



Politika pravdy III: Obraz druhého

Politics of Truth III: Image of the Other

Na obálce je použit záběr z videa *Wutharr, Saltwater Dreams* od filmového kolektivu Karrabing, 2016.

Politika pravdy III: Politics of Truth III: Obraz druhého Image of the Other



Politika pravdy III: Politics of Truth III: Obraz druhého Image of the Other

1 Video *Wonderland* (2016) zachycuje neslyšícího kurdského chlapce, který za pomoci gest popisuje traumatickou zkušenost s válkou. Třináctiletý Mohammed se svou rodinou uprchl z města Kobani, které leží na severu Sýrie blízko turecké hranice. Město od září 2014 prodělalo těžké obléhání ze strany ISIS. Chlapec používá své tělo, aby převyprávěl, co zažil. Jako diváci jsme tak vedeni k domýšlení, co jeho pohyby znamenají. Práce poukazuje na to, jak obtížné sdělitelné jsou zkušenosti s násilnými událostmi a že k jejich pochopení je potřeba aktivní přístup těch, kteří je nezažili. Video bylo v roce 2017 součástí 15. istanbulského bienále a nedávno jej vystavila londýnská Tate Modern.

Erkan Özgen (*1971) se narodil ve městě Derik v provincii Mardin na jihovýchodě Turecka. Studoval obor malby na Çukurova University, kde absolvoval v roce 2000. Umělec pracuje zejména na videoinstalacích a své práce vystavuje v Turecku i v zahraničí. Účastnil se skupinových výstav mimo jiné ve Francii, Německu, Íránu, Itálii, Izraeli, Libanonu, Nizozemsku, Rakousku, Velké Británii, Spojených státech amerických, Slovinsku a Černé Hoře. V roce 2005 se účastnil rezidenčního programu International Artists Studio Program v Rooseum Center ve švédském Malmö. Tentýž rok obdržel ocenění Prix Meuly v Kunstmuseum Thun ve Švýcarsku. V roce 2008 se účastnil pobytu Can

Xalant v Center for Creating and Contemporary Thought v Mataró v provincii Barcelona. Organizoval také workshopy v Bejrútu, Damašku, Diyarbakiru nebo Enschede a v Turecku i v zahraničí přednáší o současném umění.



1 The video *Wonderland* (2016) captures a deaf Kurdish boy who uses gestures to describe his traumatic war experience. Thirteen-year-old Mohammed fled with his family from Kobani, a city situated in the north of Syria close to the Turkish border. From September 2014 the city resisted a severe siege by the ISIS. The boy engages his body to relate what he has lived through. As viewers we are led to imagine in our minds what his movements mean. The work accentuates the difficulty in mediating the experience of violent events and points out that an active approach on the part of those who did not experience the violence is needed in order to understand. In 2017 the video was on show as part of the 15th Istanbul Biennial and it was recently exhibited at Tate Modern in London.

Erkan Özgen (*1971) was born in Derik in the Mardin province in southeast Turkey. He studied painting at the Çukurova University, from where he graduated in 2000. The artist works mainly in video installations and frequently exhibits his work in Turkey and abroad. He has taken part in group exhibitions in France, Germany, Iran, Italy, Israel, Lebanon, the Netherlands, Austria, Great Britain, the USA, Slovenia and Montenegro. In 2005 he participated as resident in the International Artists Studio Program at the Rooseum Centre in Malmö in Sweden. In the same year he received the Prix Meuly from the Kunstmuseum Thun in Switzerland. In 2008 he stayed at the Can Xalant Centre for Creating and Contemporary Thought in Mataró in the province of Barcelona. He

organised workshops in Beirut, Damascus, Diyarbakir and Enschede and he lectures on contemporary art in Turkey and abroad.



We have ancestors in this country.

Na obálce je použit záběr z videa *Wutharr, Saltwater Dreams* od filmového kolektivu Karrabing, 2016.

Politika pravdy III: Politics of Truth III: Obraz druhého Image of the Other

2 Ve filmu *When the Dogs Talked* (2014) řeší skupina aboridžinských obyvatel bytovou krizi. Zatímco dospělí se dohadují o tom, zda má smysl pokračovat v sociálním bydlení či udržovat vztah k posvátné zemi, děti se vyrovnávají s tím, jaký má v rámci jejich životů ovlivněných globální kulturou smysl tradiční uvažování. Ve filmu se míchá fikce s realitou každodenního života uvnitř struktur moderní bílé společnosti.

Snímek *Wutharr, Saltwater Dreams* (2016) zkoumá v téměř psychedelickém a surrealistickém obraze morální pravidla ustanovená křesťanskými misionáři. Video tak upozorňuje na proměnu ducha, která je základem jakéhokoli koloniálního

projektu. Větší skupina rodinných příbuzných se potýká s porouchaným motorem a uvíznutím uvnitř buše. Postupně vychází najevo, jakou roli hrají v tomto incidentu jejich předkové, stát či křesťanská víra. Film tak ukazuje současné rozpory v životech domorodých obyvatel.

Karrabing Collective (od 2008) je filmové uskupení, které vzniklo ve snaze kriticky a aktivisticky reagovat na vládní opatření proti domorodým kmenům na severozápadě Austrálie. Zhoršující se sociální podmínky a nucené opouštění území kvůli těžbařským zájmům vedly ke spojení několika členů, kteří společně s antropoložkou a teoretičkou Elizabeth A. Povinelli začali natáčet filmy o sobě, o zkušenostech

místních lidí a jejich životních situacích. Vznikly tak snímky, ve kterých se mísí dokumentární obraz s inscenovanými formami. Tento přístup sami členové Karrabing nazvali „improvizačním realismem“.

2 In the film *When the Dogs Talked* (2014) a group of aboriginal people is trying to solve a housing crisis. While the adults discuss whether it makes sense to continue social living or maintain the relationship with the sacred land, children try to figure out what sense does traditional thinking make in their lives influenced by global culture. In the film fiction mixes with everyday reality within the framework of modern white society.

The film *Wutharr – Saltwater Dreams* (2016) examines, in almost psychedelic and surrealist images, the moral rules laid down by Christian missionaries. The video draws attention to the change of the spirit which is at the heart of every colonial project. A larger group of family relatives is struggling with a broken engine

and being stuck in the bush. Gradually, we learn about the role of their ancestors, the state or Christian religion in this incident. The film exposes present-day contradictions in the lives of the Aborigines.

Karrabing Collective (founded 2008) is a film group, the birth of which was driven by an effort to critically respond in an activist manner to government measures negatively impacting the native tribes in the northwest of Australia. Worsening social conditions and forced relocation from the territory in the interest of mining companies led to several native members joining forces and together with the anthropologist and theorist Elizabeth A. Povinelli they started making films about themselves, the experience of the local people and their life situation. The result was

films in which documentary images mix with staged forms. The Karrabing members call this approach “improvisational realism”.

Obsah Index

4 5
Úvod Introduction

10 11
Alžběta Bačíková
& Anna Remešová:

Rozhovor Interview
s Josefem Fulkou with Josef Fulka

22 23
Vjera Borožan:

Možnosti Possibilities of
nejnižšího odlivu the Lowest Tide

Úvod

Dokumentární film se vždy výrazně podílel na koloniálním pohledu na Druhého. Obrazy, které vznikaly v rámci etnografických výzkumů, většinou odrážely kulturní konvence filmového tvůrce. Třetí kapitola výzkumného projektu etc. galerie *Politika pravdy* se proto ptá, jak lze prostřednictvím sebekritických dokumentárních strategií zobrazovat Druhého takovým způsobem, který je schopen vybalancovat kulturní, historické, politické a ideologické hranice mezi zobrazovaným a zobrazujícím. Je možné přizpůsobit produkční podmínky kulturnímu prostředí, ze kterého Druhý pochází? A do jaké míry lze vytvořit takové kolaborativní video, které zakládá rovný přístup k reprezentaci?

Videa, která reflektují marginalizovanou pozici Druhého a která poukazují na konvence v reprezentaci, se často obrací buď do historie kinematografie, kde můžeme najít zakládající objektivizující vztah k zobrazované jiné kultuře, nebo k podmínkám současné distribuce obrazu v kontextu zpravodajských médií. Druhé jmenované téma lze sledovat v dnes již ikonickém snímku *Episode III: Enjoy Poverty* (Epizoda III: Užijte si chudobu, 2008), ve kterém umělec Renzo Martens poukazuje na komercializaci obrazů chudoby a chudých ze strany západoevropských médií; ke kořenům dokumentárního filmu se pak obrací třeba izraelský umělec Guy Ben-Ner ve videu *Escape Artists* (Umělci na útěku, 2016). Tento snímek zachycuje Ben-Nera, jak v detenčním centru Holot uprostřed Negevské pouště v Izraeli pořádá filmové workshopy pro zde uvězněné migranty a diskutuje s nimi mimo jiné o prvním „dokumentárním filmu“ *Nanuk, člověk primitivní* od Roberta J. Flahertyho (1922). Film slouží Ben-Nerovi jako příklad dokumentárního díla, které pod rouškou etnografického poznání zobrazuje Druhého jako někoho primitivního a kulturně zaostalého; kde je jasně naznačený vztah mezi autoritou amerického tvůrce a skupinou domorodců. Izraelský umělec poukázáním na tento již téměř sto let starý snímek připomíná, že konstruování Druhého dodnes nereflektovaně pokračuje v různých formách produkce obrazu, ať už mediálního, nebo filmového.

Videa, prezentovaná v rámci třetího bloku o dokumentárních strategiích s názvem „Obráz Druhého“, byla rozdělena do dvou promítacích večerů. Jedno projekční pásmo bylo věnováno minoritním skupinám obyvatelstva, které často slouží jako příklady jinakosti. Mezi ně patří i Neslyšící a nevidomí, přičemž každá z těchto dvou skupin byla v galerii reprezentována příkladem jednoho videa, které jsme se pokusili společně se scénáristou a sociálním pracovníkem Hynkem Trojánkem a diváky podrobit kritické diskuzi.

Introduction

Documentary film has always tended to impose a colonial gaze on the Other. The imagery that arose as a result of ethnographic research can be said to mirror the cultural conventions of the filmmaker. The third chapter of the etc. gallery's research project entitled *The Politics of Truth* therefore tables the question of whether it is possible, using self-critical documentary strategies, to depict the Other in a way which can balance the cultural, historical, political and ideological boundaries that differentiate the depicted and the depicter. Is it possible to adapt the production conditions to the cultural environment from which the Other originates? And to what extent is it possible to create a collaborative video which provides equal access to representation?

Videos that reflect the marginalised position of the Other that underline the conventions in representation, either turn to the history of cinematography, where we can find the fundamental objectivising relationship to the depicted other culture, or to the conditions of contemporary image distribution in the context of news media. The latter theme can be traced in the now iconic film *Episode III: Enjoy Poverty* (2008), in which the artist Renzo Martens highlights the commercial abuse of images of poverty and the poor by Western-European media. On the other hand, the roots of documentary film are revisited, for example, by the Israeli artist Guy Ben-Ner in the video *Escape Artists* (2016). The film captures Ben-Ner in the Holot detention centre in the middle of the Negev desert where he organises film workshops for detained immigrants and discusses the first “documentary film” *Nanook of the North* by Robert J. Flaherty (1922) with them. The film serves Ben-Ner as an example of a documentary work which, under the veil of ethnographic research, portrays its subject as primitive and culturally backward, unintentionally revealing a clearly outlined relationship between the authority of the American creator and a group of natives. By pointing to this nearly one hundred year old film the artist reminds us that construction of the Other remains unreflected upon to this day in different forms of image production, be it in media or film.

