**ARTHUR JAFA v rozhovoru s HANSEM ULRICHEM OBRISTEM**

Los Angeles, 2016

**Hans Ulrich Obrist:**

Můžete nám říct něco o vašich úplných začátcích? Jak jste se stal umělcem, filmařem, kameramanem, autorem fotoknih…?

**Arthur Jafa:**

Sám už úplně nevím, jak to začalo. Někdo se ptal mého táty výslovně na ty fotoknihy, a on říkal, že jsem „něco takového dělal už od dětství.“ Je to jako forma obsedantně kompulzivní poruchy. Není to neuróza nebo její produktivní či neproduktivní forma. Dlouho jsem ty strašně těžké knihy nosil všude sebou. A kdokoliv projevil sebemenší zájem, tak jsem je vytáhl a nutil ho prohlížet si je: Hele, viděls už tohle? A co tomu říkáš? Můj nejlepší kamarád Greg Tate se vždycky ptal lidí: „A ty jeho knihy už jste viděli?“ Prohlídka knih spočívala v tom, že jste si je prohlížel a já ten obsah průběžně komentoval. Nedávno jsem viděl dalšího svého dobrého kamaráda Johna Akomfraha, když poskytoval rozhovor, a on tam řekl něco, co mě zaujalo – protože všechno, co dělám, je právě o tom. On řekl, že se snaží dávat věci do svého druhu afektivní blízkosti – vztahu, který je bude navzájem ovlivňovat. To je přesně ono! To je to, o co zde jde.

Mám poněkud diskutabilní názor na to, že by tyto věci měly být uměním. Někdy si všimnu věcí ležících někde u silnice, které jsou podstatně zajímavější než cokoliv, co jsem kdy viděl někde v galerii. To neznamená, že bych neměl rád galerie, ale ony vytvářejí určitou hierarchii uměleckých děl, která ovlivňuje jejich vnímanou hodnotu. Před několika lety jsem byl u Theastera Gatese v jeho B. A. R. (Black Artists Retreat) v Chicagu. Překvapilo mě, kolik umělců si myslí, že umění samo o sobě má nějakou hodnotu. Umění jako celek má hodnotu, ale mají konkrétní umělecká díla nějakou vlastní hodnotu? Nemyslím si. Naopak si myslím, že umění je o tom, že věcem hodnotu dáváte.

Už jsem někde říkal, že si myslím, že zejména Afroameričané jsou moc závislí na věcech, protože v naší historii je etapa, kdy jsme *my sami* byli věcmi. Nebyli jsme lidmi. Byli jsme takovými svého druhu věcmi. Myslím si, že tento odkaz ‚bytí věcmi‘ vytváří velmi komplexní dynamiku. Ať už je to kniha, fotka nebo nějaké umělecké dílo, člověk k tomu má komplikovaný vztah. Mě zajímá spojovat věci, ale zajímá mě také hodnota, která vyplývá z jejich kontextu.

**HUO:**

Četl jsem text, kde vyprávíte historky z vlastních začátků a jak jste měl ‚zjevení‘ při sledování filmu *Vetřelec.* Můžete nám to povyprávět?

**AJ:**

Vychází to z „příslušnosti (klasifikace)“ věcí. Vetřelec je netvor, ale když jsem ho viděl poprvé, uvědomil jsem si, že já jsem ten vetřelec. Představte si, že prostě někde ve vesmíru nějaká společnost něco těží či co tam dělá, a jsou tam dva…je trochu zvláštní použít tento výraz ve „smíšené“ společnosti, ale musím, protože lepší výraz není – jsou tam dva negři. Dobrej negr a zlej negr. Yaphet Kotto, kterej pracuje pro tu společnost, je ten dobrej negr, a ten špatnej negr je vetřelec. Když se poprvé setkají s xenomorfem, tak John Hurt sedí u večeře a je mu fajn – a najednou dostane ty šílený křeče a z hrudníku se proklube vetřelec ve své první permutované podobě. Když tu scénu sledujete pozorně, v jednu chvíli se celá posádka v hrůze stahuje do pozadí, zatímco Yaphet Kotto s nožem v ruce jde směle kupředu. Vždycky jsem měl za to, že tato scéna, kdy to vetřelčí miminko a Yaphet Kotto se na sebe dívají, je okamžikem vzájemného poznání. Jako někdo, kdo nepřipustí argument; někdo, kdo řekne: „Jsem tu, abych znásilňoval a plenil a množil se s vámi, ať chcete či ne.“ Je to v podstatě elementární vize černého národa.

