SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKA FAKULTÁ V OPAVĚ

Institut Tvůrčí Fotografie

Mgr. BcA. Rafał Milach

Obor: Tvůrčí Fotografie

SPUTNIK PHOTOS A SKUPINOVÉ FOTOGRAFICKÉ PROJEKTY V POLSKU.

SPUTNIK PHOTOS AND COLLECTIVE PHOTOGRAPHIC PROJECTS IN POLAND.



Vedoucí práce:
prof. PhDr. Vladimir Birgus

Opava, 2016

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Rafał MILACH**
Osobní číslo:	**F120997**
Studijní program:	**P8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku.**
Téma anglicky:	**Sputnik Photos and collective photographic projects in Poland.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Doktorská práce "Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku." je detailní analýza deseti let činnosti mezinárodního kolektivu fotografů Sputnik Photos se sídlem ve Varšavě. Části práce se věnují aktivitě fotografické, výstavní, vydavatelské a edukativní. Při popisu umělecké činnosti se věnuji profilům jednotlivých členů Sputnik Photos. Vysvětluji strukturu skupiny, její formování během deseti let existence a způsoby financování společných projektů. Kromě profilů členů představuji také osoby, které podporují jejich činnost v rámci kolektivu. Jsou to: koordinátoři projektů, grafici, kurátoři i spisovatelé. Největší důraz kladu na kritickou analýzu individuálních i skupinových uměleckých počinů jednotlivých členů Sputnik Photos. Jejich tvorbu se snažím reflektovat ve vztahu k práci v kolektivu i k podobným autorům na mezinárodní scéně. Rozšířenou část pak věnuji prvnímu kompletnímu rozboru historie polských fotografických skupin v kontextu světové fotografie od počátku existence tohoto média.

Forma zpracování disertační práce:	**tištěná**
Seznam odborné literatury:	**viz příloha**

Vedoucí disertační práce:	**Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS** Institut tvůrčí fotografie
Datum zadání disertační práce:	**20. dubna 2015**
Termín odevzdání disertační práce:	**20. dubna 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 15. dubna 2016

Příloha zadání disertační práce

Seznam odborné literatury:

No.01; Sputnik Photos, Warszawa 2012; ISBN 978-83-927485-9-5
Albom.pl; Widok, Białystok 2013; ISBN 978-83-927378-8-9
Leah Bendavid-Val Facing Change Documenting America; Prestel, Munich 2015; ISBN: 978-3-7913-4836-0
Jan Brykczyński Boiko; nakład własny, Warszawa 2014; ISBN 978-83-939245-0-9
Jolanta Ciesielska Bóg zazdrości nam pomyłek; Muzeum Kinematografii, Łódź 1999; ISBN 83-910960-7-6; str. 5-11
Michele Frizot A New Hitsory of Photography Konemann; Verlagsgesellschaft mbh, Köln 1998; ISBN 3-8290-1328-0; p.352, 355
Magnum Photos Georgian Spring; Chris Boot, London 2009; ISBN: 9781905712151
Magnum Photos Euro Visions; Steidl, Göttingen 2006; ISBN: 3865212239
Martin Kollar Field Trip; MACK, London 2013; ISBN 9781907946486
Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia; Małopolski Instytut Kultury w Krakowie, Fundacja Imago Mundi, Kraków 2007; ISBN 978-83-923892-3-1
Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer Český člověk; Jaroslav Barta; Praha 1997; ISBN 80-900903-4-6
Rafał Milach W samochodzie z R; Czytelnia Sztuki, Gliwice 2011; ISBN: 978-8389856401
Rafał Milach The Winners; GOST, London 2013; ISBN 978-0-9574272-7-3
Rafał Mialch Black Sea of Concrete; nakład własny, Warszawa, 2013; ISBN: 978-8393336111
Lidé Hlučínska 90. let 20 století; Institut Tvůrčí Fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava, 2001; 1999, ISBN 80-7248-022-7
Opava through the Eyes of Students of the Institute of Creative Photography of the Faculty of Philosophy and Science; Silesian University in Opava, Slezska Universita v Opave, Opava 1999; ISBN 978-80-86970-73-8Sputnik Photos U; Sputnik Photos, Warszawa 2010; ISBN 978-83-972485-1-9
Mark Power Melodia Dwóch Pieśni; Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2010; ISBN: 978-8392896746
Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku; Latarnik, Warszawa, 2002; ISBN 83-917928-0-3
Adam Pańczuk Karczeby; Warszawa 2013; ISBN 978-83-937417-0-0
Agnieszka Rayss This Is Where the End of Cities Begins / Tu się zaczyna koniec miast; nakład własny, Sputnik Photos IS(not); Sputnik Photos, Warszawa 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8
Sputnik Photos Stand BY; Sputnik Photos Warszawa 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7
Sputnik Photos Lost Territories - Newspaper; Sputnik Photos, Warszawa 2015; ISBN: 97883941826
Sputnik Photos At the Border; Sputnik Photos, Warszawa, 2008; ISBN 978-83-927485-0-2-01
Sputnik Photos Miesce Odległe; Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2012; ISBN.987-83-63610-99-9
This Place; MACK, London 2014; ISBN 9781910164136
Warszawa 2016; ISBN: 978-83-941826-1-8
Ewa Winnicka Organizm, Który tęskni; Polityka - nr 6 (2541) z dnia 2006-02-11; s. 108-113

Erika Wolf As at the Filippovs: The Foreign Ori mbhgins of the Soviet Narrative Photographic Essay; pp. 124-130
Agnieszka Wójcińska Żal po koronie; Polityka - nr 47 (2630) z dnia 2007-11-24; s. 116-119
Zlín a jeho lidé; Institut Tvůrčí Fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava, 2001; ISBN 80-7248-132-0

ABSTRAKT

Doktorská práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku" je detailní analýza deseti let činnosti mezinárodního kolektivu fotografů Sputnik Photos se sídlem ve Varšavě. Části práce se věnují aktivitě fotografické, výstavní, vydavatelské a edukativní. Při popisu umělecké činnosti se věnuji profilům jednotlivých členů Sputnik Photos. Vysvětluji strukturu skupiny, její formování během deseti let existence a způsoby financování společných projektů. Kromě profilů členů představuji také osoby, které podporují jejich činnost v rámci kolektivu. Jsou to: koordinátoři projektů, grafici, kurátoři i spisovatelé. Největší důraz kladu na kritickou analýzu individuálních i skupinových uměleckých počinů jednotlivých členů Sputnik Photos. Jejich tvorbu se snažím reflektovat ve vztahu k práci v kolektivu i k podobným autorům na mezinárodní scéně. Rozšířenou část pak věnuji prvnímu kompletnímu rozboru historie polských fotografických skupin v kontextu světové fotografie od počátku existence tohoto média.

KLÍČOVÁ SLOVA

Fotografie, fotografický kolektiv, dlouhotermínové projekty, skupinová práce, kolektivní projekty, fotograf, centrální a východní Evropa, Sputnik Photos, Agnieszka Rayss, Jan Brykczynski, Rafal Milach, Michal Luczak, Adam Panczuk, Andrej Balco, Andrej Liankevič, Anna Nalecka, fotografická kniha.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji panu profesoru Vladimíru Birgusovi, Andrzejovi Swietlikovi, Juliuszi Sokolowskému a všem členům kolektivu Sputnik Photos za veškerou pomoc při tvorbě této práce.

ÚVOD 15-16

1. KAPITOLA

Příklady skupinových aktivit v historii světové fotografie. Různé formy skupinové činnosti v Polsku v letech 1960-2016. 17

1.1 Kolektivní dlouhodobé projekty zadané vládními agenturami – Mission Héliographique, FSA, 24 Hours in the Life of the Fillippov Family, DATAR. 17

1.1a Mission Héliographique 17–18

1.1b Farm Security Administration 19–23

1.1c „24 hodin v životě rodiny Filipovových" 23–24

1.1d DATAR 24–26

1.2 Regionální fotoarchivy – Linea di Confine (IT), La Mission Photographique Transmanche (FR), Kolekcja Wrześnińska (PL) 27

1.2a La Mission Photographique Transmanche 27–29

1.2b Linea di Confine 29–31

1.3 „This Place 31–34

1.4 Skupinové projekty fotografických agentur 35

1.4a Magnum Photos – „Euro Visions" 35–37

1.4b Magnum Photos – „Georgian Spring" 37–38

1.4c Magnum Photos – „Postcards from America" 39–40

1.4d Noor – „Climate Change" 40–41

1.5 „Český člověk" – Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer. Skupinové projekty Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě: „Lidé Hlučínska 90. let 20. Století", „Zlín a jeho lidé", „Opava". 42

1.5a „Český člověk" 42–43

1.5b ITF – „Lidé Hlučínska 90. let 20 století", „Zlín a jeho lidé", „Opava". 44–46

1.6 V současnosti působící mezinárodní fotografické kolektivy – Facing Change – Documenting America (US), Terra Project (IT), Riverboom (CH), Discipula (GB). 46–47

1.6a Facing Change Documenting America 47-48

1.6b Terra Project 48-50

1.6c Riverboom 50-51

1.6d Discipula 52-53

1.7 Skupinové činnosti v Polsku v letech 1960-1981. Zero-61, WFF, Permafo, SEM 53

1.7a Zero-61 54-55

1.7b Warsztat Formy Filmowej 56-57

1.7c PERMAFO 57-58

1.7d Tvůrčí skupina SEM 59

1.8 Łódź Kaliska 60-63

1.9 Koalicja Latarnik – „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku" 63-67

1.10 „Photodocument.pl", „Ex Oriente Lux", „Białystok – jeden dzień", „Albom.pl 67 "

1.10a „Photodocument.pl" 67-68

1.10b „Ex Oriente Lux" 68-70

1.10c „Białystok – jeden dzień" 70-71

1.10d „Albom.pl" 71-73

1.11 Fotografický kolektiv Visavis.pl, nadace Imago Mundi – „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia" 73-75

1.12 Nadace Pix.house – „Wielkopolska Now" 76-78

1.13 „Kolekcja Wrzesińska" 78-80

1.14 Mladé kolektivy – People You May Know, Puap Collective 80-82

2. KAPITOLA

Geneze a struktura kolektivu Sputnik Photos v letech 2004-2015. 83-96

3. KAPITOLA

„At the Border" (2006-2008) 97

3.1 Geneze a struktura projektu. 97-100

3.2 Andrej Balco – „Sunday Wishes" 100-101

3.3 Jan Brykczyński – „Masha in Poland" 102-103

3.4 Filip Singer – „Andrei in Belarus" 104-105

3.5 Agnieszka Rayss – „Tamriko in Warsaw", Justyna Mielnikiewicz – „Ramaz in Georgia" 105-108

3.6 Rafał Milach – „Ba Lan. Linh in Poland" 108-110

3.7 Manca Juvan – „Serge in Slovenia" a Domen Pal – „Refugee Camp" 111-113

3.8 Kniha, výstavy, publikace – první editorské zkušenosti 114-116

4. KAPITOLA

„U" (2008-2010) 117

4.1 Politická situace na Ukrajině. Geneze projektu 117

4.2 „Ukraine – In Search of National Identity". Spolupráce s NGO „Altemus" 117-120

4.3 Tým 121-122

4.4 Jan Brykczyński – „Boiko" 122-125
4.5 Rafał Milach – „Black Sea of Concrete" 126-128
4.6 Justyna Mielnikiewicz – „Crimea – Somewhere between Ukraine and Russia" 128-129
4.7 Agnieszka Rayss – „Free Generation" vs. „Femen Warriors" 130-132
4.8 Filip Singer, Janis Pipars – Východ 132-134
4.9 Andrej Liankevič, Ivan Kurinnoy – Sestry 132-134
4.10 Andrej Balco – „3 Days From Europe" 137-139
4.11 Kniha „U" 138-140

5. KAPITOLA
„Is(Not)" (2010-2011) 141

5.1 Nová struktura 141-145
5.2 Adam Pańczuk, Sindri Freyson – „Hidden People" 146-148
5.3 Michał Łuczak, Stefan Hermansson – „To be an Island" 148-149
5.4 Agnieszka Rayss, Sigurbjorg Prastardottir – „Earth Bleeds Water" 149-151
5.5 Jan Brykczyński, Kristin Heida Kristinsdottir – „Árnes" 152-153
5.6 Rafał Milach, Huldar Breifjord – „In the Car with R" 154-157
5.7 Kniha „Is(Not)" – Andrzej Kramarz, Ania Nałęcka 157 -159
5.8 Výstavy, Multimédia 159-160

6. KAPITOLA
„Stand BY" (2010-2011) 161

6.1 Andrej Liankevič – „Goodbye Motherland" 161-169
6.2 Rafał Milach – „The Winners" 170-172
6.3 Adam Pańczuk – „I_AM_IN VOGUE@BELARUS.BY" 172-173
6.4 Agnieszka Rayss – „I Reminiscense and Cry for Life" 174-177
6.6 Justyna Mielnikiewicz – „City of Women" 177-179
6.7 Manca Juvan – „Homeland" 179-181
6.8 Jan Brykczyński – „Primary Forest" 182-184
6.9 Kniha a výstavy „Stand BY" 184-186

7. KAPITOLA
„Miejsce odległe" (2011-2012) 187

7.1 „Miejsce odległe" – Geneze a tým 187-188
7.2 Michał Łuczak – „Ekosystem" 189-190
7.3 Rafał Milach – „O człowieku, który skoczył z mostu" 190-192
7.4 Jan Brykczyński – „Mission Completed" 192-193
7.5 Adam Pańczuk – „Studio Wisła" 194-195

7.6 Agnieszka Rayss – „Obieg zamknięty" 196-197
7.7 „Miejsce odległe" – Fotografická kniha / výstava 198-199

8. KAPITOLA
„The Day Will Come" (2014-2015) 200

8.1 Hamburg Triennale – „The Day Will Come" 200
8.2 Rafał Milach – „Where the Atoms Die", Michał Łuczak – „Altenwerder" 201-204
a „Neuenfelde"
8.3 Agnieszka Rayss – „Unicorn and Other Objects", Adam Pańczuk – „City Lab" 204-206

9. KAPITOLA
„Lost Territories" (2008-2016) 207

9.1 Geneze projektu, struktura, přehodnocení 207-210
9.2 „Speaking in a Loud Voice" – Moldavsko a Kavkaz (2013) 211
9.3 Rafał Milach, Adam Pańczuk – Gruzie 211-214
9.4 Michał Łuczak, Andrej Liankevič, Jan Brykczyński – Arménie 215-218
9.5 Agnieszka Rayss, Andrej Balco – Moldavsko 219-220
9.6 Střední Asie – Indiegogo – Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński, Michał Łuczak,
Adam Pańczuk, Rafał Milach 221-227
9.7 Pobaltské republiky – Rafał Milach 227-229

ZÁVĚR 230-321

LITERATURA 232-233

INDEX 234-239

ÚVOD

Definování kolektivní práce může být dosti libovolné. Někdy se dá jen těžko rozeznat, kde začíná skupinová práce a končí individuální praxe a do jaké míry se tyto dva prostory prolínají. Skutečností zůstává, že tyto dvě roviny se vzájemně ovlivňují. Zamýšlím se nad tím, jestli institucionální skupinové projekty, organizované animátory, kurátory a lidmi spojenými s vizuálním uměním se liší od těch vyprovokovaných samotnými umělci. Měli bychom k nim přistupovat jako k samostatnému prostoru? Protože kromě toho, že se často jedny s druhými prolínají, podporují a žijí v umělecké symbióze, aby vypracovaly společný výsledek, může se také každá z nich svou činností samostatně zapsat do tvorby a propagace kultury, Přemýšlím rovněž o velmi triviálním determinantu práce ve skupině, tedy o početnosti týmu. Můžeme např. umělecké duo zařadit mezi kolektivní činnost nebo, v případě většího týmu, jaký by měl být poměr mezi koordinační a kreativní složkou?
Jak přistupovat k jednorázovým projektům, které nevytvářely dlouhodobé struktury a i když se zásadním způsobem zapsaly do historie fotografie, šlo jen o nahodilé činnosti? A na konec, znamená být kolektiv spolupráci na skupinových uměleckých realizacích nebo může být dostatečným spojením jen podobná senzitivita?
Když zúžím svá výběrová kritéria, pravděpodobně opominu mnoho důležitých a zajímavých uměleckých jevů. I časový rámec může mnoha tvůrcům křivdit, protože se budu soustředit především na aktivity kolektivu Sputnik Photos, který svou činnost zahájil v první dekádě 21. století. Toto období bylo s ohledem na pozadí uměleckých aktivit, změny na fotografickém trhu, ve formování skupiny nejdůležitější. Neznamená to opominutí procesů a zkušeností spojených s činností umělců pracujících skupinově od 60. a 70. let, kdy se tato praxe stala v historii polské fotografie výjimečně oblíbená. Načrtnutím jen těch nejdůležitějších jevů se spíše pokusím vytvořit pozadí probíhajících aktivit než psát historii polské fotografie prizmatem kolektivní činnosti. Rovněž nebudu psát o uměleckých tandemech, protože dvouosobová struktura často představuje monolitickou činnost, chápanou jako neoddělitelný celek, což není v případě početnějších kreativních týmů pravidlem. Sotva by také šlo umístit činnost dnešních kolektivních projektů do odtržení od mezinárodního kontextu a to obzvláště dnes, kdy je lokálnost trhů a prostředí součástí globální sítě propojení a vztahů. Tato témata se budou objevovat v rámci jednotlivých projektů Sputnik Photos, ovšem v souvislosti s tím, že činnost kolektivu má i přes jeho mezinárodní složení své kořeny v Polsku, budou se do popředí vysouvat regionální aspekty. Nebudu rovněž popisovat aktivity nezávislých institucí, jako je např. Nadace vizuálního umění (Fundacja Sztuk Wizualnych) z Krakova nebo Archeologie fotografie (Archeologia Fotografii) z Varšavy, jedny z nejaktivněji působících organizací propagujících fotografii v Polsku a v zahraničí. Týmy, které je tvoří, se skládají z kurátorů, animátorů, spisovatelů, akademiků a jen z menší míry ze samotných vizuálních umělců.
I přes více než 10letou skupinovou aktivitu bych se neodvážil vypreparovat pevnou definici kolektivní struktury. Jde o organismus, který se neustále proměňuje a je výjimečně citlivý vůči vnějším impulzům. Měl by být pružný, rychle reagovat na změny pracovních podmínek a institucionálního financování. Praktické aspekty utvářející takovouto strukturu a organizující

práci týmu, tvoří důležitý prvek fungování a rozvoje kolektivu, u jeho základů však leží především umělecké aktivity a manifesty, které spojují tým v jeho světonázoru. Tvůrčí diskuse, spory a neshody, často budující tým, se mohou podílet na jeho rozpadu. Nestálost se zdá být vepsána do tkáně kolektivu. Proto jsou tím, co vyžaduje výjimečnou péči a pozornost, mezilidské vztahy a pracovní atmosféru v týmu, které leží u kořenů všech mnou popisovaných skupin a kolektivů. Každý z mých protějšků při rozhovorech zdůrazňoval, že nejdůležitějším faktorem společné organizace a předpokladem skupinové činnosti byly porozumění, výměna energie a nápadů. Katalyzátorem se vždy stali spolupracující umělci a teprve v druhém plánu se ocitla struktura, jíž vytvářeli. V případech, u nichž se pořadí obrátilo, skupinové aktivity obvykle nepřečkaly zkoušku časem.

1. KAPITOLA

Příklady skupinových aktivit v historii světové fotografie. Různé formy skupinové činnosti v Polsku v letech 1960-2016.

Při psaní o kolektivních aktivitách v Polsku nemohu opomenout důležitý mezinárodní kontext. Skupinové aktivity se staly a nadále jsou důležitým akcentem v historii světové fotografie a umění. Kolektivy a projekty, které angažovaly mnoho tvůrců, určovaly trendy, zaváděly inovativní způsoby organizace práce, intervenovaly v závažných sociálních otázkách nebo sloužily propagandě. Mnou popisované příklady se vztahují především k dokumentární fotografii. Mnoho případů, které popisuji v této kapitole, bude mít projektový charakter, kdy se skupina tvůrců jednorázově, i když někdy dlouhodobě, soustředila na zvolené téma. Tyto projekty představovaly náhodně zadanou práci a umělci, kteří se do nich zapojili, nevytvořili trvalou strukturu, pouze zapadli do stávajícího koordinačního schématu instituce. Zvláštní kategorii tvoří fotografické agentury, které kromě své komerční činnosti sporadicky organizovaly (a dělají to nadále) práci svých fotografů kolem daných témat. V opozici k jednorázovým zadaným zakázkám stojí nezávislé fotografické kolektivy, vzniklé po roce 2000, jejichž hlavní činností jsou společné projekty.

1.1

Kolektivní dlouhodobé projekty zadané vládními agenturami – Mission Héliographique, FSA, 24 Hours in the Life of the Fillippov Family, DATAR.

1.1a

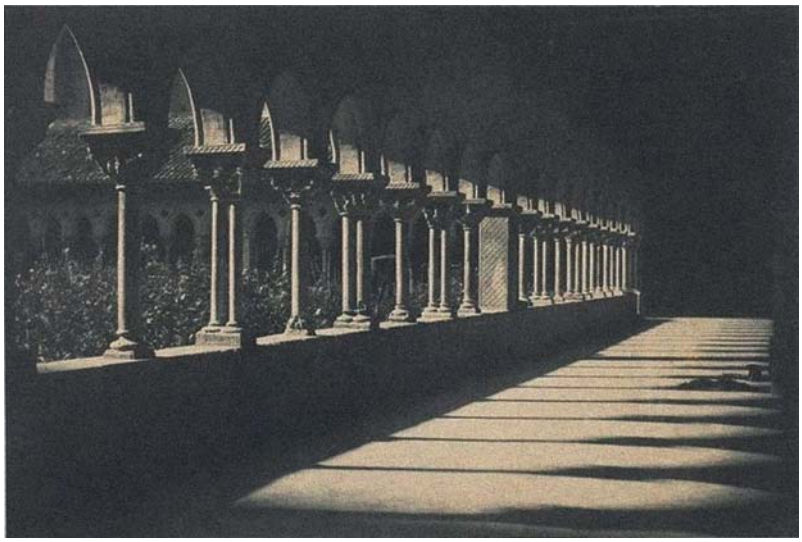
Mission Héliographique

V roce 1851, tedy jen 12 let po zveřejnění vynálezu Louise Daguerra a Josepha Nicéphora Niépce (1839), ustavil Prosper Mérimée, generální inspektor historických památek Francie, Mission Héliographique.[1] Program vytvořený o několik let dříve (1837) za účelem inventarizace francouzských památek, v polovině 19. století využil čerstvě objevené médium fotografie. Mérimée angažoval 5 fotografů: Edouarda Balduse, Hippolyta Bayarda, Gustava Le Gray, Henriho Le Secqa i Augusta Mestrala, aby zdokumentovali mizející historické objekty v celé Francii za účelem jejich pozdější rekonstrukce do projektu mise zapojeným architektem Eugènem Viollet-le-Ducem. Fotografové se rozdělili podle území. Mestral a Le Gray

1 https://en.wikipedia.org/wiki/Missions_H%C3%a9liographiques

fotografovali severozápadně od Paříže, Le Secq severovýchod. Bayard se vypravil do Bretaně a Normandie, Baldus dokumentoval památky jihovýchodního regionu společně se zámkem Fontainbleau. Obrazy, které fotografové vytvořili, ale nesplnili očekávání vkládaná do nich zadavateli. S ohledem na nedokonalosti média a vysoký kontrast materiálu, byly fotografované materiály zbaveny požadovaných detailů, na jejichž základě měly probíhat rekonstrukce. Místo technické a dokumentační fotografie dodala pětice fotografů interpretaci historických objektů citlivou na hru světla. Obzvláště obrazy Gustava Le Greye měly blíže k impresionistické hře světla a stínu než k poctivé architektonické dokumentaci. Nedokonalosti tehdejší technologie tento pocit jen posilovaly a činily záběry nereálnými, čímž se ztrácel detail, tolik důležitý pro zadavatele. To, co nesplnilo normy v rámci mise, dnes Le Greye odlišuje od tehdejších konkurentů. Jeho umělecké vzdělání často oslabovalo realismus fotografického záznamu a světlo a atmosféra míst, která zvěčnil na záběrech, fotografii přibližovaly malířským kompozicím. Takovýto postoj Le Greay zaujal nejen v rámci Mission Héligraphique, ale i u nokturnových mořských krajin, které mu přinesly slávu. O něco sušší a více dokumentární formu získaly práce Henriho Le Secqa, ačkoliv i tyto fotografie měly daleko k přesnému záznamu, který očekával Mérimée.