The videos presented within the third block, called “The Image of the Other”, examines documentary strategies, and has been divided into screenings on two evenings. One series of screenings has been dedicated to minority groups of the population, who often serve as examples of otherness. They include the Deaf and the blind, and each of these have been represented in the gallery by an exemplary video that we attempted to subject to a critical discussion

Neslyšícím jsme věnovali i rozhovor otištěný v této brožuře. Na přednášku v galerii a k rozhovoru byl pozván filozof Josef Fulka, který se zabývá Neslyšícími a znakovým jazykem jakožto figurami jinakosti. V západním myšlení (počínaje Platónem) se Neslyšící často objevuje jako paradigmatický příklad, sloužící k ilustraci zásadního filozofického problému: otázky jazyka, abstraktního myšlení, existence vrozených idejí atd. Postava Neslyšícího se pak stává podnětem k nejrůznějším projekcím ze strany filozofů. Neslyšící a znakový jazyk však mohou podle Fulky sloužit jako příklad negativní (Neslyšícímu chybí sluch) i pozitivní (Neslyšící používá vlastní jazyk, který zakládá svébytné kulturní vzorce dané komunity). Tyto dva pohledy na komunitu Neslyšících nejsou však výsledkem empirického pozorování, ale spíše individuálního postoje daného filozofa či filozofky.

Tyto myšlenky dále rozvíjí samotný rozhovor, kde se kromě odkazů na filozofické myšlení dotkneme také příkladů z oblasti současného uměleckého videa. Ta však bohužel někdy využívají postavu Neslyšícího či znakový jazyk k demonstraci obtíží, jež souvisí se svědectvím o traumatických událostech. Spíše než o druhý pohled — pohled difference, zkoumající jinakost — tak umělci pracují s metaforickým vyobrazením Neslyšících jakožto deficitu: nemožností promluvy či slovního vyjádření. Například izraelská umělkyně Tali Keren ve snímku *The Interpreter* (Tlumočník/ Tlumočnice, 2013) takto pracuje se znakovým jazykem. Tlumočnice do znakového jazyka převypravují voiceover slavného filmu Šoa režiséra Clauda Lanzmanna z roku 1985. Umělkyně v tomto videu zkoumá proces překladu a otázku přechovávání historické paměti. Jak složité je o tragických událostech mluvit, řeší ve videu *Wonderland* (Říše divů, 2016) turecký umělec Erkan Özgen, jehož práce byla v etc. galerii rovněž uvedena.

Snímek *Wonderland* zachycuje neslyšícího kurdského chlapce, který za pomoci gest a znakového jazyka popisuje traumatickou zkušenost s válkou. Třináctiletý Mohammed utekl se svou rodinou z Kobani v severní Sýrii, kde zažil bombardování a okupaci města ze strany ISIS. Özgen, který se ve své umělecké tvorbě věnuje politickým konfliktům na hranici mezi Tureckem a Sýrií a je také aktivistou, chlapce natáčí jednoduchou statickou kamerou a nechává jej popsat otřesné zážitky z války. Mohammedova gestikulace je divákovi srozumitelná i bez tlumočení a ačkoliv je jeho svědectví podstatnou součástí videa, sám Özgen video interpretuje jako prostředek k rozšíření imaginace, která je potřebná k reprezentování nevyjádřitelného.

Jiným příkladem je starší video od chorvatského umělce Ivo Dekoviće *Ivan braucht keinen Fernseher* (Ivan nepotřebuje televizi, 1997), ve kterém se autor snímku vydává na noční procházku s postarším Ivanem, který od narození nevidí. Kamera, která je téměř po celou dobu trvání videa zahalená do tmy, tak obrací naruby „vizuální imperialismus“¹ dominantní kultury, kdy systém reprezentace a „zobrazení pravdy“ podléhá ideologii většinové společnosti. Dokumentární kamera nakonec v případě videa o Ivanovi poukazuje na své limity a přizpůsobuje se zobrazovanému subjektu.

Jak vidíme na příkladu videa *Ivan nepotřebuje televizi*, spolupráce autora a zobrazovaného subjektu se může

between the viewers and the story writer and social worker Hynek Trojánek.

An interview published in this brochure is dedicated to the Deaf and we invited the philosopher Josef Fulka, who studies deafness and sign language as figures of otherness, for the interview and a talk in the gallery. In Western thinking (starting from Plato) the deaf person frequently appears as a paradigm example, serving to illustrate the essential philosophical problem: the problem of language, abstract thinking, the existence of innate ideas, etc. The figure of the deaf person then becomes an impulse for various projections from the part of philosophers. According to Fulka, deafness and sign languages are represented both in negative terms (a deaf person cannot hear) and positive ones (a deaf person uses his/her own language, which is based on the original cultural patterns of the community). However, these two opinions on the Deaf are not the result of empirical observation, but rather reflect the individual attitude of a particular philosopher.

These ideas are further developed in the interview where, apart from references to philosophical thinking, we also touch on examples from the area of contemporary video art. Here also, the character of the deaf person or of sign language is used to demonstrate the difficulties related to giving evidence of traumatic events. Rather than another view — a view of difference, examining otherness — the artists work with a metaphorical depiction of the deficit of the Deaf: an inability to speak or express oneself in words. For example, the Israeli artist Tali Keren in the film *The Interpreter* (2013) works with sign language in this way. Interpreters re-tell the voiceover of the famous film *Shoah* by the director Claude Lanzmann from 1985. In the video the artist investigates the process of interpreting and the issue of preserving historical memory. The difficulty of speaking about tragic events is shown in the video *Wonderland* (2016) by the Turkish artist Erkan Özgen, whose work has been presented in the etc. gallery.

The film *Wonderland* captures a deaf Kurdish boy who uses gestures and sign language to describe his traumatic experiences during the war. The thirteen-year-old Mohammed fled with his family from Kobani in northern Syria, where he witnessed the bombing and occupation of the city by ISIS. Özgen, whose artistic endeavours are dedicated to the political conflicts on the border between Turkey and Syria and is also an activist, films the boy using a simple static camera and lets him relate his shocking experiences. Mohammed’s gesticulation can be understood by the viewer even without the help of an interpreter, and although his evidence is a substantial component of the video, Özgen himself interprets the video as a means of expanding the imagination, which is necessary for representing the unrepresentable.

Another example is an earlier video by the Croatian artist Ivo Deković *Ivan braucht keinen Fernseher* (1997), in which the author takes a night walk with the elderly Ivan who has been unable to see since birth. The camera, which for almost the entire duration of the video is plunged in darkness, upturns the “visual imperialism”¹ of the dominant culture, where the system of representation and “depiction of

1

Kuehnast, Kathleen.
„Visual Imperialism and
the Export of Prejudice.
An Exploration of
Ethnographic Film“.
In: *Film As Ethnography*.
Peter Crafword a (and)
David Turton (eds.),
Manchester: Manchester
University Press, Granada
Centre for Visual
Anthropology, 1992,
s. (p) 183–196.

dít prostřednictvím přizpůsobení produkčních podmínek. Další možností je určitá forma kolaborativního dokumentu. Podle vizuálního antropologa Jaye Rubyho lze kolaborativního dokumentárního filmu — tedy filmu, který respektuje práva obou stran — dosáhnout tím způsobem, že zobrazovaný i zobrazující jsou si od začátku rovni ve svých kompetencích a na všech úrovních produkce.²

S požadavky této rovnosti se mění také přístup etnografů, kteří zpočátku přicházeli k Druhému jako k objektu, se kterým blíže nekomunikovali o jeho vizuální reprezentaci ve výsledném materiálu. Dnes je již naopak běžné, že dokumentární videa vznikají ve spolupráci s dokumentovaným subjektem a nejsou svazovány pomyslným požadavkem „vědecké objektivity“ podmíněným určitou distancí.

V rámci toho vznikají nové otázky ohledně autorství a namísto jednoznačného „obrazu Druhého“ můžeme záznam spíše číst jako zachycení vztahu mezi autorem a zobrazovaným subjektem. Ještě dál v tomto smyslu dochází praxe, kdy jsou produkční prostředky svěřeny do rukou zobrazovaných, kteří s nimi disponují a využívají nabídnuté možnosti, jako jsou například stávající umělecké sítě, ke vzniku a distribuci vlastních snímků. Příkladem, který takovou praxi nejlépe odráží v současném výtvarném umění, je filmový kolektiv Karrabing, o kterém ve svém příspěvku píše teoretička umění Vjera Borozan. Ta popisuje, jak kolektiv aboridžinských aktivistů začal natáčet krátké (cca půlhodinové) filmy o postkoloniálních podmínkách, jimž položili základy australští osadníci. Podstatnou roli ve fungování kolektivu plní antropoložka a aktivistka Elizabeth A. Povinelli, která se situací australského domorodého obyvatelstva zabývá již od 80. let a zároveň poskytuje právníckou podporu a výpomoc s vyplňováním grantových žádostí — právě třeba na natáčení videí.

Kolektiv Karrabing vyvinul vlastní estetiku filmů, ve kterých se reálné sociální obtíže členů skupiny potkávají s lokální mytologií a orální historií, a rozmazává se tak hranice mezi dokumentárním a hraným filmem. Vzniká tak velmi originální forma, kterou sami Karrabing pojmenovali jako „improvizační realismus“. Právě vlastní uchopení zobrazovacích prostředků je jednou z cest, jak nedopustit, aby se z Druhého stala pasivní figura vláčená vnějšími požadavky na „pravdu“ a „správnou“ reprezentaci, ale aby byl naopak Druhý činným aktérem v procesu produkce vizuálního materiálu. Protože je to právě obrazová reprezentace, co hraje zásadní roli při konstruování vztahu k jinakosti — stejně jako tomu bylo v minulosti, tak i dnes.

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

truth” is subordinated to the ideology of the majority society. In the end, the documenting camera ‘recognises’ its limitations and adapts to the depicted person.

As we see in the example of the video *Ivan braucht keinen Fernseher*, a collaboration between the author and the depicted person can be achieved by adapting the production conditions. Another alternative is a certain form of collaborative document. According to the visual anthropologist Jay Ruby a collaborative documentary film, i.e. a film which truly respects the rights of both sides, can be accomplished by ensuring that the depicted and the depicting persons have an equal say on all levels of production right from the start.²

Following the demands of this equality the approach of ethnographers is also changing. Initially they came to the Other as to an object with whom they did not discuss representation or characterisation in the final material. Today it is quite common that documentary videos are made in collaboration with the documented person(s) and are not bound by the imaginary rigours of “scientific objectivity”, which requires maintaining a certain distance.

