Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politika pravdy V: On the Uncertainty of the Documentary

Na obálce je použit záběr z filmu *El Mar La Mar*, režie Joshua Bonnett a J. P. Sniadecki, 2017.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

Na obálce je použit záběr z filmu *El Mar La Mar*, režie Joshua Bonnett a J. P. Sniadecki, 2017.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

1 Ve svých dílech se Babanová opakovaně zabývá osobní a kolektivní pamětí, historií a pravdivostí či subjektivním aspektem vyprávění. Často experimentuje s formáty fiktivního dokumentu nebo hraného filmu. Některé postupy, jako je inscenace, rozhovor či diskuse, mohou připomínat zavedené konvence audiovizuálního zpracování, jak je známe například z televize. Při zkoumání žánrů a forem pohyblivého obrazu se jí daří upozorňovat na mnohdy neostré hranice mezi realitou a fikcí. V nedávné době dokončila film *Neptun* (2018), který utváří společně se snímkem *Odkud spadla letuška* (2014) a fiktivním dokumentem *Návrat do Adriaportu* (2013), prezentovaným také v etc. galerii, volnou historickou trilogii. Návrat do Adriaportu vypráví o projektu profesora Karla Žlábka a Pragoprojektu z roku 1979, jehož záměrem bylo propojit tunelem tehdejší Československo s Jadranským mořem, a vytvořit tak z vnitrozemské socialistické země přímořský stát. Babanová využívá dobové fotografie a archivní snímky a vytváří z nich rozpohybované koláže. Ve zvuku je doplňuje inscenovanými pasážemi, které nám zprostředkovávají podstatu fiktivního příběhu. Setkáváme se s „výpovědí očité svědkyně“, která na Jadranu zažila dovolenou během jediné testovací sezóny. Také průvodní voiceover podvrací zavedené způsoby předkládání informací v dokumentárních filmech. Útržky pravdivých informací jsou sestavené do příběhu, který má sice reálný základ, ale je transformován do hybridně fiktivní formy. Co se týče motivů, jako jsou dezinformace, fiktivní zprávy nebo působení médií, Babanová naznačuje paralely historických kauz a současného světa. Nechybí v nich však ani humor a smysl pro absurditu.

Adéla Babanová (*1980) je umělkyně narozená v Praze, která pracuje především s médiem filmu. Svá díla prezentuje nejen v kontextu českých a zahraničních galerií, ale také na filmových festivalech a v kinech. Vystudovala pražskou Akademii výtvarných umění a absolvovala stáž na École nationale supérieure des beaux-arts v Paříži. V roce 2012 byla finalistkou hned dvou ocenění: Ceny Jindřicha Chalupeckého a Ceny 333 Národní galerie. V roce 2014 byla ve finále Dorothea von Stetten Kunstpreiss a v roce 2015 získala za film *Návrat do Adriaportu* cenu udílenou aktivitou Umělec má cenu (za nejlepší dílo roku). Její poslední snímek *Neptun* měl premiéru na Febiofestu v roce 2018.

2 Video *Electrical Gaza* (2015) od Rosalind Nashashibi promítané v etc. galerii odkazuje k diskusi o observačních strategiích, která tvořila druhou část projektu *Politika pravdy*. Film autorka začala natáčet v roce 2014 – těsně před vypuknutím tzv. „operace Ochranné ostří“ v Pásmu Gazy, a proto jej nestihla dokončit v plánovaném rozsahu. Za pomoci observační kamery natáčí běžný život v Gaze – lidi na ulici, lidi plavající, nakupující či pohybující se v blízké vzdálenosti od hranic mezi Gazou a Egyptem. Výběrem scén a pomocí začleněných animovaných sekvencí je naznačen nadcházející násilný konflikt. Nashashibi se daří zachycovat atmosféru konfliktu skrze pozici kolemjdoucího, a vyobrazovat tak politickou situovanost obyčejných míst. Ve filmu skoro úplně chybí jakýkoliv příběh; pohled umělkyně je podpořen jen hudbou, a zbytek filmu je tak ponechán svému syrovému vyznění. Při příležitosti vystavení díla v rámci Turner Prize se autorka vyjádřila o Gaze jako o fascinujícím místě, jehož odříznuté komunity se ve své nepřístupné zoně společně propojují ve snaze čelit vnější agresi.

Rosalind Nashashibi (*1973) je umělkyně anglo-palestinského původu žijící v Londýně. Věnuje se převážně filmu, ale tvoří také sochařské instalace, malby a tisky. Studovala výtvarné umění v Sheffieldu a Glasgow. V roce 2017 byla nominována na Turner Prize na základě své sólové výstavy *On This Island* (Na tomto ostrově) v galerii Umělecké akademie v Irvinu v Kalifornii a pro svou účast na Documentě 14. Její filmy používají kameru jako oko sdělující obyčejné momenty a události; záběry mísí každodenní observaci s fiktivními i fantastickými prvky. Ve své práci se často zabývá životem vysídlených komunit a významnými i menšími konflikty mezi kulturně odlišnými skupinami, jež definují různé úrovně moci.

1 In her work, Babanová repeatedly deals with personal and collective memory, history, truthfulness and the subjective aspect of storytelling. She often experiments with formats of fictional documentary and feature film. Some strategies, such as staging, interview or discussion might resemble established audiovisual conventions, as we know for instance from TV. When examining the genres and forms of moving image, Babanová often points out the blurred boundary between reality and fiction. Recently, she finished the movie *Neptune* (2018), which together with the work *Where did the flight attendant fall from?* (2014) and the fictional documentary *Return to Adriaport* (2013) (also presented at the etc. gallery), constitute a loose historical trilogy. *Return to Adriaport* tells the story of a project developed by Pragoprojekt and professor Karel Žlábek in 1979, whose aim was to connect Czechoslovakia and the Adriatic Sea with a tunnel and create from a land-locked country a state with an access to the sea. Babanová uses contemporaneous photography and archival pictures to create animated collages. She completes these with staged sound passages, which convey the nature of the fictional story. We are confronted with the “testimony of an eye-witness”, who experienced a vacation on the Adriatic coast during one trial season. The original voiceover also subverts the established forms of information presented in documentary movies. Fragments of truthful information are compiled into a story that has a real basis but is transformed into a hybrid form. When it comes to the themes of disinformation, fake news and media impact, Babanová suggests parallels between historical cases and the contemporary world. Nonetheless, her movies do not lack a sense of humour and absurdity.

Adéla Babanová (*1980) is an artist born in Prague, who works primarily in film. She showcases her work not only within the context of Czech and international galleries but also at film festivals and in cinemas. She studied at the Academy of Fine Arts in Prague and took a study placement at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. In 2012, she was nominated for two awards: the Jindřich Chalupecký Award and the National Gallery 333 Award. In 2014, she reached the final of the Dorothea von Stetten Kunstpreiss, and in 2015 received a prize for the best work of the year for her movie *Return to Adriaport*, awarded by the initiative The Artist Has a Prize. Her last movie *Neptune* premiered at Febiofest in 2018.

2 The screening of Nashashibi’s movie *Electrical Gaza* (2015) refers to the debate regarding observation strategies in the documentary image, discussed in the second part of the etc. gallery project *Politics of Truth*. Filmed in June 2014 in the Gaza Strip just before the Israeli bombardment of Gaza, known as Operation Protective Edge, Nashashibi did not complete her filming schedule. Using observational documentary strategies, she captures ordinary life in Gaza – people on the streets, swimming, shopping, reaching the closing border between Gaza and Egypt. The selection of scenes together with the incorporation of animated sequences hints at the forthcoming rupture of violence. Nashashibi captures the atmosphere of the conflicted place from the position of a passer-by, underlining the political situatedness of ordinary places. The movie contains barely any narrative, the artist’s observation is only emphasised by music or left to convey its rough effect. In relation to the Turner Prize presentation of the movie, the artist has talked about Gaza being an enchanted space, isolated from exterior influences with its strained communities becoming closely bonded against external aggression and suspended in an unreachable zone.

Rosalind Nashashibi (*1973) is an English-Palestinian artist based in London. She works primarily in film but also makes sculptures, paintings and prints. She studied Fine Arts in Sheffield and Glasgow. She was nominated for the Turner Prize in 2017 for her solo exhibition ‘On This Island’ at The University Art Galleries at UC Irvine’s Claire Trevor School and for her participation in Documenta 14. Her films use the camera as an eye to convey ordinary moments and events, merging everyday observations with fictional and fantastical elements. In her work, she often addresses the lives of displaced communities, and the subtle and major conflicts that emerge between culturally distinctive communities, endowed with different levels of power.

Na obálce je použit záběr z filmu *El Mar La Mar*, režie Joshua Bonnett a J. P. Sniadecki, 2017.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

3 Umělecká praxe Mich'aela Zupranera je zejména dokumentární. Autor se zabývá arabsko-židovskými vztahy; vzájemným vlivem dvou kulturně odlišných komunit, jejich kooperací i konflikty. Film *Snow Tapes* (2011) sleduje palestinskou rodinu žijící v Hebronu. Rodině je dána kamera, aby její členové mohli zaznamenávat pouliční potyčky. Chlapci nahrávají na ruční kameru například situaci na sněhu, která je na hraně mezi mladistvými provokacemi a násilím. Autor ovšem nezůstává u pořízených nahrávek, ale natáčí situace jejich společného prohlížení a komentování u domácí televize. Využívá přitom principu dělené obrazovky na dva paralelně běžící obrazy, abychom mohli sledovat nahrávky i jejich interpretaci rodinnými příslušníky. Při aktivistickém sběru audiovizuálních materiálů bývají záběry většinou používány jako důkazní materiál v jejich syrové podobě, pokud možno bez „manipulativních" zásahů. Zde jsou dokumentární materiály naopak vloženy do rámce jejich hodnocení a interpretace. Způsobem rámování procesu natáčení upozorňuje na užití samotného média. Díky dělené obrazovce nám také dopřává určitou distanci nutnou k přehodnocení nahrávek.

Mich'ael Zupraner (*1981) je vizuální umělec a filmový tvůrce narozený v Izraeli. Vystudoval Obor vizuálních a environmentálních studií na Harvardově univerzitě. Je jedním ze zakladatelů Be-celem, organizace dohlížející na dodržování lidských práv na okupovaných územích Palestiny. Cílem iniciativy Be-celem Camera Project je podpora občanského žurnalismu a sběr amatérsky pořízených záznamů z kamer rozdaných palestinským obyvatelům na Západním břehu a v Pásmu Gazy. Cílem dokumentování je mimo jiné obrana proti nekontrolovatelnému násilí, kterému jsou často palestinští obyvatelé v těchto oblastech vystaveni. Zupraner je rovněž iniciátorem video projektu *HEB2*, realizovaného v Hebronu na Západním břehu, zejména v sektoru H2 pod izraelskou správou. V Hebronu založil komunitní uměleckou platformu nacházející se v zóně mezi židovskou osadou Tel Rumeida a jejím palestinským sousedstvím. Snímek *Snow Tapes* získal v roce 2012 ocenění na 58. Mezinárodním festivalu krátkých filmů v německém Oberhausenu (58th International Short Film Festival, Oberhausen) a byl prezentován na mnoha dalších festivalech.

3 Mich'ael Zupraner's artistic practice is mostly concerned with documentary. He deals with Arab-Jewish relationships, with the mutual influence of two distinctive communities, their cooperation and conflicts. *Snow Tapes* (2011) captures a Palestinian family living in Hebron. The family is given a camera so that its members can record their experiences. Using a hand camera, the boys record a confrontation on a snowy day, documenting provocation and violence among young people. The author simultaneously shows situations in which the family collectively watch and comment on their footage at home. He uses the principle of the divided screen, juxtaposing two images, which enables the audience to watch the recordings and the reaction of the family members simultaneously. When collected for activist or legal purposes, audiovisual materials are commonly used as evidence in their unedited form, without any "manipulative" editing. On the contrary, this movie shows documentary material inserted into the context of its own evaluation and interpretation. The way the process is framed points out the way the medium is used. The screen division allows the audience to have a certain distance, necessary for reconsidering the tapes.

Mich'ael Zupraner (*1981) is a visual artist and a filmmaker, born in Israel. He studied at the Department of Visual and Environmental Studies at Harvard. He is among the founders of B'Tselem, an organisation that documents human rights violations in the occupied Palestinian territories, and combats the denial of the existence of such violations. The aim of their initiative, the B'Tselem Camera Project, is to foster citizen journalism and produce a collection of amateur recordings, taken by cameras given to Palestinians in the illegally occupied West Bank. The purpose of documenting is to resist against spiralling violence, forced removals, and the constant harassment by settlers, soldiers, and the state which the Palestinian inhabitants of these territories are confronted with. Zupraner also initiates the project HEB2, realised in Hebron in the West Bank, particularly in the sector H2, which is under Israeli occupation. In Hebron, he founded a community artistic platform located in the zone between the Israeli settlement, Tel Rumeida, and the Palestinian neighbourhood, Jabla al Rahama. *Snow Tapes* received an award at the 58th International Short Film Festival in Oberhausen and was showcased at many other festivals.

