infrastruktura, pokouší pochopit společenský a politický význam tohoto krátkého videa zaznamenávajícího riskantní cestu přes hranici dvou států. Zachycuje tak nejen vývoj jednoho konkrétního tématu uvnitř vizuální kultury, ale využívá také historický příběh železnice jako symbol proměňující se společnosti. Newsreel se tak pro autorku stává způsobem, jak rozšířit linii mezi tradičními informačními médii a experimentální kinematografií, jež angažovaně vede diváků pohled a nechává jej, aby zaplňoval prázdná místa vlastními myšlenkami a pohledy.

Nika Autor (*1982) absolvovala Akademii výtvarných umění a designu v Lublani a doktorský program ukončila na Akademii výtvarných umění ve Vídni v roce 2016. Je spoluzakladatelkou a členkou kolektivu Obzorniška fronta a její práce jsou součástí sbírek Moderna galerija v Lublani, Mezinárodního centra grafického umění v Lublani, Galerie umění Slovenj Gradec a soukromé umělecké sbírky RIKO. Za svou práci obdržela ocenění Jakopič, studentskou cenu Prešeren z Akademie výtvarných umění a designu a ocenění France Brenk za úspěchy v oblasti filmové kultury. Žije a pracuje v Lublani.

2 The *Image Blockade* video from 2015 is based on a letter sent in 2014 by veterans from an elite Israeli military unit 8200 to political and army representatives of the country. In the text of the letter the former members of the Israeli secret services spoke about the monitoring and control of the Palestinian population and the practices that they had to follow or they witnessed. Maayan Amir and Ruti Sela used this event for an experiment when they screened parts of the letter and conversations with the letter signatories to a random group of people and soldiers on active service and by means of magnetic resonance observed the activities of their brain. They collaborated on the experiment with the Weizmann Institute of Science in Israel whose staff comment in the video on the results of the measurements and show the changing brain activity — particularly the response by the brain centres of sight and hearing to the presented information.
In a simple documentary form Maayan Amir and Ruti Sela record a scientific experiment which points to the long-lasting Israeli-Palestinian conflict, but most of all to the actual behaviour of the people who are part of the conflict and the way their self-censorship has become standardised.
The *Image Blockade* video is part of the Exterritory project which the artists initiated in 2009 and which attempts to search for and create discursive and physical places for a balanced and interdisciplinary exchange, which would not be loaded with the rights of a concrete territory or nationality. The outcomes are meetings and screenings (on ship sails) in international waters — hence the project title “Exteritorry” denoting a situation “outside a territory”, as well as organising seminars and workshops within various events, often connected with the international art scene.

Ruti Sela (*1974) lives and works in Tel Aviv and leads the video department at the Midrasha art school. She also teaches at the Bezalel Academy of Arts and Design and the University of Haifa. She completed her master's studies at the film department of Tel Aviv University. Ruti Sela received a number of important art awards, such as an Award for Young Artists from the Israeli Ministry of Education. She works mainly in the medium of video and exhibited, for example, at the Biennial of Sydney (2006), Istanbul Biennial (2009), Berlin Biennial (2010) and at Manifesta 8 (2010).

Maayan Amir (*1978) lives and works in Tel Aviv and is an artist and independent curator. She received her PhD at the Centre for Research Architecture Goldsmiths in London. She is the editor of the book Documentally (2008), which collected essays on Israeli documentary film. She collaborates as a researcher on the Forensic Architecture project and has organised a number of curated exhibitions and published texts in books and catalogues. She teaches at the University of Haifa and Tel Aviv University.

3 *The Newsreel 63* video by the artist Nika Autor is a constituent part of a long-term operation of the Newsreel Front (Obzorniška fronta) collective from Slovenia, which has been publishing documentary videos since 2013. They always bear the same title (Newsreel), with changing sequence numbers and subjects which often touch on political and social events in Slovenia. Newsreel is a specific form of short documentary film. Its beginnings date from 1911 and it continued until the 1960s when its role as an information medium was replaced by television. As a total of 54 newsreels were made between 1946 and 1951 in Slovenia, the Obzorniška fronta collective named its first video “Newsreel 55”. The 9th video in the present sequence was created by Nika Autor, who is a member of the collective, for the Slovenian pavilion in Venice in 2017.

Newsreel 63 continues the tradition of short films with news stories made in the 1960s in the USA in the production of the activist and left-wing Newsreel Group. It was established in New York in 1967 with the aim to distribute and create short films reporting on the activities of the leftist movement. (One of the first films was 15-minute-long footage of the Black Panther Party.) *The Newsreel 63* video starts with an image from the mobile phone of two refugees who travel stowed away on the undercarriage of a train on the line between Belgrade and Ljubljana. Through a history of film scenes featuring the railway and its infrastructure, Nika Autor attempts to grasp the social and political significance of the short video recording the risky travel across the borders of two countries. She captures the development of a single concrete subject within visual culture, but she also uses the historical narrative of the railway as a symbol of changing society. For the artist, Newsreel becomes a way of expanding the boundary between traditional information media and experimental cinematography, which engages the viewers and guides their view but leaves them to fill the empty places with their own thoughts and views.

Nika Autor (*1982) graduated from the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana and she finished a doctorate programme at the Academy of Fine Arts in Vienna in 2016. She is a co-founder and member of the Obzorniška fronta collective and her works can be found in the collections of the Moderna galerija in Ljubljana, the International Centre of Graphic Arts in Ljubljana, the Art Gallery Slovenj Gradec and the RIKO private art collection. For her work she received the Jakopič award, the Prešeren student award from the Academy of Fine Arts and Design and the France Brenk award for achievement in the field of film culture. She lives and works in Ljubljana.

Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

Tiráž

Colophon

3

4 Videa Marie Lukáčové často balancují na hraně mezi dokumentárním a hraným filmem; využívá reálné lokace, aby odkázala na symbolické významy daných prostředí (obranné bunkry, lesy, urbánní veřejná prostranství), která digitálně modifikuje. Snímek *ČHOS* (2015/2016) je v autorčině tvorbě nezvyklý díky práci s improvizujícími postavami a historicky zatíženou architekturou. Děj se odehrává v prostředí bunkrů a pohraničního pásma, které střeží České hraničářské a obranné společenství. Postavy, ve filmu zastoupené bezdomovci žijícími v bunkrech, na sebe berou důležité role ochránců, kteří zamezují volnému pohybu zboží a materiálu přes hranice. Ve videu *ČHOS* se objevuje přenášení fiktivního příběhu, který však odráží skutečnou a aktuální společenskou tématiku, do reálného urbanistického či architektonického prostředí, což je hlavním charakteristickým znakem autorčiných děl.

Marie Lukáčová (*1991) absolvovala bakalářský program v ateliéru Malířství 1 na brněnské Fakultě výtvarných umění a v roce 2017 ukončila magisterské studium na pražské UMPRUM v Ateliéru supermédií. Je členkou Ateliéru bez vedoucího. Věnuje se propojením 3D animace s médiem dokumentu a její dřívější práce vznikaly často ve spolupráci s umělcem Jakubem Ročkem. Specifikem videí Marie Lukáčové je lyrický fiktivní příběh, skrze který autorka prezentuje současná společenská témata — například otázky feminismu či budoucnosti viděné perspektivou technologického vývoje. Žije a pracuje v Praze.

5 Dosud nejnovější video Davida Přílučíka s názvem *Blind Bidding* (2017) se zabývá současným vývojem v oblasti analýzy dat a jejich distribuce, což autor demonstruje na příkladu z filmového průmyslu. Video ukazuje fiktivního vývojáře Petera Davise, jak přednáší o možnostech využití dat pocházejících ze starých filmů režiséra Victora Fleminga. Ačkoliv je Fleming již dávno po smrti, lze dnes spekulovat o jeho potenciálních nových filmech, jejichž děj vychází z režisérových realizovaných snímků. *Blind Bidding* však nespekuluje o podobě budoucnosti jako takové, ale o způsobu jejího formování a o tom, kdo má právo jej utvářet. Ve videu tak vyvstávají důležité otázky ohledně možných dopadů technologického vývoje na kulturní a sociální sféru.

David Přílučík (*1991) absolvoval na Akademii výtvarných umění v Praze v roce 2016. Během studia prošel ateliéry Jiřího Lindovského, Tomáše Vaňka, Ruth Noack, Simona Waschmutha a stáží v Izraeli na Becalelově akademii umění a designu v Jeruzalémě. Je členem Ateliéru bez vedoucího, spolku Artyčok TV, také spolupracuje s neziskovými a aktivistickými organizacemi. Žije a pracuje v Praze.

3

4 The videos by Marie Lukáčová often balance on the edge between documentary and feature film. She uses real locations to refer to the symbolic meaning of a particular environment (defence bunkers, forests or urban public spaces), which she digitally modifies. The *CBDS* (2015/2016) video is unusual for the artist's output in that it works with improvising characters and historically loaded architecture. The story takes place in the environment of bunkers and the border area guarded by the Czech Border Defence Society. The characters represented in the film by the homeless living in the bunkers take on the important roles of protectors who prevent free movement of goods and material across the border. In the *CBDS* video a fictitious story, which nevertheless reflects a real and current social theme, is transposed into a real urban or architectural environment which is the principal characteristic of the artist's works.

Marie Lukáčová (*1991) completed her bachelor's studies in the Painting 1 studio at the Brno Faculty of Fine Arts and in 2017 completed her master's studies at the Prague UMPRUM in the Supermedia Studio. She is a member of the Studio without Master. She experiments in merging 3D animation with the medium of the documentary and her previous works were often created in collaboration with the artist Jakub Roček. A specific feature of the videos by Marie Lukáčová is a lyrical fictitious story through which the artist presents topical social themes – such as the issues of feminism or the future seen with the perspective of technological development. She lives and works in Prague.

5 The most recent video by David Přílučík called *Blind Bidding* (2017) is concerned with current developments in the field of data analysis and its distribution, which the artist demonstrates on an example from the film industry. The video shows a fictitious developer Peter Davis lecturing on the possibilities of using data originating from old films by the director Victor Fleming. Although Fleming has long been dead, it is possible to speculate today on his potential new films with the stories based on the works previously made by him. *Blind Bidding* does not speculate on the form of the future as such but on the way it will be formed and on who has the authority to shape it. The video gives rise to important questions concerning the possible impact of technological development on the cultural and social sphere.

David Přílučík (*1991) graduated from the Academy of Fine Arts in Prague in 2016. During his study he went through the studios of Jiří Lindovský, Tomáš Vaněk, Ruth Noack, Simon Waschmuth and has been on a study stay in Israel at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem. He is a member of the Studio without Master, the Artyčok TV association, and collaborates with not-for-profit and activist organisations. He lives and works in Prague.

Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

Politics of Truth I: Between Reality and Fiction

Tiráž Colophon

ISBN 978—80—214—5585—6