

20. 9. 2022 18:00 / 6 pm

etc. galerie, Sarajevská 68/16, Praha 2

www.etcgalerie.cz

MINORITY REPORT

URSULA BIEMANN & PAULO TAVARES,
CHARLOTTE EIFLER & CLARISSA THIEME,
SUSAN SCHUPPLI, FORENSIC ARCHITECTURE

FOTOGRAF FESTIVAL #12



KURÁTOŘI/CURATORS: Tomáš Kajánek, Vojtěch Márc

ONLINE 21. – 28. 9. 2022

Pásma uměleckých filmů představí způsoby, jak se mohou různé formy současné audiovizuální produkce stát nástrojem boje proti lidskoprávním a environmentálním zločinům. Jako reakce na vzrůstající nedůvěru v obraz, zapříčiněnou závislostí na mediálním zprostředkování každodenní zkušenosti a nejistotou spojenou s přijímáním objektivních faktů o světě v době hybridních a kulturních válek, přichází řada umělkyně se snahou rehabilitovat výpovědní hodnotu umění. Činí tak navzdory převládajícímu vlivu technologických korporátních společností a na základě spolupráce s občanskými žurnalisty a aktivistkami. Umělci-výzkumnice ve své činnosti kombinují vědecké a právnické expertní prostředky a rozšiřují estetickou funkci umění o právní a politickou rovinu. Promítaná díla ukáží výběr z forenzního obratu v současném umění.

During the evening programme, the project will introduce the ways in which different forms of current audiovisual production can become a tool of struggle against environmental and human rights crimes. As a reaction to the growing distrust of the image caused by our dependence on media conveying the everyday experience and the uncertainty connected with the acceptance of objective facts about the world in times of hybrid and culture wars, a number of artists are coming up with an effort to vindicate the statement value of art. They are doing so despite the prevailing influence of corporate technology companies and through collaboration with civic journalists and female activists. The artists-researchers combine scientific and legal expert resources in their work, and they expand the aesthetic function of art by a legal and political dimension. The screened works will show a selection of the forensic turn in contemporary art.

MINORITY REPORT

Nejdiskutovanějším exponátem newyorského Whitney Biennial se v roce 1993 stal desetiminutový amatérský videozánam zachycující brutální policejní zákrok proti Afroameričanovi Rodneymu Kingovi, k němuž došlo 3. března 1991 v Los Angeles. Dokumentaci celého incidentu pořídil pomocí své tehdy nové videokamery prodejce instalatérského zařízení George Holliday z oken svého bytu. Pozornost věnovaná jeho hojně reproducované stopáži se ještě zostřila po tom, co následujícího roku v reakci na soudní osvobození policejních agresorů vypukly v Los Angeles masivní rasové nepokoje. Právě v takových souvislostech se kurátor bienále rozhodl nesestříhané Hollidayovo video vystavit. Podle recenze v *New York Times* dotyčný záznam nepředstavoval ani tak umělecké dílo, jako především dokument, který vnesl otázku rasismu do každého amerického obýváku.¹ Za jeho zařazením přitom recenzentka spatřovala hlavní úskalí výstavy, jež se prý víc než na umění soustředí na „samotnou dobu“. Recenze v *Los Angeles Times* naproti tomu zdůrazňovala význam dotyčné stopáže v celé video sekci výstavy, jež zahrnovala i pásky pořízené v rámci kolektivního mediálně-aktivistického projektu *Gulf Crisis TV Project*, který se pokoušel rozkrývat různé mocenské zájmy za americkou intervencí na Blízkém východě.² Losangeleská recenzentka nadto citovala kurátora bienále, podle něhož amatérský videozánam nejenže dokládá bezprecedentní dostupnost dané technologie, ale poukazuje i na probíhající přehodnocení mediálního umění jako veřejné umělecké formy, která rozšiřuje definici dokumentu.