Na obálce je použit záběr z filmu *El Mar La Mar*, režie Joshua Bonnett a J. P. Sniadecki, 2017.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

Obsah Index

4 Úvod
5 Introduction

12 Odpovědi na anketní otázky
13 Answers to the survey questions

O dokumentární nejistotě

Úvod

Závěrečná kapitola ročního projektu *Politika pravdy*, která nese podtitul *O dokumentární nejistotě*, shrnuje některé klíčové otázky provázející zkoumání dokumentarismu v umění posledních dekád. Videím a filmům zařazeným do předcházejících čtyř kapitol byly vlastní různé podoby sebereflexivních strategií. Médium dokumentárního videa nebo filmu bylo velmi často používáno způsobem, který nás navádí k úvahám, jakým způsobem nám tvůrci určité teze předkládají či jak se přenáší informace a obrazy prostřednictvím audiovizuálních prostředků.

V počáteční kapitole *Mezi realitou a fikcí* jsme se ptali, jakým způsobem se dnes dokumentární postupy v pohyblivém obraze vztahují k otázce pravdy. Této problematiky se dotýkají také díla, která pracují s diváckou důvěrou v určité formální prostředky spjaté s dokumentárním obrazem, ale zprostředkovávají spekulativní vyprávění či fiktivní příběh. Projekčním blokem *Observace* jsme naopak ohledávali poněkud přímočarou cestu ke skutečnosti skrze pozorující aparát kamery. Zabývali jsme se tím, v jakých politických či společenských konstelacích se dnes objevuje bezprostřední záznam okolního dění. Ukázalo se, že „pouhé“ dokumentování nemusí nutně znamenat rezignaci tvůrce na sofistikovanější umělecké prostředky, ale může být jasnou reakcí na svět kolem nás a také na to, jak o realitě vypovídají média a jestli se pro tento typ dokumentárních obrazů najde kromě sféry umění místo také někde jinde.

S úvahami, kdo o kom natáčí a jaké zájmy tím sleduje, úzce souvisí také otázka produkce obrazů jako specifické pozice moci. Ten, kdo disponuje produkčními prostředky, zodpovídá za způsob zobrazení něčeho či někoho před kamerou. V kapitole *Obraz druhého* jsme se pokoušeli nastínit, jak se s pokusy vypovědět něco o „druhém“ pojí také požadavky na přizpůsobení audiovizuálního média tomu, aby pouze nereprodukovalo stereotypní a objektivizující pohled na jednotlivce či kulturně odlišné komunity. Prezentovaná díla tak pracovala s metodami, kdy se obraz buď přizpůsobil zobrazovanému subjektu, nebo kdy si sami zobrazovaní přisvojili prostředky k vytvoření obrazového záznamu. Čtvrtá kapitola pak narušovala zdánlivý protiklad dokumentárního a inscenovaného. Ukázali jsme příklady, kde se *(Re)-inscenace* používá jako možnost nově uchopit historické události nebo kdy tvůrcům umožňuje vyhnout se použití bezprostředních záznamů, které jsou již zatíženy předchozí interpretací. Zejména u traumatických dějinných momentů může být herecké ztvárnění způsobem, jak se dostat hlouběji pod povrch obrazů, které již známe.

On the Uncertainty of the Documentary

Introduction

The final chapter of the year-long project titled *Politics of Truth* with the subheading *On the Uncertainty of the Documentary* summarises some key questions that accompany the research of documentarism in art in the past decades. Inherent to the videos and films included in the four preceding chapters were distinctive forms of self--reflexive strategies. The medium of documentary video and film had often been used in ways that make us consider in what manner authors present certain propositions and how information and image are transmitted through audiovisual means.

In the introductory chapter *Between Reality and Fiction*, we asked in what ways current documentary strategies are concerned with the question of truth. This issue is reflected by works that play with the viewers' trust in certain formal means related to documentary image but present a speculative narrative or a fictional story. On the contrary, the screening block titled *Observation* explored the somewhat direct approach to reality through the observing apparatus of a camera. We debated the political and social constellations that appear present in the immediate recording of surrounding affairs. It became apparent that “merely” documenting does not necessarily imply giving up on more sophisticated artistic means. On the contrary, it can be a natural response to the world that surrounds us, to the slanted way in which media represents reality and to the question of whether there is a space for this type of documentary image outside of the art world.

The thoughts regarding who is filming whom and with what interests are closely related to the question of image production as a particular power position. The possessor of the means of (audiovisual) production is responsible for how something or someone is depicted by a camera. In the chapter, *The Image of the Other*, we outlined how the attempts to narrate the “Other” are related to the demands on the audiovisual medium to avoid reproducing stereotypical and objectivising views of individuals and culturally distinctive communities. Hence, presented works use methods that either adapted the image to the depicted subject or which enabled the depicted subjects to appropriate the means needed for the production of an image recording. The fourth chapter then disrupted the seeming opposition between documentary and staged work. We showed examples where *(Re)enactment* is used as a possibility to understand historical events from a new perspective or to avoid immediate recordings, burdened by previous interpretation. In particular, when it comes to traumatic historical moments, a dramatic rendering might be a way

Většinu dosud prezentovaných děl spojuje silná reflexe způsobů, jakými se vztahují ke skutečnosti. Obecně si klademe otázku, zda jsou rozmanité dokumentární strategie, které umělci rozvíjí, reakcemi na nejistotu, s níž se dnes obecně dokumentární formy potýkají. Postmoderní kritika nás naučila zacházet s pojmy, jako je pravda či realita, se značnou rezervou. Samotný pojem „dokument“ je opředen četnými pochybnostmi o možnostech jeho definice – a zejména experimentální přístupy umělců, kteří se záměrně pohybují na okrajích toho, co chápeme jako dokumentární dílo, jej neustále rozšiřují. V této spleti neznámých ale zůstává zřejmé, že zkoumat dokumentární formy znamená starat se zejména o náš vztah ke skutečnosti. V době postupného rozpouštění jistoty, zda ve sféře současné politiky hrají „pravda“ a „skutečnost“ ještě nějakou roli, je na místě se ptát, zda kultura a současné umění může být sférou péče o tyto veličiny.

S pojmem „dokumentární nejistota“ přichází Hito Steyerl už kolem roku 2011,[1] když se snaží popsat, v jaké situaci se dokumentární obraz nachází. Žijeme obklopeni instantními, všudypřítomnými a nezaostřenými obrazy, které kolem nás proudí ve velkém množství. Ovšem toto zmnožení neznamená, že se ke skutečnosti dostáváme blíže. Naopak je příznakem povrchnosti a nejistoty, k čemu tyto efemérní obrazy přesně odkazují. Vzbuzují v nás rychlé emoce, namísto aby byly základem k hlubší úvaze nad povahou skutečnosti.[2] Slovy Steyerl by však neustálé pochyby nad významem „faktického“, „skutečného“ či „reálného“ neměly být upozaděny jako něco nemístného, ale naopak je potřeba je přijmout jako neodmyslitelnou součást dnešního dokumentárního módu. Steyerl dále nabádá k vědomí, že nestačí být sociálně a politicky kritický pouze v rovině obsahu, ale že rovněž samotné formy mohou znamenat jisté uspořádání moci. Přejímat existující způsoby distribuce informací nic nezmění na stávajících strukturách. Jinými slovy to podstatné na dokumentární produkci není jen to, „o čem“ díla pojednávají, ale zejména „jak“ se to děje.

Jestliže Steyerl (vedle dalších) artikuluje nejistý vztah dokumentu a pravdy, nás zajímá, zda je tato nejistota dokumentu důvodem, proč autoři často tematizují způsob utváření dokumentárního díla nebo upozorňují na jeho konstruovanost.

Předchozí kapitoly výzkumného projektu *Politika pravdy* jsme se rozhodli zrekapitulovat také pásmem videí. Shrnujeme tak klíčové přístupy, které umělcům a umělkyním umožňují reflektovat východiska své tvorby i prozkoumávat rozmanité možnosti dokumentárních přístupů. Hranici mezi realitou a fikcí podvrací film Adély Babanové *Návrat do Adriaportu* (2013). Umělkyně v něm rozpohybovala koláže z dobových fotografií a archivních snímků. Prostřednictvím těchto materiálů rekonstruovala jeden neuskutečněný historický projekt. Výstavba tunelu z Československa až k Jaderskému moři byla počinem, díky kterému mělo získat Československo konečně vlastní moře i ostrov, přičemž obojí mělo být zárukou nezpochybnitelného blahobytu. Po první sezóně však musel být ostrov z nevysvětlitelných důvodů uzavřen. Krátký film groteskním způsobem reflektuje restriktivní charakter dobové politické situace, ale zároveň

1

„Čím blíže realitě se ocitáme, tím méně soustředěný a tím více nejistý se obraz stává. Nazvěme to principem nejistoty moderního dokumentarismu.“ Hito STEYERL, „Documentary uncertainty“. Re-visiones, vol 1, 2011, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Dostupné online na: www.re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html (vyhledáno dne 24. 11. 2018).

2

Hito STEYERL, „The Uncertainty of Documentarism“, *Chto Delat newspaper*, #special issue: Make Film Politically, www.chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-55/ (vyhledáno dne 24. 11. 2018).

of looking under the surface of pictures we believe we already know.

Most of the works we have already presented are characterised by a strong reflection on the means they use to represent reality. More generally, we ask whether the diverse documentary strategies developed by artists, are a reaction to an uncertainty that documentary forms face today. Postmodern critique taught us to perceive the notions of truth and reality from a considerable distance. The notion of “documentary” itself is furnished with numerous doubts regarding the possibility of its definition. In addition, the experimental approaches of artists, who work on the edge of what is considered to be a documentary work, constantly expand the notion. Despite this tangle of unknown issues, it is evident that to explore documentary forms means to be concerned with our relationship to reality. At times of increased uncertainty, whether the “truth” and “reality” still play a role in the field of politics, we can ask if culture and contemporary art can become a sphere that takes care of these values.

Hito Steyerl came up with the notion of “documentary uncertainty” already around the year 2011, when describing the present state of documentary image.[1] We live surrounded by instant, omnipresent and unfocused images that flow around in a vast quantity. However, this multiplication does not mean that we are closer to reality. On the contrary, it is a symptom of superficiality and uncertainty, which is also what these ephemeral images refer to. Instead of prompting a deeper reflection on the nature of reality, they arouse sudden emotions.[2] According to Steyerl, constant doubts regarding the meaning of “factual” and “real” should not be sidelined as something irrelevant but accepted as an inseparable part of the current documentary mode. What Steyerl encourages is an awareness that it is not enough to be socially and politically critical merely at the level of content but also that form as such implies a certain balance of power. To adopt existing means of information distribution does not transform prevalent structures. In other words, what is important with respect to documentary production is not only “what” the works are about but more importantly “how” it happens. If Steyerl, among others, articulates this uncertain relation between the documentary and truth, we are asking whether this documentary uncertainty is the reason, why authors often thematise the way the documentary work is made and point out its constructedness.

We decided to recapitulate the previous chapters of the *Politics of Truth* project in a video programme. It summarises key strategies that allow artists to reflect on the preconceptions of their own work and to explore the varied possibilities of documentary approaches.

The boundary between reality and fiction is subverted in the movie *Return to Adriaport* (2013) by Adéla Babánová. The artist animates collages using contemporaneous photography and archival pictures. By doing so, she reconstructs a historical project that has never been implemented. To build a tunnel from Czechoslovakia all the way to the Adriatic Sea was supposed to finally grant to the state both an island and access to the sea, which

1

“The closer to reality we get, the less focused and jumpier the image becomes. Let us call this the uncertainty principle of modern documentarism.” Hito STEYERL, “Documentary uncertainty”. Re-visiones, vol 1, 2011, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Retrieved from: www.re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html (Accessed on 24. 11. 2018)

2

Hito STEYERL, “The Uncertainty of Documentarism”, *Chto Delat newspaper*, #special issue: Make Film Politically, www.chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-55/ (Accessed on 24. 11. 2018)

odkazuje k nerealizovaným utopickým projektům minulosti. Průvodní voiceover, pasáže s výpověďmi očité svědkyně i inscenované dialogy mezi prezidentem Gustávem Husákem a dobovými hybateli pokroku podvrací zavedené způsoby reprezentace událostí v dokumentárních filmech.

Rosalind Nashashibi ve svém filmu *Electrical Gaza* (2015) zachycuje všední život v palestinském pásmu Gazy v období probíhajícího vojenského útoku ze strany izraelského státu v létě roku 2014. Kombinací observačního módu s animovanými momenty umělkyně podtrhuje politickou situovanost všedních míst. Film v podstatě neobsahuje dialogy ani titulky, pozorování každodenních okamžiků pouze zvýrazňuje hudba nebo jsou naopak ponechány syrovému působení.