Nezávisle na pochybném úspěchu mise v očích zadavatele šlo o výjimečný podnik. Obdiv si zaslouží pionýrské postoje francouzských úřadů, které viděly potenciál v čerstvě objeveném vynálezu fotografie. První organizovaná iniciativita tohoto typu dala základy dlouhé tradici misí dokumentujících proměny ve francouzské krajině a stala se inspirací pro podobné projekty po celém světě. Slavné topografické fotografické projekty (DATAR, Transmanche) realizované o více než sto let později ve Francii, jasně odkazovaly na koncept Mission Héliographique.



fot 1. Gustav Le Grey, Mestral, Křížová chodba kláštera v Moissac 1851



fot 2. Henri-Jean-Louis Le Secq, 1852, Gilman Collection, Metropolitan Museum, NYC

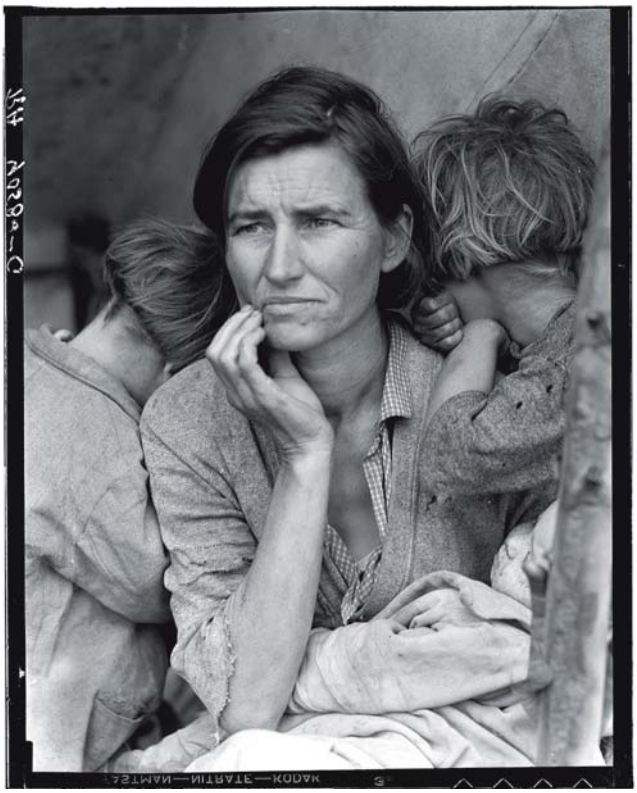
1.1b

Farm Security Administration

Mission Héliographique se pro Francouze stala důležitým referenčním bodem. V historii americké fotografie plnila takovouto roli Farm Security Administration.[2] V roce 1929, po krachu na newyorské burze, se americká ekonomika zhroutila. Černý pátek a velká krize, která po něm nastala, otřásly mezinárodní ekonomickou rovnováhou. Nezaměstnanost v USA dosahovala 30 %, průmyslová výroba klesla o polovinu a obzvláště utrpělo zemědělství. Následky postupující krize zmírnil prezident USA Franklin Delano Roosevelt Nový údělem (New Deal) v roce 1933. Částí programu, který podporoval do krize pohroužené zemědělství, byla Farm Security Administration. FSA poskytovala výhodné úvěry, nabízela právní pomoc v oblasti nákupu půdy a vzdělávání zemědělců během velké krize třicátých let minulého století. Od úplného začátku zavedení Nového údělu se v FSA vydělila speciální buňka, která mezi lety 1934 až 1944 pod záštitou ekonoma Roye Strykera z Columbia University zodpovídala za

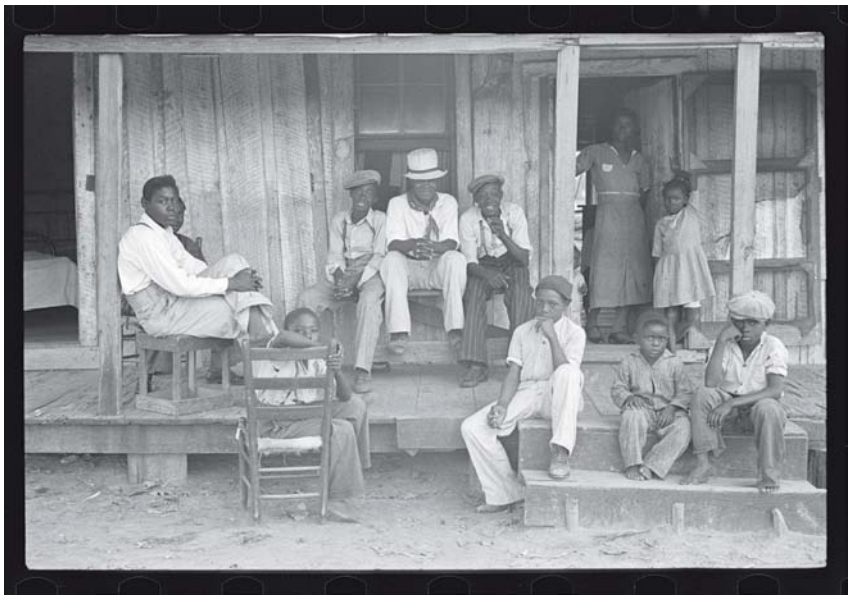
2 http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/

fotografickou dokumentaci amerických států a farmářů potýkajících se s krizí. Arthur Rothstein, Theo Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon, John Collier spolu s jinými fotografy spolupracujícími s FSA vytvořili hluboký, obraz americké krize 30. let minulého století. Ikonické fotografie Walkera Evanse nebo Dorothey Lange jsou dodnes důležitým referenčním bodem pro mnoho generací sociálně angažovaných fotografů a trvale se zapsaly do dějin umění. Upadající architektura malých městeček, kostely, zahrady, ale především pohnuté portréty farmářů chudého amerického venkova měly, jak hlásal slogan informačního odboru FSA, přiblížit „Ameriku Američanům". Díky kontaktům a iniciativě Strykera tyto fotografie pravidelně vycházely na stránkách oblíbených magazínů, jako jsou *Life*, *Look* nebo *Survey Geographic*. FSA byla výjimečný jev. Málokterá soudobá vládní agentura se rozhodla podněcovat dokumentaci obnažující fatální ekonomickou situaci svých obyvatel. Kritický přístup, který se fotografům FSA nedá upřít, se však neoprostil od značné dávky heroismu. Reprezentace bídy a pádu, kterou nacházíme na fotografiích, má mnoho rysů amerického pionýrského zakladatelského mýtu. Lidé zde trpí důstojně a i přes nepřízeň osudu si dokáží uspořádat život i v těch nejextrémnějších podmínkách. Patrné to je obzvláště na některých záběrech Dorothey Lange, na nichž otcové a matky v pomníkových pózách hrdě drží na rukou své děti.



fot.3 Dorothea Lange „Kočující matka" Nipomo, California © Library of Congress 1936

Mnoho portrétů a krajin Walkera Evanse, Rothsteina ale i zbytku týmu FSA skutečnost estetizuje. Najdeme tu málo extrémního úpadku a syrovosti, které vidíme např. v reformě sociálních postojů Jacoba Riise, které vyzařují z newyorského cyklu *How the Other Half Lives*.[3] Realismus představení velké krize často změkčuje důstojná sklíčenost rolníků a dělníků zvěčněných FSA. Možná to ovlivnila struktura celého projektu s Royem Strykerem v čele, který jím zaměstnaným fotografům často doporučoval témata. Dorothea Lange následovala Strykerovy pokyny a měla se tak soustředit na motivy ilustrující spaní, vaření, modlitbu a společenský život. Mnoho záběrů z této dlouhodobé činnosti by šlo přiřadit do proudu humanitní fotografie, který se stal jasným trendem po 2. světové válce. Dílo FSA má však daleko k propagandě nebo ke kamuflování těžké situace v zemi. Devět let vznikal gigantický archiv cca 250 tisíc snímků, z kterých se zachránilo 164 tisíc zpřístupněných veřejnosti Knihovnou Kongresu ve Washingtonu. Tato dokumentace získala označení národní dědictví a je chápána spíše jako sociální jev než jako fotografický projekt.

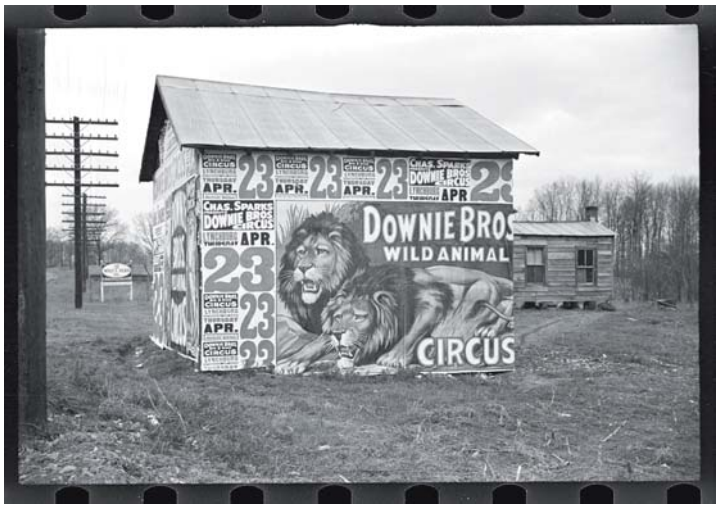


fot.4 Ben Shahn „Děti rolníků" Little Rock, Arkansas © Library of Congress 1935

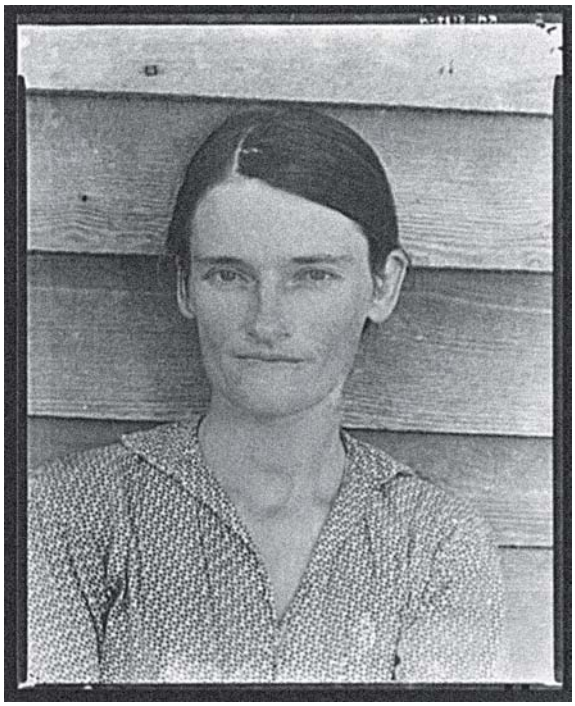
3 Michele Frizot „A New History of Photography"; Könemann, Kolín 1998; ISBN 3-8290-1328-0; s. 352, 355.



fot.5 Arthur Rothstein „Farmář a jeho dvě děti v písečné bouři v oblasti Cimarron, Oklahoma“ © Library of Congress 1936



fot.6 Walker Evans „Plakáty na budovách v Lynchburgu reklamující Cirkus Downie Bros“ © Library of Congress 1936



fot.7 Walker Evans „Allie Mae Burroughs, žena farmáře pracujícího na lněném poli" Hale County, Alabama © Library of Congress, 1936

1.1c

„24 hodin v životě rodiny Filipovových"

Čistě propagandistickým projektem byla esej *24 hodin v životě rodiny Filipovových*,[4] autorů Maxe Alperta, Arkadije Šajcheta a Semena Tulesa, která vznikla v SSSR několik let předtím, než svou činnost zahájila FSA. Příběh moskevské dělnické rodiny Filipovových zapadá do mezinárodního diskurzu dělnické fotografie mezi Německem a Sovětským svazem. Měl dokazovat úspěch socialistické ideje a informovat veřejné mínění o šťastném životě dělníků v sovětské republice. Materiál se měl stát vzorovým manuálem každodenních situací průměrného obyvatele Moskvy, který samozřejmě neměl nic společného s realitou. Všechny fotografované scény byly pečlivě zkomponované, výběrově prezentují životní prostor sovětského občana a měly vypovídat o SSSR. Dobře pracující továrna, pěkné byty, mateřské školy, restaurace a obchody plné zboží měly budovat ideologický mýtus šťastného života v Sovětském svazu. Publikování v německém deníku "Arbeirter-Illustrierte-Zeitung" v roce 1931 a následně v sovětském

4 Erika Wolf "As at the Filippovs": The Foreign Origins of the Soviet Narrative , p. 124-130 https://www.academia.edu/

propagandistickém tiskovém orgánu, deníku "Pravda" zaznamenalo obrovskou popularitu. Manipulace se týkala jak obsahu a obrazu, tak i samotného procesu vzniku projektu. Materiál byl představen jako amatérská dělnická fotografie i přes skutečnost, že autory byli výhradně profesionální fotografové. Popisky pod snímky měly v případě každého publikování jiný obsah, sloužily ovšem stejné propagandě. Tento příběh se stal dobrým příkladem tehdejší víry v realistickou reprezentaci světa představeného na fotografickém obrazu.



fot. 8 Max Alpert a Arkadij Šajchet z cyklu „Scény ze života člověka práce" v rámci projektu „24 hodin v životě rodiny Filipovových" (1931)

1.1d

DATAR

Farm Security Administration a Missions Héliographiques se staly inspirací pro francouzskou fotografickou misi DATAR[5] (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale). V letech 1984-1988 francouzská vláda realizovala pod uměleckým dohledem belgického fotografa Francoise Hersa[6] program dokumentace změn ve francouzské krajině, které byly výsledkem průmyslového a společenského rozvoje země. Krajina se v estetickém, kulturním a environmentálním kontextu měla stát ústředním bodem zájmu mise pověřené reprodukováním kultury krajiny ve Francii. Protože se fotografie tehdy organizovala kolem tisku, který formoval fotografický tisk, rozhodl se DATAR vytvořit alternativu k tomuto modelu a zaměstnat fotografy považované za umělce. Mělo to zvýšit úroveň programu a fotografie tvořené v opozici k bressonovskému rozhodujícímu okamžiku fotografie přímo odkazovaly na způsob

5 http://missionphoto.datar.gouv.fr/en/content/history-photographic-missions

6 http://missionphoto.datar.gouv.fr/en/content/bernard-latarjet-and-fran%C3%a7ois-hers

zobrazování *The New Topographics*[7] (nové topografii) (1975). Statické, precizně komponovanézáběry s velkou péčí o detail, vycházely z pomalého způsobu práce při častém využívání středně a velkoformátových fotoaparátů. Při dokumentování venkovských oblastní, průměrné maloměstské architektury a při klasičtějších pojetích horských nebo mořských krajin chtěl DATAR přidat na významu místům, které s ohledem na svou všednost nepřitahují pozornost. K projektu bylo přizváno několik desítek umělců, např.: Raymond Depardon, Gabriele Basilico, Lewis Baltz, Robert Doisneau nebo Josef Koudelka. Monumentální černobílé Basilicovy krajiny dokumentovaly pobřeží kanálu La Manche a severních francouzských departmánů. Výrazné a úsporné kompozice načrtávaly krajinu s velkou péčí o detail nezávisle na tom, jestli se na záběru nacházela industriální architektura nebo přímořské útesy. Člověk je zde pouhou stafáží a z fotografie vyzařuje klid. Jde o hyperrealistickou vizi, která není zbavena emocionálního zabarvení. Podobně jako v případě dříve popisovaných obrazů Le Greye prozrazují Basilicovy fotografie výjimečnou citlivost na světlo. Často využívají ostré slunce ke grafickému zvýraznění. Většina snímků je pořízena nad linií horizontu, což podtrhuje dojem prostoru. Černobílé minimalistické kompozice reprezentují statickou a monumentální krajinu, která v mnoha případech využívá geometrické uspořádání průmyslové architektury nebo formování terénu.

Geometrizací prostoru se vyznačuje většina snímků Raymonda Depardona, který fotografoval místo svého dětství – farmu Garet. Díky osobním vztahům s místem fotograf vdechl neutrální krajině rysy intimního vyprávění. Vzdálené krajiny narušily záběry z interiérů statků a domů. Sladěné barvy ve spojení se silným letním sluncem vnášejí nostalgický prvek, když se vymaňují z topografického a distancovaného charakteru cyklů jiných umělců v rámci mise DATAR.



fot.9 Gabriele Basilico z cyklu „Bord De Mer“ © DATAR 1984

7 https://en.wikipedia.org/wiki/New_Topographics



fot.10 Josef Koudelka z cyklu „Datar – en Lorraine, dans le Nord et à Paris“ © DATAR / Magnum Photos 1986



fot. 11 R aymond Depardon z cyklu „La ferme du garet“ © DATAR 1985

1.2

Regionální fotoarchivy – Linea di Confine (IT), La Mission Photographique Transmanche (FR)

1.2a

La Mission Photographique Transmanche

Projekty, které popíši v této kapitole, se nacházejí na pomezí skupinových aktivit s ohledem na časový harmonogram a absenci přímého kontaktu do nich zapojených umělců. Linea di Confine[8] a La Mission Photographique Transmanche[9] jsou dlouhodobé podniky s účastí skvělých tvůrců, které spočívaly v tvorbě archivu individuálních příběhů soustředících se v obou případech na geografii konkrétních míst. Cyklické pobyty autorů projektu probíhaly v pravidelných časových intervalech, které si ve většině případů vynucovaly práci v izolaci a kolektivnost těchto činností se omezovala jen na udržování kontinuity projektu a postupné zkoumání regionu jednotlivými tvůrci. V nečetných případech pracovalo několik fotografů ve stejnou dobu, ovšem každý řešil svůj individuální projekt nezávisle na ostatních. Jasným společným jmenovatelem pro umělecké aktivity byly samotné koordinační instituce CRP[10] a Linea Di Confine. Cílem obou organizací podporovaných místními úřady bylo nejen vytvoření inventarizace krajiny, ale především zdokumentování procesu společenské transformace spojené s proměňujícím se uspořádáním prostoru. Z podobných předpokladů ve Francii vycházela mnou dříve popisovaná fotografická mise DATAR.
La Mission Photographique Transmanche zkoumala od roku 1988 geografii regionu Nord-Pas-de-Calais. Šlo o složitou a víceúrovňovou práci. Značnou část pozornosti věnovala mise komunikačním trasám a společenským dopadům vznikajícího tunelu spojujícího Francii s britskými ostrovy. V souvislosti s tím se mnoho umělců ve svých realizacích chopilo tématu cesty. Během prvních let činnosti bylo k interpretaci severovýchodního regionu Francie pozváno několik umělců najednou. Jednou z prvních realizací v rámci mise se stala cesta fotografa Bernarda Plossu a spisovatele Michela Butora vlakem na trase Paříž-Londýn-Paříž (1988). Projekt se opíral o mapování krajiny z oken vlaku. Koncept byl jednoduchý: obrácení ustáleného pořádku, kdy fotograf obvykle hledá vlastní cesty, aby zachytil co nejlepší záběr, zde je umělec uvězněn v kupé vlaku a musí se podrobit předem stanovené trase. Narace připomíná pookénkovou animaci, v níž okenní rám plní funkci negativové perforace a na jednotlivých záběrech se míhají krajiny a pouliční scény zachycené fotografem. Je určena trasa,

8 http://www.lineadiconfine.org/?L=eng

9 http://www.centre-photographie-npdc.fr/RESSOURCES/MPT.php

10 http://www.centre-photographie-npdc.fr/

perspektiva a způsob práce. Každý z těchto prvků představoval vědomé gesto interpretující vztah umělce s problémy cesty. Podobné opatření v roce 1968 využil americký reportér Paul Fusco,[11] když fotografoval lidi shromážděné podél trasy vlaku převážejícího rakev Roberta Kennedyho po USA. Zatímco u Barnarda Plossu je hlavním hrdinou krajina, Martin Parr se soustředí na lidi. V projektu *One Day Trip* (1988-1989) fotograf dokumentoval anglické turisty, kteří se přes kanál La Manche vypravili na nákupy ve francouzských supermarketech. Vedle *Common Sense*, *Last Resort* nebo *Cost of Living* jde o jeden z nejvýraznějších projektů britského fotografa. Nákupní šílenství jednodenních turistů je kvintesencí konzumního světa v kostce, ačkoliv porovnání s křivým zrcadlem by zde bylo opodstatněnější. Ironický a kritický Parrův materiál naturalisticky obnažuje Brity v honbě za konzumním snem. Cesty, které fotograf podnikal společně s turisty, v sobě nemají nic z impresionistického charakteru příběhu cesty Bernarda Plossu. Jsou realistické, prezentační a velmi přímo zostuzují komercionalizované chování světa. Dalším fotografem pracujícím v letech 1988-1989 na zakázku mise byl Josef Koudelka, který ve svém cyklu *Calais-Calais* zvěčnil krajinu proměňující se ve výsledku stavby tunelu pod kanálem La Manche. Černobílé, panoramatické a monumentální snímky zásahů člověka zde jsou vyrovnávány scénami z každodenního života francouzského pobřeží. Minimalistické geometrizující záběry prostoru mu často dodávají sochařský a abstraktní charakter. I přes nehybnost a klid většiny nepříliš dynamických snímků prozrazují akcenty citlivé oko dokumentaristy, který dokáže rychle reagovat na situaci, kterou zastihl. Fotografie z tohoto cyklu zapadají do krajinného a architektonického hledání Josefa Koudelky, která ovládla poslední období jeho tvorby. Můžeme tu najít analogie k *Black Triangle*[12] nebo *Wall*[13] popisované při příležitosti projektu *This Place*.



fot.12 Josef Koudelka z cyklu „Calais-Calais“ © Magnum Photos 1989

11 Paul Fusco, RFK; vyd. Aperture 2008, NYC, ISBN 978-1-59711-079-2-C

12 Josef Koudelka Černý trojúhelník – Podkrušnohoří; Vesmír, Praha, 1994; ISBN: 8090113141

13 Josef Koudelka Zeď; Aperture, New York 2013; ISBN: 978-1-59711-241-3

Fotografické hodnoty mise Transmanche tvoří archiv jednotlivých příběhů a různorodost uměleckých postojů. Vedle sociálně angažovaných dokumentárních cyklů rozšiřují obraz regionu projekty zpracovávající realitu, na níž narazili, vztahující se k identifikačním a historickým kontextům a také k individuálním zkušenostem tvůrců. Zpracování historických traumat ve svém cyklu *L'Ange Brise*[14] (1994) řešil Wojciech Prażmowski. Surrealisticky a abstraktně vedenou naraci tvoří fotomontáže, koláže a četné objekty s využitím fotografie.



fot. 13 Martin Parr z cyklu „One Day Trip" © Magnum Photos 1988

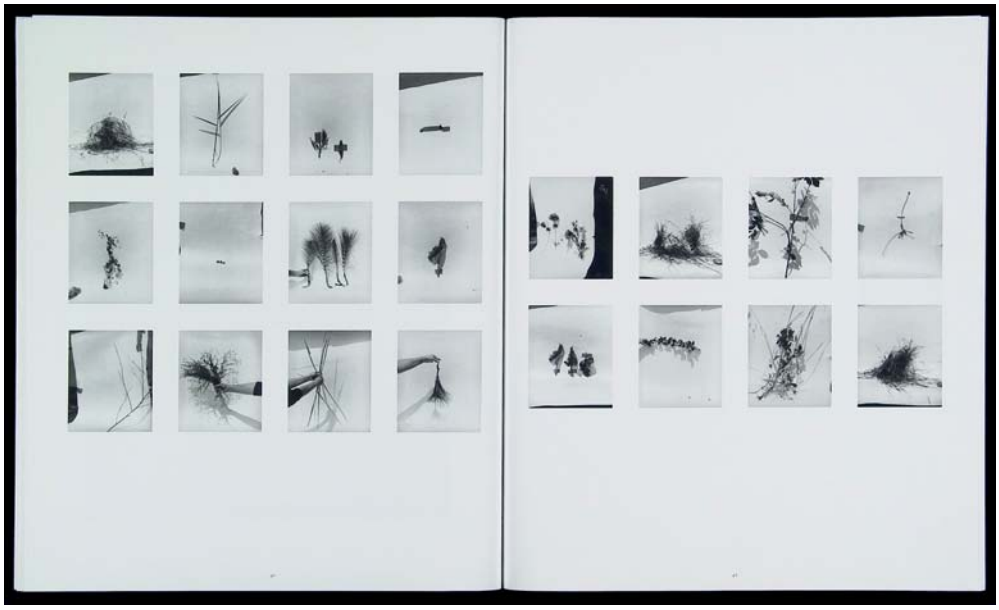
1.2b

Linea di Confine

Dlouhodobé zkoumání severoitalských regionů, především Reggio Emilia a Modena, trvající od počátku 90. let minulého století do roku 2013, přinesly aktivity Linea di Confine. Tato italská organizace podporována místními úřady zvala po více než dvě desetiletí k spolupráci mnoho skvělých umělců z celého světa, jako jsou: Stephen Shore, Lewis Baltz, John Gossage, Guido Guidi, Luigi Ghirri nebo Walter Niedermeyr. Měli dokumentovat vztah člověka s prostorem italských provincií. Podobně jako v případě fotografické mise Transmanche byla

14 http://www.centre-photographie-npdc.fr/RESSOURCES/MPT/N16.php

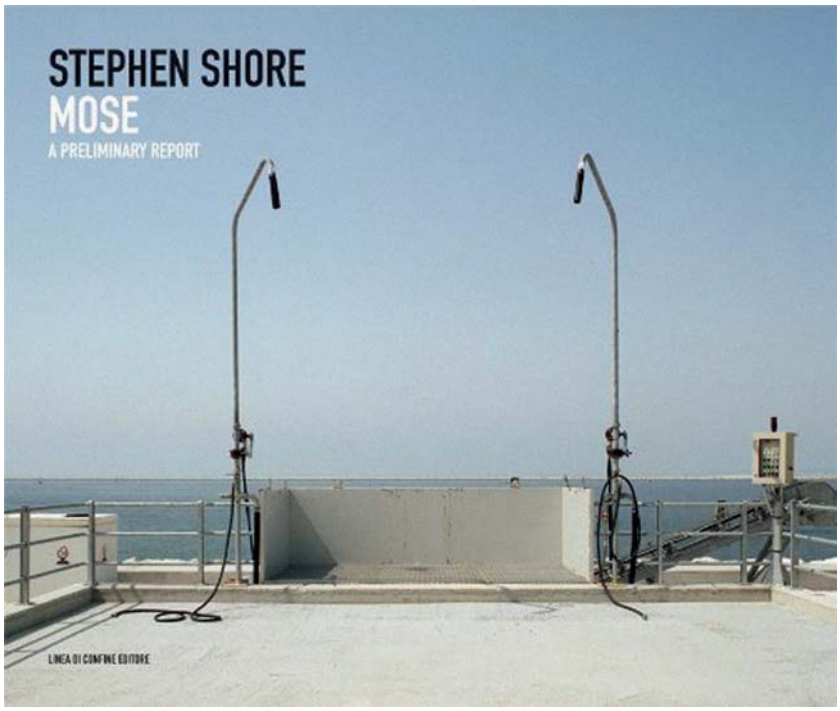
hlavním hrdinou vznikajícího archivu příběhů krajina a její transformace, která v daném období probíhala. John Gossage vytvořil konceptuální cyklus kolem stavby vysokorychlostní železnice z Boloně do Milána, Stephen Shore svůj architektonicko-krajinářský cyklus založil na systému regulace průtoku vody v Benátkách. Oba projekty skončily publikacemi „A Preliminary Report"[15] Stephena Shorea a „13 Ways to Miss the Train"[16] Johna Gossaga. Linea di Confine vydala do roku 2013 společně s různými vydavatelstvími celkem osmnáct fotografických publikací. Tři první, jejichž autorem byla jedna z klíčových postav a duchovních otců celého podniku, Guido Guidiego, se soustředily na zachycení městské krajiny nejen v regionu severní Itálie, ale také architektury a krajiny celé Evropy podléhající transformaci. I přes sbíhavost témat řešených některými umělci v rámci hostování u Linea di Confine (např. vysokorychlostní železnice) interpretoval každý z tvůrců téma individuálně jak z formálního, tak z konceptuálního hlediska. Ke krajině a architektonickému záznamu převažujícím na obrazech se sporadicky přidávají lidské siluety, jen příležitostně zatlačující prostor do pozadí. V této kapitole popisované dlouhodobé aktivity neměly kromě společných motivů a práce na daném území příliš známek kolektivní práce. Všechny mají společný institucionální organismus, který svou strukturou spojuje mnoho individuálních postojů a tvoří tak jedinečný archiv a portrét regionu na přelomu tisíciletí. Ještě jednou je nutné zdůraznit podporu místních institucí a správních orgánů, bez které by takovéto dlouhodobé aktivity nebyly možné.



fot. 14 John Gossage z cyklu „13 WAYS TO MISS A TRAIN" © Linea di Confine 2004

15 Stephen Shore „Mose"; Linea di Confine, 2011; ISBN: 978-88-88382-19-7

16 John Gossage „13 WAYS TO MISS A TRAIN"; Linea di Confine, 2011; ISBN: 978-8888382050



fot. 15 Stephen Shore z cyklu „Mose“ © Linea di Confine 2011

1.3

„This Place“

Projekt iniciovaný Frédéricem Brennerem vytvořil portrét místa zpracovávaný několika fotografy během stejného, poměrně krátkého časového období. Francouzský fotograf dokázal díky své charizmatické osobnosti a rozsáhlým kontaktům v odborném prostředí shromáždit tým fenomenálních, současně tvořících fotografů. „This Place“[17] je vizí současného Izraele a Západního břehu Jordánu z perspektivy cizího příchozího. Brenner se na začátku věnoval tvorbě organizační struktury projektu a shromažďování zdrojů, aby se později stal jedním z členů kreativního týmu, který tvořili: Wendy Ewald, Martin Kollar, Josef Koudelka, Jungjin Lee, Gilles Peress, Fazal Sheikh, Stephen Shore, Rosalind Fox Solomon, Thomas Struth, Jeff Wall, Nick Waplington. Fotografové vytvořili autorskou vizi města, která se měla odříznout od izraelských a mezinárodních mediálních kontextů a od konfliktu dlouhodobě probíhajícího v regionu. I přes absenci jeho přímého zastoupení některé projekty, např. Koudelky, Kollara, Strutha nebo Weplingtona, zapadly do opresivního kontextu rozlehlého území. Takováto