As a result of the above, new questions arise concerning authorship, and, rather than a clear “image of the Other” we can read the recording more as capturing the relationship between the author and the depicted person. The practice in which the means of (video) production are in the hands of the depicted goes even a step further. They can then use this opportunity, with the aid of existing networks, to create and distribute their own films. A model example which best reflects this practice in contemporary visual art is the Karrabing film collective which is described in the contribution made in the brochure by the art theorist Vjera Borozan. She recounts how a collective of aboriginal activists began shooting short films on the postcolonial condition, the foundations of which were laid by European settlers on the Australian continent. A substantial role in the operations of the collective is played by the anthropologist and activist Elizabeth A. Povinelli, who has studied the situation of the Australian aboriginal population since the 1980s, and at the same time provides legal support and assistance in completing grant applications — such as for filming videos.

The Karrabing collective has developed their own film aesthetic, in which the lived social difficulties of the group members meet local mythology and oral history, blurring the boundary between a documentary and a feature film. The result is a very original form which Karrabing members call “improvisational realism”. Control over the means of depiction is one way of not allowing the Other to become a passive figure pushed around by external requirements for “truth” and “correct” representation, as it is the Other who should be the driving force in the process of production of visual material. The reason for this is that it is exactly representation through images that plays an essential role in building a relationship to otherness — it used to be the case in the past, and it is still today.

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

2

Ruby, Jay.
„Speaking For, Speaking
About, Speaking With,
or Speaking Alongside.
An Anthropological
and Documentary
Dilemma“. <i>Visual</i>
<i>Anthropology Review</i> 7/2,
1991. Dostupné online na
(Available online at)
www.astro.temple.edu/
~ruby/ruby/speaking.html
(vyhledáno dne 29. 8. 2018)
(retrieved 29/8/2018).

Alžběta Bačíková a Anna Remešová: Rozhovor s Josefem Fulkou

Jste autorem knihy *Když ruce mluví: Gesto a znakový jazyk v dějinách západního myšlení*; v jakém vztahu filozofické myšlení a znakový jazyk fungují a v čem je pro vás tato dynamika podnětná?

V historii filozofie se Neslyšící objevují spíše mimoděk, existuje velice málo textů, které by byly celé věnované znakovému jazyku. Ale zmínky se v textech od antiky do 20. století objevují a mě jednoduše zajímalo, co zde přítomnost Neslyšících znamená. Jaký problém reprezentují? Nakonec jsem zjistil, že daný problém je mnohem obecnějšího rázu, že se jedná o otázky jazyka a myšlení, abstrakce, vrozených idejí... To jsou velké filozofické otázky a v rámci nich Neslyšící téměř vždy reprezentuje určitý postoj k danému problému. Velmi aktivní období je v tomto ohledu 18. století, protože to byla doba, kdy převládala empirická filozofie. Filozofové se tehdy zajímali o to, co Neslyšící můžou a nemůžou vnímat nebo zda se smysly mohou navzájem nahrazovat. Velká otázka byl i vznik jazyka. Historicky se pak jednalo i o období, kdy začínala výchova Neslyšících. To znamená, že se dostali do podvědomí širší populace a stali se předmětem zájmu filozofů.

Na začátku mě tyto otázky jen zajímaly, ale pak jsem zjistil, že nelze na tomto tématu pracovat bez toho, aniž bych se učil znakový jazyk. Zjistil jsem, že se mi pak otevírají velmi zajímavé lingvistické, psychologické a filozofické otázky týkající se právě jazyka, a proto vznikla tato kniha.

Můžete krátce shrnout, jakou pozici Neslyšící v dějinách filozofie zaujímají? Jak s nimi filozofické myšlení pracuje?

Shrnuje se to velmi těžko, protože zde neexistuje jeden jedinečný postoj. Když jsem pro potřeby knihy dával dohromady dané texty a třídil jsem je, zdálo se mi, že lze rozlišit dva možné pohledy na Neslyšící v kontextu filozofického myšlení. První je pohled, který jsem označil jako „deficitní“: hluchota je pojímána jako deprivace, jako něco, co lidem chybí. V některých textech se neustále opakuje, že Neslyšícím chybí schopnost abstraktního myšlení, určitá dimenze smyslového vnímání, nebo dokonce řeč. Pak existuje druhá skupina textů, která mi přijde mnohem zajímavější; v nich se filozofové nezabývají tím, co Neslyšícím chybí, ale spíše tím, co umí. To znamená pohled difference, pohled zkoumající „jinakost“. Denis Diderot je dobrým příkladem takového přístupu. Tyto dva pohledy lze v historii filozofie dobře vystopovat od antiky až po současnost, což mě také velmi zaujalo — jedná se o dva různé pohledy, které jsou přítomné i v současných debatách.

Alžběta Bačíková and Anna Remešová: Interview with Josef Fulka

As the author of the book *Hand Talk: Gesture and Sign Language in the History of Western Thought*, how do you perceive the relationship between philosophical thought and sign language and what do you find interesting about its dynamic?

In the history of philosophy, the Deaf appear rather coincidentally and there are only a few texts dedicated solely to sign language. However, remarks do appear in texts from antiquity to the 20th century and I was simply curious what the presence of the Deaf means in those texts. What problem do they stand for? In the end, I found out that the problem is of a more general nature, that it concerns the issues of language and thinking, abstraction, innate ideas... These are major philosophical problems and with respect to them, the Deaf almost always represent a particular attitude to the given problem. The 18th century is a very active period in this respect, as it was a time when empirical philosophy prevailed. Philosophers were interested in what the Deaf can and cannot perceive and whether the individual senses can replace one another. The big question was the origin of language and historically, it was also a period when the education of the Deaf began. This means that the Deaf entered the subconscious of the wider population and became the subject of interest for philosophers. Initially, I was only interested in the questions mentioned above, but later I found out that I could not work on this subject without learning the sign language. I discovered that it opens up very interesting linguistic, psychological and philosophical issues in relation to the language, and that was the impulse for the book.

Could you briefly summarise what is the position of the Deaf in the history of philosophy? How is the philosophical thinking, which you have already mentioned, concerned with them?

It is really difficult to summarise it as there is no single attitude. When I was assembling the texts for the book and sorting them, it seemed to me that you could distinguish two approaches to the Deaf in the context of philosophical thought. The first is an approach that I termed “deficient”: deafness is seen as a deprivation, perceiving people as lacking something. Some texts incessantly repeat that the Deaf lack a capacity for abstract thinking, a certain dimension of sensory perception or even speech. Then there is another group of texts, which I find much more interesting, in which philosophers are not concerned with what the Deaf are lacking but with what they can do. This

Dá se říci, že se tyto přístupy mění? Že lze sledovat vývoj od negativně pojímané hluchoty ke kulturnímu paradigmatu? Tedy k pohlížení na Neslyšící jako na kulturní minoritu?

Podle mě existují stále tyto dva pohledy vedle sebe. V celé České republice je jedna katedra na filozofické fakultě, která se věnuje Neslyšícím a jejich jazyku a která vychází z antropologického pojetí. Ale všechna ostatní odvětví, která se jimi zabývají, jsou oddělení speciální pedagogiky nebo sociální práce. Zde přetrvává pojetí Neslyšícího jako žáka se speciálními potřebami. Což je velmi protivná kategorie. Nedělám si iluze, co se týče nějakého širšího povědomí veřejnosti. Většina lidí si stále myslí, že znakový jazyk je univerzální a všude na světě stejný, což je nesmysl. Mnoho lidí také věří, že Neslyšící nejsou schopni abstraktního myšlení. Ale existuje i celý lékařský diskurz, který se zaměřuje na výuku řeči (a ne znakového jazyka) — a to pomocí chirurgických operací v podobě kochleární implantace apod.

Když jsme pro náš program do etc. galerie hledali videa, ve kterých by umělci pracovali s obrazem Neslyšících, zjistili jsme, že v některých případech je způsob jejich vyjadřování použit k demonstraci nemožnosti nebo neschopnosti komunikace a porozumění. Například Erkan Özgen ve svém videu *Wonderland* zobrazuje neslyšícího chlapce, který se snaží pomocí mimiky a gest vyprávět o svém traumatickém zážitku z války v Kurdistánu. Nemožnost orální promluvy a používání těla k vyprávění událostí, jež chlapec zažil, zde slouží k demonstraci nepřenositelnosti traumatického zážitku, který lze „těžko vyjádřit slovy“. Lze najít podobnou analogii s filozofickými texty, které využívají Neslyšící jako příklady?

Myslím, že podobná analogie mezi tímto videem a texty, o kterých v knize píšu, není. Rozdíl byl často spíše v tom, jestli Neslyšící umí, nebo neumí mluvit. Musím ale říci, že jsem velmi skeptický vůči tomu, klást vedle sebe znakový jazyk a jakousi nevyřknutelnost. Řeči o tom, co se dá a co se nedá vyjádřit, slouží také nějaké ideologii, na to je dobré pamatovat. Připomeňme třeba Judith Butler, která řekla, že kdykoliv se mluví o nevyjádřitelnosti, tak už se něco vyjadřuje, už se o tom mluví.

To, jak mluvíte o tomto přístupu ke znakovému jazyku v uměleckém videu, je mi veskrze nesympatické. Mluvit o válečném traumatu je jedna věc, na druhou stranu si Neslyšící prošli v dějinách vlastními traumaty, proto používat takto jejich jazyk ke svému ideologickému cíli, mi nepřijde vhodné.

Co to znamená, když začnu na Neslyšící pohlížet jako na kulturní komunitu? Když začnu pojímat znakový jazyk jako svébytný jazykový systém? Jaké poznání o jazyku tento pohled přináší?

Zprv — a to pro mě byla velmi fascinující teoretická otázka — jsem si uvědomil, že máme v mozku schopnost jazyka, která, když se nemůže vyjevit v těch tradičních

means a point of view in terms of difference, a point of view that investigates the "otherness". Denis Diderot is a good example of this approach. These two viewpoints can be easily traced back throughout the history of philosophy from antiquity to the present, which I also find fascinating — they are two different approaches present even in current debates.

Can we say that the approaches have been changing? That we can trace development from negatively perceived deafness to a cultural paradigm? Meaning that we see the Deaf as a cultural minority?

As I see it, these two approaches continue to co-exist. In the whole Czech Republic there is only one department at the Faculty of Arts dedicated to the Deaf and their language where the research is based on an anthropological approach. But all the other specialisations which study the Deaf are departments of special pedagogy or social work. There the persistent approach to the Deaf is that to a pupil with special needs. Which is a rather unpleasant category. I have no illusions about the wider awareness of the public. Most people still think that sign language is universal and identical around the globe, which is nonsense. Many people also believe that the Deaf are not capable of abstract thinking. And there is a whole medical discourse concerned with the teaching of speech (and not sign language) — using surgery in the form of cochlear implantations, etc.

When we were searching for videos for our programme in the etc. gallery, in which artists would work with an image of the Deaf, we discovered that in some cases the means of expression were used to demonstrate the impossibility or inability to communicate or understand. For example, Erkan Özgen in his video *Wonderland* depicts a boy with a hearing disability attempting to talk about his traumatic experience from the war in Kurdistan by means of mimicry and gestures. The impossibility of oral speech and the use of the body to communicate the events the boy had gone through serve to demonstrate the non-transferability of a traumatic experience which is "difficult to express with words". Can we find a similar analogy with philosophical texts that use the Deaf as examples?