Inkriminovaný policejní zásah, respektive jeho záznam, byl začátkem devadesátých let považován za výsostně „mediální“ historickou událost. Podobně, byť v o něco širším měřítku, se ostatně uvažovalo o konfliktu v Perském zálivu coby „první válce v přímém přenosu“,³ anebo o „první televizní revoluci“, jak se označoval rumunský státní převrat roku 1989.⁴ Jako takové se už ve své době dočkávaly různých reflexí i intervencí. Mezi nimi lze vedle už zmíněného *Gulf Crisis TV Project* připomenout k rumunské revoluci se vztahující (a žánrové paradigma definující) film *Videogramy revoluce* Haruna Farocki a Andrei Ujică z roku 1992, který se vztahoval právě k rumunské revoluci a který svým způsobem definoval žánrové paradigma.⁵ Na rozdíl od takových počinů bylo Hollidayovo video pořízeno bez jakýchkoli uměleckých záměrů a ani jeho vznik není dost dobré možné popsat jako umělecký výkon v nějakém silném slova smyslu. Tehdejší mediální ekologie se nám, současněkum tiktokových válek a spekulací o sepětí 5G a Covid-19, jeví nutně poměrně vzdálená. Přesto se domnívám, že ono video díky své prezentaci v kontextu velké umělecké přehlídky příkladně vyjevuje napětí, které ustavuje alespoň určitý výsek pole, v němž vzniká soudobá umělecká produkce. Na myslí přitom mám napětí mezi uměním a důkazem, tedy mezi něčím, co se

1 Roberta Smith, „At the Whitney, a Biennial with Social Conscience“, *New York Times*, 5. 3. 1993, <https://www.nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html>.

2 Suzanne Muchnic, „King Beating Footage Comes to the Art World“, *Los Angeles Times*, 10. 3. 1993, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-03-10-ca-1355-story.html>.

3 Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris: Galilée, 1991.

4 Keiko Sei (ed.), *Von der Bürokratie zur Telekratie: Rumänien in Fernsehen*, Berlin: Merve, 1990.

5 Eva Kernbauer, „Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, Videograms of a Revolution“, *Grey Room*, 2010, č. 41, s. 72–87.

(jako předmět nezaujaté libosti a svobodné hry poznávacích sil, jak říkával Kant) ke skutečnosti vztahuje především „příčně“, a něčím, co do ní přímo zasahuje.

V ozvěně ohlasů na zmíněný ročník Whitney Biennial hlásal také titulek jisté recenze přehlídky Documenta 14, pořádané v roce 2017 v Kasselu, že nejdůležitějším zde prezentovaným dilem nebyla umělecká práce, ale důkaz.⁶ Takové tvrzení odkazovalo k tříkanálovému videu nazvanému *77sqm_9:26min*, za kterým stálo výzkumně-umělecké uskupení Forensic Architecture (FA) působící při londýnské Goldsmiths. Dotyčné video se vztahuje k rasistické vraždě Halita Yozgata, již 6. dubna 2006 spáchali členové neonacistické teroristické skupiny Nationalsozialistischer Untergrund (NSU) v kasselské internetové kavárně. Video představuje jeden z výstupů vyšetřování, do něhož se FA pustila z podnětu iniciativy Yozgatových pozůstalých, kteří pochybovali o nepředpojatosti policejního postupu. Soustředila se přitom zejména na výpověď agenta hessenské zpravodajské služby Andreease Temmeho, který se v době vraždy s největší pravděpodobností nacházel na místě činu. Jeho účast lze považovat za neuralgický bod celé série vražd připsaných NSU. Jednotlivé případy totiž provázelo nápadně váhavé policejní vyšetřování, které se zdráhalo spojovat sérii vražd s rasistickými motivy, zatímco celá kauza naznačila i netušenou míru napojení německých tajných služeb na tamní neonacistickou scénu. *77sqm_9:26min* představuje průběh i závěry kontra-investigace podniknuté FA, která po vzoru policejních rekonstrukcí ověřovala věrohodnost Temmeho výpovědi na modelovém místě činu i v řadě digitálních simulací. Napětí mezi uměním a důkazem v Kassel díky přesnému zaměření a načasování vyvstávalo takřka hmatatelně. Zatímco umělec kritici mohli pochybovat o umělecké povaze „důkazního“ videa, sám Temme u soudu odmítal důkazy o své křivé výpovědi s tím, že práci FA je třeba pokládat především za umělecké dílo. Pokud se tato tenze v případě prve připomínaného zahrnutí Hollidayova videa do přehlídky současného umění pojila v první řadě s eticky i esteticky ambivalentním kurátorským gestem, v příspisu FA se systematicky kultivuje jako konstitutivní „produktivní paradox“ napjatý mezi estetikou a investigací. Alespoň to tvrdí Eyal Weizman a Matthew Fuller ve své nedávné knize o „investigativní estetice“.⁷ Ta představuje zatím poslední artikulaci přístupu, který Weizman – společně s řadou dalších spolupracovníků a spolupracovnic – dlouhodobě rozvíjí jako zakládající a vedoucí představitel FA.