Umělec Mich'ael Zupraner je jedním ze zakladatelů Be-celem, organizace dohlížející na dodržování lidských práv na okupovaných územích Palestiny.[3] Jeho film *The Snow Tapes* (2011) pracuje s nahrávkami z kamery, které pořídila palestinská rodina žijící v Hebronu. Dvoukanálová projekce vedle sebe klade záběry pouličních potyček s židovskými osadníky a reakce samotné rodiny při sledování těchto nahrávek. Zupraner tak namísto distancovaného pohledu na „druhého" přináší reflexi samotného procesu zaznamenávání konfliktu mezi dvěma komunitami. Na příkladu tohoto díla si můžeme všímat hranice mezi uměleckým dílem a občanským žurnalismem, která je tvořena právě reflexí užitého média. Práce také odhaluje nejistou funkci dokumentárního obrazu jako svědka událostí, pokud chybí komentář či zjasnění kontextu, v jakém takový obraz vznikl.

Po přehodnocování teoretických úvah Hito Steyerl bylo v etc. galerii konečně uvedeno jedno z jejích videí, a to starší práce *In Free Fall* (2010). Steyerl v něm sleduje propojené mechanismy současné ekonomiky v éře globálního kapitalismu, které ukazuje na pozadí příběhu o ikonickém typu letadla boeing, jež se objevuje v mnoha filmech. Samotná cirkulace obrazů a distribuce uměleckých děl je reflektována jako součást tohoto koloběhu. Video v sobě obsahuje tři díla, která jsou někdy prezentována i zvlášť: *Before the Crash* (Před havárií), *After the Crash* (Po havárii) a *The Crash* (Havárie). Digitální obraz, jenž tvoří koláž fiktivních i reálných obrazů/havárií, sledujeme na obrazovce počítače v prostředí úložiště letadlových vraků v kalifornské poušti. Na příkladu těchto opuštěných vraků, jež jsou občas recyklovány například pro potřeby filmového průmyslu nebo pro výrobu CD nosičů, ukazuje Steyerl jak mechanismy ekonomické krize, tak nečekané souvislosti mezi ekonomikou, násilím a zábavním průmyslem.

Abychom zjistili, jak zmíněný nejistý vztah dokumentárního obrazu ke skutečnosti vnímají současní umělci a teoretici, věnovali jsme tuto brožuru zejména anketním otázkám určeným autorům a autorkám, teoretikům a teoretičkám, kteří se během uplynulého roku podíleli na programu etc. galerie nebo je jejich hlas podstatným příspěvkem k debatě o roli audiovizuálních médií v dnešní době. Ptáme se, proč je zejména dnes podstatné se dokumentárním strategiím v umění věnovat. Kromě úvodu a medailonků věnovaných prezentovaným umělcům a umělkyním tak tvoří většinu této brožury odpovědi na naše anketní otázky, ve kterých jsme se ptali, zda a jak současní

3

Eyal DANON – Chen TAMIR – Mich'ael ZUPRANER, „The objective was very clear: to capture them red-handed", Maarav, No. 10, Spring 2011. Dostupné online na: www.maarav.org.il/english/2011/05/17/the-objective-was-very-clear-to-capture-them-red-handed/ (vyhledáno dne 25. 11. 2018).

would lead to indisputable prosperity. Shortly after the first season, the island had to be shut down for unfathomable reasons. The short movie grotesquely reflects the restrictive character of the present-day political situation and at the same time refers to the unrealised, utopian projects of the past. The original voice-over, including testimonies of an eye witness and staged dialogues between president Gustav Husák and the present-day initiators of progress, subvert the established forms of representation of events in documentary movies.

In her video *Electrical Gaza* (2015), Rosalind Nashashibi captures every-day life in Gaza before the Israeli bombardment of the Gaza strip in the summer of 2014. Combining observatory mode with animated sequences, the artist underlines the political situatedness of ordinary places. The movie contains barely any dialogue or subtitles, the observation of every-day moments is only emphasised by music or left to convey its rough effect.

Artist Mich'ael Zupraner is among the founders of the organisation B'Tselem that documents human rights violations in the Israeli-occupied Palestinian territories.[3] His movie *The Snow Tapes* (2011) uses camera recordings taken by a Palestinian family living in the Hebron sector. Two-channel screening juxtaposes shots that capture conflicts with Israeli settlers and the reactions of the family while watching their own recordings. Instead of a distanced image of the Other, Zupraner's work reflects the process of documenting a conflict between two communities. This work serves as an example of the boundary between an artwork and citizen journalism, constituted by the reflexivity of the medium. The work also exposes the uncertain function of the documentary image as a witness to events when there is a comment missing or a context that would allure the image production.

After the re-evaluation of Hito Steyerl's theoretical reflections, etc. gallery finally presented her older work titled *In Free Fall* (2010). In this video, Steyerl explores the interconnected mechanisms in the age of global capitalism. To demonstrate these, she uses the story of an iconic Boeing aircraft, which appears in many movies. The circulation of images and distribution of artworks is critically perceived as an inherent part of this process. The video consists of three works that are sometimes presented separately: *Before the Crash*, *After the Crash* and *The Crash*. We watch the digital image, constituted by fictional and real images/crashes, on the screen of a laptop situated in the aeroplane junkyard in the Californian desert. Based on the example of these abandoned wrecks, which are sometimes recycled for the needs of the film industry or the production of CDs, Steyerl demonstrates the mechanisms of an economic crisis and unexpected connection between economics, violence and the entertainment industry.

To discover the character of the discussed uncertain relationship of the documentary image to reality perceived by artists and theoreticians, we devoted this brochure to a survey among those, who were involved in the programme of the etc. gallery last year or whose opinions significantly contributed to the debate regarding the present role of audiovisual media. We ask why it is today important to use and discuss documentary strategies in art. Apart from the

3

Eyal DANON – Chen TAMIR – Mich'ael ZUPRANER, "The objective was very clear: to capture them red-handed", *Maarav*, No. 10, Spring 2011. Retrieved from: www.maarav.org.il/english/2011/05/17/the-objective-was-very-clear-to-capture-them-red-handed/ (Accessed on 25. 11. 2018).

umělci reflektují ve své tvorbě nejistý vztah dokumentárního obrazu ke skutečnosti a co podle respondentů a respondentek vypovídá o současném umění zvýšený zájem umělců o obrazy reality. Výsledkem je tak různorodá koláž názorů, které obhajují či kritizují nárok dokumentárního obrazu na pravdu, reflektují dopady postmoderní kritiky na (ne)možnost reprezentace skutečnosti nebo popisují vlastní přístup k potenciální důvěře publika v dokumentární obraz. V rámci projektu *Politika pravdy* jsme se v etc. galerii snažili hledat možné způsoby, jak lze i napříč těmito různými autorskými přístupy hledat prostor, kde lze sdílet naše poznání a vědomí o světě. A to ať už formou společných promítání a diskusí, či vytvářením jakési fluidní komunity, kterou propojuje zájem o dokumentární obraz. Zakončíme tedy tento úvod odkazem na Bonnie Honig, kterou ve své anketní odpovědi cituje teoretička Erika Balsom: „Přinejlepším," píše Honig, „věci veřejné umožňují setkávání lidí po fyzické i symbolické stránce; a ve vztahu k nim mohou různí lidé sami sebe spatřit a poznat, i když jen na krátkou chvíli, jako součást komunity." Může tedy dokumentární obraz jako věc veřejná přispět ke „vzniku intenzivnějšího pocitu sdíleného světa"?

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

introduction and artists' profiles, a large part of this publication consists of responses to our survey questions. We asked whether and how contemporary artists reflect the uncertain relationship between the documentary image and reality in their work and what does the increased interest in the images of reality suggest about the current state of contemporary art. Hence, the presented result is a collage of opinions, which advocate for or criticise the claims of documentary image to truth, reflect the impacts of postmodern critique on the (im)possibility of reality representation, and describe their own approach to the potential trust of the audience in the documentary image. Within our project *Politics of Truth*, we aimed to find possible ways to search for places across the varied authorial positions, where we can share our knowledge and awareness of the world. We pursued this aim by organising joint screenings and debates, and by creating a fluid community that shares an interest in documentary image. To conclude this introduction, we refer to Bonnie Honig, mentioned by theoretician Erika Balsom in her response. "At their best," Honig writes, "public things gather people together, materially and symbolically, and in relation to them diverse people may come to see and experience themselves — even if just momentarily — as a common in relation to the commons." Can documentary image as a public thing contribute to the establishment of a more intense feeling of the common world?

Alžběta Bačíková
& Anna Remešová

Odpovědi na anketní otázky

Otázky pro teoretiky:

1 *V posledních dvaceti letech současní umělci a kurátoři věnují stále více pozornosti audiovizuálním dílům, která se vztahují k reálnému dění. Zatímco postmoderní kritika přinesla nedůvěru ve schopnost dokumentárního videa nezaujatě zprostředkovat skutečnost, což podnítilo sebereflexivní strategie v umění, dnes najdeme u některých umělců obnovený zájem o vzbuzování důvěry diváka v reprezentovanou realitu. Reflektují současní umělci tento nejistý vztah dokumentárního obrazu ke skutečnosti ve své tvorbě? A pokud ano, jakými prostředky se vypořádávají s nedůvěrou diváka ve schopnost pohyblivého obrazu reprezentovat skutečnost?*

2 *Proč považujete za důležité se dnes dokumentárním strategiím v umění věnovat? Co podle vás tento zvýšený zájem o obrazy reality vypovídá o současném umění?*

Erika Balsom
Teoretička pohyblivého obrazu

1 V počátcích 90. let si progresivní dokumentární tendence na teoretické i praktické rovině osvojily postmoderní kritiku objektivity a autenticity a zaštítily se zásadami zpochybňování, nejistoty a subjektivity. Tento zásadní počin, který se odehrál ve jménu progresivní politiky, si kladl za cíl odhalit mocenské vlivy a dekonstruovat falešné universalismy – což v mnoha ohledech přetrvává až do současnosti. Podle mého názoru je však nutné se ptát, do jaké míry je spoléhání se na pojmy zpochybňování a skepticismu paralyzující a kontraproduktivní. Tento přístup může vést až k cynismu. Myslím si, že v dnešní době stojí za to zvážit, jakým způsobem může film napravit svůj vztah k realitě. Ve svých předchozích textech jsem navrhla, že tento proces může zahrnovat sestavování spíše než demontování, upevňování přesvědčení spíše než prokazování falešného vědomí, péči spíše než skepticismus. Obnovený zájem umělců o observační strategie v dokumentární praxi svědčí podle mého názoru o jistém odklonu od zpochybňování a podezírání. Tento zájem mi přijde obzvláště pozoruhodný, pokud vezmeme v potaz, nakolik byl observační mód považován postmoderními teoriemi dokumentu za špatný přístup. Pro tyto teorie představoval observační mód naivní víru v transparentnost reprezentace a možnost objektivity; byl jimi vnímán jako nedostatečně reflexivní a příliš důvěřující indexikálnímu vztahu fotografického obrazu k realitě – vztahu, který někteří postmoderní teoretici chápali jako další ze společenských konstrukcí. Dokumentární obrat v současném umění byl často popisován jako překračování

Answers to the survey questions

Questions for theoreticians:

1 *In the past two decades, contemporary artists and curators have increasingly become concerned with audiovisual works that depict reality. Whereas postmodern criticism questioned the ability of the documentary to objectively represent reality, which prompted the adoption of self-reflexive strategies in art, artists nowadays have become increasingly concerned with building viewers' trust in the represented reality. Do you think contemporary artists reflect this uncertain relation between the documentary image and reality in their work? If yes, what means do they use to deal with the viewers' distrust in the power of moving image to represent reality?*

2 *Why do you think it is important to use documentary strategies in art nowadays? What does the increased interest in the images of reality suggest about the current state of contemporary art?*

Erika Balsom
Theoretician of moving image

1 Beginning in the 1990s, the theory and practice of vanguard documentary internalized the postmodern critique of objectivity and authenticity, proceeding instead under the watchwords of doubt, uncertainty, and subjectivity. This was a valuable enterprise that occurred in the name of a progressive politics, seeking to unmask operations of power and dismantle false universalisms – and in many respects it continues today. However, I think that we also need to question the extent to which an overreliance on notions of doubt and scepticism can be paralysing and counterproductive. It can even lead to cynicism. Today, I think it is worth considering how a film might take up a reparative relation to reality. Elsewhere, I have proposed that this might involve assembling rather than dismantling, fortifying belief rather than debunking false consciousness, care rather than skepticism. I see a turn away from doubt and suspicion as happening in a resurgence of observational strategies in artists' documentary practices. This interest was notable to me given how thoroughly the observational mode had figured as the bad object in postmodernist theorizations of documentary. It was deemed to possess naïve beliefs in the transparency of representation and the possibility of objectivity; it was seen as insufficiently reflexive, as having too much trust in the photographic image's indexical bond to reality – a bond some postmodernist theorists understood as yet another social construction. The documentary turn in contemporary art was often described as moving beyond "merely"

„pouhého“ zaznamenání reality a prosazování fikce a hybridity, čímž lze získat přístup k hlubší pravdě, než jakou skýtají prosté jevy. Já bych však řekla, že je skutečně hodnotné věnovat pozornost jevům dnešního světa, a myslím si, že mnozí umělci se tohoto úkolu ujímají.