Během let se ke mně dostávaly různé další informace, které upevnily můj názor na vetřelce. Vetřelce v obleku hrál Súdánec Bolaji, který měří dva metry a pět centimetrů. V Hollywoodu platí, že když roli dostane černoch, tak pro to musí být opravdu pádný důvod. Napadlo mě – na takové elementární úrovni – že to není náhoda, že do kostýmu vetřelce navlékli toho dvoumetrového Súdánce. Také jsem ve studiu viděl jednu z knih H. R. Gigera, kde byl obrázek ceremoniální hole kmene Yoruba, která symbolizuje boha jménem Elegba. Když se na ni podíváte pozorně, hned víte, kde se vzala inspirace pro vetřelce. A jako v případě mnoha těch nejlepších sci-fi filmů, *Vetřelec* pracuje s konceptem něčeho Jiného. A v západních představách jsou to často černí lidé, kteří jsou ti Jiní.

**HUO:**

V závěru pak zmiňujete svůj koncept „černé vizuální intonace“ (Black Visual Intonation, BVI). Jací umělci a filmaři vás inspirovali k ideji BVI?

**AJ:**

Zejména když jste kreativní, tak vás ovlivňují věci, které se nedají připsat konkrétnímu autorovi. V dětství jsem hodně sledoval sci-fi. První film, který mě skutečně zasáhl, byl *2001: Vesmírná odysea* od Stanleyho Kubricka. V podstatě cokoliv, co dělám, je snaha replikovat zážitek, který jsem měl při sledování tohoto filmu. Když mi bylo asi jedenáct, moje kmotra mi koupila knížku od Arthura C. Clarkea; tehdy existoval, vlastně ještě stále existuje, časopis *Popular Mechanics*. Vycházel tam seriál o tom, jak se ten film natáčel – dva nebo tři roky před jeho premiérou. A když konečně šel film do kin, tak jsem jím byl úplně posedlý. Chtěl jsem mermomocí do kina a táta mi tehdy slíbil, že až to u nás budou dávat, tak mě vezme. Dávali to u nás v drive-in kině u Clarksdale – jen dva večery. V sobotu a v neděli. Táta mě tam pak nevzal a dodnes si to pamatuju jako okamžik, kdy jsem cítil jedno z největších zklamání v životě. O rok později pak film dorazil do Clarksdale ve státě Mississippi, vlastně to bylo dva roky po premiéře. Strašně jsem se těšil. Rodiče mě dovezli před kino na sobotní odpolední představení a vysadili mě tam. Byl jsem v kině sám asi s dvěma dalšími páry. Bylo to kolem poledne, tak kdo chodí v tu dobu do kina… Pamatuji si, jak to začalo, a dál už pak skoro nic. Ten film mě ‚pohřbil zaživa‘. V jeho přítomnosti jsem ztratil vědomí. Pamatuju si, že byla přestávka, a když se rozsvítilo, tak jsem tam zbyl sám; oba ty páry odešly. Prvních dvacet, třicet minut filmu se tam skoro nemluví. Jsou tam epochální skoky časem a pak se tempo zpomalí na téměř reálný čas, možná pomalejší, než reálný čas. Je tam spousta úchvatných momentů, které nejsou pro mainstreamový film běžné.