17 „This Place“; MACK, Londýn 2014; ISBN: 9781910164136

interpretace má však daleko k doslovnosti mediálních sdělení a do značné míry operovala s metaforou, čímž výpověď zbavovala ploché ilustrativnosti. Cílem „This Place" bylo spojení 12 různých perspektiv, protože, jak tvrdí Frédéric Brenner, žádný z příběhů by samostatně nebyl schopen reprodukovat komplikovanou situaci v regionu. V krátkých videích na webových stránkách projektu každý z umělců důsledně zdůrazňuje svou autonomii a absenci zkušeností s prací ve skupině. Většina umělců se dokonce k takovéto struktuře stavěla negativně. Jiným zase vědomí polyfonie usnadňovalo soustředění na jimi vybrané výseče (Stephen Shore) příběhů spojených s Izraelem. Je 12 perspektiv v takovém případně dostatečný počet, aby popsaly historicky, sociálně a kulturně tak komplikované místo? Množství interpretací skutečně vytváří možnost víceúrovňového komentáře, ovšem zaráží mě kolektivní rozměr aktivit v rámci tohoto projektu. Jaké vytvářejí společné vyprávění a dochází mezi jednotlivými příběhy k jakékoliv interakci kromě společného geografického jmenovatele a plánu odmítnutí mediálních klišé místa? Formují spojené individuální příběhy koherentní sdělení nebo jde jen o sbírku samostatných, někde skvělých, autorských interpretací? Pozvání uznávaných a někdy dokonce pro současný svět umění a fotografie ikonických tvůrců s extrémně rozdílnými zkušenostmi představovalo odvážný a riskantní počin. Autoři pozvaní k účasti na projektu individuálně vytvořili často velmi dobré cykly, ale zamýšlím se, jestli si tato práce udrží svůj status v kontextu skupinové prezentace? Proto stanula kurátorka tohoto projektu, Charlotte Cotton, před skutečnou výzvou. Při přemýšlení o celku a za zohlednění váhy díla individuálních tvůrců bylo úkolem kurátorky překovat seznam výjimečných jmen do kolektivního sdělení. Je v souvislosti s tím *This Place* produktem kurátorského konceptu nebo sbírkou samostatných hlasů jednotlivých umělců? I když více sázím na druhou koncepci, vede specifičnost místa, na němž projekt vznikal, k tomu, že mezi jednotlivými realizacemi vznikají spojení tvořící platformy kontaktu. Projevuje se to především na vztahu člověka s krajinou, toto schéma spojuje cykly Stephena Shora, Thomase Strutha, Fazala Sheikha, Josefa Koudelky nebo Jungjin Lee. Jde o dosti prostý a samozřejmý společný jmenovatel, pokud uvážíme invazivní postoje Izraele vůči geografii regionu. Toto schéma zaštiťuje jednotlivé materiály a zároveň oslabuje individualismus výpovědí „This Place". Jednou z nejzajímavějších realizací je projekt Martina Kollara „Field Trip".[18] Slovák známý svou ironickou vizí světa plnou absurdit vytvořil výjimečné vyprávění plné surrealistických záhad a vyobcování. Kollar využil zkušeností a vzpomínek na represivní systém komunistického Československa, v němž se narodil, a svůj izraelský cyklus vytvořil na pocitu ohrožení a nejistoty. Postoje fotografa prozrazuje nepochopení postupů a schémat ovládajících místo, na kterém mu bylo určeno pracovat. Umělce provází neustávající pocit, že je pozorován. Kollarovým receptem na pocit ohrožení je smích. Slovák vstupuje do interakce s prostorem, v němž se nachází, a důsledně zaznamenává každou jeho odchylku. Ve *Field Trip* se stírá hranice mezi tím, co je reálné, a tím, co je pouhou imitací skutečnosti. Surrealistické záběry nejsou projevem kreativity, jako je tomu u Jeffa Walla. Plynou z pečlivého pozorování a citlivosti umělce vůči každodenním absurditám. Kollarův cyklus vytváří

18 Martin Kollar „Field Trip"; MACK, Londýn 2013; ISBN: 9781907946486

oddělený celek, který se narativně a vizuálně jasně odděluje od ostatních realizací v rámci „This Place". Kollarovi se podařilo vyhnout klišé, které by umožnily snadno identifikovat a umístit cyklus do jasně vytyčeného prostoru Izraele.



fot. 16 Martin Kollar z cyklu „Field Trip" v rámci projektu „This Place", Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Izrael 2014

Od celku se odlišuje také práce Wendy Ewlad, která dala hlas místním komunitám. Umělkyně vedla sérii workshopů se 14 skupinami s různým vyznáním, vzděláním a společenským postavením. *This is where I live* je jediný hlas zevnitř v rámci *This Place*, protože zde místní sami fotografují místa, na kterých žijí. Mísí se zde zkušenosti izraelských kadetů armádních škol, romských menšin nebo palestinských postarších žen obývajících východní Jeruzalém. Je to různorodé a pravděpodobně nejrealističtější a nejreprezentativnější vyprávění. Střet různých kulturních a společenských kontextů autorů snímků přináší téměř kompletní obraz izraelské každodennosti a zároveň se vyhýbá jednoznačné definici tohoto místa. Činnost Ewald je dobrým protikladem k vědomým postojům uznávaných fotografů, kteří tu vždy budou cizí a zůstanou pouhými příchozími zvenčí.
Jedním z cyklů ovlivněných silnými klišé regionu, jichž se umělci měli údajně vystříhat, je projekt francouzského dokumentaristy Gilla Peresse. *Palestinian Jerusalem* je příběh palestinské vesničky Silwan, která má přístup k starému městu Hebron. Izraelští osadníci jsou důvodem napětí, když se snaží nelegálně převzít území a budují osady v centru palestinského města. Peress v rozhovoru na webových stránkách připomíná důležitou roli otevřeného textu a prostoru, který ponechává pro interpretaci cyklu divákovi. Nechce definovat a směřovat

pozornost příjemce. Bohužel jak obraz, tak i samotné aranžmá fotografií, jak se zdá, těmto premisám odporují. Francouzovy pouliční záběry pracují s jednoduchostí, popisnou formu a těží z dobře známých vizuálních klišé izraelské a palestinské ulice. Modlící se Židé nebo mladí Palestinci s obličeji zakrytými pod šátky jsou obrazy, které se už navždy staly součástí kánonu vyprávění příběhů z tohoto regionu. Intenzitu sdělení zmiňovanou Peressem neposiluje mozaikovité uspořádání fotografií. Tímto způsobem vystavené fotografie ztrácejí skutečně na čitelnosti, ale celé aranžmá se zdá být příliš jednoduchou ilustrací chaosu, který chtěl autor údajně vyprovokovat. Značný formát vystavených prací udržuje pozornost diváka na jednotlivých záběrech.
Výstava i přes vyhýbání se jasným politickým kontextům byla v některých zemích, jako je např. Francie nebo Anglie, prohlášena za příliš kontroverzní a proto se její premiéra konala v pražské galerii DOX [19] na podzim 2014. Frédéric Brenner účelově odmítl pořádat první prezentaci v Izraeli, kde se výstava představila o několik měsíců později.



fot. 17 Wendy Ewald z cyklu „This is where I live" v rámci projektu „This Place", Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Izrael 2014

19 http://www.dox.cz/cs/

1.4

Skupinové projekty fotografických agentur

1.4a

Magnum Photos – „Euro Visions“

V roce 2015 pod kuratelou Diane Dufour fotografové Lise Sarfati, Mark Power, Donovan Wylie, Martin Parr, Alex Majoli, Carl de Keyzer, Martine Franck, Peter Marlow, Patrick Zachman a Chris Steele Perkins portrétovali 10 zemí, které vstoupily do evropského společenství. „Euro Visions“[20] byl projekt navržený agenturou pařížskému Centru Pompidou a knihu doprovázející výstavu vydalo vydavatelství Steidl. Každý z fotografů si vybral zemi, v níž chtěl pracovat na individuálním cyklu. Martin Parr si vybral Slovinsko s ohledem na popularitu, jaké se těšilo mezi obyvateli britských ostrovů. Opět fotografoval svět globální turistiky: nezdravé jídlo, chytače bronzu, zmrzlinu roztápějící se na slunci. Motivy a vizuální jazyk, které známe z dřívějších projektů, svou opakovatelností, jak se zdá, jen rozhojňují dosavadní Parrovy realizace, aniž by nabídly něco nového. Tato předvídatelnost je nudná. Možná se mu ve Slovinsku nepodařilo nalézt rysy nedokonalosti, o jejichž hledání se zmiňuje v doprovodném textu k cyklu. To, co bylo u Parra silně definované, se u Chrise Steel-Perkinse rozpadá. Slovenské momentky tohoto uznávaného fotografa zahrnují takovou spoustu témat, že se v nich dá jen těžko orientovat a poskládat koherentní příběh. Situace je dosti paradoxní, pokud zohledníme např. malou geografickou rozlohu Slovenska. Nechybělo zde téma slovenských Romů, kteří se zdají být povinným motivem každého přijíždějícího fotografa. Alex Majoli svůj cyklus tvoří v podobném schématu jako u pozdější gruzínské realizace. Portréty abstrahované z pozadí kombinuje s krajinnými impresemi, které se, jak vysvětluje, stávají scénou pro fotografované osoby. Černobílé, tmavé, divadelně osvětlené portréty Rusů a Lotyšů v triptyších oddělují rozzářené krajiny. Tato konstrukce se občas zdá být prostou ilustrací. Autor stírá rozdíly mezi národnostmi fotografovaných osob, ovšem udržuje jejich rozdělení pomocí grafického uspořádání kompozitů. Celý cyklus ale s ohledem na důsledné provedení a výrazný vizuální jazyk patří mezi zajímavější realizace vzniklé v rámci „Euro Visions“. Bez úhony z vyprávění o této části Evropy vyšel Mark Power, který vytvořil nesmírně lyrické a klidné vyprávění o Polsku. Nevím, jestli kvůli mému původu nebo z jiných důvodů, ale Polsko se mi vždy zdálo být výjimečně nefotogenické místo. Vždy, když jsem odjel do České republiky, na Slovensko, do Litvy, o Bělorusku nebo Ukrajině ani nemluvě, skládaly se mi obrazy před objektivem samy. Bez jakéhokoliv úsilí. Stačilo přiložit fotoaparát k oku. Mnohem obtížnější pro mě bylo, na rozdíl od Powera, nadchnout se polským prostorem. Proto si o to více cením cyklu fotografa

20 Magnum Photos „Euro Visions“; Steidl, Göttingen, 2006; ISBN: 3865212239

z agentury Magnum, který se o několik let později završil publikování knihy „Melodia Dwóch Pieśni" (Melodie dvou písní).[21] Nenajdeme tu fotografie z poutí, muzeum v Osvětimi a jen na málo snímcích se, a to velmi diskrétně, objeví Horní Slezsko nebo gdaňská loděnice. Celek je založen na topografické dokumentaci dosti eklektického polského prostoru, v jejímž rámci si tvůrce zachovává odstup od fotografovaných motivů. Power je mistr krajiny a právě tyto záběry rozhodují o hodnotě tohoto cyklu. Přijetí celku nenarušují o něco slabší portréty Miss Polonii, slezských dětí nebo mladých obyvatel Varšavy. Mezi jeden z nejvíce rebelujících cyklů „Euro Visions" můžeme zařadit typologii estonských kolemjdoucích, vytvořenou Donovanem Wyliem. Tyto fotografie leží na protipólu estetických snímků Alexe Majoly, Petera Marlowa nebo Marka Powera. Jde o realistickou dokumentaci šatníku průměrného Estonce. Postavy jsou fotografovány přímo, v pohybu, aniž by si byly vědomy, že jsou fotografovány. Nejsou to ani bressonovské rozhodující okamžiky ani dynamické pouliční záběry Williama Kleina. Tyto fotografie jsou prostě ošklivé a tím i vzrušující. Jde o vizuálně nejméně atraktivní část celého skupinového projektu. Omezení uměleckého gesta, s nímž tu máme co do činění, působí jako magnet, protože takovéto snímky bychom od fotografů slavné agentury nečekali. Wylie se neunavuje fotografickými triky, promyšlenými kompozicemi nebo krásným světlem. Jednoduše zaznamenává. Jakýmsi převráceným způsobem tento cyklus mnohem spíše utkví v paměti, než např. po léta stále stejná schémata opakující materiál Martina Parra.



fot. 18 Mark Power z cyklu „Melodia dwóch pieśni", Polsko © Magnum Photos 2004

21 Mark Power „Melodia Dwóch Pieśni"; Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2010; ISBN: 978-8392896746



fot. 19 Donovan Wylie z cyklu „Euro Visions“, Estonsko © Magnum Photos 2004

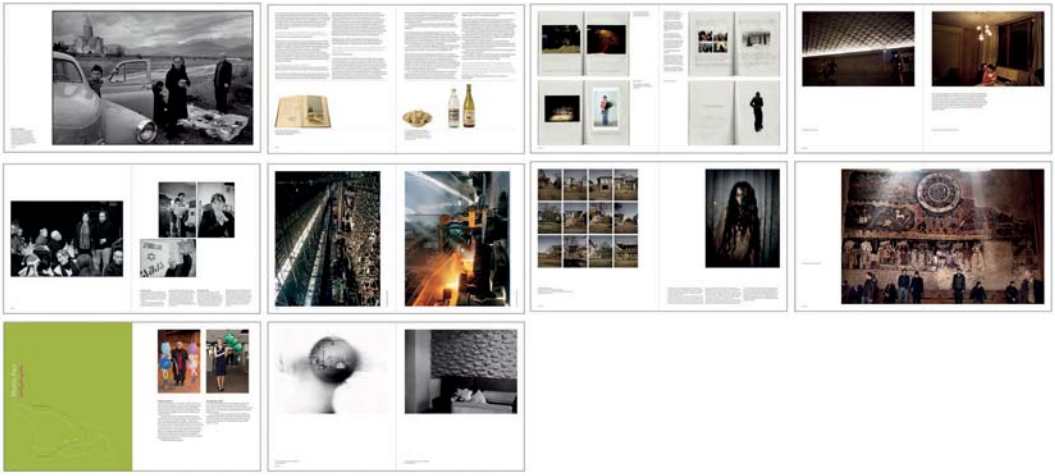
1.4b

Magnum Photos – „Georgian Spring“

V roce 2009 Ministerstvo kultury Gruzie zadalo agentuře Magnum fotografování změn probíhajících v zemi. Do projektu „Georgian Spring“ se zapojili: Antoine D'Agata, Jonas Benediksen, Thomas Dworzak, Martine Franck, Alex Majoli, Gueorgui Pinkhassov, Martin Parr, Paolo Pellegrin, Mark Power a Alec Soth. Aktivitu iniciovanou v Tbilisi trvale žijícím Thomasem Dworzakem financovala gruzínská vláda a podobně jako dříve popisované „This Place“ měla být autorskou, vícevrstvou interpretací místa. Fotografové tento projekt definují jako cestovní deník a tak také byla konstruována kniha „Georgian Spring“.[22] Při prohlížení jednotlivých cyklů si odnáším dojem, že projekt probíhal rychle, ve spěchu, tak jako by fotografy tížila potřeba okamžitého zmapování terénu. Mělo se jednat o projekt cesty, takže do jeho konstrukce se automaticky zařadily emotivnost a spontánnost. Kromě uzavřených cyklů Antoina D'Agaty, Paola Pellegrina nebo emotivních záběrů Alexa Majoleho hledajícího stopy nedávného konfliktu, zde není příliš místa na soustředění, reflexi nebo rozvinutí tématu. D'Agata přenáší svou reálnosti zbavenou vizi světa na gruzínskou realitu a tvoří typologii roztřesených, nahých těl portrétů, sovětské architektury a rytmicky se objevujících cest. Pellegrin zase dokumentuje život různých náboženských komunit. V ostatních příbězích připomínají fragmentární

22 Magnum Photos „Georgian Spring“; Chris Boot, Londýn 2009; ISBN: 9781905712151

a geograficky rozptýlené momentky z Gruzie spíše paobraz, než by budovaly skutečnou naraci. Dokonce i na klidných záběrech Gruzie vstupující do modernosti Marka Powera je těžké najít strukturu. Podobně situace vypadá u Aleca Sotha a Martina Parra, jejichž fotografie při střetnutí s Gruzií ztrácejí výraznost a expresi tolik charakteristickou pro dřívější realizace. Takovýto postoj má v sobě značnou dávku upřímnosti a sděluje: nejsem odtud a nebudu schopen tomuto místu porozumět. Proto jedu a poznamenávám si. Pocit místa je pravděpodobně něčím, co se stalo páteří tohoto skupinového projektu, ovšem v mnoha bodech dost dobře nevím, jak mám tyto lakonické poznámky číst. O Gruzii toho vím příliš málo. Konflikt s Ruskem, ztracená Osetie a Abcházie, prozápadně orientovaný prezident Michail Saakašvili, to je několik bodů, o něž se mohu opřít. Cyklem nehodícím se k celku je mezinárodní turné prezidenta Michaila Saakašviliho. Tento materiál svou formou připomíná propagační, korporační výroční zprávu spíše než autorské vyprávění. Usmívající se prezident vítající politiky, zástupci kultury propagující svou zemi na mezinárodní scéně, představují výraznou poklonu směrem k vládní objednávce. Ambiciózní plán vytvořit esej o současné Gruzii je ambivalentní produkt, u nějž nejsem přesvědčen, jestli dobří fotografové využili netypickou zakázku pro vytvoření autorských výpovědí nebo jestli se sami stali nástrojem místní propagandy. V roce 2009 Michail Saakašvili podruhé startoval v prezidentských volbách, proto mohlo být najmutí slavné agentury k fotografování země v dané době dobrým PR opatřením, propagujícím prozápadní postoje prezidenta.

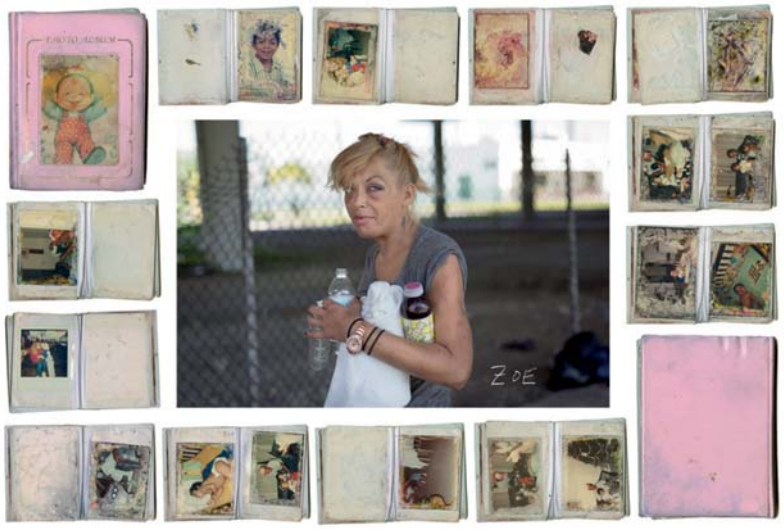


fot. 20 Magnum Photos „Georgian Spring"; Chris Boot, Londýn 2009; ISBN: 9781905712151

1.4c

Magnum Photos – „Postcards from America“

„Euro Visions“ představovalo geografický projekt, mapující rozlehlé teritorium. Fotografové se, jak sami zdůrazňují, nesnažili pochopit místo, na němž se ocitli. Mělo jít o jejich subjektivní vizi regionu pořízenou během poměrně krátkého času. S mnohem větším zapálením fotografové Magnum přistupovali ke svému nejnovějšímu kolektivnímu podniku „Postcards from America“, který na sebe vzal podobu cyklických cest po Spojených státech, odvolávajících se na dlouhou tradici amerických projektů cesty. Během po sobě jdoucích ročníků několik let trvajícího projektu se kromě jádra, které vytvořili Jim Goldberg nebo Alec Soth, představili noví fotografové a vše se má zúročit ve finální výstavě a publikaci na konci roku 2016. Zatímco kolektivní prezentace si svou premiéru ještě neodbyla, některé individuální projekty jednotlivých fotografů si už začaly získávat v uměleckém světě uznání, jako např. „Song Book“[23] Aleca Sotha nebo série minipublikací věnovaných vybraným státům USA, na nichž fotograf pracuje se spisovatelem Brademe Zellarem. „Postcards from America“ je iniciativa zdola ze strany fotografů, kteří se rozhodli nezávisle na agenturních strukturách realizovat společný projekt. Dobrovolnost účasti, absence externí struktury a skutečnost, že mnoho fotografů žije a pracuje v USA, vytvářejí potenciál pro zajímavou, angažovanou a autorskou realizaci. Čas a zakotvení mnoha tvůrců v americkém kulturním kontextu pravděpodobně umožní vyhnout se povrchnosti „Euro Visions“ nebo „Georgian Spring“.



fot. 21 Jim Goldberg z cyklu „Postcards from America“ © Magnum Photos 2012

23 Alec Soth „Songbook“; MACK, Londýn 2015; ISBN: 9781910164020



fot. 22 Alec Soth z cyklu „Songbook“ © Magnum Photos 2012

1.4d

Noor – „Climate Change“

V roce 2009 z iniciativy Nadace agentury Noor[24] začali fotografové: Stanley Greene, Alexiandra Fazzina, Nina Berman, Pep Bonet, Francesco Zizola, Jurij Kozyrev, Kadir Van Lohuizen a Jon Lowenstein s prací na skupinovém projektu „Climate change“. Přesně rok dokumentovali následky neudržitelné lidské ekonomiky, která se ve značné míře podílí na klimatických změnách. Část z 12 vzniklých reportáží ilustruje postupující devastaci životního prostředí na různých místech po celé zeměkouli a načrtávají apokalyptickou vizi temné budoucnosti. Těžký ruský průmysl uralských továren otravujících celý region (Jurij Kozyrev), agresivní kácení amazonského pralesa v Brazílii (Kadir van Lohuizen), oteplování klimatu v Grónsku (Stanley Greene), skládky na Maledivách (Francesco Zizola), uhelný průmysl v Polsku (Pep Bonet) nebo tenčící se zdroje pitné vody v USA a v pásmu Gazy (Nina Berman a Kadir van Lohuizen) tvoří varování pro lidstvo zapletené do globální sítě ekonomických závislostí, nadprodukce konzumního světa a zanedbatelného ekologického povědomí. Mrazivou vizi budoucnosti vyrovnávají materiály o místních komunitách nebo státních strategiích snažících se najít řešení z kritické situace, v níž se ocitla naše planeta. Objevují se témata věnovaná obnovitel-

24 https://noorimages.com/

ným zdrojům energie v Číně (Kadir van Lohuizen), na Islandu (Pep Bonet), na Kubě (Jon Lowenstein) nebo v Keni (Stanley Greene). Nina Berman fotografuje městské pěstování rostlin v New Yorku. Tomuto tématu se v globálním měřítku před několika lety věnoval rovněž Jan Brykczyński ze Sputnik Photos.

Fotografové agentury Noor se řadí do proudu sociálně angažované reportáže. „Climate Change" ilustrativně varuje před následky ekologické katastrofy s lidskými příběhy v pozadí. Člověk se zde nachází v centru pozornosti a nejde o metaforickou přítomnost. Figurativnost záběrů divákovi přibližuje lidské příběhy a je důkazem angažování fotografa v tématu. Jde o dobré osvědčené téma vyznačující se jednoduchým vizuálním sdělením, jehož místo je spíše ve vysokonákladovém tisku než v galeriích. Ačkoliv se výstava „Climate Change" dočkala mnoha prezentací, staly se hlavním nositelem tohoto projektu magazínové publikace.[25] I přes krizi, jíž média prožívají v posledních letech, šlo o pochopitelnou strategii ladící s vizuálním jazykem, s nímž operují fotografové Noor. Výsledky roční práce se představily na klimatickém summitu v Kodani na konci roku 2009 a následně v galeriích a během fotografických festivalů. Zároveň práce publikoval mezinárodní tisk.



fot. 23 Jurij Kozyrev z projektu „Climate Change" © Noor 2010

25 https://noorimages.com/project/climate-change-by-noor/

1.5

„Český člověk" – Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer. Skupinové projekty Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě: Lidé Hlučínska 90. let 20. století, Zlín a jeho lidé, Opava.

1.5a

„Český člověk"

V roce 1973 zahájil britský fotograf Daniel Meadows[26] 14měsíční cestu do více než 20 anglických měst v jím zakoupeném dvoupatrovém autobuse. Část vozidla byla upravena na temnou komoru, byt a putovní galerii. „Free Photographic Omnibus", tak totiž umělec nazval svůj projekt, představuje typologický portrét tehdejší anglické společnosti. V roce 1982 české trio Jan Malý, Jiří Poláček a Ivan Lutterer zahájili 14 let trvající fotografický záznam české společnosti. Češi v pravidelných časových intervalech podnikali sérii cest, na nichž portrétovali obyvatele Československa. Došlo k tomu o tři roky dříve, než začal Richard Avedon pracovat na svém slavném cyklu „In the American West",[27] v němž naturalisticky a na bílém pozadí fotografoval obyvatele západního pobřeží USA. Zatímco Avedonovými hrdiny se stali především lidé z okraje společnosti, nezaměstnaní, dělníci a odpadlíci, české trio nemělo předem vytyčený okruh zájmu. Jak píše Anna Fárová v předmluvě ke knize „Český člověk",[28] která vyšla v roce 1997, východiska projektu byla velmi obecná: náhodně potkaní lidé měli být vyfotografováni před šedým neutrálním pozadím.

> *Jestliže byl Penn estét, Sander systematik a Disdéri obchodník, je nutno říci, že trio českých fotografů je v tomto smyslu zcela odlišné. Svůj projekt si od počátku financují sami a věnují mu svůj volný čas. Nevytvářejí Sanderův průřez třídami a společností národa. Nearanžují Pennovy umělecké portréty intelektuálů a exotů. S ním mají společnou pouze současnou technickou výbavu a zdůraznění abstraktního prostoru a tím i vyčlenění a ozvláštnění portrétovaného na abstraktním pozadí.*[29]

Fotografové se po 14 let pravidelně scházeli třikrát ročně, aby společně pracovali na projektu. Malý, Poláček a Lutter se vzdálili od průřezovosti Sandera nebo estetizace Penna a rozhodli se pro spontánní pracovní metodu. Když svěřili výběr modelů náhodě, věřili, že portrét

26 https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Meadows#cite_note-parcp-2

27 Richard Avedon „In the American West"; Harry N. Abrams; první edice New York, 1985; ISBN 0810911051

28 Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer „Český člověk"; Jaroslav Bárta, Praha 1997; ISBN 80-900903-4-6

29 http://www.gallery.cz/gallery/en/Vystava/2001_04/Ramec_V.html

Čechů tak bude přirozenější a reprezentativnější. Fotografové vytvořili typologii čítající stovky snímků. Černobílé záběry vytvářeli následovně: plná postava, přirozené světlo a zrak modelu zahleděný do objektivu. Většina hrdinů fotografií pózuje ve volných a přirozených pózách, které svědčí o dobrém kontaktu s fotografem. Každý z fotografovaných po sezení obdržel polaroidovou reprodukci se svým portrétem, což vytvářelo vztah hrdinů s tvůrci. Dlouhodobost tohoto projektu umožňovala pozorovat nejen měnící se módu, ale především stála za tím, že se cyklus stal svědkem jednoho z nejpřelomovějších okamžiků současné české historie, tedy pádu komunismu. Zajímavé je, že i přes tak značnou proměnu je někdy obtížné přiřadit většinu portrétů ke konkrétnímu času. Obličeje z roku 1982 se příliš neliší od těch z roku 1996. Jen v některých případech, např. přináležitost k subkultuře, je možné přesné datování fotografie. Stal se snad díky náhodnému výběru modelů projekt Malého, Poláčka a Lutterera nadčasovým, univerzálním záznamem české společnosti? Nebo se možná Češi i přes přelom v roce 1989 za těch 15 let příliš nezměnili? Imponující vizuální konsekvence tvůrců a nadčasovost většiny portrétů se může zdát po zhlédnutí několika z nich nudná a pravděpodobně přinese více uspokojení sociologovi nebo antropologovi než fotografovi. Pocit tekutosti a nezakotvenosti v konkrétním čase posiluje nechronologičnost obrazů v publikaci. Spontánnost portrétu Čechů budovaného Malým, Poláčkem a Luttererem vyvažuje dlouhodobost a pravidelnost, s níž se autoři k realizaci tématu vraceli. Projekt tvoří hodnotný portrét české společnosti 80. – 90. let minulého století.



fot. 24 Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer z cyklu „Český člověk“ *1982-1996*

1.5b

ITF – Lidé Hlučínska 90. let 20 století, Zlín a jeho lidé, Opava.