2 Hannah Arendtová v knize *Vita activa: neboli O činném životě* tvrdí, že budování společného světa je něco, co musíme činit dohromady, co je záležitostí veřejného života. Píše: „Přítomnost ostatních, kteří spatřují to, co spatřujeme my, a slyší to, co slyšíme my, nás ujišťuje o skutečnosti světa a nás samých.“ Nejde zde o jakýsi jednolitý souhlas, ale spíše o shromažďování různých perspektiv, které směřují ke stejnému zájmu a v jejichž souhrnu může vyvstat sdílená skutečnost. Bonnie Honig navazuje na práci Arendtové a ptá se, jakým způsobem její termín „věcí veřejných“ (*public things*) poskytuje prostor pro vyjednávání, protichůdné pozice a dohody, které utvářejí běžnou skutečnost. „Přinejlepším,“ píše Honig, „umožňují věci veřejné setkávání lidí po fyzické i symbolické stránce; a ve vztahu k nim mohou různí lidé sami sebe spatřit a poznat, i když jen na krátkou chvíli, jako součást komunity.“ Honig se sice zaměřuje na prostředí a věci, jako jsou mosty, potrubní vedení či univerzity, ale polemizuje nad tím, zda bychom tento obsáhlý pojem mohli vztáhnout i na uvažování o dokumentárním obraze. Dokumentární tvorba může jakožto věc veřejná poskytnout prostředky k podnícení takového setkání. V době, kdy je vědomí sdílené skutečnosti v kritickém ohrožení, může dokumentární obraz přispět ke vzniku intenzivnějšího pocitu sdíleného světa. Věci veřejné jsou součástí budování různých forem demokratického způsobu života, což je o to důležitější v momentě, kdy je plošně zaváděna neoliberální logika privatizace a trhu. To mi přijde jako jedno z možných uchopení naléhavosti dokumentární tvorby v současné době, obzvláště co se týká takové formální práce, která zpochybňuje nejen to, co víme, ale také jakým způsobem to víme.

Andrea Průchová Hrůzová
Teoretička vizuální kultury

1 Zájem o dokumentární obraz v současném umění souvisí s významnou proměnou infrastruktury produkce, distribuce a cirkulace vizuální kultury nového milénia, od níž se také odvíjí způsoby, jimiž je tento zájem na straně umělců rozvíjen. Konkrétně bych zde chtěla odkázat na tři prvky této nové obrazové kultury, které se v umělecké tvorbě odrážejí: formát krátkých videí typický pro kulturu YouTube a sociálních sítí, zpracování amatérsky natočených videozáběrů a využití mechanicky vznikajících záznamů, nejčastěji pocházejících z kamerových systémů. V první dekádě po roce 2000 jsme mohli sledovat nástup sociálních sítí, jenž se uskutečnil ruku v ruce s rozšířením mobilních telefonů opatřených fotoaparáty. Tím se zásadně změnil poměr v oblasti audiovizuální produkce a také prostředí, v němž se tato produkce začala objevovat. Dokumentární realita dříve zajišťovaná televizní výrobou se dostala do pozadí a otázka zobrazování skutečnosti se s rozšířením postprodukčních technologií mezi běžné uživatele ještě více zproblematizovala.

recording reality, to embracing fictionalization and hybridity and thereby accessing a truth deeper than simple appearances. But I would say that there is real value in attending to the surfaces of the world today, and I believe many artists are taking up this task.

2 In *The Human Condition*, Hannah Arendt argues that building a common world is something we must do together; it is a matter of public life. She writes, “The presence of others who see what we see and hear what we hear assures us of the reality of the world and ourselves.” This is not a matter of monolithic agreement; it involves assembling distinct perspectives that are directed towards the same object, out of the sum of which a shared reality can emerge. Bonnie Honig has built on Arendt’s work to discuss how what she calls “public things” provide sites for the negotiation, antagonism, and agreement that constitute worldly reality. “At their best,” Honig writes, “public things gather people together, materially and symbolically, and in relation to them diverse people may come to see and experience themselves—even if just momentarily—as a common in relation to the commons.” Honig concentrates on things like bridges, pipelines, and universities, but wonders if we could use this capacious term to think about documentary. As a public thing, documentary practice can provide a means of creating this encounter. At a time when a sense of shared reality feels in absolute peril, documentary might participate in shepherding into being a heightened sense of a shared world. Public things are part of the work of building democratic forms of life, something that is ever more important as neoliberalism everywhere installs logics of privatization and marketization. This strikes me as one way of conceptualizing the urgent work of documentary today, particularly documentaries that engage in formal work that questions not just what we know but how we know it.

Andrea Průchová Hrůzová
Theoretician of visual culture

1 According to my opinion, the concern with documentary image in contemporary art is related to the significant transformation of the infrastructure of production, distribution and circulation of visual culture in the new millennium, which also determines the ways in which the artists' interest is developed. I refer particularly to three elements of this new visual culture that are reflected in artists' work: the format of short videos (characteristic of Youtube and social networks), the processing of amateur video shots, and the use of mechanically developed recordings, most frequently originating from camera systems. During the first decade of the 21st Century, we witnessed the rise of social networks, which went hand in hand with the development and mass use of mobile phones equipped with cameras. It has profoundly transformed the situation in the field of audiovisual production, as well as the environment in which this production began to occur. Documentary reality previously provided by television production was withdrawn and the question of reality depiction became even more complicated with the expansion of post-

Obrazy pořízené amatéry pomocí chytrých telefonů začaly postupně utvářet pomyslný protipól profesionálních audiovizuálních obsahů a v případě tzv. občanského žurnalismu dokonce začaly tento obsah z médií vytlačovat.

Na druhé straně představují obrazy amatérské internetové video kultury zrcadla, v nichž jsme schopni se jednoduše poznat. Hito Steyerl tyto obrazy nazývá „mizernými“ (*poor images*) ve smyslu jejich nedokonalé technické kvality, jíž se často vyznačují. Zároveň je však označuje za „obrazy populární, jež mohou být tvořeny a viděny velkým množstvím lidí“.[1] Tato populární povaha jim dává schopnost odrážet mnohost a všehochuť naší společnosti, která je jejich producentem. Vedle obsahů občanského žurnalismu tak můžeme sledovat záznamy běžných aktivit, jakými jsou vaření, sportování, zábavné chování zvířat a dětí, ale i násilí a erotiku. Podobně se dokážeme poznat také v obrazech produkovaných automatickými záznamovými systémy, které utvářejí pomyslnou mechanickou dokumentární realitu. Dnes jsme již zvyklí vidět se na záznamech kamer umístěných na ulici či v obchodních centrech. Ocitli jsme se v rolích dokumentaristů a přijde nám přirozené být zároveň pozorujícími i pozorovanými subjekty.

2 Dokumentární strategie, jež se opírají o výše popsaný typ vizuality internetové amatérské video kultury, vsazují současné umění zpět do prostoru širší vizuální kultury, v němž současné umění snad vždy existovalo, avšak z různých důvodů z něj bylo a je vyjímáno. Aktuální všudypřítomnost dokumentárního obrazu v každodenním životě a populární vizuální kultuře buduje určitý komunikační most mezi divákem, současným uměním a jeho tvůrci. Pro jisté umělce a skupiny tak může sloužit jako příslib budování vzájemného porozumění, které se zdálo být s nástupem konceptuálně orientovaných proudů spíše ztraceno. Na straně současné vizuální teorie se dokumentární obraz pojí s nadějemi na politickou mobilizaci veřejné sféry, o níž ve vztahu k obrazům internetové video kultury hovoří – na příkladu hnutí Black Lives Matter – Nicholas Mirzoeff. V návaznosti na Judith Butler tvrdí, že tyto obrazy tvoří tzv. vizuální kulturu vyjevování (*appearance*), jíž dává do opozice vůči předchozí obrazové kultuře obrazů chápaných jako reprezentace. Ty v mediální realitě znovu zpřítomňují (re-prezentují) pouze ty skupiny, témata a prostředí, jež jsou ve společnosti běžně viditelné, a tedy se nepohybují na jejích okrajích. Soudobá online video kultura naopak umožňuje šíření obrazů, jež jsou chápány jako zjevení či vynoření, jako určité překvapení fyzickou existencí někoho nebo něčeho, o čem jsme neměli ponětí, či problémů, před kterými jsme zavírali oči.

Otázky pro umělce:

1 *V posledních dvaceti letech současní umělci a kurátoři věnují stále více pozornosti audiovizuálním dílům, která se vztahují k reálnému dění. Zatímco postmoderní kritika přinesla nedůvěru ve schopnost dokumentárního videa nezaujatě zprostředkovat skutečnost, což podnítilo sebereflexivní strategie v umění, dnes najdeme u některých umělců obnovený zájem o vzbuzování důvěry diváka v reprezento-*

1
Hito STEYERL, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, s. 41.

1
Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 41.

-production technologies among regular users. Images taken by amateurs using smartphones gradually began to constitute an imaginary antipole to the professional audiovisual content – in the case of the so-called citizen journalism, they even started to displace it. On the other hand, images of amateur video culture present mirrors, in which we can easily recognise ourselves. Hito Steyerl calls these images “poor” in the sense of their technical imperfection, which is commonly distinctive to them. At the same time, she claims them to be “popular images that can be created and seen by a vast amount of people”.[1] Their popular nature enables them to reflect on the plurality and diversity of our society, which produced them. Next to the contents of citizen journalism we can watch recordings of everyday activities such as cooking, sports, entertaining behaviour of animals and kids, but also sex and violence. Similarly, we can recognise ourselves in images produced by automatic recording systems that create the imaginary mechanical documentary reality. Nowadays, we have become accustomed to seeing ourselves on the recordings of cameras that are located on streets or in shopping malls. We find ourselves in the role of documentarists and take for granted that we are both observed and observing subjects.

2 In my opinion, documentary strategies, which are based on the above-mentioned type of visuality of online amateur video culture, bring contemporary art back to the space of broader visual culture, in which it has probably always been embedded but, for different reasons, it was and is being removed from. The current omnipresence of documentary image in everyday life and in popular visual culture builds a communication bridge between a viewer, contemporary art and its producers. For certain artists and groups, it might serve as a promise of mutual understanding that once seemed to be lost with the emergence of conceptually-oriented movements. In contemporary visual theory, documentary image is tied with the hopes for political mobilisation of the public sphere. Using the example of the Black Lives Matter movement (2018), Nicholas Mirzoeff discusses this mobilisation in relation to images of online video culture. In response to Judith Butler (2015), he claims that these images constitute the so-called visual culture of appearance, which is in opposition to the previous online culture that understood images as representations. The images as representations simply make present (re-present) the groups, topics and environments that are already visible in society and do not reach to its margins. On the contrary, contemporary online video culture enables a distribution of images understood as a revelation or emergence, as a surprising physical existence of something or someone we did not know about and of problems we did not wish to see.

Questions for artists:

1 *In the past two decades, contemporary artists and curators have increasingly become concerned with audiovisual works that depict reality. Whereas postmodern criticism questioned the ability of the documentary to objectively*

vanou realitu. Reflektujete tento nejistý vztah dokumentárního obrazu ke skutečnosti ve své tvorbě? A pokud ano, jakými prostředky se vypořádáváte s nedůvěrou diváka ve schopnost pohyblivého obrazu reprezentovat skutečnost?

2 *Proč považujete za důležité se dnes dokumentárním strategiím v umění věnovat? Co podle vás tento zvýšený zájem o obrazy reality vypovídá o současném umění?*

Jiří Žák
Vizuální umělec

1 Myslím, že problém nedůvěry diváků ve schopnost pohyblivého obrazu reprezentovat skutečnost není tím, co by nás mělo trápit. Umělci/umělkyně by k němu přece měli být stejně nedůvěřiví jako diváci, protože plně objektivní ani pravdivý nebyl nikdy. Dokumentárnost je určitý narativní mód, který má specifické estetické a stylové kvality a umožňuje jiný typ formulace tématu (v kontrastu s např. žánrovým či experimentálním filmem). Umělci/umělkyně především využívají vztah, který už diváci mají k dokumentární formě jako takové vypěstovaný předem (jde o ono zdání objektivity). Zaujatost dokumentarismu je dle mého (alespoň mezi tvůrci) dnes už poměrně široce přijímána – a dokumentaristé se často sami stávají protagonisty svých vlastních filmů. Toto je moment, který může být pro uměleckou komunitu zajímavý, protože jestli je něco umění vlastní, je to právě subjektivita. Sám se pohybuji na pomezí video-eseje, experimentálního hraného videa a dokumentu. Téměř výhradně pracuji se společensko-politickými náměty, ať už v historické, či současné perspektivě. V drtivé většině „čistě“ dokumentaristicky nepracuji. Samozřejmě se vzájemný poměr různých stylů liší v každé jednotlivé práci. Často ale zaujímám opačnou strategii. Videím sice předchází co největší faktický a analytický výzkum daného tématu, při jeho následné formulaci však využívám dokumentární formu jen částečně. Spíše preferuji stylizaci, fikčnost a poetiku. Nesnažím se diváka přesvědčit o „pravdivosti“ či objektivitě. Pracuji v narativním módu, kdy si je divák v prvním plánu vědom, že co sleduje, je fiktivní prostor. Je to však *fikce vztahující se k realitě* mimo ni samotnou. Ve svém vyznění pak prezentuje nějaký politický postoj či zprávu o této vnější realitě. O co tedy ve výsledku jde, je spíše divákův poměr ke skutečnosti jako takové než k její reprezentaci v rámci pohyblivého obrazu.

