SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Teoretická diplomová práca



ĽAVÉ OKO MARTINA KOLLÁRA

DANIEL LAURINC

Opava 2021

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Teoretická diplomová práce

ĽAVÉ OKO MARTINA KOLLÁRA
LEFT EYE OF MARTIN KOLLÁR

Odbor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí bakalářské práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát

DANIEL LAURINC

Opava 2021

ABSTRAKT

Diplomová práca *Ľavé oko Martina Kollára* sa zameriava na fotografickú dráhu slovenského fotografa a kameramana, Martina Kollára. Práca je chronologicky rozdelená na dvadsiatich kapitol, v ktorých prichádza k hĺbkovej analýze Kollárových súborov od začiatkov až po jeho posledný projekt Long Stroll. Diplomová práca kontextualizuje Kollára tak v rámci Slovenska a strednej Európy, ako aj v širšom, celosvetovom meradle.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ

Martin Kollár, farebný dokument, VŠVU, Slovenská dokumentárna fotografia, Slovenskí dokumentárni filmári, streetphoto, Nothing Special, Field Trip, Európsky parlament, agentúra VU, abstrakcia vo fotografii, Provisional Arrangement

ABSTRACT

This diploma thesis named*, Left Eye of Martin Kollár*, focuses on the photographic work of the contemporary Slovak photographer and cinematographer, Martin Kollár. The thesis is chronologically divided into twenty chapters, deeply analyzing his body of work since his beginnings until his most recent work, Long Stroll. The thesis contextualizes Kollár within Slovakia, central Europe as well as on a worlwide scale.

KEW WORDS

Martin Kollár, colour document, VŠVU, Slovak documentary photography, Slovak documentary film makers, streetphoto, Nothing Special, Field Trip, European parlament, VU agency, abstraction in photography, Provisional Arrangement

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2020/2021

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Mgr. Daniel Laurinc

UČO: 33720

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Ľavé oko Martina Kollára

Téma práce anglicky: T: Left Eye of Martin Kollár

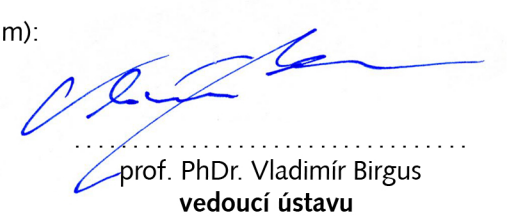
Zadání: Diplomová práca Ľavé oko Martina Kollára sa zameriava na fotografickú dráhu slovenského fotografa akameramana, Martina Kollára. Práca je chronologicky rozdelená na osemnásť kapitol, v ktorých prichádza nielen kanalýze jednotlivých cyklov, ale aj k odhaľovaniu autorovho neustáleho premýšľania nad univerzálnymi témami života. Jeho osobná empíria a originálny pohľad mu pomáhajú presadiť si svoj rukopis bez ohľadu na to, v akej krajine sa nachádza. Práca kontextualizuje Kollára tak v rámci Slovenska a strednej Európy, ako aj v širšom, celosvetovom meradle uznávaných dokumentárnych fotografov našej doby.

Literatura: Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, 2015
Kollár Martin, Nothing Special, Arles, Actes Sud, 2008
Kollár Martin, Field Trip, Mack 2013

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Datum zadání práce: 13. 12. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):



.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

PREHLÁSENIE

Čestne prehlasujem, že túto diplomovú prácu som vypracoval samostatne a uvideol som všetku citovanú literatúru a zdroje, ktoré som použil.

SÚHLAS

Súhlasím so zverejnením tejto práce podľa § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o zmene a doplnenie dalších zákonov (zákon o vysokých školách), v znení neskorších predpisov. Ďalej súhlasím so zverejnením v Univerzitnej knižnici Slezskej univerzity v Opave, na webových stránkach Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opave a knižnici Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe a na jej internetovej stránke.

POĎAKOVANIE

Chcem sa v prvom rade poďakovať samotného Martinovi Kollárovi za jeho čas, trpezlivosť a úprimnosť v našich osobných rozhovoroch, ktoré boli najzaujímavejším informačným zdrojom tejto práce. Nie každý sa vie natoľko otvoriť ako on a nie každý vie o svojich úspechoch rozprávať s takou pokorou a o svojich neúspechoch s takým nadšením.

Zároveň sa chcem poďakovať profesorovi PhDr. Vladimírovi Birgusovi za dôveru, podporu a systematické vedenie tejto práce. Rovnako chcem poďakovať všetkým osloveným za ich ochotu a zdielne rozhovory.

OBSAH

Úvod	8
1. Kollárove začiatky a slovenská Vivien Mayer	10
2. VŠMU a „majster celok“	13
3. Fotografovanie filmových produkcií	18
4. Nezvratný prechod na farbu	22
5. Luxemburský grant	25
6. Slovenská dokumentárna fotografia	28
7. Slovensko 001 – Obrazová správa o stave krajiny	33
8. Od Slovenska 001 k Nothing Special	44
9. Nothing Special	46
10. Agentúra VU	55
11. Amerika	59
12. TV Anchors	66
13. Army Cooks	71
14. Európsky parlament	77
15. Cahier / Zošit	85
16. Text and Landscapes	93
17. Field Trip	96
18. Stunt Man	111
19. Provisional Arrangement	114
20. Long Stroll	134
Záver	159
Zoznám samostatných výstav	160
Zoznam použitej literatúry a zdrojov	162
Elektronické zdroje	163
Osobné a telefonické rozhovory	164
Menný register	165



„Elegantne a skromne a s vlastným pohľadom na život.”

Stanislav Szomolányi

ÚVOD

Mojou diplomovou prácou nadväzujem na rovnomennú prácu *Ľavé oko Martina Kollára*, ktorou som v roku 2016 zavŕšil bakalárske štúdium na Institutu tvůrčí fotografie. Moja bakalárska práca dokumentovala fotografické súbory Martina Kollára od začiatkov až po zavŕšenie projektu Field Trip. Na konci bakalárskej práce som vyjadril nádej pokračovať v analýze Kollárovho diela prípadnou diplomovou prácou. Za tých päť rokov vytvoril Kollár dva veľké súbory, ktoré sa stali predmetom môjho teoretického bádania. Začlenením súborov *Provisional Arrangement* a *Long Stroll* vzniká ucelená publikácia, ktorá mapuje prácu azda najvýznamnejšieho slovenského dokumentaristu súčastnosti.

Fotografická ako aj kameramanská práca Martina Kollára ma fascinuje od začiatku minulej dekády, kedy som uvidel jeho fotografický súbor *Nothing Special* a film *66 sezón*, na ktorom sa podieľal ako hlavný kameraman. Vizuálna hravosť obidvoch diel na mňa veľmi silne zapôsobila a bola jednou z mojich mnohých inšpirácií ísť študovať fotografiu. Od tých čias som s radosťou vnímal Kollárovu tvorbu a jeho neustály posun.

S Martinom Kollárom sa osobne poznáme takmer desať rokov. O to viac ma preto napĺňala predstava zakončiť moje magistrerské štúdium práve prácou o ňom. Nasledujúce strany síce mapujú jeho fotografickú kariéru s pomocou citácií rôznych článkov, recenzií a kníh, najväčším a najzaujímavejším zdrojom informácií však pre mňa bolo niekoľko rozhovorov, ktoré som s Martinom Kollárom absolvoval medzi rokmi 2015 a 2020.

Martin Kollár už teraz patrí medzi najdôležitejších slovenských fotografov a len história ukáže, kam to až dotiahne. Na rozdiel od mnohých kvalitných slovenských dokumentaristov, Kollárovi sa podarilo uplatniť ďaleko za hranicami Slovenska, vďaka čomu má už svoje pevné miesto v európskej ako aj svetovej fotografii. „Je to určite najúspešnejší slovenský fotograf. O jeho diela majú záujem galeristi,

zberatelia, tvorcovia veľkých projektov. Ani Karol Kállay, ani Martin Martinček, ani Tono Stano nedosiahli v svetovom meradle to, čo už teraz dosiahol Martin Kollár.“[1]

Martin Kollár je predstaviteľom svetových dokumentaristov, ktorí sa na míle vzdialili dogmatickému fotožurnalistickému dokumentu. Jeho dokumentárne práce sú tak ako práce jeho fotografických kolegov (Alec Soth, Wolfgang Tillmans, Paul Graham, Rafal Milach, Thomas Struth, Martin Parr, Philip-Lorca diCorcia, Lars Tunbjörk, Karl de Keyzer, či Jonas Bendiksen a mnohých iných) vnímané a vystavované v umeleckých galériách ako umenie. Viac ako dokumentaristu ho osobne vnímam ako vizuálneho filozofa, ktorý presahuje hranice konkrétnej témy a ktorý využíva médium fotografie na zobrazenie jeho vlastnej filozofie o živote. Na Slovensku je práve on priekopníkom tohto nového vnímania fotografického dokumentu.

Moja diplomová práca *Ľavé oko Martina Kollára* sa sústreďuje len na Kollárovú fotografickú prácu. Okrajovo sa síce dotýka jeho kameramanskej tvorby, ale bez hĺbkových analýz či faktografií. Je totiž nevyhnutné pochopiť ako sa v tvorbe tohoto unikátneho vizuálneho tvorcu mieša svet pohyblivých a statických obrázkov a ako sa tieto svety navzájom obohacujú. Samotný názov práce vychádza z ojedinelého a zaujímavého faktu, kedy sa Kollár do filmovej kamery pozerá pravým okom a do fotoaparátu ľavým.

[1] Prepis osobného rozhovoru s Václavom Macekom zo dňa 27.6.2016.

1. KOLLÁROVE ZAČIATKY A SLOVENSKÁ VIVIEN MAYER

Martin Kollár sa narodil v roku 1971 v Žiline do doktorskej rodiny. Mama bola pediatrička a otec všeobecný lekár. Od mladosti bol Kollár konfrontovaný viac s medicínskym svetom rodičov ako s čímkoľvek iným. „Rodičia odoberali množstvo lekárskych magazínov, ktoré boli plné jednoduchých ilustrácií najrôznejších chorôb.“ Fotografia mala v týchto časopisoch nulovú umeleckú, za to však 100% informatívnu hodnotu. Choroby najrôznejšieho charakteru tu boli zobrazované s absolútnou prirodzenosťou. Mladému Kollárovi to nielenže nevadilo, určitá jednoduchosť zobrazovania relatívne problematických záležitostí mu imponovala. Táto animálnosť sa neskôr objavuje v Kollárovej tvorbe a konfrontuje sa s krehkosťou života a smrti vo viacerých jeho súboroch.

Okrem lekárskych publikácií sa veľkou Kollárovou mladíckou inšpiráciou stáva zvláštna postava z prostredia jeho priamej rodiny. V šesťdesiatych rokoch sa v Kollárovom dome ocitá tajne vysvätený kňaz, kamarát Kollárovej babky. Jeho život bol mystický, pretože okrem svojej oficiálnej práce bol aktívny aj v kostole a mal veľkého koníčka – fotografiu. Tento pán trávi s Kollárovou rodinou veľa voľného času. Chodia spolu na výlety a on so sebou všade berie fotoaparát, fotí krajinu, ľudí, zátišia, vlastný bezprostredný svet. Kollár sa s ním nikdy nestretol, pretože kňaz zomiera v roku 1968, čiže tri roky pred Kollárovým narodením. Zostáva však po ňom niekoľko krabíc s malými čierno-bielymi fotografiami. „Tie fotky boli až primitívne jednoduché, ale v tej svojej jednoduchosti boli magické. Bolo na nich vidieť, že ich robil s absolútnym samospádom a že mu to jednoducho išlo. Bol som ešte decko, ale videl som, že to boli úplne iné ako fotky iných ľudí,“ spomína Kollár.[2] Krabice sa rokmi niekde stratili, čo dnes považuje za smutnú vec. „Keby ich teraz niekto našiel, bola by to slovenská Vivien Mayer,“[3] dodáva. Napriek neskoršej absencii tohoto zvláštneho materiálu začína mladého Kollára fotografia priťahovať. Keď má trinásť rokov, dostáva sa mu do rúk prvá čisto fotografická kniha – základy fotografie od Ľudovíta Absolóna, ktorý je v tom období učiteľom na Strednej škole umeleckého

[2] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[3] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

priemyslu v Bratislave. V tom čase tam študuje budúca manželka jeho o dvanásť rokov staršieho brata. Často do rodiny Kollárovcov prináša rôzne študijné skriptá a táto kniha je jednou z nich. „Kniha bola veľmi teoretická, ale z nej som pochopil absolútne základy fotografie.“ [4] Je to obdobie konca základnej školy a mladý Kollár je presvedčený, že chce ísť na Strednú umeleckú školu do Bratislavy. Rodičia však s týmto jeho želaním nie sú uzrozumení a želajú si, aby Martin išiel radšej na žilinské gymnázium. „Povedali mi, nech spravím aspoň gymnázium a potom si už môžem ísť robiť, čo chcem,“[5] opisuje rozhodnutie Kollár. Dnes je medzi svojimi kamarátmi známy aj tým, že robí minimum kompromisov, no v mladom veku ešte nemal na výber a poslúchol rozhodnutie rodičov. Štúdium na gymnáziu (1986 – 1990) nemá s umením veľa spoločného. Kollár je v športovej lyžiarskej triede, ktorá sa od novembra do marca venuje najmä kristiánkam v neďalekej Vrátnej doline. Počas sezóny je každý deň rozdelený na dve časti – najprv štyri hodiny základnej výuky a potom sa autobusom ide na svah. Napriek tomu, že je Kollár veľmi dobrým lyžiarom, smerom profesionálneho športovca sa nevyberá. Po skončení gymnázia v roku 1990 si už nikdy v živote lyžiarky neobuje.

Ako gymnazista začína Kollár vnímať zaujímavú ambivalentnosť vecí vo vtedajšom politickom zriadení vtedajšieho Československa. Jeho rodičia neboli členmi komunistickej strany, a tak je mladý a vnímavý Kollár už v tomto momente konfrontovaný s určitou duálnou pravdou o živote. „Jedna vec je to, čo sa všeobecne hovorilo a propagovalo vonku, druhá vec je, čo sa rozprávalo v rodine.“ Táto nejednoznačnosť a podpovrchovosť sa v neskorších rokoch stane jedným z jeho vizuálno-metaforických znakov, ktoré využíva vo viacerých projektoch na zneistenie diváka a vyvolanie pochybností a otázok.

Na konci osemdesiatych rokov si doma v kúpeľni zriaďuje tmavú komoru a robí svoje prvé fotografické experimenty. „Neviem prečo, ale už vtedy som vedel, že budem fotografom a vedel som, že v tom budem dobrý,“[6] spomína s jeho typickým

[4] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[5] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[6] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

úsmevom. Strednú školu končí tesne pred zmenou spoločenského zriadenia v roku 1987. Práve obdobie nežnej revolúcie bude u Kollára extrémne determinujúce na celý jeho život. V tom období mu totiž zomiera otec, takže oslava Martinových osemnástych narodenín len pár dní po revolúcii, 26. novembra 1989, má veľmi trpkú príchuť. Časy prvých porevolučných rokov sú pre Kollára a jeho rodinu ťažké. Jeho mama sa nevedela zmieriť s manželovou smrťou. Klesla na duchu a zomiera krátko potom, ako Kollára prijali na VŠMÚ v roku 1992. Martin Kollár sa teda na začiatku deväťdestiatych rokov stáva spolu so svojím o dvanásť rokov starším bratom sirotou. Brat je už ale ženatý, a tak je mladý Kollár odkázaný v podstate sám na seba. Tento osud je samozrejme krutý, ale dáva mu to, čím disponuje len málokto v jeho veku - rýchlu premenu z chlapca do muža, ktorý sa musí o seba postarať. „Táto životaschopnosť a zodpovednosť k sebe samému z neho spravila výborného manažéra, čo mnohým v tých rokoch chýbalo“[7] hovorí jeho fotografický kolega Martin Marenčin. Pravda je taká, že na začiatku deväťdesiatych rokov to ešte s Kollárom nevyzeralo príliš ružovo. V roku 1990 sa na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave otvára katedra fotografie. Kollár sa sem hlási, ale na jeho sklamanie sa nedostáva cez talentové skúšky. Nevzdáva sa a neustále sa fotografii venuje. Nastáva jedno z mnohých Kollárových „observačných období“, kedy ako sám hovorí „dva roky som sa vlastne len tak poflakoval a pozeral sa, ako to funguje.“[8]

[7] Prepis telefonického rozhovoru s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016.

[8] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

2. VŠMU A „MAJSTER CELOK“

Po dvoch rokoch oťukávania sa s dospeláckym životom a fotografiou sa Kollár dostáva v roku 1992 na Filmovú a televíznu fakultu Vysokej školy múzických umení v Bratislave, kde začína študovať odbor filmovej kamery. Dodnes je jedným z najvychytenejších absolventov kamery na tejto škole. Práve štúdium kamery je pre Kollára nesmierne dôležité aj pre jeho fotografickú činnosť. Kamera si vyžaduje nielen omnoho väčšiu technickú a remeselnú zručnosť, ale aj orientáciu pohybu v čase a nutnosť dialogizácie niekoľkých rovín jedného záberu. Kollár tieto kameramanské zručnosti neskôr bravúrne prenáša na pole dokumentárnej fotografie, kde jeho fotografie vyzerajú ako nainštalované viacvrstevné príbehy zmrazené v konkrétnom momente. Kollár nastupuje len do druhého ročníka novovzniknutej katedry, ktorú v roku 1991 zakladá jeden z najväčších slovenských filmových tvorcov, Stanislav Szomolányi. Kameraman takých filmov, akými sú *Slnko v sieti* alebo *Pásla kone na betóne,* charakterizuje Kollárovu komplexnú tvorbu roky po jeho štúdiu na VŠMU so slovami: Martin tvorí „elegantne a skromne a s vlastným pohľadom na život.“[9]

„Keď som nastúpil na kameru, bola škola ešte v takých detských začiatkoch. V prvom ročníku boli študenti ako Richard Žolko, ktorí prišli na školu ako hotoví kameramani. Všetko vedeli a profesori sa naučili, že im netreba dávať veľa cvičení. My sme však v ročníku boli úplní nováčikovia a o kamere sme nevedeli nič,“[10] spomína na začiatky Kollár. Do ročníka nastúpil Kollár spolu s ďalšími tromi študentami. Z nich školu dokončili a kamere sa naďalej venujú len dvaja – Kollár a Noro Hudec, ktorý na niekoľko semestrov vyskúšal aj Stachov ateliér fotografie na susednej Vysokej škole výtvarného umenia, kam sa Kollár dva roky predtým nedostal. „Na kamere sa kládol väčší dôraz na humanizmus v obraze. Hlavný záujem bol sústredený na človeka, kým VŠVU bola sebastredne zameraná na umelecké zobrazenie vlastných pocitov. Tam sa produkovali pekné ničnehovoriace obrázky, kým tie naše boli také obyčajné, možno až škaredé, zato však mali obsah. Kládlli dôraz na príbeh človeka, a preto je

[9] Prepis osobného rozhovoru so Stanislavom Szomolányim zo dňa 19.7.2016.

[10] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

len a len dobré, že Martina na VŠVU vtedy nezobrali. Nebavilo by ho to a určite by školu nedokončil," myslí si Hudec.[11]

Pedagóg, ktorý sa stáva najvplyvnejším z hľadiska vývoja Kollára, je Alexander Strelinger – jeden z popredných slovenských kameramanov 60tych a 70tych rokov a držiteľ celoživotného diela za kameru Kamera 2008. Sám Strelinger už osciloval medzi kamerou a fotografiou a touto svojou pozitívnou nerozhodnosťou nakazil viacero svojich žiakov. Strelinger bol triedny vedúci Kollárovho ročníka a svojich žiakov neučil len ovládať kameru, ale všeobecne im spoluvytváral rebríček hodnôt a spôsob myslenia. Sám na to spomína so slovami: „Mal som na starosti prvé ročníky, možno som ich ťahal aj do druhého ročníka. Takou ambíciou bolo vlastne podporiť ich výtvarné filmové vnímanie a naučiť ich základnému filmovému videniu, čiže v podstate, že ide o nadväznosť záberov a ich kontinuitu."[12]

„Sašo bol pojem a zapôsobil asi na každého. Mal takú charizmu, že sme sa mu hambili doniesť slabú alebo na poslednú chvíľu spravenú prácu. Naučil nás premýšľať nad každým záberom a neustále sa nás pýtal, prečo sme ho spravili tak alebo onak,"[13] spomína Hudec. „Sašo Strelinger mal dve skvelé vlastnosti. Po prvé dával svojim študentom strašne veľa cvičení, aby sa naučili remeslo. Po druhé bol hyperkritický, ale prácu vám vždy vrátil s takým úsmevom, že ste sa na neho nikdy nemohli hnevať,"[14] dadáva Peter Kerekes. Kollár spomína so slovami: „Sašo tvrdil, že skúšku u neho spravíme len vtedy, keď ucíti, že sme pre jej splnenie spravili absolútne maximum."[15]

Kollár prežíva v Bratislave absolútne dospievanie. V rodine sa musí vysporiadať s úmrtím svojej mamy a ako sirota býva v Bratislave na internáte v Mlynskej doline. Keďže sa má čoraz menej kam vracať, stráca pevnú kotvu rodinu a konkrétneho

---

[11] Prepis osobného rozhovoru s Norom Hudecom zo dňa 24.7.2016.

[12] http://ftf.vsmu.sk/files/ORALHISTORY_ALEXANDER_STRELINGER.pdf

[13] Prepis osobného rozhovoru s Norom Hudecom zo dňa 24.7.2016.

[14] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[15] http://www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=66

miesta, ktoré by väčšina ľudí nazývala svojim domovom. Práve táto trauma z neho postupne spraví cestovateľa, ktorý nájde svoj domov všade a ktorému sa striedanie prostredí stane životným štýlom. Počas štúdii si vytvára celoživotné priateľstvá, ktoré nachádza veľmi blízko od seba – konkrétne na školských internátoch. Práve tam sa stretáva s mimobratislavskými študentmi filmu, kamery, scenáristiky, či strihu, s ktorými vytvoria veľmi silnú generáciu slovenských dokumentaristov. Najúprimnejšie vzťahy mal Kollár najmä s Petrom Kerekesom, Marekom Šulíkom a Jarom Vojtekom. Ich projekty najmä v začiatkoch nedisponujú veľkými rozpočtami, a tak sa všetci učia robiť svoje remeslo v obmedzených podmienkach. Neznižuje to kvalitu, naopak - podnecuje to kreativitu a invenciu. V týchto rokoch vzniká generačné heslo slovenských filmárov „Létající kamerou hovno nenatočíš.“ Táto veta sa objavila v rámci recenzie na režijný debut českého kameramana a režiséra Františka Antonína Brabca Kráľ Ubu. „Išlo o to, že sme dávali dôraz na obsahovú stránku filmov. Na formálne veci ako špeciálne efekty jednoducho neboli financie a aj to má za následok, že naše filmy sú vykostené na obsahovú jednoduchosť,“[16] objasňuje Kerekes... „Títo chalani držali jednoducho pokope. Mali podobné názory, filozofiu a keďže boli všetci cezpolní, prirodzene vyhľadávali jeden druhého. Niečo ako študentská rodina,“[17] dodáva Hudec.

Všetci filmári vtedy točia školské projekty výlučne na 16mm farebný film. Spôsob, akým sa dostávajú k filmovému materiálu, tak trochu dokumentuje všeobecné roky turbokapitalizmu tej doby. „Starí kameramani z televízie dostávali vždy dosť materiálu na filmovanie. To, čo sa im podarilo ušetriť, predávali nám študentom na čiernom trhu za pár korún alebo za fľašu vína. Za ďalšiu fľašu nám to zas na Kolibe alebo v televízii vyvolali, lebo to hodili do várky s nejakým veľkým televíznym projektom,“[18] smeje sa Kollár. Fakt, že je už od čias vysokej školy konfrontovaný s farbou, bude o niekoľko rokov výrazne determinovať jeho prechod na farebnú fotografiu, čím si získa mnoho nasledovníkov.

---

[16] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[17] Prepis osobného rozhovoru s Norom Hudecom zo dňa 24.7.2016.

[18] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

Keď sa dnes spýtate Kollára na jeho fotografické vzory, okrem už spomínaných fotiek od známeho jeho babičky, ktoré sa neskôr stratili priamo v Kollárovej rodine, vám nepovie asi žiadne konkrétne meno. Nejde pritom o pózu a úprimne spomína na niekoľko výletov, ktoré absolvoval začiatkom deväťdesiatych rokov do susednej Viedne len preto, aby si v nejakom kníhkupectve prelistoval pár fotografických knižiek. „Prevažne som stopoval, ale v tých časoch ste museli preukázať, že máte dosť peňazí na konkrétny deň. Keď ste ich nemali, nepustili vás cez hranice,“[19] dodáva s úsmevom. Je pravda, že v tomto období je pre neho omnoho prístupnejšia inšpirácia z filmového prostredia vďaka filmom, ktoré sa na VŠMU premietali. „Mal slabosť na všetko, čo bolo francúzske, od áut až po francúzsku novú vlnu, Jean-Luca Godarda, Françoisa Truffauta. Lákala ho francúzska elegancia, žiadna Amerika,“[20] spomína s úsmevom Noro Hudec. Okrem francúzskej novej vlny mal rád aj Viscontiho, Antonioniho, učarila ho napríklad práca švédskeho kameramana Svena Nykvista najmä v Tarkovského filme Obete z roku 1986. „Filmový ústav vtedy ešte nemal vlastnú budovu, všetky filmy boli u nás na katedre, kde sme si premietali, čo sme len chceli. Na filmy som sa ale nikdy nepozeral len z čisto kameramanského pohľadu, zaujímali ma vždy ako celok,“[21] dodáva. Práve celok sa stal Kollárovou doménou už počas vysokoškolských cvičení. Dokumentarista Marek Kuboš o ňom vyhlásil, že je „majster celok!“[22] Toto vyhlásenie je platné dodnes.

Počas vysokoškolského štúdia pokračuje Kollár aj vo fotografickej tvorbe, ktorá však nikdy nie je ani ucelene vystavená ani publikovaná. Ide o portréty jeho kamarátov a známych, výlety s priateľkami a podobne. Na internátoch v Mlynskej doline má čiernu komoru, kde si sám vyvoláva a zväčšuje vzniknuté fotografie. Z obdobia čiernobielych deväťdesiatych rokov má Kollár niekoľko tisíc nenaskenovaných negatívov, ku ktorým sa však v súčasnosti nemá chuť ani čas vracať.

---

[19] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[20] Prepis osobného rozhovoru s Norom Hudecom zo dňa 24.7.2016.

[21] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[22] Prepis osobného rozhovoru s Norom Hudecom zo dňa 24.7.2016.

Od kedy sa Kollár venuje paralelne aj statickým aj pohyblivým obrázkom, vzniká u neho aj zaujímavý fenomén, a síce jasné vnútorné zatriedenie, kam patrí fotografia a kam kameramanská práca. „Keď sa dívam do kamery pri točení filmu, dívam sa do nej vždy pravým okom. Keď fotografujem, neviem to robiť pravým oko, vždy ľavým. Takže moja hlava je rozdelená na dva svety: polovicu hlavy mam fotografickú, polovicu filmovú.“[23]

[23] Gavulová, Lucia: Martin Kollár – rozhovor. In: Vlna, 5, 2003, č.17, s 18

3. FOTOGRAFOVANIE FILMOVÝCH PRODUKCIÍ

Zaujímavý prienik duálnosti fotografie a filmu vzniká u Kollára ešte v roku 1994. Vtedy sa dostáva k veľkým filmom, ale kuriózne nie ako asistent kameramana, ale ako fotograf na pľaci. Prácu dostáva cez kamaráta, režiséra a strihača Mareka Šulíka, brata Martina Šulíka. „Vtedy to bola dosť dôležitá funkcia, pretože vtedy neexistovali trailery ako dnes. Bol určitý index kľúčových scén s nejakou explikáciou k filmu a to bolo všetko. Distribučné spoločnosti sa často rozhodovali o kúpe filmu len na základe týchto vecí.“[24] Kollár sa fotograficky podieľal na troch filmoch - Vášnivý bozk (1994) režiséra Miroslava Šindelku, Záhrada (1995) a Orbis pictus (1997) režiséra Martina Šulíka. Všetky filmy produkoval Rudolfom Biermann.

To, že sa Kollár v polovici deväťdesiatych rokoch venuje foteniu filmov, poukazuje na tri dôležité veci. Po prvé tým pokračuje v tradícii veľkých československých dokumentaristov, akými boli Josef Koudelka či Tibor Huszár, ktorí začínali ako divadelní fotografi. V divadle si osvojili kontrolovateľný pohyb svojich objektov, naučili sa pozične predvídať miesta, z ktorých budú jednotlivé etudy vyzerať čo najlepšie. Túto skúsenosť neskôr pretavili v súboroch mimo divadelných dosiek. Naviac, Kollár sa fotografovaním filmov musel snažiť, aby naaranžovaná scéna vyzerala ako reálny život. Túto úlohu začal veľmi skoro využívať aj vo svojom prvom veľkom súbore *Nothing Special*, ale v opačnom postupe. Jeho ironické fotografie, ktoré vznikajú observačným spôsobom, častokrát evokujú naaranžované scény z filmov.

Po druhé bolo fotenie filmov pre začínajúceho Kollára skvelou skúsenosťou s farbou ako takou. Dokumentárna fotografia využívala farbu už od čias Saula Leitera zo skorých päťdesiatych rokov, neskôr prešla ďalšími vývojovými etapami pod taktovkou fotografov, akými boli William Eggleston, Stephen Shore, Joel Mayerowitz, či neskôr v osemdesiatych rokoch Alex Webb, Martin Parr, Nan Goldin alebo Gueorgui Pinkhassov. V bývalom Československu osemdesiatych rokov vytvárali farebný dokument najmä Vladimír Birgus alebo Ján Ságl, zo Slovákov však farebne pracoval len Karol Kállay, aj to len pri komerčných zákazkach.

[24] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.



Martin Kollár, Záhrada 1995

Kým ostatní slovenskí fotografi si ešte na začiatku nového milénia sami vyvolávali čiernobiele filmy, Kollár bol vďaka filmovej produkcii už od roku 1994 farebným procesom v podstate zhýčkaný. „Martin sa mohol sústrediť len a len na fotenie. Na konci dňa odovzdal filmy, niekto to za neho vyvolal na Kolibe a išlo sa ďalej. Myslím, že mu to vyhovovalo, lebo ako sám vravel, čierna komora ho veľmi nebavila a nebol v nej žiadny expert,“[25] komentuje Kollárovú výhodu oproti ostatným fotograf Martin Marenčin.

Po tretie, fotenie filmov naučilo mladého Kollára stať sa v krátkej dobe zodpovedným profesionálom. „Celé to bola vlastne taká náhoda. Na Kolibe bolo vtedy niekoľko fotografov od filmu, ale keď Rudo Bierman išiel produkovať Vášnivý bozk, všetci boli buď dohodnutí na iných projektoch alebo boli na dovolenkách. Bierman mi vtedy vybavil, že starý filmový harcovník – fotograf Miro Polák - mi požičal svoje vybavenie. Navyše sa s ním dohodol, že keby mi to skutočne išlo zle, tak sa predčasne vráti

[25] Prepis telefonického rozhovoru s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016.

z dovolenky. To sa našťastie nestalo.“[26] Kollár si z odstupu času myslí, že tú prácu od Biermanna dostal aj preto, že ako „dvadsaťtriročný zelenáč som dostal niekoľkonásobne menší honorár ako Polák.“[27] Filmové natáčania sa vtedy fotili na diapozitívny film, takže všetko muselo byť perfektne naexponované. Navyše, fotoaparáty stredného formátu 645 boli zabalené v špeciálnych zvukotesných boxoch, aby nevydávali zvuk, ktorý sa nahrával paralelne s obrazom. „Bolo to veľmi nemotorné a väčšinou človek v hľadáčiku nič nevidel,“[28] spomína Kollár, ktorý tak musel rýchlo dokázať, že sa na neho dalo spoľahnúť. Túto svoju zodpovednosť začína už o niekoľko rokov využívať v získavaní grantov, na ktoré sa od prvej dekády nového milénia stáva doslova odborníkom.

Je jasné, že fotografie z filmu museli v prvom rade zohľadniť vykonštruovanú realitu a predstavu hlavného kameramana. Najmä vo fotografiách z filmov Záhrada a Orbis Pictus sa Kollárovi veľmi darí napodobniť poetickú obrazovú výpoveď kameramana Martina Štrbu. Kollárove fotografie sú farebne vyvážené s jemne teplým nádychom. Väčšinou na nich vidíme ľudí, ktorí sú buď v kontemplatívnom a osamotenom rozpoložení, alebo sú vo vzájomnej interakcii. Práve portréty užšieho charakteru sú typom fotografií, ktoré sa zachovali len v rannej Kollárovej tvorbe fotografovania filmov. Vo fotografických súboroch vždy preferoval skôr širší záber s viacerými dialogizujúcimi rovinami. Napriek pomerne jasnému zadaniu, ktoré Kollár na filmových produkciách mal, v niektorých fotografiách začína byť citeľný jeho budúci rukopis ironických situácií, ktoré sú podporené jednoduchými, prirodzenými, zato však nápaditými kompozíciami.

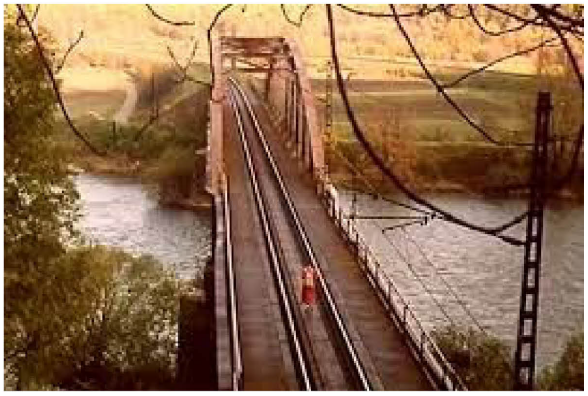
[26] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[27] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[28] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.







Martin Kollár, Záhrada 1995, Orbis Pictus 1997

4. NEZVRATNÝ PRECHOD NA FAREBNÚ FOTOGRAFIU

Je prisilné tvrdiť, že Kollárova fotografická dráha je chronologicky prepojená so spoločenskými udalosťami na Slovensku, ale určité paralely či styčné body sú v nej viac ako zaujímavé. Kým udalosti okolo roku 1989 zachytávajú Kollára v ťažkom životnom momente, kedy neočakávane osirieva a potrebuje sa vedieť postarať sám o seba, rok 1998 je pre neho najmä ako fotografa rovnako signifikantný. Po sivých rokoch mečiarizmu sa v septembri 1998 uskutočňujú parlamentné voľby, ktoré vyhrávajú demokrati na čele s Mikulášom Dzurindom. V spoločnosti cítiť uvoľnenie, nastáva zlatá éra reforiem a proces začleňovania sa do európskych a svetových hospodárskych združení, ako OECD v roku 2000, NATO A EÚ v roku 2004. Kollár je pri týchto udalostiach pripravený benefitovať z nich. Všetko sa to začína na jeseň v roku 1998. Pár týždňov po úspešných parlamentných voľbách definitívne upúšťa od čiernobieleho fotografického procesu a naplno prechádza do farby. V tomto svojom rozhodnutí je neoblomný a k čiernobielej sa už nikdy nevráti.

„Filozoficky sa v tom čase robila dokumentárna fotografia najmä na čiernobiely film. Išlo o dogmu, zaužívaný úzus, ktorý podliehal vtedajšej umeleckej estetike. Farebná fotografia bola ešte z čias komunizmu braná ako prostriedok takmer až propagujúceho charakteru, kedy karafiáty a sovietske vlajky museli byť viditeľne červené,“[29] začína o vtedajšom preferovanom štýle rozprávať fotograf Martin Marenčin. „Dá sa povedať, že ani technické podmienky na vyvolávanie farebnej fotografie neboli ešte v tom čase na bohvieakej úrovni. Minilabov bolo málo a výsledky neboli nikdy rovnaké,“[30] pokračuje ďalší Kollárov kolega, Jozef Ondzik. Pravda je však taká, že u Kollára tieto argumenty jednoducho nefungovali. Farebný materiál v tej dobe už používal roky na škole vo filmovej kamere. Svet, ktorý chcel zachytiť, bol plný drobných detailov a odtiene sivej do neho jednoducho nepatrili. Navyše, Kollár je v tej dobe už fotograf – filozof a opúšťa vody fotografa – remeselníka, ktorý si celý fotografický proces spolu s vyvolávaním filmov v tmavej komore robí sám. Chcel sa sústrediť len a len na fotenie a nič iné ho už nezaujímalo.