Konsekvence, vizuální spojitost a jasný dokumentární charakter udržovaný v proudu humanistické sociální reportáže patří mezi rozpoznávací znamení skupinových projektů realizovaných na konci 90. let minulého století pedagogy a studenty Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Tato poměrně mladá univerzita, která nedávno slavila 25 let své existence, výrazně ovlivnila obraz dokumentární fotografie v regionu středovýchodní Evropy a obzvláště v České republice, na Slovensku a v Polsku. ITF na konci 90. let 20. století a v prvním desetiletí 21. století vytvořil jedno z nejdůležitějších center, soustředící nejzajímavější dokumentaristy mladé a střední generace, z nichž mnoho dodnes působí na mezinárodní scéně. Poslední dekáda 20. století s sebou nesla jasnou koncentraci ITF kolem černobílého, klasicky chápaného dokumentu. Dokonce i v těch nejosobnějších a nejsubjektivnějších naracích zůstával fotograf pozorovatelem uzavírajícím pozorovanou skutečnost do záběrů. Zpracování, interpretace nebo konceptualizování dokumentárních témat tehdy patřily mezi vzácnější jevy. Příkladem takovéto vizuální strategie byly skupinové projekty „Lidé Hlučínska 90. let 20. století"[30] (1995-1999) a „Zlín a jeho lidé"[31] (1997-2002). Projekt „Opava"[32] (2008), který vznikl o několik let později, je už kompilací různých postojů. Vnesl barvu a konceptuální variace na téma dokumentárního portrétu (Libor Fojtík, Jan Langer, Jiří Hrdina, David Machač) vedle klasičtěji chápané pouliční fotografie (Tomáš Pospěch, Andrzej Marczuk, Václav Podestát). Jednou z klíčových osobností prvních dvou projektů byl pedagog ITF Jindřich Štreit,[33] skvělý český dokumentarista tvořící v proudu humanistické fotografie. Jeho životní dílo věnované české periferii se stalo jednou z ikon světové dokumentární fotografie. Charakteristický vizuální jazyk černobílé reportáže, blízký, sympatiemi poznamenaný vztah s hrdiny snímků, groteskní estetika prostoru malých českých vesnice a městeček a výjimečný smysl pro humor definují Štreitův styl, který rovněž formuje charakter prvních skupinových realizací ITF. Tuto nesmírně homogenní výpověď skládají pohledy 22 účastníků projektu, vedle Jindřicha Štreita např. Tomáš Pospěch, Martin Popelář, Vojtěch Bartek nebo Evžen Sobek. Jde o soubor dokonalé pouliční fotografie, scén odehrávajících se v soukromých prostorách obyvatel Hlučínska, náboženských obřadů, pikniků, venkovských oslav a málo okázalé každodennosti. Češi s pro ně charakteristickým smyslem

30 „Lidé Hlučínska 90. let 20 století"; Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava1999; ISBN: 80-7248-022-7

31 „Zlín a jeho lidé"; Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava 2001; ISBN 80-7248-132-0

32 „Opava očima studentů Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě"; Institut tvůrčí fotografie Filozo ficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava 2001ISBN 978-80-86970-73-8

33 https://en.wikipedia.org/wiki/Jind%C5%99ich_%C5%a0treit

pro absurdnost zaznamenali nostalgický svět, který se zastavil v čase. S výjimkou skromné dokumentace místní architektury (Jiří Siostrzonek, Tomáš Pospěch) se tu nenašlo příliš místa pro modernost nebo pro kritický pohled na právě probíhající transformaci. Jde o afirmativní rozloučení se světem, který potenciálně může odejít, i když to sami fotografové neprozrazují. Romantická, specifická realita, kterou si spojujeme s českou kinematografií nebo se záběry Jindřicha Štreita, udržuje mýtus krotké, přátelské a lehce absurdní české periferie. Je to svět, který se řídí rytmem klidného života a malých lidských dramat, svateb, pohřbů, fotbalových zápasů a slavností. V tom spočívá krása tohoto projektu. Vše zde probíhá v mikro měřítku a zpomaleným tempem. Překvapivá je vizuální stejnorodost celého projektu, jako by se jednotlivé fotografové zřekli svých individuálních přístupů. Všichni účastníci byli spojení s prostředím ITF a možná díky tomuto faktoru zde individualismus výpovědí sehrál druhořadou úlohu. Podobnou pravidelností sdělení se vyznačuje jiný projekt realizovaný studenty a pedagogy ITF „Zlín a jeho lidé". Vizuální homogenitu nesměle narušily středoformátové portréty Branislava Boby, Daniely Dostálkové nebo kresebné intervence Veroniky Zapletalové. I když je na rozdíl od předchozího projektu pozadím projektu město, zachovala si většina fotografií charakter pouličního dokumentu, s nímž jsme se setkali v „Lidech Hlučínska 90. let 20. století". Tím, co projekt odlišuje od jeho předchůdce, je výrazně větší zastoupení současnosti, patrné na architektuře, komercionalizovaném městském prostoru a na životním stylu obyvatel Zlína. I přes nuance je to vizuálně propojené a vysoce homogenní vyprávění.



fot. 25 Katalog projektu „Lidé Hlučínska 90. let 20. Století"

Formování postojů mladých tvůrců je dosti obecný jev a většina uměleckých škol zastává nebo vytváří trendy, které se často odrážejí v pracích jejich studentů. Jde o jednu z výzev, s níž se musí utkat začínající umělci. Přetvoření jazyka svých učitelů a základy zkušeností

poskytnutých školou ve vlastní prospěch, což ne u všech končí úspěchem. Ti, kterým se to podaří, dále rozvíjejí svůj talent nezávisle.
Pro některé účastníky (Tomáš Pospěch, Evžen Sobek) se projekty „Lidé Hlučínska 90. let 20. století" nebo „Zlín a jeho lidé" staly pouhou etapou v jejich individuální tvorbě, která se, i když využívali svých studentských zkušeností, rozvinula nezávisle na trendech panujících na univerzitě. Jiní (Jiří Siostrzonek, Petr Vilgus) se angažovali v teoretických pojednáních z pohraničí sociologie a kritiky fotografie.



fot. 26 Katalog projektu „Zlín a jeho lidé"

1.6

V současnosti působící mezinárodní fotografické kolektivy – Facing Change -Documenting America (US), Terra Project (IT), Riverboom (CH), Discipula (GB).

Mnoho z fotografických kolektivů vzniklých během prvního desetiletí 21. století představovalo reakci na zhoršující se situaci na mediálním trhu. Tento jev svým rozsahem zasáhl jak zkušené fotografy, kteří po mnoho let úspěšně působili v tiskovém sektoru, tak i ty, kteří své kariéry teprve začínali. Všechny doprovázela potřeba tvůrčí nezávislosti a ve skupinové práci spatřovali alternativu k dynamicky se proměňujícímu trhu. Některé z kolektivů od začátku jejich existence podporovaly veřejné instituce, jiné nezávislé, působící bez institucionální podpory, pracují jako dobře organizované malé firmy. Spektrum skupinových organizací je široké: od těch silně dokumentárně profilovaných, po umělecké koalice působící na poli umění. Pro jedny je konečným cílem publikace v časopise, pro jiné sociální intervence nebo autorská

publikace. Jedno je jisté, rozšíření takovéto formy organizované tvůrčí činnosti redefinovalo fotografický trh a kolektivy dávají čím dál silněji najevo svou přítomnost v médiích, galeriích a povědomí veřejnosti.

1.6a

Facing Change-Documenting America

Kolektiv Facing Change-Documenting America[34] vznikl v roce 2009. Založilo ho 10 zkušených reportérů: David Burnett, Alan Chin, Stanley Greene, Darcy Padilla, Danny Wilcox Frazier, Maggie Steber, Andrew Lichtenstein, Donna Ferrato, Carlos Javier-Ortiz a Lucian Perkins. Poté, co v roce 2007 splaskla hypoteční bublina a v letech 2008-2009 ekonomika výrazně zpomalila, se Amerika musela potýkat se závažnou ekonomickou krizí. Stovky tisíc lidí bylo nuceno opustit své domy. Do toho zemi poznamenaly hurikány Katrina a Rita, které zpustošily státy ležící u Mexického zálivu. Fotografové zakládající kolektiv nalezli v probíhajících událostech analogie k době Velké hospodářské krize 30. let minulého století, proto mělo přímé poslání FCDA odkazovat na činnost Farm Security Administration, o čemž se můžeme dočíst na jejich webových stránkách.[35] Sociálně angažované materiály mapují Ameriku v době současné krize. Postindustriální města (Frazier, Chin, Burnett), následky přírodních kataklyzmat, ničivých hurikánů (Maggie Steber), sucha (Andrew Lichtenstein), nezaměstnanost a sociální vyloučení (David Burnett, Stanley Greene, Dona Ferrato, Darcy Padilla) a témata spojená s každodenním životem (Lucian Perkins) k sobě přitáhly pozornost novinářů s úmyslem vyvolat veřejnou debatu na téma kondice americké společnosti. Příběhy jsou líčeny s novinářskou jednoduchostí a poctivostí. Není zde prostor pro formální hledání nebo alternativní způsoby výstavby příběhů o lidských osudech nebo pro vizuální metaforu. I když zde chybí drsnost, která přes heroický profil občas pronikla na snímky Walkera Evanse nebo Dorothe Lange, je svět představený FCDA realistický. Jsou to fotografie, které vyrůstají z kořenů tiskové reportáže. Definované, novinářské a odpovídající na konkrétní téma. Tyto příběhy se řídí ustálenými reportérskými konstrukcemi, nerozšiřují chápání tohoto média ani nepřekvapí. Fotografie se vyznačují vysokým koeficientem užitkovosti a podřízená role obrazu se omezuje na předávání konkrétních informací v rámci vyprávěného příběhu. Frazier, Lichtenstein nebo Padilla prozrazují perfektní technickou stránku a impozantní jistotu při pohybování se známým územím. Výsledky práce kolektivu angažovaného v současných amerických událostech vyšly v knize „Facing Change. Documenting America"[36] s textem novinářky Leah Bendavid-Val, publikované ve spolupráci s americkou Knihovnou kongresu.

34 http://www.facingchangeusa.org/

35 http://www.facingchangeusa.org/about/

36 Leah Bendavid-Val „Facing Change Documenting America"; Prestel, Mnichov 2015; ISBN: 978-3-7913-4836-0



fot. 27 Danny Wilcox Frazier z cyklu „Badlands“

1.6b

Terra Project

Od roku 2006 spolutvořila čtveřice italských fotografů Michele Borzoni, Simone Donati, Pietro Paolini a Rocco Rorandelli kolektiv Terra Project.[37] Během téměř desetileté své existence si umělci vybudovali dobrou pozici mezi žurnalistickým trhem a autorskými projekty, které realizují skupinově a individuálně. Italové se neomezovali jen na prozkoumání regionu, z něhož pocházejí. Projekt *Land Inc.* věnovaný vlastnictví půdy a zemědělským plodinám, který začali realizovat po roce 2008, má globální rozměr. Fotografové se dva roky snažili ilustrovat transformaci zemědělství v Brazílii, Dubaji, Etiopii, Indonésii, na Madagaskaru, Filipínách a na Ukrajině.

Tato krajinně portrétní esej imponuje svým rozmachem, analytickým a průřezovým přístupem. Fotografové řešili různé aspekty celého procesu spojeného se zánikem rodinného pěstitelství a vykupování půdy od rolníků mezinárodními potravinářskými korporacemi. Tento vizuálně nesmírně kompaktní cyklus tvoří portréty farmářů, investorů a dělníků pracujících v továrnách. Objevují se tu krajiny průmyslové zemědělské infrastruktury napadané společenskými protesty proti tržním reformám. Projekt tvoří kompletní záznam analyzující řetězec souvislostí v rámci probíhající transformace. Celý příběh je vyprávěn s odstupem, a ačkoliv se často dotýká tragických následků vykořisťovací ekonomiky, neoslňuje dramatem a bere na

37 http://terraproject.net/collective

sebe spíše badatelský postoj. Vizuální jazyk „Lands Inc." je sice klasický, ale pomocí minimalistických výrazových prostředků ponechává divákovi prostor k reflexi. Důležitou součástí celého podniku jsou texty, informační grafiky, mapy a značná dávka dat, které téma konkretizují a poskytují informace dokazující znalost problematiky podepřenou impozantním výzkumem. Tento projekt je projevem angažovaného novinářského postoje. Informování o aktuálních problémech, s nimiž se lidstvo potýká, našlo svůj odraz v četných publikacích „Lands Inc." v časopisech po celém světě. Imponující je také poměrně krátká doba realizace tak široce pojímaného projektu. To bylo možné díky paralelní práci několika fotografů na různých místech světa. Na rozdíl od globálního projektu „Climate Change" fotoagentury Noor popsaného dříve, se materiál Terra Project neskládá z jednotlivých příběhů individuálních umělců, ale tvoří homogenní výpověď. Takováto strategie vypovídá o velmi úzké spolupráci několika umělců, tomuto tématu věnuji více prostoru při příležitosti analýzy projektu „Lost Territories" kolektivu Sputnik Photos. Jiný projekt italského kolektivu, který skončil zajímavou publikací „Quattro"[38] (2013), promísil archivy jejich dlouholeté práce v rodné Itálii.



fot. 28-29 Terra Project z projektu „Land Inc."

38 Terraproject „Quattro"; Florencie 2015; ISBN: 978-8890957307

Práce se soustředila kolem čtyř kapitol: vzduchu, vody, země a ohně. Toto poněkud patetické schéma zkoumající čtyři základní živly je konfrontováno s vizuální metaforou konkrétních motivů, objektů a míst. Od patosu je zbavuje také uměřená symbolika a pro fotografy Terra Project charakteristická minimalistická, úsporná kompozice. K práci na „Quattro" fotografové přizvali italský spisovatelský kolektiv Wu Ming[39] a vůdčí roli předali textům vztahujícím se ke všem čtyřem živlům. Fotografové tu opět mísí své dílo ve prospěch společné narace, jde o jasnou a důslednou strategii, kterou kolektiv přijal už před několika lety. Terra Project je příklad dlouholeté, efektivní nezávislé činnosti mezi komerčním trhem a autorskými projekty. Práce Italů si vedou dobře jak ve výstavním formátu, tak i při zveřejňování v tisku a v autorských knižních publikacích.

1.6c

Riverboom

V podobném rozsahu vizuálního vyprávění příběhu se pohybuje činnost kolektivu Riverboom[40] založeného válečnými fotoreportéry. Jeho nejaktivnější členové a zakladatelé Paolo Woods, Gabriele Galimberti nebo Edoardo Delille jsou novináři a mnohokrát fotografovali ozbrojené konflikty, ovšem většina příběhů, na nichž pracují v rámci Riverboom, se týká současného konsumpcionismu („Toy Stories"), kontrastů a společenským nerovností („State"[41]) nebo finančních procesů („The Heavens. Annual Report"[42])
Jde o příběhy vyprávěné s velkým smyslem pro humor a se značným odstupem od závažných problémů, jimž se fotografové věnují. Činnost kolektivu je sice silně zakořeněna v tisku, v němž také nachází svého hlavního odběratele, ale často na sebe bere podobu propracovanějších vyprávění. Fotografické knihy vydávané kolektivem, např. „North Pole", „Afghanistan", „New Guinea", vtipně komentují zvyky a geografii fotografovaných oblastí. Vždy jsou vystavěny stejně, s typologickým přístupem k portrétům, objektům a místům. Méně ironické a téma ještě důkladněji zpracovávající jsou realizace nejaktivnějších členů kolektivu, Paola Woodse a Gabriela Galimbertiho, kteří v roce 2015 dokončili práci na téma daňových rájů po celém světě. Zpráva připravená dvojicí se týká relativně málo řešeného tématu. Sociálně angažovaní novináři a fotografové obvykle sáhnou do nižších příček společenského žebříčku a na okraje, aby tam hledali příběhy. Woods s Galimbertim využili extrém z opačného konce spektra společenské hierarchie. Fotografovali místa spojená s bohatstvím, tokem peněz a majetky vybudovanými na vyhýbání se placení daní. Exotická a fotogenická místa odpočinku

39 http://www.wumingfoundation.com/giap/

40 http://www.instituteartist.com/riverboom-1

41 Paolo Woods, State, Éditions Photosynthèses, Arles 2013, ISBN 9782883500990

42 http://www.theheavensllc.com/

a zábavy boháčů se zde prolínají s obchodními setkáními v generických konferenčních sálech. Podobně jako v případě popisovaných realizací, Terra Project činí dojem poměrně krátkého času realizace projektu. Během dvou let fotografové navštívili všechny světadíly kromě Austrálie. Jak píší na webových stránkách věnovaných projektu, *„nebylo důležité, jak tato místa vypadají. Důležité bylo, jaký mají význam."*[43] Jasné jsou novinářské kořeny tvůrců. Poznávání tématu a ne zkoumání jeho vizuální stránky, která projektu neschází, je zde prvořadým úkolem. Klasický, reportérsky vystavěný příběh vzdává hold poctivému a důkladnému uchopení tématu. Woods a Galimberti vědomě využívají sociálně angažovanou fotografii k vyprávění o důležitých, aktuálních tématech. „The Heavens. Annual Report" skončil vydáním publikace[44] a fotografickou výstavou putující po celém světě. Aktuálnost problematiky projektu potvrdil finanční skandál kolem Panama Papers,[45] prozrazujících daňové podvody politických elit a prominentních úředníků z celého světa, kteří své majetky ukrývali v daňových rájích od začátku 70. let minulého století.



fot. 30 Paolo Woods a Gabriele Galimberti z cyklu „The Heavens. Annual Report"

43 http://www.theheavensllc.com/#artists

44 Paolo Woods & Gabriele Galimberti „The Heavens. Annual Report"; Dewi Lewis, Londýn 2015; ISBN: 978-1-905928-12-5

45 https://en.wikipedia.org/wiki/Panama_Papers

1.6d

Discipula

Na protipólu novinářského přístupu k tématu leží M. F. G. Paltrinierim, Mirko Smerdelem a Tommasem Taninim založený kolektiv Discipula[46]. Umělci se základnou v Londýně od roku 2013 zkoumají hranice média fotografie a konceptuálního vyprávění příběhů. Ve své umělecké praxi trio využívá fotografii, archivy, video a fotografické publikace. Jejich práce na sebe často bere podobu různých objektů, multimediálních instalací nebo video projekcí. Zajímavým příkladem práce s fotografickým archivem je projekt „The Looking Game"[47](2014) založený na příběhu Rodneyho Alcaly, sériového vraha, který si zvolil pseudonym John Berger, čímž odkázal na osobnost britského spisovatele a historika, autora programu BBC „The Ways of Seeing". Archiv vraha se promísil s Bergerovými texty, který ve svém programu analyzoval různé způsoby vidění. To se stalo výchozím bodem pro umělce, kteří při práci s cizími obrazy s těmito obrazy manipulují, přetvářejí je a zastírají jejich čitelnost. Takto vystavěný kriminální příběh přesouvá pozornost diváka ze senzačního tématu na samotný způsob jeho vyprávění a stírání jeho dokumentárního aspektu.



fot. 31 M.F.G. Paltrinieri & Mirko Smerdel z cyklu „The Looking Game", Jarach Gallery, Benátky 2014

Konceptuální konstrukce líčení příběhu z pomezí dokumentární fotografie se stala praxí kolektivu. Projekt rovněž vybudovaný na archivu, tentokráte filmovém, je „The Dead Commercials"

46 http://discipulaeditions.com/

47 http://discipulaeditions.com/project/tlg/

(2015) a představuje důvtipnou interpretaci opuštěné filmové pásky 35 mm s na ní nahranými reklamami na různé produkty. Mirko Smerdel zbavuje pásku funkce, když z ní na stěně galerie vytváří text „The more voices there are, the more spin there is"[48]. Jde o citát z filmového scénáře George A. Romera, pojednávajícího o roli médií v současném světě, zobrazené stereotypními scénami z filmových horrorů. Archiv se znovu stává scénářem spáchaného trestného činu, tentokráte zachyceného symbolickou smrtí filmové pásky. Další příběh zločinu tvoří na festivalu Rencontres Photographiques D'Arles (2015) oceněná publikace „H. Said He Loved Us"[49] Tommase Taniniho. Mozaikovitá kompozice cyklu představuje osudy pěti obětí STASI. Taniniho fotografie se zde mísí s archivy tajné policie a vytvářejí polofiktivní vyprávění. Publikace potvrzuje pozici Discipuli na vydavatelském trhu po vydání předchozí „The Looking Game". Obě knihy se dočkaly uznání v očích mezinárodní kritiky.
S ohledem na opakovatelnost jistých schémat jsem nepopsal mnoho aktivních kolektivů, jako třeba španělský NOPHOTO[50] nebo italskou Cesuru.[51] Jejich činnost se totiž soustředí na dobře organizované platformy propagující především individuální práci svých členů nebo spolupracovníků. Jejich obchodní model se blíží fotografickým agenturám distribuujícím materiály svých fotografů. V obou případech tvoří silný akcent publikace zaznamenávající úspěchy na mezinárodní scéně, jako např. Russian Interriors[52] Andy Rochellieho (Cesura). Oba kolektivy sice uspořádaly mnoho výstav, ale témata, kterých se občas chopí, mají s ohledem na jejich událostní charakter, např. teroristické útoky v Paříži, arabské jaro nebo nepokoje na kyjevském Majdanu, blíže k publikacím v tisku.
Většina mnou popisovaných, v současnosti působících kolektivů, především z pole reportážní a dokumentární fotografie, zaplňuje mezeru smršťujícího se žurnalistického trhu a efektivně tak vytváří alternativu k po léta fungujícím fotografickým agenturám. Tím, co tyto koalice odlišuje od jejich komerčních konkurentů, jsou dlouhodobé skupinové aktivity a hledání jiných platforem pro komunikaci s veřejností, než je tisk.

1.7

Skupinové činnosti v Polsku v letech 1960-1981. Zero-61, WFF, PERMAFO, SEM

Většina činností popsaných v této kapitole se bude vztahovat k uměleckým manifestům, které spojovaly individuálně pracující tvůrce. V projektech komentovaných v předchozí kapitole fotografové společně pracovali v rámci jedné aktivity. Aktivita uměleckých skupin v Polsku měla

48 http://discipulaeditions.com/project/the-dead-commercials/

49 http://discipulaeditions.com/shop/h-said-loved-us/

50 http://nophoto.org/

51 http://www.cesura.it/

52 http://www.cesurapublish.com/index.php?/projects/russian-interiors-second-edition/

charakter specifických prostředí, která před rokem 1989 tvořila opozici k umění a fotografii hlavního proudu propagovaného komunistickou vládou. Tvůrce spojovala idea a intelektuální a kreativní umělecký diskurz. I když většina popisovaných tvůrců pracovala individuálně (s výjimkou Łodzi Kaliské), tvořily skupiny, jichž byli součástí, pozadí pro důležitá díla trvale zapsaná do historie polského umění.

1.7a

Zero-61

Začátek 70. let v Polsku znamenal rozvoj neoavantgardního a konceptuálního umění. Toto období i přes represivní systém přálo skupinovým činnostem, tvorbě manifestů a diskurzu. Tehdy vzniklé skupiny pocházely z různých studentských prostředí spojených s uměleckými vysokými školami nebo s uměleckými galeriemi. Přestože mnoho z nich fungovalo mimo oficiální oběh, mnoho umělců z tehdy působících skupiny bylo členy státních institucí, např. Svazu polských umělců fotografů (Związek Polskich Artystów Fotografików), a účastnilo se důležitých výstav pro dané období, jako byly např. „Fotografia Subiektywna" (Subjektivní fotografie) v krakovské galerii BWA (1968) nebo „Fotografowie poszukujący" (Fotografové hledající) ve varšavské Současné galerii (Galeria Współczesna) (1971). Obě výstavy prezentovaly nejnovější trendy v polské fotografii.
Jedním z nejaktivnějších umělců na pomezí avantgardní fotografie a video umění je Józef Robakowski.[53] Od 60. let kromě individuální práce spolutvořil mnoho uměleckých skupin, jako: OKO (1960), KRĄG (1965-67), STKGF Pętla (1960-66) a ZERO-61[54] (1961-69). Ta poslední vznikla ze studentského hnutí, především mezi studenty a absolventy Fakulty výtvarných umění Univerzity Mikuláše Koperníka v Toruni (Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu), a získala značný věhlas. Svými aktivitami z pomezí intermediální fotografie, performance, formálních experimentů s fotografickým materiálem zapadala do proudu polské avantgardy. Kromě Robakowského skupinu tvořili např. Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Wojciech Bruszewski a Michał Kokot. Jejich nejdůležitější prezentací byla výstava „W starej kuźni" (Ve staré kovárně), která se konala na ul. Podmurné v Toruni (1969) a zároveň představovala poslední prezentaci skupiny. Kritik Krzysztof Jurecki popisuje výstavu takto:

> *Tato expozice je důležitá pro pochopení celého umění oné doby, protože byla místem provokativního a dokonce zábavně provokativního ničení svých děl umělci před očima diváků, což si musíme spojit se zpochybňováním dosavadního modelu uměleckého*

53 https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%b3zef_Robakowski

54 http://culture.pl/pl/tworca/grupa-zero-61

díla (nejen fotografického), protože výstava z dnešního pohledu představovala intermediální instalaci.[55]

Umělci v této pro svou činnost kulminační prezentaci přemýšleli o funkci obrazu, když ho zbavili klasicky chápané estetiky a vztahu s prostorem, v němž je vystaven. Přesun významu z vizuality na předmětnost uměleckého díla mělo degradovat jeho význam, zbavit ho estetických hodnot a pomocí výrazné interakce s prostorem a příjemcem ho zbavit izolovanosti a autonomie. Jak ve svém textu správně poznamenal Jurecki, šlo o multimediální prezentaci, která pozornost přesunula pozornost z díla na kontext expozice a tím na samotný tvůrčí proces. Referenčním bodem pro takovéto jednání byly tradičně chápané umělecké postupy. V současnosti se v postuměleckých, postmodernistických časech, kdy už dávno celé zástupy umělců porušily nebo redefinovaly základy klasického a zformátovaného umění, může být takováto činnost poněkud naivním pokusem vystoupit mimo formu. Takovéto gesto však zapadalo do neoavantgardního hledání mnoha tvůrců, jako je Zbigniew Dłubak[56] nebo trio: Beksiński-Lewczyński-Shlabs. Lze ho považovat za inovativní a charakteristické pro dané období zkoumání média fotografie a tvůrčího procesu.



fot. 32 Grupa Zero-61 „Kuźnia", CSW Toruň, 2010

55 http://culture.pl/pl/tworca/grupa-zero-61

56 https://en.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_D%C5%82ubak

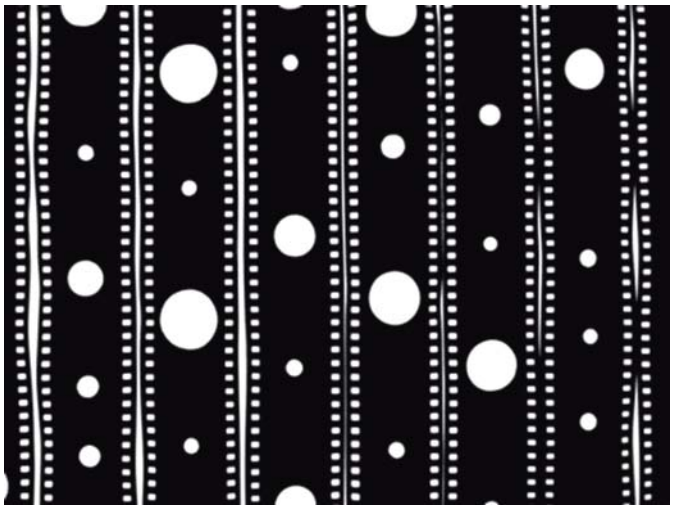
1.7b

Warsztat Formy Filmowej

Robakowski společně s Wojciechem Bruszewskim, Ryszardem Waśkem, Andrzejem Różyckým, Antonim Mikołajczykem, s nimiž působil v *Zero-61*, a s Pawłem Kwiekem spolutvořil další skupinu důležitou pro polské video umění, fotografii a film. Warsztat Formy Filmowej (Ateliér filmové formy)[57], který působil v letech 1970-77, se pojil s prostředím Státní FTVaD (filmové, televizní a divadelní) akademie Leona Schillera v Lodži (Państwowa Wyższa Szkoła FTViT im. Leona Schillera w Łodzi)[58] a analyticky zkoumal vlastnosti používaných nástrojů video záznamu, televizního přenosu, magnetického záznamu nebo vztahů mezi filmovým a fotografickým obrazem. WFF vytvořený v důsledku zpochybnění tehdejších pedagogických metod a způsobu výuky představoval jeden z významnějších jevů v historii polského video umění a fotografie, když inspiroval budoucí generace mladých tvůrců.
Podobně jako Zero-61 umělci zpochybňovali tradičně pojímaná filmová sdělení a přesouvali pozornost z hranosti na médium. Formální experimenty Robakowského nebo Kwieka ze začátku 70. let se opíraly o fyzické zásahy do materiálu, jako tomu bylo v případě Robakowského projektu *Test*, v němž umělec proděravěl filmovou pásku a zbavil obraz obsahu, přičemž si hrál se světlem projektoru nebo odrážel světlo směrem k hledišti s pomocí zrcadla, podobně jako to dělal Paweł Kwiek v projektu „Lustro" (Zrcadlo) (1971). Umělci často zdůrazňovali technické drobnosti, jako Paweł Kwiek ve filmu „Numerki" (Čísla) nebo pořádali střih po vzoru matematického procesu, čím zbavovali filmové vyprávění dramaturgie (Ryszard Waśko „Rejestracja" (Registrace) 1972). Činnost WFF představovala uvědomělý postoj vůči tehdejší komunistické propagandě, v níž nadměrný obsah a rozvedené ideologie tvořily jasné pozadí každodenního života.