2 V době měnících se společenských a politických paradigmat, a především pak v době klimatické změny, považuji zvýšený zájem o reflexi podmínek života za naprosto přirozenou reakci. Jestli to bude formou dokumentu nebo poezie, je už celkem jedno, přestože to první v souvislosti s demokratizací technologie pohyblivého obrazu dostává logicky přednost. Výhodou i nevýhodou dokumentu je zároveň to, že budí zdání, že je možné pracovat s obrazy reality přímo bez potřeby je znovuvytvářet skrze umělecký jazyk, který se někdy může jevit jako nedostatečný. Nevím, jestli je důležité, aby se umění dokumentárním strategiím věnovalo, ale to, že to dělá, znamená, že překonává vlastní sebereflexivitu a stále více se angažuje v tom, co se kolem

represent reality, which prompted the adoption of self-reflexive strategies in art, artists nowadays have become increasingly concerned with building viewers' trust in the represented reality. Do you reflect this uncertain relation between the documentary image and reality in your work? If yes, what means do you use to deal with the viewers' distrust in the power of moving image to represent reality?

2 *Why do you think it is important to use documentary strategies in art nowadays? What does the increased interest in the images of reality suggest about the current state of contemporary art?*

Jiří Žák
Visual artist

1 I think that the problem of viewers' distrust in the power of the moving image to represent reality is not what we should be concerned with. Artists should have the same distrust as viewers because moving image has never been fully objective and truthful. Documentarity is a specific narrative mode that has particular aesthetic and stylistic qualities and enables a different rendition of a topic (in contrast with genre or experimental film, for instance). Artists mostly make use of the relationship that viewers developed with the documentary form beforehand (it is the illusion of objectivity). In my opinion, the bias of documentarism is already broadly assumed (at least among authors), and documentarists often become protagonists of their own films. This is a moment that might be interesting for the artistic community because if there is something intrinsic to art then it's subjectivity. My own work balances between a video-essay, experimental live-action video and documentary. I work almost exclusively with socio-political subjects, grasped from both a historical and contemporary perspective. In most cases, I do not work purely in a documentarist way. Naturally, the ratio of various styles is different in each single work. I often adopt an opposite strategy. Even though my videos are preceded by extensive factual and analytical research of the given subject, for the final rendering I use the documentary form only partially. I prefer stylization, fictionalization and poetics. I do not aim to persuade viewers about the “truthfulness” or objectivity. I work in a narrative mode, in which the viewer is in the first instance aware that what he or she is viewing is a fictional space. However, the *fiction is related to reality* while being outside of it. Its meaning, then, presents a certain political stance or a message about this outer reality. After all, what matters is the viewer's relation to reality as such rather than to its representation in a moving image.

2 I consider the increased interest in the reflection of living conditions to be an absolutely natural reaction at a time of changing social and political paradigms, and particularly at the time of the climate change. It doesn’t really matter whether it takes the form of a document or poetry, even though the first mentioned is logically given a priori in relation to the democratisation of moving image technology. Both an advantage and disadvantage of documentary is that

nás děje. To lze vnímat jako pozitivní i proto, že se blíží doba, kdy budou samotné naše životní podmínky existenčně znejistěny. A společnost, která nebude mít vodu, nebude k do sebe zavinutému současnému umění milosrdná.

David Přílučík
Vizuální umělec

Věří pravicoví populisté tomu, co říkají?

Sdílím nedůvěru v to, že je v kognitivních kapacitách člověka možné poznat „Pravdu“ v její komplexitě, a jsem pro, abychom se tohoto ducha západního modernismu vzdali. Jsme ponořeni do světů a zapomínáme na rozdíl mezi realitou a její konceptualizací – dávání smyslu. Náš zrak, myšlení a další interpretační procesy ohýbají danosti, zapouštějí do nich svou přítomnost a přenastavují jejich složení. Interpretace je jednáním, které současně vylučuje a spojuje. Proto mluvíme-li v tomto případě *o skutečnostech,* je důležité ptát se nikoliv po důvěře, ale po privilegiu interpretace a především po motivech a důsledcích, které toto jednání formuje. Otázkou tak pro mě zůstává, jak se na své přítomnosti podílíme a jaké politiky je naše působení součástí.

Mluvíš jako levičák, ale chováš se jak neoliberální p...e!

Stále věřím, že můžeme vytvářet zodpovědné podmínky setkávání, jež bude otevřeno možnosti naší proměny. Jakákoliv praxe – i ta umělecká – má své vlastní limity, vlastní pole a sílu vlivu. Je dobré je zkoumat a lokalizovat nejen v nás, ale i v rámci institucí a jiných typů společenských uspořádání.

Pomocí těchto praktik pak můžeme vědomě vytvářet aliance s aktéry mimo naše vlastní okruhy a v širších souvislostech se podílet na *skutečnosti,* kterou nebudeme pouze reflektovat, ale ve které budeme moci žít. To od nás však vyžaduje důsledné pochopení naší vlastní pozice, dynamiky procesů moci a pohybu po dosud nevyznačených trajektoriích mezidruhového biotopu, bez fetišizace zisku, identitářství, ale i chápání kolektivity a sdílení jako samospásných emancipačních nástrojů.

Věříme tomu, jak jednáme?
+420 724 471 731

Zbyněk Baladrán
Vizuální umělec

1 Svoji práci zakládám na nedůvěře k reprezentaci skutečnosti, takže ani od diváků neočekávám velkou důvěru, spíš kritický odstup. Nikdy jsem si nemyslel, že by dokumentární video nezaujatě zprostředkovávalo skutečnost. Některé dokumentující strategie mají vyšší přesvědčivost než jiné; záleží na současném konsensu autorů a diváků, pokud jsme přesvědčeni, že taková reprezentace je adekvátní. Tato přesvědčivost je proměnlivá a vyvíjí se v čase: od možnosti použití a dostupnosti malých kamer přes sdílení velkých dat téměř v reálném čase až po automatizované systémy, které snímají své okolí na základě daných nebo učících se algoritmů. Přesvědčit diváka o tom, že určitá reprezentace skutečnosti je adekvátnější, je otázka spíše pro PR agen-

it's possible to work with images of reality directly, without the need to recreate them through artistic language, which sometimes might seem to be insufficient. I am not sure whether it is important for art to become concerned with documentary strategies but it could mean that it overcomes its self-reflexivity and becomes more and more engaged in our lived affairs. This can be perceived in a positive way because soon the time will come when our own living conditions will be made existentially uncertain. A society with no water will have no mercy for self-concerned contemporary art.

David Přílučík
Visual artist

Do right-wing populists believe in what they say?

I share the distrust in the cognitive power of man to comprehend the “Truth” in its complexity and I advocate for abandoning this modernist spirit. We are immersed in worlds and forget the difference between reality and its conceptualisation – making sense of it. Our sight, thinking and other interpretative processes inflect what is given, infiltrate its presence and restructure its contents. Interpretation is an act that both excludes and connects. This is why when we talk about *realities*, it is important to discuss not the trust in, but the privilege of interpretation, and especially the motives and consequences constituted by it. The question for me remains how I participate in the present and in what politics do we take part.

You speak like a leftist but act as a neoliberal p.g!

I still believe that we can create responsible conditions for an encounter, open to the possibility of transforming us. Any practice, including the artistic one, has its own limits, field and power of influence. It is good to examine and localise them not only in ourselves but also within institutions and other forms of social organisation.

Using these practices, we can consciously develop alliances with participants outside of our own field and within a broader context, participate in reality that we will not only reflect but in which we are willing to live. This requires a thorough understanding of our own position, processes of power dynamics and a direction in yet unknown trajectories of interspecies biotope, without the fethisation of profit, identatirianism and also collectivity and sharing as self-sufficient emancipatory tools.

Do we believe in the way we act?
+420 724 471 731

Zbyněk Baladrán
Visual artist

1 My work is based on the distrust in the representation of reality so I do not expect a great trust on behalf of the viewers but rather a critical distance. I have never thought that documentary video mediates reality in an unbiased way. Some documentary strategies are more convincing than others, and it depends on the contemporary consensus of authors and viewers, whether we believe that such repre-

tury nebo jinak vulgárně propagandistická oddělení. Úlohou uměleckých strategií je naopak demaskovat je a naučit se v nich orientovat. Nedůvěra, kterou mám v obrazy jako takové, se odráží v jejich ironickém používání nebo v prezentování rozporů vyplývajících z jejich nejednoznačnosti. Velmi často kombinuji texty a obrazy; kontradikce takto vznikající se potkávají s nedůvěrou diváka – a počítám s určitou formou dialogu nebo s formulací nezvyklých otázek.

2 Možnosti dokumentování jsou závislé na pokročilých technologiích a jejich široké dostupnosti. Čím jsou dostupnější, tím víc překreslují krajinu reprezentace skutečnosti. Kolektivní imaginace se od takového překreslení odvíjí. Umělci se musí dokumentárním strategiím věnovat, jinak jim hrozí, že nebudou srozumitelní a společenská zodpovědnost umění bude redukována pouze na estetickou rovinu. Dokumentární strategie spočívá v pochopení toho, jak samotná reprezentace funguje; jejich nevyužívání by byl anachronismus. Pokud existuje zvýšený zájem o obrazy reality ve výtvarném umění, je to odrazem proměny reprezentace jako takové. Rozumím umělecké práci jako nástroji pochopení skutečnosti založené na reprezentaci. Pokud se reprezentace proměňuje, umění je zde také: demaskuje a dekóduje.

Irina Botea
Vizuální umělkyně

1 Řekla bych, že žánr „dokumentárního obrazu“ nikdy neznamenal objektivní reprezentaci reality ve striktním slova smyslu, ať už přemýšlíme o prvních filmech bratří Lumièrů, nebo o filmu *Nanuk, člověk primitivní* Roberta J. Flahertyho (který dokumentuje fiktivní etnografický příklad, respektive to, co chtěl vidět sám Flaherty nebo divák – takzvaný tradiční způsob života Inuitů). V padesátisekundových filmech bratří Lumièrů byl děj často vynucený, aby se publikum nenudilo. „Dělníci opouštějící továrnu“ obdrželi pokyny, a byli tak zároveň v roli komparsu, námětu a objektu filmu. *Kronika jednoho léta* Jeana Roucha a Edgara Morina ve stylu „cinéma vérité“ pak problematizuje ideu pravdy při tvorbě filmu a dospívá k závěru, že existuje „kinematografická pravda“.

Při tvorbě filmů, které by mohly být považovány za experimentální dokumenty, nejde podle mého tolik o „budování důvěry diváků v reprezentovanou realitu“. Jde spíše o nastínění „silového pole myšlenek“ divákům (Adorno, *Esej jako forma*), ve kterém se pohybují na základě neustálého osobního rozhodování (čemu důvěřovat, věřit, připsat hodnotu atd.) a kde nic není prezentováno jako „nezpochybnitelný fakt“.

Moje filmová tvorba kombinuje reinscenaci, hrané výstupy a prvky spontánního filmu (*direct cinema* a *cinéma vérité*). Na základě spolupráce se performeři stávají aktivními účastníky, zatímco moje role filmařky se přesouvá z observačního k reflektivnímu, z participativního k performativnímu módu.

Pro mne jsou reinscenace gestem přítomnosti – pro přítomnost. Každý přítomný okamžik neexistuje sám o sobě, ale reflektuje / je spojený dvěma způsoby / směry s minulostí a budoucností. Pokud považujeme přítomnost za

sentation is adequate. This “convincingness” changes and develops in time, from the possible use and availability of small cameras, and sharing of big data in almost real time, to automatic systems that record their surroundings based on given or learned algorithms. To persuade a viewer that some representation of reality is more adequate than another is rather a question for PR agencies or other vulgar propagandist departments. The task of artistic strategies is to uncover them and teach one how to navigate in them. The distrust I have in images as such is reflected in their ironical use and in the presentation of contradictions that arise from their ambiguity. I often combine texts and images – emerging contradictions are then met with the distrust of a viewer and I anticipate a certain form of a dialogue or articulation of unusual questions.

2 The possibilities of documenting are dependent on advanced technologies and their wide availability. The more available they are, the more they redraw the landscape of reality representation. Collective imagination then unfolds from such redrawing. Artists have to work with documentary strategies otherwise there is the danger of them not being comprehensible or the social responsibility of art being reduced to the mere aesthetic aspect. Documentary strategies are about understanding in what ways representation itself works. Not using them would be an anachronism. If there is an increased interest in the images of reality in visual arts, it reflects the transformation of representation as such. In my understanding, artistic work is a tool for grasping reality, which is based on representation. When the representation changes, art is also present, unmasking and decoding.