[29] Prepis telefonického rozhovoru s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016.

[30] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

„Pamätám sa, ako sme sa raz stretli na nejakej akcii, ktorú sme prišli z vlastnej iniciatívy fotiť. Keď som Martina o pár dní opäť stretol v meste, už mi ukazoval vytlačené fotografie z minilabu, kým ja som sa k tým svojim dostal až za pár mesiacov,“[31] spomína Ondzik. Možnosť rýchlej dostupnosti výsledku hral u neho tiež podstatnú rolu. Navyše, pochopil, že keď chcel byť dobrý a uznávaný, musel si určiť svoj štýl a držať sa ho. „Pamätám sa, ako raz dostal ponuku nafotiť reklamu na nejakú automobilku. Chceli, aby bolo auto zablatené, aby to vyzeralo reálne, ale mali predstavu čiernobielej vizuality. Martin to odmietol so slovami, že on je už farebný a že sa nechce prispôsobovať,“[32] pokračuje Ondzik. Práve Martin Kollár má absolútnu zásluhu na tom, že Ondzik a následne aj Marenčin prechádzajú v prvých rokoch nového milénia na farbu, čím radikálne posúvajú modernosť slovenskej dokumentárnej fotografie. „Neviem, či bol skôr Kollár alebo Lucia Nimcová, ale boli to títo dvaja, ktorý začali robiť farebný dokument na Slovensku ako prví,“[33] dodáva ďalší z nasledovníkov farebného dokumentu, Andrej Balco. Farebná fotografia Martina Kollára sa však od vtedajšieho tradičného čiernobieleho dokumentu zďaleka nelíši len spektrom farieb. Slovenský dokument z konca dvadsiateho storočia sa venuje prevažne sprofanovaným témam. Sú to buď ľudia na periférii spoločnosti, chudobní, bezdomovci, alkoholici, nábožensky prenasledovaní ľudia, či obyvatelia rómskeho etnika. Čiernobiely dokument prvoplánovo apeluje na sociálnu spravodlivosť a ide na to cez kontrastné poňatie kompozície či expresívne výrazy ľudí, ktoré ešte v tmavej komore mnohí autori necitlivo zdôrazňovali buď zosvetlením tváre alebo stmavením zvyšku fotografie. Tento prvok sa v slovenskej fotografii vyskytoval pomerne dlho od vizuálnych tvorcov, akými boli fotograf Martin Martinček, režisér Dušan Hanák, či neskôr Tibor Huszár, Pavol Breier, Alan Hyža, či Andrej Bán. Martin Kollár sa s presedlaním na farbu vydáva do úplne iných tém. Zaujíma ho stredná trieda v období transformácie krajiny. Týchto ľudí nachádza všade - v exteriéri, v interiéri, v prostredí, ktoré nie je ničím konkrétnym zaujímavé. Kollár však do neho vstupuje v situácii, ktorá je natoľko zaujímavá, že zdanlivá nuda okolia je brilantne vybalansovaná. Fotografie, ktoré začína na konci deväťdesiatych rokov robiť,

[31] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

[32] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

[33] Prepis telefonického rozhovoru s Andrejom Balcom zo dňa 27.5.2016.

neprinášajú sociálny apel, nesnažia sa bojovať proti prichádzajúcej globalizácii a v konečnom dôsledku nám nedávajú žiadne konkrétne stanovisko. Sú len obrazom svojej doby zachytené okom, ktoré predstihlo svoju dobu. Kollár skončil magisterské štúdium kamery v roku 1997 a stáva sa kameramanom na voľnej nohe. Dostáva mnohé ponuky na filmy, ale je prieberčivý. Nechce sa vzdať fotografie, pretože na rozdiel od filmu z nej cíti jednu silnú výhodu – vlastné autorstvo. „Po škole som si myslel, že budem pracovať ako kameraman, pretože kameramanskou prácou sa vtedy dali zarobiť celkom slušné peniaze. Ja som sa však necítil na autorský film, ale cítil som sa na autorskú fotografiu,“[34] vysvetľuje Kollár. Počas toho obdobia začína z vlastnej iniciatívy cestovať po Slovensku a fotiť jeho premeny. Nerobí to zo žiadneho kalkulu, ale z jednoduchého pocitu, že to, čo robí, ho napĺňa. „Na Slovensku sa vtedy nevydávali knihy, neexistovali časopisy ani koncept, že tvoríš nejaký foto projekt, ktorým by si chcel preraziť. Keď som ale nemal prácu ako kameraman, cestoval som po Slovensku. Jednoducho som mal nutkanie niečo robiť a bolo to lepšie ako sedieť doma na zadku,“[35] opisuje dôvod fotografovania z konca deväťdesiatych rokov. Kollár teda od roku 1998 jazdí po Slovensku na 17-ročnom Renaulte a do Nikonu 100 dáva farebné negatívne filmy Fuji Superia 400. „Boli najlacnejšie,“[36] usmieva sa. Na fotoaparáte má 50mm objektív, ktorý takmer nemení, dokonca si čiernou páskou prelepuje ostrenie na nekonečno a clonu má väčšinou nastavenú na f11. „Martin bol zžitý s fotoaparátom ako málokto. Pohyboval sa ako normálny chodec, fotoaparát držal pokojne pri tele. Keď uvidel niečo, čo ho zaujalo, pomaly si našiel miesto, ktoré sa mu najviac pozdávalo, fotoaparát stále pri tele. A potom znenazdajky zdvihol foťák jednou rukou k oku a pum. Spravil jednu-dve fotky a potom klesol s rukou a fotoaparátom opäť k telu, takže väčšinou si nikto ani nevšimol, že bol fotografovaný. Normálne sa fotí dvoma rukami, Martinovi stačí jedna. Preto má niekoľko fotiek z toho obdobia mierne naklonený horizont,“[37] opisuje Kollárov štýl fotenia Jozef Ondzik, ktorý sa s ním párkrát stretol na fotení.

---

[34] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[35] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[36] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[37] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

5. LUXEMBURSKÝ GRANT

Napriek zdanlivej skromnosti a foteniu takpovediac do šuflíka, nenechá na seba odozva na Kollárove fotky dlho čakať. Rok po tom, ako začína fotiť na farbu, prichádza aj prvá finančná podpora. Píše sa rok 1999 a Kollárova vtedajšia priateľka Zuzana Flašková ho upozorňuje na plagát, ktorý visel na školskej nástenke VŠMU. Išlo o lukratívny luxemburský grant Creative Photography Scholarship, ktorý vtedy dával vybranému umelcovi v prepočte okolo 10 000 €. Kollár tam posiela fotografie zo svojho rozbiehajúceho sa projektu o Slovensku. Je vybraný a medzi májom a septembrom 1999 odchádza do Luxemburgu, kde má počas takmer polročnej rezidencie vytvoriť korpus svojho nového projektu. Sám Kollár sa o tomto pobyte a ním vytvorených fotografiách vyjadruje ako o relatívnom neúspechu, ale nepopiera jednu vec: „Prvýkrát som bol konfrontovaný s tým, ako funguje grantový systém v Európe. Pochopil som, že medzi fotografickým a filmárskym svetom nie je takmer žiadny rozdiel. Všetci kolegovia od filmu na Slovensku pracovali. Najprv naháňali grant, potom produkovali a nakoniec to prezentovali. Kým slovenský film už mal svoje cestičky ku grantovým peniazom vychodené, fotografia nemala nič. V zahraničí to však bolo inak. Pochopil som, že keď odovzdám projekt načas a v určitej kvalite, ľudia, ktorí tie granty udeľujú, vidia, že sa na mňa dá spoľahnúť a ja sa môžem hlásiť o ďalší“[38], spomína Kollár. Tento spôsob práce sa stane jeho spôsobom žitia ako dokumentárneho fotografa.

Okrem poznatkov o grantovom fungovaní v zahraničí dal Luxemburský grant Kollárovi dve ďalšie dôležité veci. V prvom rade mal počas svojej rezidencie prístup k fotografickej knižnici, ktorá obsahovala množstvo zaujímavých publikácií, ktorými rád listoval. Do istej miery to bolo samoštúdium, ktoré suplovalo nedostatok čisto fotografického vzdelania z vysokej školy. Zoznámil sa tak s prácami mnohých farebných velikánov. Medzi nimi bol určite aj anglický fotograf Martin Parr, s ktorým je Kollárovo meno často spájané. Dokonca vzniká neslávne - slávna prezývka „slovenský Martin Parr“. „Myslím si, že na začiatku to Martinovi lichotilo a potom mu to už začalo vadiť. Dnes by bol asi radšej, keby Martin Parr dostal prezývku anglický

[38] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

Kollár.“[39] uvažuje dnes jeho dlhoročný kamarát a filmový režisér Peter Kerekes. Kollár si dnes s touto nálepkou zo začiatku nového milénia veľkú hlavu nerobí. Navyše, jeho fotografia sa za tie roky už posunula do iných obsahových rovín. Knižnica, ktorú však počas Luxembruského grantu navštevoval a materiál, ktorý tam študoval, mu dali jasné argumenty proti parrovskej nálepke. „V každej generácii a v každom prostredí vznikne myšlienkový pochod, ktorý sa dá napojiť na to, čo bolo predtým. Parr tiež nevznikol z ničoho. Tony Ray Jones robil presne to, čo Parr desať rokov pred ním, Winograndova séria 1964 je tiež nafotená v „parrovskom duchu“, a to takmer dvadsať rokov pred tým, ako Parr začína fotiť na farbu“[40], obhajuje originalitu svojich fotografií Kollár. Rozprávajúc o farbe, priznáva, že medzi ďalšími menami, ktoré ho v tom čase ovplyvnili, boli velikáni William Eggleston a Stephen Shore, s ktorým sa neskôr stretáva ako kolega vo veľkom medzinárodnom projekte *This Place* o súčasnom Izraeli.

Pobyt v Luxembursku dal Kollárovi niečo, čo naplno pretavil do svojho zlomového projektu *Nothing Special*, a to vďaka novému uhlu pohľadu na to, čo už dôverne poznal. „Martin sa v Luxemburgu naučil pozerať na Slovensko očami cudzinca, čo sa jasne prejavuje vo zvláštnom odstupe či nadhľade,“[41] uvažuje Kerekes. On sám priznáva, že jeho pohľad na stredoeurópsky región sa po návrate z Luxemburska totálne zmenil. „Keď prídete zo zahraničia domov, začnete si všímať veci, ktoré inak beriete ako súčasť života. Polročný pobyt v Luxemburgu mi umožnil získať odstup od slovenskej každodennosti. Moment tohto uvedomenia bol pre mňa zásadný. Je pre mňa dôležitá možnosť kedykoľvek spraviť krok späť a pozrieť sa na veci z odstupu. Jedine tak rozpoznám podstatné od nepodstatného,“[42] vysvetľuje Kollár.

Viacerí Kollárovi kamaráti a fotografi sa zhodujú, že Kollárovo vycestovanie za hranice Slovenska bolo pre jeho celú fotografickú dráhu nesmierne obohacujúce. „Ten pobyt sa na ňom jasne podpísal, pretože sa dostal von a bol konfrontovaný

[39] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[40] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[41] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[42] http://www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=66

s inou realitou. Desať rokov pred Martinom emigroval z vtedajšieho Československa slovenský fotograf a filmár Mišo Suchý. V Amerike sa živil viacerými vecami a jednou z nich bolo staranie sa o psov bohatých ľudí. Z tejto skúsenosti robí fotodokument aj krátkometrážny film ešte v roku 1993, oba samozrejme vo farbe a oba výstupy reflektujú do istej miery konzumnú spoločnosť. „Martin musel byť s touto prácou konfrontovaný už na škole a možno aj tam nachádzal inšpiráciu. Jednoducho nemôžeš fotiť transformáciu spoločnosti do konzumu, keď nevieš, čo tá konzumná spoločnosť je. A to vtedy nevedel na Slovensku poriadne definovať nikto! Martin sa v zahraničí oslobodzuje od izolácie československého dokumentarizmu, a to po formálnej stránke ako aj po obsahovej,“[43] pokračuje Ondzik. Treba povedať, že Kollár bol tak ako mnohokrát potom v správnom čase na správnom mieste, ale nedá sa o tom hovoriť ako o čistom šťastí, skôr ako o jeho pripravenosti reagovať na nové impulzy a možnosti. „Martin mal to šťastie, že sa von dostal ako relatívne mladý. Ja som v osemdesiatych rokoch čakal šesť rokov, kým som dostal povolenie navštíviť Paríž,“[44] konštatuje Marenčin.

[43] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

[44] Prepis telefonického rozhovoru s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016.

6. SLOVENSKÁ DOKUMENTÁRNA FOTOGRAFIA

Na prelome nového milénia vzniká v dokumentárnej obci slovenských fotografov dôležité pnutie organizovania sa. Jednotliví fotografi najprv vytvárajú ostrovčeky kamarátov a tie sa neskôr začínajú organizovať do akýchsi súostroví. Dôležitú rolu zohrávali niektoré workshopy, ktoré vtedy prirodzene priťahovali jednotlivcov, ktorí mimo vysokých škôl nemali inú možnosť prehlbovať svoje vzdelanie alebo konzultovať svoje práce. „Popradská letná škola na čele s Luciou Benickou mala vtedy svetovú úroveň so zahraničnými lektormi a vystavujúcimi. Nič iné vtedy široko ďaleko nebolo,“[45] spomína na obdobie nového milénia Andrej Balco. V Poprade sa nezávisle od seba stretávajú Martin Kollár s Jozefom Ondzikom a Martin Kollár so spomínaným Andrejom Balcom.

Ďalším dôležitým miestom, ktoré priťahovalo viacero slovenských fotografov, bol workshop Jindřicha Štreita v Terezíne v rámci projektu M.E.C.C.A, čo je anglická skratka pre Stredoeurópsku kolóniu súčasného umenia. Tam sa zas stretáva Martin Kollár s Martinom Marenčinom a Ľubom Grochom. „S Martinom sme si sadli od prvého momentu. Obaja sme fotili na Nikon F100, obaja sme sa do hľadáčika pozerali ľavým okom. Jediné, čo nás rozdeľovalo, bolo, že Martin tam vtedy asi ako jediný fotil na farbu, čo mu v konečnom dôsledku dosť komplikovalo život. Celý deň sme totiž fotili, večer sme odovzdali negatívy a ráno sme už mali vyvolané filmy aj s náhľadmi. S farbou to však bolo komplikované, a tak mal Martin na výslednej výstave na rozdiel od všetkých len miniatúrne náhľady.“[46]

Pokračovania týchto „letných“ kamarátstiev nenechali na seba dlho čakať a postupne sa jednotliví fotografi začínajú sporadicky stretávať v Bratislave, kde všetci z nich žijú. Vymieňajú si svoje skúsenosti a konzultujú témy. Najprv sa fotografi stretávali len tak po krčmách či pizzeriach. Bol to Martin Marenčin, ktorý ponúkol svoj byt ako miesto pracovných stretnutí. Na začiatku to bola predovšetkým trojica Marenčin, Kollár a Andrej Bán. Neskôr sa pridávajú Lubomír Groch, Andrej Balco a Alan Hyža.

[45] Prepis telefonického rozhovoru s Andrejom Balcom zo dňa 27.5.2016.

[46] Prepis telefonického rozhovoru s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016.

Ondzik tam pozýva aj Tibora Huszára a Jožа Sedláka. Tí sa však navzájom nemusia a preto už v ďalších stretnutiach nepokračujú. Zo sporadických stretnutí sa stáva potreba určitej inštitucionalizácie. Martin Kollár má skúseností zo zahraničných grantov, a tak navrhuje vytvoriť spolok, ktorý by dokumentárnych fotografov združoval a reprezentoval a ktorý by bol hodnoverným partnerom pre akékoľvek organizácie či spoločnosti, ktoré by disponovali peniazmi na podporu slovenskej dokumentárnej fotografie. Vie, že jeho kamaráti filmári už v uvoľnenej politickej situácii po roku 1998 využívajú záujem západných inštitúcií o východný blok a naplno čerpajú podporu cez kanály, akými boli granty ProSlovakia alebo Sorosov fond pre umenie. Vie, že tadiaľto vedie cesta pre vytvorenie priaznivejších podmienok pre slovenských dokumentaristov na ich konfrontáciu s realitou. Andrej Bán, ktorý rok predtým zakladá občianske združenie *Človek v ohrození*, má veľa kontaktov z neziskových organizácií a politických kruhov. Navrhuje preto vytvoriť občianske združenie ako inštitucionálnu strechu tohto rodiaceho sa hnutia.

Občianske združenie Slovenská dokumentárna fotografia vzniká 27. novembra 2000 v Bratislave z iniciatívy skupiny ôsmich dokumentárnych fotografov: Andrej Balco, Andrej Bán, Peter Brenkus, Ľubomír Groch, Alan Hyža, Martin Kollár, Martin Marenčin a Jozef Ondzik. Predsedom sa stáva Martin Marenčin. O ekonomickej potrebe vytvorenia grantového zázemia a dôvodu vytvorenia združenia rozprával v tom období Andrej Bán: "Celé to vzniklo z vnútorného pocitu nespokojnosti s našou prácou. Niektorí pracujeme ako novinári, niektorí sme na voľnej nohe. Keď robíme na zákazku pre redakcie, sú to práce veľmi krátkodobé, náhodné a nekoncepčné. Ak má niekto čas venovať sa aj dokumentárnej fotografii, väčšinou na to nemá prostriedky. Dokumentárna fotografia si totiž vyžaduje vysoké náklady na filmy, spracovanie materiálu, techniku a cestovanie.“[47] Jeho slová obsahovo vychádzajú zo širšieho konceptu, ktorý bol spísaný ako preambula združenia v deň jeho vzniku: "*Občianske združenie vzniká z potreby iniciatívnej skupiny slovenských fotografov uchovávať a spoluvytvárať obrazové svedectvo o našej súčasnosti. Ako zakladajúci členovia si uvedomujeme, že Slovensko prechádza dynamickými premenami, menia sa vzorce správania jeho obyvateľov i spôsob života, pričom dokumentárna a novinárska*

[47] http://dennik.hnonline.sk/servisne-prilohy/28523-dokumentarna-fotografia-caka-na-svoju-renesanciu

fotografia, ktorá by mala tieto zmeny reflektovať, sa nachádza v hlbokom útlme. Okrem izolovaných individuálnych tvorivých počinov tu niet ničoho, na čom by sa dalo stavať. Sme presvedčení, že tento neutešený stav nie je výsledkom neschopnosti fotografov vytvoriť zásadné diela, ale naopak – absencie podmienok pre systematickú dokumentaristickú tvorbu. Zároveň sme presvedčení, že hodnota takejto práce sa naplno zúročí až časom a že fotografia bude mať i naďalej nezastupiteľné miesto v systéme audiovizuálnych médií."[48]



Andrej Balco, Inštalácia výstavy Rodinnýalbum.sk, galéria Umelka, Bratislava, 2001

Cieľom združenia tak bolo vytvoriť autorskú platformu a nastaviť možnosť desať rokov po revolúcii začať systematicky dokumentovať stav slovenskej spoločnosti. „Nemala to byť ani agentúra, ani sprostredkovateľ práce. My sme všetci boli len fotografi, ale keby sa toho vtedy bol býval chytil nejaký kšeftár, mohlo z toho vzniknúť silné zoskupenie, akým je dnes Sputnik,“[49] tvrdí dnes Kollár. Každopádne sa novovzniknutému združeniu podarili tri významné veci. Najprv spravili výstavu a neskôr vydali rovnomennú knihu s názvom *Rodinnýalbum.sk*, ktorý bol výberom fotografií od 41 autorov, ktorí zobrazovali Slovensko v období rokov 1989 až 2001.

[48] preambula stanov OZ Slovenská dokumentárna fotografia z 27. novembra 2000, oficiálny dokument Ministerstva vnútra SR

[49] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

Kollár v tomto zoskupení samozrejme nechýba so svojimi farebnými fotografiami. Aby bol výber robený nestranne, združenie pozýva anglického kurátora, obrazového redaktora magazínu The Independent a člena poroty World Press Photo, Colina Jakobsona. Ten odmieta katalógový charakter výstavy a následnej publikácie a snaží sa medzi jednotlivými autormi a ich zdanlivo nesúvisiacimi fotografiami vytvoriť určitý príbeh, na základe ktorého by ľudia v zahraničí získali predstavu o krajine na prelome tisícročia. Pravdou je, že viacerí zúčastnení na projekte neboli s výsledkom absolútne spokojní. Projekt Rodinný album.sk sa však stáva prvou lastovičkou, ktorá ponúkne množstvo priestoru na zlepšenie a koncepčnú jednoliatosť.

Paralelne sa začínajú vybavovať dva signifikantné granty, ktoré na niekoľko rokov výrazne ovplyvnia trend slovenskej dokumentárnej fotografie a budú jej zrkadlom. Prvým je grant, ktorý ide cez kontakty Andreja Bána. Ten sa pozná so zakladateľmi Inštitútu pre verejné otázky Martinom Bútorom (vtedajším veľvyslancom Slovenska v Spojených štátoch) a Grigorijom Mesežnikovom. Druhým je grant reklamnej agentúry Vaculík Advertising, na získanie ktorého má najväčšiu zásluhu Martin Kollár. Ten sa so zakladateľom Jurajom Vaculíkom osobne pozná z prostredia vysokej školy, kde Vaculík študoval divadelný manažment. Obidva granty boli transparentné a pri výbere víťaza grantu zasadala komisia, v ktorej bola fotografická obec a ľudia buď z Inštitútu pre verejné otázky alebo z agentúry Vaculík Advertising. Vaculíkov grant bol koncipovaný na päť rokov, počas ktorých pomohol sumou 100 000 Sk rozvinúť projekt piatim fotografom, menovite Andrejovi Bánovi, Martinovi Marenčinovi, Andrejovi Balcovi, Jozefovi Ondzikovi a Viktorovi Szemzöovi. Martin Kollár tento grant nikdy nezískal, napriek tomu, že v poslednom ročníku bol vo finále. „Bolo to v roku 2005 a Martin bol už etablovaný fotograf európskeho rozmeru. Napriek zaujímavému konceptu, ktorý vtedy prezentoval, sa nakoniec porota rozhodla dať šancu mladej dokumentárnej krvi, ktorú reprezentoval Viktor Szemzö a jeho projekt manipulovanej mestskej krajiny sídlisk,“[50] spomína vtedajší člen poroty Jozef Ondzik.

[50] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.



Andrej Balco, zľava: Peter Brenkus, Jozef Obdzík, Lubo Groch, Andrej Bán, Martin Marenčin, Martin Kollár



Andrej Balco, oddychujúci Martin Kollár, Bratislava 2001

7. SLOVENSKO 001 - OBRAZOVÁ SPRÁVA O STAVE KRAJINY

Pre Martina Kollára je participácia v združení Slovenská dokumentárna fotografia (SDF) dôležitá kvôli grantu z Inštitútu pre verejné otázky (IVO). Ten sa už od roku 1995 venoval sociálnym výskumom, esejám a analytickým správam, ktoré každoročne publikoval v Správe o stave krajiny. Jej cieľom bolo nastaviť spoločnosti zrkadlo a po turbulentných rokoch mečiarovského režimu ju správne stimulovať a posúvať dopredu. V roku 2001 sa IVO prvýkrát rozhoduje obohatiť Správu o stave krajiny o vizuálnu časť. V spolupráci so SDF vyhlasuje súťaž na vytvorenie obrazovej správy o stave krajiny. V najbližších rokoch sa táto spolupráca stáva ambicióznym projektom. Je síce skromným, ale filozoficko-hodnotovým pokračovaním slávnych fotografických projektov, akými boli americký Farm Security Administration z roku 1935 alebo francúzsky DATAR z osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia.

Miro Kollár (menovec fotografa Martina Kollára), ktorý pôsobil v Inštitúte v tom čase, rozhodnutie doplniť fotografickú časť do každoročnej správy odôvodňuje týmito slovami: „Komplexný a plastický obraz o krajine človek získa až - a možno najmä - vtedy, keď môže analytický pohľad konfrontovať so subjektívnym autorským pohľadom, ktorý sa nesústredí na „veľké témy a veľkých ľudí“, ale na každodenný život obyčajných obyvateľov krajiny. Máme pocit, že umelecká dokumentárna fotografia ako ideálny spôsob spracovania historickej pamäte každej krajiny - práve spojením dokumentárneho a umeleckého – je tým najlepším médiom, ktoré dokáže zachytiť atmosféru konkrétneho prostredia a vhodne zvoleným autorským prístupom podať často vyčerpávajúcejšiu a presnejšiu správu o stave krajiny, než všetky analýzy dovedna.“ [51]

Do súťaže sa v prvom roku 2001 prihlásilo sedem fotografov a odborná komisia v zložení Karol Kállay, Peter Breier a Václav Macek nakoniec v marci 2001 udelila grant Martinovi Kollárovi.

---

[51] Kollár: Miroslav, Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny, Inštitút pre verejné otázky, Bratislava, 2001, ISBN 80-88935-25-3, strana 6



Martin Kollár, Slovensko 001, 2000 - 2001

„Pôvodne sa myslelo, že hľadáme novinársky typ fotografa, ktorý exaktne pomenuje to, čo sa v spoločnosti dialo. Martinove fotografie však boli úplne iné. Bolo v nich strašne veľa irónie, ale zároveň aj pochopenia, pretože sa s ľudmi, ktorých fotografoval, vedel stotožniť. Nebol to výsmech nejakého fotografa z Magnumu, ktorý sem príde a nafotí, aké je to tu škandalózne,“[52] opisuje dôvod odelenia grantu Kollárovi jeden z členov poroty, Václav Macek. Získanie grantu znamená pre Kollára ďalší – predposledný krok k naštartovaniu jeho raketovej fotografickej kariéry mimo Slovenska. Sám Kollár na svoj prvý slovenský grant spomína takto: „S IVOM to všetko začalo. Nebyť toho, nebol by nikdy vznikol *Nothing Special* a nebyť *Nothing Special*, nevzniklo by všetko ostatné.“[53]

[52] Prepis osobného rozhovoru s Václavom Macekom zo dňa 27.6.2016.

[53] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.



Martin Kollár, Slovensko 001, 2000 - 2001

Po pol roku práce a 200 vyfotených filmoch vychádza Kollárovi v decembri 2001 vôbec prvá ucelená publikácia s názvom *Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny*, ktorú vydáva Inštitút pre verejné otázky. Obsahuje 37 farebných fotografií, všetky koncipované na šírku. Minimálne osem fotografií z tejto publikácie prežije tlak ďalších rokov a silný Kollárov edit a dostane sa do projektu *Nothing Special*. Aj z toho je jasné, že Slovensko 001 je projekt, ktorý má nielen slovenské, ale európske kvality. Formálne má mnoho fotografií naklonený horizont do pravej strany. Ondzik túto vnútornú dynamiku pripisuje faktu, že „Martin fotil rýchle a pre nenápadnosť držal fotoaparát len v jednej ruke. Často sa teda stávalo, že túžba zachytiť určitý moment zvíťazila nad jeho kompozičnou precíznosťou. Fotkám to však neuberá, naopak, dávajú nám pocit rýchlejšieho preniknutia do deja.“[54]

[54] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

Slovensko 001 je symbol začiatku Kollára a s ním aj modernej slovenskej dokumentárnej fotografie. Nevedomá digitalizácia jednotiek a núl tu vystupuje viac ako symbolicky. Ocitáme sa v prvom roku nového milénia, plného očakávaní a nejasností. Zaužívaná kultúra prechádza demokratickou sprchou a teraz sa pomaly suší. Keď si tie fotky prezeráme dnes, Kollár nám predstavuje ľudí, z ktorých cítiť zvláštnu atmosféru doby. Cez jeho obrazy sa stávame spoluaktérmi bizarných situácií, ktoré v nás ešte aj s odstupom času vyvolávajú úsmev, ak nie hanbu, akí vlastne sme, či akí sme boli. Cez Kollárove fotografie sa ocitáme niekde na Slovensku, ale len popiska pod nimi nám pomáha geograficky sa zorientovať. Vidíme posledné Moskviče a to, ako počas zimy nechceli naštartovať, vidíme radosť z domácich kamier a komfortu termálnych kúpeľov. Kollár nám spoločnosť vykresľuje tak cez zoskupenia ľudí ako aj cez individualistov, ktorí akoby žili vo vlastnom hermeticky uzavretom svete. Pán v bielych trenírkach oberá slivky zo stromu, kým len pár metrov od neho rieši skupina ľudí prevrátený kamión pri ceste. Staré tradície zabíjačiek sú konfrontované s liberálnym postojom mladých žien, ktoré hrdo ukazujú svoje poprsie – nie však prvoplánovo, ale len tak počas chôdze, akoby sa nič nedialo. Slováci vítajú otvorenie hypermarketu idylickou opekačkou priamo pred ním, ale stále bojujú so starými Škodami, ktoré na ceste vypovedajú ich majiteľom poslušnosť. Žijú v nových bytovkách, váľajú sa v lese ako medvede. Pijú, hrajú v dychovke, stretávajú sa, oddychujú. Spomínajú na časy minulé a užívajú si ilúziu komfortu novej doby. Kollár zachytáva aj svet čudnej zábavy a aktérov svojských súťaží, ale s väčšou dynamikou ako o viac než dekádu neskôr prináša poľský fotograf Rafal Milach vo svojom súbore Winners z Bieloruska.





Martin Kollár, Slovensko 001, 2000 - 2001

Predslov ku knihe Slovensko 001 napísal Eugen Kindl, známy slovenský publicista. Kollárov súbor hodnotí takto (text je skrátený autorom tejto práce): „Martinovi Kollárovi trvalo dosť dlho, kým pochopil, že to, čo chce na Slovensku fotografovať, nemusí hľadať uprostred mimoriadnych udalostí, pretože ten, kto „vidí“, to nájde všade. Už dávno vie, že jeho témy nemajú presnú adresu, že ich iba zriedka nájde v cieli, tam, „kde sa niečo deje“, ale takmer vždy na ceste k týmto cieľom. Preto sa mu neraz stane, že tam, „kde sa nič nedeje“, strávi oveľa viac času. Kollár objavil premenlivé čaro každodennosti. Jeho fotografie sú dokumentom doby, jeho hľadanie je akousi archeológiou prítomnosti. Kollára vzrušujú najmä ľudia v autentickom prostredí, v reálnych kulisách doby. Je v nich čoraz viac cudzích slov, ale aj vizuálne znaky, ktoré už stratili aktuálny význam. Svoju kratučkú jednoaktovku s ľuďmi ešte vždy zo zotrvačnosti neraz komicky dotvárajú, či už bizarnými svätostánkami i putovnými ostrovčekmi konzumu, plnými príznačných atráp „novej kvality života“ na samom okraji nedostatku. Kollár cieľavedome využíva aj neorganicky, živelne, insitne zabudované „artefakty modernizácie“. Práve ony vytvárajú čarovnú patinu prítomnosti. Vzrušujú ho neštylizované sociálne zátišia, kde sa naplno prejavujú jeho hrdinovia – „zajatci každodennosti“. Zdá sa, že vo svojich úlohách, kdesi na periférii veľkého svetového divadla, sú aspoň navonok sami so sebou spokojní. Tušia, že keby ich dejiny posunuli na niekoľko týždňov či mesiacov na niektoré z hlavných javísk globalizujúceho sa sveta, bolestná idyla karpatskej každodennosti, s ktorou sa zmierili, by sa poľahky (ako už neraz) mohla preľnúť do dramatických šotov televízneho spravodajstva, kde by väčšina z nich vystupovala v úlohe obetí. Majú dojem, že prekabátili budúcnosť. Poistili sa pre prípad, že by s nimi budúcnosť už príliš nerátala. Kollár občas vyhľadáva aj situácie, ktoré samovoľne vznikajú tam, kde sa každodennosť kondenzuje a zrýchľuje. Svoje témy však nehľadá v epicentre týchto udalostí, ale skôr na ich periférii: ako „kúzlo nechceného“, ako vedľajšie produkty krátkodobo zahustenej každodennosti. Lebo práve tam, na okraji udalostí, sa neraz odohrávajú drámy, grotesky i frašky. Práve tam možno zajatcov prítomnosti pristihnúť ako hercov s neuveriteľne rozmanitým repertoárom.”[55]

[55] Kindl, Eugen, Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny, Inštitút pre verejné otázky, Bratislava, 2001, ISBN 80-88935-25-3, strana 8 - 9



Martin Kollár, Slovensko 001, 2000 - 2001

Publikácia *Slovensko 001* je sprevádzaná autorovou výstavou v Pálffyho paláci v rámci fotografického festivalu Mesiac fotografie 2001. Automaticky sa stáva emblémom slovenskej dokumentárnej fotografie, referenciou, na ktorú sa budú v nasledujúcich rokoch odvolávať alebo ku ktorej sa budú približovať mnohí ďalší slovenskí autori. Je to dokumentárna výpoveď, ktorá svojím zobrazením reality s nekompromisnou dávkou irónie nenechala nikoho ľahostajným. „Nikto nikdy nevidel nič podobné na Slovensku. V prvom rade, že to bola farba a v druhom rade, že tie témy, ktoré Martin riešil, boli tak banálne a pritom tak zaujímavé. Bola to pecka a Martin si automaticky získal všetkých na svoju stranu,“[56] spomína Jozef Ondzik na výstavu v Pálffyho paláci. „My sme tie jeho fotografie poznali už zo spoločných stretnutí, ale ten finálny edit bol fantastický. Bola to street fotografia amerického typu, ktorá sa na Slovensku objavila bez akýchkoľvek predchádzajúcich referencií. Pre

[56] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

diváka, ktorý tie fotky videl prvýkrát, to musel byť obrovský objav,“[57] pokračuje v spomienkach Marenčin. Nie každý však prijal Kollárovú satiru s pochopením. „Pre staršiu generáciu fotografov, ktorí pracovali čiernobielo s dôrazom na humanistickosť dokumentu, bolo neprijateľné, že Kollár sa fotografovaným ľuďom na svojich fotografiách akoby vysmieval,“[58] spomína Tomáš Pospěch.

Napriek tomuto minoritnému názoru odštartoval súbor *Slovensko 001* Kollárovu kariéru nielen doma, ale aj v zahraničí. „Pre slovenského umelca je dôležité, aby získal ocenenie v Prahe, dostáva sa tým totiž bližšie k uznaniu na referenčnom Západe,“[59] vysvetľuje Aurel Hrabušický Kollárovu trajektóriu do Prahy a Varšavy, kde sa v roku 2002 odohrávajú až tri paralelné výstavy. Prvá bola v Galerii Oskara Kokoschky (Pražský dům fotografie) s výberom fotografií zo súboru *Slovensko 001* a druhá bola v Galerii Velryba, kde mali pod názvom *Európa* premiéru fotografie z východného bloku, ktoré boli predzvesťou pripravovaného projektu *Nothing Special.* Kurátorom a autorom textu oboch výstav bol popredný český historik a kritik fotografie Vladimír Birgus, ktorý nešetril superlatívmi na Kollárovu adresu. „Kollárova práca je jedným z najlepších diel slovenskej dokumentárnej fotografie poslednej doby. Vo svojich fotografiách nič nearanžuje a len trpezlivo čaká, kým mu sám život poskytne dostatočne fotogenickú bizarnú situáciu.“[60] Birgus na Kollárovom súbore oceňoval predovšetkým „hľadanie absurdnosti každodennosti, schopnosť objavovať v najbanálnejších situáciách prvky grotesknosti, jemne príznačné konfigurácie rôznych motívov.“[61] Vyzdvihuje aj „kompozíciu obrazov, kde sa objavujú ako filmové fragmenty reality a pôsobivé členenia záberov do niekoľkých priestorových plánov.[62]“ Tretia paralelná výstava sa koná v Centre moderného umenia vo Varšave a rovnako vzbudzuje záujem tamojších kritikov umenia. Kunsthistorik a kurátor Adam Mazura prvýkrát porovnáva Kollára so svetovými menami.

---

[57] Prepis telefonického rozhovoru s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016.

[58] Prepis telefonického rozhovoru s Tomášom Pospěchom zo dňa 14.7.2016.