Weizman s Fullerem předkládají praxi „investigativní estetiku“ jako intervenci do procesů smyslového vnímání (*sensing*) a vytváření smyslu (*sense-making*). Takový estetický režim zajišťuje nejen určitou distribuci vnimatelného a myslitelného, o jaké mluvil Jacques Rancière, ale směruje i k redistribuci schopnosti vnímat (*sentience*) a schopnosti jednat (*agency*). Tyto schopnosti se tentokrát nevztahují výlučně – a dokonce ani přednostně – na individuální lidské subjekty. V pojetí investigativní estetiky není vnímání výsadou živých organismů. Oproti tomu se v jistém smyslu týká veškeré hmoty, která v komplexních technických asamblázích i v ekosystémech, stejně jako v jejich četných průsečících, přijímá stopy

6 Hili Perlson, „The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel Is Not an Artwork. It's Evidence.“, 8. 6. 2017, news.artnet.com/art-world/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701.

7 Matthew Fuller – Eyal Weizman, *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London: Verso, 2021.

rozmanitých procesů. „Estetické vyšetřování“ přitom není jen průzkumem světa, ale vždy zároveň i průzkumem vlastních postupů a nástrojů, jež se nesmí vzpírat případnému prověření.

Proponenti investigativní estetiky uvažují o „anti-hegemonním vyšetřování“, v němž se různé dílčí záznamy skládají dohromady, až se stávají svého druhu sdílenými statky (*commons*), na nichž se pak podle nich mohou zakládat soudobé „politiky pravdy“. Takový přístup se pokouší integrovat rozmanité aktérské perspektivy, aniž by je homogenizoval. Vymezuje se tak vůči institucionalizovaným módům vyšetřování na poli vědy i lidských práv, ve kterých experti vystupují jako „specializovaní arbitři pravdy“ a obhájci „liberálního epistemického rádu“, aby autoritativně předkládali svůj „pohled odnikud“. Souběžně ale odmítá také pragmatický cynismus „anti-epistemologů“, kteří se sice proti onomu liberálnímu rádu okázale ohrazují, ovšem jen proto, aby mohli nabídnout vlastní verzi předpřipravené a nezpochybnitelné pravdy.

„Forenzní obrat“ v současném umění, s jehož programovou artikulací přichází právě investigativní estetika, se vědomě rozvíjí v situaci, pro niž se nedávno vžila označení post-pravdivá či post-faktická. Pokud umělecká praxe představuje svébytný způsob poznání a vědění, může se potenciálně stávat prostředkem intervence do způsobů, jakými se vytváří, šíří a přijímá vědění o světě. Nezbytně přitom musí manévrovat v přeskupujících se konfiguracích, v nichž se spájí vědění a moc, a to včetně vlastního (ne)vědění a (bez)moci.

Konspirační imperativ *do your own research*, podle něhož jsou všichni pochybovači nabádáni k vlastnímu výzkumu (nejlépe v lepkavých vláknech internetových fór a virálních videí), nabízí pod zdáním vzdoru především konformitu vůči stávajícím poměrům. Zaplňuje přitom, jakkoli neuspokojivě, prohlubující se trhlinu mezi adekvátním poznáním a vlastní zkušeností. Taková zkušenosť přitom není v řadě případů dost dobré možná, ať už z důvodu neviditelné či rozptýlené povahy environmentálního násilí, anebo kvůli nejrůznějším opatřením, jejichž účelem je zakrývání politického a lidskoprávního útlaku.