I do not think there is a similar analogy between this video and the texts that I wrote about in the book. The difference was more often in whether the Deaf can or cannot speak. But I must add I am very sceptical about laying side by side sign language and something that is impossible to put in words. Talking about what can and cannot be expressed also serves an ideology — it's good to bear that in mind. We might mention Judith Butler, who said that whenever we talk about inexpressibility, something is already being expressed; talked about. I find the way you speak about the approach to sign language in the art video very problematic. To speak about the trauma of war is one thing, on the other hand the Deaf have experienced their own traumas throughout history, so to use their language for one's ideological goal seems inappropriate to me.

kanálech, které známe, vynoří se jinde. Rukama lze komunikovat úplně stejně dobře jako prostřednictvím mluveného jazyka. Už máme i přesvědčivé studie o tom, že při znakování a mluvení jsou aktivována stejná centra v mozku. To znamená, že jazyk není omezený na orální modalitu. Ale lze jen velmi těžko mluvit o znakovém jazyku bez toho, aniž bychom se jej alespoň trochu nenaučili — znakový jazyk funguje jinak a ten způsob „jiného fungování“ lze jen velmi těžko popsat. Funguje především v prostoru a v mnohém se od mluveného jazyka liší, ale zároveň se mu i podobá. Když jsem se jej začal učit, připadal mi znakový jazyk velice krásný. Sice je složité naučit se mimiku, která k tomu patří, ale v prostředí, kde znakuji i ostatní, spatříte jeho půvabnost. Dobrým příkladem je třeba tlumočení hudby nebo poezie ve znakovém jazyce. A právě ta jinakost mě přitahovala nejvíce.

Přeložil jste do češtiny také studii Harlana Lanea nazvanou *Pod maskou benevolence*. Jak se podle Lanea utvářel pohled na Neslyšícího jako na Druhého?

Tato kniha je podle mě nejlepší úvod do problematiky hluchoty a znakového jazyka. Zároveň je třeba podotknout, že je velmi nekompromisní a dá se s ní v mnoha ohledech vést debata. Harlan Lane pojímá Neslyšící jako jazykovou minoritu ve vztahu s jinými minoritami. V textu jsou pasáže, kde porovnává kolonizaci neevropských národů a způsob, jakým se o Neslyšících vyjadřují slyšící. Vzal si texty, ve kterých se mluvilo o afrických černoších a vypsál si z nich všechna adjektiva, která se ve vztahu k nim používala. Porovnal je s texty, kde se slyšící — včetně lékařů — vyjadřují o Neslyšících. Vyšlo mu, že jsou překvapivě velmi podobné a že dané výrazy jsou často rozporné. Objevují se zde například pojmy popisující, že jsou zároveň „lstiví“ i „hloupí“. Ale jde i o pojetí, která se opírala o vědecké studie — například existovala představa, že mají černoši menší mozky. A o Neslyšících se tradovaly podobné báchorky.

Byl pro váš text důležitý nebo užitečný i postkoloniální diskurz? Případně jak?

Možná by mohl být, ale neuvažoval jsem o tom, protože jsem vůči tomuto diskurzu poměrně skeptický. Nemám nic proti postkoloniálním studiím jako takovým, ale jazyk, se kterým tento diskurz pracuje — a to platí i pro gender studies a další diskurzy, které se zabývají utlačovanými menšinami — se často začne opakovat. A pak zjistíte, že je překvapivě velmi málo knih, které přichází s něčím novým. Proto jsem vysloveně s postkoloniálním diskurzem nepracoval a zjistil jsem, že si lze poradit i bez něj.

Existují v dějinách nějaké příklady emancipace komunit nebo jedinců Neslyšících? Jaké nalezneme snahy definovat Neslyšící jako kulturní menšinu?

Takové snahy existují již v 18. století. V roce 1779 vyšla kniha sepsaná Pierrem Deslogesem, který se znakovému jazyku věnoval a plédoval pro jeho používání ve vzdělávání

What does it mean when I start to perceive the Deaf as a cultural community? When I begin to take the sign language as an independent language system? What do we learn about language from this point of view?

First — and that was a fascinating theoretical issue for me — I realised that we have this ability for speech in our brain which, when it cannot be expressed through the traditional channels that we know, will emerge elsewhere. The hands are as good for communication as the spoken word. We have even convincing studies that identical centres are activated in the brain when using sign language and speaking. This means that language is not restricted to the oral modality. But it is difficult to talk about sign language without having learnt it at least a little — sign language works in a different way and this way of “working differently” is very hard to describe. It operates in space and differs from spoken language in many respects, but at the same time, it is also similar. When I started to learn sign language, it seemed beautiful to me. It may be complicated to learn the mimicry that accompanies it, but in an environment where the others also use sign language, you will see its charm. A good example is interpreting music or poetry in sign language. And it was this otherness that attracted me the most.

You also translated the study by Harlan Lane, entitled *The Mask of Benevolence* into Czech. How did Lane see the formation of our view of the Deaf as the Other?

In my opinion, this book is the best introduction to the subject of deafness and sign language. That said, it should be noted that it is very uncompromising, and one can argue with it in many respects. Harlan Lane perceives the Deaf as a language minority in relation to other minorities. There are passages in the text where he compares the colonisation of non-European nations and the way by which people who can hear express themselves about the Deaf. He analysed texts that talked about African black people and noted down all the adjectives used in relation to them. He compared them with texts where people with normal hearing — including doctors — talk about the Deaf. It turned out that they are surprisingly similar and that the expressions are often contradictory. For example, the terms that appear there describe them as being simultaneously “sly” and “stupid”. But it was also about the approaches supported by scientific research — such as the idea that black people have smaller brains. And the same fables would be said in relation to the Deaf.

Was the post-colonial discourse important or useful for your text? And if so, in what way?

It could have been, but I did not take it into account, as I am sceptical about this discourse. I hold nothing against post-colonial studies as such but the language that this discourse works with — and that also applies to gender studies and other discourses concerned with oppressed minorities — often tends to become repetitive. And in the

Neslyšících. Máme z této doby apologie znakového jazyka psané Neslyšícími, jako byl sám Desloges. Takové snahy tedy existují, ale samozřejmě ve vztahu k integraci převládal vždy hlas většiny, což je naprosto logické. V případě Neslyšících přišly první emancipační pokusy ze strany slyšících, to je třeba vzít v potaz. První, kdo provedl strukturální analýzu znakového jazyka, byl slyšící vědec William Stokoe, jehož texty se setkaly se značnou rezistencí ze strany komunity Neslyšících. Nebyl přijat hlavně kvůli tomu, že ve znakovém jazyce nekomunikoval, a ani jej moc neuměl. Nakonec se však jejich pohled změnil a ukázalo se, že jeho studie můžou být určitým prostředkem emancipace. Má kniha může být příspěvkem do diskuze o znakovém jazyce, ale jestli nějak komunitě Neslyšících pomůže, to se jednoznačně říci nedá. Zajímavý a určitě přínosný by byl antropologicko-etnologický výzkum pravidel v komunitě, to není vůbec prozkoumané. Také z toho důvodu, že je velmi obtížné se mezi Neslyšící dostat.

Myslíte, že je tedy možné — právě v kontextu filozofického myšlení o Neslyšících, aby sama komunita tyto filozofické přístupy uchopila, a začala by tak vznikat filozofie zevnitř komunity?

Určitě to tak funguje už v lingvistice nebo v antropologii. Právě kvůli tomu, že v lingvistice se první emancipační pokusy objevily nejdříve, určitým centrem byly především Spojené státy americké. Dnes už je zcela běžné, že na některých projektech spolupracují neslyšící i slyšící lingvisté. Ve filozofii takové snahy moc nejsou.

Když navážu na naznačenou problematiku snahy o inkluzivitě ze strany většinové společnosti, jak k tomu mají tedy přistupovat kulturní instituce? Jak by podle vás měly vypadat inkluzivní programy?

Při práci s Neslyšícími přichází do hry především jazyk, to je velmi ojedinělá situace. To znamená, že je třeba zajišťovat tlumočení, ale víme, že tlumočnicků je velmi málo — a například v případě neslyšícího dítěte ve třídě i tehdy, když se nám podaří tlumočnicka zajistit, tak to neznamená, že se dítě podílí na aktivitě třídy. V tomto případě má inkluze velké mezery. A co mají instituce dělat, zjistíme až ve chvíli, kdy budeme poslouchat, co Neslyšící chtějí. Stává se, že Neslyšící dělá konkurz na nějakou pozici v organizaci pro Neslyšící, ale není přijat z důvodu nedostatečné zkušenosti. Nejsem odborník na inkluzi, ale vím, že zatím rozhodování probíhá tak, že Neslyšící nejsou často bráni v potaz a je rozhodováno za ně.

Hraje zde roli charakteristika politického režimu? Pokud například porovnáme režimy před a po roce 1989...

Vím, že mnohem lepší situace je například ve skandinávských zemích, pomáhá zde už jenom to, že ve třídách pro neslyšící děti je neslyšící učitel — to je velmi důležité. Děti tak nemusí bojovat s komunikační bariérou mezi žáky a učitelem. Existují zde i služby, kdy do rodin dojíždí Neslyšící a pomáhají ve vzájemné komunikaci a ve výuce

end, you will find that there are very few books which come up with something new. As a result, I did not explicitly work with post-colonial discourse and discovered that you can do without it.

Are there any examples in the history of the emancipation of Deaf communities or individuals? What efforts do we find to define the Deaf as a cultural minority?

These efforts existed as early as the 18th century. A book published in 1779 was written by Pierre Desloges, who studied sign language and pleaded for its application in the education of the Deaf. We have apologia for sign language from this period penned by the Deaf as was Desloges himself. The efforts existed but, naturally, in relation to integration the voice of the majority had always prevailed, which is logical. In the case of the Deaf, the first emancipation attempts came from the hearing community, which should be taken into consideration. The first to carry out a structural analysis of sign language was the hearing scientist William Stokoe, whose texts faced considerable resistance from the Deaf community. They were not accepted mainly due to the fact that he did not communicate in sign language and did not know it much. Later the attitude changed, and it turned out that his studies could serve as a means of emancipation. My book may be a contribution to the discussion about sign language but whether it will help the Deaf community in any way that is not completely clear. What would be interesting and surely beneficial is an anthropological-ethnological survey of the rules within the community, but this has never been researched. One of the reasons is the difficulty of joining the Deaf community.

Do you think it is possible, in the context of the philosophical thinking about the Deaf, that the community itself would fail to grasp existing philosophical approaches and philosophy would begin to emerge from within this community?

It definitely works like that already in linguistics and anthropology. It is because the initial attempts to emancipate appeared in linguistics first, with the United States being something of a centre. Today it is quite common that deaf and hearing linguists collaborate on some projects. In philosophy, such efforts are quite rare.

To follow up the suggested issue of inclusion efforts on the part of the majority society, how should cultural institutions respond to this? What should inclusion programmes look like in your opinion?

When you work with the Deaf it is primarily language that comes into play, which is a unique situation. It means that you need to provide interpretation, but we know there are very few interpreters — and if there is, for example, a deaf child in a class, even if we do succeed to have an interpreter, it does not mean that the child becomes involved in the class' activities. In this case, inclusion is far from perfect. We can only find out what an institution should do when we

znakového jazyka. Ale na dějiny Neslyšících za socialismu odborník nejsem.