Irina Botea Bucan
Visual artist

1 I would say that the genre of “documentary” has never been just about the objective representation of reality in a strict sense, whether we think about the Lumière Brothers' first movies or Robert J. Flaherty’s *Nanook of the North* (which documents a fictional ethnographic instance, what the viewer or Flaherty himself, wanted to see, a so-called traditional way of living of the Inuks). In the 50 second movies of the Lumière Brothers, the action was often forced in order for the audience not to be bored. The “workers leaving the factory” were given directions, playing the role of extras, subjects, objects at the same time. Moreover, later with Jean Rouch and Edgar Morin's *Chronicles of the Summer,* the “cinéma vérité” discusses exactly the idea of truth while making the film, to conclude that there is a “truthful cinema”.

When making films that would “qualify” as experimental documentaries, it is not so much about “building viewers' trust in the represented reality” for me. It is more about introducing the viewers into a “force-field of ideas” (Adorno, Essay as Form), that they can navigate while constantly making personal choices (what to trust, believe, assign values to, etc), where nothing is presented as an “indisputable fact”.

My filmmaking process combines re-enactment, simulated auditions and elements of direct cinema and

výsledek nenaplněného potenciálu minulosti, pak je nutné se tímto minulým potenciálem neustále zabývat, abychom podnítili změnu v přítomnosti.

Reinscenace je překlad, který má transformativní potenciál. Spojení „výstupů“ a „re“ přináší možnost sbírat odlišné osobní překlady, aniž by bylo nutné preferovat / zvolit pouze jeden, a naopak naskýtá ještě další možné překlady / interpretace. Pro mě je důležité, jakým způsobem lze vnést osobní vklad do události, jež se odehrála v minulosti.

2 Ve filmu *What Farocki Taught* mluví Jill Godmillow o „pornografii reálného“ (*pornography of the real*). Spektákl násilí je však – například v práci Forensic Architecture – analyzován znovu a znovu do extrémních detailů. Potřeba srozumitelnosti se stává potřebou jakéhosi přerozdělení moci, nového zpolitizování společnosti.

Svět je pro mne plný úžasných lidí a skrytých příběhů, a proto nemám potřebu vytvářet fikce / čisté fikce. Spatřuji samu sebe jako souhrn všech lidí, se kterými jsem se ve svém životě kdy potkala a spolupracovala. Zároveň je pro mne ale imaginace důležitá jako „pravda v umění“ (*truth in art,* Raymond Williams). Mým záměrem není reprezentovat osoby či reality, ale vznášet otázky.

Když tvořím filmy, vždy se kolem mne vznáší spousta otázek. Doufám proto, že moje filmy následující otázky zdůrazní: Jak si představujeme kulturně-politicko-ekonomickou změnu, jak by vypadala takto zaměřená imaginace? Jak lze podnítit rozpoznání přítomnosti a toho, jakým způsobem se na ní podílíme? Jak můžeme jednat společně, pospolu (*act in concert*, Hannah Arendtová, v orig. *The Human Condition*), jak nalezneme moc skrze naše kolektivní jednání?

Oleksiy Radynski
Vizuální umělec a publicista

1 První otázka směřuje k realismu. Postmoderní kritika „schopnosti dokumentárního obrazu objektivně reprezentovat realitu“, jak v otázce zaznívá, spočívala v negaci dokumentárního realimu, který se měl stát minulostí společně s ideou komunismu a dalších „velkých narativů“. Ale dokumentární realismus nikdy touto „objektivní“ schopností nedisponoval a jen zřídka se k ní hlásil. Ta pravá otázka spíše zněla: disponuje dokumentární realismus ještě stále prostředky k zobrazování a interpretování skutečnosti, a tím k možnosti její proměny?

Po určitý čas se to zdálo nemožné, protože postmoderní realita byla prostě příliš komplexní: a to jak s ohledem na technologické rozměry, tak i na ideologický kontext, když prohlašovala konec všech ideologií kromě té své vlastní. Posledně jmenovaný požadavek sám sebe zdiskreditoval poměrně rychle; mohli jsme totiž sledovat nadcházející vlnu politicky angažovaných děl dokumentárního realismu, vlnu, která byla velmi patrná například ve filmech tvořených Arturem Żmijewskim v polovině nultých let 21. století a nazvaných *Demokracie* nebo *Vybraná díla*. Trvalo delší dobu, než se podařilo dekonstruovat představu komplexity technologické reality, představu, která měla učinit doku-

cinéma vérité. Through a process of collaboration performers become active participants while my role as a filmmaker shifts from an observational to a reflective, participatory and performative mode. For me, re-enactments are gestures of the present, for the present. Every present moment is not on its own but it reflects/is connected in 2 ways/in 2 directions, to the past and the future. If we consider the present as the outcome of an unfulfilled potential of the past we need to constantly explore this past potential in order to produce a change in the present. Re-enactments are transformative translation. The combination between “auditions” and “re-enactments” bring forward the possibility of collecting distinct personal translations without preferring/choosing one, inviting even more possible translations/interpretations. What is important for me is how it is possible to insert one’s agency into a past event.

2 Jill Godmillow talks in her film *What Farocki Taught* about the “pornography of the real”. On the other hand, if we look at the work of Forensic Architecture group, the spectacle of violence is analysed again and again in extreme details. The need for clarity becomes a need for some sort of re-distribution of power, a need for the re-politicization of society.

For me, the world is so full of amazing people and hidden histories, that I don't feel the need to create fiction/pure fictions. I see myself as the sum of all the people I have met and interacted with in my life. Yet, imagination is important for me as the “truth in art” (Raymond Williams). I do not want to represent people or realities but provoke questions.

Many questions always gravitate around me while making films, and I hope for my films to bring forward these questions: How do we imagine a cultural-political-economical change/shift, a focused imagination? How do you provoke recognition of the present moment, of how are we participating in the present moment? How do we act in concert (Hannah Arendt, *The Human Condition*), how do we find power in our collective actions?

Oleksiy Radynski
Visual artist and writer

1 You’re asking a question about realism. Postmodern criticism of “the ability of the documentary to objectively represent reality”, as you put it, was actually about the negation of documentary realism, which was supposed to become a thing of the past together with Communist thought and other “grand narratives”. But documentary realism never had this “objective” ability, and rarely did it claim to have one. The real question was: does documentary realism still have the tools to depict, interpret, and hence transform reality? For some time, it seemed that it didn’t, because postmodern reality just seemed too complex: in the technological dimension, but also in the ideological one, as it claimed the end of all ideologies but itself. As the latter claim discredited itself relatively quickly, we’ve seen a wave of politically engaged works of documentary realism, a wave that became evident, for instance, with the

mentární realismus nemožným. Dnes už se zdá být tento metafyzický strach z technologií překonán angažovanými umělci typu Hito Steyerl. Jak ve svém textu k projektu *Politika pravdy* v souvislosti s prací Hito Steyerl zmiňuje Vít Havránek, dokumentární obraz budoucnosti nebude mít problém opustit svůj mimetický vztah k realitě ve prospěch vyobrazení reality ve čtyřrozměrné mřížce.[2]

2 Netvrdil bych, že jsou dokumentární strategie pro umění důležité. Spíše si myslím, že je stále více potřebné používat dokumentární strategie v běžném životě – a to každý z nás dělá, alespoň tedy ti, kdo vlastní chytré telefony a účty na sociálních sítích. Proto dokumentární strategie svědčí o otázkách, které překračují pole současného umění.

Rostoucí schopnost občanů (nebo samozřejmě i lidí bez občanství) osvojovat si dokumentární strategie za použití kamer svých telefonů hrála významnou roli v největších geopolitických bojích poslední dekády. Nechci zde však hájit transformativní funkci „sociálních sítí“, protože nepřispěly k výhře, ale spíše k téměř úplnému pádu masových dokumentárních strategií. Role „sociálních sítí“, jež podporují průměrnost, nenávist a lži, spočívala v pacifikování nově nabyté moci dokumentárního obrazu. Na základě této reakce lze však usoudit, že dokumentární obraz stále znamená velkou hrozbu pro formující se globální řád.

2
Vít HAVRÁNEK, Dokumentární obraz na bitevním poli, in: *Politika pravdy I – Mezi realitou a fikcí* (ed. Alžběta Bačíková a Anna Remešová), etc. galerie a FaVU VUT: Praha a Brno, 2017, s. 30.

Mykola Ridnyi
Vizuální umělec

1 Pokud hovoříme o realismu ve filmu – či obecněji v pohyblivém obraze – musíme vzít v potaz, že různé zdroje v pozadí pohyblivého obrazu mají odlišný dopad na realitu. Televize reprezentuje realitu způsobem, ze kterého těží mediální společnosti a politické síly. Reklama vytváří volbu mezi spotřebními produkty. Populární kinematografie produkuje hrdiny a jednání, které chtějí lidé napodobovat. Videoblogeři, kteří jsou nejsoučasnějšími aktéry pohyblivého obrazu, se uchylují k vytváření situací prostřednictvím různých forem vystoupení. Podoby současného realismu jsou tak utvářeny spojitostmi a vzájemnými vztahy mezi životem a pohyblivým obrazem. V postpravdivé době nelze chápat dokumentární znázornění jako synonymum realismu. Koncept kritického realismu v dnešní době neodkazuje k tomu, co může být viděno, ale k tomu, co je téměř nemožné vidět – odhaluje mechanismy manipulace s obrazem, které obvykle zůstávají skryté.

2 Vývoj dokumentárních strategií ve filmu a v současném umění je spojen s rapidní rychlostí vzniku a distribuce videí prostřednictvím blogů. Internet podnítil vznik bezděčného dokumentu, který vytváří uživatelé sociálních sítí. Dostupnost široké škály amatérských videí, od příběhů ze soukromého života po davové scény násilných střetů s mnoha oběťmi, nás nutí analyzovat realitu odlišným způsobem. Amatérská videa jsou často cenzurována či zakázána, neboť porušují obecně přijímané normy různých společností. Důkazy reality nás tedy obklopují ze všech stran a často procházejí filtrem manipulace a propagandy.

films that Artur Żmijewski produced since the mid-2000s: *Democracies and Selected Works.* It took a bit longer to undo the claim of an overwhelming complexity of technological reality, a claim that meant to render documentary realism impossible. Nowadays, this metaphysical fear of technology seems to have been overcome by engaged artists, as exemplified, for instance, by the recent work of Hito Steyerl. As Vít Havranek pointed out in his text for *The Politics of Truth* project regarding Steyerl's work, the documentary imagery of tomorrow will have no problem with dropping its mimetic relation to reality in favour of reality's representation on a four-dimensional grid.[2]

2 I would not limit myself to claiming that it's important to use documentary strategies in art. I would say it is increasingly important to use documentary strategies in everyday life – and this is precisely what we are all doing, at least those of us in possession of smartphones and social media accounts. Therefore, the use of documentary strategies bears witness to issues far beyond the current state of contemporary art.

The growing ability of citizens (and non-citizens, of course) to employ documentary strategies using their camera phones has already played an important role in some of the largest geopolitical troubles of this decade. I'm not trying to indulge into another attempt to praise the transformative function of "social networks", as they contributed, not to the triumph, but to the nearly complete downfall of new mass documentary strategies. The role of the "social networks" with their ability to boost mediocrity, hatred and lies, was to pacify the newly gained power of the documentary image. We can discern from the scale of this reactionary response that the power of documentary still carries a great threat to the emerging global order.

2
Havránek, Vít. The Documentary Image in the Battlefield, in: *Politics of Truth 1 – Between Reality and Fiction* (ed. Alžběta Bačíková and Anna Remešová), Praha and Brno: etc. gallery and FaVU VUT, 2017, p. 31.

Mykola Ridnyi
Visual artist

1 When we talk about realism in cinema or broadly, in moving image, it is hard to deny that different sources of moving image influences reality in a number of ways. Television represents reality in a way that benefits media companies and political forces. Advertising imposes a choice of consumer products. Popular cinema produces heroes and behaviours that people want to emulate. Most recent moving image actors – video bloggers – have resorted to the formation of situations, using the tactics of performance. The shapes of contemporary realism are formed by connections and mutual influences between life and moving image. Documentary depiction itself is not synonymous with realism in the post-truth era. The concept of critical realism today marks not what can be seen, but what is almost impossible to see – it reveals the mechanisms of image manipulation that is usually hidden.

2 The development of documentary strategies in cinema and contemporary art is connected with the rapid speed of the emergence and distribution of documentary video through blogs. The Internet has provoked the emer-

Umění na druhou stranu vytváří strategie, pomocí nichž lze tyto procesy reflektovat.