Film končí slavnou psychedelickou sekvencí, kdy Bowmanova kapsle letí vesmírem. Pak ty surrealistické záběry, kdy je v ložnici. Vůbec jsem tomu nerozuměl. Byl jsem z toho úplně mimo. Pamatuju si, že jsem vyšel z kina – velmi mě ta chvíle zasáhla, protože si ji pamatuji hapticky i prostorově. Vzpomínám si na dimenze prostoru, pamatuju si úhel, pod kterým světlo pronikalo do sálu kina, protože v tu dobu byly asi jen dvě, tři hodiny odpoledne. Pamatuju si, jak ve sloupci světla poletoval prach. Rozhlížel jsem se kolem a viděl jsem jen jednoho člověka, provozního toho kina. Seděl v budce a četl si noviny. Takovej starší bílej chlápek. Připadal mi tehdy starý, protože mně bylo dvanáct. Šel jsem za ním – tehdy to bylo snad poprvé, kdy jsem takhle sám mluvil s bělochem. Ale šel jsem za ním a zeptal se ho: ‚Promiňte, pane, ale právě jsem byl na tom filmu a…nemůžete mi říct, o čem to bylo?‘ On přestal číst noviny a říká: „Koukám tady na to celej tejden a sám nevím.“ To je to poslední, co si pamatuju. Nepamatuju si ani, jak jsem se dostal domů. Dokonce před rokem mi můj mladší brácha řekl, že byl v tom kině se mnou. Vůbec si ho tam nepamatuju.

Mělo to na mě skutečně hluboký vliv. Víceméně mi teď jde o to, abych replikoval intenzitu toho zážitku. Myslím, že to má hodně co do činění s tím, že jsem byl malý. Když jste dítě, tak spoustě věcí nerozumíte a spoustu věcí si nespojíte. Ten okamžik pro mě představuje celou řadu věcí. Mississippi je pro dítě zajímavé místo…strašidelné, hlavně Delta. Narodil jsem se v Tupelo na severovýchodě Mississippi. Je to tam hornaté. Delta, kam jsme se přestěhovali, když mi bylo sedm, je rovina. Je to transientní krajina, která, myslím, mě svým charakterem předurčila k tomu, že mě budou přitahovat takové věci.

Pak jsem o pět, šest let později objevil Milese Davise. Vždycky jsem měl ten pocit, že „emoční tok“ jeho hudby má hodně společného s emocemi filmu *2001*. Daří se mu ten efekt, který se sám snažím docílit – něco zároveň smyslného i strohého.

**HUO:**

Tím se dostáváme k BVI. Vy popisujete BVI jako „nepravidelnou, rytmickou práci s kamerou, která ve filmu evokuje vokální intonaci černého člověka.“ Jednou jsem se setkal s Albertem Hoffmanem, který objevil účinky LSD. Vyprávěl mi, jak k tomu došlo. Benoit Mandelbrot mi také podrobně vyprávěl, jak poprvé objevil fraktály. Proto by mě zajímalo, jaké to bylo, když vás tohle napadlo.

**AJ:**

V prvé řadě je to výsledek komplexních názorů a myšlenek. Není to idea mimo kontext. Vychází ze spolupráce s mými partnery – Malikem Sayeedem, Elissou Blount-Moorhead a TNEG. Naší takovou stálou mantrou je: jak dělat „černý“ film, který bude mít tu sílu, krásu a pocit odcizení, jaké má černá hudba?

Ještě ve škole jsem narazil na knihu *The Black Aesthetic* (Černá estetika). A pak na knihu *Black Fire* (Černý oheň). Pamatuju si, jak jsem četl něco do Stephena Hendersona, černého literárního kritika. Psal, že když srovnáváte poezii s – například – Charliem Parkerem, kritik z *New York Times* určitě namítne: „Jak můžete srovnávat bombastičnost této poezie s abstraktní přesností Charlie Parkera?“, a jedinou odpovědí je: „Drž hubu, bělásku!“ To pro mě není legitimní odpověď. Když řeknete „černá kinematografie“ – co tím myslíte? Co jsou stavební prvky celého systému, kterému říkáme „kinematografie“ a jakou roli v tom hrají černoši? Jedním z aspektů této myšlenky je, že nám černým nestačilo dělat takové firmy nebo hrát černochy nebo nějaké „černé“ historky. Na hlubší, strukturální úrovni musí být médium konzistentní se světonázorem černých lidí, černých bytostí. Hodně jsem přemýšlel o hudbě. Hudba je oblast, v níž si černoši – kulturně – hodně věří.