Ptáme se na to, protože nás zajímá, jak může být koncept Druhého rámován ideologicky. Nebo jakou roli v tom hraje jiný přístup k pracovnímu procesu — za minulého režimu měli například Neslyšící mnohem více pracovních příležitostí.

O tom bych si úplně nedělal iluze. Problém inkluze na pracovištích zde asi vždy bude. Nedávno jsem četl, že ve francouzské ústavě byl znakový jazyk kodifikován jako plnohodnotný jazyk, ale autor knihy, který o tom psal, hned vzápětí dodal, že v realitě vzdělávání je znakový jazyk spíše vymycován. A to i přesto, že Francie byla vlajkovou lodí vzdělávání Neslyšících za pomoci znakového jazyka, bohužel ale po milánském kongresu v roce 1880 byl znakový jazyk jako vyučující jazyk Neslyšících zamítnut. Situace se začala zvolna měnit až v sedmdesátých letech a zlom přišel právě v USA, jak jsem již zmínil.

Přednášíte také na Ústavu jazyků a komunikace neslyšících. Jak zde pracujete s filozofickými koncepty? Je potřeba s ohledem na tlumočení přednášek do znakového jazyka přistupovat k filozofickému jazyku jinak?

Na ústavu nepřednáším vysloveně filozofii, ale kulturní dějiny Neslyšících, které jsou spjaté s filozofickými texty. Samozřejmě se vám může stát, že je třeba vyložit širší souvislosti, ale to není tak časté. Pak je třeba obecné pojmy velmi zjednodušit. Zaprvé to však možné je, zadruhé to pomůže i vám, protože se zbavíte filozofické hatmatilky a musíte pak opravdu vysvětlit například empirismus, a to bez toho, abyste používala pojmy, které jsou často zbytečně složité a filozofové s nimi běžně pracují. To ale není problém jen přednášek pro Neslyšící, na hodiny mi chodí i studenti bohemistiky a slyšící studenti. Filozofové by se měli naučit vykládat pojmy tak, aby je pochopilo co největší množství lidí. Nestalo se mi nikdy, že by něco nešlo vysvětlit. Něco je dobré nakreslit, něco postupně vyložit. Existují samozřejmě filozofické směry, se kterými půjde pracovat velmi ztěžka — například fenomenologie, která má velmi svébytnou terminologii, ale Husserla lze těžko vysvětlit i většinové společnosti. Filozofie nakonec mluví o velmi jednoduchých a základních věcech, ale velmi často o nich mluví zbytečně složitě.

Josef Fulka

Působí jako badatel na Oddělení současné a kontinentální filozofie Filozofického ústavu AV ČR a přednáší na Ústavu jazyků a komunikace neslyšících FF UK. Věnuje se filozofii 18. a 20. století a literární teorii s přesahem do psychoanalýzy. Je autorem knihy *Když ruce mluví: gesto a znakový jazyk v dějinách západního myšlení* (2017) a do českého jazyka přeložil studii Harlana Lanea s názvem *Pod maskou benevolence* (2014). Publikoval dále knihy *Roland Barthes: od ideologie k fantasmatu* (2010), *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (2008), *Michel Foucault: politika a estetika* (2005, spoluautor Pavel Barša) a *Zmeškané*

listen to what the Deaf really want. It happens that a Deaf person enters a competition for a position in an organisation for the Deaf but is not accepted because of a lack of experience. I am not an expert in inclusion, but I know that currently the decision-making often excludes the Deaf and decisions are made on their behalf.

Does the nature of the political regime play a role here? For instance, if we compare the regimes before and after 1989...

I know that there is a much better situation in the Scandinavian countries, for instance. The simple aspect that helps there is that classes for deaf children are led by a deaf teacher — this is very important. In this way, children are not forced to negotiate the communication barrier between pupils and a teacher. There are even services when the Deaf regularly visit families and help them with mutual communication and teaching of the sign language. But I am no expert in the history of the Deaf during the communist period.

We ask because we would like to know how the concept of the Other can be ideologically framed. Or what is the role of a different approach to the working process — for instance, in the previous regime the Deaf had many more opportunities to find work.

I would not perceive the situation to be so ideal. The problem concerning inclusion in workplaces will always exist. Recently I read that sign language had been codified as a fully-fledged language in the French constitution, but the author of the book immediately added that in the reality of education sign language tends to be eradicated. Despite of the fact that France was the flag-bearer in the education of the Deaf by means of sign language, but unfortunately after the Congress of Milan in 1880, sign language was rejected as the language for teaching the Deaf. The situation slowly began to change only in the 1970s when a breakthrough was made in the USA, as I have already mentioned.

You also lecture at the Institute of the Languages and Communication of the Deaf. How do you work there with philosophical concepts? Given the interpretation of lectures into sign language, do you need to approach the philosophical language differently?

At the institute, I do not lecture in pure philosophy but rather the cultural history of the Deaf, which is closely related to philosophical texts. It may happen that you need to explain the broader context, but not very often. Then you have to simplify the general terms. Firstly, it is possible, and secondly, it helps with getting rid of the philosophical jargon and explain, let's say, empiricism without using notions which are frequently too complicated, although philosophers work with them on a daily basis. But this is not just an issue of lectures for the Deaf; my classes are also visited by students of Czech literature and hearing students. Philosophers should learn to explain the terms so that the highest possible number of people are able to understand them. It has never happened to me that

setkání. *Denis Diderot a myšlení 20. století* (2004). Z francouzštiny a angličtiny přeložil mimo jiné díla Judith Butler, Étienne Balibar, Julie Kristeva, Michela Foucaulta nebo Gilles Deleuze.

something could not be explained. Sometimes it is good to draw something or to clarify it step by step. Naturally, there are philosophical schools that are really difficult to work with, such as phenomenology, which has a specialised terminology, but it is not easy to explain Husserl to the majority of society either. After all, philosophy talks about very simple and basic things, but quite often it talks about them in an unnecessarily complicated way.

Josef Fulka

Works as a researcher at the Department of Contemporary Continental Philosophy of the Institute of Philosophy of the Czech Academy of Science and lectures at the Department of Deaf Studies of the Faculty of Arts of Charles University. He specialises in the philosophy of the 18th and the 20th century and literary theory with outreaches to psychoanalysis. He is the author of the book *Hand Talk: Gesture and Sign Language in the History of Western Thought* (2017) and has translated Harlan Lane’s study *The Mask of Benevolence* (2014) into Czech. His other published works include *Roland Barthes: od ideologie k fantasmatu* (*Roland Barthes: From Ideology to Phantasm* 2010), *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (*Psychoanalysis and French Thinking* 2008), *Michel Foucault: politika a estetika* (*Michel Foucault: Politics and Aesthetics* 2005, co-author Pavel Barša) and *Zmeškané setkání. Denis Diderot a myšlení 20. století* (*A Missed Meeting. Denis Diderot and 20th Century Thought* 2004). He has also translated works by Judith Butler, Étienne Balibar, Julia Kristeva, Michel Foucault and Gilles Deleuze from French and English.

Vjera Borozan: Možnosti nejnižšího odlivu

Trýzeň bezmocnosti

Austrálie, jako jediný ze států Commonwealthu, nemá v ústavě zakotvené vztahy s původním obyvatelstvem. V australské ústavě dokonce nenalezneme jedinou zmínku o původních obyvatelích tohoto kontinentu. Na rozdíl od ostatních britských kolonií nedošlo mezi britskou vládou a původním obyvatelstvem Austrálie nikdy k podepsání jakýchkoliv úmluv, a tak je v podstatě za jedinou úpravu vztahů dodnes považován (v referendu odhlasovaný) začátek započítávání Aboridžinců do celkového počtu obyvatelstva, datovaný rokem 1967. Padesát let poté, v květnu 2017 se přes dvě stovky zástupců Aboridžinců a obyvatel ostrovů Torresova průlivu shromáždilo pod horou Uluru, aby vydalo prohlášení *Uluru statement from the Heart*, ve kterém požadují více než jen formální uznání statusu původního obyvatelstva v australské ústavě: požadují svůj hlas v podobě stálé parlamentní reprezentace a další věcné změny v ústavě doprovázené strukturálními reformami. V současnosti byla na toto téma obnovena jednání australského vládního výboru a jejich výsledky napjatě očekávají zejména původní obyvatelé. V jedné z vět ulurského prohlášení nazývají Aboridžinci současný přístup australské vlády v otázkách týkajících se původního obyvatelstva „trýzní bezmocnosti“.

Až do druhé poloviny sedmdesátých let 20. století australská legislativa nepřipustně regulovala životy původních obyvatel tohoto kontinentu. Zdejší kolonizační praktiky se projevovaly v různých podobách politického útlaku a kulturní genocidy a výstižně je ilustruje i asimilační politika tzv. „ochranných opatření“ umožňující násilné odebrání dětí z rodin původních obyvatel a jejich následné vykořisťování jako nekvalifikované a špatně placené pracovní síly. V sedmdesátých letech 20. století v rámci oficiálně deklarované politiky multikulturalismu začala australská vláda usilovat o zlepšení postavení původních obyvatel a napravení vztahů mezi nimi a ostatními Australany. Došlo tak k posunu od „politiky asimilace“ k tzv. „politice sebeurčení původních obyvatel“ (indigenous self-determination). Tato éra symbolicky vyvrcholila v roce 1997, kdy australská vláda pod tlakem iniciativy „Bringing them home“ vydala oficiální dokument, který uznal odnímaní dětí původních obyvatel v období tzv. „ukradených generací“ (The Stolen Generations) jako problematické. Uplynulo však dalších deset let, než se v únoru roku 2008 premiér Kevin Rudd poprvé oficiálně jménem australské federální vlády těmto „ukradeným generacím“ veřejně omluvil. Paradoxně právě v tomto období — koncem roku 2007 — zároveň australská vláda přišla s novými opat-

Vjera Borozan: Possibilities of the Lowest Tide

The Torment of Powerlessness

Australia is the only Commonwealth state with no provisions in the constitution regulating relationships with indigenous people. We do not find even a single mention of the continent's indigenous population in the Australian constitution. Unlike other British colonies there has never been any agreement signed between the British government and the indigenous people of Australia, so that the beginning of counting the Aboriginal people in the total population, which was agreed upon in a referendum, and dates to 1967, has been considered the only existing regulation of the relationship up to this day. Fifty years on, in May 2017, over two hundred representatives of the Aborigines and inhabitants of the islands in the Torres Strait convened at the foot of Uluru to make the “Uluru Statement from the Heart”, in which they require more than just a formal recognition of the status of the first nation in the Australian constitution: they want to have a voice in the form of a permanent parliamentary representation and other substantial changes in the constitution accompanied by structural reforms. At present, talks within the Australian government committee on this subject have been resumed and their results are eagerly awaited in particular by the indigenous population. In one of the proclamations in the Uluru Statement, the Aboriginal people call the current approach of the Australian government to issues concerning the first nation “the torment of powerlessness”.