Lucie Rosenfeldová
Vizuální umělkyně

1 Ačkoliv se kritika reprezentace neprojevuje v současném dokumentárním filmu/videu tak explicitními způsoby, jakým je např. odhalování filmového aparátu v obraze, reflexe současných podob reprezentace a systémů v jejím pozadí je nejen pro tvůrce dokumentárního obrazu stále aktuální, ne-li nutná. Snad i souběžně s tím, jak se stalo open-sourcování systémů médií užitečným nástrojem zvyšování zisků a monopolizace trhu s informacemi, přestala být sázka na vystavené „odhalené technické aparáty" zárukou větší upřímnosti média a transparence záměrů autora. Odhalení jazyka média, jež mělo ukázat cosi o povaze systému a jeho konstrukci, se dnes snadno stane nabídkou „jazyka-metody" jako produktu směny.[3] Trochu nadneseně bych řekla, že je to rozdíl mezi poznáním a simulací poznání, otevřeností a zdáním otevřenosti, co nás často mate i ve střetu s vizuálním uměním, jež se jeví jako kriticky angažované, ale ve skutečnosti ho zajímá spíše jeho vlastní snadná distribuce v rámci uměleckého provozu. Různé formy otevřenosti (s možností změny) je důležité rozlišovat, nevidím proto ani důvod se z principu vzdávat sebe-reflexe v umění. Stejně tak bych ani prvotní nedůvěru diváka *ve schopnost pohyblivého obrazu reprezentovat skutečnost* nezatracovala nutně jako něco špatného, spíše naopak. Obecná touha po vzbuzení apriorní důvěry diváka v reprezentaci, ustavení shody z vnějšku, může snadno hraničit se spekulací a populismem. Snad by stačilo cíleně neodrazovat sebe ani diváka od rozkrytí fabulací, ani od touhy po poznání alespoň části reality.

3
Alexander Galloway hovoří o současném open-sourcování médií, včetně open-sourcování lidské formy jakožto nejemblematičtějšího mediálního systému, jako o dalším komunikačním rozhraní. Alexander GALLOWAY, *The Interface Effect*, Malden/Cambridge: Polity Press, 2012).

2 Budu-li dál pokračovat trochu medio-centricky, sama se snažím brát na vědomí, že formát digitálního videa, které používám, má jistou logiku a možnosti reprezentace dané historií jeho mediality i technickou specifikací. Jeho dominance v současném záznamu pohyblivého obrazu s sebou přináší řadu norem projevujících se v podobách a metodikách reprezentace a ztotožňování se s obrazem, které se reprodukují také kvůli snadnější komunikaci, srozumitelnosti. Netroufám si říct, že jsou tyto technologie z principu lživé. Na druhou stranu si ale ani nemyslím, že by byly dnes vývojáři velkých společností zaneprázdněni snahou o vytváření co nejpravdivějších technologií obrazu. Větší rozlišení automaticky neznamená větší pravdivost – a více matematiky už vůbec neznamená větší objektivitu. Lee Mackinnon ve svém článku o fotografiích hvězd hovoří o algoritmickém realismu, o obrazech, které jsou spíše reprezentací vědy samotné a přesahují lidské měřítko.[4] Současný zájem dokumentárního obrazu o „věrné zprostředkování skutečnosti" čtu v tomto kontextu jako stočení pohledu ven, s vědomím samotné existence vnější skutečnosti nezávislé na našem pohledu. Je mi blízké chápání kamery jako vědeckého nástroje s určitým vědomím, které vidí, co my ne. Chci však vstupovat do situací, kde dominantní obrazy mohou selhávat ve své funkci reprezentovat, nebo kdy se současné logice reprezentace vzpírají.

4
Lee MACKINNON, Toward an Algorithmic Realism: The Evolving Nature of Astronomical Knowledge in Representations of the Non-Visible. *Leonardo*, č. 47, June 2014. s. 225.

gence of an unconscious documentary created by users of social networks. The availability of a wide range of amateur videos, from private life stories to scenes of mass violence with many victims, makes us analyze reality in a different way. Often amateur videos are censored and banned, violating generally accepted norms in different societies. Evidence of reality is surrounding us from all sides, often passing through filters of manipulation and propaganda. Art, in its turn, develops strategies for reflection on these processes.

Lucie Rosenfeldová
Visual Artist

1 Even though the critique of representation in contemporary documentary film/video is often not explicitly manifested - for instance by exposing the filming devices in an image – the reflection of current forms of representation and its underlying systems for documentary makers remains very relevant, if not necessary. It is probable that, utilising open-source media systems for increased profit and monopolising the information market, the use of "exposed technical devices" ceased to be a guarantee of greater honesty of the medium and transparency of the author's intentions. To expose the language of the medium, which was supposed to demonstrate something about the nature of the system and its construction, can nowadays easily become an offer of the "language–method" as a product of an exchange.[3] To slightly exaggerate, I would say that there is a difference between knowledge and simulation of knowledge, between openness and the illusion of openness, by which we often get confused when confronted with visual arts, which is supposed to be critical but in reality is rather concerned with its own simple distribution within the art world. It is important to distinguish different forms of openness (with the possibility of change) so I don't see a reason for giving up the principle of self-reflection in art. Accordingly, I would not perceive the initial distrust of a viewer *in the power of moving image to represent reality* as something bad, rather on the contrary. The general desire for initiating viewer's apriori trust in representation, to externally establish a consensus, might easily serve to speculation and populism. It might be enough to purposely avoid discouraging the viewer and oneself from uncovering fabulation and from the desire to come to know at least some aspects of reality.

3
Alexander Galloway perceives the contemporary open-source media, including the human form as the most emblematic media system, to be the next communica tive interface: "Let us not be fooled: open source does not mean the unvarnished truth, but rather a specific communicative artifice like any other [...] one sees that the open sourcing of media systems (information wants to be free, desire wants to be free, capital wants to be free) is really about the migration into a new way of structuring information and material resources..." (Galloway, Alexander. The Interface Effect, Malden/Cambridge: Polity Press, 2012).

2 To continue in a rather media-centric manner, I would like to acknowledge that the digital video format I am using has a certain logic and certain possibilities of representation, determined by the history of the medium and its technical parameters. Its dominance in the current recording of moving image brings about a number of norms, which are manifested in the forms and methods of representation, and identification with an image, reproduced for the sake of easier communication and intelligibility. I do not dare to say that these technologies are false in principle. On the other hand, I do not think that developers in big companies are occupied with the effort to create the most truthful techno-

Ruti Sela & Maayan Amir
Vizuální umělkyně

1 V rámci svého dlouhodobého výzkumného projektu *Exterritory* vytváříme díla a prezentujeme případy, kdy jsou obrazy, jež mohou sloužit jako potenciální důkazy, dopředu produkovány s vědomím, že přístup publika může být omezen či úplně odepřen. V naší práci tedy různě experimentujeme se situacemi a reprezentacemi (a čas od času i vytváříme nové), které zdůrazňují absenci obrazů v našem vizuálním poznání. V tomto smyslu proto není naším cílem reinscenování či rekonstruování nereprezentovaných událostí, ale spíše usilujeme o hledání způsobů, kdy se mohou „znovu objevit" v diskursivních formách. Snažíme se také hledat alternativní módy reprezentace, které mohou tyto fenomény více zviditelnit. Z toho důvodu sledujeme spíše stopy zanechané po chybějících (odečtených) obrazech místo toho, abychom se snažili dostat se ke skrytým datům, a začali jsme pracovat na vzorci, jenž by definoval „extrateritoriální" podstatu těchto obrazů, vzorec, který se stále rozvíjí.

2 Zajímá nás schopnost vizuální dokumentace svědčit proti často velmi arbitrárním mechanismům kontroly režimů a jejich potlačování reprezentace a možnosti svědectví, ať už obrazového, nebo jiného. V takových případech může extrateritorialita takové dokumentace přeorganizovat stávající konceptuální systémy a znovu promyslet postupy, které definují autonomii a zodpovědnost.

Andrea Slováková
Dokumentaristka a filmová teoretička

1 V kinematografii je prostupování dokumentárních přístupů a konvencí fikčního filmu v podstatě tradiční. Jeden z prvních celovečerních dokumentů *Nanuk, člověk primitivní* vkládal do etnografické observace postupy rekonstrukce a inscenace. Některé žánry, rozvinuté masivně především v 80. letech dvacátého století, toto mísení zahrnují přímo do své definice (dokudrama, mockument). Zároveň během celé historie dokumentárního filmu nacházíme mnoho různorodých subtilnějších podob hybridizace, a především od 60. let sledujeme také rozvoj sebereflexivních strategií na ně upozorňujících. Výrazný vstup hybridizace do výtvarného umění, resp. práce s pohyblivým obrazem v jiném než kinematografickém kontextu, jak ho zde pojmenováváte, je podle mého názoru logickým vyústěním vzájemného vlivu uměleckých disciplín, ale také odráží širší společenský kontext a koresponduje s proměnami komunikace a mediálního diskursu. Ve své tvorbě pracuji se znejisťující reprezentací vlastně neustále: od jednoduchých postupů zasazení protagonistů do prostředí, v nichž fungují nejen jako oni sami, ale vstupují do kompozic s metaforickým vypovídáním, po konceptuální manipulaci observačních výjevů (ve filmu a instalaci *Oživení průmyslu* to například byly manipulace s vybranými aspekty digitálního obrazu ve vztahu k statistickým údajům o vývoji českého průmyslu za šest let vzpamatovávání se z hospodářské krize). Jako autorka míru potenciální ne/důvěry diváka spíše nezohledňuji. Vytvářím artefakt estetický (v tomto ohledu diváka ani nemusí zajímat,

logies of an image. A greater resolution does not necessarily imply a greater veracity, and more mathematics surely does not imply a greater objectivity. In his article about the photographs of stars, Lee Mackinnon talks about algorithmic realism, about images that are rather a representation of science itself and that exceed the human scale.[4] In this context, I perceive the current interest of documentary image in the "accurate representation of reality" as a means of turning the gaze to the outside, while being conscious of an existence of an external reality, independent of our gaze. I'm inclined to understand the camera as a scientific tool with a certain consciousness that sees what we cease to see. I want to enter into situations in which dominant images might fail to fulfil their representative function or defy the contemporary logic of representation.

4
Mackinnon, Lee. Toward an Algorithmic Realism: The Evolving Nature of Astronomical Knowledgein Representations of the Non-Visible. Leonardo, č. 47, June 2014. s. 225.

Ruti Sela and Maayan Amir
Visual artists

1 In the artworks and research produced as part of our long-term art project *Exterritory*, we present cases in which images with potential evidentiary value are generated with prior awareness that their access for public viewing will be either restricted or blocked altogether. Our work therefore seeks variously to experiment with—and at times to invent—situations and representations that highlight the absence of the images and the gaps in our visual knowledge. In this sense, our goal is not to re-enact or reconstruct the unrepresented events, but rather to look into the ways in which they "reappear" in discursive forms, and to try to find alternative modes of representation to make these phenomena more evident. Hence, by following the trails left by the absent (subtracted) images–instead of trying to access the concealed data–we began to elaborate a formula to define the "extraterritorial" nature of these images, a formula that is still evolving.

2 We are interested in the ability of visual documentation to testify against the often arbitrary constraints of regimes and their repression of representation and testimony, visual or otherwise. In such cases, the extraterritoriality of this documentation may make it possible to reshape the limits of our current conceptual systems, and to rethink procedures that define autonomy and accountability.

Andrea Slováková
Documentary filmmaker and theoretician

1 In cinematography, the intersection of documentary approaches and the conventions of fictional film is rather traditional. One of the first feature documentaries, *Nanook of the North*, surreptitiously employed strategies of reconstruction and staging into an ethnographic observation. Some genres, which were developed extensively in the 1980s, include this blending already in their definition (docudrama, mockumentary). Within the long history of documentary film, we find many diverse forms of hybridisation, and in particular starting from the 1960s we can witness the development of self-reflexive strategies that

jak přesně byl stvořen), kulturní (z perspektivy komunikace díla směrem k jeho veřejnému vnímání je podle mě nejdůležitější, jak je dílo prezentováno, a pokud v ustanovování tohoto kontraktu s divákem nezavádím jeho vnímání tím, že bych verismus reprezentace předstírala, vnímám legitimitu ponechání rozhodnutí o způsobu vnímání právě na něm) i významový (v této rovině záleží na sdělení, které chci divákovi doručit, avšak také záleží na tom, jakého diváka předpokládám, a zde bych neskromně řekla, že vždy kritického). Jinak však k dílům přistupuji ve své kurátorské práci. Protože v situaci, kdy vytvářím či spoluutvářím podmínky, způsob a vlastně celý dispozitiv prezentace, a tedy vnímání díla, mám zodpovědnost právě v té oblasti kontraktování, tedy co divákovi říkám, že mu ukazuji. Zde vnímám jako podstatné všechny metatextové výstupy, které dílo obklopují: kontext a místo, spojení děl, způsob prezentace, texty, diskuse. Klíčovým ale pořád zůstává divák sám: problematika dokumentárního znejistění je přece také problematikou ne/kritického vnímání divákem a posilováním takové podoby a míry kulturní (mediální) gramotnosti, aby se schopnost rozlišování typů obsahů a uvažování nad mírou důvěryhodnosti reprezentace konkrétního díla stávaly samozřejmou součástí divácké situace. Teprve s divákem, který sám tyto otázky nastoluje, je pak ostatně možné vést i pokročilejší dialog či rozehrát komplikovanější hry se znejisťováním.