Také forenzně-umělecká praxe pak rozvíjí „vlastní výzkum“. Oproti konspirujícím anti-epistemologům se však liší jak postojem k faktům, tak politickou subjektivitou, již aktivně spoluutváří. Nabízí přitom něco, čemu by se spolu s kanadskou historičkou Michelle Murphy dalo říkat „kontra-expertiza“.⁸ V rámci takové kontra-expertizy nabývá prvotně neexpertní zkušenosť společenské relevance, díky němuž může přesvědčivě konfrontovat zavedené autoritativní pravdy. Využívá přitom jak různých „objektivizačních“ mechanismů, tak prostředků komunitní sebe-organizace. Investigativní estetika se hlásí k nietzscheovskému perspektivismu, nejprůzrazněji shrnutému v tvrzení, že „neexistují faktta, jen interpretace“. To neznamená popírání faktů, ale odmítnutí jejich metafyzické autority. Snaží se proto vytvářet, řečeno s Fullerem a Weizmanem, „poly-perspektivní asambláže otevřených epistemických a estetických multiplicit“. V nich pak mohou psanci této země navazovat spojenectví s těmi, kdo si nárokují „přístup k nástrojům“, stejně jako veteráni vědeckých válek s dezertéry z válek kulturních.

8 Michelle Murphy, *Sick Building Syndrome and the Problem of Uncertainty: Environmental Politics, Technoscience, and Women Workers*, Durham, NC: Duke University Press, 2006.

Weizman a Fuller zasazují projekt investigativní estetiky do rámce epistemické provincializace Západu či globálního Severu. V tomto ohledu by se jejich výklady mohly případně vztahovat i na další nedávné umělecké počiny. Mezi ně příkladně patří i dvojkanálové video Ursuly Biemann nazvané *Forest Law* z roku 2014, připravené ve spolupráci s brazilským architektem Paolo Tavaresem, mimochodem spolupracovníkem FA. *Forest Law* podává zprávu o soudním sporu mezi domorodými obyvateli pralesního teritoria Sarayaka a státem Ekvádor, který celil žalobě za napomáhání těžbě ropy na daném území. Od roku 2002 zde zahraniční ropné společnosti umisťovaly výbušniny užívané při seismických průzkumech podloží. U soudu se nevyjednávalo jen o vině a nevině, ale o uznání určité, s kapitalistickým extraktivismem nesourodé kosmologie. Připomíná se tu pojem „epistemicide“, se kterým přišel Boaventura de Sousa Santos, aby popsal destrukci různých lokálních módů poznání a vědění, k níž dochází v pokračujících koloniálních projektech.⁹ Jak během procesu uvedl přizvaný antropolog Rodrigo Villagra Carreón: „V lese žije mnoho bytostí. Z pozice metafyzického materialismu to nejspíš nedává moc smysl, ale je to v souladu s epistemologií původních obyvatel. [...] Mluvíme o kosmu jako o vnitřně spojité multiplicitě – *el kawsak sachá*, živoucím lese. Nachází se tu podzemní města i bytosti přebývající ve vodě a tyto bytosti jsou ve spojení s šamany.“¹⁰ Tento soudní spor, spolu s řadou obdobných, pak přispěl k přijetí nové ekvádorské ústavy v roce 2008, která přiznává právní subjektivitu ekosystémů, jako jsou lesy, hory, řeky a moře.¹¹ Biemann ostatně svoji práci popisuje jako „geomorfické video“, jehož protagonistou se stává samotná krajina, již bylo dosud vyhrazováno místo pasivního pozadí.¹² Když potom v jejím videu šuarský šaman kdesi v pralese klade na plastový stůl různé léčivé rostliny, odkrývá praktickou taxonomii odlišnou od té botanické, a zároveň jako by předkládal důkazy o tom, že jiný svět je nejen možný, ale že je i možné ho neničit.