[59] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 138

[60] Birgus, Vladimír: katalóg k výstavam Martina Kollára v Galérii Oskara Kokoschky a v galérii Velryba, KANT, 2002

[61] Birgus, Vladimír: Martin Kollár: Slovensko 001. Ateliér, 2002, č. 24 (5.12.2002), s. 7

[62] Birgus, Vladimír: Martin Kollár: Slovensko 001. Ateliér, 2002, č. 24 (5.12.2002), s. 7



Martin Kollár, Slovensko 001, 2000 - 2001

„Kollár sa zreteľne odlišuje od miestnej tradície dokumentovania obyčajných ľudí, kde ich autori stavajú do úlohy univerzálnych ľudských typov. Jeho fotografický atlas Slovenska plný triviálnej irónie nadväzuje na práce Bruca Davidsona, Diane Arbus, či Martina Parra, ktoré sa snažia oslobodiť od diktátu všeobecnosti“.[63] Výstavy si vyslúžili pozitívne reakcie odbornej verejnosti a Kollár sa razom stal vývozným

[63] Mazur, Adam: http://fototapeta.art.pl/2002/oko.php

artiklom slovenskej dokumentárnej fotografie do okolitých krajín. Takto hodnotil Kollárove výstavy výtvarný kritik a fotograf Tomáš Pospěch vo vtedajšej recenzii denníka Právo: „Martin Kollár sa dostal k fotografii cez štúdium kamery na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Asi aj preto sa necíti byť viazaný k tradícii predtým tak podmanivého sociálneho dokumentu alebo k humanizmu inklinujúcej fotožurnalistike so svojimi zásadami prirodzenosti zobrazovania a pravdivého sprostredkovania udalostí. Miesto heroizácie života volí zhovievavú iróniu. Ale humor Martina Kollára nie je zžieravo ironický, na rozdiel od dnes už takmer kultových fotografií britského dokumentaristu Martina Parra, je skôr poláčkovsky láskavý a má niečo z úsmevnosti Lasicu a Satinského. Napriek tomu môže dokumentaristom vychádzajúcim z tradičnejšej humanistickej fotografie, založenej na niekedy až heroickej úcte k človeku, pripadať možno až neetický. Nie je však samoúčelný. Vždy v sebe nesie potrebu v skratke glosovať akuálny stav Slovenska, Českej republiky, Východnej Európy, zobrazovať súčasné premeny, tradičné hodnoty atakované novým životným štýlom, komercionalizáciou.“[64] Keď Pospěch neskôr v roku 2005 pre časopis Imago píše o Novom dokumente v krajinách Vyšegrádskej štvorky, jeho pohľad na dôležitosť Kollárovej fotografie v strednej Európy je ešte jasnejší. „Bez nadsázky sa dá povedať, že Martin Kollár do slovenského a českého dokumentu definitívne prebojoval farebnú fotografiu.“[65]

Kollár súborom *Slovensko 001* inšpiroval mnohých ďalších slovenských dokumentaristov nielen ku prechodu na farbu, ale aj svojím prístupom k téme. „Kollár odklonom od tradičných tém a dôrazom na farebnú fotografiu a predovšetkým na sarkastický humor, ktorý bol pre tradičnú humanistickú fotografiu len ťažko akceptovateľný, predznamenal a výrazne ovplyvnil tvorbu ďalších: Luciu Nimcovú, Andreja Balca a Jozefa Ondzika.“[66]

---

64 Pospěch, Tomáš: Úsměvný Martin Kollár. *Právo – Salon,* 31. 10. 2002.

65 Pospěch, Tomáš: Martin Kollár: The New Document. Czech Republic, Slovakia, Hungary, Poland: Imago, 2005, č 20, s 33.

66 Pospěch, Tomáš: 5lovensko, Vaculik Advertising, úvodný text



Martin Kollár, Slovensko 001, 2000 - 2001

Samotný Kollár sa k svojmu prvému veľkému súboru vyjadruje relatívne lakonicky: „Nechcel som fotiť nikoho konkrétne. Chcel som len zachytiť pocit z krajiny, aby hocikto o desať rokov mohol povedať: Toto je krajina, ktorá tu voľakedy bola. Každý človek číta moje fotografie inak. Ja vnímam moju prácu trochu ako rozhlasovú hru. V nej počúvaš príbeh a predstavuješ si jednotlivých aktérov. V mojich fotografiách vidíš postavy a vytváraš si vlastný príbeh.“[67]

[67] Habšudová, Zuzana: http://spectator.sme.sk/c/20009886/martin-kollar-the-extraordinary-behind-the-ordinary.html

8. OD SLOVENSKA 001 K NOTHING SPECIAL

Každý fotograf má svoju vlastnú trajektóriu. Je však pár menovateľov, ktoré sú spoločné pre mnohých veľkých fotografov počas ich fotografickej cesty. Martin Kollár nie je žiadnou výnimkou. V prvom rade je to absolútna cieľavedomosť a vytrvalosť, s ktorými títo ľudia neoblomne pokračujú v projektoch. Kollár precestoval kvôli svojmu prvému skutočne veľkému projektu vyše 14 000 kilometrov a určite neľutoval ani jeden z nich. Po druhé je to čuch byť v správny čas na správnom mieste. Kollár bol presne ako Henri Cartier-Bresson vždy tam, kde sa niečo dialo. Bresson bol prvý západný fotograf, ktorý dostal povolenie ísť do Sovietskeho zväzu, bol posledný fotograf, ktorý vyfotografoval Gándiho pred smrťou. Je to možno kombinácia čuchu a okolností, tak ako je expozícia kombináciou clony a uzávierky. U Kollára dochádza tiež k dokonalej expozícii. A síce, keď sa v prvých rokoch nového milénia upriamujú západoeurópske média (možno aj s istou dávkou nedôvery) na geopolitický región bývalých krajín východného bloku a analyzujú klady a zápory vstupu jednotlivých krajín do Európskej únie, prirodzene chcú svojím čitateľom prinášať obrazové svedectvo o tom, ako tieto krajiny vyzerajú. Martin Kollár sa v tých rokoch stáva referenčným fotografom východnej Európy a jeho fotografie pseudonymom toho, ako si západná Európa mohla svoju chudobnejšiu druhú polovicu predstavovať. Zhoduje sa s tým aj slovenský kritik umenia a kurátor Slovenskej národnej galérie Aurel Hrabušický. „Pre zahraničie sa stal Kollár expertom na fotografický obraz postkomunistickej východnej Európy. On sa však neuspokojil s touto úlohou a prijímal ďalšie fotografické výzvy.“[68]

[68] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 140



Martin Kollár na otvorení vlastnej výstavy, Slovensko 001

V neposlednom rade, Kollára definuje aj otázka raketového vystrelenia na fotografické výslnie. Jozef Ondzik to bez okolkov nazýva proces, ako sa z niekoho stane hviezda. „Martin je hviezda a to preto, lebo spĺňa základné kritérium novodobej popkultúry – a tým je raketový nástup. Hviezdny štart nemôže byť taký nemastný neslaný. Jeho výstava *Slovensko 001* – to bol jeho raketový štart na Slovensku. Každý o nej vedel, každého oslovila, každý sa s ňou konfrontoval, či v dobrom alebo v zlom. Nikoho ale nenechala ľahostajného. *Nothing Special* je len pokračovaním toho štartu v širšom, európskom kontexte,“[69] myslí si Ondzik. U Kollára po roku 2001 nastáva prirodzené odstrihávanie sa od slovenských reálií a kvalitatívnej latky, ktorá mu už v tomto momente bola prinízka. Začína sa jeho cieľavedomá cesta k presadeniu sa v Európe.

[69] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.

9. NOTHING SPECIAL

Roky, ktoré nasledujú po premiére Kollárových fotiek na Mesiaci fotografie a jeho publikácii *Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny*, sa nesú v znamení prezentácie súboru na viacerých fórach. O ich kvalite svedčí aj fakt, že Kollár s nimi začína vyhrávať rôzne európske ocenenia ako napríklad prvé miesto na FujiFilm Euro Press Photo Awards 2001 a Backlight Photography Award 2002 v Tampere vo Fínsku. V roku 2003 je nominovaný na významnú slovenskú cenu v oblasti umenia, cenu Oskara Čepána ako vôbec prvý fotograf. „Martin Kollár spravil to, že na fotografický dokument sme sa naučili pozerať ako na umenie,“[70] vysvetľuje riaditeľ Mesiaca fotografie a Domu fotografie v Bratislave, Václav Macek. Cenu nakoniec v tom roku udelili Máriovi Chromému, Slovákovi dlhoročne žijúcemu v Prahe. Len história dokáže robiť súdy nad niektorými rozhodnutiami. Pravdou však je, že Chromému sa nikdy nepodarilo presadiť mimo stredoeurópsky región.

Rok 2003 bol pre Kollára výnimočne úspešný. Ako jediný predstaviteľ bývalého Československa sa stáva členom prestížnej parížskej agentúry VU, získava grant 3PPP, ktorý je organizovaný Yann Arthusom Bertrandom na 15 000€. V tom istom roku je vybraný na workshop, ktorý organizuje amsterdamská organizácia World Press Photo – Joop Swart Masterclass. Financie vkladá do pokračovania svojho fotografického projektu *Nothing Special*. V rokoch 2001 – 2004 vyráža Kollár na vlastnú päsť na pravidelné výlety po východnom bloku. Ich výsledkom bude prvá kniha a ucelený dokument *Nothing Special*, ktorý ho definitívne vystrelí do rešpektovanej skupiny európskych dokumentaristov. Jeho ideou je priniesť ucelený dokument o tom, ako vyzerá stredná a východná Európa viac ako desať rokov po zmene režimu. “Po konci komunizmu nastal vo východnej Európy obrovský chaos. Dá sa to porovnať s fľašou so sedimentmi. Keď ňou potrasiete, zrazu nič neuvidíte. Potom začnú sedimenty pomaly padať dolu a veci začnú byť jasnejšie. A presne počas obdobia tejto sedimentácie som pracoval na tomto projekte,”[71] vraví Kollár.

---

[70] Prepis osobného rozhovoru s Václavom Macekom zo dňa 27.6.2016.

[71] http://www.slate.com/blogs/behold/2014/03/30/martin_kollar_nothing_special_examines_the_often_bizarre_world_of_eastern.html



Martin Kollár, Nothing Special, 2004

Ešte v roku 2002 sa v správe poroty fínskej súťaže Backlight píše, že „ ...farebné fotografie Martina Kollára dávajú poctu fotografii na ceste. Surreálna realita popisuje transformáciu východoeurópskej spoločnosti sympatickým, zato však humorným spôsobom. Jeho práca nám ukazuje spôsob zmeny a obnovy fotografickej reportáže“.[72] Napriek tomu, že v zahraničí preslávil Kollára práve tento súbor, slovenský teoretik umenia Aurel Hrabušický vyzdvihuje, že Kollár prešiel od projektov *Slovensko 001* k projektu *Nothing Special* určitou obrazovou purifikáciou, ktorá niesla prvky odklonenia sa od anglického fotografa Martina Parra, s ktorým je Kollárova raná tvorba často porovnávaná najmä v stredoeurópskom regióne. „Keď porovnáme prvé zverejnené snímky s tými, ktoré neskôr vyberal a publikoval on sám, vidíme, akú cestu fotograf prešiel, aby sa „odparroval“, aby sa zbavil vonkajšieho pútavého, atraktívneho, viac reportérskeho pohľadu.“[73]

[72] http://www.backlight.fi/archive/BL05/uk/02.htm

[73] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 139

Katarína Kerekesová a Peter Kerekes, Kollárovi dlhoroční kamaráti, sú autormi úvodného textu *Nothing Special,* ktorý vyšiel knižne v roku 2008 vo Francúzsku. Takto opisujú Kollárov postoj na prostredie samotného Slovenska, ktoré sa príliš nelíši od jeho pohľadu na celý východoeurópsky región. Je zaujímavé sledovať Martina, keď sa cudzincom snaží priblížiť krajinu, odkiaľ pochádza. *„Na Slovensku sú hory. Sú veľké, ale predsa nie sú tak veľké ako Alpy. Nížiny nie sú tak veľké ako v Maďarsku. Lesy nie sú tak husté ako v Sedmohradsku. Cez územie Slovenska preteká Dunaj, ale len kúsok. Nájdete tam všetko, čo inde v Európe, ale v malom. Nič zvláštne.“*[74]

Kollár sa v *Nothing Special* snaží zachytiť prítomnosť periférie – tak geografickej ako aj časovej. Naschvál fotí spôsobom, že nevieme presne, ktorá fotografia pochádza z ktorej krajiny. Aj charakter tém a fotografovaných ľudí je podobný. Kollár umne, tak ako málokto, zlieva obyvateľov strednej a východnej Európy do jedného hrnca, v ktorom sa varia tradície spojené s duchom nového milénia. V ňom sa aktéri snažia dobehnúť to, čo im za železnou oponou bolo roky odopierané. Na jednej fotke sme vo vymrznutej Bratislave na nábreží Dunaja, kde sa traja páni (ľadové medvede) idú otužovať do rieky. Jeden po druhom, nasledujúci toho prvého, ktorý možno vôbec nevie, čo robí – presne tak ako to v živote býva bežné. Na ďalšej fotografii sa už ocitáme vo vypustenom bazéne uprostred leta, kde sa traja muži skrývajú za zábranami počas paintballu. Že by Kollár pracoval s určitou transformáciou troch kamarátov a jednotlivými fotografiami ich zasadzoval do čoraz bizarnejších priestorov? *Nothing Special* je akoby *Slovensko 001* vykostené na obsahovú a kompozičnú čistotu. Čoraz viac sa hrdina ocitá sám na fotografii a my sme aspoň na chvíľu súčasťou jeho trápnej samoty. V Rumunsku sa pozeráme, ako sa pánko načahuje do otvoreného kanálu na rozbitej dedinskej cesty. Leží pritom na zemi, bicykel položený vedľa seba, len sliepka prechádzajúca po ceste ho akoby monitoruje. Pán vyzerá, ako by v tom kanáli hľadal stratené ilúzie minulosti.

[74] Kerekesová, Katarína – Kerekes, Peter: Kollár, Martin: Nothing Special, Arles, Actes Sud, 2008



Martin Kollár, Nothing Special, 2001 - 2004

Obrátením strán v knihe sa filmovým strihom ocitáme uprostred letného lesíka. Vidíme tam obézneho chlapca, ktorý síce má celý život ešte pred sebou, ale ktorý sa napriek svojmu už pokročilejšiemu veku stále hrá s malým autíčkom. Aj keby ho už mohli zaujímať dievčatá miznúce v kroví, nepozrie sa na ne. Pôsobí tristným dojmom ako symbol mladej generácie, ktorá nevie, čo má robiť. Čo robiť nevedia poriadne ani dvaja pastieri, ktorí sedia na stojane na prášenie kobercov uprostred panelovej zástavby. Táto bezradnosť sa tiahne viacerými fotografiami, poukazujúc tým na slabú

orientáciu obyčajného človeka v novej dobe. Manželia Kerekesovci tieto postavy komentujú nasledovne: „Typickým znakom týchto krajín je, že stretávate ľudí a máte pocit, že sú to tí správni ľudia na nesprávnom mieste. Ich tváre sa často nehodia ku kulisám, v ktorých sa nachádzajú. Sú mentálne priviazaní k svojmu pôvodnému prostrediu, aj keď už dávno neexistuje.“[75]

A tak sa ocitáme na súťaži v kosení trávy, kde silný vietor takmer odvial preč účastníka súťaže nad 75 rokov. Jeho vek symbolizuje minulosť, ktorá je už pomaly odviata vetrom. Pri inom športe - kulturistike, vidíme konfrontáciu nového so starým Nahnedo pomaľované telo atraktívnej blondínky sa rozcvičuje na chodbe odporne vyzerajúcej športovej haly. Kollár nám naznačuje, prečo už pred rokmi prešiel na farebnú fotografiu – telo kulturistky má identickú hnedú farbu ako drevotrieskové dvere a staré koženkové kreslá, do ktorých, keď si sadnete, spotíte sa minimálne tak ako ona pri svojom strečingu. Doba minulá je tu zobrazená tak krehko, ako balans sexy kulturistky, ktorá môže na svojich vysokých opätkoch hocikedy spadnúť.

Pri ďalšej súťaži využíva Kollár svoju obľúbenú vizuálnu obsesiu – masové poslúchanie. Peter Kerekes na to spomína takto: „Martin a ja sme vyrastali v krajine s takzvaným socialistickým zriadením. Jej estetickým kánonom bola masovosť. Pamätám si, ako dieťa som musel cvičiť spartakiádu. Na štadióne sa zišli stovky až tisícky cvičencov, aby v synchronizovanom pohybe cvičili prostocviky /sprostocviky/. Všetci sme mali oblečené rovnaké červené trenírky a biele tielka. Vytvárali sme pohyblivé geometrické obrazce, ktoré sme nemohli vidieť, pretože sme nemali potrebný odstup /ani fyzický, ani mentálny/, naše dielo vyniklo iba z diaľky. Najlepší cvičenci boli tí, ktorí sa vedeli presne prispôsobiť davovej choreografii“.[76] A tak nás Kollár berie do Česka na súťaž vo vábení jeleňov, kde porotcovia obklopenými tematickými obrazmi a obrusmi zhodne dávajú súťažiacemu 4 body ako pri krasokorčuľovaní. Takmer všetci si pritom nevedomky zakrývajú tváre zalamovaným papierom s číslom 4, akoby chceli zakryť svoje vlastné rozhodnutie za nejaký vyšší systém.

---

[75] Kerekesová, Katarína – Kerekes, Peter: Kollár, Martin: Nothing Special, Arles, Actes Sud, 2008

[76] Kerekesová, Katarína – Kerekes, Peter: Kollár, Martin: Nothing Special, Arles, Actes Sud, 2008





Martin Kollár, Nothing Special, 2003



Martin Kollár, Nothing Special, 2004

S ďalšou fotografiou nás berie Kollár na veľký atletický štadión do Budapešti. Pod tribúnami s národnými farbami zelenou, bielou a červenou vidíme sedieť davy ľudí. V popredí je bradatý pán namočený v malom bazéne. Nevyzerá šťastne, akoby bola voda príliš chladná, alebo akoby v nej ani nechcel byť. Na prvý pohľad je to veľmi absurdná situácia, akoby na nejakom zvláštnom preteku spadol rovno do vody a teraz sa hanbí. Interpretácií je mnoho a len autorova explikácia nám naznačí viac. Ide o skupinový krst na štadióne, niečo tak absurdné, čo môže odfotiť asi iba Kollár. Autor opäť zvýrazňuje, ako je jednotlivec v postkomunistických krajinách ovplyvnený masou a že vzorce zmýšľania z režimu, ktorý tu skončil v roku 1989, stále pretrvávajú. To, či pán v bazéne je alebo nie je šťastný zo svojho rozhodnutia, je buď irelevantné alebo patrí na voľnú interpretáciu pre diváka. Podstatnejší je neurčitý pocit, ktorý nám Kollár prezentuje niekde na pomedzí medzi tragikomikou a filozofiou postmoderny.

V *Nothing Special* sa vyskytuje aj element, ktorý neskôr začne Kollár využívať vo svojich neskorších fotografiách (najmä v súboroch z Ameriky, či v súbore *Field Trip*) – je ním priame zobrazenie hrubej sily v podobe zbraní, ktoré majú zabezpečiť stabilitu a vládnutie mocných. Slušne oblečený starší pár sa na prechádzke nepochopiteľne tíska pod dáždnikom alebo slnečníkom. V pozadí je obrovský vojenský tank, ktorý je podobne ako oni prikrytý vojenskou celtovinou. Pri tanku sú postavení dvaja vojaci, ktorí očami sledujú starý pár, ako pomaly vychádza z Kollárovho obrazu, akoby čas odchodu ich generácie už nastal. Aj táto fotografia, ako mnohé iné, dáva do priamej konfrontácie, aj keď z iného pohľadu, odchádzajúci svet s tým novým, aj keď ten nový šifruje len ako novú variáciu toho istého.

Vo všeobecnosti pokračuje Kollár v osvedčenom princípe, ktorý si overil už pri dokumentovaní Slovenska. V chronologickom slede ide iba o expanziu toho istého pohľadu, tej istej filozofie, tej istej prezentácie geografického výrezu krajín s podobou mentalitou či dejinami. Fotografie vyzerajú, akoby boli všetky odfotené v nejakom zvláštnom mestečku plnom filmových štábov, kulís a tragikomických epizód. Kollár sa medzi nimi nenápadne prechádza a zachytáva ich v tom najbizarnejšom svetle. Na existencionalistický podtón v *Nothing Special* poukazujú aj manželia Kerekesovci: „Ľudia sa nachádzajú v pasci každodennosti, ktorá univerzálne striehne na všetkých. Zachytávame sa do nej pri každej príležitosti, keď čo i len vzdialene pocítime, ako nám čas preteká pomedzi prsty. Otázka jeho naplnenia je spojená s podvedomým, stále sa vnucujúcim opytovaním, či náš život skutočne mal a má zmysel. Je ťažké definovať svoj život ako niečo na okraji diania, vlastne nič špeciálne.“[77]

Nothing Special bol v čase vstupu desiatich východoeurópskych krajín v roku 2004 do Európskej únie cez agentúru VU publikovaný v mnohých mienkotvorných magazínoch po celej Európe. Kollárovi sa vďaka nemu otvorili dvere nielen do Európy ale aj do Spojených štátov.

[77] Kerekesová, Katarína – Kerekes, Peter: Kollár, Martin: Nothing Special, Arles, Actes Sud, 2008





Martin Kollár, Nothing Special, 2001 a 2003

10. AGENTÚRA VU

Kollár vstupuje v roku 2003 do prestížnej parížskej agentúry VU. Sám na to spomína ako na sled zvláštnych okolností. „Katalóg *Slovensko 001* sa dostal do rúk Christiana Caujolla, zakladateľa a vtedajšieho riaditeľa agentúry. „Pozvali ma do francúzskeho Perpignanu na fotografický festival a rozprávali sme sa o zmluve, ktorú som vtedy nepodpísal a povedal som, že si to ešte rozmyslím. Nevedel som, čo také členstvo v agentúre obnáša. Pár mesiacov na to som dostal telefonát z francúzskeho GEO, že so mnou chcú spolupracovať a že kontaktovali agentúru VU, ktorá s tým súhlasila. A tak som sa stal členom VU. Zmluvu som ešte pár mesiacov potom nepodpísal,“[78] spomína Kollár. V agentúre strávil Kollár desať rokov ako jej kmeňový člen.

Dá sa povedať, že Kollár prežíva v agentúre VU posledné roky analógovej fotografie, z ktorej podstaty vychádza aj kompletný systém práce. „Ja som zažil ten úplne posledný záchvev zlatej éry. Keď som vstúpil, bolo to už dva milimetre za zenitom. V tých prvých rokoch to ešte fungovalo tak, že ťa niekam poslali na pár dní, tam si niečo nafotil, to sa cez niekoho poslalo lietadlom do Paríža. V Paríži to agentúra vyvolala, naskenovala, prípadne ti mailom poslala späť náhľady a spoločne ste dospeli k finálnemu názoru na výber.“[79] Tento proces sa vďaka príchodu digitálnej fotografie a expanzii internetu začína meniť a sám Kollár priznáva, že počas celých desiatich rokov zaznamenávala agentúra klesajúcu krivku čo sa týka kvantity práce, respektíve honorárov za konkrétne objednávky.

Je nepochybné, že práve členstvo v agentúre VU dalo Kollárovi to správne zázemie pre ďalšie fotografické výzvy, projekty, ale aj samotný manažment fotografického fungovania. Získal neoceniteľné skúsenosti z prvej fotografickej ligy a začal umne balansovať medzi pravidelnými agentúrnymi prácami, ktoré sám Kollár nenazýva inak ako „kšeftami“ a rôznymi štipendiami, grantami a rezidenčnými pobytmi. Množstvo zatvorených dverí sa mu začalo otvárať, dostával sa k ľudom, ku ktorým by sa bez agentúry nikdy nebol býval dostal. Postupne získava to, čo mnohým

[78] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[79] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

dokumentárnym fotografom v strednej Európe chýba – know - how manažmentu vlastnej práce a schopnosť predať ju.

Kollár počas tohto obdobia rýchlo spoznáva obe strany mince veľkého fotografického biznisu. „Na jednej strane si agentúra vždy brala 50% financií. Platilo to dokonca aj vtedy, keď som dostal prácu cez iný kanál, musel som agentúre dať polovicu. Našťastie som mal však zmluvu koncipovanú tak, že moje granty išli mimo agentúrnu maržu a tiež som bol kontraktovaný len pre územie Európskej únie. Na druhej strane agentúra predávala v rámci svojho archívu jeden a ten istý projekt do množstva médií. V praxi to znamenalo, že bez akejkoľvek mojej snahy bol napríklad *Nothing Special* vydaný v prestížnych magazínoch po celom svete. A vtedy to ešte bolo veľmi solídne platené! V prvých rokoch mi tak neustále nabiehali peniaze za projekty, ktoré boli už dávno skončené.“[80] Takto zarobené financie neskôr využíva Kollár v Spojených štátoch, kde žije rok a pol.

Kollár nie je len kmeňovým členom agentúry, ale aj súčasťou galérie, ktorá je s agentúrou prepojená. V rokoch Kollárovho vstupu do agentúry sídli galéria v podzemí tej istej budovy blízko prestížneho parížskeho námestia Bastille. „Galéria bola vtedy veľmi progresívna vec, lebo riaditeľ Caujoll pochopil, že spôsob predaja fotografie sa bude vďaka internetu meniť. Spravil teda unikátnu galériu, v ktorej zastupoval len niekoľko fotografov z agentúry. V konkurenčnej agentúre Magnum o tom vtedy ani len nesnívali,“[81] vraví Kollár. Spoločnosť mu v galérii robili aj takí expresívni fotografi ako Antoine D’Agata či Michael Ackermann. Kollár sa vďaka členstvu v galérii naučil prenikať aj na pôdu zberateľského trhu. Jeho fotografia odvtedy spadá aj do kategórie umelecká, čo sa podpísalo na jeho ďalších prácach zo Spojených štátov, ktoré mali viac prvkov štylizácie.

Vo všeobecnosti spomína Kollár na agentúrne roky len a len v dobrom. „Bol tam fantastický kolektív ľudí. Z fotografov som si ľudsky najviac sadol s Philipom Blenkinsopom a Antoinom d’Agatom. Čo sa ale týka fotografického štýlu, VU mala

[80] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[81] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

omnoho širší záber ako napríklad konkurenčná agentúra Magnum, ktorá bola skostnatelá, úzko profilovaná a výrazne stagnovala. Magnum bol „macho style“, samé pif paf puf a agentúra VU bola „zlobivé díte“. Mútila vody tým, že nikoho nekopírovala, ale išla svojím vlastným smerom. Agentúra Magnum to vďaka silným politickým prepojeniam a veľkému menu ustála a naďalej zostala jednotkou. VU ako parížska dvojka im ale stále šliapala na päty,“[82] spomína Kollár.

Kollár sa počas pôsobenia v agentúre stáva špecialistom na zadania „carte blanche“, čo v nedoslovnom preklade znamená „voľné zadanie.“ Vďaka týmto zadaniam sa dostáva na rôzne zaujímavé miesta, kde pracuje síce na zákazku, ale tento typ práce si veľmi pochvaľuje. „V agentúre som povedal, aby ma posielali na tie najnudnejšie miesta, kam nikto nechcel ísť. Dostal som sa tak do tém, situácií a z nich prameniacich myšlienkových pochodov, o ktorých som ani nevedel, že existujú. Do istej miery mi to pripomínalo filmovačky a akési rešerše miest a tém.“[83] Kollár priznáva, že počas jeho desaťročnej etapy v agentúre VU síce nafotil nepreberné množstvo zadaní, takmer žiadne z nich však nepovažuje za hodné prezentovania. Vzniká teda veľa malých ucelených súborov, ktoré ale dokopy nikdy nevytvorili žiadny väčší celok. Zadania „carte blanche“ boli však pre Kollára dôležité v tom, že ho naučili pracovať efektívne v cudzom prostredí, čo je niečo, čo využil najmä vo svojich posledných dlhodobejších projektoch, na ktorých pracoval vďaka grantom. Taktiež boli pre neho veľkým zdrojom inšpirácie. „Niektoré leitmotívy som si najprv skúšal v rámci krátkodobých zadaní. Postupne som tie myšlienky čistil a vo veľkých projektoch sa už nachádzajú v očistenej forme,“[84] vysvetľuje Kollár.

V roku 2006 nastáva zmena a agentúra sa pod vplyvom ekonomických ťažkostí sťahuje do nových priestorov. Odchádza aj podstatná časť kmeňových fotografov. Antoine d’Agata prechádza do konkurenčnej agentúry Magnum, Stanley Green, Kadir van Lohuizen a Philip Blenkinsop spoluzakladajú novú agentúru Noor ako reakciu na vznik agentúry 7. Kollárovi zmeny až tak veľmi nevadia, pretože sa nimi

[82] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[83] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[84] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

posilňuje jeho pozícia v agentúre. Stáva sa jej podstatnejšou súčasťou a má lepšiu východiskovú pozíciu na získanie práce. Naviac, na rozdiel od mnohých iných kmeňových fotografov, sa Kollár nikdy nespoliehal len na prichádzajúcu prácu od agentúry. V rokoch silnej reštrukturalizácie agentúry, kedy Christian Caujoll opúšťa pozíciu riaditeľa, absolvuje Kollár pobyt v Spojených štátoch. Tu síce pokračuje v zákazkách typu „carte blanche“, ale robí ich priamo pre americké médiá. V roku 2008 prichádza globálna svetová kríza a všetko sa mení. Fotografi prechádzajú na digitál, škrtia sa honoráre, kompletne sa mení systém práce a spôsob fungovania agentúry. Hľadajú sa ekonomickejšie riešenia, kontraktujú sa lokálni reportéri a starý duch agentúrneho života sa raz a navždy vytráca. „Predtým bola úplná samozrejmosť, že som letel z New Yorku do Európy na dvojdňové fotenie a hneď som letel späť. To sa už potom nikdy nevrátilo späť,“[85] vysvetľuje Kollár. V roku 2013 ubehlo presne desať rokov Kollárovho členstva v agentúre VU. V Paríži si chcel dohodnúť nové podmienky kontraktu. „Povedal som im moju novú predstavu podmienok. Oni mi odpovedali, že to nebude možné. Vtedy som pochopil, že naša spolupráca sa už nemala kam posunúť, a tak sme to uzavreli,“[86] dodáva Kollár.

[85] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[86] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

11. AMERIKA

Kollár sa prvýkrát dostáva do Spojených štátov ešte v roku 2003. Vo Washingtone bol vtedy veľvyslancom čestný prezident Inštitútu pre verejné otázky Martin Bútora. Kollár predstavuje na ambasáde výstavu, ktorá vychádza z materiálu *Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny*. Bútora mu vtedy pomáha dostať novinárske víza s predĺžením na tri roky, čo Kollár o rok neskôr aj využíva. V roku 2005 totiž získava štipendium na rezidenčný program LightWork v meste Syracuse v americkom štáte New York. Kollár vtedy podľa svojich slov „vedel ledva ceknúť po anglicky". „Vravel som si, že ak kvôli ničomu inému, tak tam pôjdem aspoň kvôli jazyku, ktorý som ovládal príšerne,"[87] spomína. Spojené štáty sú miestom, na ktorom už vyhorelo mnoho dobrých európskych fotografov, lebo sa im tam jednoducho nepodarilo presadiť sa. To, že niekto dosiahol niečo v Európe, za veľkou mlákou neznamenalo absolútne nič. Kollár však medzi týchto ľudí nepatril. Ako sám vraví, „program LightWork bol pre neho také ľahké pristátie do Ameriky."[88] Nenáročné mesto sa pre neho stáva dobrou štartovacou dráhou na zaujímavú americkú kariéru, ktorá ho nakoniec privedie až do Mekky americkej kultúry – do New Yorku.

Pre potreby grantu začína Kollár fotiť americkú spoločnosť. Nezobrazuje pritom konzum, veľké Cadillacy, či typické klišé tejto krajiny. To, akým spôsobom zobrazuje Ameriku, veľmi ovplyvnilo obdobie, kedy tam prišiel – pár rokov po páde dvojičiek. Vtedajšia vláda na čele v prezidentom Georgom W. Bushom je vo vojne s Irakom, ale „vojnu proti teroru" cítiť v celej spoločnosti. Mocní chcú vyvolať v občanoch pocit strachu, ktorý následne vytesňujú organizovaním rôznych prehliadok zbraní. Zosilňujú tým spoločný pocit vlastenectva. „Martin tam išiel v momente, kedy sa Amerika militarizovala. Keď to videl, povedal si, že super, veď ja tieto vojenské parády už poznám zo socíku ako decko, takže ja som pred nimi stále o krok dopredu,"[89] spomína na prvotné chvíle Kollárovho amerického pobytu Peter Kerekes.

---

[87] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[88] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 19.10.2015.

[89] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.



Martin Kollár, Amerika, 2005

Kollár sa teda sústreďuje na otázku patriotizmu a slobody, ktoré sú zakorenené v DNA americkej kultúry. Vlastenectvo odhaľuje vo viacerých rovinách. Ako každá ideológia, aj táto má svoje jemnejšie a svoje hrubšie prejavy. Militantné prvky sú síce dennodennou obrazovou súčasťou v amerických masových médiách, no Kollár nám ich predstavuje v úplne inom, intímnejšom svetle. Vytvára jednoduché fotografie, ktoré sú na povrchu groteskne vtipné, ale ktoré vo svojej hĺbke miestami až naháňajú strach. Kollár, ktorý prežil prvých osemnásť rokov v ideologickej kocke komunizmu, vytvára svoju vlastnú obrazovú tézu, v ktorej nám podsúva nenápadnú komparáciu dvoch úplne odlišných svetov. V nich sa stretáva ideológia komunistickej spoločnosti bývalého Československa so „slobodnou“ a individualistickou spoločnosťou Spojených štátov, ktorá však miestami nie je ani slobodnou ani individualistickou.

Spojené štáty sú krajinou, kde sa nezačne školská výuka pred tým, ako sa deti postavia a s pravou rukou na srdci sľubujú vernosť krajine. Kollár nám tu tému

prináša humornou fotografiou, kde stoja kadetky v červených kostýmoch jedna za druhou, pozerajúc sa pravdepodobne na americkú vlajku, ktorá však v Kollárovom fotografickom výreze naschvál nie je. Jedna ako druhá, kadetky navodzujú pocit absolútnej oddanosti. Ale čo keby sa jedna vzpriečila tomuto zaužívanému zvyku? Pocit neslobody a stereotypne naučeného správania sú tu nebezpečne podobné tomu, ako keď sa v Československu na prvého mája pochodovalo s vlajkami v rukách. Orwellovho Veľkého brata tu cítiť rovnako ako spomínanú americkú vlajku.

Laura A. Guth, autorka sprievodného textu Kollárovho súboru, zhodnotila Kollárov súbor nasledovne: „Predstava Jonathana Swifta, že "Vízia je umenie vidieť veci neviditeľné" sa zdá byť vhodným východiskovým bodom na debatu o fotografiách Martina Kollára. Je to vášnivý cestovateľ, ktorý na svojich cestách zhromažďuje prekvapivé pohľady obyčajných ľudí a obyčajných udalostí. Má inštinkt na zachytenie hlbokých chvíľ, v ktorých sa však zdá, že sa nič nedeje. Jeho fotografie sú výzvou pre divákov objaviť niečo nepoznané, čo sa ale deje priamo pred ich očami. Vo svojej novej sérii o Spojených štátoch ukazuje divákovi identitu ľudí a miest, ale ide za hranicu, ktorú by si divák predstavoval. Kollár nám nastavuje komplexnejšie zrkadlo, tak ako to spravil pre pol storočím Švajčiar Robert Frank v súbore Američania.“[90]

Ďalšie fotografie sú ešte priamočiarejšie. Ocitáme sa v lacnej a gýčovej fast foodovej reštaurácii s krikľavou kombináciou ružovej a zelenej farby. Samotný priestor akoby bol vytrhnutý z kontextu amerických reklám na šťastný život. V reštauračnom boxe ale sedí sama žena, možno čaká na niekoho, kto si sadne oproti nej. Možno ten niekto akurát odbehol na toaletu a jediné, čo po ňom zostalo, je obrovská zbraň položená na druhom konci stola. Žena sa ju nesnaží nijako skryť, naopak. Cítiť z nej odhodlanie alebo nervozitu, ktorá sa prejavuje v červených lícach. Nevieme pozadie tohto príbehu, ale divák sa pri pohľade na fotografiu pýta, či by táto útla pani bola schopná danú zbraň použiť. Odpoveď si môžeme len sami domyslieť, ale kombinácia staršej panej v bakelitovom fastfoode a poriadnej zbrane, ktorá sa pred ňou nachádza, nie je príjemná. V Amerike uprostred militantného alarmu je však akceptovateľná.