57 WFF – Umělecká skupina působící v letech 1970-1977. Ateliér podrobil kritice nejen školu, ale celou instituci kinematografie, zastával místo zprostředkovatele mezi filmem a současným uměním. Skupina vznikla v roce 1970 jako sekce studentského spolku u lodžské filmové školy. Členy ateliéru byli studenti a absolventi Státní akademie FTVaD Leona Schillera rozčarovaní z jejího programu výuky a pedagogických metod. Zakladateli WFF byli např.: Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Robakowski, Andrzej, Zbigniew Rybczyński. Později se přidali: Ryszard Waśko, Jan Freda, Marek Koterski, Ryszard Lenczewski, Janusz Połom, Jacek Łomnicki, Antoni Mikołajczyk, Kazimierz Bendkowski, Krzysztof Krauze, Wacław Antczak. Za jádro dílny jsou považováni Robakowski, Kwiek, Bruszewski a Waśka.

58 http://culture.pl/pl/miejsce/panstwowa-wyzsza-szkola-filmowa-telewizyjna-i-teatralna-im-leona-schillera-w-lodzi



fot. 33 Józef Robakowski „Test“, 1971, 35 mm, 2‘12‘‘

1.7c

PERMAFO

Další důležitou formací byla skupina PERMAFO,[59] která vznikla na vlně konsolidace avantgardních hnutí v Polsku, jako bylo sympozium „Wrocław ’70“, které se považuje za zakladatelský manifest konceptualismu, nebo *Sztuka pojęciowa* (Konceptuální umění) Jerzyho Ludwińského v galerii Pod Moną Lizą (1970). Galerii PERMAFO založili ve Vratislavi Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Zbigniew Dłubak a kritik Antoni Dzieduszycki.

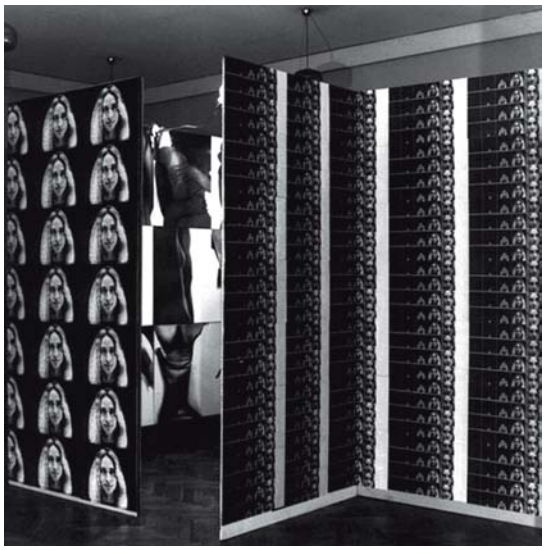
> *[…] činnosti [Premafo] zdůrazňovaly nedefinovanost hranic umění, jeho kontinuitu – podobnou jevům běžného života – a umělecké situace se dokumentovaly fotografiemi a filmy. Fotomédia se tehdy stala důležitým nástrojem pro zkoumání způsobů percepce a provokování diskuze o vnímání umění.*[60]

Takto popsal oblast aktivit skupiny, která se stala jedním z nejpodstatnějších jevů konceptuální fotografie v Polsku a pro samotnou Vratislav představovala nejdůležitější projev tehdejší kontrakultury, pro portál culture.pl Adam Sobota, kritik a kurátor fotografické sbírky Národního muzea ve Vratislavi (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Galerie ve svém prostoru až do vyhlášení stanného práva v roce 1981, kdy byla její činnost zakončena, představila práce

59 http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?Edition=48&id=794&lang=pl

60 http://culture.pl/pl/artykul/fotografia-polska

nejdůležitějších umělců onoho období: Bernda a Hilly Becher, Josepha Beuyse, Milana Grygara, Tibora Hajase, Josepha Kosutha, Dory Maurer, Françoise Morelleta, A. R. Pencka, Mimmo Paladina, Petra Štembery, Bena Vautiera, Jiřího Valocha. S PERMAFO spolupracovali rovněž Józef Robakowski, Ryszard Winiarski nebo Zbigniew Warpechowski.
V sedmdesátých letech zahájilo svou kariéru mnoho umělců, kteří jsou dnes ikonami polské fotografie a umění. Jednou z nich je spoluzakladatelka PERMAFO Natalia LL[61] dodnes aktivně vystupující na mezinárodní scéně, často přispívá do proudu feminizujícího umění. V roce 1971 vytvořila společně s Andrzejem Lachowiczem inovativní prostorovou instalaci „Sztuka intymna" (Intimní umění), která fotograficky dokumentovala páry milenců zachycených při milostném aktu. Labyrint multiplikovaných pookénkových obrazů diváka uváděl do tohoto na tehdejší dobu novátorského, intimně zkomponovaného prostoru a fyzicky ho s ním sbližoval. Duo Lachowiczů ve své umělecké praxi využívalo fotografii především k zaznamenávání performancí, proto u mnoha realizací nejde o jednotlivé obrazy, konečným vizuálním výsledkem byla jejich sekvence. Toto pozastavení mezi filmem a objektem zbavovalo fotografii jejího tradičního využití, konceptualizovalo sdělení a vytvářelo hádanky z teorie vidění. Podobný duch si uchovávala sice nerealizovaná, ale také otázek percepce se týkající práce „Zespół instrumentów optycznych RELOP" (Soubor optických nástrojů RELOP), vymyšlená společně se Zbigniewem Dłubakem. Galerie v letech 1972-1980 vydávala rovněž periodikum PERMAFO plnící vícero funkcí: od přenosné výstavy po katalog s texty a dokumentací tvorby umělců působících v rámci galerie.



fot. 34 Natalia LL, Andrzej Lachowicz, *Fotografia Intymna* PERMAFO, Wrocław 1971

61 http://www.nataliall.com/

1.7d

Tvůrčí skupina SEM

Stanné právo ukončilo také činnost další fotografické skupiny založené v roce 1974 Stanisławem Kulawiakem, Zbigniewem Bzdakou a Adamem Niemczakem, tehdy studenty krakovské Hornicko-hutnické akademie (Akademia Górniczo-Hutnicza). Tvůrčí skupina SEM,[62] protože tak se nazvala, uspořádala několik významných fotografických akcí v městském prostoru. Jejich aktivity z pomezí fotografie, dokumentu a instalací byly sociálně angažovanou reakcí na represivní systém komunistického Polska. Jejich nejznámější prací se stala „Akcja Próbna 2" (Zkušení akce 2) (Vratislav, Tarnobrzeg, Darłowo 1978) tedy v měřítku 1:1 prezentovaná instalace s vyobrazením fronty v obchodě. V městském prostoru umístěné velkoformátové fotografie se staly zrcadlem, které odrážely absurdní ale zároveň deprimující situaci v zemi. Blízkost lidí, realismus a sociální angažovanost se vinuly i dalšími realizacemi skupiny: „Akcja Stołówka" (Akce jídelna), „Akcja Ślady" (Akce stopy) nebo v „Pejzażu Historii" (Krajina historie). V každém z uvedených případů tvůrčí skupina SEM reagovala na prostor, v němž probíhaly prezentace, a odkazovala na mechanizaci procesu stravování, devastaci životního prostředí nebo jako v *Pejzażu Historii* prezentovaném v galerii Foto-Medium-Art na realitu a propagandu podporovanou vládním deníkem Trybuna Ludu (Tribuna lidu). Do posledně uvedeného projektu se zapojil Adam Rzepecki, který se po ukončení činnosti v SRM spojil se skupinou Łódź Kaliska.



fot. 35 GT SEM „Akcja Próbna 2", Wrocław, Tarnobrzeg, Darłowo 1978

62 http://www.zpaf.pl/site_media/uploads/dokumenty/kulawiak_sem_katalog-pma.pdf

1.8

Łódź Kaliska

Mezi jeden z významnějších a dlouhodobých uměleckých jevů z pomezí polského umění a fotografie patří skupina Łódź Kaliska. Neoavantgardní koalice založená v roce 1979 Markem Janiakem, Adamem Rzepeckým, Andrzejem Świetlikem, (Makarem) Andrzejem Wielogórským a Andrzejem Kwietniewským zpochybňovala tradiční formy vyjádření a odvolávala se přitom na performance, experimentální film a fotografii. Dadaisticko-surrealistické a anarchistické aktivity skupiny kritizovaly a zesměšňovaly tehdejší umělecký establishment a zároveň komentovaly absurditu života v PLR. Pro skupinové jednání je inspirovala, jak tvrdí jeden ze zakladatelů Łodzi Kaliské, Andrzej Świetlik,[63] činnost Warsztatu Formy Filmowé.

> *Nechali jsme se okouzlit. WFF mohlo za to, že jsme chtěli pracovat společně. Ve skupině je to energičtější. Jste silnější a lze se nebát.*[64]

Strukturu Łodzi Kaliské, dosti volnou a pružnou, posilovaly dohodnuté funkce každého z členů. Role se tak přirozeně doplňovaly.

> *Když se dívám zpět, byli hlavním dvojitým motorem aktivit Janiak a Kwietniewski. Dokud měli zvídavost, byla tato podpora fantastická. Byli nejsilnější. Ostatní toto duo doplňovali. Bohužel s námi není Kwietnia (Andrzej Kwietniewski, poz. RM), který se stáhnul ze zdravotních důvodů. Každý v Łodzi Kaliské se věnoval tomu, v čem je nejlepší, já jsem táhl fotografickou stránku, Kwiecień s Janiakem odbornou a Makary, který se stal před 10 lety předsedou, organizačním. Musím ale zmínit, že u každého projektu to vypadalo trochu jinak.* [65]

Konec 70. let a začátek 80. let 20. století představují pokles zájmu o konceptuální a analytické umění a čas psaní manifestů. Jolanta Ciesielska, kritička umění, v jistém období múza skupiny v albu „Bóg zazdrości nam pomyłek" (Bůh nám závidí omyly)[66] popisuje jeden z tvůrčích manifestů Łodzi Kaliské takto:

---

63 Andrzej Świetlik – http://www.andrzejswietlik.pl/index.html

64 Rozhovor s Andrzejem Świetlikem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

65 Rozhovor s Andrzejem Świetlikem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

66 Jolanta Ciesielska „Bóg zazdrości nam pomyłek"; Muzeum Kinematografii, Lodž 1999; ISBN 83-910960-7-6; str. 5-11.

Kultura Zrzuty" vystupující proti stávajícím kulturním a etickým normám v boji o otevřenost a upřímnost, spontánnost, pravdivost zkušeností (také uměleckých), o znovu nalezení skutečného modelu komunikace – se stává velkou manifestací nezávislosti, také pokusem vytvořit komunitní hnutí autonomních jednotek osvobozených od konformismu chování, diktátu produktivity, unikajících manipulaci. „Kultura Zrzuty" spojující v sobě obrazoborecké a demaskovací vlastnosti, zmírňující akcenty všudypřítomného důvtipu, ironie a autoironie, zostřené cynismem, brutalitou a někdy bezohledností, rychlých a zjednodušených soudů je živým příkladem nepřizpůsobení se současnému modelu fungování umění v totalitním kulturním systému.[67]

Soutěžení konceptuálních a jiných uměleckých praktik nekritizovalo samotný proud, jen jeho zneužívání některými umělci. Přesto, že skupina nakonec sama přešla do establishmentu, často zesměšňovala a vysmívala se umění dělanému vážně. Jedněmi z nejznámějších zesměšňujících realizací skupiny jsou pastiše ikon světového malířství, jako jsou: „Svoboda vede lid na barikády" Eugena Delacroix, Botticelliho „Zrození Venuše" nebo „Bitva u Grunwaldu" Jana Matejky. Groteskní interpretace Łodzi Kaliské díla zbavovala patosu, nadstavbových testů a vznešených myšlenek. Expresivní a eklektické obrazy-koláže využívající tehdy oblíbenou malířskou formu Neue Wilden[68] a jejich fauvističtí polští následovníci ukazují svět velkého umění v pokřiveném zrcadle. „Freiheit? Nein, Danke" známé také jako „Człowiek buhaj" (Člověk plemenný býk) (1988) a „Boticielka" (1989) tedy pastiše obrazů Delacroix a Botticelliho, ztrácejí ve své kabaretní a eklektické podobě formu originálů. Vznešená gesta balancují na hranici karikatury a divadelní přehnanosti postav. Obrazy využívají fotografii, amatérská malířská gesta nebo ručně zakomponované texty a hesla. Exploze a nezkrocení formy plynulo, jak vysvětlují sami tvůrci, z na konci 80. let minulého století se rodícího sociálního a uměleckého „já", které reagovalo na změny probíhající v zemi. Touha negovat doposud propagované estetické standardy se zdála být naprosto přirozené gesto zapadající do soutěžení avantgardních hnutí, která jsem popisoval dříve. To, co Łódź Kaliskou odlišovalo od jejich předchůdců, je smysl pro humor a značný odstup od své umělecké praxe. Mnoho prací balancuje na pomezí satiry, ovšem nepřekračuje hranici laciného vtipu nebo banální, jednorozměrové ilustrace. Realizace dříve popisovaných WFF, PERMAFO nebo Zero-61 byly mnohem konceptualizovanější a abstraktnější než většina prací Łodzi Kaliské, které byly silně zakořeněné a vtipně komentovaly tehdejší světový řád. Łódź Kaliska se kromě toho stala pokračovatelem intermediálního umění, když využívala a vzájemně spojovala různé disciplíny, jako tomu bylo u „Freiheit? Nein, Danke", která fungovala rovnocenně jako film, performance, kompozice a koláž.

67 Rozhovor s Andrzejem Świetlikem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

68 http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/neue-wilden



fot. 36 Łodž Kaliska, „Freiheit? Nein, Danke“ (1988) Muzeum současného umení ve Varšavě

Odstup a dokonce devalvace vlastní tvorby nahrávající uvolnění od formy není jev ve světě umění populární. Šlo však o postoj, který se důsledně domáhal hlasu v aktivitách Łodzi Kaliské a dočkal se teoretického zpracování Marka Janiaka, „Sztuka żenująca“ (Trapné umění)[69] a Andrzeje Kwietniewského „Sztuka bez sensu“ (Umění beze smyslu).[70] To se přímo pojilo s osobní svobodou a také se svobodou vůči prostředí a sebe samého jako umělce.

> *Nechtěli jsme patřit ani do skupiny umělců, kteří své emoce přiřadili církevnímu prostoru, ani mezi ty, kteří tak učinili v prostoru politiky. V samotné vzpouře jsme ale intelektuální hodnoty nenacházeli.*[71]

Łódź Kaliskou prošlo během let mnoho umělců, např. Andrzej Różycki, skupina Azorro, Zbigniew Libera nebo Józef Robakowski
Mnoho akcí se soustředilo kolem lodžské nezávislé galerie Strych Łodzi Kaliskiej (Půda Łodzi Kaliské), která fungovala v letech 1982-87. Łódź Kaliska často tvořila v atmosféře skandálu a vyprovokovávala diskuze. V 80. letech kritizovala povrchní polskou religiozitu a pocit vlastenectví. Během následujícího desetiletí umělci dále komentovali situaci v zemi a jejich práce byla ve větší míře zasažena erotismem, hédonismem a hrou. Během prvního desetiletí 21. století se široce komentovaly realizace uznávané za nejšovinističtější v historii polského

69 http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-janiak.php

70 http://www.artysci-lodzkie.pl/pl/artysta/l/lodz-kaliska/

71 Rozhovor s Andrzejem Świetlikem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku“.

umění: „Nowe Godło Polski" (Nový polský znak)[72] a „Niech sczezną mężczyźni" (Ať zhynou muži).[73] Obě realizace komentovaly postavení a roli žen ve vztahu k národním symbolům a struktuře a hierarchii společenského života v Polsku. Diskuze, jíž práce vyvolaly, pramenila z jednoduché symboliky, k níž se umělci uchýlili, kdy nechali vyobrazené nahé ženy střetnout se s národní ikonografií a oblastmi života, které tradičně přináleží mužům. Takto výrazný významový kontrast vzniklých prací a skutečnost, že je vytvořili výhradně muži, je rozhodným způsobem vzdaloval od feministického kontextu a sami umělci byli obviněni ze šovinismu.
Impozantní je období aktivity Łodzi Kaliské. 37 let práce na společných projektech představuje zkoušku časem, jakou příliš mnoho uměleckých skupin nevydrželo. Andrzej Świetlik vysvětluje dlouhou spolupráci takto:

> *To, že Łódź Kaliska existuje tak dlouho, plyne mimo jiné z toho, že bydlíme v různých městech. Krakov, Lodž, Varšava. Nejsme ze sebe unavení, setkáváme se, abychom si pohovořili nebo umělecky pracovali. Nesetkáváme se každý den. A když se sejdeme, tak se hádáme, vyměňujeme si názory. Je to geniální intelektuální škola pro každého z nás […]*
>
> *Druhou důležitou věcí je to, že každý z nás bere Łódź Kaliskou jako vedlejší činnost, vedle hlavního pragmatického proudu. Janiak je architekt, Makary chemik, Kwiecień je biolog a býval zemědělec, Rzepka je historik umění a pracuje na univerzitě. Každý se každodenně věnoval něčemu jinému, takže potřeba činnosti v Łodzi Kaliské byla přirozená.*[74]

V současnosti Łódź Kaliska pracuje na dalším projektu, který se představí na podzim 2016 v Budapešti.

1.9

Koalicja Latarnik – „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku"

8. října 2002 se na venkovní fasádě Paláce kultury a vědy ve Varšavě objevily čtyři plachty s celkovou rozlohou 4800 m2. Gigantické fotografie Juliusze Sokołowského, Jakuba Pajewského, Pawła Żaka a Andrzeje Georgiewa vyvolávaly v obyvatelích Varšavy smíšené pocty od nadšení po ostrou kritiku. Výstava „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku"

72 http://www.rempex.com.pl/events/296-210-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/lots/36039-orlica-godlo-i-2003

73 http://fototapeta.art.pl/2009/lka.php

74 Rozhovor s Andrzejem Świetlikem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

(Zvětšenina. Fotografie v časech shonu), která svou velikostí záměrně konkurovala některým reklamním sítím v prostoru Varšavy, byla iniciativou koalice Latarnik, tedy skupiny fotografů soustředěných kolem Juliusze Sokołowského a internetového týdeníku Latarnik.pl.

> *Fotografové dokáží zastavit čas, mohou tvořit šrum, ale také mohou šrum organizovat. Umožňují setkání s něčím intimním, osobním, individuálním. Našimi fotografiemi bychom chtěli ukázat to, co je v nás stálé, neměnné, to, co se nevzrušeně znovu obrozuje, nezávisle na prostoru a času.*[75]



fot. 37 „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku" Venkovní instalace na Paláci kultury a vědy, Varšava 2002

Takto Juliusz Sokołowski okomentoval výstavu v prostoru PKaV, jíž byl kurátorem. Venkovní prezentaci doplňovala komorní výstava s účastí tvůrců mladé a střední generace, např. Konrada Pustoły, Andrzeje Kramarze, Łukasze Trzcińského, Jacka Poręby, Bogdana Krężla, Przemysława Pokryckého, Anety Grzeszykowské a Jana Smagy. Na výstavě se představily také práce fotografů amatérů působících na začátku 20. stol., antropologa a etnografa profesora Jana Czekanowského, mladopolského malíře Józefa Rapackého a v době okupace zavraž-

75 http://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/469-4800-metrow-kwadratowych-fotografii-w-centrum-warszawy

děného botanika Tadeusze Wiśniewského. Úplná kolekce obrazů z projektu „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku"[76] vyšla ve stejnojmenné publikaci. Úsporně navržená kniha-katalog esteticky využívá typografii a minimalistickou grafiku. Jedná se o na danou dobu výjimečný editorský postoj, v němž se fotografie jednotlivých autorů skládají do eklektické narace. Krajiny se tu mísí s reportérskými fotografiemi. Rytmicky se objevují portréty z blízka vyrovnávané abstraktními strukturami a hrátkami s fotografickou emulzí. Vždy po určité době podnikáme cestu časem, když se přenášíme na archivní snímky z Afriky ze začátku 20. stol. Spojení mezi fotografiemi se vyskytuje především na sousedních stranách, s už výrazně slabší celkovou sekvencí. I přes formální spojitost oslabují kakofonie témat a neomezený územní rozsah fotografií vztahy mezi obrazy. Tento dojem posiluje nepřítomnost popisků a zbavení jednotlivých záběrů kontextu. Narace se tak stává impresionistickou, což by samo o sobě nepředstavovalo problém, ale jednotnost a tlumený charakter většiny černobílých fotografií stírá jednotlivé obrazy z paměti. Výjimku představují intimní portréty Andrzeje Georgiewa, grafické představení rostlin Pawła Żaka, velkoformátové fotografie architektury Juliusze Sokołowského nebo archivní záběry Jana Czekanowského. Jasné téma nebo formální opatření fotografie odlišují od tohoto monochromatického toku snímků.
Takto jasný zákrok vycházel částečně z předpokladů, jež přijala koalice realizující výstavu „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku".
Adam Mazur ve svém textu recenzujícím *Powiększenie* pro internetový portál *Fototapeta* poněkud ironicky odkazuje na šest přikázání, která dosti pretenciózně vytyčují zásady koalice:

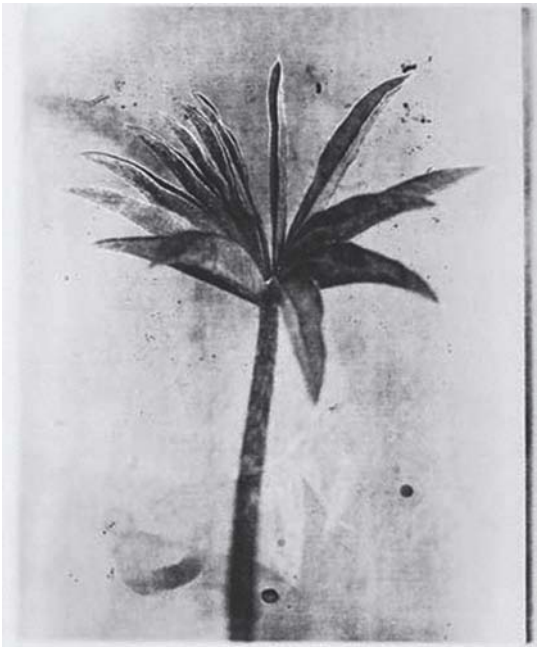
> *Dalším aspektem výstavy prezentované v Paláci kultury, který nás poněkud přibližuje k „architektonickému" vláknu, je otázka „6 reguł Latarnika" („Six Rules of Latarnik"), což je svého druhu umělecký manifest koalice. Každé ze šesti přikázání začíná slovem „fotografie" a točí se kolem něj, přičemž vytváří něco na způsob patetických pokynů pro kolegy z oboru. Tak se z prvního přikázání dozvídáme, že „Fotografie se dělají přímo" a že „spěch zabíjí tajemství". Vyplatí se plně citovat druhé pravidlo: „Fotografie jsou černobílé, protože život a smrt a také láska a hněv se obejdou bez demokratické snadnosti barvy", které ve svém souhrnu tvoří umíráček lehce obnošených doktrín Walkera Evanse, nezpochybnitelného guru koalice.*[77]

V současnosti je jediným místem, kde se můžeme seznámit s úplnou verzí šesti zásad Latarnika, mnou popisovaná doprovodná publikace k Festivalu černobílé fotografie (Festiwal Fotografii Czarno-Białe) (Zakopane – Varšava 2002). I když se manifest koalice může jevit poněkud patetickým a někdy enigmatickým soupisem pravidel, vyvolal skutečné emoce text uznávaného amerického uměleckého kritika A. D. Colemana, otištěný na stránkách této publikace. Pobouření nezpůsobil autor přímo, ale ti, kteří Colemana uváděli do světa polské

76 Powiększenie. Fotografia w czasach zgiełku; Latarnik, Varšava, 2002; ISBN 83-917928-0-3

77 http://fototapeta.art.pl/2002/pkn.php

fotografie. Kritik se otevřeně přiznává k neznalosti historie polské fotografie, ovšem odvolává se na své informátory a tvrdí v této otázce, že ta ještě nebyla napsána, proto je těžké práci Latarniku definovat. Tento dosti nonšalantní postoj koalice ignorující historii polské fotografie vyvolal vlnu kritických článků, např. na internetovém portálu *Fototapeta*.[78] Coleman svůj text začíná pochybnostmi, jestli by se vůbec měl vyjadřovat k činnosti koalice Latarnik, protože se neorientuje v historii fotografie tohoto regionu a proto také nemůže tyto fotografie umístit na lokální mapě. Nakonec se ale pro komentář rozhodne a další odstavce textu odhalují nepřipravenost autora a dosti naivní víru místním zdrojům, že historie polské fotografie je jako tabula rasa a „Powiększenie…" narůstá do rozměrů referenčního bodu, jímž tato historie začíná. Polsko se po mnoho let nacházelo na periferii umění jen s nemnoha výjimkami, které pronikly k mezinárodní veřejnosti. Neznamená to ale naprostou nicotu, a do té jistě nemůžeme zařadit polskou fotografii odehrávající se před výstavou „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku".





fot. 38 Paweł Żak (1965) neg. nr 724/10, Parszów 2002 (L)

fot. 39 Aneta Grzeszykowska (1974) a Jan Smaga (1974) Ludwika, Varšava 2001 (P)

Po přečtení Colemanova textu můžeme také přemýšlet, jestli v sobě výstava v PKaV měla něco z megalomanie a projevu dosti naivní víry psaní nové historie?
Výstava ve Varšavě tvořila pokračování „Festivalu černobílé fotografie"[79] pořádaného

78 http://fototapeta.art.pl/2002/cbh.php

79 http://www.fotopolis.pl/n/18817/zakopianskie-swieto-fotografii/

Laternikem v Zakopaném v lednu 2002. Na šest dnů se ve městě otevřelo 20 výstav, konaly se workshopy a autorská setkání a festival se v roce 2003 dočkal svého dalšího ročníku.
Akce ve Varšavě a Zakopaném definovaly incidentální charakter činnosti Latarniku. Fotografové pracující individuálně se setkávali při příležitosti uměleckých událostí, prezentací, výstav a workshopů. Pravidelnou činností, která soustředila tuto širokou skupinu fotografů, antropologů, polonistů a sběratelů starých fotografií, byl internetový portál Latarnik.pl pod uměleckou redakcí Juliusze Sokołowského. V roce 2012, který byl pro koalici velmi produktivní, vyšlo další periodikum (podle předpokladů čtvrtletník). „Zeszyt #1" (Sešit #1)[80] tedy tištěné vydání výběru textů a fotografií, které se dříve objevily v internetových vydáních týdeníků. Bohužel se ukázalo, že šlo o první a poslední číslo tohoto slibného časopisu.