Navzdory kulturní vzdálenosti, která dělí Kassel a Ekvádor, nápadně vystupují paralelně mezi přístupem investigativní estetiky a amerindiánskými kosmologiemi. Analogicky 77sqm_9:26min a *Forest Law* nespojuje jen zájem o konkrétní případy rasového a/nebo environmentálního násilí a návazné právní spory. Vedle představy světa obývaného vnímajícími a jednajícími nejen lidskými entitami, kde všechno potenciálně disponuje očima a rukama, je to i něco, co bychom snad mohli označit jako polyekránový perspektivismus. Pokud se investigativní estetika hlásí k perspektivismu podle Nietzscheho, podle Biemann má vícenásobná projekce ve formální rovině odpovídат „amerindiánskému perspektivismu“.

9 Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, Boulder: Paradigm Publishers, 2013.

10 Ursula Bieman – Paulo Tavares, „The Forest Court“, in Ashkan Sepahvand – Nataša Petrešin-Bachelez – Nora Razian (eds.), *Elements for a World: Wood*, Beirut: Sursock Museum, 2016, s. 20–25.

11 Michel Serres, *Le Contrat Naturel*, Paris: F. Bourin, 1990.

12 Ursula Biemann, „Geomorphic Video“, in Jens Andermann – Lisa Blackmore – Dayron Carrillo Morell (eds.), *Natura – Environmental Aesthetics After Landscape*, Berlin: Diaphanes, 2018, s. 31–49.

AUTORESEJE / AUTHOR OF THE ESSAY: Vojtěch Márc

PRODUKCE / PRODUCTION: Anna Davidová, Nela Klajbanová

GRAFICKÝ DESIGN / GRAPHIC DESIGN: Nela Klímová

PŘEKLAD / TRANSLATION: Jan Ciosk, Drahomíra Rezková

KOREKTURY / PROOFREADING: Michal Jurza

TITULKY / SUBTITLES: Zbyněk Grepel

jak ho popisuje brazilský antropolog Eduardo Viveiros de Castro.¹³ Jak v komentáři k *Forest Law* poznamenal T. J. Demos, na rozdíl od západních epistemologií, které staví na rozlišení mezi lidmi a přírodou, přiznávají amerindiánské epistemologie ne-lidským životním formám právní a politickou agenci. Význam sarayacko-ekvádorské kauzy pak dalece přesahuje hranice dotyčného teritoria. Podle Demose nezbytné „konceptuální znovuvynalezení přírody“, ve kterém se nehráje o nic menšího než o „politicko-filosofickou revoluci, která promění náš vztah ke světu“.¹⁴ Pokud si investigativní estetika vytyčuje za cíl vynáležání nových forem politiky, s Biemann, Demosem a obyvateli Sarayaka by se dalo mluvit jak o nových právních formách, tak o nově rozpoznávaných světech. Demos zároveň připomíná, že kdyby se revoluční cíle zápasu o „práva přírody“ nemohly opřít o sociální hnůti, hrozí jim pád do pouhého legálního idealismu. Mimoděk tak upozorňuje na zřejmě nejambicióznější moment „forenního umění“, který spočívá v příslibu vytváření nových, inkluzivních společenství. Co z jeho postřehu pro takové umění vyplývá, zůstává otevřeno. Prozatím se zdá, že pravda nesmí zvítězit, pokud by to znamenalo její zkamenění, a že o skutečnost je třeba se starat.

Vojtěch Márc

13 <https://geobodies.org/art-and-videos/forest-law/>. Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics: For a Post-structural Anthropology*, Minneapolis, MN: Univocal, 2014.

14 T. J. Demos, „Rights of Nature: The Art and Politics of Earth Jurisprudence“, 2015, <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/0/196/files/2015/10/Demos-Rights-of-Nature-2015.compressed.pdf>.

Projekt byl finančně podpořen granty od Ministerstva kultury ČR, Magistrátu hl. města Prahy a Nadací Rosy Luxemburgové. / The project was financially supported by the grants of the Ministry of Culture of The Czech Republic, Prague City Hall and Rosa Luxemburg Stiftung.