---

90 Laura, Guth: http://photography.cdmhost.com/cdm/singleitem/collection/p4023coll6/id/2305/rec/3



Martin Kollár, Amerika, 2005

Kollár nám ďalej ukazuje, ako ľahko sa pracuje s masou a ako je masa ľahko manipulovateľná. Ocitáme sa na zhromaždení skautov uprostred obrovskej lúky plnej odhodlania. Tisícky mládencov tu salutuje s identickou nevinnosťou, tak, ako to Kollár poznal v bývalom Československu cez pionierov a iskričky. Historicko-vizuálne paralely tejto fotografie si všimla aj pani Guth, ktorá sa na základe nej dosť odvážne a kriticky vyjadruje k vlastnej spoločnosti. “Pri masovom zhromaždení chlapcov nám Kollár ukazuje historickú zhodu, pri ktorej naskakuje husia koža. Ťažko si pri tejto fotografie nespomenúť na polovojenskú mládežnícku organizáciu Hitlerjugend. Súčasní skauti stelesňujú hrdosť a sľub, ale taktiež vyzerajú, akoby jedného dňa mohli stáť za niečím, čo dnes nie je úplne v súlade s ich presvedčením”.[91]

[91] Laura, Guth: http://photography.cdmhost.com/cdm/singleitem/collection/p4023coll6/id/2305/rec/3

Kollárovu fascinovanosť masami a poslušnosťou približuje svojou úvahou Peter Kerekes: „Martin sa vo fotkách, ktoré pracujú s témou militantnej moci, snaží celý čas odhaliť určitú skrytú hru. V konečnom dôsledku si z toho systému robí srandu. Keď sme boli počas natáčania dokumentárneho filmu „Ako sa varia dejiny“ vo vojenských inštitúciách s veľmi prísnou hierarchiou, častá Martinova myšlienka bola, že stačí, keď jeden človek vypovie poslušnosť a padne tým celý systém. Martin to vidí ako absurdnú hru, v ktorej, keď všetci poslúchajú, môže byť hrozivá. Keď však počas toho veľkého sprievodu jeden jediný vystúpi, pokazí tým masovú jednotnosť všetkých. A práve ten jeden človek Martina fascinuje, lebo v ňom vidí svoj autoportrét. Martin totiž nepotrebuje nasledovníkov, ale potrebuje mať pocit, že si môže robiť, čo chce“.[92] Keď sa človek lepšie pozrie na spomínanú fotografiu skautov, zistí, že v mase mladíkov sa nenachádza jeden, ale hneď viacero rebelov, ktorí sa rozhodli nesalutovať.

Kollárova séria zo Spojených štátov pokračuje v štýle *Nothing Special*, kde autor umne balansuje medzi zobrazovaním zaujímavého a bizarného. Určitý odklon či skôr progres je však cítiť v priblížení sa k svojím hrdinom, ktorým dáva viac protagonizmu. Napriek geografickej vzdialenosti od rodného stredoeurópskeho regiónu, vyhral Kollár s americkým súborom druhé miesto na fotografickej súťaži Czech Press Photo 2005 v kategórii „Každodenný život.“ V nasledujúcom období však bude v Kollárovej americkej tvorbe cítiť väčší odklon od vlastných európskych koreňov. Príde k zmene formátu a väčšej štylizácii, čo bolo ovplyvnené samotnou americkou kultúrou a spôsobom, akým sa vtedy veci fotili a následne prezentovali tam.

[92] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.





Martin Kollár, Amerika, 2005

Mesto Syracuse, v okolí ktorého fotil Kollár grantový projekt, bolo len 700 kilometrov vzdialené od mesta New York, ktoré samozrejme spĺňalo tie najväčšie kritériá svetových umelcov a ktoré sa stalo pre Kollára magnetom. „Keď ma to tam už prestalo baviť, tak som začal pendlovať medzi Syracuse a New Yorkom. Cez rôzne kamarátske linky som si postupne začal pripravovať pôdu, až kým som tam nakoniec nezakotvil,“[93] opisuje Kollár vstup do hlavného mesta amerického umenia. „Využil som tak kontakty od Christiana Caujolla ako aj od MaryAnne Golon. Ona bola v roku 2003 mojou tútorkou v rámci programu Joop Swart Masterclass. Zavolala Kathy Ryan, hlavnej obrazovej editorke New York Times. K nej sa obyčajní ľudia len tak nedostali, no ja som sa s ňou stretol už na druhé ráno,“[94] spomína Kollár na začiatky spolupráce. V priebehu krátkeho času začína vďaka týmto kontaktom spolupracovať nielen s New York Times, ale aj s magazínom Newsweek či Fortune.

Kollár si v vybral štvrť Brooklyn za svoj prechodný domov a užíval si kozmopolitnú atmosféru mesta. Pravidelne lietal medzi dvoma kontinentmi, vždy keď dostal z Paríža nejaké zadanie. Navyše v tom čase už vrcholia prípravy na produkčne komplikovaný dokumentárny film jeho kamaráta Petra Kerekesa *Ako sa varia dejiny*. Na ucelenejšom súbore vtedy nepracoval, až kým nebol oslovený zadaním francúzskeho Le Monde kvôli práci v New Orleans, ktorým sa pár dní predtým prehnal ničivý hurikán Catherine. Cestou tam dostal telefonát z agentúry, že sa to ruší a že tú prácu už fotí niekto iný. „Ja som už ale bol na pol ceste a keďže som nemal nič lepšie na práci, rozhodol som sa tam ísť na vlastnú päsť. Nakoniec, New York aj New Orleans začínali tým istým slovom,“[95] vtipne dodáva.

[93] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[94] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

[95] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

12. TV ANCHORS

Hurikán Catherine spôsobil v New Orleans najväčšie škody, tisíce ľudí stratilo domovy a museli byť evakuovaní. Mesto sa tak stalo hlavnou témou všetkých svetových spravodajstiev, ktoré vysielali živé prenosy priamo z najpostihnutejších oblastí. Prostredníctvom týchto vstupov prežíval katastrofické následky hurikánu takmer celý svet. Nedá sa povedať, že by Kollárovi chýbala empatia alebo že by si dokonca z danej skutočnosti robil srandu. Treba však podotknúť, že Kollár nie je typom vojnového reportéra, ktorý sa bude za každých okolností snažiť spraviť záber, ako po hodinách náročnej evakuácie oslobodí príslušník požiarneho zboru malé dievčatko, najlepšie ešte zabalené v roztrhanej americkej vlajke s bábikou Barbie. Kollár svoj cynický pohľad nevymení ani v takejto situácii. A práve preto sa na celú vec pozeral inak. Fascinovali ho televízne štáby, ktoré divadelným spôsobom využívali v pozadí ruiny zničených domov. Keďže v New Orleans bol chaos a mnoho komunikácií bolo upchatých, reportéri mali povolený vstup len na miesta, ktoré boli bezpečné. Tie však samozrejme neboli ani zďaleka také zničené ako miesta, ktoré poznali ľudia len z leteckých záberov. „Prechádzal som sa okolo mesta a všímal som si, akým spôsobom sa televízne štáby snažili zachytiť následky hurikánu. Každý večer okolo šiestej hodiny začali vysielať naživo z ulice Canal. Bolo to trochu divné, pretože táto ulica bola viacmenej nedotknutá. Zvyšok mesta bol v ruinách, ale tu bolo len trochu vody a jedna spadnutá budova. Všetky štáby dali do pozadia práve tú jednu budovu na ilustráciu celkovej katastrofy.“[96]

Kollárovi bola filmárska práca viac ako známa. Naviac, charakter dokumentárnych filmov, na ktorých sa ako kameraman podieľal, neboli surovým zobrazením reality, ale realitu si prispôsobovali a štylizovali. Dá sa teda povedať, že jediným rozdielom medzi prácou týchto televíznych štábov a jeho vlastnou prácou na dokumentárnych filmoch bol element živého vstupu personifikovaný reportérom, na ktorého sa v reálnom čase pozeral takmer celý svet. A práve v tomto našiel Kollár svoju novú tému, ktorú nazval *TV Anchors / Reportéri*.

---

[96] Jordan G Teicher, http://www.slate.com/blogs/behold/2013/04/29/martin_kollar_a_unique_take_on_the_world_of_television_news_photos.html



Martin Kollár, TV Anchors, 2005 – 2007

Kollár začal fotiť televízne štáby, ale zaujímala ho najmä hra reality a fikcie. Vo vybalansovaných dávkach z nich miešal surreálny nápoj fotografie. Pri porovnaní týchto fotografií s tými najbrilantnejšími zo súboru *Nothing Special*, pochopíme, že ide o tú istú hru, kde často premýšľame, čo je simulácia a čo realita. Možno si Kollár spomenul na produkcie hraných filmov, kde pôsobil ako fotograf. Vtedy bolo jeho úlohou zachytiť dianie hercov tak, aby vytvoril dojem reálneho filmu, ktorý bol však výsledkom absolútne ohnutej reality. V New Orleans, na začiatku svojho nového súboru, stál pred presne opačnou úlohou. „Keď sa pozriete na správy, väčšinou vidíte portrét, nejakú tvár. Keď ste ale na mieste a trochu sa vzdialite, otvorí sa vám celá scéna a vy môžete vidieť úplne iné veci.[97]“

[97] Jordan G Teicher, http://www.slate.com/blogs/behold/2013/04/29/martin_kollar_a_unique_take_on_the_world_of_television_news_photos.html



Martin Kollár, TV Anchors, 2005 – 2007

Pre Kollára boli udalosti v New Orleans len inšpiráciou. Tak ako je to v spravodajstve zvykom, každého zaujíma len to najaktuálnejšie a novinky striedajú novinky. Kollár opúšťa New Orleans a pokračuje na tomto projekte ďalšie dva roky, počas ktorých cestuje medzi Spojenými štátmi a Európou. Nachádza televízne štáby a začína ich prenasledovať. Striehne na ten správny moment, čoraz viac ho zaujíma vnútorný svet reportéra, ktorému sa ako hercovi počas priameho prenosu zmení výraz, mimika, postoj tela. V momente, keď sa prenos skončí, vráti sa tento človek do svojho normálneho štádia. „Všímal si výlučné postavenie a chvíľkovú osamotenosť ľudí, ich nastavenie, pózy vo chvíli, keď sa pokúšajú sprostredkovať informácie

miliónom ľudí, často uprostred konfliktných zón, kde pôsobia svojím výzorom a vystupovaním zvlášť nepatrične, vytrhnutí z konkrétneho času a priestoru“.[98]

Na ďalších fotografiách zo série *TV Anchors* sa Kollár vzdialil od zdevastujúceho pozadia a skôr ho zaujíma reportér postavený do veľmi neprirodzeného prostredia. Je tomu tak napríklad na fotografii, ktorú spravil v dedinke Chorvátsky Grob za Bratislavou. Reportér sa vyzliekol do slipov a teraz stojí v teplom prameni po kolená vo vode. „Reportáž bola o tom, že to leto bolo neskutočne teplo, ale ten deň bol zatiahnutý a upršaný.“[99] Na ďalšej letnej fotografii z francúzskeho Cannes je evidentne teplo. Reportér však smiešne stojí na pláži oblečený v čiernom obleku, kým za ním sa v súmernej kompozícii prechádzajú dve ženy v plavkách. Reportér pôsobí v tomto obraze surreálnym dojmom a s realitou ho spája asi len mikrofón s dlhou šnúrou smerujúcou k zvyšku štábu, ktorý však nevidno.

Súbor TV Anchors je novou kapitulou v Kollárovej fotografii a to z dvoch dôvodov. V prvom rade je výlučne portrétny, vďalka čomu sa k svojim objektom pozorovania – reportérom, dostáva bližšie ako kedykoľvek predtým. V druhom rade prichádza v Kollárovej fotografii aj k zmene formátu fotografie. Tu netreba zabúdať, že Kollár pochádza z filmového sveta, v ktorom je zvyknutý na „panoramatickejší formát“ 16:9 a napriek tomu, že tvrdí, že robil aj fotky na výšku, žiadna takáto fotka nie je verejnosti známa. „Reportérov som začal fotiť na kinofilm, ale akosi mi ten formát nepasoval na Ameriku. Tak som ešte v prvých dňoch v New Orleans odišiel na veľký trh použitej techniky v Houstone, kde som si kúpil Mamiyu 7. Začal som tak fotiť na formát 6x7. Bola to pre mňa zmena, iná rýchlosť, iná verzia snímania a iný prístup. Bolo to moje viac portrétové obdobie, predtým ako som začal experimentovať s objektami,“[100] vysvetľuje Kollár.

---

[98] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Catalogue, s 140

[99] Jordan G Teicher, http://www.slate.com/blogs/behold/2013/04/29/martin_kollar_a_unique_take_on_the_world_of_television_news_photos.html

[100] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.









Martin Kollár, TV Anchors, 2005 – 2007

13. ARMY COOKS

Kollárovi sa v Spojených štátoch páčilo a darilo. Živil sa len fotografiou a do Európy sa neustále sa vracal kvôli prácam z agentúry VU. Jeho americká kapitola sa však začína blížiť ku koncu v momente, keď prijme prácu na novom Kerekesovom dokumentárnom filme *Ako sa varia dejiny.* Keďže ide o koprodukčný film, Kollár začína byť v Európe viac ako po ostatné mesiace. “Mal som z rakúskej produkcie vybavených množstvo spiatočných leteniek, nakoniec som ich všetky ani nevyužil a vrátil som sa späť, ”[101] spomína Kollár, ktorý začína v roku 2006 natáčať *Ako sa varia dejiny* a do Spojených štátov sa už nastálo nikdy nevráti.

Film zobrazuje bývalých vojenských kuchárov rôznych národností a mapuje svetové dejiny na pozadí ich rozprávania o jedle. Dozvedáme sa, ako záležalo na správnej nutrícii a ako museli kuchári improvizovať, aby morálka armády neupadala. Film tak mapuje konflikty od druhej svetovej vojny až po nedávnu minulosť. Kollár na tomto projekte participuje ako hlavný kameraman, ale paralelne vytvára aj ďalší fotografický súbor s anglickým názvom *Army Cooks*. Pôvodná myšlienka projektu *Ako sa varia dejiny* bola trochu komplexnejšia ako sa v realite podarilo spraviť. Kerekes s Kollárom najprv rozmýšľali o vytvorení špeciálnej kuchárskej knihy, ktorá by združovala jednotlivé vojenské recepty, vďaka ktorým sa vyhrávali bitky a vojny v dejinách Európy. Túto časť projektu sa napokon nepodarilo vytvoriť, ale pôvodná myšlienka naštartovala Kollárovu participáciu na projekte aj z pohľadu fotografa. „Tento projekt sa vyvíjal súbežne počas filmu, takže som sa na projekte podieľal aj ako kameraman, aj ako fotograf. Počas natáčania som si uvedomil, že vizuálny jazyk, ktorý musím použiť do tejto zvláštnej kuchárskej knihy, ktorá je zostavená z portrétov, receptov a príbehov, je veľmi odlišný od toho, ktorý používam vo filme. Samotné fotografie sú postavené na portrétoch kuchárov, prípadne ďalších zložiek armády. Spolu s nimi tak môžeme sledovať „Veľké dejiny“ spoza pece či variča,“[102] vysvetľuje Kollár.

---

[101] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[102] https://www.lensculture.com/articles/martin-kollar-army-cooks



Martin Kollár, Army Cooks, 2007

Silná téma, ktorá sa začína naplno zobrazovať v Kollárových fotografiách počas súboru *Army Cooks,* je téma smrti. Fotky zobrazujúce alebo len sekundárne implikujúce smrť sa neskôr začnú rozvíjať v jeho ďalších súboroch, ale prvýkrát sa im venuje práve tu. Sám sa nebráni priznaniu, že na jednej strane to síce vychádza z určitého intelektuálneho vývoja a premýšľaní nad touto univerzálnou témou, ale na druhej strane je tam silná inšpirácia z detstva, kedy bol konfrontovaný obrazovými prílohami z lekárskych magazínov od rodičov. „V celom filme vidíme zabíjačky a následne spracovanie mäsa pre armádu. Martin bol hlavným zástancom toho, aby sa smrť v žiadnom prípade nezakrývala. Myslím, že naša spoločnosť vie málo o tom ako prichádza a odchádza z tohto sveta. Martinova fascinácia smrťou je vlastne

fascinácia životom,“[103] vysvetľuje Kerekes. A keďže asi na svete neexistuje ani jedna vegetariánska armáda, na mnohých Kollárových fotografiách je zobrazenie mŕtveho zvieraťa. Francúzsky kuchár asistuje dedinčanovi pri podrezaní kohúta, ktorý visí bezmocne na strome. Maďarský kuchár nám zas ukazuje kus panenky, ktorý práve vybral z prasaťa a v popredí vidíme prasačiu hlavu. Bosniacky kuchár sa zas prehrabuje v dvoch veľkých kopách namletého mäsa.

Ďalšou témou, ktorú tu Kollár rozvíja a ktorá sa bude objavovať aj v jeho ďalších projektoch, je téma moci (*Európsky parlament*) a militantnej moci (*Field Trip*) ako takej. Vychádza to už zo samotnej podstaty filmu. Napriek tomu má súbor *Army Cooks* kontinuitu v rámci celej Kollárovej tvorby plnej nevypovedaných otázok, ktoré môže divák čítať len medzi riadkami. Jasným vzťahom je vzťah kuchára a zabitého zvieraťa. Sám kuchár zabíja kvôli tomu, aby armáda mohla žiť. Vykonáva pritom len svoju prácu, ktorú ma rád, veď láska ide cez žalúdok. Kollára fascinuje trochu hypotetická, ale o to zaujímavejšia otázka: „Čo by sa stalo, keby vojenskí kuchári prestali variť? Skončila by sa tým vojna?“[104], pýta sa vtipne Peter Kerekes, režisér filmu. Kollára fascinovala otázka moci už v jeho projekte, ktorý realizoval v rámci amerického grantu LightWork. Kuchárom dáva v portrétnom súbore *Army Cooks* neviditeľnú, ale citeľnú moc vzbúriť sa a tým nechať armádu o hlade.

Je ťažko povedať, kto ovplyvnil koho, a či fotky vychádzajú z filmu alebo naopak fotky inšpirujú film. Každopádne ide asi o jediný projekt, v ktorom sa Kollárove dve oči (pravé filmové a ľavé fotografické) spojili naplno a vytvorili dva samostatne stojace celky – film a fotografický súbor. „To, že Martin fotil na natáčaní, nebolo vlastne nič nové. Už počas predchádzajúcich filmových projektoch fotil pre účely filmových posterov alebo len tak. Pri kuchároch sa to ale zmenilo. Rozhodne začal omnoho viac inscenovať, čo však vychádzalo z podstaty filmu, ktorý sa celý odohrával v neprirodzenom prostredí,“[105] hovorí Kerekes.

---

[103] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[104] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[105] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.



Martin Kollár, Army Cooks, 2007

Treba si uvedomiť, že Kollár začína na novom filmovom projekte participovať po roku a pol pôsobenia v Spojených štátoch, kedy sa u neho ako fotografa zmenilo niekoľko vecí. V prvom rade sa začína viac orientovať na portrétnu fotografiu, v druhom rade mení formát na 6x7 a v treťom rade má prvýkrát možnosť „hýbať masami," ktoré dovtedy fotil bez zásahov. Manipulácia zaujímala Kollára ešte v Spojených štátoch. Kým tam bol v len v observačnej polohe, počas natáčania mal ako hlavný kameraman absolútnu slobodu hýbať často aj desiatkami vojakov, ktorí ho počúvali na slovo. Určite ide o Martinov najinscenovanejší súbor, ale myslím si, že to pre neho bola zaujímavá skúsenosť,"[106] pokračuje v úvahe Kerekes.

[106] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

Na jednotlivých fotografiách tak vidíme štylizáciu nemeckého vojenského kuchára, ktorý v šesťdesiatych rokoch minulého storočia varil Nemcom na ponorke. Kollár odfotil kuchára po kolená vo vode uprostred ničoho. Horizont za ním sa stráca, ako by samotné dejiny uplávali niekam ďaleko. Kuchár stojí nad provizórnym stolom, pod ktorým má umiestnenú nebezpečne plávajúcu propan butanovú bombu. Nepanikári, venuje sa vareniu, ako keby o nič nešlo. Na ďalšej fotografii vidíme hŕstku ruských vojakov v brezovom háji tesne po tom ako zabili kravu. Všetci stoja pokojne, niektorí sa venujú Kollárovmu objektívu, iní sa len tak medzi sebou rozprávajú. Miera štylizácie je tu v porovnaní s predchádzajúcou Kollárovou tvorbou veľmi výrazná, ale nie je prehnaná. Fotografia má v sebe pokoru a pokoj, akoby chcel autor vzdať hold zavraždenému zvieraťu a povýšiť brezový háj na pietne miesto. Na ďalšej fotografii sa ocitáme na Balkáne, kde nám chorvátsky kuchár pózuje s táckou mäsa, ktorú pravdepodobne vloží do pripravenej pahreby. Sme pod otvoreným nebom na prudkej lúke, kde sa síce v popredí varí, ale v pozadí sú dvaja vojaci, ktorí sa venujú odmínovaniu územia. Je to opäť silná štylizácia, ktorá nám v jednom zábere bez potreby filmu predstavuje kus skutočných dejín.

Army Cooks síce pokračuje v línii surreálnych scén z Kollárových predchádzajúcich súborov, ale miera štylizácie je tu omnoho silnejšia a trochu kazí slobodu interpretácie pre diváka. O inscenovanosti sa vyjadruje aj Kollárov kolega Jozef Ondzik, ktorý si myslí, že „ ...súbory amerických reportérov a európskych kuchárov pôsobia vďaka svojej inscenovanosti dosť chladne a Kollár sa v nich najviac vzdialil svojej vlastnej fotografii.“[107] Nedá sa úplne povedať, že *Army Cooks* je slepou cestou v Kollárovej tvorbe a zďaleka to nie je posledný portrétny súbor, aj keď taká silná štylizácia sa v jeho tvorbe už nikdy nevyskytovala. Sériu fotografií neskôr zobrala pod svoje krídla agentúra VU, a tak sa fotografie nestávajú len hodnotným posterom propagujúcim film, ale vďaka dobrej distribúcii do rôznych európskych médií si žijú si svojím vlastným, nezávislým životom.

[107] Prepis telefonického rozhovoru s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016.








Martin Kollár, Army Cooks, 2007

14. EURÓPSKY PARLAMENT

Kameramanská a fotografická práca na filme *Ako sa varia dejiny* prinútila Kollára vrátiť sa nastálo do Európy. Dočasne sa usadil v Paríži, odkiaľ sa opäť venoval agentúrnym zákazkám, no popri tom dostával rôzne štipendiá v rámci Francúzska, ale aj mimo neho. Medzi nimi bol aj grant Goetheho inštitútu, ktorý ho spolu s ďalšími fotografmi zaviedol do Bruselu, aby nafotili materiál pre edukačnú brožúru z Európskeho parlamentu. Kollár sem prichádza na tri dni, počas ktorých podľa svojich slov „nebol schopný nič spraviť.“[108] Byrokratické priestory a najmä to, čo vo svojej podstate reprezentujú, ho však veľmi zaujali. „Dohodol som sa s Goetheho inštitútom, že budem naďalej pokračovať vo fotení pod ich hlavičkou. Dostal som všetky vstupné povolenia, vďaka ktorým som sa mohol slobodne pohybovať po celom priestore.“[109] V tomto období bol Kollár dosť rozlietaný a Peter Kerekes, ho vtedy nazýval „kozmopolitným cigáňom“. Vždy, keď mal cestu z Paríža, zastavil sa v Bruseli, aby voľne pokračoval na svojom novom projekte.

Téme Európskeho parlamentu sa začal Kollár venovať v roku 2007, tri roky od vstupu Slovenska do Európskej únie. Bola to vtedy veľmi skloňovaná téma. Od Bruselu záviseli najrôznejšie finančné dotácie, eurofondy, nové vyhlášky, ktorým sme sa museli podriadiť. V spravodajstve a v politike sa na hlavné mesto európskej politiky vtedy odvolával takmer každý. Znelo to však, ako by sa rozprávalo o nejakom vzdialenom mieste, s ktorým nemáme my Slováci nič dočinenia. A v skutočnosti to tak aj bolo – okrem pár europoslancov a byrokratických úradníkov, ktorí v polovici prvej dekády vycítili možnosť dobre si zarobiť, toto miesto nikto nepoznal. Kollár však vo svojom novom projekte nenašiel len lokálnu tému, ktorá by sa ako v *Nothing Special* venovala jednému regiónu Európy. To, čo v najbližších dvoch rokoch skúmal pod drobnohľadom, bolo niečo, čo nepoznal takmer nikto v Európe, a práve to bolo na jeho novom súbore to najzaujímavejšie.

---

[108] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[109] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.



Martin Kollár, Európsky parlament, 2007 - 2009

„Keď si väčšina z nás, normálnych ľudí, predstaví Európsky parlament, pravdepodobne sa nám vynoria v mysli veľké sklenené budovy. Napriek vlastnému imidžu transparentnosti je ťažko vidieť, čo sa deje vnútri za zatvorenými dverami - a práve to v nás vzbudzuje zvedavosť. Keďže väčšina z nás nikdy nebola v podobnom prostredí, môžeme si tipnúť, čo sa tam deje. Vytvárame si vlastnú virtuálnu predstavu, ktorá ale pochádza len z oficiálnych fotografií a televíznych reportáží”[110].

Kollár sa pri fotení parlamentu vyhýba notoricky známym miestam, akými sú napríklad samotná hlavná sála alebo exteriér známych budov s vejúcimi vlajkami. Nefotí ani známe tváre európskej politiky, na ktoré sme v tých rokoch boli zvyknutí.

[110] http://fotofestiwal.com/2009/martin-kollar-2/

Naopak, zoskupenie moci a najsilnejšiu európsku inštitúciu sa nám rozhodol predstaviť ako na operačnom stole, na ktorom nám ukazuje všetky cievy, všetky sekundárne orgány, o ktorých nikto nikdy nehovorí. A tak sa ocitáme na nespočetných nepohlavných chodbách a kanceláriách, kde vidíme znudených a stratených eurokomisárov, euroúradníkov, či euroasistentky. Kollár ich zámerne nachádza v opustenom štádiu mysle, v akomsi duchoprázdne, kedy tí, ktorí sa podieľajú na zákonodarnom a ekonomickom chode nášho kontinentu vyzerajú, ako by vôbec nevedeli, kde sú a čo tam robia. Spochybňovanie moci a systému je Kollárová obsesia už z čias detstva, kedy sa v jeho rodine hovorilo jedno a mimo nej sa hovorilo to, čo chcel komunistický systém. Podobne ako keď zobrazoval vojenskú moc a všímal si dôležitosť individuality v rámci zachovania poslušnosti (LightWork) alebo špekuloval nad možnosťou vyhladovania armády v prípade rezignácie vojenského kuchára, upriamuje teraz svoju pozornosť na radových úradníkov, ktorí hýbu kolieskami týchto precízne nastavených hodiniek. Zobrazuje vnútorný aparát moci, ktorí ale mocne nevyzerá. „V tejto práci som zachytil svet tých mála, ktorí majú ambíciu a silu vládnuť, presviedčať a hrajú veľkú rolu v obrovských rozhodnutiach, ktoré sa v konečnom dôsledku budú týkať nás všetkých. Svet štátnych úradníkov má svoje vlastné pravidlá a protokoly. V koncepte mojej práce ich sledujem z blízkeho uhlu, v ich bezprostrednom svete. Je to svet rituálov a rozkazov, ktorý v nás má evokovať bezpečnosť a akúsi orientáciu, a práve to ma fascinuje.”[111]

Kollár začína v tomto súbore experimentovať s viacerými novými vizuálnymi postupmi, ale neodkláňa sa od svojho typického ironizujúceho pohľadu, vďaka ktorému vidíme veci cez jeho známu surreálnu prizmu. Z formálneho hľadiska strieda analógový stredný formát 6x7 a digitálny 35mm formát, čo sa ale prejavuje skutočne len v zmene formátu a nie v zmene farebnosti, kvalite obrazu alebo tonalite. Napomáha tomu aj homogenizujúci blesk, ktorý používa v oboch prípadoch odrážaním do stropu a ktorý obe fotografické techniky zbližuje. Ďalšou dôležitou vecou, ktorá sa v tomto súbore začína prejavovať a v ktorej bude čiastočne pokračovať aj v budúcnosti, je určitá simplifikácia až abstrakcia. Z časti je to zapríčinené daným priestorom. Kollár nám zámerne vyčisťuje priestor a ponecháva

[111] http://fotofestiwal.com/2009/martin-kollar-2/

protagonizmus samotným ľuďom. Vyvoláva to pocit osamotenia v útrobách nekonečných farebných chodieb.

„Pravidelne sa v tu objavujú ľudia, ale väčšinou len ako izolovaní jednotlivci, snímaní takmer vždy z rovnakého odstupu. Práve vďaka fotografovmu odstupu sa stávajú súčasťou výzdoby, premieňajú sa na akési živé sochy, pôsobia rovnako neživotne ako busty, pri ktorých posedávajú. Venujú sa netradičným činnostiam na nevhodnom mieste, prechádzajú, či dokonca blúdia po rozľahlých chodbách a priestoroch.“[112] Tých činností, ktoré je štátnikom, komisárom a zvyšným členom parlamentného aparátu dopriate, je skutočne mnoho a častokrát sa pri pohľade na Kollárove fotografie len chytáme za hlavu. Najmä keď si uvedomíme, ako sú títo úradníci za svoje pracovné nasadenie ohodnotení. A tak vidíme, ako sa v prázdnych telocvičniach Bruselu a Štrasburgu učia komisári samoobranu, lebo byť zamestnancom parlamentu je nielen zodpovedná, ale aj nebezpečná práca. Na ďalšej fotografii si testujú kapacitu pľúc, lebo zodpovedný zamestnávateľ sa stará o zdravie svojich zamestnancov. Na inej fotografii vidíme, ako si vo voľnom čase skúšajú statickú elektrinu na aparáte, ktorý je vystavený na chodbe ako umelecká inštalácia. Panej, ktorá sa na tento test podujala, stoja vlasy ako pankáčovi a človek by len sotva tipoval, že daná situácia (fotografia) je z Európskeho parlamentu.

To, že sa vo fotografiách nachádzame v najvyššej európskej inštitúcii, nenasvedčuje ani spôsob, akým nám Kollár prestavuje samotný priestor parlamentu. Na to, že Európa dala svetu toľko nezabudnuteľných štýlov či umelcov, chýba na chodbách Európskeho parlamentu očividný vkus. Kollár nám v prvom rade predstavil takmer kompletnú farebnú škálu stien, akoby neexistovala unifikujúca biela. „Zachytáva veľké plochy stien, natretých niekedy farbami teplých odtieňov, aby zrejme povzbudili pozitívne pocity zamestnancov či okoloidúcich ľudí. Kvázimoderné interiéry však kontrastujú s archaicky vyznievajúcimi sochárskymi hlavami alebo bustami nejakých dôležitých činiteľov európskej diplomacie, umiestnenými na neproporčných podstavcoch.“[113]

---

[112] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 140

[113] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 140



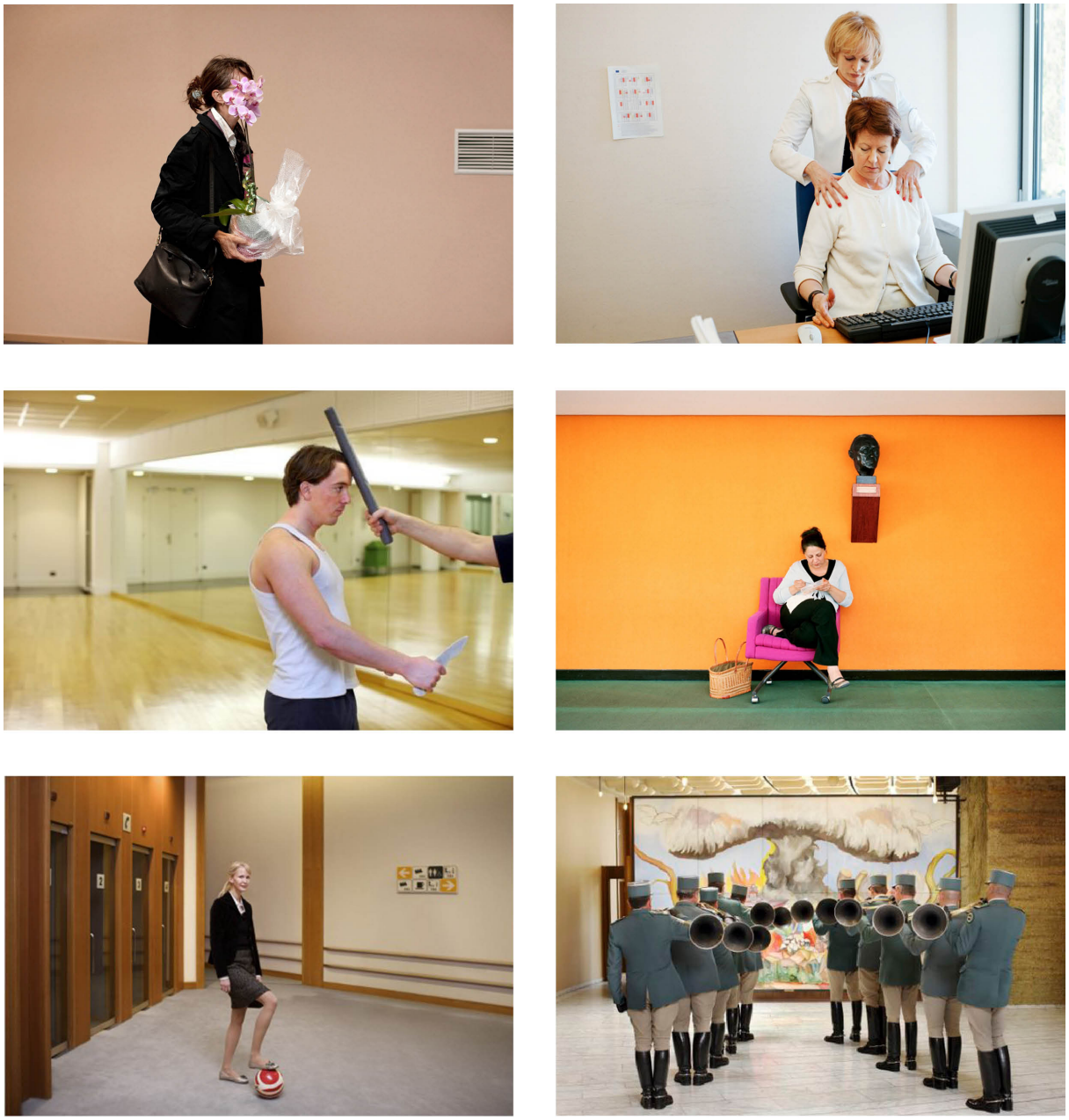
Martin Kollár, Európsky parlament, 2007 - 2009

Kollár pokračuje vo vizuálnej satire, ktorou sa preslávil v súbore *Nothing Special* z východnej Európy. Kým vo svojom debutantskom súbore posmešne zobrazoval tú časť Európy, ktorá ťahala za ekonomicky kratší koniec a ešte sa len nachádzala v procese začleňovania sa do európskych štruktúr, teraz nám predstavuje západoeurópske centrály v Bruseli a Štrasburgu - a úprimne, je to rovnako „nič špeciálne.“ Demonštruje to fotografia panej v stredných rokoch. Vidíme ju zozadu, ako blúdi po ničnehovoriacej chodbe a za sebou si ťahá cestovný kufrík. Zjavne odniekiaľ prišla, možno priamo z letiska do práce. Možno je to jej prvý deň v práci, lebo reč jej tela nevyznieva veľmi sebaisto. V jednej ruke kufrík, cez rameno kabelka a v druhej ruke čierna igelitka, ktorá silne evokuje návštevu dutyfree shopu a kúpu lacného alkoholu. Akoby prišla z Kollárovho súboru *Nothing Special* priamo do parlamentu.

Na ďalšej fotografii sa ocitáme v odkrytej hale pred nevýraznou bustou Alcida De Gasperiho, bývalého talianskeho premiéra a jedného z otcov Európskej únie. Hneď vedľa neho je pravdepodobne stacionárna kancelária alebo informačné centrum s typickou počítačovou zostavou, akú mal v tom čase doma asi každý podnikateľ východnej Európy. Za zostavou sedí mladá žena a tvári sa veľmi zaneprázdnene. Odhalená počítačová kabeláž vedie od Gasperiho k žene a obraz prirodzene pokračuje popri červenej stene mikropríbehom, v ktorom si šedivý pán so záujmom pozerá na stene visiaci obraz. Vo fotografii je nulová interakcia jednotlivých živých elementov, čo napriek teplej farbe steny nabudzuje chladnú atmosféru. Na ďalšej fotografii nám Kollár opäť ukazuje výdobytok moderného interiérového riešenia v parlamente. Uprostred zužujúcej sa chodby zrazu vidíme panel s mapou priestoru, hasiacim prístrojom a pevnou telefónnou linkou. Opodiaľ sa nachádza ďalšia mikropracovňa, či skôr dispečing, ktorý má asi za normálnych okolností kontrolovať pohyb návštev. Pán, ktorý na tomto dispečingu sedí, však nekontroluje nič, ale využíva pevnú linku na svoj súkromný telefonát. Šnúra telefónu je natiahnutá čo to dá a aby ho v jeho privátnom (očividne nie oficiálnom telefonáte) nikto nepočul, zakrýva si ústa rukou. Okrem architektúry a la stanica Bajkonur sa tak opäť presviedčame o správnej investícii do parlamentného aparátu.