2 Současné umění má pořád ambici svého diváka proměňovat. Vést s ním dialog, který ho zneklidňuje, provokuje a ve výsledku ho možná přiměje například ke kritičtějšímu anebo citlivějšímu vnímání určitého typu podnětů. Věnovat se pak vůbec tématu podob a strategií dokumentárního znejisťování umožňuje potenciálního diváka upozorňovat, zcitlivovat pro limity (a možnosti) reprezentace, a tím vlastně vytváří dostatečně kriticky dialogické prostředí pro umělce, kteří se znejisťováním pracují ve svých dílech záměrně a sofistikovaně.

point these forms out. The noticeable appearance of hybridisation in visual arts, or – as you call it – in the work with the moving image in a non-cinematographic context, is, in my opinion, a logical result of a mutual influence of artistic disciplines and it also reflects a wider social context, coinciding with the transformation of communication and media discourse. In my own practice, I constantly make the representation uncertain, starting from the simple insertion of protagonists into environments, where they act both as themselves and as a part of a composition with metaphorical meaning, to the conceptual manipulation of observational scenes (for instance, in the movie and installation *Recovering of Industry*, which was a manipulation of selected aspects of a digital image showing statistical data related to the development of Czech industry during the six-year period of recovery after the economic crisis).

As an author, I do not really consider the potential (dis)trust of a viewer. I create an artifact that is aesthetic (in the sense that the viewer does not need to be concerned with the precise way it was made), cultural (the most important thing is the way the work is presented, and when signing this contract with a viewer I don't mislead their perception by pretending the representation is truthful. I think it is legitimate to leave this question up to the viewer), and semantic (this dimension depends on the meaning I want to deliver to the viewer and also on the audience I expect – and, to be immodest, I always expect a critical one). However, as a curator, I adopt a different approach to works. When creating or co-creating conditions, form and the whole dispositif of the presentation of a work, which also determines its perception, I am responsible for the process of communication, for what I am telling the viewer that I am showing. Here I find all metatextual outcomes that surround the work important, including the context and the place, the connection between works, the form of presentation, texts, debates and so on. However, the most important factor is the viewers themselves – the issue of documentary uncertainty is also an issue of the (un)critical perception of a viewer and of strengthening forms of cultural (media) literacy that makes natural the ability to distinguish different types of content, and to think about the trustworthiness of representation of a particular work. Only if viewers pose these questions themselves, is it possible to have a more elaborate dialogue or start more complicated games with making them uncertain.

2 That contemporary art still has the ambition to transform the consciousness of viewers. To instigate a discussion that unsettles their assumptions, provokes them to reconsider, and potentially leads to the adoption of a more critical or sensitive perception of events or phenomena. To focus on the issue of form and strategy in documentary uncertainty enables us to alert potential viewers and make the limits (and possibilities) of representation more obvious, which then creates a sufficiently critical and dialogical environment for artists, whose work with documentary uncertainty is intentional and sophisticated.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

Tiráž

Colophon

Editorky:
Alžběta Bačíková
Anna Remešová
Markéta Jonášová

Editors:
Alžběta Bačíková
Anna Remešová
Markéta Jonášová

Překlad:
Markéta Jonášová
James Mansfield

Translation:
Markéta Jonášová
James Mansfield

Korektury:
Michal Jurza

Corrections:
Michal Jurza

Grafická úprava:
Nela Klímová

Graphic design:
Nela Klímová

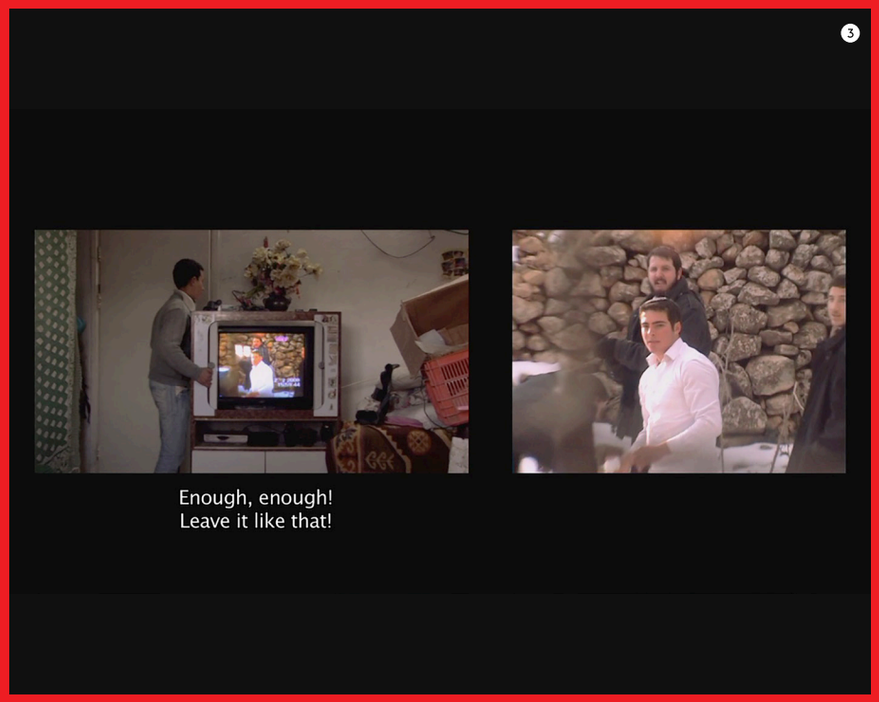
Vydavatel:
etc. galerie

Publisher:
etc. gallery

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

MINISTERSTVO KULTURY
etc. galerie
PRAHA PRAGUE PRAGA PRAG
ROSA LUXEMBURG STIFTUNG

www.etcgalerie.cz



Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

4 V rámci finálního promítání v etc. galerii bylo uvedeno video *In Free Fall* (2010), v němž Steyerl sleduje propojené mechanismy současné ekonomiky v éře globálního kapitalismu. Video obsahuje tři díla, která jsou někdy prezentována i zvlášť: *Before the Crash* (Před havárií), *After the Crash* (Po havárii) a *The Crash* (Havárie); všechna se však odehrávají mimo jiné i v prostředí vrakoviště starých letadel uprostřed kalifornské pouště. Na tomto pozadí sledujeme příběh letadla Boeing 707-700 4X-JYI, které hrálo roli jak ve významných politických konfliktech, tak i v populárních filmech. Na příkladu těchto opuštěných vraků, jež jsou občas recyklovány například pro potřeby filmového průmyslu nebo pro výrobu CD nosičů, ukazuje Steyerl mechanismy ekonomické krize, ale také nečekané souvislosti mezi ekonomikou, násilím a zábavním průmyslem. Samotná cirkulace obrazů a distribuce uměleckých děl je tak reflektována jako součást tohoto koloběhu.

Hito Steyerl (* 1966) je jednou z nejvlivnějších autorek současné mezinárodní umělecké scény. Studovala kinematografii a dokumentární film v Tokiu a Mnichově a titul Ph.D. získala na Akademii výtvarných umění ve Vídni. V současné době působí jako profesorka experimentálního filmu a videa na berlínské Univerzitě umění. Zde také pomáhala založit Research Center for Proxy Politics, které zkoumá povahu médií a jejich sítí, především pak živých a neživých aktérů pohybujících se v jejich rámci. Ve své umělecké tvorbě se Steyerl zabývá reflexí médií a kritikou institucionálních podmínek umění a distribuce obrazů. Kromě vlastní umělecké práce, která většinou zahrnuje tvorbu videí a filmů, se věnuje také psaní knih a esejí, v nichž zkoumá podobná témata jako ve svých uměleckých dílech. Dlouhodobě se věnuje dokumentarismu v současném umění. Její práce byly vystaveny ve významných institucích či v rámci velkých mezinárodních přehlídek, jako je Benátské nebo Berlínské bienále. V roce 2016 získala čestný doktorát od Royal College of Art v Londýně.

4 As a part of the final screening at the etc. gallery, we presented video *In Free Fall* (2010), in which Steyerl explores the interconnected mechanisms in the age of global capitalism. The video consists of three works that are sometimes presented separately: *Before the Crash*, *After the Crash* and *The Crash*: all of which take place in the aeroplane junkyard in the Californian desert. On this background, we watch the story of Boeing 707-700 4X-JYI, a plane which played an important role both in major political conflicts and popular movies. Based on the example of these abandoned wrecks, which are sometimes recycled for the needs of the film industry or the production of CDs, Steyerl demonstrates mechanisms of an economic crisis and unexpected connection between economics, violence and entertainment industry. The circulation of images and distribution of an artwork is then reflected as an inherent part of this circulation.

Hito Steyerl (*1966) is among the most influential artists of the contemporary international art scene. She studied cinematography and documentary film in Tokyo and Munich and holds her PhD from the Academy of Fine Arts in Vienna. She is currently a professor for experimental film and video at the Berlin University of the Arts, where she co-founded the Research Center for Proxy Politics, which aims to explore and reflect upon the nature of medial networks and their actors, that is, machines and things as well as humans. In her artistic practice, Steyerl deals with the reflection of media and criticism of institutional conditions of art and image distribution. Apart from her own artistic work, which usually consists of videos and films, she also publishes books and essays, concerned with analogous topics. She has a long-term interest in documentarism in contemporary art. Her work was exhibited in major institutions and at large-scale international exhibitions, such as the Venice and Berlin Biennale. The Royal College of Art, London, honoured her in 2016 with an “Honorary Doctorate”.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary

4

5

5 Zařazení ikonického videa Anri Sala nazvaného *Intervista* (Hledání slov) do finálního promítání etc. galerie odkazuje ke čtvrtému tématickému bloku projektu *Politika pravdy,* který byl věnovaný strategii reinscenace. Film začíná scénou, ve které umělec při stěhování nachází starou cívku filmu. Dále sledujeme Salu, jak společně s kamerou projíždí Tiranou až do bytu své matky, Valdete Saly. Společně s ní se pak díváme na archivní záběry z kongresu albánských mládežnických odborů v roce 1977, na němž Salova matka vystupuje v jedné z vrcholných funkcí. V dalších záběrech vidíme Valdete, o dvacet let mladší než v Salově dokumentu, jak poskytuje rozhovor albánské státní televizi. Zvuk rozhovoru chybí podobně jako vzpomínky protagonistky na průběh rozhovoru. Ve snaze zrekonstruovat originální znění rozhovoru se autor potkává s účastníky tehdejších událostí a konfrontuje je s perspektivou současnosti. V závěru videa se i Valdete Sala dozvídá znění svých odpovědí, které následně komentuje na základě svého ideologického obratu. Proces hledání odpovědí a jejich rekonstrukce následuje strategii reinscenace jedné konkrétní události, a tím dochází k novému přehodnocení nadějí a vizí mladých lidí žijících v tehdejší komunistické Albánii.

Anri Sala (*1966) je umělec etablovaný na mezinárodní umělecké scéně; pracuje s rozličnými médii od videa přes fotografii a sochu až po instalaci. Studoval malbu v Tiraně, tvorbu videa v Paříži a filmovou režii v Tourcoingu. V roce 2001 získal ocenění pro mladé umělce na Benátském bienále. Jeho díla byla vystavena ve velkých institucích a na významných přehlídkách po celém světě. Ve svém prvním kriticky laděném a experimentálním dokumentárním videu *Intervista* (Hledání slov) z roku 1998 formuluje Sala svůj zájem o vnímání reality, pravdu a politické proměny. Od té doby se zabývá převážně zvukem – zvukovým doprovodem obrazů, absencí zvuku či chybami ve verbální komunikaci. Rozhraní mezi dokumentárním a fiktivním obrazem zkoumá skrze důraz na opakování, zpomalování a blízké detaily.

5 Anri Sala's canonical movie *Intervista (Finding the Words)* in the final part of the etc. gallery programme pertains to the fourth part of the research project *Politics of Truth*, devoted to the strategies of re-enactment. The film opens with the artist finding an old reel of footage when moving a house. Sala and his camera then embark on a journey through Tirana and lead us to the apartment of his mother, Valdete Sala. Together with her, we watch the footage from the congress of the Labour Youth Union of Albania in 1977. The footage depicts Valdete, twenty years younger, being interviewed by Albanian National Television. However, the sound of the interview is missing, as well as Valdete's recollection of it. When seeking to reconstruct the original sound, Sala meets various actors engaged in the event and is confronted by their current perspectives. Eventually, Valdete gets to listen to her own answers, commenting on it based on the experience of a fundamental ideological shift. The process of searching for the sound of the footage becomes a strategy of re-enactment of one particular event, by which it reassesses the hopes and visions of young people in Communist Albania.

Anri Sala (*1966) is an internationally established artist, working in a range of media including video, photography, sculpture and installation. He studied painting in Tirana, video in Paris and film directing in Tourcoing. In 2001, he received the Young Artist Prize of the 49th Venice Biennale. His works have been shown internationally, at major institutions and biennales. With his first critically acclaimed experimental documentary *Intervista (Finding the Words)* from 1998, the artist formulates his interest in the perception of reality, truth and political transformation. Since then, his practice emerged into a study of sound – soundtracks of images, the absence of sound, or the failure of verbal communication. With an emphasis on repetition, slowness, and close detail, Sala explores the interface of documentary and fiction.

Politika pravdy V: O dokumentární nejistotě

Politics of Truth V: On the Uncertainty of the Documentary