Until the second half of the 1970s, the Australian legislature inadmissibly regulated the lives of the indigenous people of the continent. The local colonial practices were manifested through various forms of political oppression and cultural genocide and are aptly illustrated by the assimilation policy of so-called “protective measures” allowing for a forceful separation of children from indigenous families and their subsequent exploitation as unqualified and low paid labour. In the 1970s, within the officially declared policy of multiculturalism, the Australian government launched a campaign to improve the position of the indigenous population and to set right the relationships between them and the other Australians. There has been a shift from “the policy of assimilation” to the so-called “indigenous self-determination”. The era reached a symbolical climax in 1997 when the Australian government acting under pressure from the “Bringing Them Home” initiative published an official document which recognised separation of children of indigenous people in the period of the so-called Stolen Generations as problematic. However, it took another ten years, until February 2008, for the premier Kevin Rudd to officially publicly apologise, for the first time, on behalf of the

řeními, která významně zkomplikovala každodenní životy původního obyvatelstva.¹

V průběhu zmiňovaných let 2007–2008 dochází k celé řadě protestů původních obyvatel Belyuenu (území nacházejícího se několik desítek kilometrů od severo-australské metropole Darwin), které vyjadřovaly nespokojenost místní komunity s vládními opatřeními — tzv. intervencemi v Severním teritoriu.² Australská vláda v rámci těchto opatření, která mimo jiné měla zajistit lepší úroveň bydlení pro původní obyvatele, slibovala novou bytovou výstavbu na územích, která jim byla navracena. Bohužel vše dopadlo jinak a původní obyvatelé zůstali opuštěni ve stanech uprostřed buše. Nová vládní opatření zároveň vedla ke škrtům v oblasti sociální péče, a zesilovala tím na ně tlak, aby svá území otevřeli těžebním společností.

Kromě protestů a řady dalších aktivit v reakci na výše popsanou situaci vznikl i Karrabing kolektiv — grassroots, komunitní projekt původních obyvatel Belyuenu.³ Tento kolektiv autorů, krystalizující kolem jádra zhruba dvaceti členů belyuenské komunity, realizoval od svého vzniku celou řadu mediálních a filmových projektů. Jejich filmy zaznamenávají velký ohlas jak na poli současného umění, tak ve světě (dokumentárního) filmu. Nejnovější film Karrabingu *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* měl premiéru na nedávném melbournském mezinárodním filmovém festivalu, kde kolektiv již před třemi lety vyhrál v sekci „Best Fiction Short“ se snímkem *When the Dogs Talked*. Na letošním ročníku zmíněného festivalu Karrabing představil i další dva filmy natočené v roce 2017: *Night Time Go* a *The Jealous One*, které se již promítaly v londýnské galerii Tate Modern a v pařížském Centre Pompidou. Filmy Karrabing kolektivu úspěšně infiltrovaly programy celé řady atraktivních diskurzivních institucí současného umění. Byly součástí promítacího programu documenty 14, promítly se v utrechtském BAKu nebo v berlínském HKW. V následujících kapitolách se pokusím vysvětlit, v čem spočívá účinnost jejich specificky lokalizované praxe.

Improizační realismus kolektivu Karrabing

Slovo *karrabing* v jazyce původních obyvatel Belyuenu označuje určitý typ odlivu, potažmo fázi odlivu, při které hladina moře klesá na nejnižší možnou úroveň. Jde o situaci, kdy se moře stáhne daleko od břehů, plavba se komplikuje a hrozí uvíznutí na souši. Takový odliv zároveň odhalí pobřeží — vynoří se nová dočasná konfigurace krajiny, nabídnou se alternativní možnosti pohybu. Právě popsaná ambivalence metafory odlivu nejvýstižněji charakterizuje životy i filmy členů kolektivu Karrabing.

Prostřednictvím svébytného filmového jazyka i ojedinělého přístupu k filmové výrobě analyzují povahu australského osadnického kolonialismu v podmínkách současného pozdního kapitalismu. Zároveň vytváří i svébytnou a alternativní filmovou a aktivistickou praxi původních obyvatel. Svůj přístup, inspirovaný Divadlem utlačovaných i postupy tzv. „Třetího filmu“, definuje kolektiv jako „improizační realismus“. Náčrtý filmových scénářů tak vznikají participativně, často na základě diskuzí o konkrétních příbězích ze života členů kolektivu nebo o vyprávěních a svědectvích jejich předků. Jednotlivé perspektivy aktérů/vypravěčů se prolí-

1	Přestože australská vláda i v současnosti oficiálně deklaruje multikulturalismus a toleranci, počet stížností spojených s rasovou problematikou zaznamenal rapidní nárůst o 59 procent a rozdíl mezi Aboridžinci a zbytkem australské populace se stále více prohlubuje.
2	Tato opatření — tzv. intervence — známé také pod názvem „NT Intervention“ nebo „Emergency Response Intervention“ byly údajně primárně zaměřené na ochranu práv dětí a žen původních obyvatel.
3	Někdy také uváděný pod názvem Karrabing Indigenous Corporation nebo Karrabing Film and Media Collective.

Australian federal government, to the “Stolen Generations”. As a paradox, exactly in this period — at the end of 2007 — the Australian government introduced new measures which disrupted the everyday lives of the Aboriginal people.¹

During the years 2007–2008 numerous protests by the indigenous inhabitants of Belyuen (an area situated several dozen kilometres from Darwin, the capital city of the Northern Territory) took place expressing the discontent of the local community with the government measures — with the so-called “Interventions” in the Northern Territory.² Within the framework of these measures the Australian government, which was to provide for better housing conditions of the indigenous people, promised new housing developments in the territories returned to them. Unfortunately, things turned out in a different way and the indigenous inhabitants were left in tents in the middle of the bush. At the same time, the new government measures led to cuts in social care, increasing the pressure on the indigenous people to open their territories to mining companies.

One of the outcomes of the number of protests and numerous other activities in response to the situation described above was the establishment of the Karrabing Collective — a grassroots community project of the indigenous inhabitants of Belyuen.³ Since its inception, this collective, formed of around twenty members of the Belyuen community, has completed a number of media and film projects. Their films are met with great success both in the domain of contemporary art and in the field of (documentary) film. Karrabing’s latest film, *The Mermaids, or Aiden in Wonderland*, had its debut at the recent Melbourne International Film Festival, where three years ago the collective won in the “Best Fiction Short” section with the film *When the Dogs Talked*. At this year’s edition of the festival, Karrabing presented two other films made in 2017: *Night Time Go* and *The Jealous One*, which had already been screened at Tate Modern in London and the Pompidou Centre in Paris. Films by the Karrabing Collective successfully infiltrated the programmes of many leading discursive institutions from the world of contemporary art. They were included in the programme of screenings at documenta 14, shown at the BAK in Utrecht and at the HKW in Berlin. In the following chapters, I will attempt to explain what makes their specifically situated practice so effective.

The improvisational realism of the Karrabing Collective

The word *karrabing* in the language of the indigenous inhabitants of Belyuen denotes a particular phase of the low tide when the sea level drops to its lowest. It is a situation when the sea recedes far away from the shoreline, sailing becomes complicated and the threat of being cast on dry land is imminent. Such a low tide also exposes the shore — a new temporary configuration of the landscape emerges offering alternative possibilities of movement. The ambivalence of this low tide metaphor characterises most aptly the films and lives of the members of the Karrabing Collective.

Through original film language and a rare approach to film production, they analyse the nature of Australian Settler colonialism in the conditions of contemporary late

1	Although the Australian government has continued to officially declare multikulturalism and tolerance, the number of complaints related to racial issues rapidly increased by 59 per cent and the rift between the Aboriginal people and the rest of the Australian population is becoming deeper.
2	These measures — so-called Interventions — also known as “NT Intervention” or “Emergency Response Intervention” were said to have been primarily aimed at protecting the rights of indigenous children and women.
3	Occasionally also presented under the name of the Karrabing Indigenous Corporation or the Karrabing Film and Media Collective.

nají ve výsledné filmové brikoláži, jež reflektuje jejich zcela specifické pojetí času a prostoru.

Ve filmu *Wutharr, Saltwater Dreams* (2016) — stejně jako v jejich dalších filmech — se děj částečně improvizovaně rozehrává kolem různorodých momentů inhibice, opakovaného překonávání překážek a následků traumatické minulosti. Zkušenost „permanentního uvíznutí uprostřed ničeho“ je ve filmech zpřítomňována prostřednictvím každodenních situací, které kolektiv společně řeší osobitým přístupem a často i s notnou dávkou humoru. Zdánlivě zacyklené směřování odnikud nikam komplikují poruchy aut, poškozené motory člunů, vybité baterie telefonů, rozsáhlé a zbytečné formuláře, nemožnost naplňovat v konkrétních životních podmínkách požadavky někdy zcela absurdních nařízení a zákonů. Metodou „improvizačního realismu“ v podstatě testují i pokouší svou každodenní realitu a znázorňují tak bezvýchodnost ekonomických a sociálních podmínek života většiny původních obyvatel Austrálie. Zároveň však zprostředkovávají chybějící reflexi hluboce zakořeněných problémů, způsobených asymetrií postkoloniálních vztahů a současnou neoliberální politikou ve službách extraktivistické logiky korporátního těžařského průmyslu i fašizujících se společností.

Proměňující se estetiku filmů kolektivu Karrabing, pohybující se v expandujícím poli mezi fikcí a dokumentem, významným způsobem ovlivňuje i experimentování s různými módy filmové produkce a vlastní sebeorganizace. Od počátečních pokusů zapojit do filmové tvorby externí spolupracovníky — zkušené kameramany a střihače (první dva filmy kolektivu Karrabing) — nakonec upustili a rozhodli se oprostit od profesionálů a zažitých postupů produkce filmu, čímž usilovali o větší přiblížení ke každodenním potřebám života belyuenské komunity. Jako příklad takovéto praxe může opět posloužit film *Wutharr, Saltwater Dreams*, který se členové komunity rozhodli natáčet pouze sami za pomoci kamer v mobilních telefonech.

Finanční zázemí pro filmovou tvorbu Karrabingu, stejně jako jejich živobytí, se do velké míry odvíjí od projektové a grantové podpory, která je od počátku existence kolektivu spojena s působením Elizabeth A. Povinelli, antropoložky a aktivistky, jež v současnosti přednáší na Columbia University v New Yorku. Do Belyuenu se Povinelli poprvé dostala v roce 1984 jako čerstvá bakalářka filozofie, kdy obdržela stipendium na studijní pobyt v Austrálii. Právě v této době byla zdejší komunita původních obyvatel v procesu definování nároků na svou půdu a podle australských zákonů musela být reprezentována právníkem a antropologem. Členové komunity tehdy projeví svou důvěru právě jí tím, že byla požádána, aby je v tomto procesu zastupovala. Povinelli se následně rozhodla, že vystuduje antropologii a vrátí se zpět do Belyuenu jako potřebná posila. Tuto vlastní zkušenost často zmiňuje a považuje za klíčovou a vzájemně transformativní, stejně tak jako dlouholeté přátelství, které tkví v základech působení Karrabing kolektivu.

E. A. Povinelli se problematikou postavení a práv původního australského obyvatelstva zabývá dlouhodobě a na mnoha úrovních. Kromě působení v Karrabing kolektivu se této tématice věnuje prostřednictvím aktivistické činnosti, svých přednášek i akademických textů. Ve své

capitalism. Simultaneously, they create a unique and alternative film and activist practice of the indigenous people. Their approach is inspired by the Theatre of the Oppressed and the attitude of the so-called “Third Cinema”, defined by the collective as an “improvisational realism”. Sketches of the film stories are made in a participative manner, often based on discussions of particular stories from lives of the collective members or accounts and testimonials by their ancestors. The individual perspectives of the actors/story-tellers blend into a final film bricolage which reflects their highly specific notion of time and space.