Vo všeobecnosti nám Kollár nám odkrýva pravú tvár parlamentu, plný obyčajných ľudí s nedostatkami ako všetci iní. Popri práci potrebujú rozptýlenie, občas si zahrajú futbal alebo si dávajú masáže, či ukazujú správny posed pri počítači. Keď nestíhajú ísť do reštaurácie, tak jedia z kelímku, schúlení v intimite opusteného kresla. Sem tam zažívajú niečo vzrušujúce, ale inak je to rovnako monotónna úradnícka práca ako na ktoromkoľvek obecnom úrade v Hornej Dolnej. Pátos Európskeho parlamentu je však zachovaný a zosobnený rôznymi bustami velikánov alebo sporadickými teatrálnosťami, ako je to napríklad na fotografii „dychovky.“ Pochodujúce hudobné teleso ôsmich pánov zastalo pri obrovskom gýčovom obraze evokujúcom vojnu a trúbkami otočenými od obrazu smerom ku Kollárovmu objektívu sami pre seba vydávajú trúchlivé tóny. „Kollár má schopnosť fotograficky vystihnúť novodobú „dvornú etiketu“. Euroúradníci posedávajú alebo blúdia v dehumanizovanom

priestore, ktorý sa zariadením zásadne nelíši od tých najbezvýznamnejších úradov a ich kancelárií, chodieb, vestibulov či recepcií, poskytuje osamoteným vyčkávajúcim postavám takmer neidentifikovateľné obrazové zázemie, kde neexistuje miesto, iba umiestnenie, a v ktorom sa nenápadne stiera aj veličina času.“[114]



Martin Kollár, Európsky parlament, 2007 - 2009

[114] Fišerová, Lucia: Martin Kollár. Nová slovenská fotografia = New Slovak Photography. Eds. Václav Macek – Lucia L. Fišerová. Bratislava: FOTOFO, Stredoeurópsky dom fotografie, 2010, s 40



Martin Kollár, Európsky parlament, 2007 - 2009

Kollár cestoval často medzi rokmi 2007 – 2009 do Bruselu a Štrasburgu. Projektu veril a dúfal, že z neho spraví ucelený súbor hodný knižnej publikácie. „Začal som to skladať a akoby zakliato som vždy skončil len pri desiatich obrázkoch,“[115] spomína na súbor samotný autor. Projekt bol nakoniec prostredníctvom agentúry VU, podobne ako ostatné Kollárove súbory, distribuovaný do mnohých európskych médií. Samotnému autorovi to však nenaplnilo jeho pôvodné ambície. „V jednom momente som to musel nechať, pretože som z toho nevedel spraviť nič viac.“[116] Európsky parlament však napriek určitej nedokončenosti zostáva ďalším dôkazom toho, že Kollár si rád berie na mušku na prvý pohľad nedotknuteľné témy, ku ktorým sa všetci stavajú až s prílišným rešpektom. Kollár so svojím humorom dokazuje, že aj tí, ktorí sú papierovo mocní, sú len obyčajní ľudia z mäsa a kostí a že len spoločnou mystifikáciou spoločnosti sme si ich sami postavili na zbytočný piedestál.

[115] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[116] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

15. CAHIER / ZOŠIT

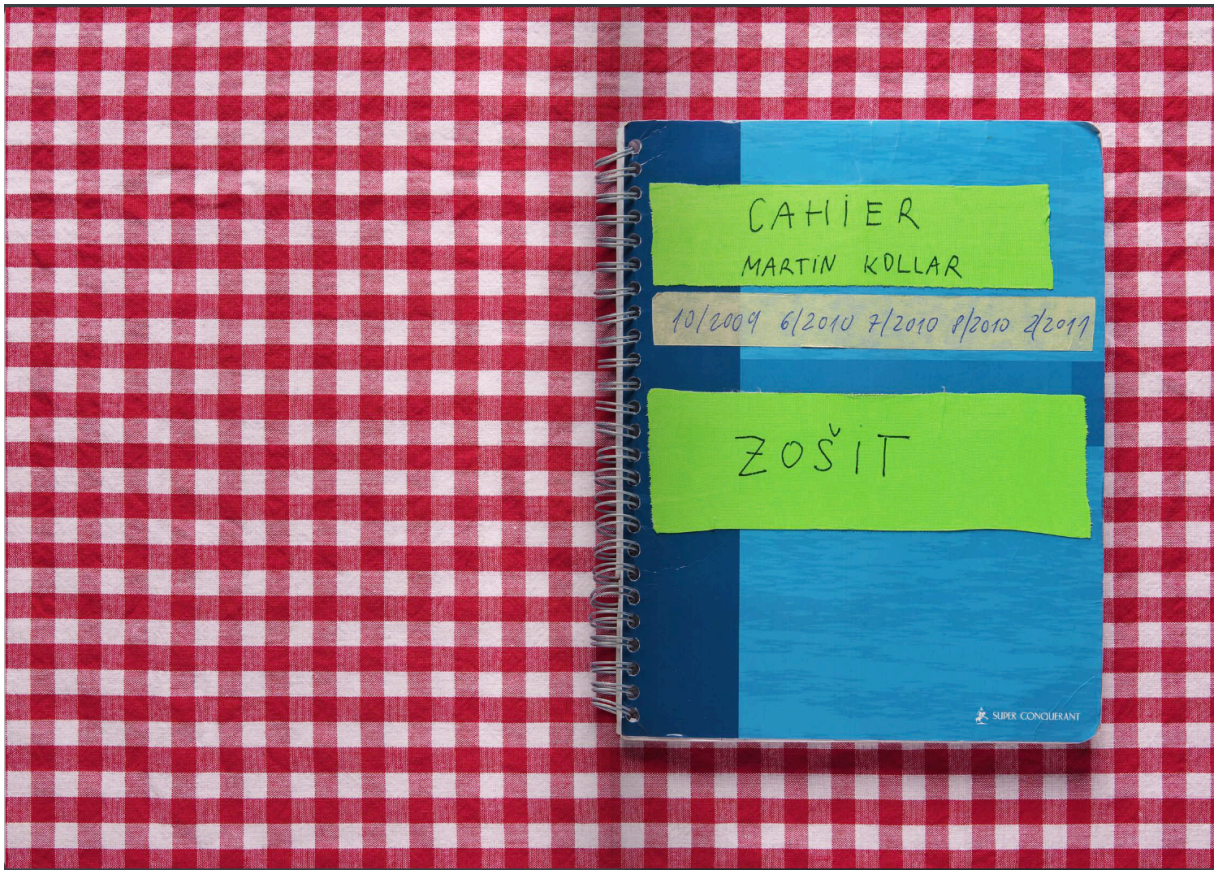
Obdobie po súbore *Európsky parlament* je pre Kollára nesmierne plodné. Začína pracovať na viacerých projektoch naraz, striedavo žije medzi Parížom, Berlínom a Tel Avivom. Okrem dlhodobejších projektov pracuje aj na krátkodobých zadaniach z agentúry VU, kde dostáva voľnú ruku prostredníctvom zákaziek „Carte Blanche“. Voľné úlohy mu neustále dávajú slobodu skúšať si nové myšlienkové a fotografické postupy. Tieto pokusy žijú svojími malými životmi v uzavretých príbehoch pre konkrétne médium a na prvý pohľad sú len komerčnou reportážou. Pre Kollára však majú omnoho väčší význam. Znamenajú určité testovacie štádium, v ktorom si jednotlivé témy skúša na účet niekoho iného. Zisťuje, čo funguje, čo nie, pulíruje prístupy a pripravuje ich využiť vo vlastných súboroch. Práve takým je cyklus *Cahier / Zošit*, ktorý pochádza z prostredia francúzskeho mesta Cleremont-Ferrand z rokov 2009 až 2011. Kollár na ňom pracuje paralelne počas súboru *Field Trip* z Izraela.

Napriek súbežnému vzniku súborov *Cahier / Zošit a Field Trip* a ich vzájomných podobností si francúzsky dokument zaslúži vlastnú analýzu. V tomto prípade ju definuje snaha o spájanie sa s vlastnou minulosťou. Cleremont-Ferrand je mesto uprostred Francúzska, kde sídli jedna z hlavných fabrík na pneumatiky Michelin. Okrem toho tam podľa Kollárových slov „nie je čo robiť, a to najmä v lete, keď väčšina mesta zamestnaná vo fabrike dostane pracovné voľno a mesto sa doslova vyľudní.“[117] Cleremont-Ferrand už pravidelne udeľuje grant vizuálnym umelcom, aby zachytili život v meste svojimi vlastnými očami. Kollár sa do mesta prišiel prvýkrát pozrieť ešte v októbri 2009 a v nasledujúcom roku už dostáva od starostu mesta Olivera Bianchiho list so slovami „Potvrdzujem, že v roku 2010 víta mesto Cleremont-Ferrand fotografického umelca Martina Kollára ako súčasť umeleckého pobytu za účelom dosiahnutia tvorivej práce zameranej na zdokumentovanie rôznych verejných a súkromných aktivít prítomných v teritóriu mesta.”[118] Tento oficiálny list sa stáva súčasťou budúcej knihy projektu *Cahier / Zošit*, ktorá vychádza v nakladateľstve Diaphane v roku 2012.

---

[117] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[118] Bianchi, Oliver: Martin Kollár, Cahier, Diaphane éditions, 2008



Martin Kollár, Cahier, 2011

Cleremont-Ferrand zapôsobilo na Kollára, ktorý si pri jeho návšteve uvedomil nápadnú podobu s mestom jeho detstva - so Žilinou. „Je to najhoršia veľkosť mesta – nie je to ani malé ani veľké, je to také nič uprostred niečoho. Navrhol som im duálny projekt, v ktorom by som naraz fotil obe mestá. Návrh mi zamietli, lebo podobným komparatívnym štýlom pracoval na tom istom rezidenčnom pobyte pár rokov predo mnou iný umelec. Začal som sa teda sústreďovať len na Cleremont-Ferrand, ale s optikou Žiliny, v ktorej som vyrastal,“[119] spomína na začiatky tohto projektu Kollár. Kým vo Francúzsku mapuje Kollár mesto na základe spomienok na svoje rodisko, v tom istom čase pracuje v Izraeli na súbore *Field Trip*, ktorý je zas inšpirovaný školskými exkurziami, ktoré absolvoval v bývalom Československu. Je teda jasné, že obdobie na prelome novej dekády je pre Kollára v určitom aspekte spomienkové, respektíve, že práca, ktorú vytvára v úplne cudzom prostredí, čerpá myšlienkovú inšpiráciu z obdobia svojej mladosti a s ňou sa spájajúcich vizuálnych spomienok.

[119] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.



Martin Kollár, Cahier, 2011

„Martin Kollár hľadal vo Cleremont-Ferrand víziu niekoho, kto sa vráti do mesta, v ktorom vyrastal a teraz v ňom hľadá čriepky vlastného detstva. Sám vraví, že v jeho pozorovaní a komparácii nie je nič sentimentálne, pretože vyrastal v inej kultúre a dokonca v inom politickom zriadení. Jeho séria fotografií je teda určitou históriou mesta, jeho ľudí a okolia."[120] Výsledkom je, ako inak, pohľad dokumentaristu, ktorý nám ukazuje mesto plné bizarnosti, v ktorom sa buď nič nedeje alebo naopak, v ktorom sa dejú zvláštne veci. Dôležité je uvedomiť si, že v tomto prípade už Kollár od začiatku vedel, že výsledkom projektu má byť kniha a v týchto projektoch podľa svojich slov postupuje úplne inak. „Keď ide o knihu, snažím sa od začiatku koncipovať výsledný výber tak, aby fungoval ako celok. Prirodzene tým vypadne veľa dobrých fotiek, ktoré ale nezapadajú do celkovej koncepcie, lebo sú buď príliš silné alebo rozprávajú mierne iný príbeh,“[121] vysvetľuje Kollár.

[120] http://www.diaphane-editions.com/livre.php?id=37

[121] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

Pri analýze projektu *Cahier / Zošit* je preto dôležité vychádzať zo samotnej knihy, ktorá je natoľko špecifická, že samotnému projektu dala meno. Ešte pred analýzou fotografií treba venovať špeciálnu pozornosť vizualite knihy. Ide totiž o diár exponovaný v knižnej publikácii, o reálne preskenovaný Kollárov zošit, do ktorého si autor postupne lepil fotografie. Pri prvom pohľade naň môže mať divák zmiešané pocity. Nejedná sa totiž o žiadny pekný diár v koži typu Moleskin, ale o jeden z najškaredších zošitov, ktorý si kúpite v každom slabom papiernictve. Spĺňa všetky atribúty zošita, do ktorého si autorské fotografie jednoducho lepiť nebudete. Má škaredý modrý obal, obrovskú špirálu uprostred a čo je najzarážajúcejšie pre kombináciu s fotografiami – nemá čisté strany, ale technické štvorčeky. Na prednej strane sú na modrej obálke nalepené nevkusné zelené leukoplasty, na ktorých je Kollárovou rukou napísané jeho meno a názov projektu. Kollár však veľmi dobre vedel, čo robí a sám je precíznym režisérom listovania tejto publikácie. Štvorčekové strany, fotky nalepené ledajako páskou pravdepodobne odtrhnutou v zuboch, ohnuté strany použitého zošita a dokonca gýčové odfotenie originálnej prednej a zadnej strany modrého zošita na červenobielom obruse - to všetko má evokovať nedokonalosť ako súčasť autorovho bádania. Ide pravdepodobne o určité zosobnenie sa s vizualitou jeho detstva, kedy si chlapci lepili veci do rôznych zošitov. V komunistickom Československu nebol veľký výber, a tak keď bol práve k dispozícii štvorčekový zošit, nikomu to nevadilo. Leukoplasty sú jasným prepojením na svet jeho rodičov – lekárov, ktorí používali leukoplast, ako každý doktor, na všetko. A úvodná fotka modrého zošita na červenom obruse silne evokuje akúkoľvek kuchyňu z 80.rokov v bývalom Československu. Aurel Hrabušický to zhodnotil týmito slovami: „Aj pri knižnom publikovaní svojich fotografií hľadá autor nové riešenia.“[122] Kniha sa začína administratívnou dokumentáciou, kde nám na prvých stranách poskytuje obrazový dôkaz v podobe fotografie listu, ktorý Kollár dostal od starostu mesta, že si ho na tento projekt vybrali. Pokračuje fotografiami prázdnych priestorov, ktoré pravdepodobne slúžia na jeho budúcu výstavu. Táto prehnane poctivá dokumentácia akoby tiež korešpondovala s technickými štvorčekovými stranami a dávala divákovi pocit, že všetko je tak, ako má byť.

[122] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 140





Martin Kollár, Cahier, 2011

Kollár, majster výrezov reality, pracuje tak s figurálnymi kompozíciami, ako aj s úplnými abstrakciami. „Mám rád, keď sa dostanem na abstrakciu reality. Vtedy sa cítim byť ožiarený a naplnený“. [123] Kollár nám postupne odhaľuje zátišia mesta, ktoré by sa do reklamných brožúr určite nedostali. Je to začiatok nového Kollárovho štýlu, kedy si viac všíma následky ľudskej prítomnosti bez potreby zobrazenia prezencie človeka. Tento abstraktný trend krajiniek bude Kollár intenzívne využívať aj v ďalších autorských projektoch. Podľa vlastných slov sa k tomuto štýlu postupne dostával už v minulosti, ale naplno sa to začalo prejavovať až tu a v projekte *Field Trip*, ktoré produkoval súbežne. V súbore *Cahier / Zošit* vidíme na fotografiách zničené budovy, šrotovisko áut, neútešné ulice alebo industriálne odtlačky mesta v dosť nadmerných veľkostiach. Je to ozrutná farbika Michellin, ktorá vyzerá ako lyžiarska zjazdovka, dlhočizné potrubie, smerujúce hore kopcom popri domčeku, ktorý pri ňom vyzerá ako malá maketa, či obrovitánsky viadukt, pod ktorým život vyhorel prázdnotou. Práve osamelosť je spoločným menovateľom mnohých fotografií mestskej krajiny a zároveň je to novou kapitolou v Kollárovej tvorbe, kde nepotrebuje ľudí na zobrazenie ľudského odtlačku. „Počas tých závodných prázdnin odišlo celé mesto preč a nezostal tam nikto. Jednu nedeľu som sadol do mesta a asi dvadsať minút som hľadal, kde by som si dal kávu. Nielen že nebolo nič otvorené, ale za celý ten čas som na uliciach nespozoroval žiaden pohyb. Nič a nikto,“[124] opisuje situáciu Kollár.

Okrem prázdnoty sa Kollárove fotografie nesú v štýle miernej iritácie. Sú to znepokojúce obrazy, ktoré v nás nevyvolávajú pocity ako krvavé footrafie z vojnových konfliktov, ale ktorých strach je omnoho hlbší. Ich podstata vychádza až z primitívne jednoduchých a pokojných Kollárových kompozícií, ktoré sú ale polarizované samotným obsahom alebo prebiehajúcou činnosťou na fotografiíí. „Na prvý pohľad prevládajú scény technokratickej zdatnosti, ale za tým je atmosféra duchárskeho mestského príbehu, v ktorom sa naznačuje, že niečo zlé sa práve stalo alebo sa to ide stať“.[125]

---

[123] https://blogs.letemps.ch/vues/2015/06/29/martin-kollar-je-me-sens-comble-lorsque-jarrive-a-une-abstraction-de-la-realite/

[124] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[125] McLaren, Stephen – Formhals, Bryan: Photographers Sketchbooks. London: Thames & Hudson, 2014, s. 164



Martin Kollár, Cahier, 2011

Sú to predovšetkým fotografie dvoch požiarnikov oblečených v žltých skafandroch, ktorí akoby boli vyslaní preskúmať, či po biologickom útoku v meste niekto prežil. Skutočnosť tejto konkrétnej fotografie je pritom úplne iná, ako autor s úsmevom priznáva. „Každý deň som chodil okolo požiarnej stanice. Celé dni nemali nič na robote, ale aby vykonávali nejakú činnosť, čistili absolútne čisté hasičské auto, rozoberali a opäť skladali dokopy kompletnú techniku alebo skúšali tieto skafandre.“[126] K tejto fotografii je v rámci knihy na druhej strane pridružená fotografia, ktorá pôsobí nemenej apokalypticky. Pani o paličke sedí v prázdnej hale na jednej z mnohých provizórnych stoličiek. Pred sebou má prístroj, o ktorom len málokto vie, na čo existuje. Idú z nej rôzne hadice a pani si jednu pritláča k ústam a zhlboka dýcha. Je to len bežná procedúra v továrni na pneumatiky alebo skutočne hrozí niečo vážne? Kollár je majstrom výrezov, ktoré dávajú divákovi tieto otvorené otázky.

[126] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.



Martin Kollár, Cahier, 2011

Ďalšie portrétne fotografie sa nesú v absolútne bizarnom duchu. „Kollár sa už stáva majstrom v zachytávaní každodenných scén nesúcich črty absurdity, v spojení s jeho zmyslom pre pokojnú kompozíciu narastá „normalita“ zobrazovaných scén, čím sa všetko stáva ešte viac groteskným“[127]. Jednotliví protagonisti na nich vykonávajú nepochopiteľné činnosti. Kontrolujú laboratórne vyzerajúce dózy, predstavujú 3D maketu kravy, prípadne ju na upravenom pozemku pripravujú na fotenie. Predstavitelia mesta, podobne ako tomu bolo v súbore Európskeho parlamentu, pripravujú stoly na oficiálne prijatie, milovníci boxu sa buď pripravujú na zápas alebo už ležia na zemi otrasení. Spoločného menovateľa týchto situácií je zrejme najvýstižnejšie odčítať tak, že ide o zbierku zvláštnych ľudí na zvláštnom mieste, kde sa v podstate, ako už toľkokrát predtým v Kollárových fotografiách, nič špeciálne nedeje.

[127] www.photobookstore.co.uk/blog/photobook-reviews/martin-kollar-field-trip

16.

TEXT AND LANDSCAPE

Simplifikáciu a abstraktivizáciu začína Kollár používať už od súboru Európskeho parlamentu. Keďže v tomto období sa prelína viacero projektov naraz, jednotlivé súbory z tohto obdobia sa prirodzene niektorými formálnymi ako aj ideologickými prvkami na seba podobajú. Jemným samorastom medzi veľkými projektmi (*Field Trip a Cahier / Zošit*) je súbor, ktorý vznikol na najsevernejšom nemeckom ostrove Sylt v blízkosti dánskych hraníc. Autor sa sem dostáva na umeleckú rezidenciu, lokalitu pozná už od roku 2007, kedy tu natáča film *Ako sa varia dejiny*. Vtedy tu vo vode po kolená štylizuje bývalého kuchára z nemeckých ponoriek. Miesto mu asi učarovalo a tak sa sem vďaka spomínanému rezidenčnému pobytu vracia.

Sylt je ostrov s miznúcou plážou pri prílive a naopak piesčitou pláňou pri odlive mora. Je to obľúbená destinácia finančne náročnejších turistov, viaceré celebrity tu vlastnia letné rezidencie. „Dostať sa tam dá jedine vlakom, na ktorý naložia autá a selekcia cestujúcich je robená finančne. Vlak je totiž príšerne drahý, takže na ostrov cestujú len ľudia, ktorí na to majú“, [128] vysvetľuje Kollár. Ostrov ponúka množstvo odľahlých kútov s panenskou prírodou. Piesok, občasné trávy, more a vzduch tu vytvárajú kombináciu odsúdenú na pohľadnicovú fotografiu. Kollára na tejto scenérii však niečo rozrušilo – malé, ale nie nenápadné, všadeprítomné zákazové alebo príkazové tabule. Je to prítomnosť systému, ktorý prísne definuje limity nášho konania a sekundárne hrozí nejakou sankciou v prípade neuposlúchnutia. Kollár sa už mnohokrát dotýkal témy systému a hypotetickou otázkou neuposlúchnutia systémových nariadení. Teraz bude zobrazovať systém prítomný len skryte – v niekoľkopísmenových výstrahách, vytlačených na tabuliach zapichnutých niekde uprostred rozľahlej krajiny, kde by ste obdobnú tabuľu nikdy nečakali. “Rozprával som sa s človekom, ktorý cestuje po svete bez peňazí. Povedal mi zaujímavú vec, že hoci cestuje už niekoľko rokov, nikdy nikde nemal žiadne problémy, aj napriek tomu, že mnohé miesta neboli práve najbezpečnejšie. A že miesta, kde hrozí konflikt buď s políciou, so silovými zložkami alebo s miestnym obyvateľstvom sú jedine tam, kde sa zvýši frekvencia tabuliek s príkazmi a zákazmi na neúnosnú mieru. Také miesta

[128] http://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/76603-martin-kollar-vysvetlovat-pribehy-fotografii-textom-je-zbytocne/

sú z princípu nepriateľské”. [129] Kollár s týmito myšlienkami začal v roku 2011 na ostrove Sylt pracovať na relatívne krátkom projekte, ktorý nazval *Text and Landscape,* čiže *Text a Krajina*.

Nejde o veľký projekt, ide však o nástojčivú repetíciu toho istého vtipného princípu. Aurel Hrabušický, autor Katalógu, ktorý vyšiel pri príležitosti Kollárovej výstavy v Slovenskej národnej galérii v roku 2015, uvádza, že „fotografie skôr konceptuálneho razenia, tematizujúce paradoxy nájdených textov, majú v doterajšej Kollárovej tvorbe epizódny význam. Tabuľky s výstražnými nápismi, ktoré fotografoval na pozadí pustej piesočnatej krajiny, zdanlivo „zeme nikoho“, akoby nemali zmysel, náležite odzbrojujúci význam. Keď na snímke vidíme pás spustnutého neupraveného pobrežia, ktoré má skôr vzhľad mestskej periférie, tak je nám ťažko pochopiť, prečo je tam možné fotografovať a filmovať pre reklamné účely len so súhlasom majiteľa pozemku.“[130] Kollár nám svojim typickým pohľadom znechutil ďalšiu krásnu destináciu. Po francúzskom meste Cleremont-Ferrand so známou gotickou katedrálou (ktorá sa samozrejme na jeho fotkách neocitá), zobrazuje vysnené dovolenkové miesto fotené počas zatiahnutých dní. Namiesto príjemných lokálov alebo aspoň uvítacích cedulí nás ale vítajú nápisy ako: Privátne! Územie zablokované!, Pozor, zráz!, Vypustení psi!, Nevstupujte na duny! Jednotlivé fotografie sú si navzájom podobné spoločnou atmosférou celkovej kompozície, na ktorej pôsobia tabule so zákazmi ironizujúcim dojmom.

Kollár mal v novembri 2012 veľkú samostatnú výstavu Tranzit v bratislavskej galérii Tranzit v rámci Mesiaca fotografie 2012. Predstavil na nej 52 fotografií, ktoré boli kompilátom posledných projektov. Výstava mala filozofický charakter skúmajúci tranzit ako stabilnú súčasť našej nestabilnej doby. Nechýbalo tam ani zastúpenie fotografií z cyklu *Text and Landscape*, *Cahier*, či z rôznych menších zákazkových súborov alebo z natáčania pripravovaných filmov *Zamatoví teroristi* a *Koza*. Celé to sprevádzal krátky film o autorovi, ktorý natočil Kollár sám ako svoj autoportrét.

---

[129] http://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/76603-martin-kollar-vysvetlovat-pribehy-fotografii-textom-je-zbytocne/

[130] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 140

Výstava sa stretla s veľkým ohlasom tak medzi návštevníkmi výstavy ako aj neskôr v médiách. Kollár však na však spomína inak. „Pokúsil som sa rozprávať univerzálny príbeh komplikovanejšou metaforickou formou. Bolo to však moc, nebolo to čitateľné a jednotlivé časti spolu nefungovali. Vedel som to už počas inštalácie. Bola to však pre mňa super skúsenosť, lebo keby nebolo Tranzitu, nikdy by som nebol schopný poskladať *Field Trip*.“[131]



Martin Kollár, Text and Landscapes, 2011

[131] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

17. FIELD TRIP

Kým v prvej dekáde nového storočia reprezentovala Kollárovu tvorbu séria *Nothing Special*, v druhej dekáde zatiaľ najviac zarezonoval súbor *Field Trip / Exkurzia* , ktorý je súčasťou veľkého projektu *This Place*. Ide o úsilie dvanástich uznávaných fotografov zmapovať súčasný Izrael a západné pobrežie rieky Jordán. Je to projekt, ktorého sila a význam porastie s rokmi, pretože reflektuje tému jedného geopoliticky veľmi nestabilného regiónu, ktorý môže v priebehu niekoľkých rokov zmeniť svoju tvár na nepoznanie. Budú to práve fotografie dvanástich svetových velikánov fotografického média, ktoré nám môžu pripomenúť zmrazený čas. Martin Kollár ako najmladší člen vybranej skupiny potvrdzuje participáciou na tomto projekte svoju etablovanosť v svetovej špičke fotografov svojej doby.

Projekt megalomanského charakteru sa zrodil v myšlienkach francúzskeho fotografa Frédérica Brennera, ktorý fotografoval židovské komunity po celom svete od roku 1978. V roku 2004 získava jeho veľký dvojzväzkový fotografický opus *Diaspora: Domov v Exile* prestížnu cenu Národná židovská kniha v žánri vizuálneho umenia. Projekt má skvelú odozvu a je vystavovaný v galériách po celom svete. Brenner získava skvelé kontakty v židovskej komunite, ktoré majú finančný potenciál pokryť náklady na zatiaľ posledný projekt tohto charakteru. Brenner totiž vychádzal z takých referencií, akými sú slávne Farm Security Administration v Spojených štátoch alebo La Mission photographique de la DATAR vo Francúzsku. Prvý bol súčasťou vládneho programu prezidenta Franklina D. Rooesvetlta, New Deal, ktorý mal za úlohu zdokumentovať stav krajiny po veľkej hospodárskej kríze z roku 1929. Druhý vznikol v osemdesiatych rokoch minulého storočia ako reakcia na radikálnu zmenu francúzskej krajiny a potrebu túto zmenu zachytiť. Od roku 2014, kedy mal projekt *This Place* medzinárodnú premiéru v Centre súčasného umenia Dox v Prahe, bude navždy patriť medzi spomínané dokumentárne megalomanstvá.



Martin Kollár, Field Trip, 2009 – 2011

Brenner sa v roku 2006 pustil do hľadania privátnych donorov v rácmi židovskej obce a medzinárodných nadácií. Sám si až do roku 2008 nebol istý, či by mal v novom projekte figurovať aj ako fotograf alebo iba ako autor myšlienky. Otázkou bolo aj to, koho do projektu začleniť. „Brenner veril, že len cez oči veľkých umelcov môžeme pochopiť komplexnosť Izraela – jeho dejiny, geografiu, jeho obyvateľov, denný život a vibrácie, ktoré má na ľudí z celého sveta. Projekt ale nezahrňuje žiadnych umelcov izraelskej alebo palestínskej národnosti. Toto rozhodnutie bolo založené na viere, že vízia externých umelcov, napriek možným predpojatostiam, nebude zakorenená vo vlastnej skúsenosti a tým pádom bude viac svieža.“[132] Keď hľadal Brenner skupinu fotografov, mal v predstave rôznorodosť, ktorú dokážu jednotliví fotografi zastrešiť. Po viacerých konzultáciách s medzinárodnými kurátormi, akademikmi, galeristami a umelcami z Európy a Severnej Ameriky, identifikoval Brenner základnú skupinu fotografov. V januári 2008 táto skupina absolvovala dvojtýždenný výlet po Izraeli a západnom pobreží rieky Jordán. Medzi nimi bol aj Martin Kollár.

[132] Cotton, Charlotte: Martin Kollár, Field Trip, Mack, s. 5



Martin Kollár, Field Trip, 2009 – 2011

„Prvýkrát som bol ohľadom izraelského projektu kontaktovaný ešte v roku 2007. Potom však trvalo strašne dlho, kým Brenner našiel potrebné financie na zastrešenie celého projektu. Bolo to trochu nepríjemné, lebo sa to neustále odkladalo a ja som mal rozbehnutých viacero projektov naraz. Ťažko sa to celé plánovalo, keďže som si dopredu nevedel vyčleniť potrebný čas na realizáciu. V roku 2008 nás ale zobrali do Izraelu, kde nám ukázali krajinu a definitívne sme si potvrdili účasť,“[133] spomína na začiatky svojej participácie Kollár. Brenner nakoniec našiel vyše osemdesiat sponzorov a sám seba začlenil do tímu dvanástich medzinárodných fotografov, ktorých úlohou bolo vytvoriť odtlačok prítomnosti v Izraeli a na západnom pobreží Jordánu. Na projekte nakoniec participovali fotografi Wendy Ewald, Martin Kollar, Josef Koudelka, Jungjin Lee, Gilles Peress, Fazal Sheikh, Stephen Shore, Rosalind Solomon, Thomas Struth, Jeff Wall, Nick Waplington a otec projektu Frédéric Brenner. „Tieto mená predstavujú jednu z najoriginálnejších skupín umelcov, ktorá kedy spolupracovala na jednom projekte a radí sa k jednoznačne najuznávanejším

[133] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 4.5.2016.

fotografom, ktorí sa kedy zaoberali otázkou Izraela a západného brehu Jordánu z umeleckého hľadiska“.[134]

Kollár začína pracovať na svojej časti v novembri 2009, presne dvadsať rokov po páde železnej opony komunistického režimu v bývalom Československu. Metodika jeho práce je až vysoko vedecká. Organizátori projektu mu prideľujú asistentku Taliu Rosin, ktorej dáva Kollár zoznam asi päťdesiatich vecí a miest, ktoré by ho zaujímalo v Izraeli fotiť. „Bez nej by som ten projekt nikdy nespravil.“[135]. Kollárovi sa najprv nedarí naplniť svoju pôvodnú predstavu, pretože miesta, ktoré si dal do zoznamu boli buď chránené vojenskými jednotkami alebo boli v kategórii nábožensky neprístupných. „Vedel som, že sa nechcem moc zamotávať do komplexnej situácie v súčasnom Izraeli. Uvedomil som si, že každý ju pozná z jednej alebo druhej strany médií v nejakom svetle a že Izrael je tak jedno z najviac fotografovaných miest. Neodmysliteľnou súčasťou tohto sveta je všadeprítomná história, vďaka ktorej je takmer každý meter štvorcový poznačený vojnovým konfliktom,“[136] vysvetľuje. Kollár vo svojej práci využíva všeobecnú znalosť vojnového konfliktu ako aj súdržnosť celej izraelskej spoločnosti, ktorá vie, že len akceptáciou nie úplne štandardných opatrení štátu je možné garantovať bezpečnosť a existenciu tejto krajiny ako takej. Kollár však do týchto reálií vstupuje ako človek mimo diania, a tak mu akékoľvek neštandardnosti takpovediac bijú do očí. Jeho základnou premisou je nevracať sa do minulosti. Naopak, inšpirovalo ho určité napätie v celej spoločnosti, spôsob, akým sa ľudia interesovali o jeho prácu fotografa. „Rozhodol som sa, že žiadne priamočiare zobrazenie konfliktu medzi Izraelom a Palestínou tak ako ho poznáme z médií pre mňa nebolo zaujímavé. Rozumel som, o čo ide, ale chcel som zostať mimo toho. Veľa ľudí, ktorých som stretol počas môjho fotografického výskumu, sa obávalo, ako bude ich situácia vykreslená vo fotografii alebo z čoho by mohli byť vďaka mojej fotografii usvedčení. Chceli kontrolovať kontext, ktorý by zapadol do ich agendy. Celá spoločnosť funguje na tejto vysokej úrovni strachu.“[137]

---

[134] http://www.dox.cz/en/exhibitions/this-place

[135] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[136] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[137] Kollár, Martin: This place, Mack 2014





Martin Kollár, Field Trip, 2009 - 2011

Kollár síce pracuje v priestore, ktorý mu na prvý pohľad nie je blízky, ale s ktorým sa vďaka vlastným životným skúsenostiam rýchlo stotožňuje. „Je úplne jasné, že keď prídeš do krajiny, ktorá je viacmenej taká veľká ako Slovensko a v ktorej sú zvláštne militantno-psychologické reštrikcie, že si to začneš spájať s tým, čo poznáš. Keď prídeš na ten kľúč, potom to už všetko začne ísť ako po masle.“[138] Kollár tým myslel vlastnú asociáciu na konflikt, ktorý našťastie nikdy neprešiel do vojnového stavu, ale ktorý visel, rovnako ako izraelské napätie, neustále vo vzduchu. Ide o studenú vojnu, ktorá svojou neviditeľnosťou inšpirovala Kollára k jasne postavenej a prísne editovanej vizualite. Kollár pokračuje v línii projektov, akými boli americká rezidencia LightWork alebo francúzsky *Cahier*, kde na základe vlastnej empírie predstavuje úplne iný kút sveta ako ten, v ktorom vyrastal. Tentoraz to však doviedol do perfekcie, tak obsahovej ako aj vizuálnej. Čo sa týka formálnej stránky Kollárových fotografií, prechádza Kollár v súbore *Field Trip* purifikáciou obrazu, čo ide ruka v ruke so zvyšujúcim sa záujmom o abstrakciu reality. „V skoršej tvorbe mal Kollár rád paradoxy, a možno to súviselo s filmovou prácou, že staval zábery vo viacerých plánoch, kde sa navzájom odohrávali paradoxné či protirečivé veci. Kompozície v novom súbore *Field Trip* sú naopak veľmi jednoduché, do centra stavané bez akejkoľvek nevyváženosti, bez nejakých marginálnych dejov. Sú to úplne priezračné kompozície, akoby si autor chcel sťažiť úlohu. Skôr ho zaujíma taká zvláštna nehybnosť, hľadá rôzne spôsoby ako si pohráva s prázdnom.[139] Napriek obskúrnemu obsahu fotografií získava divák harmonicky pocit z kompozície a dôležitú hru v nich zohráva aj „čistý púštny vzduch a slnko, ktoré kreslí rovnomerne všetky obrysy“[140].