Nam June Paik, kmotr videoartu, jednou řekl, že „kultura, která do budoucna přežije, bude kultura, kterou si můžete nosit s sebou v hlavě“, a mně vždycky přišlo, že transporty otroků označované jako *Middle Passage* jsou toho pravdivým důkazem. Když se podíváte na afroamerickou kulturu, ty její oblasti, kde vynikáme a věříme si, jsou ty, kde se naše kulturní tradice daly přenášet na našich tělech. Neuvěřitelně bohatá kulturní tradice africké architektury, malby a plastiky při převozu odumřela, zatímco slovo, hudba, tanec – tedy ty věci, které máme zakódované v našem nervovém systému, posílily. Tento prostor, v němž dochází k realizaci naší výrazové tradice a kulturních artefaktů, má kořeny v tom, co se nám stalo zde, v Americe, v našem původním kulturním kontextu v Africe a v našich představách o naší budoucnosti.

Hudba jako artefakt má v naší komunitě zvláštní postavení, takže se zdálo, že to bude to nejlepší východisko pro úvahy o možnostech černého filmu. Myšlenka „černé vizuální intonace“ vychází z touhy po lepším prožitku toho, co miluju – což je v tomto případě film. Zeptal jsem se: „Co dělá černou hudbu černou hudbou? Proč se chová tak, jak se chová?“ A to mě dovedlo k její formální analýze. Většina západní hudby využívá diatonickou harmonii: do re mi fa sol la si do. Nezápadní hudba často pracuje s pouhou intonací nebo s tóny, které spadají mezi noty a které západní tonální systém za noty nepovažuje. Ty tóny existují, ale z nějakého důvodu nejsou žádoucí. V černé hudbě se s tónem často specificky pracuje. Systém hudebního zápisu nepostihne zdaleka vše, co se v hudbě v reálu děje. Černoši zpívají v notách, které jsou polostálé zvukové jevy. Žádné Ais nebo B. Ale je tam vždy vibrace. Vibrace je základem myšlenky černé vizuální intonace. Šlo mi o systém, který umožní pracovat s filmovou kamerou v souladu s kulturními předpoklady černé vokální intonace.

**HUO:**

To mi připomíná, co mi vždycky říkal Jean Rouch: ‚Jak natočit film, který poplyne jako hudba?‘ Můžete nám to, co jste nyní tak krásně vysvětlil, doložit na nějakých příkladech?

**AJ:**

To vychází ze svého druhu kontextuální disonance. Když umístíte věc do kontextu, z něhož nevzešla, je tam takový zvláštní prokluz nebo disonance, svého druhu pohyb. Je to jako když ta „věc“ není ukotvená v prostoru, ve kterém se nachází. Mluvil jsem o tom, jak je černé tělo v bílém prostoru na Západě tím hlubokomyslným okamžikem, kdy dojde k  určitému roztřesenému, rušivému znehybnění. Když na Západ dorazilo africké umění, zasloužilo se o hlubokou změnu vnímání toho, jak se skládají obrazy, prostor a čas. Z pochopení afrických artefaktů vzešel kubismus; a byl to Duchamp, kdo si uvědomil, že působivost často pramení z kontextuální disonance. Africké artefakty, které jsou svým způsobem symboly černých těl v bílém prostoru, tuto energii produkují. Duchamp se snažil zjistit, jak tuto energii replikovat, a jeho slavný pisoár je výsledkem této snahy. Já vnímám ten pisoár jako černé tělo v prostoru, vytržené ze svého domova.