In the film *Wutharr, Saltwater Dreams* (2016), as well as in their other films, the partly improvised action revolves around various moments of inhibition, a repeated overcoming of obstacles and the consequences of a traumatic past. The experience of “being permanently stuck in the middle of nothing” is visualised in the films through everyday situations which the members of the collective tackle together with an original approach and often with a large dose of wit. What seems as a cyclical, directionless aiming is made difficult by cars breaking down, boat engines failing, discharged telephone batteries, long and useless paper forms, and by the impossibility of fulfilling the requirements of often absurd laws and regulations under current living conditions. By applying the method of “improvisational realism” they test and tempt their everyday reality and illustrate the hopeless economic and social living conditions of the majority of the indigenous population. But along the way, they also provide the missing reflection on the deeply entrenched problems caused by the asymmetry of post-colonial relationships and the current neoliberal politics in the service of the extractive logic of the corporate mining industry and increasingly fascist-like societies.

The changing aesthetic of the films by the Karrabing Collective that alternate within the expanding field between fiction and documentary is also significantly influenced by experimenting with different modes of film production and their own self-organisation. Their initial attempts to get external collaborators involved in the film production — experienced cameramen and editors (the first two films of the Karrabing Collective) — were later dropped and they decided to work independently of professionals and established approaches to film production, by which they hoped to come nearer to the everyday needs of the life of the Belyuen community. An example of this practice is the film *Wutharr, Saltwater Dreams*, which the community members made themselves using cameras in mobile phones.

The financial background to Karrabing's film production, and their livelihood, is dependent on the project and grant support which, since the start of the collective's existence, has been tied up with the activities of Elizabeth A. Povinelli, an anthropologist and activist who is currently lecturing at Columbia University in New York and who first arrived in Belyuen in 1984 as a fresh philosophy graduate, when she received a scholarship for a study stay in Australia. It was exactly at that time when, as stipulated by the Australian law, the local indigenous community had to be represented by a lawyer and an anthropologist in the process of defining claims for their land. The community members

knize *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism (Politics, History, and Culture)*, stejně tak jako v publikaci z roku 2016 s názvem *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, analyzuje a reflektuje Povinelli postavení původních obyvatel Austrálie v širším kontextu fungování „moci“ napříč „společností pozdního liberalismu“. Pozice E. A. Povinelli v kolektivu Karrabing není nijak apriorně deklarovaná, a tím pádem explicitně zcela čitelná. Je režisérkou a kameramankou většiny filmů, v některých si zahrála i menší role. Přestože i ostatní členové kolektivu vystupují a prezentují svou tvorbu na veřejnosti, nejčastěji tak činí právě Povinelli, vždy s vědomím významu a určité výjimečnosti svého postavení.

Umělec jako etnograf, nebo antropolog jako umělec?

Vzhledem k tomu, že jedním z důležitých aspektů filmové tvorby kolektivu Karrabing je také narušení klasického „etnografického pohledu“ projektovaného skrze filmový obraz Druhého, který se v minulosti proměňoval a s různou intenzitou rezonoval napříč obory, uvedu zde dva vybrané příklady takovéto praxe v kontextu menšího historického a mezioborového exkurzu.

Prvním z nich je průkopnický výzkumný projekt *Navajo Film Themselves*, který v roce 1966 iniciovali antropologové Sol Worth a John Adair v komunitě Pine Springs v Arizoně. Cílem tohoto projektu bylo „naučit“ vybranou skupinu navažských indiánů natáčet dokumentární filmy. Bylo přitom klíčové zprostředkovat formou základní instrukce pouze technické/technologické aspekty procesu výroby filmu, aby nedocházelo k dalším druhům ovlivnění. Po dobu dvou měsíců se antropologové scházeli se sedmi vybranými „studenty“ — osm hodin denně, pět dní v týdnu — a výsledkem jejich práce bylo sedm filmů. První promítání proběhlo v komunitě Pine Springs a není od věci zmínit, že tvůrci byli za svou práci placeni. Filmy brzy získaly celosvětovou pozornost také díky publikaci Sola Wortha a Johna Adaira s názvem *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology* (1972), která je považována za jeden z klíčových textů pro vizuální antropologii. Zajímavostí je, že Sol Worth měl původně umělecké vzdělání — studoval nejprve malbu, aby se pak věnoval komerční fotografii, dokumentárnímu filmu a od 60. let teorii vizuální komunikace a antropologii. Počátečním záměrem bylo zapojit do projektu i jednoho umělce či studenta umělecké školy, tyto požadavky nakonec naplnil devatenáctiletý Alfred Clah z kmene Wells, který jako jediný nebyl členem komunity Pine Springs. Právě Clahův film byl k vidění mimo jiné v roce 2012 na výstavě *Animism* v berlínském HKW. Jako další příklad zmíním videa chilského umělce Juana Downeye, která vznikala jako součást projektu *Video Trans Americas* během jeho pobytu mezi indiánskou populací (kmene Guahibo a Yanomami) v jižní Venezuele v letech 1976–1977 a byla postprodukována v následujících dvou letech v New Yorku. Za konceptuálně i vizuálně nejpracovanější z nich je považované video s názvem *The Laughing Alligator*, které novátorským a podvrtným způsobem přehodnocuje dobové etnografické reprezentace indiánů kmene Yanomami i autoritu vědního oboru

expressed their trust in her and asked Povinelli to represent them in the process. As a consequence, she decided to study anthropology and to return to Belyuen as a much-needed supporter of the community. She often mentions this experience and considers it to be of a key importance and mutually transformative, in the same way as the long-term friendship which is at the foundation of the Karrabing Collective's work.

E. A. Povinelli has been studying the issues of the position and rights of the Australian indigenous population on a long-term basis and at many levels. Apart from being a member of the Karrabing Collective, she addresses the problems through her activist endeavours, her lectures and academic texts. In her book *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism (Politics, History, and Culture)*, as well as in the publication from 2016 called *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Povinelli analyses and reflects on the position of the Australian indigenous people in a broader context of the workings of “power” across “the society of the late liberalism”. E. A. Povinelli's position in the Karrabing Collective is not a priori given and hence not explicitly legible. She is the director and cinematographer of most of the films and has even played small roles in some. Although other members of the collective talk and present their work in public, this role is often performed by Povinelli, who is always aware of the significance and certain exclusivity of her position.

Artist as ethnographer or anthropologist as artist?

Given that one of the important aspects of the film production by the Karrabing Collective is disrupting the classic “ethnographic point of view” projected through the film image of the Other, which was changing in the past and resonated with various intensity across disciplines, I will present two selected cases of such practice in the context of a small historical and interdisciplinary digression.

The first of them is the pioneering research project *Navajo Film Themselves*, initiated in 1966 by the anthropologists Sol Worth and John Adair in the Pine Springs community in Arizona. The aim of the project was to “teach” a selected group of the Navajo American Indian people to shoot documentary films. The key point was to provide, in the form of basic instructions, only the technological aspects of the film production process in order to avoid any further influence. Over 2 months, the anthropologists regularly met up with 7 selected “students”, 8 hours a day, 5 days a week, and the result of their work was 7 films. The first film screenings took part in the Pine Springs community and it should be mentioned that the film creators were paid for their work. The films soon gained worldwide attention, also thanks to the publication by Sol Worth and John Adair titled *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology* (1972), which is considered one of the seminal texts for visual anthropology. Incidentally, Sol Worth originally received an art education — he studied painting and later moved on to commercial photography, documentary film and from the 1960s to the theory of visual communication and anthropology. The initial inten-

30	antropologie. Downey ve svých videích zdařile experimen- tuje s vlastní pozicí zúčastněného pozorovatele i s mediál- ními možnostmi videa jako takového, a posouvá tak hranice žánrů i oborů. Do natáčecího procesu umělec zapojoval svou rodinu a kameru často svěřoval do rukou původních obyvatel kmene Yanomami, pro které během svého pobytu pravidelně organizoval projekce vznikajících videí. Svou roli definoval jako roli „kulturního komunikátora“ a aktivujícího antropologa, který jako prostředku vizuálního vyjádření používá videopásky. Experiment s manipulací videoob- razu a voiceoveru, který jako svého druhu meta-komentář nahrávala i Downeyho manželka a dcera, podkresluje podvrtný, ironický až absurdní humor, a účinně nabourává konstrukt západního etnografického pohledu stejně tak jako některé zavedené vědecké metody. Možná i z těchto důvodů se videa tohoto chilského umělce — přestože byla promítána na dvou antropologických konferencích — nedo- čkala v těchto kruzích pozitivní odezvy. ⁴ Zároveň právě tato videa ovlivnila amerického antropologa Erica Michaelse, který počátkem 80. let realizoval průkopnický výzkumný projekt zabývající se produkcí a recepcí aboridžinských médií s původními obyvateli Warlpiri v australském Yuen- dumu. Tento projekt byl iniciován Institutem pro studium Aboridžinců — údajně z obav z možného zhoubného vlivu plánovaného vysílání satelitu AUSSAT, jenž byl následně vypuštěn v roce 1985 a umožnil poprvé vysílat televizní program do odlehklých oblastí osídlených primárně abori- džinskými komunitami. ⁵ Z dnešního pohledu je také zají- mavé, že zmíněná videa Juana Downeye předznamenala obrat, který přišel o něco později v etnografii a antropo- logii, spolu s hnutím „writing culture“ v osmdesátých letech 20. století. ⁶	4
	Jay Ruby, vedoucí programu etnografického filmu na Temple University a jedna z hlavních propagátorek etnografického filmu, zmiňuje ve své studii věnované dějinám etnografického filmu negativní reakce publika po promítání videí Juana Downeye na konferenci vizuálních antropologů, kterou organizoval v roce 1978. Umělec byl podezírán z „exploatace v zájmu umění“. Viz Ruby, Jay. <i>Picturing Culture: Explorations in Film and Anthropology</i> , Chicago: University of Chicago Press, 2000, s. 144.	5
	Ginsburgová, Faye. „Domorodá média: Smlouva s ďáblem, nebo globální vesnice?“, in: <i>Vizuální antro- pologie, kultura žitá a viděná</i> , David Čeněk a (and) Tereza Porybná (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. Výsledky projektu sepsal Eric Michaels ve své zprávě: (The results of the project were summed up by Eric Michaels in his report.) The Aboriginal Invention of Television in Central Australia, 1982–1985, Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1986.	7
	Foster, Hal. „The Artist as Ethnographer?“, in: <i>The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology</i> , George E. Marcus a (and) Fred R. Myers (eds.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, s. 303.	8
	Zajímavým příkladem v lokálním kontextu může být nedávná diskuze kolem projektu <i>Bmax</i> Kateřiny Šedé.	