Vo svojej rovnomennej knihe *Field Trip*, nedáva Kollár, tak ako je to už pre neho príznačné, žiadne popisky k fotografiám. Na konci sa nachádza len tento úvodný aj záverečný text, ktorý vysvetľuje záblesky pamäte na neslobodné Československo a jeho asociáciu s ním počas práce v Izraeli: „Počas roka stráveného v Izraeli som nečakane zažil intenzívny záblesk spomienok z detstva - spomienky z vyrastania za železnou oponou počas normalizácie komunistického Československa. Stena medzi

[138] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.

[139] Hrabušický, Aurel: https://www.youtube.com/watch?v=bze09SktxY4

[140] Hrabušický, Aurel: https://www.youtube.com/watch?v=bze09SktxY4

západom a východom nám bránila prejsť na druhú stranu, chránila nás pred vonkajšími vplyvmi, ale aj pred sebou samými. Známosť prísne vymedzeného územia, odohrávajúceho sa medzi stenou a morom, sa začala spájať so spomienkami v mojej mysli. Napätie a pocit fyzického a psychického nebezpečia viseli vo vzduchu - veľmi základné ľudské emócie, ktoré nemôžu byť ignorované. Moje pohyby dnu a von z Izraela vyústili v niekoľkých kontrolách na letiskách, kedy bezpečnostné hliadky skúmali môj počítač a externé disky. Po niekoľkých krátkych policajných zadržaniach som si uvedomil, že sa musím zmieriť s myšlienkou, že som sledovaný. Vlády vysvetľujú tieto kroky ako „bezpečnostné opatrenia“, ale pre mňa bolo ťažké prijať ich po dvadsiatich rokoch od pádu komunistického režimu. Ocitol som sa v psychickom stave minulosti a situáciu som posudzoval s miernym pocitom paranoje. Je pravdepodobné, že izraelská bezpečnostná polícia má záznam o mojich pohyboch pod dohľadom. Premýšľal som, že táto správa by bola najvhodnejším textom pre túto knihu. Ale je nám súdené, že niektoré veci v živote nikdy plne nepochopíme, nemôžeme ich dokázať, vyvrátiť alebo sa im vyhnúť“. [141]





Martin Kollár, Field Trip, 2009 – 2011

Kollár týmito myšlienkami predstavuje surreálnu víziu budúcnosti, ktorá je založená na prítomnosti strachu a z neho prameniacich príprav na možnú obranu. „Mojou požiadavkou bolo, že nebudem musieť propagovať žiadne politické záujmy a že budem môcť priniesť svoju vlastnú víziu.“[142]

[141] Kollár, Martin: Field Trip, Mack 2013

[142] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom zo dňa 5.5.2016.



Martin Kollár, Field Trip, 2009 - 2011

Kollárov pohľad na Svätú zem nie je lichotivý a už vôbec nie romantický. Občas sa nám môže zdať, že Kollár sa pohybuje výlučne vo svete polystyrénových stien, umelo postavených mestečiek, či tajných operácií. Z fotografií ide paranoja, následky nespočetných bojových príprav, vo vzduchu cítiť „prísnotajnosť“ rôznych laboratórnych projektov, o ktorých normálni smrteľníci nevedia nič. Autor nám svojimi fotografiami prináša nový pohľad z prostredia vojenského konfliktu ako takého. Nie je to obrazová správa z fyzických tréningov vojakov, nie sú to ani priamočiare zábery z muničných skladov a tankových práporov. Je to vizuálna metafora o paranoidnej spoločnosti, ktorá čaká úder na každom kroku, ktorá si dopredu pripravuje scenáre na akúkoľvek situáciu, ktorá by mohla vzniknúť. Je to exekúcia mašinérie, ktorá bráni silnú ideológiu a nezabúda na žiaden detail. Je to presne to, čo sme vždy o Izraeli počuli, ale čo sme doteraz nikdy nevideli defragmentované na skutočné zábery. Vojenské tréningy v umelom mestečku nám dávajú pocítiť simuláciu reality, v ktorej sa vojaci cvičia, napriek tomu, že na fotografii žiadnych nevidíme.



Martin Kollár, Field Trip, 2009 - 2011

Vo veľkom hangári vidíme zaparkované lietadlo so vzduchovými tunelmi, ktoré v ňom ústia. Evokuje to nácviky špeciálnych zložiek armády v prípade teroristického únosu lietadla. Ako diváci však nevieme nič viac a Kollár nám schválne nič viac nechce povedať. Na inej fotografii sme už v exteriéri, z ktorého nám autor prináša množstvo záberov. Panuje tu vyprahnutá púštna atmosféra so slnkom priamo nad hlavami. Vo vzduchu je okrem neznesiteľného tepla nespočetné množstvo včiel, akoby išlo o nový spôsob útoku na nepriateľa. Preparačné tréningy či simulácie nachádza Kollár v tých najbizarnejších situáciách. Siedmi Izraelci sedia v člne na súši a vehementne nacvičujú koordináciu vlastných pohybov s veslami. Na ďalšej fotografii sa zas učia, ako majú správne podávať informácie v rámci televíznych reportáží. Na vyprahnutom poli totiž leží na zemi niekoľko ľudí oblečených v reflexných vestách a predstierajú, že sú zranení. Štáby žurnalistov k nim pristupujú a kladú im otázky. Zvláštne divadlo!



Martin Kollár, Field Trip, 2009 - 2011

Na ďalšej fotografii vidíme obrovskú masu vody, ktorá sa valí do budovy, odkiaľ je fotografia zhotovená. Ide o realitu alebo len ďalšiu simuláciu reality? Práve toto rozhranie je poloha, v ktorej sa skúsený fotograf reality a filmár konštruujúci realitu cíti najlepšie. Kollárova práca s abstrakciou je v súbore *Field Trip* dokonalejšia ako kedykoľvek predtým. Katalánsky fotograf a držiteľ ceny Hasselblad International Award z roku 2013 Joan Fontcuberta tvrdí, že realita neexistuje sama o sebe. Je to pre neho intelektuálny koncept a fotografia je nástroj, ktorým môžeme priblížiť našu predstavu reality. „Kollárove fotografie nám túto ideu pripomínajú, tak v politickom, kultúrnom ako aj v čisto fotografickom rozmere. Neašpirujú na fotožurnalistický prístup a nemali by asi žiadny osoh v rámci dennej distribúcie faktov. Hľadajú však poetické cesty zobrazenia multiplicity pravdy na tomto zvláštnom a starobylom mieste.“ [143] Kollár nám napätie podsúva s typickou eleganciou medzi riadkami. Surreálne pôsobiace zátišia nesú nánosy ľudskej aktivity a hrajú sa s divákovou

[143] http://www.thegreatleapsideways.com/?ha_exhibit=field-trip-a-conversation-with-martin-kollar-2

predstavivosťou. Kollár pri nich využíva skúsenosti z kameramanského prostredia. Prináša nám ich tak, akoby ich niekto pedantne nainštaloval kvôli jeho záberu. Opak je však pravdou. Záber na obytný dom, ktorý vyzerá ako vojenský protibombový bunker možno pre Izraelčana nie je ničím zvláštnym, pre nás ostatných je však dosť hrôzostrašný. Milovníkov beletrie a špionáže zaujme fotografia anglickej knihy, ktorá je otvorená na stole. Vidno, že na pravej strane je kniha vyrezaná do hĺbky a vo vzniknutom priestore je niečo schované. Explózna trhavina? Aj úvodná fotka knihy, fotka balansujúceho barelu na doske, je podobného kalibru. Na prvý pohľad zaujímavá kompozícia predmetov prekvapí svojou nápaditou vizualitou, no druhý pohľad prináša zamyslenie. Prečo tam ten barel je? Simulácia nepriateľa a tým pádom bezbolestný terč? Alebo si len nejaký landartový nadšenec v zložkách izraelskej armády krátil čas a vytvoril niečo nevinné, čo Kollár našiel pri svojej prechádzke? Odpoveď nepoznáme a je to tak dobre! Rovnako aj portréty ľudí obsahujú esenciu niečoho nepríjemného. Na dvojobrázku (túto metódu komparatívneho zobrazovania rovnakej situácie v dvoch jemne odlišných momentoch použil Kollár v tomto súbore prvýkrát) vidíme situáciu bizarného charakteru. Pán v košeli na jednom zábere číta druhému pasáže z knihy, možno Tóry. Druhý pán ho pokojne počúva so zvláštnym podstavcom na krku. Na druhej fotografii už prvý pán nečíta, ale zoskupením trubíc mu priamo do slúchadiel cez ústa niečo zdeľuje. Pán so slúchadlami na hlave sa pritom netvári akoby počul ezoterické tóny, ale skôr ako keby mu práve v priamom prenose niekto vymieľal mozog. Jedna z najhrôzostrašnejších, pritom však veľmi pokojných fotografii, je zhora snímaný portrét mladej ženy ležiacej v laboratórnych podmienkach. Jej hlava je polohovaná vďaka súmerným tyčiam z ocele, jej mentálna činnosť je monitorovaná rôznymi káblikmi a jej dýchanie je podporované malou trubičkou zavedenou do nosnej dierky. Žena má v tvári zvláštny výraz pokoja, odhodlania a dôvery.



Martin Kollár, Field Trip, 2009 - 2011

Kollár pokračuje v metaforických fotografiách zvierat, čo má, ako už bolo zmieňované, svoj pôvod v autorovej mladosti, kedy pozeral lekárske magazíny svojich rodičov. Už počas cyklu *Army Cooks* prichádzal Kollár do kontaktu s mŕtvymi zvieratami ako reprezentáciou prítomnosti smrti. Počas viacerých komerčných prác pre agentúru VU, ktoré síce nevyšli ako komplexné a ucelené projekty, ale ktoré sa napríklad nachádzali na bratislavskej výstave *Tranzit* v roku 2012 (vznikali tým pádom paralelne) vidno iné pokusy o zobrazenie zraniteľnosti živočíchov ako takých. Kým v Tranzite zobrazovala úvodná fotografia ženu oblečenú v zelenom plášti s rukou hlboko v stojacej krave, jedna z najsilnejších fotografií projektu *Field Trip* zobrazuje láskyplné objatie ženy v červenom svetríku a ovečky s obrovskou dierou v tele stojacou na vratkom stole. Dieru má zabezpečenú žltým kruhom vtesnaným do tela. Všade okolo je krv, ale prítomnosť brutality či lekárskeho zákroku evokujúceho nebezpečie je zobrazená v absolútnom pokoji Kollárovej kompozície. „Zabité zvieratá kombinované s nekonkrétnymi portrétmi obyvateľov Izraela nechávajú diváka

v pochybnostiach, kde končí militárna zóna a začína tá civilná.“[144] Zvieracie metafory tu majú veľké zastúpenie. Odrezaná hlava dikobraza leží nehybne na stole, rovnako ako aj konská hlava na operačnom stole s trubicou v ústach, či orol, ktorému výskumník v bielom plášti meria rozpätie krídel. Tento orol je zároveň poslednou fotografiou v knihe *Field Trip* a na Kollárových výstavách jej zväčša patrí najväčší formát v podobe fotografickej tapety. Interpretácia fotografie je voľná pre každého diváka, autor tejto diplomovej práce sa domnieva, že ide o Kollárovu metaforu stratenej slobody, s ktorou sa v Izraeli musia vysporiadať na úkor pocitu bezpečnosti. Radením fotografie na posledné miesto dáva Kollár neútešné stanovisko, že jeho fotografické bádanie je len zrnkom, krátkym výsekom tejto problematickej témy, ktorá priniesla a prinesie mnoho padlých.

Napriek svojej kompaktnosti a nezávislosti je súbor *Field Trip* len jednou dvanástinou celého projektu *This Place.* Bude zaujímavé sledovať, ktoré mená si historici umenia a história vo všeobecnosti bude pamätať najviac. Pri všeobecnej analýze dvanástich footgrafov totiž treba spomenúť jednu základnú premisu, a síce, že napriek dvanástim rôznorodým pohľadom sa optika viacerých fotografov často opakovala. Mnohých zaujali krajiny (Wall, Shore, Struth, Koudelka), mnohí upriamili svoju pozornosť na klasický portrétny dokument (Brenner, Waplington), niektorí sa vybrali cestou, ktorá nemala ďaleko od fotožurnalizmu (Peress, Ewald, Solomon). Korejská fotografka Junglin Lee pokračovala v dráhe pre ňu veľmi príznačnú – expresívne čiernobiele fotografie balansujúce na hranici reálnosti, surreálnosti, geometrie a inštalácie. Ďalší fotograf, ktorý sa v celkovom pohľade vynímal z ľahko analyzovateľných línii bol Fazal Sheikh. Tento americký fotograf sa rozhodol dokumetovať Izrael zhora využívajúc pritom letecký balón. Napriek lokálnym recenziam na celistvú prezentáciu projektu ako takého, kde v New Yorku velebia najmä amerických fotografov a v Tel Avive oslavujú najmä samotnú myšlienku projektu, treba priznať, že Kollárov súbor je jedným z najoriginálnejších, ak nie ten najoriginálnejší zo všetkých, a to samotnou zmenou pohľadu z minulosti do budúcnosti.

---

[144] http://www.mackbooks.co.uk/books/74-Field-Trip.html








Martin Kollár, Field Trip, 2009 - 2011

Martin Kollár vyhral so svojím súborom *Field Trip* v roku 2014 prestížnu cenu Oskar Barnack Award ako v poradí druhý Slovák, po Lucii Nimcovej. V tom roku oslavovala spoločnosť Leica storočnicu svojho vzniku, a tak sa rozhodla venovať víťazovi dvojnásobok finančnej ceny, teda 10 000 € a prestížny digitálny fotoaparát Leica M-system s objektívom k tomu. Kollár si cenu a fotoaparát prevzal 9. júla 2014 v Antickom divadle juhofrancúzskeho mesta Arles v rámci uznávaného festivalu Rencontres d'Arles. Počas gratulácie deň na to na otázku autora tejto diplomovej práce, čo bude s prestížnym fotoaparátom robiť, reagoval verne svojmu štýlu – „ Vieš, koľko by som musel dať za ďalšie objektívy? Predám ho a bude!" Týmito slovami, gigantickou medzinárodnou putovnou výstavou This Place a sériou samostatných Kollárových výstav sa ukončil najúspešnejší Kollárov cyklus, ktorý sme zatiaľ v jeho tvorbe mohli vidieť.





Daniel Laurinc, Peter Gáll, Inštálácia výstavy Field Trip v SNG, Bratislava 2015

18.

STUNT MAN

Každý športovec bude súhlasiť, že nie je najťažšie niečo vyhrať. Najťažšie je obhájiť svoje víťazstvo. Martin Kollár si súborom *Field Trip* nastavil vlastnú latku budúcich projektov veľmi vysoko. Asi by preto bolo nelogické čakať, že hneď po publikovaní vytiahne z talónu ďalší svetový šperk. Navyše, Kollár je roky zvyknutý pracovať na dlhodobých a krátkodobých projektoch zároveň. Časovo sa často prekrývajú, a tak je s odstupom času komplikované povedať, ktorý predchádzal ktorému. Niekedy sa zdá, že Kollár si vyberá témy a lokácie sofistikovane tak, aby si na nich vyskúšal vždy nové prístupy a postupy. A druhým dychom treba určite poznamenať, že svojou komplexnosťou a charakterom pôsobia skôr ako určitý fotografický tréning. Takýmto projektom je *Stunt Man*, ktorý zobrazuje ruských kaskadérov počas výkonu ich práce.





Martin Kollár, Stunt Man, 2012

V tomto mikro dokumente fascinuje Kollára žonglovanie s prvkami reality a fikcie. Vidíme tu podobné postupy ako v projekte *Field Trip*. Medzi ne patrí napríklad diptychové zobrazenie, v čase pohnutý dvojportrét, ako je tomu v prípade muža skúšajúceho si falošný oheň na vlastnej ruke. Na prvej fotografii ho vidíme determinovaného ako v ochranných rukaviciach preberá od kolegu oheň. Vyzerá byť pokojný a koncentrovaný. Na druhej fotografii nestráca nič zo svojho stoického

postoja. Citíme tu však jemnú tenziu, naznačenú tým, že okrem jeho ruky horí pri jeho nohe niečo nešpecifikovaného. Kaskadér zostáva v tvári hráčom pokru, jeho pravá ruka si však rýchlo pýta od kolegu handru, ktorou pravdepodobne zahasí spomínaný oheň. Divák si isto položí otázku, čo je také zaujímavé pre Kollára na takýchto výjavoch. Odpoveď tkvie v dvoch častiach. Prvou je, že pri projekte *Stunt Man* sme pravdepodobne svedkami Kollárovej fascinácie hry na tenkom lade života a smrti. Druhou je, určité potvrdenie Kollárovej identity filmára. Vo svete filmu sme totiž často konfrontovaní so špeciálnymi efektami, ktorých neoddeliteľnou súčasťou sú kaskadéri tohto typu.



Martin Kollár, Stunt Man, 2012

Vráťme sa ale k prvému predpokladu. Je až fascinujúce ako Kollár svojsky spája tému života a smrti ako bratské protiklady. Niekedy to vyzerá, že smrť je hybnou silou

života a naopak. Autor tejto diplomovej práce sa naschvál obmedzil na analýzu Kollárovej fotografickej dráhy, nemôže však opomenúť Kollárov filmový masterpiece *Piaty Október* z roku 2016, v ktorom sa nám Kollár predstavuje ako kameraman a režisér zároveň. Film sleduje príbeh Kollárovho brata tesne pred existenčnou operáciou nádoru na tvári. Je to zaujímavé putovanie po Európe, počas ktorého sa Kollárov brat pripravuje na neodkladnú operáciu. Na konci filmu nás necháva Kollár zmätených, či brat závažnú operáciu prežil alebo nie. Práve nejasnosť interpretácie je spoločným menovateľom s fotografickým súborom *Stunt Man*. Môžme len predpokladať, že muž letiaci dole budovou, pád prežil alebo nie. Môžme len predpokladať, že muž, ktorému horí celé telo to bez problémov prežije, pretože ide asi len o akúsi atraptu ohňa. A môžme len predpokladať, že v tejto inak trochu nezvyčajnej centrálnej kompozícii je kremačný komín umiestnení priamo nad kaskadéra len uštipačným prvkom Kollárovho cynizmu.



Martin Kollár, Stunt Man, 2012

19. PROVISIONAL ARRANGEMENT

Provisional Arrangemet alebo Dočasné usporiadanie / Provizórium po slovensky, je zatiaľ možno najfilozofickejší súbor, ktorý Martin Kollár dokončil v knižnej podobe. Vznikať začal okolo roku 2012, teda ešte predtým ako bol verejnosti publikovaný jeho najznámejší súbor *Field Trip* z Izraela. „Je to akoby *Field Trip* dotiahnutý do dokonalosti,“[145] prezrádza Peter Kerekes. A nie je ďaleko od všeobecného názoru. Projekt ešte nebol ani skompletizovaný, keď o ňom Aurel Hrabušický už vyhlasoval, že „vzniknuté snímky ukazujú akoby viacerými smermi, ale niektoré z nich potvrdzujú autorovú fascináciu časovosťou, ktorá nám prechádza cez prsty.” [146] Kollár pokračuje v uštipačnom pohľade na svet, naďalej ho rozmieňa na malé nepochopiteľné fragmenty a vytvára zaujímavé spojitosti. Sklíčka tejto vitráže sofistikovane radí do fotografickej sekvencie zhmotnenej v publikovanej knižke, ktorá vychádza v roku 2016 v londýnskom nakladateľstve, Mack. Stáva sa tak rok potom, čo Kollár vyhral so svojím novým súborom čerstvo otvorenú súťaž Prix Elyseé 2015 vo švajčiarskom Lausanne. Práve výhra 80 000 švajčiarských frankov v tejto prestížnej súťaži pomáha Kollárovi sústrediť sa na dokončenie projektu, kvôli ktorému tak cestuje po svete bez obmedzenia. Výsledkom je už zmieňovaná knižná publikácia, v ktorej sa nachádza 35 farebných fotografií zhmotňujúcich Kollárové zmýšľanie o súčasnom živote, o jeho prchavosti, nevypočitateľnosti a najmä nestálosti.

Provisional Arrangement sa stáva akousi geografickou hádankou samou o sebe. Fotografie majú miesto vzniku prakticky z celého sveta, a tak ich navzájom nespája žiadne kutúrne pojítko. „V tomto prípade som chcel vytvoriť súbor, ktorý by nebol prepojený na nijaké konkrétne miesto. Práve vďaka tomu bolo najväčšou výzvou nestratiť sa v tom, pretože prakticky čokoľvek sa sem mohlo hodiť. Mal som

---

[145] Prepis telefonického rozhovoru s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016.

[146] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 140

nespočetné množstvo možností, a práve preto mi trvalo, kým som došiel na spôsob, ako to dať celé dokopy."[147] Autorov pohľad sa pritom v porovnaní s izraelským súborom nemení, skôr sa len vymedzuje akýmkoľvek geografickým či časovým hraniciam. Naďalej kladie divákovi viac otázok ako odpovedí. Naďalej ponúka vlastnú víziu banálnosti, ktorá nás fascinuje svojou komplexnosťou. Kým v izraelskom súbore nám dáva neistý pohľad na blízku budúcnosť v podobe rôznych objektov, testov alebo situácií, súbor *Provisional Arrangement* nás hádže do zvláštneho momentu pseudoprítomnosti, ktorá hraničí s nejakým všeobjímajúcim vnímaním času. Táto časová ambivaletnsoť silne pripomína kubizmus vo výtvarnom umení zo začiatku 20. storočia. U Kollára však nejde o prekrývanie niekoľkých uhlov pohľadu na jednej fotografii formou koláže alebo multiexpozície. Ide skôr o filozofickú multiexpozíciu, o určitý mentálny kubizmus, kde azda najdôležitejšou veličinou je čas. Jeho efemérnosť a jeho (ne)večnosť. Pozerať sa na vec akoby viacerými časmi naraz a uvedomiť si jej "dočasné usporiadanie", ktoré môžme interpretovať ako súčanosť alebo dočasnosť. Dočasnosť stojí tvárou v tvár k niečomu nemennému a večnému. Sám Kollár nás ako diváka v tejto téme usmerňuje slovami: „Vyrastal som v komunistickom Československu s hlavným mottom: So Sovietskym zväzom na veky vekov. Vtedy sme ešte zvykli s úsmevom dodať: ale ani na hodinu viac. Toto je, zatiaľ, jedna z mála skúseností, ktoré som mal s večnosťou".[148] Je zrejmé, že Kollár musel do takéhoto projektu mentálne dospieť. Vlastnými skúsenosťami, vlastným životom, ale aj vývojom celej spoločnosti a všeobecnou ľudskou snahou o vyrovnanie sa so životnými zmenami. Autor pokračuje „Ľudia mojej generácie už vyrástli a sú dnes vo svojich stredných rokoch. Dočasnosť nám preteká pomedzi prsty, bojujeme proti nekonečným variantam rozpadu a prázdnote, ktorá tu zostáva po opustených starých dogmách." [149]

---

[147] Kathleen Hefty, http://officemagazine.net/mysterious-photographer-martin-kollar-his-new-book-provisional-arrangement?page=24

[148] http://prixelysee.ch/en/nomine/martin-kollar/

[149] http://prixelysee.ch/en/nomine/martin-kollar/



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Kollár spomína staré dogmy a je jasné, tak ako z niektorých predchádzajúcich súborov, že tieto svoje životné skúsenosti majú svoj pôvod ešte z čias bývalého režimu v Československu. Kollár tam však len začína, prekračuje všetky hranice geografickej alebo časovej uzavretosti. Vystupuje ako fotograf, ktorý nám prezentuje banálnosti platné v globálnom aspekte. Vystupuje ako človek, ktorý tak ako my všetci, prežíva najrýchlejší technologický vývoj v histórii človeka. Jeho fotografie vznikajú po celom svete bez uvádzania krajiny pôvodu. Je čoraz ťažšie určiť jednotlivé kúty sveta, či kultúry. Ústredná temá dočasnoti sa tak v novom súbore stáva interkultúrnejšou, intergeneračnejšou a interpersonálnejšou ako kedykoľvek predtým. V publikácii *Provisional Arrangement* o tom píše kurátorka rovnomennej výstavy, ktorú mal v Kollár v Lausanne v roku 2015, Lydia Dorner: „Nachádzame sa v komplexnom svete bez zmyslu pre trvácnosť, či istotu. Okolo sebá máme dočasných priateľov, dočasné ženy, máme dočasný zubný implantát a preferujeme dočasné rezidencie pred trvalými adresami. Projekt *Provisional Arrangement* sa zameriava na

situácie, ktoré v sebe nesú známky neistoty a tajomna. Je to fotografický záznam rozpadu niečoho večného do niečoho dočasného, či provizórneho, predtým ako sa stane súčasťou pre budúce generácie.” [150]

Provisional Arrangement, to už nie je Kollár, ktorý ako vychádzajúca hviezda post-socialistickej fotografie, preteká sám so sebou o čo najšokantnejšiu fotografiu z neobjavenej východnej Európy nového milénia. Už to nie je Kollár, ktorého širší objektív ponúkal niekoľko vrstevnú kompozíciu tak, že sme sa na ironizovanom hrdinovi smiali a ľutovali ho naraz. Je to skôr pozastavenie sa a premýšlanie nad tým, čo skutočne vidíme. Je to výlet do nášho vlastného intelektu a zároveň určitá forma autorovej hry s divákom, o ktorom vie, že je pozornejší ako na začiatku milénia. Kurátorka Kollárovej výstavy v Lausanne, Lydia Dorner o tom píše vo svojom texte nasledovne: „Keď pristúpime na cestu, ktorú nám predkladá Martin Kollár, znamená to, že sa necháme uniesť a zneistiť vnútornou silou jednotlivých obrazov, početnými emóciami, ktoré v nás vzbudzujú, nahrádzajú jednu za druhou a potom pomaly miznú. Sme zneistení, pretože bez ohľadu na citlivosť, s ktorou sa vydávame na túto cestu a bez ohľadu na význam, ktorý dávame fotografii, na ktorú sa práve pozeráme, nikto nám nikdy neukáže žiadne smerovanie. Žiaden text, žiadne konkrétne miesto, žiadne vysvetlenie. Musíme si vytvoriť našu vlastnú sieť možností, alebo len si pokojne sadnúť a nasledovať cestu pred nami. [151]

Ako už bolo zmienené - nevývija sa len samotný Kollár, ale aj jeho vzťah k divákovi, ktorý je dnes konfrontovaný s rýchlejším dekodovaním metafor a skrytých posolstiev vo fotografických súboroch. „Pre Kollára je každá fotografia o vzťahu medzi ním, jeho subjektom a jeho aktívnym divákom”.[152] Sám Kollár je zjednošenie vysvetľuje takto:

---

[150] http://prixelysee.ch/en/nomine/martin-kollar/

[151] Dorner, Lydia, Provisional Arrengemet, Museé de l’Elysée and MACK, 2015

[152] Kathleen Hefty, http://officemagazine.net/mysterious-photographer-martin-kollar-his-new-book-provisional-arrangement?page=24





Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

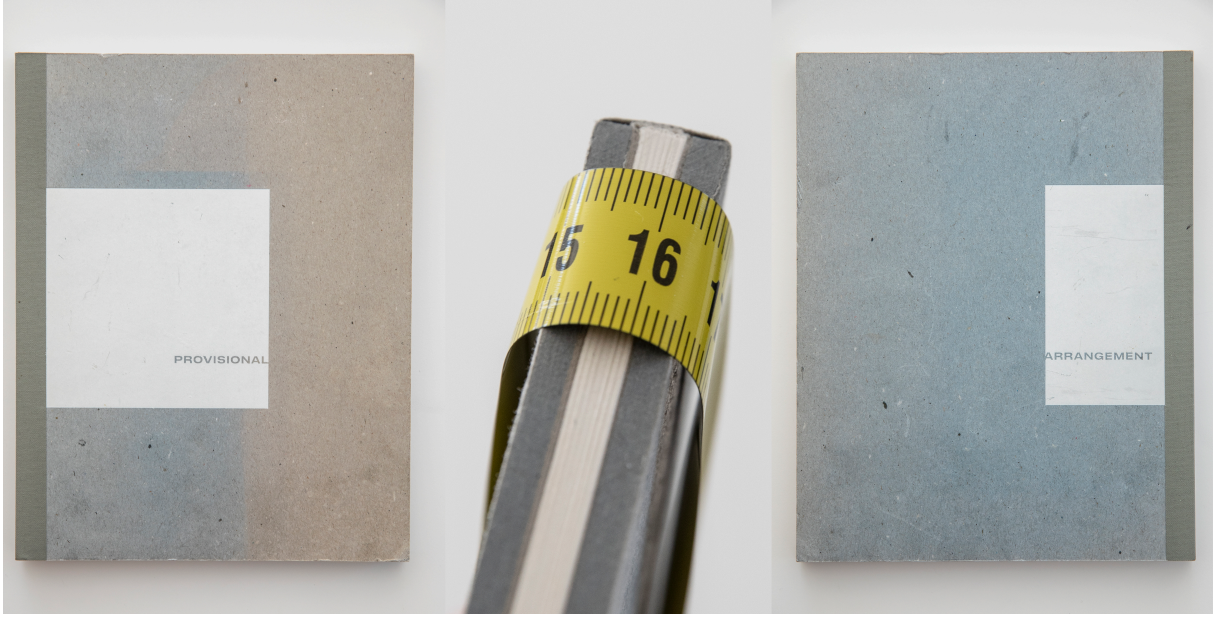
„Dnes máš na Instagrame haldy fotiek, za pár sekúnd si ich pozrieš desiatky. Naše čítanie, či dekódovanie fotografií sa tak brutálne zrýchlilo a zlepšilo. Sme vytrénovaní na rýchlu, masovú a povrchnú konzumáciu fotografie."[153] Práve toto sa stáva novou Kollárovou výzvou - odlíšiť sa od ostatných fotografických súborov, nastaviť divákovi hladnému po vizuálnom zážitku a hĺbavom premýšľaní, novú latku. Preto sa počas editácie projektu *Provisional Arrangement* rozhodol byť odvážnejší. „Už v prípade súboru *Nothing Special* som mal rád, keď fotka ostala nedopovedaná, keď na nej bolo nejaké skryté tajomstvo, prostredníctvom ktorého som komunikoval s divákom. V tom čase som to však robil spôsobom jednoduchým až triviálnym. Ani ja a ani spoločnosť sme v tom čase nemohli tušiť, ako veľmi budeme dnes bombardovaní obrázkami, ako budeme nútení čítať obraz, dekódovať ho, aby sme z neho prečítali informáciu. Dnes si uvedomujem, že už vtedy som možno mohol byť odvážnejší, hoci by mi to asi narobilo viac problémov. Keď som teda teraz robil *Provisional Arrangement*, vedel som, že inak to nejde a musím dôverovať divákovi, ktorý je skúsenejší a hladnejší po zážitku. A ak by sa mi tie skryté odkazy nedarilo šifrovať, tak dialóg, ktorý sa snažím s divákom viesť, by sa vôbec neodohral, lebo by to ani jednému z nás nestačilo. Oveľa dôslednejšie som preto začal pracovať na prepájaní jednotlivých fotografií, bol som v tom oveľa prísnejší než v minulosti a snažil som sa, aby nešlo len o náhodu."[154] Relatívne odvážne pôsobí aj samotná fyzická kniha a jej obálka. Kým sa fotografi predbiehaju v dokonalosti prevedených publikácii, Martin Kollár podriadil aj samotnú knihu filozofii "došasného usporiadania". Obálka je vyrobená z pevného 4mm hrubého kartónu z oboch strán, pričom hrúbka fotografických strán má dokopy len 5mm. Masívna obálka tak pôsobí dojmom etrémne protektívneho obalu, ktorý má uchovať posolstvo vo vnútri. Zaujímavé je aj grafické prevedenie obálky, kde divák musí intuitívne otvoriť knihu v plnom rozsahu, aby sa vôbec dozvedel jej názov. Slovo *„Provisional*" sa totiž nachádza na prednej

---

[153] Prepis osobného rozhovoru zo dňa 1.4.2020

[154] Močková, Jana: rozhovor s Martinom Kollárom: døkument1, @ARTTODAY, občianske združenie, Jana Močková, 2019

strane, kým slovo *„Arrangement”* až na tej zadnej. Keď teda divák knihu otvorí, jej názov sa nám zobrazí otočene, a síce *“Arrangement Provisional”*. Evokuje to trochu inzitné usporiadanie knižnej publikácie *Cahier / Zošit*, ktorý bol vytvorený z naskenovaného pracovného žošita, do ktorého si Kollár lepil malé fotografie.



Kým otvoríme publikáciu a pustíme sa do analýzy jednotlivých fotografií, autor tejto diplomovej práce by ešte chcel poznamenať jeden malý detail na margo samotnej knihy, konkrétne jej obálky. Keď sa v roku 2020 prvý krát po dlhšej dobe stretol s Martinom Kollárom kvôli pokračovaniu písania tejto práce, priznal sa mu, že knihu *Provisional Arrangement* dlhšie nevytiahol z poličky. A že keď sa tak stalo, na jeho nemilé prekvapenie zistil, že kniha bola na poličke vystavená slnečnému žiareniu, ale časť knihy bola v zákryte inej knihy. Podobne ako tomu je pri svetlocitlovom fotomateriály, časť knihy, ktorá bola exponovaná slnku, bola vyťahaná a jej pôvodná modrastá farba sa zmenila na šedú. Tá časť knihy, ktorá bola zakrytá a chránená pred slnkom, si svoju pôvodnú farbu, zachovala. Reakcia Martina Kollára na to bola sprevádzaná šibalským úsmevom. „Ja viem”![155] Jeho odpoveď je dôkazom dôslednosti, s akou pracuje pri téme dočasnosti. Svoje dielo prezentuje až konceptuálnou formou. Knihe nedal len zvláštne a na čítanie relatívne náročné

[155] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4.2020

radenie, ale jemu prísnemu oku a mysli neušiel ani pedantný výber materiálu na obálku, o ktorej vedel, že po čase bude strácať pigment.

Najzaujimavejšou časťou knihy *Provisional Arrangement* sú však samozrejme jej fotografie a ich dramaturgické radenie. Kollár nim vytvára atraktívny storytelling, ktorý by pravdepodobne odmietli viacerí etablovaní autori. Napriek veľkorysosti formátu knihy, presahujú fotografie takmer vždy cez stredovú čiaru. Vytrárajú tým zaujímavú dymamiku a kontinuitu. Výnimkou sú len chvíle, kedy si autor na dešifrovanie odkazov a spojitostí medzi jednotlivými obrazmi, pomáha diptychmi. Nejde pritom o prvý raz, čo Kollár využíva tento formálny princíp. Uchýlil sa k nemu už v predchádzajúcom súbore *Field Trip*. Ale ani toto nie je dogma, ktorú by sa Kollár bál porušiť a v knihe sa nachádzajú aj dyptichy, z ktorých jedna fotografia prechádza stredovou čiarou a druhá nie. Niekedy ide o zobrazenie tej istej scény s odstupom času, čím len naďalej zneisťuje diváka v otázke, ktorým smerom sa hýbe tok času. Inokedy sú to fotografie, ktoré nemajú jedna s druhou nič spoločne. Len hlbšou analýzou sa nám začnú jednotlivé fotografie spájať a my sa skutočne vydávame na cestu, ktorú spomínala kurátorka Lydia Dorner.

Tá cesta začína, aspoň v rámci analyzovanej publikácie prvou fotografiou, na ktorej vidíme zvláštnú kompozíciu kresla a okna, medzi ktorými sa dočasne suší nejaký obraz. Za normálnych okolností by teda niekto na kresle sedel a užíval si výhľad cez okno von. Kollár nás akoby usadzuje do kresla, aby sme si prelistovali jeho knihu, ale zároveň akoby nám naznačoval, že pravidlá hry tu nastavuje on, keďže posadiť sa nie je v prípade prvej fotografie uplne jednoduché. Alebo je to len priblíženie sa divákovi, keďže obraz pripomína otvorené okno, tak ako divák otvoril jeho novú knihu? Interpretácií je mnoho, s určitosťou však môžme povedať, že ide o dočasné umiestnenie obrazu, ak to, na čo sa pozeráme, vôbec obrazom je.