John Gwaltney je autorem knihy *Drylongso,* která je portrétem „černé“ Ameriky let osmdesátých a obsahuje neuvěřitelně otevřená osobní svědectví té doby. V předmluvě Gwaltney píše, že si myslí, že lidé s ním hovořili tak nečekaně otevřeně proto, že je nevidomý – že když s ním mluvili, tak věděli, že on je nevidí. To je oslí můstek k mému filmu *Dreams Are Colder than Death* (Sny jsou studenější než smrt), který mi poskytl příležitost si to vyzkoušet. Když namíříte kameru na černocha, tak na psychoanalytické úrovni to funguje jako ‚bílý‘ pohled. V černých Američanech to spouští reakci, kdy přecházejí do režimu přežití. Nezáleží na tom, jestli za kamerou stojí černoch či ne, protože kamera sama funguje jako nástroj ‚bílého‘ pohledu. Jinými slovy: jedná se o záznam toho, co člověk říká – takže něco se může říct a něco ne. Tím hlavním výrazovým prostředkem filmu [*Dreams Are Colder than Death*] je to, že jsme nechtěli na nikoho mířit objektivem. Slyšíte hlas, ale nevidíte, kdo mluví. I když to má hodně společného s tím, o čem tu hovořím, tou původní ideou je odloučení, disonance, věci umístěné do kontextu, do něhož nepatří. Když se zvuk a obraz sejdou v nahodilém vztahu, tak to má takovou zvláštní sílu – oproti tomu, když jsou v pevném vztahu.

**HUO:**

Můžeme chvíli mluvit o vašem nejnovějším filmu *Love Is the Message, the Message Is Death* (Láska je poselství, poselství je smrt)?

**AJ:**

Ten název je spojením dvou věcí: skladby *Love Is the Message*, což je taková houseová hymna od MFSB (Mothers Fathers Sisters Brothers), a příběhu od Jamese Tiptree, který byl ve skutečnosti žena - Alice Sheldon. Ona byla něco jako Jimi Hendrix žánru science fiction, protože na začátku sedmdesátých let, kdy začala vydávat pod jménem James Tiptree první povídky, tak to způsobilo pořádný rozruch. Nikdo ji tehdy neznal. Vydala povídku *Love is the Plan, the Plan is Death* (Láska je plán, plán je smrt). Mě napadlo to spojit. Ten příběh je psaný z pohledu muže-mimozemšťana, který, zatímco naplňuje svůj kulturní prerogativ, je pozřen svým potomstvem. K tomu dochází na konci příběhu. A název mi evokuje oběť. Když si vezmete Martina Luthera Kinga – lidé považují jeho smrt za nehodu; ale on věděl, že ho pravděpodobně čeká předčasná smrt. Obětoval se. Mě hodně zajímá, co znamená se obětovat nějaké myšlence, ideji; zejména když je to idea pojící se s přežitím černé rasy.

Další knihou, která mě velmi ovlivnila, je *Hagakure*, samurajská bible. Poselstvím *Hagakure* je „cesta samuraje je cesta smrti“. To znamená, že samurajové si představují – v rámci svého výcviku – sami sebe jako živé mrtvoly. Jinými slovy – považují se za mrtvé. To je postoj, který vídám v černé kultuře často. Například když vám černoch řekne *„buď v klidu“,* tak vám chce říct: „předstírej, že jsi mrtvý, aby si síly, které se tě snaží zničit, myslely, že již dosáhly svého cíle“. To je pro mě ten *„klid“.* Rigor mortis. Dvanáct policajtů mlátilo Rodneyho Kinga; když se jich pak ptali, proč do něj pořád bušili, prý, protože „nebyl v klidu“. Nelehl si a nechoval se jako mrtvola.

Název filmu - *Love Is the Message, the Message Is Death* – reflektuje tyto složité úvahy: co to je žít a zároveň nežít jako způsob přežití, a jaký cyklus to spouští. Sleduju, že na YouTube stále – což je skvělé – přibývá videí, jak černí dokumentují různé případy bezpráví. Tím, jak má každý kameru v mobilu, je víc a víc vidět, jak šíleně často k tomu dochází. Kdybych chtěl, tak z toho udělám pětihodinový film. Pro mě je *Love is the Message* o snaze znecitlivět lidi vůči záběrům, které neustále vídáme. Na druhé straně promlouvá přímo k černým: „Kámo, jdi pořád vpřed; sice nás bijou, ale my z toho uděláme umění. Dají nám přes hubu, ale my z toho uděláme umění.“ Nemůžeme zabránit tomu, že utržíme rány, ale můžeme se takhle proti těm sračkám aspoň trochu bránit.