1.10

„Photodocument.pl", „Ex Oriente Lux", „Białystok – jeden dzień", „Albom.pl"

Projekty popsané v této kapitole spojuje osoba Grzegorze Dąbrowského, fotografa, šéfredaktora Gazety Wyborcze v Białymstoku, absolventa ITF Slezské univerzity v Opavě a jednoho z nejaktivnějších propagátorů fotografie na Podlesí. Dąbrowski po mnoho let vedl workshopy v białostockém Domu kultury mládeže (Młodzieżowy Dom Kultury) a vychoval tak generaci mladých dokumentaristů z regionu, jako jsou Kuba Dąbrowski, Paweł Supernak, Adam Tuchliński, Łukasz Wołągiewicz, Robert Półkośnik nebo Rafał Siderski. Po několik let v rámci projektu albom.pl zpracovává např. tvorbu zapomenutých místních fotografů Bolesława Augustise a Antoniho Zdrodowského, stejně jako dialektové fotografie z polsko-běloruského pohraničí.

1.10a

„Photodocument.pl"

V roce 1998 Grzegorz Dąbrowski a jiní białostočtí fotografové Paweł Supernak, Andrzej Górski a Łukasz Wołągiewicz iniciovali internetový portál věnovaný dokumentární fotografii www.photodocument.pl, který byl spojen také s činností Galerie 113, sídlící na Fakultě pedagogiky a psychologie na Univerzitě v Białymstoku. Portál se vedle internetového týdeníku latarnik.pl stal jednou z prvních internetových platforem v Polsku propagující dokumentární fotografii a soustředí kolem sebe především fotografy spojené s prostředím ITF. Nutno uvést,

80 Latarnik „Zeszyt #1"; Latarnik, Varšava 2002; ISSN: 1643-32270

že začátek 21. stol. je období, kdy internet ještě nefungoval jako povinný nástroj propagace a komunikace, proto byl Photodocument.pl ve své době vnímán jako dosti inovativní činnost. Název skupiny jako mnoho jiných z onoho období (např. Visavis.pl) se vztahoval k svým internetovým kořenům a přímou inspirací se pro něj stal slovenský portál www.photodocument.sk věnovaný tamní dokumentární fotografii. O nestálosti internetových projektů založených především na autorské webové stránce svědčí skutečnost, že za pouhých 14 let od okamžiku, kdy skupina vznikla, můžeme na síti najít poměrně málo pojednání na její téma, podobný osud potkal ambiciózní internetový týdeník www.latarnik.pl, který jsem popisoval dříve. Tato neformální skupina realizovala během několika let své existence vícero fotografických projektů, z nichž jedním z nejdůležitějších byl „Ex Oriente Lux" (2001-2002).

1.10b

„Ex Oriente Lux"

Více než dva roky před vstupem Polska a dalších středoevropských zemí do Evropské unie pozval Grzegorz Dąbrowski skupinu 10 fotografů z celého Polska k fotografování Podlesí. Łukasz Abramowicz napsal v úvodu k výstavě „Ex Oriente Lux" v Galerii Arsenał (Galerie Arzenál) v Białymstoku v roce 2003 toto:

> *Evropa dnes stojí na prahu zřejmě největší jednorázové proměny ve své nejnovější historii. Deset států, dříve oddělených železných oponou, se brzy stane oficiální částí starého kontinentu. Jsou si Evropané vědomi, co je čeká? Počítají při přijímání zemí s různou kulturní specifikací s rychlou uniformizací vynucenou mechanismy globalizace? Ex Oriente Lux nemůže poskytnout odpovědi na tyto otázky, může ovšem všestranně, i když nepochybuji, že ne vyčerpávajícím způsobem, ukázat každodenní život obyvatel Podlesí v předvečer velkých změn.*[81]

Abramowicz dále o projektu píše

> *Ex oriente lux je nepochybně největší a nejspektakulárnější dokumentární projekt realizovaný v polské reportážní fotografii. Deset zapojených fotografů registrujících, když použiji slova Dana Eldona, „to, co je neznámé, známé, daleké a blízké" na Podlesí, v Litvě a Bělorusku po celý rok 2002, díky nimž projekt vydrží srovnání s v dějinách dokumentární fotografie přelomovými akcemi „The Family of Man" (1955) nebo Farm Security Administration (1935).*[82]

81 http://galeria-arsenal.pl/wystawy/ex-oriente-lux.html

82 http://galeria-arsenal.pl/wystawy/ex-oriente-lux.html

I když se Abramowiczovo přirovnání „Ex Oriente Lux" k monumentální realizaci „Family of Man" nebo FSA může zdát být přehnané, byl projekt ve své době výjimečnou událostí. Představoval jednu z prvních dokumentárních realizací soustředících několik fotografů kolem jednoho tématu, tedy v tomto případě geografického regionu – Podlesí. Umělci měli při realizaci svých materiálů tvůrčí svobodu a jediným formálním východiskem byla práce na černobílém fotografickém materiálu. To a skutečnost, že většina fotografů, i když pocházejí z různých regionů Polska, byla spojena s prostředím české školy ITF, mohou za to, že se „Ex Oriente Lux" ukázalo být nesmírně homogenní a monolitický projekt. Způsob zobrazování jasně navazoval na projekt „Lidé Hlučínska 90. let 20. století", realizovaný ITF, tedy na klasicky vystavěné vyprávění tradičně zkomponovaných dokumentárních záběrů. „Ex Oriente Lux" registroval po vzoru českých sousedů Polsko malých městeček, vesnic, místních oslav a slavností. Tento záznam měl daleko k etnografickému folklóru, o který není na Podlesí nouze, ovšem v mnoha případech registroval události a místa mezi fotografy oblíbené, jako je velikonoční procesí na horu Grabarku nebo tatarský svátek Kurban Bajram ve vesnici Bohoniki.



fot. 40 Grzegorz Dąbrowski z cyklu „Ex Oriente Lux", 2002

„Ex oriente lux" představovalo intenzivní mapování polsko-litevsko-běloruského pohraničí, během nějž fotografové spontánně, bez jasného plánu, reagovali na realitu Podlesí. Pro fotografy z Horního Slezska (kromě mě to byli Piotr Szymon a Grzegorz Klatka) a Krakova (Andrzej Kramarz) získala práce v regionu charakter volného vyprávění, zatímco białostočtí reportéři se soustředili na konkrétní, pro ně dobře známá témata a události. Většina snímků vznikla v Polsku, i když někteří fotografové cestovali na Litvu (Paweł Supernak, Andrzej Górski a já) a do Běloruska, kde pracoval především Grzegorz Dąbrowski. Prezentace ale nebyla rozdělena do jednotlivých příběhů a v konečném výsledku vytvořila volný proud černobílých dokumentárních obrazů. „Ex Oriente Lux" nebyl vizuálně inovativní projekt, ovšem podoba spolupráce několika dokumentaristů na jednom území tehdy v Polsku představovalo

výjimečný jev. Kromě mě a Grzegorze Dąbrowského tým tvořili: Andrzej Górski, Grzegorz Klatka, Adam Kardasz, Paweł Supernak, Piotr Szymon, Andrzej Kramarz[83] (budoucí student ITF), Kuba Dąbrowski[84] a Łukasz Wołągiewicz. Jediným fotografem mimo prostředí ITF byl białostocký fotoreportér Piotr Niemczynowicz. Projekt se dočkal série výstav[85] a stal se důležitým okamžikem v kariérách do něj zapojených fotografů. I přes neformální organizační strukturu, malý rozpočet a příliš krátkou dobu věnovanou realizaci projektu „Ex Oriente Lux" ještě více konsolidovalo prostředí dokumentaristů z okruhu ITF.

1.10c

„Białystok – jeden dzień"

Photodocument.pl během šesti let své existence kromě „Ex Oriente Lux" v roce 2004 uspořádal projekt „Białystok – jeden dzień" (Białystok- Jeden den).[86] Z Polska a spřátelené české vysoké školy pozvaní fotografové, z velké části ti samí, kteří se zúčastnili dřívějšího projektu, měli fotografovat Białystok 1. května 2004, tedy v den, kdy se Polsko stalo členem evropského společenství. S ohledem na dosti obecný charakter akce, do níž se zapojilo až 56 autorů, byla umělecká úroveň fotografií mnohem nižší než v případě „Ex Oriente Lux", stal se z nich však důležitý podnik dokumentující jeden z významnějších okamžiků pro místní komunitu i pro současné dějiny této části Evropy. Podobně jako u předchozího projektu byly všechny fotografie černobílé a udržovaly ducha tradiční reportáže. Opíraly se o jednotlivé záběry a zhlédnuté autonomní situace, v rámci celého projektu netvořily menší příběhy. Většina fotografií zapadala do proudu pouliční fotografie, která zvěčnila 24 hodin ze života Białegostoku. Důležitým výsledkem projektu byla publikace „Białystok – jeden dzień",[87] v níž se ocitly vybrané fotografie uspořádané do chronologického sledu od 00:00 30. dubna do 00:01 1. května. Toto pravidlo, které představovalo zajímavý edičně-sekvenční nápad, se láme na konci katalogu, kde nás několik fotografií vrací v čase a oslabuje tak koncept publikace. I přes menší měřítko než u předchozího projektu a jeho jednodenní charakter představuje vydavatelský počin trvalou stopu, což u „Ex Orinete Lux" chybělo. Výstava „Białystok – jeden dzień" se představila v białostocké Galerii Arsenał (2004) a v Domě tvůrčí práce (Dom Pracy

83 http://andrzejkramarz.com/

84 http://www.kubadabrowski.com/

85 výstavy „Ex Oriente Lux": Galeria Miejska Arsenał (Městská galerie Arsenál) (Białystok 2003), Biennale Fotografii (Bienále fotografie) (Poznaň 2002), galerie Marchołt (Katovice 2002), festival Interfoto (Moskva 2004), Měsíc fotografie (Paříž 2004), Biała Synagoga (Bílá synagoga) (Sejny 2003)

86 http://www.radio.bialystok.pl/1dzien/index.html

87 „Białystok – jeden dzień"; Starosta kraje podleského, Dům tvůrčí činnosti ve Wigrech, Białystok 2004; ISBN: 83-920549-4-6

Twórczej) na Wigrech (2005). Photodocument.pl zavítal i do poznaňské galerie PF. V roce 2002 hostila práce Grzegorze Dąbrowského, Pawła Supernaka, Andrzeje Górského a Łukasze Wołągiewicze. Kurátorem události byl Janusz Nowacki a tehdy mu pomáhal už bohužel zesnulý fotograf mladé generace Ireneusz Zjeżdżałka.[88]



fot. 41 Rafał Milach z projektu „Białystok – jeden dzień", 2004

1.10d

„Albom.pl"

Zájem o zvěčnění vizuálního dědictví regionu se stal jedním z hlavních fotografických zájmů Grzegorze Dąbrowského, který se v roce 2013 pustil do sbírání a zpracovávání rodinných archivů z Podlesí na obou stranách hranice. Albom.pl [89] je součástí aktivit Sdružení pro kulturní

88 https://pl.wikipedia.org/wiki/Ireneusz_Zje%C5%bcd%C5%bca%C5%82ka

89 http://albom.pl/

vzdělávání (Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej) WIDOK[90] a založili ho manželé Dąbrowští, Urszula a Grzegorz, a fotograf Rafał Siderski. První aktivitou Albom.pl byla „Fotograficzna wyprawa archeologiczna na polsko-białoruskie pogranicze" (Fotografická archeologická výprava do polsko-běloruského pohraničí), která spočívala v digitalizaci rodinných fotografických archivů z malých obcí a pohraničních vesnic. Následující etapou výpravy byly „Fotograficzne mikrohistorie z Grodzieńszczyzny" (Fotografické mikrohistorie z Grodenska). Bělorusové, kteří z Grodna přijeli do Białegostoku v roce 2015, se tři dny učili budovat a interpretovat rodinné archivy, které si s sebou do Polska přivezli. Ve stejnou dobu se rozběhla 3. etapa projektu „Wiejscy fotografowie z Podlasia" (Venkovští fotografové z Podlesí), který se pojil s první archeologickou výpravou v roce 2013. Takto popisují účastníci odhalení tvorby místních fotografů:

> *Sbírka Jerzyho Kostka, čítající více než 660 negativů, byla objevena na půdě starého domu v Kleszczelech během fotografické archeologické výpravy do polsko-běloruského pohraničí v r. 2013. Negativy Jana Siwického z Jaczna (252 skleněných desek) se k nám dostaly o něco později. […] Obě kolekce představují v polské ikonografii vzácnou sbírku venkovských fotografií, pořízených autory pocházejícími z tohoto prostředí. Jak Kostko, tak Siwicki byli řemeslníci. Fotografovali kvůli výdělku: na objednávku, pro zvěčnění okamžiků, na památku. Zachycují především osoby (veletucet snímků jsou portréty), ale rovněž realitu východního venkova. Na fotografiích vidíme tkané plachty sloužící jako přenosný ateliér, detaily oděvů a zdobení dřevěných domů. Obzvláště pozoruhodné jsou záběry z rodinných oslav: svateb, prvních svatých přijímání, hostin. Mají nejen fotografickou hodnotu, ale jsou rovněž zajímavým materiálem pro sociology a etnografy. Nejvýjimečnější sbírku však tvoří fotografie z venkovských pohřbů – pravoslavných a katolických, s otevřenými rakvemi vystavenými před domem, pro region tak charakteristickými, obklopenými zástupy truchlících.* [91]

Část výsledků *Wyprawy archeologicznej na polsko-białoruskie pogranicze* vyšla formou nástěnného kalendáře pod názvem Albom.pl.[92] Výstava tohoto projektu se předvedla např. během festivalu „Wschód Kultury. Inny Wymiar" (Východ kultury. Jiný rozměr) v Białymstoku (2014), v Minsku během Měsíce fotografie a ve varšavské Galerii Archeologii Fotografii (Galerie archeologie fotografie) (2015). Sdružení WIDOK také v rámci festivalu Wschód Kultury, tentokráte v roce 2015, pořádalo akci *Białystoker.*[93] Šlo o instalaci v plenéru na jednom ze starých městských domů v centru, která se skládala z několika desítek velkoformátových reprodukcí portrétů białostockých Židů, kteří byli před válkou nuceni emigrovat do USA.

90 http://www.widok.org.pl/

91 http://albom.pl/projekty/wiejscy-fotografowie-z-podlasia/

92 „Albom.pl"; Widok, Białystok 2013; ISBN 978-83-927378-8-9

93 http://www.widok.org.pl/strona,bialystoker,68,1,48.html

Portréty pocházely z knihy Bialystok. „Photo Album Of A Renowned City And It's Jews The World Over" Davida Sohna, také białostockého Žida v emigraci v New Yorku, vydané v roce 1951. Intenzivní činnost nadace vrhá nové světlo na celý region Podlesí. Zdůrazňují význam archivní fotografie, která vedle své kronikářské funkce tvoří i nezávislou uměleckou výpověď.



fot. 42 Albom.pl z cyklu „Fotografowie Wiejscy" 2015

1.11

Fotografický kolektiv VisaVis.pl, nadace Imago Mundi – Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia.

V roce 2007 z iniciativy Łukasze Trzcińského a Przemka Krzakiewicze vznikla v Krakově fotografická agentura Visavis.pl. Trzciński byl v této době už zkušeným fotografem, pracujícím pro polský a mezinárodní tisk. Fotografický tým Visavis.pl kromě zakladatelů tvořili Bogdan Krężel, Andrzej Kramarz s Weronikou Łodzińskou, Adam Pańczuk, Wojciech Nowicki a Munem Wasif. Kolektiv měl za účel propagovat ambiciózní dokumentární fotografii, dlouhodobé projekty a být alternativou k velkým fotografickým agenturám v zemi a pomáhat tak autorům prosadit se na žurnalistickém trhu. Bohužel potřeby místního trhu rychle ověřily idealistickou podstatu kolektivu, který byl nucen změnit strategii a přebudovat tým. Tvůrci zakládající Visavis.pl už na polském fotografickém trhu působili a zaznamenávali zde úspěchy. Andrzej

Kramarz s Bogdanem Krężelem se účastnili dříve popisovaných akcí koalice Latarnik a byli spojeni s týdeníkem Przekrój předtím, než se přestěhoval do Varšavy. Adam Pańczuk zaznamenal první úspěchy se svými cykly „Aktorzy" a „Karczeby", aby se v roce 2010 zařadil do složení Sputnik Photos. Wojciech Nowicki se v pozdějších letech proslavil jako autor knih o interpretaci obrazu „Dno oka. Eseje o fotografii" (Oční pozadí. Eseje o fotografii),[94] „Odbicie" (Odraz)[95] a kurátor Měsíce fotografie v Krakově, Munem Wasif se spojil s francouzskou agenturou Vu.

Závěr první dekády znamenal pro polskou fotografii vzrušující dobu, ale zároveň i časy zhroucení žurnalistického trhu způsobeného mezinárodní hospodářskou krizí.

Kolektiv Visavis.pl fungoval krátce, ale intenzivně, a ambiciózně se snažil změnit přístup k žurnalistické fotografii. Jeho komerční rozměr nebyl ve skupinových aktivitách tak jasný, jako tomu bylo u uměleckých činností. Łukasz Trzciński s Andrzejem Kramarzem a dalšími fotografy v roce 2005 v Krakově založil nadaci Imago Mundi, která debutovala projektem „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia" (Malopolsko. Fotografie. To nic nevysvětluje).[96] Skupina 15 umělců měla subjektivně zmapovat Malopolsko. Kuba Dąbrowski, Andrzej Georgiew, Andrzej Kramarz, Przemysław Krzakiewicz, Piotr Lelek, Weronika Łodzińska, Krzysztof Miękus, Wojciech Nowicki, Wojciech Prażmowski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Piotr Trybalski, Łukasz Trzciński a duo Zorka Project po několik měsíců pracovali na svých autorských realizacích. Setkání různorodých uměleckých postojů založených na různých dokumentárních postupech se zúročilo ve výjimečném záznamu regionu. Nenacházíme tu vizuální homogenitu projektů: „Ex Oriente Lux" nebo „Lidé Hlučínska 90. let 20. století". Každý z autorů přistoupil ke svým realizovaným tématům velmi výrazně, což vytvořilo mozaiku diferenciovaných příběhů. Statické a monumentální interiéry upadajících paláců Weroniky Łodzińské byly konfrontovány snapshotovými snímky Kuby Dąbrowského. Černobílé, intimní portréty dua Zorka Project jen zdánlivě připomínají klidné záběry Andrzeje Georgiewa. Konceptuální přístup Konrada Pustoły, který fotografoval výhledy z oken bytů pronajímaných v Krakově cizincům, vyrovnávají náladové noční krajiny Szymona Rogińského nebo absurdní prostory zachycované Wojciechem Prażowským. Materiál Andrzeje Kramarze, podobně jako některé záběry Wojciecha Nowického, ironicky a se smyslem pro humor dokumentují srážky popkultury s malopolským regionalismem. V projektu nenajdeme příliš fotografií, které by buď zvěčňovaly regionální klišé (několik záběrů Zebrzydowské kalvárie Łukasze Trzcińského) nebo by se s ohledem na svůj technologický formalismus (Przemysław Krzakiewicz) zdály být méně zajímavé. Kniha rekapitulující projekt je ukázkou současného způsobu tvorby fotografické narace. Je zbaveno formalismu dříve popisované publikace „Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku". Sekvence i přes svou mozaikovitou kompozici a rozbití jednotlivých

94 Wojciech Nowicki „Dno oka. Eseje o fotografii"; Czarne, Wołowiec 2010; ISBN: 978-83-7536-183-4

95 Wojciech Nowicki „Odbicie"; Czarne, Wołowiec 2015, ISBN: 978-83-8049-110-6

96 „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia"; Malopolský institut kultury v Krakově, Fundacja Imago Mundi, Krakov 2007; ISBN 978-83-923892-3-1

materiálů vytváří koherentní vyprávění. Tato narace má však daleko k definování nebo podávání zpráv. Subjektivita jednotlivých materiálů do značné míry skrývá informační aspekt fotografií aniž by je ale úplně zbavila kontextu, který zůstává zachován díky popiskům pod fotografiemi. „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia" je příklad efektivně vedeného projektu a spolupráce umělců z různých prostředí, s odlišnou citlivostí, což se podílelo na velmi zajímavé intepretaci regionu Malopolska prvního desetiletí 21. stol.



fot. 43 Weronika Łodzińska-Duda z projektu „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia" 2006



fot. 44 Andrzej Kramarz z projektu „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia" 2006

1.12

Nadace Pix.house – „Wielkopolska Now"

V roce 2014 Mariusz Forecki[97] společně s trojicí fotoreportérů Michałem Adamským, Adrzejem Doboszem a Adrianem Wykrotou zahájil dlouhodobý projekt dokumentující Velkopolské vojvodství. Stejně jako v případě „Ex Oriente Lux", který se odehrával na Podlesí nebo projektu Małopolska. „Fotografie. To niczego nie wyjaśnia" vznikl dokumentární záznam regionu. Na rozdíl od dříve popisovaných podniků zde Velkopolané vyprávějí sami o sobě, bez přizvání fotografů mimo region. Projekt se skládá z několika minireportáží rozdělených na kategorie. Archivní část tvoří fotografie pořízené v regionu před začátkem projektu. Jak ty spřed roku 1989, jejichž autorem byl především Mariusz Forecki, tak z přelomu 90. let a začátku 21. století. Ostatní dvě kategorie tvoří každodennost a volný čas, nezvykle se od sebe lišící, snad s výjimkou převahy reportáží ze slavností a místních oslav v případě posledně uvedeného. V současné fázi projektu najdeme nejvíce snímků Foreckého, který po několik desetiletí vytrvale fotografuje proměny ve Velkopolsku a v celé zemi.



fot. 45 Władysław Nielipiński (1956) z projektu „Wielkopolska teraz"

Archivní projekty se zdají být jedněmi ze zajímavějších materiálů, které si můžeme prohlédnout na webových stránkách. Nevím, jestli o tom rozhoduje exotika minulé éry nebo jestli dnešní Polsko není tak fotogenické jako kdysi? Překvapivá je opakovatelnost některých motivů, jako jsou venkovské oslavy, hry, místní slavnosti, akce orchestrů a hasičů. I přes bohatství materiálu tu najdeme poměrně málo obrazů běžné každodennosti, protože se na fotografiích

97 http://culture.pl/pl/tworca/mariusz-forecki

vždy něco děje a divák si může odnést dojem, že se účastní nekonečného festivalu. Je tu jen málo místa pro fotografickou nudu a obyčejnost, o které přece není na polské periferii nouze, i když jsou mnohem méně fotogenické. Městečka a vesnice jsou fotografovány ve výjimečných okamžicích a díky tomu je společnost motivů někdy dokonce nudná. Moje hodnocení projektu se pravděpodobně může zdát být křivdící a nemístné, když projekt ještě běží a mělo by se spíše počkat na konečný výsledek. Ovšem za situace, kdy se jistá etapa projektu dočkala rekapitulace v galerii nadace Pix.house v Poznani (srpen 2015), na níž umělci odtajnili svou práci, může být můj názor opodstatněný.



fot. 46 Marek Zakrzewski. Volební pokoje 2014-2015, z projektu „Wielkopolska teraz"

Při prohlížení projektu „Wielkopolska teraz" a za zohlednění několika dřívějších fotografických skupinových aktivit (i když ne všech) nemohu dostat z hlavy myšlenku na ztrátu individuálního pohledu. Co vede k tomu, že práce na společném projektu zbavuje tvůrce autorské vize a ta se, dokonce i když je subjektivní, stává součástí celé skupiny? Možná se výběr umělců pro společný projekt opírá spíše o podobnosti v pozorování světa než o různorodost, která se zdá být vepsanou do týmové práce. Může však vyvolávat obavy s ohledem na střet odlišné citlivosti a vyvolávání napětí. To ale není případ projektu „Wielkopolska teraz". S problémem definovat sdílenou vizuálnost se potýkalo a potýká mnoho fotografických skupin pracujících na kolektivních projektech. Skutečné pochybnosti se objevují v okamžiku, kdy si nejsme jistí, jestli je tento zákrok vědomá strategie nebo výsledek náhody.
Této otázce věnuji více prostoru v kapitole popisující nejnovější projekt Sputnik Photos „Lost Territories". Je křivdící tvrzení, že dokumentaristé pracující v kolektivech nejsou schopni vyvolat výrazné napětí, které přece tvoří netuctová díla, často vystupující mimo ustálené schéma? Pozitivním příkladem projektu, kde se takovéto napětí objevilo, byla dříve popisovaná „Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia".

Neznamená to, že by byla „Wielkopolska teraz" zbavena zajímavých příběhů. Najdeme tu mnoho interesantních realizací od skvělých fotografií Mariusze Foreckého z doby před transformací, přes méně doslovné a klidnější materiály Michała Adamského, po typologii volebních místností Marka Zakrzewského.
I přes definovanou formu sdělení je „Wielkopolska teraz" důležitý dokumentární projekt, který se s průběhem let nepochybně stane hodnotným záznamem Velkopolska druhého desetiletí 21. století. Finální částí prezentace o Velkopolsku se stanou projekty „PKS – Kościan" (2002-2012) a městem Września dlouhá léta pořádaná „Kolekcja Wrzesińska" (Wrzesinská sbírka), o níž budu psát později. Obě obce každý rok pozvou jiného fotografa z Polska, aby fotograficky interpretoval město a obec.
„Wielkopolska teraz" se prostřednictvím Mariusze Foreckého a Adriana Wykroty spojuje s činností v roce 2015 nově vzniklé poznaňské nadace Pix.house[98]. Jde o místo věnované dokumentární fotografii, kde se konají výstavy, diskuze a vzdělávací workshopy. Nadace se rovněž po vzoru podleského Albom.pl věnuje archivování vernakulárních fotografií z regionu. Tvorba stálých míst propagujících fotografii mimo Varšavu je pozitivní jev, který decentralizuje celopolskou mapu vizuálních umění.