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Niekedy sa zdá, akoby Kollár radením svojich fotografií vytváral knihu pre malé deti, ktorým je jedno celkový kontext, ale ktoré sa obsesívnou poruchou zameriavajú na nejaký, na prvý pohľad, nepodstatný detail. Vyzerá to ako dadaistické leporelo, ktoré len tak náhodilo usporadúva fotky na základe repetície nejakého elementu alebo činnosti. Je to krátka vizuálna poviedka? Storyboard k nejakému zvláštnemu filmu? Alebo nebodaj náhoda? U Kollára to môžeme s veľkou pravdepodobnosťou vylúčiť. On sám to pri prezentovaní projektu vo Fínsku v roku 2017, vysvetľuje takto: „Spájam dokopy dva obrázky, ktoré nemajú na prvý pohľad nič spoločné, ale medzi ktorými cítim silné prepojenie, ako diptych. Chcem, aby si divák, ktorý ich vidí jednotlivo, vytvoril vo vlastnej hlave, tretí obrázok. Tým, ako si listuje stranami, si môže sám vytvárať príbeh medzi jedným obrázkom k druhému. Príbeh pritom vôbec nemusí mať začiatok alebo koniec.” [156]

156 Kathleen Hefty, http://officemagazine.net/mysterious-photographer-martin-kollar-his-new-book-provisional-arrangement?page=24



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Takýmto príkladom je radenie fotografií nasledujúcich piatich dvojstrán. Začíname diptychom z vražednej scény a babky na ulici. Scéna vyzerá tak smiešne akoby ju niekto naaranžoval. Dokonca pôsobí, akoby sa malí chlapci hrali na detektívov a číselnými terčíkmi indikovali náhodilé dôkazné predmety, ktoré treba poriadne prešetriť. Ako vždy u Kollára, pôsobí to tak bizarne, že je ťažko uveriť faktu, že sa reálne pozeráme na miesto vraždy. Možno je to práve abseciou toho

najpodstatnejšieho - chýba tu mŕtve telo, zostala tu len krvavá stopa. „Pre mňa emocialitu nevyrábaš tým, že ukážeš nejaký srdcevrúci príbeh, ale že necháš diváka spolupodielať sa na tom príbehu v jeho hlave", [157] vysvetľuje Kollár svojmu kolegovi Andrejovi Bánovi v ich verejnom online rozhovore počas prvej pandemickej vlny v roku 2020. A presne tak to funguje. Miesto mŕtveho tela tam dočasne leží jeho kontúra nakreslená bielou kriedou na koberci. Nikde však nevidíme vyšetrovateľa alebo policajta, ktorý by ju bol býval nakreslil.

Na druhej fotografií nám mikropríbeh s obrysom pokračuje, ale už v úplne odlišnom časopriestore. Vidíme v páse prehnutú babku ako na ulici bielou farbou alebo snáď vápnom, natiera obrubník indikujúci výsadbu stromu. Fotografia pôsobí, ako by bola odfotená niekde vo východnej Európe. Len samotný Kollár pozná myšlienkový pochod, prečo sú tieto fotografie tak nápadito pri sebe. Možno chcel využiť postavu babky a nechal nás divákov vytvoriť si interpersonálny príbeh, v ktorom babka svojím malovaním nahrádza, prácu vyšetrovateľa z prvej fotografie. Alebo naopak, že babka, ktorej síce nevidíme do tváre, ale tušíme, že je stará, čochvíla zomrie a zostane nehybne ležať na chodníku rovnako ako nehybná kontúra mŕtveho tela z prvej fotografie.

Tak či onak, príbeh jasnej bielej čiary pokračuje aj otočením strany. Na nej sa nachádza fotografia mostu cez malú riečku. Most slúžil ako cesta pre autá, čo indikuje plná stredová čiara znamenajúca zákaz predbiehať. Nič neobvyklého, keby most nebol kompletne zničený, akoby ho niekto vyhodil do povetria, či spadol na neho meteorit. Kontinuita stredovej čiary je zrazu zničená. Autor nám ale otočením strany ponúka ďalší mikropríbeh, ktorý sa môže formovať a vytvárať nové synopsie v našej hlave. Opäť vidíme len jednu jedinú fotografiu - tentokrát portét muža, ktorý brutálne zaspal v žltom nákladnom aute. Podľa knihy na prednom skle, môžme

[157] prepis online rozhovoru Andreja Bána a Martina Kollára: https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906

usúdiť, že sa nachádzame buď na blízkom východe alebo minimálne v Grécku, lebo slová na knihe nie sú napísané latinskými písmenami. Muž má ústa tak otvorené, že si vieme predstaviť ten neznesiteľný zvuk chrápania. Nič extra, povieme si, a tak otáčame listom na ďalšiu svojstránku. Bum! Detail obrovského kameňa, ktorý odniekiaľ padol kompletne zničil strechu ružového auta. Nie, nie je to to isté auto, v ktorom chrápal unavený muž. Ale je to kontinuita doterajšieho príbehu. Možno z detonáže zničeného mostu odletel kus asfaltu a pristál sem. Zomrel niekto alebo v čase, keď padol kameň na auto, bolo auto prázdne? A čo keď išlo o vendettu vrahovi z miesta činu na prvej fotografii? Samozrejme, toto sú len interpretácie autora tejto diplomovej práce, ale presne o to ide. Ako diváci máme pri Kollárovi slobodu vytvárať si tieto spojenia a interpretácie. Pretáčame ďalšiu stranu a posúvame sa do ešte väčšieho detailu, zostávajúc v linií aút. Vidíme detail zničenej karosérie, ktorá je zaliatá dvoma typmi expanznej peny. Majiteľ auta evidentne nemá na nové, alebo na náhradny kus, nebodaj na klampiara. A tak zacelil dieru v karosérii týmto spôsobom. Bude jeho riešenie večne?

Kollár používa rôzne metafory na pokračovanie vo svojom vizuálnom naratíve. Pocity, ktoré v nás vytvára sú diplomaticky povedané, znepokojujúce. Napríklad ďalší diptych môže pôsobíť až ako zinscenovaná scéne ekologickej katastrofy. Na jednej fotografii máme podhľad bieleho vypreparovaného holuba. O jeho neživosti svedčia tenké biele nitky, na ktorých je zavesený. Jeho roztiahnuté krídla nám zas pripomínajú poslednú fotografiu zo súboru *Field Trip*, kde na stole leží mŕtvy orol a v bielom plášti odetý človek mu meria rozpätie krídel. Ale späť k fotografii vypreparovaného bieleho holuba. Akoby sa nachádzal v nejakom apokaliptickom filme, pretože má na brušku zavesenú špionáznu kameru. Možno ide o fotografiu, ktorá sa nezmestila do editácie predchádzajúceho súboru o Izraeli alebo je to len suvenír z nejakého zvláštneho múzea. Kadžopádne, Kollár ho dáva do spojitosti s ďalšou fotografiou napravo, na ktorej vidíme extrémne členitú kamenistú krajinu, ktorá je celá prikrytá modrou celtovinou.





Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Určite to však nie je poľnohospodársky typ krajiny, kde býva zvykom prikrývať zem celtovinou pre lepšiu protekciu zeme. Celtovina tu napriek svojej fyzickosti pôsobí metaforickým dojmom skazy celej planéty, je to akoby utopistická vízia skazy, pred ktorou niet úniku. Snažíme sa jej ústť otočením listu a na druhej dvojstrne nachádzame osamotenú fotografiu bizarnej klientky na krajnici cesty.

Je to niečo, kam sa máme ukryť alebo naopak je to mobilné väzenie? Nemáme žiadne ďalšie indície, pretože na fotografii sa už okrem kopcového pozadia, nič iné nenachádza. O niekoľko strán ďalej prehlbuje Kollár náš pocit skliesnenia priestoru, respektíve jasné naznačenie neslobody. Nachádzame sa evidentne vo väzenskej cele, kde je v rohu medzi dvoma stenami umiestnená hrazda na cvicenie. Podobne ako tomu bolo v prípade fotografie z “miesta činu”, kde mŕtvola už nebola prítomná a zostala po nej len kontúra nakreslená kriedou na koberci, ani tu nevidíme žiadnych väznov. Zostali tu po nich však špinavé odtlačky ich topánok na oboch stenách. Tento princíp uplatňuje Kollár často a dobre to v sprievodnom texte knihy Katalóg kontextualizuje umelecký kritik a historik, Aurel Hrabušický. „Neprítomnosť čohosi môže byť silným podnetom k tvorbe, v tomto prípade však znamená odklon od tradície humanistickej fotografie. Martin Kollár patrí už medzi prvých predstaviteľov posthumanistickej fotografie. Podľa nej je nám všetko ľudské rovnako blízke aj rovnako vzdialené.[158]

[158] Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, s 138





Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Kollár nám na fotografiách ukazuje výjavy zo sveta, ktorý je poznačený úpadkom. Tento rozklad však nezobrazuje prvoplánovo, či reportérsky. Nesnaží sa veci pomenovať deskribtívne, a aj napriek tomu cítíme, že niečo nie je v poriadku. Sean O'Hagan, novinár z britského the Guardian píše, že Martin Kollár v *Provisional Arrangement* „preskúmava nestály svet a snaží sa mapovať psychogeografiu neistoty a stagnácie." [159] Cítiť to z viacerých fotografií, ktoré akoby sa vysmievali ľudskému žitiu, jeho egoizmu, vlastnosti zjednodušovať či zanedbávať určité veci. V konečnom dôsledku sa vysmievajú ľudskej hlúposti. „Používa humor ako páku na to, aby sa dostal k hlbším a najmä existenčným reflexiám," hovorí kurátorka Kollárovej výstave v Lausanne, Lydia Dorner.[160] V podstate niečo podobné robil už vo svojom prvom veľkom súbore *Nothing Special*, ale vtedy to bolo prostredníctvom

vnohovrstevných portrétov spoločnosti. Kollár však svoje kompozície čoraz častejšie zbavuje ľudského elementu, depersonalizuje a zovšeobenuje ich. Čoraz menej vidíme tváre ľudí, a tak nemôžeme povedať, či je nám dotyčný sympatický alebo nie, do akej vrstvy patrí a aký je jeho vkus obliekania. Už vidíme len jeho fyzický odtlačok v spoločnosti, niečo čo nám tu dočasne zanechal. Presne tak pôsobí napríklad fotografia s neskutočne zvláštne umiestnenou hŕbou dreva za domom.

---

[159] O'Hagan, Sean: https://www.theguardian.com/books/2016/oct/02/provisional-arrangement-martin-kollar-review

[160] Dorner, Lydia: https://vimeo.com/188797272



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Na prvý pohľad sa môže zdať, že ide o 3D grafiku, na ktorej sú drevené laty usporiadané do nekoordinovaného výbuchu, ako nejaké nadrozmerné zápalky. Ťažko uveriť, že takéto usporiadanie je vôbec fyzicky možné vytvoriť. Hŕba dreva sa doslova vyliala medzi dom a múr. Ďalšia fotografia nám svojím charakterom pripomína obľúbený československý seriál Pat a Mat. Len na nej nevidíme žiadne postavičky, len ich odtačok. Vidíme prepadnutú strechu, cez ktorú do industriálneho priestoru kvapká dažďová voda. Nebolo by to nič nezvyčajné, keby sme si nevšimli, že hneď vedľa kvapkajúcej vody stojí obrovská podpera z paliet, ktorá mala zabrániť prepadu. Akési Don Quijotské riešenie problému, ktoré sa samozrejme ukázalo ako hlúpe a naivné. Príroda si svoju cestu našla rýchlo a hneď vedľa. Podobne komicky pôsobí aj futbalovéo ihrisko na šikmej ploche. Ide o nápaditú reklamnú plochu na Ukrajine poukazujúcu na masjtrovstvá Európy vo futbale, konajúce sa v roku 2012 v Poľsku a na spomínanej Ukrajine. Fotografia zasadená do neľútostného Kollárovho editu však pôsobí viac než kriticky voči ľudskej jednoduchosti.



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Ako už bolo zmienené, Kollár sa čoraz viac zďaluje zobrazovaniu ľudských portrétov a jeho smerovanie vo fotografií sa uberá neúprosným smerom k abstrakcii. V *Provisional Arrangement* sa samozrejme nachádza aj niekoľko portrétnych fotografii, avšak sú buď vykostené na svoju abstraktnosť alebo zobrazujú človeka v stave vysloveného utrpenia alebo aspoň minimálne zvláštne pôsobiaceho kŕču. Kollár nám v niektorých momentoch ponúka pohľady niečoho, o čom chvílu pochybujeme, či je to reálne alebo nie. Je to len model niečoho, alebo ide o živú záležitosť? Je to reálna scéna alebo ide o muzeálnu expozíciu?

V nápaditom diptychu vidíme fotografiu elektrických stĺpov zasadenú v nejakej galérii. Vďaka káblom, ktoré vedú do priestoru si však na chvíľu môžme pomyslieť, že ide o reálne vedenie. Druhá fotografia diptychu operuje s našou skúsenosťou z prvej fotografie, a síce, že si myslíme, že vidíme nejakú zmenšeninu skaly, ktorá je vystavená v interiéri. Opak je však pravdou, lebo sa pozeráme na bizarne zasadenú stenu a parkovisko okolo veľkej skaly. Kollár to však spravil brilatne a scénu odfotografoval počas difúzneho svetla, a tak aj nebo v pravej časti fotografie evokuje,

že ide o pokračovanie interiérovej steny. Podobne na nás pôsobí aj iný diptych, kde na prvej fotografii vidíme trojpodlažný dom vytvorený z kovových trubiek. Ide o maketu? O trezor? Má nebodaj tento objekt slúžiť ľudom na bývanie? Odpoveď nedostávame ani pri pohľade na druhú fotografiu, na ktorej je neživá krava umiestnená do skeletu stroja na odsávanie mlieka. Práve neživé zviera umiestnené do podobne vyzerajúcej konštrukcie ako dom z trubiek, v nás kladie otázky vlastnej existencie. Tie dokonale končia pri makete pacienta reálnej veľkosti ležiaceho na nemocničnom lôžku. Ide o fotografiu zo Slovenska, čo nám prezrádza nenápadný červený nápis “2.ročník”. Pacient leží s otvorenými ústami, ako by práve vydýchol posledný krát. Ako je to už pri Kollárovi príznačné, žiadne ďalšie informácie už ako diváci nedostávame.



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Pri príležitosti Kollárovej výstavy *Field Trip* v Slovenskej národnej galérii vznikla aj knižná publikácia *Katalóg*, ktorá nás vizuálne previedla Kollárovou kariérou. Bolo tam aj niekoľko fotografií, ktoré sa nakoniec nedostali do oficiálnej knihy *Provisional Arrangement*, ktorá bola v londýnskom nakladateľstve Mack, vydaná o rok neskôr. Tieto fotografie sú uverejnené aj na mnohých internetových stránkach fotografických magazínov. Autor tejto diplomovej práce nechce akýmkoľvek spôsobom spochybniť Kollárovú editáciu a výsledných 35 fotografií súboru. Dovolí si však poznamenať, že viacero fotografií, ktoré sa nakoniec do knihy nedostali (ale napríklad boli súčasťou Kollárových výstav) dosahuje veľmi vysokú úroveň a možno by si kvôli svojej vizuálnej rafinovanosti zaslúžili byť zahrnuté v knižnom edite, či už ako alternatíva iným fotografiám alebo pri rozšírenom počte výsledných fotografií.



Martin Kollár, Provisional Arrangement, 2012 - 2015

Kniha *Provisional Arrangement* končí podobne ako aj začala. Nachádzame sa v prázdnej miestnosti so zamurovanými dverami, škaredými tapetami a pravdepodobne chýbajúcim televízorom, ktorý bol kedysi umiestnený na archaickej poličke s malým obrusom. Charakter stola a množstvo kníh na ňom indikuje, že ide buď o religióznu alebo oficiálnu miestnosť, ktorá ale, ako to už v Kollárových miestnostiach býva, zostala prázdna. Táto posledná fotografia jemne pripomína

Kollárov súbor z Európskeho parlamentu, aj keď s tou témou nemá samozrejme nič spoločné. Koniec koncov, ide predsa o toho istého autora, ktorého aktuálny rukopis podlieha vývinu, ale určitý kompozičný postup zostáva nemenný. Potvrdzuje to Sean O' Hagan z britského The Guardian: „Niekedy sa zdá, že vo fotografiách Martina Kollára sa nachádza byrokratická absurdita z filmov Andreja Tarkovského, ale Kollár je až príliž odmeraný pozorovateľ, aby sa z jeho fotografií vynárala Tarkovského poézia."[161] Tak ako nám autor na úvodnej fotografii s otvoreným oknom núkal sadnúť si a ponoriť sa do jeho fotografií, tak nám teraz dáva voľno vstať a nachvíľu si od nich oddýchnúť. Vieme však, že na ne tak rýchlo nezabudneme. *Provisional Arrangement* je zatiaľ posledným Kollárovým projektom, ktorý bol zhmotnený knižne. Možno že v globálnom aspekte nezarezonoval natoľko ako jeho predchoca *Field Trip*, za to však ponúka ucelený obraz o svete, v ktorom je bezpečné skladať zdanlivo nesúvisiace príbeby a naďalej získavať viac otázok ako odpovedí.

[161] O'Hagan, Sean: https://www.theguardian.com/books/2016/oct/02/provisional-arrangement-martin-kollar-review

20. LONG STROLL

Zatiaľ posledným dokončeným projektom Martina Kollára je jeho 42 dní trvajúca pešia očistná púť z Bratislavy do Ríma od 1.12. 2019 do 11.1. 2020. Projekt ešte nie je nikde publikovaný okrem webstránky Martina Kollára. Autor tejto diplomovej práce má k dispozícii celú 42 dvojstranovú maketu z pripravovanej knihy, ale z diskrétnych dôvodov bude analyzovať len materiál, ktorý sa nachádza na Kollárovej web stránke - konkrétne 21 dvojstrán z projektu.

„Môj život sa ocitol v naozajstnej tragédii a nejak som sa tým musel vyrovnať*. V momente spamatávania sa z toho šoku som rozmýšlal nad tým, že by som strašne chcel ísť niekam pešo. Išlo takmer až o nejakú očistnú túru, ktorú som mal v hlave - úisť od normality, ktorá už vlastne normalitou nebola". [162] V úplne paralelnom čase sa Kollárovi stalo niečo podobné, ako keď dostal v roku 2009 ponuku participovať s ostatnými 11 fotografmi na dnes už kultovom projekte z Izraela, *This Place*. Tentokrát sa mu v polke októbra 2019 ozval taliansky fotograf, zakladajúci člen agentúry Noor a najnovšie aj kurátor Inštitútu hlavného mesta Ríma pre kultúrny rozvoj, Francesco Zizola. Spolu so svojím tímom ho pozval, aby na prelome kalendárnych rokov 2019/2020 participoval na projekte Collezione Roma, ktorý je súčasťou Fotografia Festival Internazionale di Roma. Od roku 2003 pozýva festival každý rok niekoľko umelcov do večného mesta s ponukou carte blanche / bielej karty. Úlohou umelcov je vypracovať akékoľvek umelecké dielo, ktoré bude ľubovolným spôsobom súvisieť s mestom Rím. Pre Kollára je zadanie carte blanche ako voda pre ryby. V ťažkej mentálnej situácii potvrdzuje svoju participáciu na projekte. „Tešil som sa, že budem môcť odtiaľto vypadnút a stráviť mesiac, dva v Ríme",[163] opisuje svoje myšlienky vo

* 31.8. 2019 spáchala Kollárova priateľka, režíserka Mária Rumanová, samovraždu

[162] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

[163] prepis online rozhovoru Andreja Bána a Martina Kollára: https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906

verejnom online rozhovore s Andrejom Bánom. Nič však nebolo také ružové, akoby sa na prvý pohľad zdalo. Kollár sa dlho nevedel s rímskymi kurátormi dohodnúť na téme svojej práce, takže formálne bol členom projektu, ale prakticky nemal ešte nič potvrdené. „Stretol som sa s nimi v novembri na Paris Photo a predostrel som im tri návrhy. Každý z nich sa mi páčil a myslím, že každý z nich bol funkčný. Z viacerých dôvodov sa však žiaden z nich nemohol zrealiovať, pretože v tom mali trochu chaos. Bez predstavy o téme som sa teda vrátil domov a naďalej som len tak rozmýšľal. Potom som si ale spomenul na vlastú chuť niekam vyraziť peši a vtedy mi napadlo to známe antické klišé, že všetky cesty vedú do Ríma. Okamžite som sa teda spojil s rímskymi kurátormi a keď mi na to prikývli, nasledovala expresná príprava."[164] V momente, ako Kollárovi v Ríme schválili projekt, stal sa súčasťou tímu okolo iniciátora Francesca Zizolu. Kollár bol tak opäť v dobrej spoločnosti. Okrem neho potvrdili na projekte svoju účasť aj Angličan izraelského pôvodu Nadav Kander, francúzska fotografka Sarah Moon a domáci talianski fotografi - člen agentúry Magnum, Martin Alex Majoli, a dokumentarista Tommaso Protti. „ Všetci títo umelci pracovali v Ríme ako súčasť rezidencie. Všetci okrem Kollára, ktorý sa rozhodol vycestovať do Ríma peši, začínajúc na brehu rieky Dunaj,"[165] vyjadril sa Zizola pre talianske internetové médium uprostred roku 2020, kedy už bol projekt ukončený, no kvôli komplikovanej pandemickej situácii nebol stále prezentovaný. Oficiálna prezentácia je naplánovaná až na rok 2021.

Kollár vyráža 1.12.2019 na svoju prvú fotografickú púť tohto charakteru. Vie, že najpodstatnejšie je, aby bol čo možno najľahšie vystrojený, aby so sebou zbytočne nevláčil haldu ťažkých vecí. „Mal som len pár vecí: tri trička, tri ponožky, foťak, počítač, harddisk a najmä plavky. Vedel som, že budem potrebovať plavky! Ešte som

---

[164] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

[165] Zizola, Francesco: https://www.mattatoioroma.it/mostra/fotografia-nuove-produzioni-2020-per-la-collezione-roma-eng

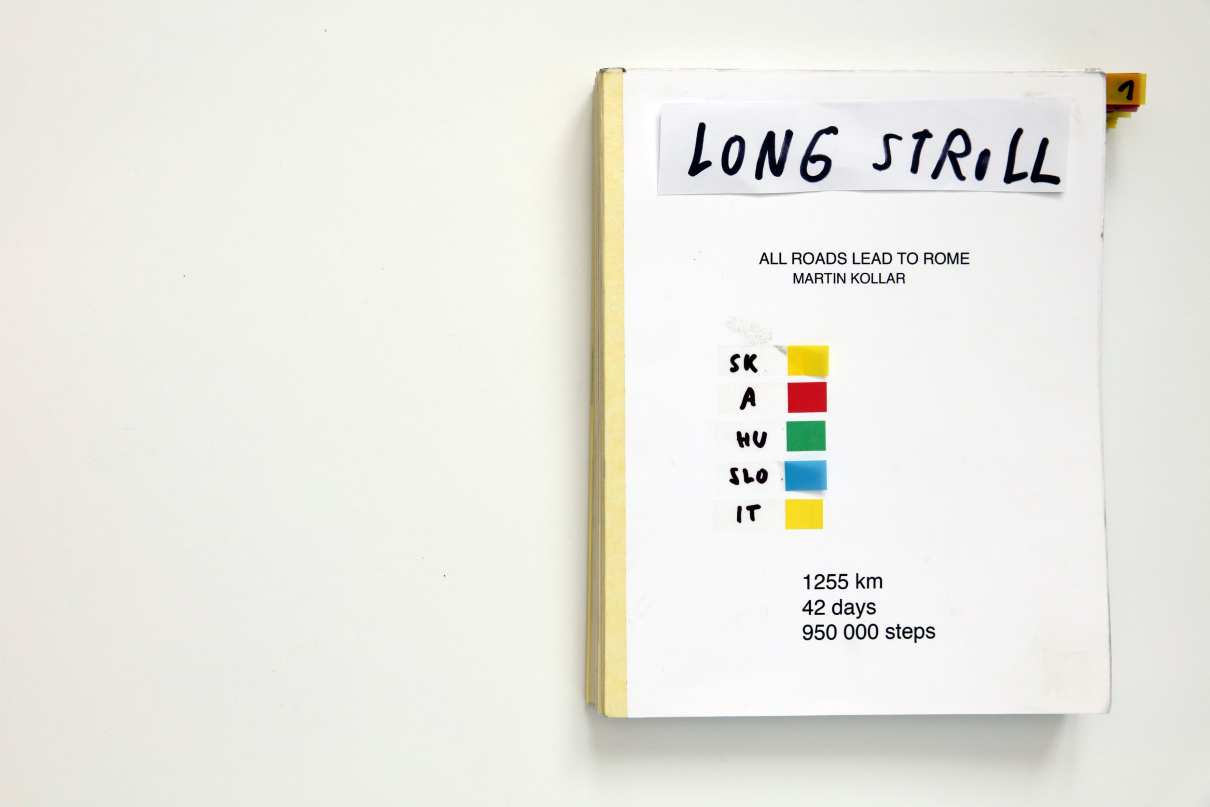
spravil to, čo sa asi fakt nemá robiť - tri dni pred odchodom som si kúpil to najdôležitejšie - topánky. Naštastie som kúpil dobre a celú cestu ma vôbec neodtláčali. Dokopy so všetkým som mal len 6,5 kg!, ” [166] spomína Kollár. Kollár mal od začiatku svojho výletu dosť jasnú predstavu o projekte a tomu podmieňoval charakter cesty. „Ja som strašne chcel už dlho spraviť nejakú vec, ktorá by vznikla v krátkom čase, mala svoj začiatok a koniec, odzrkadľovala nejaký vnútorný stav, ale nemusíš sa tomu venovať roky, ako ja s predchádzajúcimi projektami. Vedel som, že projektom nechcem stráviť viac času ako bude trvať samotná cesta. “[167]

Martin Kollár prešiel 1255 kilometrov z Bratislavy do Ríma za 42 dní a 950 000 krokov a počas tejto cesty prešiel päť suverejných európskych štátov: Slovensko, Rakúsko, Maďarsko, Slovinsko a Taliansko. Na rozdiel od svojich ostatných projektoch, kde bol cielene skúpy na akékoľvek vysvetlivky alebo aspoň udania krajiny pôvodu (vyvrcholenie nastalo v projekte *Provisional Arrangement*), v súbore *Long Stroll* udržiava diváka v absolútnej informovanosti v každom momente. S precíznosťou študenta vytvára maketu knihy, ktorá má jeho rukopis rovnako ako maketa knihy *Cahier*, ktorá sa nakoniec stala aj reálnou knihou. Kniha je koncipovaná tak, že každým otočením dvojstrany sa presúvame o jeden Kollárov deň dopredu v jeho putovaní. Každá strana má svoj farebný post-it, ktorý nám naznačuje, v akej krajine sa práve nachádzame. Farebné post-ity obsahujú číselnú indikáciu, ktorá reprezentuje počet dní na ceste. Navyše, Kollár chce pre dosiahnutie zapojenosti diváka, aby sme si jeho cestu istým spôsobom prešli listovaním knihy spolu s ním. A tak nám dáva jasnú informáciu o prejdených kilometroch ku konkrétnemu dňu na každej strane.

---

[166] prepis online rozhovoru Andreja Bána a Martina Kollára: https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906

[167] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Najdôležitejšou vecou sú však, ako vždy, jeho fotografie. A pri nich sa treba pristaviť, pretože ak sa niekedy Kollár znovunarodil ako fotograf, tak je to v projekte *Long Stroll* alebo po slovensky Dlhá prechádzka. Celé to pôsobí veľmi beatnickým dojmom, akoby to bol nejaký filmový storyboard na Kerouacov román Na ceste - len miesto kalifornských pláni sa musíme uspokojiť so stredoeurópskymi zasneženými cestami uprostred zimy. Kollár fotografuje banality, ktoré mu každý deň skrížia cestu. „Banálnosť je pre mňa akási prchavá prítimnosť bez pátosu. To nič, to stále idúce - to je banálnosť. Tá knižka má v sebe veľa rovín, ale v podstate pôsobí veľmi triviálne. Je naplnená z malých banalít, lebo život je taký - naplnený z malých banalít. [168] Najdôležitejšou vecou pri analýze Kollárovho posledného súboru je akceptovať fakt, že ako fotograf v sebe prestal popierať kameramana a stalo sa tak možno prvýkrát po rokoch. Asi je to zhodou okolností a tragickej udalosti v jeho živote, že zrazu cítil

[168] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

bytostnú potrebu spraviť niečo inak. „Uvedomil som, že nejakým čudným oblúkom som sa vrátil k tomu, čo sme robili na VŠMU v 90tych rokoch. Bol to pracovný postup, cvičenie, kedy sme mali jednotlivými fotografiami, sekvenciou obrazov, porozprávať nejaký príbeh. Pre mňa to vtedy bola prvá koncepčná vec a teraz som jej len dodal skutočne filmový výraz. Asi som to podvedome roky v sebe držal," priznáva Kollár. [169]

Long Stroll s podtitulom Všetky cesty vedú do Ríma je, jednoducho povedané, fotografický road movie. Martin Kollár to ako vyštudovaný filmový kameraman, nijakým spôsobom nepopiera. „V niečom je to trochu lenivý žáner, lebo máš začiatok a koniec. A to ako je to poskladané, má veľa spoločného s filmom," opisuje Kollár svoje poctiy, ktoré mal ešte pred začatím púte."[170] Každopádne, jeho ostatná filmová tvorba kameramana bola veľmi spätá práve s road movie žánrom. V roku 2015 natočil s režisérom Ivanom Ostrochovským film *Koza*, ktorý vykresloval príbeh o bývalom slovenskom boxerovi, ktorý sa teraz necháva za peniaze mlátiť v Západnej Európe. Film sledoval jeho strastiplnú cestu zo Slovenska do zahraničia a späť. V roku 2015 bol za Slovensko dokonca nominovaný na Oscarov. O rok na to, natočil krásny osobný a sugestívny film *Piaty Október* o svojom bratovi, kde si robil kameru aj réžiu sám. S bratom, ktorý čaká na existenčne dôležitú operáciu, vtedy prešiel kus Európy, zachytávajúc bratove myšlienkové pochody bez akéhokoľvek monológu alebo dialógu - čisto len vizuálným spôsobom. Kollárov brat jazdil na bicykli a Kollár ho doprevádzal na aute. Ide o nesmierne poeticky zobrazený film, ktorý je postavený len na obraze - podobne ako fotografia. „Dnes sa film premieta ako povinná jazda pre študentov, [171] hovorí Michal Kondrla, profesor na katedre strihu VŠMU.

---

[169] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

[170] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

[171] Prepis osobného rozhovoru s Michalom Kondrlom, 9.12. 2020



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Kollár teda koncipoval svoju fotografickú road movie tým najjednoduchším spôsobom, ako sa dá. Fotil banálnosti, ktoré sa mu diali každý deň a s trpezlivosťou ich ukladal do mozajky svojho vizuálneho denníka. Samotné mozajky pôsobia ako multiptychy, niečo ako filmová sekvencia. Správny názov je pravdepodobne temirnus technicus polyptych, teda viacero obrazov zobrazujúcich tú istú vec. Element, ktorý Kollár umiestňuje do svojho sekvenčného fotografovania je teda čas. Akoby ho zrazu fascinoval nielen singulárny moment, kedy sa niečo odohrá, ale v rámci spomínanej mozajky nám chce filmovým spôsobom naznačiť čo danej chvíli predchádzalo a naopak, čo sa stalo po nej. „Čas je nástroj, s ktorým fotografia nevyhnutne pracuje. Len v tomto skladaní narúšaš klasické vnímanie času tým, že jednotlivé obrazy rozvrstvíš. Myslím, že takýto posun, už robili kubisti, že narúšali jednotný pohľad v časopriestore," dopĺňa Kollár.[172] Aj keď v tomto projekte sa takáto sekvencia stáva akymsi trademarkom, bez ktorého by stratil momentálnu DNA, nie je to vôbec

[172] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

prvýkrát, čo sa Kollár rozhodol pre takýto výrazový prostriedok. Už v projekte *Stunt man* alebo v knihe *Field Trip* z izraelského prostredia vidno niekoľko takýchto sekvencií, ako napríklad dvojportét bacharky z väzenia alebo zvláštnu aktivitu dvoch mužov, kde jeden druhému nasadzuje na uši niečo ako hadicu z potrbubia a z druhej strany mu do nich fúka. V projekte *Stunt Man* je to miktopríbeh kaskadéra, ktorý si na rukavice dáva asi nepálivý oheň.

Vytváranie sekvencií nie je len filmovým postupom, v histórii s ním pracovalo už mnoho fotografov. Spomeňme napríklad amerického fotografa so slovenskými koreňmi, Duane Michalsa, ktorý v podstate celý život tvorí jednoduché a vtipné fotografické scenáre, ktoré niekedy obohacuje aj o ručne písané priame reči alebo len sprievodný text. Podobne, aj keď už nie s tak jasným rukopisom, je na tom taliansky fotograf Guido Guidi, ktorý takto sekvenčne pracoval časť svojej tvorby. V neposlednom rade, medzi kontemporárnejšie počiny môžme zahrnúť anglického umeleckého fotografa Paula Grahama a jeho nedávnu prácu A Shimmer of Possibility, ktorú vydalo londýnske nakladateľstvo Mack, ktoré zhodou okolností vydalo aj ostatné dve knižné publikácie Martinovi Kollárovi. Graham dokonca na výstavách spája nieľko sekvencií naraz, čím vytvára zaujímavý duálny storytelling. Podobne, aj keď s vlastným vtipom a iróniou to robí Kollár, ktorý dáva dokopy fotografie, ktoré až svojím “správnym” umiestnením vyjadrujú lepšie priestor, v ktorom sa Kollár v danom momente pohyboval. Fotografie medzi sebou pomerovo zväčšuje alebo zmenšuje tak, aby navzájom napríklad držali líniu horizontu, alebo aby pokračovali v odhalovaní priestoru. Niekedy zobrazuje to isté len z iného uhla, aby vytváral v divákovi pocit 3D zobrazenia. Takéto zobrazovanie zrazu pôsobí veľmi hravo, v niečom až detsky, akoby autor nebol schopný rozhodnúť sa v rámci editácie, či sa mu páči viac užší alebo širší záber. Ale práve toto je autorov zámer. Akoby nám tu a tam chcel ukázať každý jeden z jeho 950 000 krokov, a tým nás ako divákov involvoval do svojej cesty. „Naschvál som dával jednotlivým obrázkom priestor na to, aby fungovali s ostatnými. Keď som mal až príliž dokonalú fotografiu, ktorá nešla s

ničím skombinovať, tak som ju tam nedal. Rozhodol som sa totiž, že totálne ignorujem dôležitosť jednotlivých obrázkov, aby fungovali v samostatnosti. Určite sa dá povedať, že fotografie vznikali oveľa rýchlejšie a menšou precíznosťou na kompozíciu ako inokedy.” [173]

Kollár mal od začiatku jasnú predstavu, že cesta do Ríma mu potrvá štyridsať až päťdesiat dní. Povedal si, že čo deň - to dvojstránka v knihe, ktorá bude mozajkovým spôsobom dokumentovať daný deň. Samotné usporiadávanie fotografií do sekvencí však prináša aj zaujímavé grafické usporiadania, akési fotografické ostrovčeky, ktoré sa zakaždým inak rozmiestnia do priestoru dvojstrany. Niekedy kopírujú klasické časopisové zalomenie, niekedy sú odvážnejšie a pripomínajú “hadíka” ktorý sa vlní v pravých uhloch. Občas vytvárajú geometrické obrazce ako trojuhoľník, otočený trojuhoľník, niekedy len diagonálnu líniu a keď bol deň asi chudobnejší na zaujímavosti, tak Kollár nám ponúka len osamotené dve fotografie. Aj samotné usporiadanie fotografií do grafických obrazcov je dôležité a podprahovo vytvára druhé a tretie plány. „Keď si zoberieš dadaistov alebo surrealistov a to ako pracovali s kolážou, tak je to tiež veľmi podobné,” [174] vysvetľuje Kollár. Bez hanby pritom pokračuje v tom, čo si tak veľmi obľúbil vo svojej ostatnej knižnej publikácii *Provisional Arrangement*. Tým je takmer konštantné umiestňovanie fotografie cez stredovú čiaru, cez líniu, kde sa kniha otvára. Je to svojím spôsobom neštandardné riešenie, ktoré by mnoho fotografov razantne odmietlo, pretože to akoby degraduje fotografiu. Pri akejkoľvek vysokej kvalite väzby totiž fotografia stratí aspoň frakciu milimetra, respektíve nemusia úplne presne sadnúť obe časti obrazu. Kollára to nijakým spôsobom nevyrušuje. Naopak, vníma to ako zaujímavý prvok storytellingu v prislúchajúcom knižnom médiu.