**HUO:**

Na začátku jste zmiňoval, že fotoknihy tvoříte již od dětství. A samozřejmě od roku 1990 do roku 2007 intenzivně a vaším specifickým způsobem. Můžete nám tu techniku více přiblížit?

**AJ:**

Potom, co jsem dokončil film *Daughters of the Dust* (Dcery prachu), jsem sesbíral několik obrazů, které reprezentují styl tohoto filmu. Dal jsem je do desek a ukazoval lidem. Na konci filmu mi moje kamarádka Dana, která dělá kostýmy, dala fotoalbum s takovými „odlupovacími“ stránkami. Napadlo mě, že by se to dalo skvěle využít. Celý měsíc jsem nedělal nic jiného, než jsem vystřihoval. Došlo dokonce i na ty výpravné knihy, které si lidi vystavují v obýváku. V jedné knize, *Interpretations of African Art* (Interpretace afrického umění), nebo tak nějak se to jmenovalo, byly dvě ilustrace, kterými jsem byl úplně posedlý. Vlastně stále jsem. Listoval jsem knihou a řekl jsem si – „no a co“ – vzal skalpel a vyřízl jsem je.

Afektivní blízkost je, když dvě věci vstoupí do vztahu. Některé věci vyhledávají vztahy s jinými. Když jsem listoval těmi knihami, nacházel jsem obrazy, které přímo volaly po tom, aby byly vysvobozeny z kontextu, kde se nacházely, a byly zasazeny tam, kam náleží. Jako kdyby se protrhla přehrada – začal jsem vystřihovat jak šílený. A ty věci se řadily tak, aby mohly být konečně samy sebou. Jako kdyby měly latentní potenciál. Vztah nás černých k potenciálu je neuvěřitelný. Já tomu říkám „černý potenciál“. Uvnitř nás, našich životů a kontinuity černochů v Americe, existuje takový meta motiv nerealizovaného potenciálu. Za každého Michaela Jordana vám každý vyjmenuje deset lidí, který by si s ním na basketbalovém hřišti vytřeli zadek. Nebo zpěváci: za každou Arethu Franklin tu je dvacet lidí v kostele, kteří by ji přezpívali levou zadní.

**HUO:**

Kromě hudby jsem se chtěl bavit i o architektuře. U ní jste začínal, ale pak jste se jí nevěnoval. Můžete nám vysvětlit, jak jste se z architekta stal konceptualistou a začal se zajímat o nehmotné věci?

**AJ:**

To, že černí jsou taky lidi, je velký konceptuální projekt. Nakladatel Paul Coates jednou řekl, že zotročení černoši museli pracovat od úsvitu do soumraku. Bez přestávky. Když zapadlo slunce, tak měli krátkou chvíli na to, aby se najedli, udělali, co je potřeba a pak se museli vyspat. Vyspat se – to byla záležitost života a smrti. Prostě museli jít spát. Ptal se tedy, co dělali – v tu dobu mezi prací a spánkem? „Představovali si nás.“ To je pro mě hluboký konceptuální moment, že si tehdejší černoši představovali nás teď. Představovali si, že já tady zrovna sedím u mikrofonu a dávám rozhovor nějakému Evropanovi o knize. To je obrovský konceptuální skok. Když o sobě tvrdím, že jsem konceptualista, je to spíš vtip. Mrtvý černoch je – konceptuálně – živý. Je to psychický skok. Skok z ustrnulé potencionality do svého druhu realizace. Velmi se zajímám o shromažďování. Zajímají mě všechny ty způsoby, když černí spolupracují, děje se tak mimo dané motivy interakce – je to taková ta naše „společenskost“. Často se říká, že by člověk neměl mít ego. Že by měl spolupracovat. Žít společensky. Já to neberu. Nemyslím si, že bychom neměli mít ego. Když se podíváme na naše tradice, například hiphop, je to tam ego na ego. Ego je hnacím motorem, ale zároveň: kdy jste naposledy slyšeli hiphopové album, na kterém by rapoval jen jeden člověk? Nikdy. Náš vztah k egu a spolupráci je jiný. K tomu musíme směřovat.