4	In his study dedicated to the history of ethnographic film, Jay Ruby, head of the ethnographic film programme at the Temple University and one of the principle advocates of ethnographic film, mentions the negative response on the part of the public during the screening of Juan Downey's videos at a conference of visual ethnographers, which he organised in 1978. The artist was suspected of "exploitation in the interests of art". See Ruby, Jay. <i>Picturing Culture: Explorations in Film and Anthropology</i> , Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 144.	31
	tion was to get an artist or art school student involved in the project, a requirement that was finally fulfilled by including nineteen-year-old Alfred Clah from the Wells tribe who, as the only one, was not a member of the Pine Springs commu- nity. And it was Clah's film that could be seen in 2012 at the <i>Animism</i> exhibition at the HKW in Berlin. As another example, I will mention videos by the Chilean artist Juan Downey, made as part of his Video Trans Americas project during his stay with the South Ameri- can Indian population (the Guahibo and Yanomami tribes) in southern Venezuela between 1976 and 1977 and post- -produced in the next two years in New York. The one that is considered to be the most elaborate in terms of concept and visuals is the video entitled <i>The Laughing Alligator</i> , which, in an innovative and subversive way, re-evaluates period ethnographic representations of South American Indians from the Yanomami tribe and the authority of anthropology as a scientific discipline. In his videos, Downey succeeded in experimenting with his own position as an engaged observer, as well as with the media potential of video as such, pushing the boundaries of genres and disciplines. The artist would get his family involved in the video shooting process and often entrusted the camera into the hands of the indige- nous people from the Yanomami tribe, for whom he regularly organised screenings of the videos in the making during his stay. He defined his role as a “cultural communicator” and activist anthropologist, who uses videotapes as a means of visual expression. The experiment with manipulating the video-image and voice-over, which was also recorded by Downey’s wife and daughter as a meta-commentary, is underpinned by a subversive, ironic, and even absurd humour, which effectively undermines the construction of the Western ethnographic point of view as well as some of the established scientific methods. This might possibly be the reason why the videos by the Chilean artist — although screened at two anthropological conferences — were not positively received in these circles. ⁴ But it was the same videos that influenced the American anthropologist Eric Michaels, who at the beginning of the 1980s carried out a pioneering research project studying the production and reception of Aboriginal media by the indigenous Warlpiri people in Yuendumu in Australia. The project was initiated by the Institute for Aboriginal Studies allegedly because of the concerns about the possible adverse influence of the planned AUSSAT satellite operation, which was launched in 1985 and made it possible, for the first time, to broadcast television programmes to remote areas inhabited primarily by Aboriginal communities. ⁵ From today’s point of view, it is also interesting that the mentioned videos by Juan Downey heralded a turn in ethnography and anthropology that arrived later with the so-called “writing culture” move- ment in the 1980s. ⁶ Since the 1990s, the critical reflection of ethno- graphic/anthropological representations has become an important part of an artistic practice that is oriented on postcolonial and institutional criticism. A new term was coined denoting these tendencies: the ethnographic turn. One of the essential texts that analyses the traps of such artistic practices is the essay by Hal Foster entitled <i>The</i>	
6	„Writing Culture Debate“ mimo jiné odstartovalo vydání knihy <i>Johannese Fabiana</i> (was sparked off, among other things, by the publication of the book by Johannes Fabian) <i>Time and The Other: How Anthropology Makes its Objects</i> v roce 1983 a publikace <i>Jamese Clifforda</i> a <i>George E. Marcuse</i> (and the publication by James Clifford and George E. Marcus) <i>Writing Culture Debate: Writing Culture and Concomitant Texts</i> v roce (in) 1986.	

naopak jak pracovat s jejich neprůhledností jako s alternativní strategií i zásadním předpokladem porozumění?⁹

...

Zásadní asymetrie poznamenává i nadále vztahy mezi původním obyvatelstvem a potomky bílých osadníků Austrálie. Poučení fiaskem depolitizovaného multikulturalismu víme, že jakýkoliv druh vizuální či jiné reprezentace původních obyvatel nemůže být pouze otázkou určení toho, kdo jsou, aniž by je vtahoval do širšího kontextu, který v sobě zahrnuje otázky vlastnictví přírodních zdrojů, práva na půdu nebo možnosti jejich zastoupení v oblasti politického vyjednávání. Význam filmové tvorby kolektivu Karrabing pak tkví v konkrétně situované poetické a politické kvalitě, která si nás podmaní, aniž bychom museli inklinovat k její prvoplánové identifikaci a exotizaci. Jejich žitá zkušenost je dnes navíc v některých svých aspektech široce sdílenou zkušeností společnosti globálního kapitalismu. Mechanismy a způsoby rezistence stejně tak jako strategie, kterými filmový kolektiv Karrabing čelí každodenní realitě, nás můžou také spojit.

Vjera Borozan je historička umění a kurátorka působící v Praze. Od roku 2011 je ředitelkou internetové platformy pro současné umění Artyčok TV. Vystudovala dějiny a teorii umění na Univerzitě Karlově a v roce 2011 získala doktorský titul. V současné době vyučuje současné umění na Akademii výtvarných umění v Praze a v minulosti působila na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Byla ředitelkou Národního muzea v Černé Hoře (2017–2018) a dlouhodobou spolupracovnicí iniciativy pro současné umění tranzit.cz (2005–2011).

Koncept „neprůhlednosti“ (opacity) v současnosti často tematizovaný kurátory i umělci, formuloval spisovatel a básník Édouard Glissant ve své knize <i>Philosophie de la Relation</i> z roku 2009.
--

Foster, Hal. „The Artist as Ethnographer?“, in: <i>The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology</i> , George E. Marcus a (and) Fred R. Myers (eds.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 303.
--

An interesting example in the local context may be the recent discussion on the Brnox project by Kateřina Šedá.

The concept of “opacity”, currently often thematised by curators and artists, was formulated by the writer and poet Édouard Glissant in his book <i>Philosophie de la Relation</i> from 2009.

Artist as Ethnographer? published in 1995. In the text, the author warns the artist-anthropologist of the danger of the “ideological patronage” and points out the complexity of the problem of representation of the Other in connection with the ambivalence of the oppositions of “I” and the “Other”.⁷

Discussions on decolonisation are again resonating in contemporary theory and artistic practice while we are simultaneously experiencing a debate across the society concerning migration in the context of the so-called refugee crisis which is fanned and misused by political formations of all kinds. In this context, issues related to the imagination and representation of the Other gain significance in all forms and fields, and it is necessary to pay them a special attention.⁸ Any construction and (re)production of otherness and cultural difference can easily be misused in the process of self-definition and identification of the Other as an enemy. The important questions that need to be answered are: Do contemporary works of art reflect and reveal their cultural origin and references and in what way? To what extent is it necessary to highlight the (already “creolised”/ “hybrid”) identities in the western mode of transparency or, vice versa, how to work with their opacity as an alternative strategy and essential precondition of understanding?⁹

...

An essential asymmetry continues to impact the relationships between the indigenous people and descendants of white settlers in Australia. Having learnt a lesson from the fiasco of depoliticised multiculturalism we know that any type of visual or other representation of indigenous people cannot be merely a question of determining, who they are, without situating them into the broader context which embraces the issues of the ownership of natural resources, their access to land or possibilities of their representation in the sphere of political negotiations. The significance of the film production by the Karrabing Collective lies in its particularly situated poetical and political quality, which we find appealing but not in a way that would make us feel inclined towards a shallow identification and exoticism. and. Moreover, their lived experience is in some respects a widely shared experience of the global capitalist society today. The mechanisms and means of resistance, as well as the strategies by which the Karrabing Film Collective approaches everyday reality, may also unite us.

Vjera Borozan is an art historian and curator based in Prague. Since 2011, she is the director of the online platform for contemporary art Artyčok TV. She graduated from the Charles University in Prague with a degree in art history and theory and received her PhD in 2011. She is a lecturer in contemporary art at the Academy of Fine Arts in Prague (since 2009) and was previously teaching at the Faculty of Fine Arts VUT in Brno. She was the director of the National Museum of Montenegro (2017–2018) and a long-term collaborator with the initiative for contemporary art tranzit.cz (2005–2011).

Politika pravdy III: Politics of Truth III:
Obraz druhého Image of the Other

Tiráž Colophon

Editorky: Editors:
Alžběta Bačíková
Anna Remešová
Markéta Jonášová

Překlad: Translation:
Miloš Bartoň

Korektury: Corrections:
Michal Jurza

Grafická Graphic
úprava: design:
Nela Klímová

Vydavatel: Publisher:
etc. galerie etc. gallery

VYDÁNÍ PRVNÍ, 2018.
VYTISKL (PRINTED BY) INDIGOPRINT s.r.o.,
Drtinova 557/8, 150 00 Praha 5-Smíchov



etc. galerie



www.etcgalerie.cz



Politika pravdy III: Politics of Truth III: Obráz druhého Image of the Other



This place has a story.



I found evidence of our
ancestors everywhere.

③ Ve videu *Ivan braucht keinen Fernseher* (Ivan nepotřebuje televizi) z roku 1997 se Deković s kamerou vydává na noční procházku s Ivanem, který od narození nevidí. Dokumentární obraz tímto způsobem vypovídá o své vlastní podstatě a limitech záznamu, divák totiž často vidí pouze černou obrazovku doplněnou mezititulky. Jedná se tak o citlivý přístup k zástupci společenské menšiny, jehož podmínkám a zkušenosti se obrazový záznam (a s ním i jeho divák) přizpůsobuje.

Ivo Deković (*1952) je chorvatský umělec žijící v Německu a tvořící převážně v médiu videa či videoinstalace. V letech 1966–1970 studoval na námořnické škole ve Splitu, na což navázal studiem na Akademii výtvarného umění v srbském městě Novi Sad (1972–1974). Od roku 1975 se pohybuje na německé umělecké scéně, kde nejdříve studoval na düsseldorfské Státní akademii (u Klause Rinkeho a Nam June Paika) a později pak začal učit na univerzitě v Cáchách. Ve vlastních dílech i profesorské praxi Ivo Dekoviće jsou často přítomny odkazy na moře a dopravu s ním spojenou (obrazovky doprovází rez, instalace připomíná loď nebo ponorku atd.). Deković také

vyvinul vlastní uměleckou formu, kterou nazval „Sub-Art“, tedy jakési „pod-umění“, které odkazuje k prostředí pod hladinou nebo pod zemí.

③ In the video *Ivan braucht keinen Fernseher* (Ivan Needs No TV Set) from 1997 Deković takes a night walk with his camera and Ivan, who has been unable to see since his birth. In this way the documentary image reveals its own essence and the limits of recording as the viewer often sees only a black screen with additional subtitles. It is a sensitive approach to a representative of a social minority where the recorded image (and with it the viewer) adapts to his conditions and experience.

Ivo Deković (*1952) is a Croatian artist living in Germany and working mainly in the medium of video and video installation. Between 1966 and 1970 he studied at the Maritime School in Split and continued his studies at the Academy of Arts in the Serbian city of Novi Sad (1972–1974). Since 1975 he has been moving around the German art scene, where he first studied at the State Academy in Düsseldorf (under Klaus Rinke and Nam June Paik) and later began teaching at the university in Aix-la-Chapelle (Aachen). Ivo Deković's own work and practice as a professor abounds in references to the sea and sea traffic (screens accompanied by rust, installations reminiscent of a ship or submarine, etc.). He has also developed his own art form that he calls "Sub-Art" referring to the environment under water or below ground.

Politika pravdy III: Politics of Truth III:
Obraz druhého Image of the Other