1.13

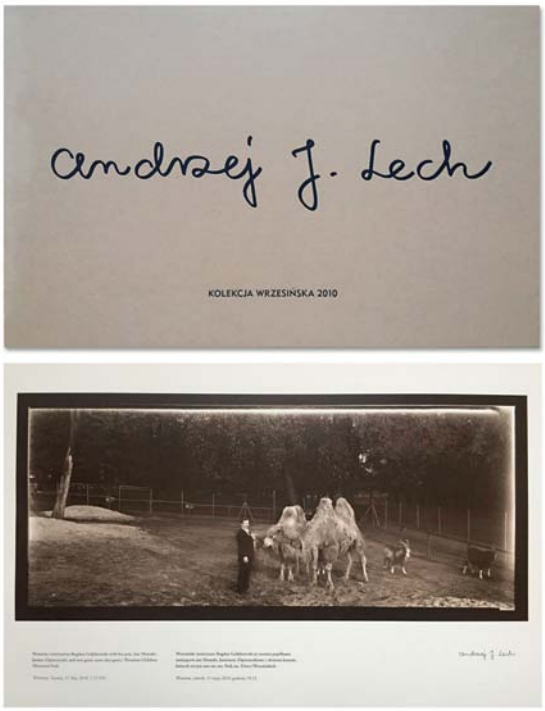
„Kolekcja Wrzesińska"

Hodnota vizuálního svědectví transformace urbanistického prostoru, krajiny a života lokálních komunit od roku 2009 se stala údělem Września – malého města ležícího v západním Polsku. Z iniciativy Waldemara Śliwczyńského, několikanásobného kurátora sbírky (do roku 2015), zvou místní úřady umělce, aby provedli autorskou interpretaci toho, co se děje na území malé obce. Cyklické pobyty fungují pod názvem „Kolekcja Wrzesińska"[99] a končí publikací a výstavou v městském prostoru. Wrześniu doposud fotografovali např. Bogdan Konopka (2009), Andrzej Jerzy Lech (2010), Mariusz Forecki (2011), Nicolas Grospierre (2012), Zbigniew Tomaszczuk (2013), Adam Lach (2015) a Katarzyna Majak (2014). Archiv wrzesińských projektů se skládá z různorodých uměleckých postojů. Reportérské momentky Foreckého a Lacha dokumentují místní slavnosti, oslavy, první svatá přijímání a soutěže. Fotografové zvěčnili téměř každý druh aktivity místní společnosti a tvoří tak svého druhu živou mapu komorních událostí. Realizace Bogdana Konopky a Andrzeje Jerzyho Lecha jsou mnohem klidnější a více kontemplativní. Černobílé, přesně zkomponované fotografie wrzesińské architektury, dočasných konstrukcí nebo zchátralých dvorků Konopky a Lecha tvoří pozadí pro skupinové portréty obyvatel obce. Zamýšlení nad prostorem, ale v naprosto jiném kontextu, zvukovém,

98 http://pix.house/

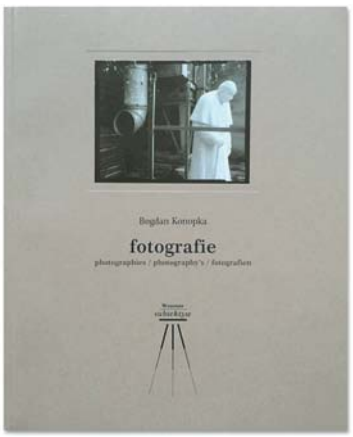
99 http://www.wrzesnia.pl/strona-2515-Kolekcja_wrzesinska.html

se chopil Nicolas Grospierre, který zkombinoval pozůstatky zavřené továrny Tonsil, vyrábějící speciální audio vybavení, a současné interiéry městských škol, které se měly stát metaforou mlčenlivé vzpoury wrzesińských dětí proti germanizaci Poláků pod pruskou nadvládou. Oba cykly visí v zimní, jak tvrdí umělec „mlčící", krajině Wrześny.



fot. 47 Andrzej Jerzy Lech, „Kolekcja Wrzesińska 2010", Kropka, Września 2011, ISBN: 978-83-89494-41-2

Katarzyna Majak ve svém cyklu „Kapitał" (Kapitál) navázala na wrzesińský projekt „Bez Atelier" (Bez ateliéru) fotografa Ireneusze Zjeżdżałki, portrétující obyvatele města, zakončený v roce 2001. Umělkyně o téměř 15 let později fotografovala hrdiny Zjeżdzałkových snímků, když je kombinovala s portréty dělníků stavějících továrnu Volkswagen. Obě kapitoly oddělila krajina se stavbou vznikajícího závodu. Koncept Majak opírající se o lidský potenciál se zdá být málo čitelný, založený především na textové nadstavbě dosti průměrných fotografií. Vysokou hodnotou kolekce je série publikací provázející umělecké pobyty. Každá publikace, individuálně navržená a zformátovaná, dobře reprodukuje témata řešená každým z fotografů. Je to nedocenitelné svědectví o našich časech, inspirované důslednou, dlouhodobou dokumentací německých měst. Toto schéma se rozhodl využít duchovní otec sbírky Waldemar Śliwczyński.
Vědomá, dlouhodobá spolupráce místní samosprávy s vizuálními umělci v Polsku představuje výjimečný jev. Vzniklé výroční zprávy tvoří materiál, který svými uměleckými hodnotami v budoucnu vytvoří unikátní portrét města.





fot. 48-49 Bogdan Konopka „Fotografie. Kolekcja Wrzesińska 2009"; Kropka, Września 2010, ISBN: 978-83-89494-37-5Katarzyna Majak „Kapitał. Kolekcja Wrzesińska 2014" ; Kropka, Września 2015, ISBN: 978-83-89494-60-0

1.14

Mladé kolektivy – People You May Know, PUAP Collective

Během několika posledních let začalo mnoho mladých fotografů, novinářů, sociologů vidět v skupinové práci šanci na propagaci své práce. Na agresivním a přesyceném fotografickém trhu není každý z mladých tvůrců schopen fungovat individuálně a proto využívá externí strukturu přinášenou prací ve skupině. Kromě vzájemné inspirace se může stát práce ve skupině především motivací. Takto se vyjádřila mladá umělkyně a spoluzakladatelka kolektivu PUAP[100] Olga Świątecka:

> *Rozhodli jsme se spojit síly, protože pro každého z nás byla fotografie důležitou součástí osobního rozvoje, vášní, druhým povoláním, ale ne celá pětice (2/5) se jí odvážila vnímat jako hlavní zdroj svých příjmů. Chtěli jsme vytvořit skupinu, jejíž existence, pravidla, na která přistoupíme, a cíle budou impulzem i nadále jednat fotograficky. Počítali jsme s tím, že struktura a pravidelnost skupiny umožní lépe se rozvíjet každému z nás zvlášť.*[101]

Świątecka má i přes své mládí na svém kontě několik individuálních úspěchů, práci ve skupině bere vážně a věří ve společné budování důvěryhodnosti mladé nadace, jíž je předsedkyní.

100 http://puap.co/

101 Rozhovor s Olgou Świąteckou vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

To [činnost ve skupině; poz. autora] na naší individuální práci působí téměř výhradně pozitivně. Pomáháme si, upravujeme svou práci, vyměňujeme si kontakty, setkáváme se na prezentacích, na nichž se inspirujeme posledními fotografickými objevy, vídáme se na přednáškách a hovoříme o tom. Důležité je pro mě to, že se mi skupinu podařilo udržet v okamžicích, kdy jsme společně neměli na nic čas. Že jsme v sobě vytvořili pocit, být puapovec, že PUAP je něco, co existuje, i když ve větší míře na našich setkáních než ve veřejné zóně.[102]

Předpoklady však vždy nenacházejí odraz v realitě a ta brutálně prověřuje idealistické manifesty. PUAP vzniklý v roce 2013 je financován jen z příspěvků členů kolektivu a propagování společných projektů se k současnému datu dočkalo jen jedné prezentace během festivalu fotografie v Ostrołęce.
Dalším mladým kolektivem je People You May Know[103], který v roce 2014 založili absolventi mentorského programu Sputnik Photos a současní studenti ITF Slezské univerzity v Opavě: Wiktor Dąbkowski, Marta Berens, Dominika Gęsicka, Jakub Bors, Krzysztof Orłowski a Marcin Płonka. Skupinu v současné fázi spojují jen webové stránky, na nichž vidíme jednotlivé cykly autorů. Každý z mladých fotografů už má ve svém díle minimálně jeden dlouhodobý projekt a prestižní úspěchy. Dominika Gęsicka se stala laureátkou soutěže Magnum Ideas Tap (2015) a Marta Berens vycházejícím talentem Lensculture (2014). Gęsicka a Dąbkowski své práce rovněž vystavovali v sekci Show Off během krakovského Měsíce fotografie. Nejzkušenějším členem kolektivu je Wiktor Dąbkowski, který pracuje jako rozhlasový novinář a akreditovaný fotoreportér u Evropského parlamentu v Bruselu. Takto vypráví o motivacích mladého kolektivu:

Chtěli jsme působit ve skupině, protože si myslíme, že díky spojení našich individuálních, často odlišných postojů k fotografii, jsme schopni společně vytvořit novou hodnotu, říci toho více, šířeji a jinak. Kromě toho je snadnější jednat ve skupině, vzájemně se podporujeme a dopingujeme. Často právě kolektiv jako skupina inspiruje umělecké aktivity jednotlivých členů.[104]

I přes poměrně krátké trvání má kolektiv velmi jasně definovanou strukturu a měsíční režim schůzek.

---

102 Rozhovor s Olgou Świąteckou vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

103 http://peopleyoumayknow.org/

104 Rozhovor s Wiktorem Dąbkowským vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

Každý z členů má svou funkci. Existují oficiální funkce, jako jsou: předseda, pokladník, tajemník, ale máme také grafika, editora a producenta. Máme tedy dosti přísné rozdělení povinností, ale zároveň jde o dosti volné funkce, protože v případě potřeby může každý převzít funkci jiné osoby.[105]

Mladé kolektivy mohou využít zkušeností starších kolegů. Fotografické prostředí v Polsku je natolik malé a znalosti o financování a samoorganizování dosti rozšířené. Proto se zdá být kolektivní vystupování dobrým způsobem, jak se vzájemně podporovat a motivovat k práci. Oba prvky se zdají být pro nově vznikající skupiny klíčové. Možná je znamením doby, že v současnosti má organizování se ve skupině spíše pragmatický rozměr, než by šlo o projev společných manifestů nebo vzpoury, jako tomu bylo např. v 70. letech minulého století.



fot. 50 Wiktor Dąbkowski z projektu „1200 pogrzebanych żywcem" © People You May Know 2014

105 Rozhovor s Wiktorem Dąbkowským vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".



fot.51 Rafał Milach koláž z cyklu „10 Years of Sputnik Photos“ 2016

2. KAPITOLA

Geneze a struktura kolektivu Sputnik Photos v letech 2004-2016

Popularita skupinové práce v Polsku na začátku 21. století, o čemž jsem psal v předchozí kapitole, představovala reakci tvůrců zdola, reagující na měnící se fotografických trh. Vytvoření vůči redakcím nebo institucím alternativního systému často podmiňovalo nezávislou výdělečnou činnost. Práce v kreativních seskupeních, které by nebyly fotografické agentury nebo by si za svou prioritu nekladly komerční činnost, představovaly vzácnější jev. Dokonce i menší nezávislé fotografické agentury bez rozsáhlé korporativní struktury měly generovat zisk a zaměstnávat fotografy a spolupracovníky. Kolektiv fotografů Visavis nebo koalice Latarnik aktivně a efektivně spojovaly uměleckou a komerční činnost.

Touha vytvořit nezávislé struktury financování uměleckých projektů s vyloučením jejich komerčního aspektu se stala hlavním východiskem vzniku kolektivu Sputnik Photos. První zakladatelé a členové kolektivu se poznali na workshopech pro slibné fotografy ze středovýchodní Evropy, Kavkazu a Turecka, které se konaly v r. 2004 na jihu Francie. Workshop organizovala belgická nevládní organizace „Altemus" [106] ve spolupráci s fotografickou agenturou *VII*[107]. Nábor po zhodnocení portfolia a pozdějším přijímacím pohovoru vybral 14 fotografů. Kromě zakladatelů Sputnik Photos, tedy čtyř Poláků: Agnieszky Rayss, Jana Brykczyńského, mě a Justyny Mielnikiewicz – Polky trvale žijící v Gruzii, Lotyše Janise Piparse, zástupců Slovinska Mancu Juvan a Domena Pala, Andreje Balca ze Slovenska, Viktora Suvorova z Ukrajiny a Filipa Singera z České republiky, to byli Balazs Gardi a Tivadar Domanicky z Maďarska, Ferdi Limani z Kosova a Mustafa Ozunal z Turecka.

Kromě touhy vystupovat nezávisle bylo důležitým faktorem podílejícím se na vzniku kolektivu území. Fotografové se rozhodli využít posílení tvůrců v různých zemích středovýchodní Evropy, což vytvářelo potenciál pro práci na rozsáhlých projektech v regionu bez nutnosti dalekého cestování. Fungování takovéto struktury zmenšovalo finanční a časové nároky a zároveň podporovalo vícevektorový přístup k tématu s přeshraničním rozměrem. Takovéto schéma se ukázalo být velmi nápomocné při budoucím získávání grantů na fotografické projekty v regionu.

Základ kolektivu kromě společných zkušeností a umělecké citlivosti tvořilo budování týmu opírajícího se o dobré vztahy a vzájemnou důvěru. Jak se mělo ukázat v pozdějších letech, nešlo o jednoduchý úkol a složení kolektivu se několikrát měnilo a transformovalo. Podstatným faktorem činnosti týmu bylo využití dobrých kontaktů mezi fotografy. Struktura kolektivu, i když pružná a neformalizovaná, měnila svůj tvar s každým novým projektem v závislosti na jeho velikosti, rozsahu financování a zapojení jednotlivých fotografů. I přes vypracování jistých schémat a 10 let zkušeností je mnoho rozhodnutí činěno spontánně nebo v důsledku

106 www.altemus.org

107 www.viiphoto.com

dřívějších aktivit. Takovýto způsob spolupráce vyžaduje pružnost, rychlé reakce a je zatížen značnou dávkou nepředvídatelnosti. Proto jen 10 ze 14 zapojených účastníku workshopu souhlasilo s takovýmto modelem činnosti. Kromě mě šlo o následující osoby: Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński, Andrej Balco, Filip Singer, Manca Juvan, Janis Pipars, Domen Pal, Justyna Mielnikiewicz a Viktor Suvorov, který tragicky zahynul brzy poté, co kolektiv zahájil své fungování. Všichni fotografové patřili do generace, která prožila transformaci přelomu 80. a 90. let minulého století. Rozpad Sovětského svazu a komunistických zřízení, které nahradily nově vzniklé demokracie, se staly centrálním bodem hledání kolektivu. Většina projektů, na nichž pracoval, spadala do regionu středovýchodní Evropy a bývalých zemí SSSR.

Počátek 21. století se pojí s jasnou koncentrací dokumentu na oblast proudu intimní fotografie. Velké monografické mezinárodní výstavy umělců, jako byly Devil's Playground"[108] Nan Goldin či „Zachęta Ermutigung" Wolfganga Tillmansa,[109] se předvedly východoevropské veřejnosti a inspirovaly mnoho mladých fotografů. Jednalo se o důležité události pro region, který se více než jedno desetiletí těšil svobodě a prohlížel si sám sebe. Touha vyprávět důležité příběhy se projevovala přes prizma vlastního dvorku a svého nejbližšího okolí. Výpravy mezinárodních hvězd fotografického dokumentu do zemí bývalého sovětského bloku (Carl De Keyzer, Antony Suau, Luc Delahaye) pomalu ztrácely na intenzitě. Východní Evropa, v níž už proběhla transformace a svět kontrastů se postupně zjemňoval a stabilizoval, přestala být atraktivním tématem pro fotografy hledající proměny v jejich extrémní podobě. Šlo o ideální okamžik pro tvůrce pocházející z regionu, schopné vizuálně rekapitulovat několik let svobody a efekty geopolitické transformace. Středoevropské země začínaly postupně vystupovat z izolace s pomocí podpory nabízené novým členům evropských sktruktur.

Rozhodnutí o vzniku kolektivu Sputnik Photos dozrávalo dva roky. Od okamžiku setkání ve Francii v roce 2004 se fotografové potkali na dalším workshopu konaném na jaře 2005 poblíž české Prahy. Tentokrát vedl kratší školení americký fotograf a přednášející o fotoreportáži na San Francisco State University (USA), Kenneth Kobre. Další schůzka prokázala, že energie ve skupině fotografů přetrvává a chuť vytvořit společný projekt začala nabírat reálné obrysy. Dalším faktorem motivujícím k zorganizování akce se stala možnost získat fondy na kulturně umělecké projekty z Evropské unie. Protože takovou podporu mohly získat jen oficiálně registrované organizace, musel kolektiv při podávání žádosti Evropské kulturní nadaci[110] pro svůj první projekt získat právní subjektivitu. 4. dubna 2006 se kolektiv ve Varšavě registroval jako Sputnik Photos Międzynarodowe Stowarzyszenie Fotoreporterów (Sputnik Photos Mezinárodní sdružení fotoreportérů). Předsedkyní se stala Agnieszka Rayss, sídlo se původně nacházelo v jejím varšavském bytě na Ochotě a v roce 2001 se přeneslo do varšavské čtvrti Praga Północ, do uměleckého městského domu, ul. Lubelska 30/32. Varšava se stala místem vedení mezinárodního týmu. V roce 2006 tvořili Sputnik Photos výhradně fotografové. Až po

108 http://fototapeta.art.pl/2003/ngo.php

109 http://www.zacheta.art.pl/pl/wystawy/wolfgang-tillmans

110 http://www.culturalfoundation.eu/

několika letech se k týmu připojili koordinátoři projektů, osoby podporující projekty propagačně a kreativně a grafik dbající na vizuální identifikaci. První úspěšná grantová žádost se stala testem pro všechny umělce z oblasti týmových dlouhodobých aktivit. Každý z fotografů měl ve svém portfoliu minimálně jeden individuální fotografický projekt, ovšem prakticky žádné organizační zkušenosti s externím financováním a týmovou prací. Organizace prvního projektu kolektivu, nejen umělecká činnost, ležela na bedrech samotných fotografů. I přes podporu prestižní Evropské kulturní nadace (eurocult.org), která se rozhodla finančně sdružení vypomoci bez jakékoliv grantové historie, fotografové tváří v tvář sérii několika výstav po celé Evropě s doprovodnou publikací a četnými příspěvky tisku pochopili, že práce bude mnohem efektivnější, pokud se v týmu ocitne osoba, které z organizačního hlediska samotným tvůrcům odlehčí.

V roce 2009 se belgická nevládní organizace „Altemus", která iniciovala oba dřívější workshopy s účastí členů Sputnik Photos, rozhodla podpořit kolektiv v další činnosti, tentokrát na Ukrajině. Projekt „U" zpočátku nesoucí pracovní název „Ukrainian Journey. Ukraine in Search for National Identity" začal v roce 2008 a trval 2 roky. Jednalo se o první zkušenosti se spoluprací s externím koordinátorem zodpovědným za logistiku a financování a částečně i za uměleckou stránku projektu, když přizval k spolupráci tehdejší editorku EPA (European Press Agency) Marii Mann. Ve stejnou dobu se okruh Sputniku rozšířil o běloruského fotografa – Andreje Liankeviče,[111] a o jako hosta přizvaného ruského fotografa Ivana Kurinnoya.[112] Spolupráce s externím týmem představovala pro mladé sdružení novou zkušenost. I přes značný umělecký a mediální úspěch projektu skončila spolupráce mezi ředitelkou Altemusa – Christina Medycky, a fotografy konfliktem, což vedlo k tříletému ukončení spolupráce. V tuto dobu kolektiv opustil lotyšský fotograf Janis Pipars. Změny v týmu Sputniku otřásly jeho rovnováhou a plynulostí práce, ale výstava „U" se nakonec představila v prestižní galerii Noorderlicht v Groningenu[113] a na festivalech v Torontu,[114] Bratislavě a jednotlivé cykly fotografů: „Boiko" Jana Brykczyńského nebo „Black Sea of Concrete" mého autorství, zaznamenaly individuální úspěchy. Ukrajinský projekt „U" představoval důležitý krok v rozvoji a další strategii práce kolektivu. Fotografové si byli dobře vědomi významu správného výběru týmu, protože omyl by mohl v extrémních případech ohrozit jeho další osudy. I přes turbulence byly zkušenosti s prací na projektu užitečné a umožnily diagnostikovat citlivé body vznikající struktury. Sdružení opět získalo externí financování a grantový životopis, i když stále skromný, se rozšířil. V letech 2006-2010 byl Sputnik Photos i přes minimální stálé náklady závislý na sporadickém a nejistém vnějším financování z grantů. Tato forma se částečně proměnila poté, co kolektiv přenesl své sídlo do „Zakładu" v ul. Lubelska ve Varšavě, kde začal provozovat edukační programy.

111 http://liankevich.com/

112 http://www.ivankurinnoy.com/

113 http://www.noorderlicht.com/en/

114 http://scotiabankcontactphoto.com/

Přelomovým se pro Sputnik Photos stal rok 2010. Tehdy se začal vytvářet současný tým, s nímž kolektiv spolupracuje dodnes. Především se složení rozrostlo o fotografy: Adama Pańczuka[115] a Michała Łuczaka.[116] Rozšíření týmu si kromě nepochybného talentu tvůrců vynutil i rostoucí počet povinností spojených se správou čím dál většího počtu projektů. Šlo o čtvrtý rok fungování sdružení a dosavadní zkušenosti obnažily značný nepoměr povinností mezi Poláky a zahraničními členy kolektivu. Takováto nerovnováha by se podepsala na týmové práci dokonce i v případě, kdy jsou jednotliví členové skupiny v pravidelném kontaktu a nedělí je geografická vzdálenost. V případě zeměpisného rozptýlení se ze spolupráce stává mnohem těžší úkol.

Fotografové Sputnik Photos učinili závěry z dřívější neúspěšné spolupráce s externím organizátorem a proto se před zahájením dalšího projektu stalo klíčovým angažování vhodné osoby pro tuto pozici. Volba padla na Marzenu Michałek-Dąbrowskou, která už i přes své mládí měla několikaleté zkušenosti s prací v nevládních organizacích.

Michałek-Dąbrowska iniciovala doposud největší projekt Sputnik Photos, který měl probíhat paralelně na Islandu a v Polsku. Projekt „IS(not)" byl financován z Norských fondů (EEA Norway Grants), které podporují natolik významné instituce, jako jsou např. Národní muzeum ve Varšavě nebo velké fotografické festivaly v Polsku. Získání tohoto grantu umožnilo kromě rozšíření týmu naplánovat události v mnohem větším měřítku než doposud. Svou spolupráci utužila také jedna z čelních designérek fotografických knih Ania Nałęcka,[117] která už několik let zodpovídala za vizuální identifikaci kolektivu. Klíčovou roli ve formování umělecké koncepce projektu sehrál kurátor a fotograf Andrzej Kramarz.[118] Zkušenosti z islandského projektu prozradily skutečný pracovní potenciál dobře seskládaného týmu. Díky výraznému rozdělení funkcí na umělecké a organizační mohl každý z účastníků věnovat svůj čas a energii přiděleným úkolům. Úspěch projektu se opíral i o dobrou komunikaci mezi fotografy, kteří s ohledem na charakter grantu pocházeli výhradně z Polska. Ukázalo se, jak důležitá je neustálá výměna názorů a udržování stálých kontaktů za rovnoměrného zapojení všech členů kolektivu. Jednalo se o výjimečnou situaci, protože účast zahraničních fotografů v dosavadních projektech komplikovala už tak ne zrovna ideální komunikaci. Začalo být rovněž jasné, že jádro budoucích projektů vytvoří fotografové z Polska, kteří budou ke spolupráci zvát ostatní členy kolektivu.

Na přelomu let 2010 a 2011 přistoupil tým zformovaný při „Is(not)", s výjimkou Michała Łuczaka, který se z Varšavy přestěhoval do rodných Katovic, rozšířený o zahraniční fotografy Andreje Liankeviče, Justynu Mielnikiewicz a Mancu Juvan, k dalšímu podniku. „Stand BY", tedy projekt o současném Bělorusku, získal podporu Evropské kulturní nadace a polského Ministerstva kultury a národního dědictví. S ohledem na mnohem skromnější prostředky byly

115 http://adampanczuk.pl/

116 http://michal-luczak.com/

117 http://nalecka.com/

118 http://andrzejkramarz.com/

rozměr a rozsah aktiv mnohem menší než u islandského projektu. Nesynchronizování grantové podpory způsobilo roztáhnutí projektu v čase, což oslabilo konečný výsledek. Výstava financovaná MKaND v roce 2014 vznikla až rok poté, co se na trhu objevila později mnohokrát oceněná publikace financovaná z dříve získaného grantu Evropské kulturní nadace. Nakonec zahájily výstava a kniha společné turné po Evropě až se zpožděním.
V Polsku byl mezitím Sputnik s ohledem na intenzivní a širokou propagaci dřívějšího projektu neustále spojován s aktivitami kolem „Is(not)". Výsledkem toho se stala spolupráce s Vědeckým centrem Koperník (Centrum Nauki Kopernik)[119] ve Varšavě při realizaci projektu „Miejsce Odległe" (Vzdálené místo) věnovaného varšavskému úseku největší polské řeky – Visly. Šlo o první činnost Sputniku realizovanou na pozvání konkrétní instituce, bez nutnosti ucházet se o finanční příspěvek. S ohledem na lokální rozměr projektu a na prosbu zadavatele se do práce zapojili stejní fotografové, jako v případě islandského projektu. Funkci kurátora po Andrzeji Kramarzovi převzala editorka německého magazínu „Mare" Barbara Stauss.[120] Zakázka z této důležité státní vědecké instituce utvrdila status kolektivu na polském fotografickém trhu. Sputnik začal být rozpoznáván díky své umělecké činnosti.



fot.52 Pracovna „Zakład" na ul. Lubelské 30/32 ve Varšavě

V roce 2012 se kolektiv usídlil ve varšavské Pradze Północ, v uměleckém domě na adrese Lubelska 30/32. Otevřel zde své pracoviště nazvané „Zakład", kde se zpočátku odehrávaly projekce filmů, propagace knih, autorská setkání s umělci a fotografické výstavy věnované mladé polské fotografii (Piotr Andruszkiewicz "Po godzinach" (Po hodinách), Robert Wyrwas „ To nieprawda" (To není pravda). Stal se také místem vedení edukačních programů. Vedle společných projektů šlo o novou aktivitu fotografů, která se časem rozrostla a získala podobu cyklického, 10 měsíců trvajícího mistrovského workshopu.