Když jsem přestal dělat fotoknihy, tak se celé to organizování obrázků přestěhovalo do mého počítače a vznikl *APEX.* Byl to název jedné složky, kterou jsem obsedantně kalibroval – vkládal obrázky, přerovnával je, tunil jejich barvy. Pak mi takhle jednou večer zavolali Malik Hassan Sayeed a Kahlil Joseph, jestli chci za nimi přijít do studia. Jel jsem tam a oni vzali tu složku, *APEX*, a udělali z ní časovou osu. Je to divný pocit, když si takto něco obhospodařujete jako své království, a někdo vám to vezme a něco s tím udělá – něco, co se zpětně jeví úplně logické, ale vás to nikdy nenapadlo. Je to jako vzájemná přihrávka. A jako téma mě to moc zajímá.

**HUO:**

Vy často spolupracujete s dalšími lidmi, například na struktuře TNEG. Můžete nám k tomu něco říct?

**AJ:**

TNEG je něco, co vzešlo ze spolupráce s Malikem Hassanem Sayeedem a kurátorkou Elissou Blount-Moorhead. S Malikem jsem se seznámil na natáčení filmu *Malcolm X*. Malik byl první člověk, kterého jsem potkal, a on mě aspoň trochu chápal. Greg Tate mě vždycky chápal, ale on nedělá film. Malik byl první filmař, který mě skutečně *chápal.* Jako to s Paulem Coatesem. Jak říkal „Představovali si nás“. Člověk si nemůže představovat věci samotné; představujete si vždycky věci ve vztahu s lidem. Když řeknete „Jsem to a to“, tak někdo by vás měl vyslechnout a potvrdit to. TNEG je něco, co původně začalo takovou zpětnovazební smyčkou, kterou jsme Malik a já jeli; jak jsme si představovali budoucnost černého filmu, ale i filmu jako takového; jak konkrétně zapracovat kulturní, expresivní a spirituální imperativ černochů do mechanismu filmu? TNEG vyrostl přímo na této názorové výměně, která byla zároveň estetická i technická. Dlouho jsme jen chodili v kruhu a bylo nám jasné, že potřebujeme někoho dalšího. No a pak se zjevila Elissa Blount Moorhead. TNEG je výsledkem setkání celé naší trojice.

S Elissou jsme právě vystupovali na Creative Times Summit. Vrátil jsem se k jedné věci: my se tady nesnažíme o nějaké geniální umění, mistrovská díla. Chceme, aby se o tom mluvilo. Nechceme ani produkovat; chceme být jen „věc“. Tím myslím, že chceme být produktem kultury. Chceme být fenoménem. A co se stane, když se černý fenomén projeví ve filmu? O to nám myslím jde. Ne o naše vlastní ega nebo individuální osudy, protože to společně chápeme tak, že vždy, když vzniká transformativní umění, nikdy ho nedělá jeden člověk. Vždycky se tak děje v diskurzu, ve vztahu, v nějaké výměně mezi lidmi.

**HUO:**

Včera jsem na Art Basel Miami diskutoval s Claudií Rankine a Glennem Ligonem 1), a Claudia hovořila o svém projektu Racial Imaginary Institute a nutnosti vytvořit zpětnovazební smyčku, strukturu, která se bude sama organizovat. Zmínila také to, čemu říká „stav ohrožení“. Toni Morrison poznamenala: „To je přesně čas, kdy se umělec chopí práce“, a Claudia to prezentovala jako svého druhu manifest pro tvorbu. Jak vy vnímáte aktuální stav ohrožení a myšlenku manifestu?