---

[173] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

[174] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

Charakter fotografií sa samozrejme nedá popísať jedným slovom alebo jedným paragrafom. Je to zmes osamelého pútnika, ktorý si zachováva dištanc pozorovateľa s uštipašným humorom pre neho tak príznačným. Je to kombinácia vizuálneho filozofa, ktorý pokračuje v hľadaní prchavého a človeka, ktorý len reaguje na to banálne, čo sa deje v jeho bezprostrednej blízkosti. Za zmienku taktiež stojí určité fotografické megalomanstvo pri najnovšom Kollárovom projekte. Kým v poslednom knižnom projekte *Provisional Arrangement* sa nachádza len 35 fotografií, plná verzia knihy *Long Stroll* obsahuje až separátnych 227 fotografií. Množstvo obrazového materiálu samozrejme ponúka aj množstvo repetitívne sa opakujúcich tém alebo výjavov, ktoré Kollár systematicky fotografuje už niekoľko rokov. „Áno, je tam niekoľko odkazov, ktoré si prenášam zo série do série," priznáva Kollár v osobnom rozhovore. Sú tam zobrazení ľudia vo fragmentálnych výjavoch z ich života. Kollár ich miestami zobrazuje vtipným spôsobom, ako keby sa vrátil späť do vlastného súboru *Nothing Special*.

Príkladom je desiaty deň v Slovinsku po 284km v nohách, kde nám Kollár ponúka malú etudu vodiča kamiónu a jeho patáliu s vysypaným pieskom na ceste. Evidentne sa mu otvorila vlečka a následne sa z nej vysypal piesok. Pánko to chvíľu rieši, ale nemá inú možnosť ako vzdať sa už strateného piesku, zatvoriť vlečku a zabrániť úniku ďalšieho materiálu. Komicky pôsobia najmä posledné dve fotografie, kde najprv telefonuje s niekym, aby podal report o strate a nakoniec nám fotografia z miesta kamiónu naznačuje, že aj tak odišiel, nechávajúc za sebou kôpku piesku uprostred cesty. Toto sú presne tie banálnosti, o ktorých Kollár rozpráva. Ťažko by to dopredu napísal nejaký scenárista.





Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Jemný úsmev na tvári nám môže spraviť aj traktorista niekde v Rakúsku v piaty deň putovania. Kollár nám ukazuje akoby dva inverzné diptychy. Na ľavej strane knihy sa nachádza šikmo rastúci strom a traktorista blížiaci sa k nemu v rovnakom diagonálnom smere. Na pravej strane knihy nasleduje bočný pohľad na traktor a iný odťatý strom. Jednoduchá a veľmi funkčná skratka, ktorá samozrejme nie je reálnym dokumentovaním traktoristovho výrubu stromov, len Kollárovým vizuálnym konštruktom, akýmsi rýchlym fotografickým komiksom. Zdanlivo kubistický pohľad na vykonštruovaného vraha a jeho obeť. Alebo len ďalší príklad toho, aké nevinné a nenásilné fotografie stačia Kollárovi na to, aby v nás vyvolal pocit ukončenia niečoho živého. V skutočnosti obsahuje *Long Stroll* veľké množstvo fotografií, ktoré sa priamočiaro venujú téme smrti. Kollár ju ilustruje vďaka mŕtvym zvieratám a len ťažko si to nemôžeme spájať s nedávnou osobnou Kollárovou tragédiou. Pritom zvieratá, animálnosť a ich smrť nie je vôbec novou témou v Kollárových fotografiách.

V pomerne veľkom množstve sa nachádza už v izraelskej sérii *Field Trip*, kde zvieratá slúžili na rôzne testy alebo ich smrť evokovala koniec slobody. Skutočne nadmerné zobrazenie mŕtvych tvorov rôzneho typu Kollár najskôr zľahčuje, že to nebolo nijakým spôsobom plánované, ale neskôr priznáva, že bol na tieto úkazy veľmi pozorný. „Bol som citlivý na to, čo sa stalo doma, no na druhej strane, tým, že som chodil rôznymi cestami, som toho fakt veľa videl. Keďže som nad tým rozmýšlal už predtým, nebola to pre mňa nejaká abnormalita, bral som to takpovediac za pochodu.”[175]

[175] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Dobrým príkladom zvieracej smrti v prítomnosti ľudského elementu je napríklad šiesty deň v Maďarsku. Skupinka troch chlapov najprv nájde mŕtveho psa pri ceste. Už táto samotná fotografia by stačila na to, aby sme s vizuálnou spokojnosťou išli ďalej. Ale Kollár nám potom ukazuje podobného psa ako leží mŕtvy v potoku pri krajnici. Na pravej strane knihy pokračuje sága s mŕtvym psom a chlapmi. Dva páni síce odišli, ale prišli traja noví. Jeden mŕtveho psa akoby hladkal na rozlúčku, cítiť trúchlivé emócie, ktré sa prenášajú do ďalšej fotografie, kde je pes dokonca prykrytý dekou. Ťažobnú tému mojzaky zdanlivo premieňa Kollár na humor, kedy zobrazuje moment, ako chlapi ďakujú miestnemu majstrovi, ktorý sa pravdepodobne postaral o odnos mŕtvoly.

Ďalším dňom, v ktorom nám Kollár ukazuje prítomnosť smrti je deň číslo 20 v Taliansku, kedy mal v nohách už úctihodných 565km. Hneď prvá fotografia je reznutá dávkou satiry a cynizmu. Pred exteriérovou tapetou zobrazujúcou krajinu s topiacim

sa snehom, je na ulici pohodená priehľadná igelitka so smeťami. Prvá časť tejto deskribcie akoby išla v duchu rozvodnenej rieky, druhá je už predzvesťou ničoho iného. Pokračujeme diptychom mŕtvej srny na čistinke. Prvá fotorafia je celok z diaľky, druhá je neuprosný nadhľad z bezprostrednej blízkosti. Napriek skutkovej podstate, že je srnka mŕtva, je niečo elegantné na tejto fotografii. Srnka má predné nohy akoby v procese ukladania na zem, ako keď sa baletka po predstavení ukloní a za chvíľu vytreskne v sále frenetický potlesk. Lenže ak je niečo, čo spája tieto separátne fotografie uložené v Kollárovom grafickom usporiadaní, tak je to pietne ticho. Mozajku uzatvára fotgrafia rieky, ktorá akoby nám pripomínala Herakleitov odkaz, že dvakrát do tej istej rieky nevstúpiš a že smrť každého jedinca mení niečo malé na tomto svete. Fotografia odhodených smetí pripomínajúcu nehybné telo srnky, je však v príkrom rozpore s touto tézou a dáva nám pocit bezmosnosti a zbytočnosti.



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Ďalšou mikrotémou alebo skôr subjektom, ktorá sa v Kollárových fotografiách ťahá už niekoľko po sebe idúcich súborov, je sloboda vyjadrená prostredníctvom vtákov. Tí sa vyskytujú v rôzných mŕtvo-vypchatých polohách tak v súbore *Field Trip* ako aj v cykle *Provisional Arrangement*. V treťom dni Kollárovej púte *Long Stroll* je hlavný vizuálny dôraz kladený na nadrozmerného umelého havrana, ktorý má chrániť štosy slamy v rakúskej dedine. Kollár sa, akoby sedel za filmovou kamerou osadenou na kolajnici, približuje v jednej priamke k čiernemu havranovi s rozprestrenými krídlami. Nielenže sa havran približovaním naturálne zväčšuje. Kollár umocňuje emóciu čierneho vtáka aj tým, že jednotlivé fotografie zväčšuje medzi sebou aj pomerovo. Divák tak dostáva vizuálnu ilustráciu romantickej básne Havran od Edgara Allana Poea, slávneho amerického básnika 19. storočia: „*December bol práve chmúrny, čarodejne divo-búrny, uhoľ z krbu odblesk chmúrny vrhal vôkol v tôní sbor. Túžil som za rána svitom, po srdci od mieru sýtom, nie od smútku, bôľu spitom, myseľ dvíhal k raju hor, kde: Lenorou: mŕtvu milú menuje anjelov chór; v kruhu hviezdnom žiaden*

spor!"[176] Alebo v tejto triole zväčšujúceho havrana môžme cítiť znepokojivý odkaz na psychologický thriller Vtáky od velikána svetovej kinematografie, Alfreda Hitchcocka. Nech pôsobí čierny zväčšujúci sa havran akokoľvek strašideľne, určitá asociácia na tému slobody je tu stále prítomná aj vďaka subtílnej metafore ostatnej fotografie tejto mozajky. Ide o sípku s obylím, ktoré dávno "prerazilo" kapacity sýpky a tlačí sa von. Element letiacich vtákov sa na stránkach makety knihy *Long Stroll* vyskytuje často, bohužial viac v tej nepublikovanej polovici. Ale napríklad v 14. deň putovania v zasneženom Slovinsku vidíme okrem iného triptych letiaceho vtáka ako pristáva na dopravnej značke. V 23. deň putovania v Taliansku zas sledujeme dron na oblohe, ktorý nápadne pripomína fotografiu z cyklu *Provisional Arrangement*.

Na otázky slobody reaguje Kollár aj sériou desiatich polovníckych posedov počas siedmeho dňa putovania rakúskou krajinou. Séria pôsobí ako architektonická štúdia tohto typu dočasného obydlia. Divák má podobne skrúšené pocity, ako keď listoval v Kollárovej knihe *Field Trip* a mal pocit, že niekto ho permanentne sleduje. „Bolo pre mňa fascinujúce, že vždy keď som prechádzal hranice, tak som to cítil. Niekoľko krát ma najmä v Rakúsku a v Maďarsku zastavili policajti a pýtali sa kam idem. Sú to tie staré rakúsko-uhorské zvyky."[177] Tento psychologicky diskomfort je ilustrovaný rafinovane umiestnenou centrálnou fotografiou tabule policajta v reálnej veľkosti. Kollár nám ho naschvál prezentuje z uhlu, aby sme jeho neživotnosť odhalili na prvý pohľad. Je to atrapa, ktorá nás stráži. Akoby autor poukazoval na to, že celý systém kontroly, ktorý sme si ako ľudstvo sami nastavili, je v podstate len atrapa. A že kontrolný systém je len tak inteligentný, ako ľudia, ktorí ho vymysleli. Kollár sa v otázkach slobody vyjadruje ako fotograf od svojich začiatkov, pretože to vychádza z jeho podstaty myšlienok slobodného umelca.

---

[176] Poe, Edgar Allan, https://zlatyfond.sme.sk/dielo/5106/Poe_Havran/1

[177] prepis online rozhovoru Andreja Bána a Martina Kollára: https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906





Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Niekedy narazíme na deň pútnika nič nehľadajúceho a nič nenachádzajúceho. Niekedy je aj to nič esenciou všetkého. Dokazujú to napríklad po sebe idúce talianske dni 32 a 33. Kollár sa najprv limitoval na dve fotografie viaduktu s dialnicou. Viadukt začína v tuneli, filmovým švenkom sa dostávame na druhú fotografiu, ktorá mieri k jemne osvetleným kopcom. Viadukt je v celej svojej dĺžke prázdny, akoby zosobňoval vnútorné pocity autora. Asi je to spôsobené aj skorým ránom. „Od 1. decembra do štvrťky januára sú najkratšie dni. Necítiš len priestor, ale aj čas."[178] V prádzej atmosfére talianskej cesty pokračuje Kollár aj v nasledujúcej dvojstrane. Tentokrát sa nám naskytáva scenéria z pohľadu samotného chodca pri kľukatej ceste. Akoby autor anznačoval, že nie každý svoju očistnú púť dokončí. Ilustruje to diptychom karosérií starých automobilových vrakov zaparkovaných u niekoho v stodole. Vraky sa už nikam nepohnú, Kollár so svojou determináciou pokračuje ďalej.



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

[178] prepis online rozhovoru Andreja Bána a Martina Kollára: https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906





Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

„To kráčanie je istým spôsobom terapeutické," [179] priznáva sa Kollár v osobnom rozhovore. Rôzne verzie očisty sa nachádzajú na mnohých stranách. Už samotný autorov prístup je kajúci a prísny voči sebe samému. „Rozhodol som sa nešidiť, veď už nie som malý. Do toho súboru som mohol dať hocičo, čo som už mal nafotené. Ale skutočne som do každého dňa dal len to, čo som nafotil v ten deň. Rovnako, keď bolo zlé počasie a tri dni som išiel popri talianskej diaľnici, zastavovali mi autá a chceli ma zobrať. Poďakoval som sa a pokračoval pešo." [180] Kollár používa jasné metafory očisty, akou je napríklad vodná hladina, ktorá pozýva diváka na mrazivý kúpeľ. Konkrétne je tomu tak v dni číslo 19. V neútešnom diptychu vidíme ako niečo práve padlo do jazierka pod viaduktom a vytvorilo tým malú explóziu. Pohyb na vodnej hladine evokuje život, a tým aj očitu od smrti. Aj v 36. deň putovania je autor skromnejší na počet fotografií, ktoré nám ponúka. Ide o panoramatický diptych malej vodnej hladiny, pravdepodobne slúžiaci na chov rýb. Fotografie sú spravené s architektonickým pokojom, ktorý dotvára hmlisté počasie a prázdnota z neho sršiaca. Ide skôr o meditatívnu očistu mysle ako o fyzický kontakt s vodnou hladinou. Okrem vodných metafor očisty, použil Kollár aj fotografie, ktoré evokujú očistu ohňom. Je tomu tak už v cieľovej rovinke Kollárovho putovania, dva dni pred príchodom do Ríma. V mozajke piatich fotografií vidíme dvoch živých a jedného mŕtveho psa. K tomu nám autor ponúka dva celky na krajinu s dominantou veľkého kúdelu bieleho dymu. S najväčšou pravdepodobnosťou nejde o nič drastické, asi len regulérne práce na záhradkách, ktoré sa končia palením listov alebo niečoho podobného. Divákovi, ktorý z vlastnej skúsenosti alebo aspoň z nejakého cestopisného dokumentu, pozná atmosféru Varanasi v Indii, musí dym spojený s kričiacimi alebo mŕtvymi zvieratami, zákonite vytvárať nové interpretácie smrti a očisty ohňom.

---

[179] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

[180] prepis online rozhovoru Andreja Bána a Martina Kollára: https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906





Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Kollár sa chcel všemožne vyhnúť emóciam spojených s Vianocami a konkrétne Štedrému dňu. Človek by hádam čakal niečo ako ten povestný tanier prestretý na stole pre potulného okoloidúceho alebo niečo v podpnom duchu. Keďže Kollár vyrazil z Bratislavy 1.decembra 2019, vianoce by mali byť 24. deň jeho cesty. „Pôvodne som si myslel, že pojdem medzi 40 - 50 dňami, odhadoval som to na takých 45, lebo som si myslel, že každý týždeň budem mať jeden deň voľný, ale nakoniec ma to nebavilo a chodil som každý deň okolo 30 kilometrov. Jeden jediný deň som mal voľno, a to bolo v Benátkach na Štedrý večer, lebo som vedel, že tam budú na Vianoce otvorené hotely. Aj tak som si tam dal 30 kilometrovú prechádzku…"[181] V edite, ktorý sa nachádza na oficiálnej stránke autora, sú však vyobrazené len dni 23 a potom 26. V prvom je už spomínaný dron a séria pyramíd vytvorená z pivných sudov. Sudy sú nafotené sekvenčným približovaním sa, podobne ako tomu boli v prípade kovového havrana v Rakúsku. Ťažko povedať, či zdanlivá geometrická podobnosť s vianočným stromčekom je alebo nie je zámer. Deň číslo 26, ktorý vychádza na druhý sviatok vianočný, je ďalším do zbierky s nálepkou osamelý. Dvojportrét staršej pani na prepravnej lodi pri okne je sprevádzaný osamoteným úzkym domom, ktorý sa ako jediný živý vojačik týči nad trsom tráv. Nič patetické, nič vianočné.

Ak čakáte heroické či epické vyvrcholenie Kollárovho putovania, tak čakáte zbytočne. Je to skôr intímne vyvrcholenie, zavŕšenie očisty a v neposlednom rade isté znovuzrodenie. Predposledný 41. deň len tridsať kilometrov od Ríma dáva Kollár dokopy mozajku, ktorú koncipuje ako antickú pyramídu. Áno, podobný pyramídový tvar, s akým sme sa už stretli, keď Kollár sekvenčne fotografoval približovanie sa k pyramíde vytvorenej z pivných sudov tesne pred Vianocami. Tentokrát je dominantou mozajky veľký civilný bazén, ktorého voda, je na rozdiel od ostatných vodných hladín v projekte *Long Stroll*, skutočne čistá. Bazén je vyfotografovaný z pohľadu, ktorému veríme, že patrí človeku, ktorý si doň ide zaplávať. Ak si spomenieme na moment, v ktorom sa Kollár v online rozhovore rozprával s Andrejom Bánom, priznal sa mu, že

[181] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020

napriek skromnému cestovateľskému šatníku, mu v ruksaku nechýbali plavky! V mozajke predposledného dňa sa nad dominantnou fotografiou bazénu týči fotografia robená z extrémneho podhľadu. Je na nej elektrický drôt s výstrahou v podobe lebky, skrížených hnátov a explicitného textu v taliančine Pericolo di morte - Nebezpečenstvo smrti. Základ pomyselnej pyramídy tvoja po boku subtílne fotografie motocyklistov, ktorí pravdepodobne zahynuli na ceste. Ide o akési symbolické náhrobky popri ceste. Pozorný divák si spomenie na staré vraky aút ukryté v talianskej stodole, na množstvo mŕtvych zvierat nájdených po ceste, na očistné metafory v podobe vodných hladín a dymiacich sa pahrieb. To všetko si divák spätne obohráva vo vlastnej vizuálnej a interpretačnej pamäti pred tým, ako otočí stranu, ktorá bude definitívne posledná v tomto súbore. Bude na nej Rím, večné mesto!



Martin Kollár, Long Stroll, 2019 - 2020

Na poslednej 42. dvojstrane je skutočne zachytený Rím, ale bez turistických pohľadníc Kolosea či fontány di Trevi. Mozajka je komponovaná akoby otočená pyramída, čím vytvára inverzné grafické pokračovanie predchádzajúcej dvojstrany. Nie je to ale dokonalá pyramída, pretože v skutočnosti ide o tvar ženskej maternice. „Teší ma, že to tam niekto vidí. Neviem, či to takto finálne zostane, ale maternica má reprezentovať Rím ako matku miest." V skutočnosti však ide o viac ako zdanlivo perverznú grafiku. Ide o dokonanie putovnej očisty Martina Kollára, ktorou sa chcel vnútorne vysporiadať s tragickými udalosťami zpred niekoľkých mesiacov. Grafickú mozajku maternice tvoria štyri pohodené puklice umiestnené v hornej časti kompozície. Ide s najväčšou pravdepodobnosťou o vaječníky, obsahujúce vajíčka ako nevyhnutná súčasť reprodukcie. Puklice symbolizujú jednak dlhú cestu Kollára do Ríma, ako aj cestu vajíčka z vaječníka do maternice, kde má nastať oplodnenie spermiou. Práve tu sa núka možná interpretácia, prečo je ďalšou mikročasťou poslednej dvojstrany diptych skríženej cisterny. Autor tejto diplomovej práce necháva vylúštenie tejto citlivej metafory na čitateľa, respektíve na diváka Kollárových fotografií. Pred predstavením finálnych dvoch obrazov v súbore *Long Stroll* nechajme samotného autora povedať, čo ho inšpirovalo k týmto fotografiám. „Ako som sa blížil k cieľu, rozmýšľal som, že vlastne aj tomu Rímu sa musím nejak fotograficky venovať. A keďže som celú cestu fotil banálnosti, tak som rozmýšlal, akú banálnosť ukážem, keď tam dojdem. A potom mi napadlo, že prvé čo spravíš po takomto výlete je, že bachneš veci do práčky. Je to svojím spôsobom očista."[182] Posledné dve fotografie sú zábery z verejnej práčovne, najprv polodetail štyroch veľkých práčok a následne celok práčovne, na konci ktorej je mladá rodina s dieťaťom. Autor tejto práce si mysli, že ani tak bezvýznamný detail ako rodina čakajúca na konci práčovne, nie je v prípade Kollára náhoda. Na tejto poslednej fotografii, v bezpohlavnej rímskej práčovni, sa toho narodilo viac.

[182] Prepis osobného rozhovoru s Martinom Kollárom, 1.4. 2020



Tieto slová sú hádam dobrou bodkou za analýzou Kollárovho posledného, ešte nie úplne zverejneného, súboru *Long Stroll*. Ide o vydarený experiment na pomedzí fotografie a filmovej narácie. Ide o nevídaný asketizmus, kedy sa autor nielenže vystavuje fyzickému diskomfortu, ale dobrovoľne akceptuje dlžku najkratších dní v roku ako svoj najbližší každodenný deadline.

Autor tejto diplomovej práce si myslí, že viac ako kedykoľvek inokedy, *Long Stroll* je v prvom rade osobný projekt, ktorý vznikol na objednávku samotného Kollára. Je to ďalší krok v rámci vývinu jedného unikátneho fotografa a vizuálneho umelca. V rôznych hĺbkach a rovinách nachádza divák niečo z každého jedného doterajšieho Kollára, ktorého mal možnosť sledovať od konca 90tych rokov. Tentokrát nám už autor neponúka len satirický portrét človeka ako v súbore *Nothing Special*, už to nie je len bizarný výrez reality, v ktorom žijeme ako v cykle *Cahier*. Kollár nás už nefascinuje len niečím, čo sme doposial nikdy nevideli ako v súbore *Field Trip* a už to

nie je len čisté filozofovanie o nestálosti sveta ako tomu bolo v cykle *Provisional Arrangement*. Tento nový Kollár má niečo z každej svojej predchádzajúcej verzie a do vizuálneho mixu primiešal dve nové ingrediencie - improvizáciu a hlbokú osobnú traumu. Práve tieto atribúty sú katalyzárotom projektu *Long Stroll* a len čas ukáže, ako prijme odborná verejnosť tento Kollárov počin, keď projekt uzrie svetlo sveta v miere, v akej si to najlepší slovenský dokumentarista zaslúži.

ZÁVER



Daniel Laurinc, Inštálácia výstavy Field Trip v SNG, Bratislava 2015

Martin Kollár patrí k nielen najvýraznejším postavám slovenskej dokumentárnej fotografie, ale ašpiruje aj na jedného z najlepších slovenských fotografov vôbec. V stredoeurópskom regióne bol na začiatku nového milénia priekupníkom farebného dokumentu a mnohí dodnes kopírujú jeho rannú tvorbu. Ako vyštudovaný kameraman neustále strieda fotografickú a filmársku tvorbu. Táto kombinácia je pre neho obojstranne prínosná a pomohla mu vypracovať si svoj nezameniteľný farebný rukopis plný humoru, irónie a surrealizmu. Neustále ho rozvíja a v každej novej téme nachádza hlbšie úrovne. Pôvodná „streetphoto“ tak prechádza do abstrakcie. Jeho tvorbu silne ovplyvnili miesto a doba, v ktorej sa narodil. Napriek tomu, že jeho objektív už roky mieri mimo domovské Slovensko, pocity a poznatky, ktoré prežil v mladosti inteligentne pretavuje na zmysluplné dokumentárne súbory, ktoré oceňujú kritici po celom svete. Aj preto je Martin Kollár už dnes svetovým fotografom.

ZOZNÁM SAMOSTATNÝCH VÝSTAV

2019 Field Trip, Riga Photomonth, ISSP Gallery, 16. 5 -15. 6. 2019

2018 Photo London, Provisional Arrangement, HDM Gallery,Somerset House, 17.5 - 20.5. 2018

2017 Field trip, European Center for Arts, Bialysztok, Poland 16.9-15.10 2017

2017 Lodz Fotofestiwal, Provisional Arrangement, Fabryka Sztuki Gallery. 01.06.2017-June 2017

2016 Provisional arrangement, Unseen, Stephan Witschi Gallery, Amsterdam, September

2016 Provisional Arrangement. Musée de l'Elysée, Laussanne, Switzerland, 20.8.– 25.12.2016

2015 Martin Kollár. Field Trip / Exkurzia. Slovenská národná galéria, Esterházyho palác, Bratislava, Slovensko, 29. 10. 2015 – 28. 2. 2016-07-28

2015 Field Trip. Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ / Capa Center, Budapešť, Maďarsko, 4. 9. 2015 – 5. 10. 2015

2015 Field Trip. ZEPHYR – Raum für Fotografie, Reiss-Engelhorn-Museen, Mainheim, Nemecko, 22. 3. – 31. 5. 2015

2015 Provisional Arrangements. Musée de l'Elyseé, Laussanne, Švajčiarsko, 23. 1. – 31. 5. 2015

2014 Field Trip, Quai 1, Vevey, Švajčiarsko, 5. 3. – 12. 4. 2014

2012 Tranzit. Tranzit Gallery, Bratislava, Slovensko, 2. 11. – 2.12. 2012

2011 Cahier. Chapelle de láncien hôpital général, Cleremont-Ferrand, Francúzsko, 30. 6. - 4. 9. 2011

2011 Nothing Special. A la Galerie du Théâtre, Ville de Gap, Francúzsko, 18.1. – 5. 3. 2011

2009 Nothing Special. Lille Europe XXL, La Masion Folie de Mons-en-Baroeul, Lille, Francúzsko, 20. 6. -12. 7. 2009

2009 New Slovak Photography. Prague Biennale Photo 1, Karlínska hala, Praha, Česká republika, 14. 5. – 26. 7. 2009

2008 Nothing Special. Le Château d'Eau, Toulouse, Francúzsko, 25. 6.-14. 9. 2008

2006 Nothing Special. 13th International Month of Photography, Batagianni Gallery, Atény, Grécko, 4. 10. – 27. 10. 2008

2006 Nothing Special. Miesiac Fotografii w Krakowie / Krakow Photomont, Kolanko No. 6, Magazyn, Krakov, Poľsko, 5. 5. - 31. 5. 2006

2006 Nothing Special. Freelens Galerie, Hamburg, Nemecko, 24. 8. – 18. 10. 2005

2005 Martin Kollár. Bildungszentrum der Stadt Nürnberg, Nemecko

2005 Ordinary Days / Re (-) viewing the city. Guangzou Photo Biennial, Guangdong Museum of Art, Guangdong, Čína, 18. 1. – 28. 2. 2005

2004 Slovakia. Kathleen Ewing Gallery, Washington DC, USA, 23. 4. – 29. 5. 2005

2004 Martin Kollár. Siemens_artLab / Galerie Ernst Hilger, Viedeň, Rakúsko

2003 Európa. Slovensko 001 – Obrazová správa o stave krajiny. Kabinet fotografie, Dom umenia, Opava, Česká republika, 14. 1. – 16. 2. 2003

2002 Raport o stanie kraju 001, Mała Galeria ZPAF – CSW / Litlle gallery CCA – UPAP / Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Varšava, Poľsko, 5. 11. – 29. 11. 2002

2002 Obrazová správa o stave krajiny 001, Dom fotografie, Praha, Česká republika, 10. 10. – 17. 11. 2002

2001 Slovensko 001. Obrazová správa o stave krajiny. Mesiac fotografie / Galéria Mesta Bratislavy, Bratislava, Slovensko, 4. 11 – 16. 12. 2001

2000 Európa. Galéria Profil, Bratislava, Slovensko, 7. 10. – 1. 11. 2000

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY A ZDROJOV

Bianchi, Oliver: Martin Kollár, Cahier, Diaphane éditions, 2008

Birgus, Vladimír: katalóg k výstavam Martina Kollára v Galérii Oskara Kokoschky a v galérii Velryba, KANT, 2002, Praha

Birgus, Vladimír: Martin Kollár: Slovensko 001. Ateliér, 2002, č. 24 (5.12.2002)

Dorner, Lydia: Provisional Arrangement, Museé de l'Elyseé and Mack, 2015

Hrabušický, Aurel: Martin Kollár, Katalóg, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2015

Fišerová, Lucia: Martin Kollár. Nová slovenská fotografia = New Slovak Photography. Eds. Václav Macek – Lucia L. Fišerová. Bratislava: FOTOFO, Stredoeurópsky dom fotografie, 2010

Gavulová, Lucia: Martin Kollár – rozhovor. Vlna, 5, 2003, č.17

Kerekesová, Katarína - Kerekes, Peter: Kollár, Martin: Nothing Special, Arles, Actes Sud, 2008

Kindl, Eugen: Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny, Inštitút pre verejné otázky, Bratislava, 2001, ISBN 80-88935-25-3

Kollár, Martin: This place, Mack 2014

Kollár, Miroslav: Slovensko 001, Obrazová správa o stave krajiny, Inštitút pre verejné otázky, Bratislava, 2001, ISBN 80-88935-25-3, strana 6

McLaren, Stephen – Formhals, Bryan: Photographers Sketchbooks. London: Thames & Hudson, 2014

Močková, Jana: rozhovor s Martinom Kollárom: døkument1, @ARTTODAY, občianske združenie, Jana Močková, 2019

Pospěch, Tomáš: 5lovensko, Vaculik Advertising, Bratislava, 2007

Pospěch, Tomáš: Úsměvný Martin Kollár. *Právo – Salon,* 31. 10. 2002.

Pospěch, Tomáš: Martin Kollár: The New Document. Czech Republic, Slovakia, Hungary, Poland: Imago, 2005, č 20

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=66

http://dennik.hnonline.sk/servisne-prilohy/28523-dokumentarna-fotografia-caka-na-svoju-renesanciu

http://fototapeta.art.pl/2002/oko.php

http://www.spectator.sme.sk/c/20009886/martin-kollar-the-extraordinary-behind-the-ordinary.html

http://www.slate.com/blogs/behold/2014/03/30/martin_kollar_nothing_special_examines_the_often_bizarre_world_of_eastern.html

http://www.backlight.fi/archive/BL05/uk/02.htm

http://www.slate.com/blogs/behold/2013/04/29/martin_kollar_a_unique_take_on_the_world_of_television_news_photos.html

https://www.lensculture.com/articles/martin-kollar-army-cooks

http://fotofestiwal.com/2009/martin-kollar-2/

http://www.diaphane-editions.com/livre.php?id=37

https://blogs.letemps.ch/vues/2015/06/29/martin-kollar-je-me-sens-comble-lorsque-jarrive-a-une-abstraction-de-la-realite/

www.photobookstore.co.uk/blog/photobook-reviews/martin-kollar-field-trip

http://www.kultura.pravda.sk/galeria/clanok/76603-martin-kollar-vysvetlovat-pribehy-fotografii-textom-je-zbytocne/

http://www.dox.cz/en/exhibitions/this-place

https://www.youtube.com/watch?v=bze09SktxY4

http://www.thegreatleapsideways.com/?ha_exhibit=field-trip-a-conversation-with-martin-kollar-2

http://www.mackbooks.co.uk/books/74-Field-Trip.html

http://officemagazine.net/mysterious-photographer-martin-kollar-his-new-book-provisional-arrangement?page=24

http://prixelysee.ch/en/nomine/martin-kollar/

https://www.facebook.com/watch/live/?v=555122161799906

https://www.theguardian.com/books/2016/oct/02/provisional-arrangement-martin-kollar-review

https://vimeo.com/188797272

https://www.mattatoioroma.it/mostra/fotografia-nuove-produzioni-2020-per-la-collezione-roma-eng

OSOBNÉ ROZHOVORY

Osobný rozhovor s Martinom Kollárom z dní 19.10. 2015, 4.5.2016, 5.5.2016 a 1.4.2020

Osobný rozhovor s Václavom Macekom zo dňa 27.6.2016

Osobný rozhovor so Soňou Holúbkovou zo dňa 12.1.2016

Osobný rozhovor so Stanislavom Szomolányim zo dňa 19.7.2016

Osobný rozhovor so Norom Hudecom zo dňa 24.7.2016

TELEFONICKÉ ROZHOVORY

Telefonický rozhovor s Martinom Marenčinom zo dňa 26.5.2016

Telefonický rozhovor s Petrom Kerekesom zo dňa 27.5.2016

Telefonický rozhovor s Jozefom Ondzikom zo dňa 22.5.2016

Telefonický rozhovor s Andrejom Balcom zo dňa 27.5.2016

Telefonický rozhovor s Tomášom Pospěchom zo dňa 14.7.2016

INÉ

preambula stanov OZ Slovenská dokumentárna fotografia z 27. novembra 2000, oficiálny dokument Ministerstva vnútra

MENNÝ REGISTER

Ackermann, Michael 56
d'Agata, Antoine 56, 57
Antonioni, Michelangelo 16
Arbus, Diane 41
Balco, Andrej 23, 28, 29, 30, 31, 32
Bán, Andrej 23, 28, 29, 31, 32, 124, 134, 135, 136, 148, 150, 152, 154
Bendiksen, Jonas 9
Bertrand, Yann Arthus 46
Bianchi, Oliver 85
Biermann, Rudolf 18, 20
Birgus, Vladimír 3, 18, 40, 162
Blenkinsop, Philip 56, 57
Brabec, František Antonín 15
Breier, Pavol 23, 33
Brenkus, Peter 29, 32
Brenner, Frédéric 96, 97, 98, 108
Bresson, Henri-Cartier 44
Bush, George W 59
Bútora, Martin 31, 59
Caujolle, Christian 55, 56, 58, 65
Chromý, Mário 46
Corcia, Philip-Lorca di 9
Čepán, Oskar 46
Davidson, Bruce 41
Dorner, Lydia 116, 117, 121, 128
Eggleston, William 18, 26
Ewald, Wendy 98, 108
Fišerová, Lucia 83, 162
Flašková, Zuzana 25
Fontcuberta, Joan 105
Frank, Robert 61
Gasperi, de Alcide 82
Godard, Jean Luc 16
Goldin, Nan 18
Golon, MarryAnne 65
Graham, Paul 9, 140
Green, Stanley 57
Groch, Ľubomír 28, 29, 32
Guidi, Guido 140
Guth, Laura 61, 62
Hanák, Dušan 23
Hefty, Kathleen 117, 115, 122

Hrabušický, Aurel 40, 44, 47, 64, 80, 88, 94, 101, 114, 127, 162
Hudec, Noro 13, 14, 15, 16, 164
Huszár, Tibor 18, 23, 29
Hyža, Alan 23, 28, 29
Jakobson, Colin 31
Jones, Tony Ray 24
Kállay, Karol 9, 18, 33
Kander, Nadav 135
Kerekes, Katarína 48, 50, 53
Kerekes, Peter 14, 15, 26, 48, 50, 53, 59, 63, 65, 71, 73, 74, 77, 114, 162, 164
Keyzer, Karl de 9
Kind, Eugen 38, 162
Kollár, Miroslav 33, 162
Kondrla, Michal 138
Koudelka, Josef 18, 98, 108
Kuboš, Marek 16
Lasica, Milan 42
Leiter, Saul 18
Lee, Jungjin 98, 108
Lohuizen, Van Kadir 57
Macek, Václav 9, 33, 34, 46, 83, 162, 164
Majoli, Martin Alex 135
Marenčin, Martin 12, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 31, 37, 40, 164
Martinček, Martin 9, 29
Martin, Parr 9, 18, 25, 26, 42, 47
Mayer, Vivien 10
Mayerowitz, Joel 18
Mazur, Adam 40, 41
Mesežnikov, Grigorij 31
Michals, Duane 140
Milach, Rafal 9, 36
Močková, Jana 119
Moon, Sarah 135
Nimcová, Lucia 23, 42, 110
Nykvist, Sven 16
O'Hagan, Sean 128, 133
Ondzik, Jozef 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 35, 39, 42, 45, 75, 164
Ostrochovský, Ivan 138
Peress, Gilles 98, 108
Pinkhassov, Gueorgui 18
Poe, Edgar Allan 147
Polák, Miroslav 19, 20
Pospěch, Tomáš 40, 42, 162, 164
Protti, Tommaso 135

Roosevelt, Franklin D. 96
Rosin, Talia 99
Satinský, Július 42
Ságl, Ján 18
Sedlák, Jozef 29
Šindelka, Miroslav 18
Sheikh, Fazal 98, 108
Shore, Stephen 18, 26, 98, 108
Soth, Alec 9
Solomon, Rosalind 98, 108
Stacho, Ľubo 13
Stano, Tono 9
Strelinger, Alexander 14
Struth, Thomas 9, 98, 108
Suchý, Michal 27
Swift, Jonathan 61
Szemzö, Viktor 31
Szomolányi, Stanislav 7, 13, 164
Štrba, Martin 20
Štreit, Jindřich 28
Šulík, Marek 15, 18
Šulík, Martin 18
Tarkovski, Andrei 16, 133
Tillmans, Wolfgang 9
Truffaut, François 16
Tunbjörk, Lars 9
Vaculík, Juraj 31
Visconti, Luchino 16
Vojtek, Jaro 15
Wall, Jeff 98, 108
Waplington, Nick 98, 108
Webb, Alex 18
Winogrand, Garry 26
Zizola, Francesco 134, 135
Žolko, Richard 13