**AJ:**

To nás zase vrací k otázce pohledu. Nechal jsem si jednou věštit příslušníkem kmene Yoruba – „četl“ moji osobnost a hovořil o mém poslání na tomto světě. *Babalawo* mi řekl: „Jste specialista. Jste zde, v kontinuu, abyste zde splnil konkrétní úkol.“ Já rád cituji následující mýtus, který vysvětluje pojem „griot“, který používám. V africké tradici je to podáváno asi takto: Dva bratři se vydali na dlouhou cestu, epickou pouť. Byli vyčerpaní a chtěli se vrátit domů. Jeden z bratrů měl trochu víc sil než druhý, a slabší bratr neměl dost síly, aby došel zpět domů. Řekl svému silnějšímu bratrovi: „Jdi dál. Dohoním tě.“ Silnější bratr šel dál a bratr, který byl slabší, si lehl u cesty a chytal se umřít. Bratr, který pokračoval v cestě, měl výčitky, tak se vrátil a viděl svého bratra, jak leží u cesty.

1 Hans Ulrich Obrist v rozhovoru s umělcem Glennem Ligonem a spisovateli Claudií Rankine a Frederickem Isemanem, na téma věcí, které ovlivňují uměleckou tvorbu, Art Basel Miami, prosinec 2016.

Došlo mu, co se děje, takže vzal nůž a uřízl si kus lýtka. Upekl ho na ohni, vrátil se ke svému vyčerpanému bratrovi, a řekl: „Hej, podívej se, co jsem našel. Našel jsem jídlo. Můžeš jíst. Budeš mít zase sílu na cestu.“ Takže umírající nevědomky snědl lýtko svého bratra, znovu získal sílu a oba se vrátili do vesnice. Všichni se radovali, ale když si lidé uvědomili, co se stalo, s hrůzou utekli. Bratr, který nevědomky snědl maso svého bratra, se podíval dolů a spatřil krvácející ránu na jeho noze a uvědomil si, co se stalo. A řekl: „Od tohoto okamžiku budou moji synové a moje dcery chvalořečit tvé syny a dcery. A jejich synové a jejich dcery budou chvalořečit jejich syny a dcery.“ To vysvětluje tu „specializovanou kastu“ lidí, kterým říkám „griot“. Je to něco jako umělec. Griot jí maso ostatních lidí, takže když griot zemře v tradičním kontextu, nepohřbí ho s ostatními lidmi. Položí tělo mezi stromy a nechají ho sežrat červy. Grioti mají se společenstvím problematický vztah. Dokumentují, co se děje, ale jsou také upíři – jí maso ostatních. Když jsem byl svědkem toho, jak se brácha vyboural na kole, prolétl sklem a rozřízl si nohu až tak, že se mu odchlípl kus masa, fascinovaně jsem na to zíral. Jako jasně, šel jsem shánět pomoc, ale menší část mě vždycky tyto věci zaznamenává. Jsem svědek. Pro mě to znamená: musíme protestovat, musíme pochodovat, ale mně je také dobře, když si prostě dělám to svoje. Když byl zvolen Trump, tak mě to nějak nemíchalo. Jo, je to smutný. Lidi z naší komunity, kteří to mají v životě beztak těžký, na to ještě doplatí, ale je pravda, že během osmiletého prezidentování černocha se tady zabíjeli černí jako psi. Mě to nějak zvlášť netankuje, protože – to je prostě život. Ničíme naši planetu, pácháme genocidu na přírodě, za chvíli se tady nebude dát žít…život jde dál. Lidstvo možná vymře, ale život pokračuje. Lidi se vyhubí, ale život půjde dál.

Jsem specialista. Pozoruju, protože jsem specialista. Mám v hlavě scénu: jdu po břehu moře a vidím člun s černochy v řetězech. To se mi stává často. I v uměleckém světě. Někdy si říkám: „Proč já a ne on? Jak to, že já mám všechny výhody a možnosti, ale on ne?“ Ale nejdu ty černochy osvobodit, protože to zachrání *jen pár* lidí. My se snažíme zachránit všechny. To znamená, že musíme proniknout do hloubky té logiky, která obhajuje nadřazenost bílé rasy, patriarchát a homofobii. Musíme s tím bojovat na této úrovni. Manifesty mi nic neříkají. Chci pracovat s lidmi, které mám rád a kteří mě zajímají, a mít společný cíl: vytvořit prostor, osvobozující prostor pro všechny. Pro černé i všechny další lidi.