119 http://www.kopernik.org.pl/en/

120 http://www.barbarastauss.com/home.html



fot.53 Publikace z Mentorského programu Sputnik Photos „No.2“, „No.1“, „No.3“

Každý rok realizuje skupina 15 studentů pod dohledem 5 fotografů Sputnik Photos své autorské projekty. Každý z mentorů má svěřeny 3 studenty a vždy po několika měsících si prohlíží a komentuje materiály ostatních účastníků programu. V souvislosti s touto formou je vedení workshopu otevřené a každý z mladých fotografů má přístup ke všem mentorům. Na pravidelná měsíční setkání se studenty byli zváni vizuální umělci (Karolina Breguła, Krzysztof Pijarski), kurátoři (Paweł Szypulski, Jakub Śwircz), spisovatelé (Filip Springer), novináři (Juliusz Ćwieluch, Michael Grieve), filmaři (Maciej Pisuk, Piotr Stasik, Piotr Małecki), kulturní animátoři (Marzena Michałek, Marta Szymańska) a praktikující fotografové (Bownik, Filip Ćwik). I přes jasně dokumentární profil kurzu reprezentují hostující přednášející velmi široké spektrum vizuálního umění. To umožňuje rozšířit znalosti a praxi fotografického dokumentu o aktivity ležící na jeho pomezí. Mentorský program Sputnik Photos každý rok uzavírá publikace prezentující výsledky workshopu. Publikace navržená Aniou Nałęckou, představující katalog prací vybraných umělci, se následně dostane do kulturních institucí, knihoven, k umělcům a ke kurátorům. Katalog tvoří stálou stopu často skvělých materiálů mladých tvůrců. V doposud vzniklých knihách: „No.01“, „No.02“[121], „No.03“[122] (v současnosti se připravuje čtvrtý ročník) se publikování dočkaly práce mladých umělců, kteří získali mezinárodní uznání, jako jsou: Andrejs Strokins, Marta Berens, Dominika Gęsicka, Wiktor Dąbkowski, Karolina Gembara, Konstancja Nowina-Konopka, Krzysztof Racoń nebo Ola Walków.
Léta 2011-2014 se nesla ve znamení edukačních projektů. Sputnik Photos dvakrát pořádal workshopy pro děti a mládež z venkova a malých polských měst. První putovní workshop se

121 „No.02“; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-2-6

122 „No.01“; Sputnik Photos, Varšava 2013; ISBN 978-83-927485-3-3

jmenoval „4x3"[123]. Představa spočívala v třech denních workshopech v 12 obcích se ztíženým přístupem ke kulturním aktivitám. Čtyři týmy složené ze dvou fotografů a jednoho kulturního animátora uspořádaly několik mobilních ukázek pro lokální společnosti, prezentující snímky mladých účastníků workshopu. Kromě fotografů z kolektivu se do projektu zapojili: Kuba Dąbrowski [124] (autor textu do publikace „Wyliczanka" (Rozpočítadlo)), Rafał Siderski, Tomasz Wiech, Krzysztof Pacholak, Ewelina Lasota, Marzena Michałek a Agnieszka Pajączkowska. O několik měsíců později vznikla publikace s vybranými fotografiemi editovanými Andrzejem Kramarzem. Celek navrhla Ania Nałęcka. „Wyliczanka"[125] je záznam současného polského venkova dětskýma očima.



fot.54 Kniha „Wyliczanka", Sputnik Photos, Varšava 2011

Obsah publikace se vymyká stereotypům a nesprávným nápodobám, které se nevyhnuly mnoha znamenitým fotografům (např. Tomaszi Tomaszewskému[126]) věnujícím se tématu polského venkova. Děti bez přípravy a znalostí o konstrukci obrazu nebo historii fotografie spontánně a neokázale zaznamenávaly svět, který je obklopuje. O 10 let dříve realizoval podobný projekt bývalý fotograf Gazety Wyborczej Piotr Janowski ve dvou vesnicích v Nízkých Beskydech: Krzywé a Jasionce. I zde byla výsledkem publikace, tentokrát nazvaná „Świat" (Svět).[127] „Wyliczanka" předávající hlas amatérským fotografiím se stala aktualizací o dekádu dříve realizovaného záznamu polské vesnice. O několik měsíců později se fotografové vrátili do obce, v níž probíhaly workshopy, aby představili film sestříhaný Michałem Łuczakem, zobrazující

123 http://www.sputnikphotos.com/4x3-workshop-multimedia/

124 http://www.kubadabrowski.com/

125 „Wyliczanka"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-4-0

126 http://www.tomasztomaszewski.com/gallery.html

127 „Świat"; Czarne, Wołowiec 2002; ISBN 83-87391-68-9 http://polishphotobook.tumblr.com/search/%C5%9Bwiat

jejich průběh, a aby účastníkům rozdali výtisky publikace. Projekt „4x3" zaznamenal velký úspěch a poskytl fotografům pocit naplnění a satisfakce. Dokazoval také sílu spontánního, vernakulárního záznamu. Na vlně této aktivity kolektiv o rok později uspořádal další putovní workshopy pod názvem „Kronika Cyfrowa" (Digitální kronika),[128] jehož účastníky byli tak jako dříve mladí obyvatelé venkova a městeček, kteří měli kromě fotografií vlastního autorství pracovat se snímky nalezenými v rodinných albech. V případě „4x3" bylo účelem přitáhnout pozornost dětí k možnosti každodenního fotografování, v tomto případě se tématem stala interpretace a čtení příběhů spojených s rodinným archivem. Výsledky této práce se ukázaly na internetovém blogu věnovaném projektu.



fot.55 Sputnik Photos před otevřením retrospektivní výstavy v Galerii Fotodok v Utrechtu (NL) 2014. Z levé strany: Ania Nałęcka, Marta Szymańska, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński, Marzena Michałek

Kromě edukačních programů realizovaných v Polsku (např. v rámci festivalu Przemiany (Proměny)[129] a Fotofestiwalu (Fotofestivalu)[130] kolektiv za finanční podpory Visegrádského fondu

128 http://kronikacyfrowa.blogspot.com/

129 http://www.przemianyfestiwal.pl/

130 http://www.fotofestiwal.com/2015/en/

uspořádal další projekt s pracovním názvem „Speaking in a Loud Voice"[131] v Gruzii, Arménii a Moldávii. Jednalo se o pokus předat znalosti o skupinové práci a dlouhodobých projektech tamním mladým fotografům, o čemž budu psát v dalších kapitolách.
Roky 2013-2014 představují pro Sputnik Photos významný okamžik, vyznačující se čím dál výraznější přítomností na mezinárodní scéně. Krom jiného šlo o výsledek spolupráce s Martou Szymańskou, tehdejší uměleckou ředitelkou Fotofestiwalu v Lodži, která se připojila k týmu v rámci propagace a organizace výstav kolektivu po celé Evropě. Na podzim 2013 se jako součást festivalu Circulations [132] v Paříži otevřela výstava „Miejsce Odległe". V březnu 2014 kolektiv zahájil svou první retrospektivní výstavu „Sputnik Photos. The Collective" v galerii FOTODOK[133] v Utrechtu (Nizozemí). Šlo o prestižní událost spojenou s otevřením nového prostoru nizozemské instituce, na níž se objevili kurátoři nejvýznamnějších kulturních institucí. Výstava rekapitulovala 6 let práce v regionu středovýchodní Evropy.



fot.56 „Sputnik Photos. The Collective" Galerie Fotodok, Utrecht (NL) 2014.

V červnu 2014 otevřel Sputnik Photos ve spolupráci se španělským kolektivem NOPHOTO[134] výstavu nového projektu „Psopplaainnd" v rámci madridského festivalu PHotoEspaña,[135]

131 http://loud-voice.blogspot.com/

132 http://www.festival-circulations.com/en/

133 http://www.fotodok.org/en/

134 http://nophoto.org/en

135 http://www.phe.es/

jedné z nejdůležitějších fotografických akcí v Evropě. Tento projekt se ukázal být důležitý pro způsob práce kolektivu v kontextu budoucích aktivit. Sputnik Photos se společně se Španěly rozhodl prozkoumat, jaké jsou jejich vzájemné znalosti o regionech, v nichž pracují. Dokumentární archivy obou kolektivů se promíchaly a vytvořily tak kakofonickou a nesrozumitelnou zprávu. Jednalo se o komplexní zákrok, který zpochybnil funkce dokumentární fotografie, když zbavil obrazy nejen jejich kontextu, ale velmi často i původní formy. Toto gesto zdůraznila publikace doprovázející výstavu v Museo Lazaro Galdiano v Madridu, „Psopplaainnd".[136] Vznikla imitace deníku, v němž se texty promísené s obrazy vzájemně deformovaly a efektivně kamuflovaly obsah. Šlo o svého druhu manifest komentující manipulaci s obrazem a obsahem, s níž máme co do činění v současném mediálním oběhu. Vícevrstvé kompozice, koláže a kompozity svým uspořádáním navazovaly na tradiční novinový layout za zohlednění stran pro reklamu, redakčních poznámek nebo tematického rozdělení článků. Kromě toho byly fotografie a texty zbaveny autorství a vytvořily estetickou a chaotickou výpověď. Zároveň šlo o operaci, která ještě ve větší míře než doposud spojovala vizuální skupinové aktivity Sputnik Photos. Společný přístup k uchopenému tématu z úrovně příběhu byl sveden do samostatného obrazu. Fotografové vědomě rezignovali na autonomii jednotlivých příběhů s ohledem na budování nového vyprávění. Koncepci publikace jsem vytvořil já společně s Aniou Nałęckou. Tento zákrok byl později aplikován na projekt „Lost Territories", který popíši v následujících kapitolách.



fot.57 Publikace „Psoplaainnd. Mapping a Blind Spots" Sputnik Photos 2014

136 Sputnik Photos, NOPHOTO „PSOPLAAINND. Mapping the blind spots"; Sputnik Photos, Varšava 2014, ISBN 978-83-63610-99-9

Kurátorská aktivita Sputnik Photos je jasný směr, jímž se kolektiv ubírá. Dřívější kurátorské zkušenosti Adama Pańczuka v duu s Michałem Łuczakem, Agnieszky Rayss, Ani Nałęcké a mé v rámci sekce OFF[137] Miesiąca fotografii (Měsíce fotografie) v Krakově našly své pokračování ve světě fotografické knihy. Kurátorské projekty v mé péči a v péči Ani Nałęcké se realizovaly např. v: Muzeum Foam v Amsterdamu „Curated Bookshelves" [138], publikování výročních zpráv mentorského programu Sputnik Photos „No.01", „No.02", „No.03" a v dříve popsaném projektu „Psopplaainnd. Mapping the Blind Spots". Michał Łuczak vytvořil koncepci výstavy „Hunter" na festivalu „Format"[139] (2014) v skotském Derby. Společná prezentace prací fotografů Sputnik Photos a účastníků mentorského programu odpovídala na heslo festivalu – „Evidence".



fot.58 Výstava Sputnik Photos a absolventů Mentorského programu Sputnik Photos „Hunter" během festivalu Format v Derby (UK) 2015

V současnosti Sputnik Photos pracuje na nejsložitějším projektu pod pracovním názvem „Lost Territories". Jedná s o kompilaci individuálních příběhů z bývalých republik Sovětského svazu, na nichž kolektiv pracoval od roku 2008. Výchozím bodem pro realizaci tohoto projektu se stalo 25. výročí rozpadu SSSR. Více o „Lost Territories" napíši v samostatné kapitole, protože jde o závažný okamžik, co se samotné struktury Sputnik Photos týče. Spolupráci s kolektivem zahájil Paweł Szypulski[140] a ukončila ji Justyna Mielnikiewicz. Vztah se zmíněnou fotografkou nevydržel zkoušku udržování kontaktů na dálku. Šlo o další případ (po odchodu Janise Piparse), kdy vazba mezi kolektivem a jeho mezinárodním členem časem zeslábla a výměna informací spolu s nepříliš širokým zápalem pro tvorbu vztahů na obou stranách začaly být nedostatečné. Mielnikiewicz se po vydání své první monografie soustředila na zdokumentování událostí na Ukrajině v letech 2014-2015. Na jen symbolické členství se při

137 http://photomonth.com/show-off

138 http://www.artslant.com/ams/events/show/273551-books-foam

139 http://www.formatfestival.com/

140 http://www.pawelszypulski.com/

aktivitách kolektivu omezila spolupráce s Filipem Singerem, který získal pracovní smlouvu jako fotograf agentury EPA, a s Mancou Juvan. V obou případech to vycházelo, stejně jako u Mielnikiewicz, z omezených kontaktů v rámci společných realizací.
Posun zájmů směrem k obsáhlému fotografickému vyjádření vedle kurátorských a výstavních aktivit se odrazil v publikacích Sputnik Photos. Fotografická kniha se rychle stala jednou ze základních forem sdělení, s nimiž začal kolektiv operovat. První publikace pramenily spíše z chuti zanechat stopu po zakončeném projektu než z uvědomělého využívání média. Ovšem každá další realizace byla komplexnější, pečlivěji zkonstruovaná a tvořila nezávislá umělecké dílo. Od roku 2008 vydává Sputnik Photos pravidelně fotografické publikace věnované dokumentární fotografii a stal se tak jedním z pionýrů publikací tohoto typu v regionu středovýchodní Evropy. Závěr prvního desetiletí 21. století přinesl nejdynamičtější rozvoj fotografické knihy v celé historii tohoto média. Pokud si uvědomíme finanční specifika tohoto období: krize vydavatelství a globální ekonomická krize, jde o překvapivou situaci. A o to více je udivující fenomén obliby fotografické knihy, která patří mezi jedny z nejnákladnějších forem propagace uměleckých aktivit. Možná specifičnost média, které je v opozici vůči digitálnímu obrazu, rozhoduje o jeho atraktivitě a zdá se být nejlepším způsobem pro sdělování obsáhlých fotografických výpovědí. Organizačně zde klíčovou roli sehrál rozvoj internetu a s ním se pojící možnosti nezávislé distribuce. Tak vznikla alternativa k systému, v němž doposud fungovala velká vydavatelství. Soběstačnost a dostupnost nástrojů pro práci na knize se staly klíčem pro mnoho umělců přemýšlejících o vlastní publikaci. Jednalo se o začátek éry self-publishingu, která v následujících letech přehodnotila tento sektor fotografického trhu.



fot.59 Vybrané publikace vydavatelství Sputnik Photos 2010-2014

Sputnik Photos dokonale vystihl rostoucí zájem o médium a jeho vydavatelské počiny se staly známými nejen ve středovýchodní Evropě, ale po celém světě. Ocenění a uznání za publikace v mezinárodních soutěžích (PHotoEspaña, Art Books Wanted, Month of Photography in Bratislava, Fotopublikace roku v rámci Fotofestivalu v Lodži, Photo Eye), kurátorské výběry pro americký portál Photo Eye a pro muzeum Foam v Amsterdamu potvrdily pozici Sputnik Photos jako vydavatele na mezinárodní scéně. Úspěch publikací kolektivu je do značné míry zásluhou umělecké péče Ani Nałęcké, editorské práce hostujících kurátorů a vysoké technické kvality publikací. Rozpoznávacím znamením publikací se stal minimalistický design s výrazným grafickým nebo čistě typografickým návrhem obálek. Kolektivní charakter publikací je pro projektanty a editory často výzvou. Takováto publikace se snadno může stát katalogem, který ke knize přistupuje jako k prezentaci jednotlivých fotografických pláten a ne jako k nezávislému vyprávění. Všechny knihy Sputnik Photos jsou kolektivní prezentace společných projektů a nesou mnoho katalogových rysů, jako je množství autorů nebo autonomie jednotlivých fotografických materiálů. Blíže však mají k uměleckému sdělení vytvářejícímu koherentní celek než ke katalogové prezentaci. Vědomě vykonávané editorství a sekvence obrazů podpořené různorodým projektem z publikací tvoří nezávisle definovanou naraci. Kreativní práci jako celek, kromě účasti fotografů a Ani Nałęcké, jsme v různých projektech podporovali já, Andrzej Kramarz nebo Barbara Stauss. Důležitou součástí vydavatelské činnosti kolektivu je financování. Většinu dosavadních knih Sputnik Photos podporovaly kulturní instituce nebo granty. V souvislosti s tím, že podle ustanovení statut kolektiv nesmí generovat příjmy a pokud k tomu dojde, musí ho předat na propagaci dalších aktivit, publikace zásobují rozpočty budoucích prostředků v případech, kdy se nepodařilo nashromáždit dostatečné prostředky.

3. KAPITOLA

„At the Border" (2006-2008)

3.1

Geneze a struktura projektu.

V roce 2014 se Polsko společně s 12 jinými evropskými státy stalo členem Evropské unie. Během velmi krátké doby se obyvatelé východní Evropy stali součástí světa, kam po tolik let aspirovali. Během 15 let od pádu železné opony se osudem této části Evropy stala transformace. Tentokrát proces probíhal mírněji, bez převratů, revolucí a účinky této dlouhodobé proměny stále pociťujeme. Středovýchodní národy, a mezi nimi Poláci, se neustále snaží pochopit svou nedefinovanou pozici mezi východem a západem. Formálně se staly součástí západního světa, mentálně jsou zakořeněni ve své východní, slovanské podstatě. Poláci cizí hodnoty přijímají dosti neochotně. Dokáží je z dálky obdivovat, ale už příliš nedokáží, aby se staly i jejich údělem.
Proto znamenaly první roky po vstupu do EU redefinování své národní identity. Strach z cizího, globálního, ze ztráty odlišnosti, se stal součástí veřejné debaty, četných manifestů, spouštěl, a dodnes spouští, základy pro xenofobii a pseudonacionalitu. Dokonce, i když z počátku přistupovali k hodnotám, které přineslo nové společenství, s nechutí, přijala většina Poláků novou situaci optimisticky. Některé země středovýchodní Evropy s Polskem v čele zažily jednu z největších hospodářských migrací ve své historii. Během prvních 2 let po otevření západoevropských pracovních trhů odjelo jen na britské ostrovy a do Irska kol. 2 mil. Poláků. Brány ráje se otevřely a po desetiletích pomalu končil čas nelegální emigrace za výdělkem do této části Evropy.
Tento jasně pociťovaný a všeobecný jev musel zaujmout fotografy Sputnik Photos pocházející z regionu. Díky tomu, že se o tomto problému široce veřejně diskutovalo a zkoumala ho místní i mezinárodní média, se před kolektivem otevřela šance přinést komentář, který by nemusel konkurovat médiím hlavního proudu. Jsouc si vědomi probíhajících procesů a výrazného kontextu hospodářské migrace do zemí staré Evropy se fotografové rozhodli vztáhnout se k tomu, co se děje na místě, které je opuštěné, a jak se chová tento náhle osiřelý prostor. Místo dokumentování Poláků, Čechů nebo Lotyšů odjíždějících do Velké Británie se fotografové soustředili na ty, kteří přijíždějí hledat práci do zemí středovýchodní Evropy. Sem přijíždějící Bělorusové, Gruzínci, Ukrajinci nebo Vietnamci hledali zlepšení své materiální situace. Takovéto rozhodnutí diktovala často nutnost, stavící emigranty do konfliktu s místním právem, prací v nelidském čase a do sociálního vyloučení.
Kolektivem uchopený problém nelegální emigrace měl připomenout status, kterému se ještě nedávno těšili obyvatelé východní Evropy na Západě. Překvapivým faktem bylo, jako málo zpět sahala paměť ještě tak nedávno nelegálního emigranta z Polska. Po uplynutí sotva

několika let obyvatelé Nové Evropy postoupili na ekonomickém žebříčku a jen neradi se vraceli k ostudné minulosti nelegálního vydělávání mimo hranice svých zemí.
V „At the Border" fotografové Sputnik Photos při řešení tématu emigrace do Evropské unie neočekávali, že se tento problém stane jednou z největších výzev, s nimiž se Evropa bude poměřovat na začátku nového tisíciletí. Vnitroevropská hospodářská emigrace nebo dokonce ta mimo její hranice měla v roce 2006 jiný rozměr než ta z roku 2015, kdy emigranti-utečenci z Blízkého východu a severní Afriky zaplavili Řecko, Itálii, Turecko a později Balkán, Rakousko, Německo a Švédsko. I přes to, že tyto emigrační vlny neměly mnoho společného, obnažily oba případy slabost evropských mechanismů, které si jen s obtížemi nebo vůbec dokázaly poradit s přijetím několika set tisíc emigrantů na své území.
Fotografové Sputnik Photos pracovali v regionu, kteří dobře znali. Každý z pozvaných umělců měl operovat v zemi svého původu a zmapovat nelegální trh práce fotografováním cizinců, kteří působili na okraji společnosti a práva. V roce 2006 k projektu přistoupili všichni tehdejší členové kolektivu s výjimkou v r. 2006 tragicky zesnulého ukrajinského fotografa a spoluzakladatele Sputnik Photos, Viktora Suvorova, a Lotyše Janise Piparse, který se z osobních důvodů po několika měsících práce z projektu stáhl. Na tomto místě bych rád věnoval více pozornosti Suvorovi, který většinu své tvůrčí práce zasvětil vyloučeným společnostem. Známost a spolupráce s fotografem byla přerušena tragickou automobilovou nehodou Ukrajince. Suvorov (nar. 1971 v Krivoj Rog, Ukrajina) byl zkušený fotograf, jehož práce se soustředily na sociálně angažovaná témata. Kromě dlouhodobých projektů věnovaných epidemii HIV na Ukrajině vznikajících ve spolupráci s WHO a ukrajinskou organizací PLWH realizoval společně s britskou novinářkou Lilly Hyde pro deníky Kyiv-Post a Kyiv-Express reportáže věnované centrům pro utečence, upadajícím sirotčincům na západní Ukrajině nebo prostitutkám na dálnici do Nikolajeva[141]. Oranžová revoluce (2003) a období, které následovalo po ní, na Ukrajinu přitáhly mezinárodní média. V této době mnoho uznávaných fotografů, jako jsou Andrea Difenbach, Carolyn Drake nebo už po několik let Donald Weber, zde realizovalo angažované a kritické dokumentární projekty. I přes angažovanost a nepochybné hodnoty vybraných materiálů se fotografům nepodařilo proniknout pod jistou povrchnost, charakteristickou pro příchozího z vnějšku. Syndrom přijíždějícího fotografa se nevyhnul ani fotografům Sputnik Photos pracujícím na skupinovém projektu „U", o němž budu psát v následující kapitole. Suvorov byl Ukrajinec a svět, který jiní prožívali po několik měsíců nebo i let, byl pro něj na denním pořádku. To mu umožnilo tvořit dlouhodobé vztahy s lidmi, jejichž život pozoroval. Což se zase odrazilo na intimním charakteru jeho snímků. Suvorov měl rád své hrdiny. Viděl v nich především lidi a teprve potom nakažené virem HIV nebo vyloučené mimo hranice společnosti. Aspekty, které se mohou zdát být nejsilnější stránkou Suvorových fotografií, v některých případech vyvolávají jistý neklid. Pro někoho, kdo fotografa osobně neznal, se obrazy mohou zdát být příliš sentimentální. Zasaženy výrazným postojem autora sympatizujícího s hrdinou

141 http://www.kyivpost.com/opinion/op-ed/lily-hyde-hoping-for-no-more-bad-news-to-cover-from-ukraine-382834.html?Flavour=mobile

mohou zpochybňovat transparentnost fotografa dokumentaristy. Pokud známe fotografy osobně, tyto pochybnosti mizí, Suvorovův temperament a otevřenost vůči druhému člověku se nezdály být projevem profesní nutnosti, ale spíše způsobem, jak žít. Kritický pohled na téma, v němž je fotograf emocionálně zapojen, je problém, s nímž se potýká mnoho tvůrců. Suvorov dovedně balancoval na této hranici a jeho dílo tvoří významnou součást sociálně angažované fotografie ze středovýchodní Evropy.

Kromě toho, že byla smrt Viktora Suvorova ztrátou s osobním rozměrem, přišel projekt „At the Border" o významný umělecký hlas. Proto nakonec začalo na svých vizuálních esejích pracovat osm fotografů: Andrej Balco, Manca Juvan, Domen Pal, Filip Singer, Justyna Mielnikiewicz a tři fotografové s bydlištěm v Polsku: Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński a já. Umělecká spolupráce mezi tvůrci měla tehdy velmi volnou formu. Neurčení detailů společné činnosti, absence diskuzí nad tématy nebo o rozdělení povinností plynuly z malých zkušeností s prací ve skupině a nevědomosti, jak obrovský je rozsah organizačních prací, které se měly objevit později.

Jedinou jasně stanovenou podmínkou při práci na „At the Border" byl výběr zástupce národnostní menšiny tak, aby se hrdinové a sociální skupiny neopakovaly. Kromě tohoto jednoho kritéria fotografové disponovali naprostou tvůrčí svobodou co se formy výpovědi i způsobu narace týče. Po zakončení projektu se ukázalo, že to byla svoboda, jíž většina fotografů nevyužila, a příběhy ovládla velmi klasicky konstruovaná vyprávění vztahující se k tradičně chápané reportáži. Pramenilo to z velmi jednoduché příčiny. Většina fotografů tehdy aktivně pracovala na žurnalistickém trhu, kde realizovala reportáže pro týdeníky, měsíčníky, deníky a fotografické agentury. Agnieszka Rayss publikovala v týdeníku Polityka, Jan Brykczyński v National Geographic, Filip Singer začal pracovat v European Press Agency, Manca Juvan spolupracovala se slovinskými periodiky a Justyna Mielnikiewicz začala pravidelně publikovat v New York Times a Eurasia.net. Má profesní práce se pojila především s týdeníkem „Przekrój", kromě toho jsem pravidelně publikoval v „Polityce" a „Newsweek Polska". „At the Border" se ukázalo být vizuálně homogenní, tradičně vystavěnou konstrukcí. Můžete si odnést dojem, že do pozadí ustoupilo místo původu, individuální zkušenosti a autorská vize jednotlivých fotografů, z nichž se stala rozpoznávací znamení dalších aktivit Sputnik Photos. Z tohoto hlediska byl projekt „At the Border" výjimečný. Tato homogennost skupinového myšlení, tak nepříjemná v kariérách individuálních fotografů, umožní fungování kolektivu po následující desetiletí a při projektu „Lost Territories", o němž budu psát později, nečekaně získá naprosto novou hodnotu. Při „At the Border" ale šlo o mechanismus, který zafungoval automaticky a poněkud intuitivně, protože nikdo ze členů nově vzniklého kolektivu vědomě nepřemýšlel nad strukturou skupinové práce a možnostech klást společné realizace nad individuální plány.

Homogenita projektu plynula také z věrnosti étosu práce fotografa-novináře zkoumajícího svět, snažícího se být co nejblíže svému hrdinovi a toužícímu být transparentní. Toto přesvědčení o síle dokumentární fotografie jako nosiče informací a nestranného zpravodajství z místa, na němž se fotograf v daný okamžik nachází, plynulo ze způsobu fungování na tehdejším žurnalistickém trhu. Novinářské kořeny, žurnalistická školení, ale i role tohoto trhu,

utvářejícího ve své době světonázor mnoha dokumentárních fotografů, který kromě poskytování zaměstnání také inspiroval (archivní vydání DF Gazety Wyborczej z konce 90. let nebo krakovské vydání týdeníku „Przekrój"). Přesto, že se začátek činnosti Sputnik Photos kryl se závěrečným obdobím fungování fotoreportáže v polském tisku (ačkoliv skutečné zhroucení trhu mělo nastat teprve v roce 2010), představovala publikace fotografického materiálu v týdeníku pro mnoho fotografů dané éry neustále silný referenční bod.

3.2

Andrej Balco – „Sunday Wishes"

Na pozadí celého projektu se výjimečně prezentuje materiál Slováka Andreje Balce, „Sunday Wishes". Ze statických, přesných portrétů se na nás dívají Ukrajinci nelegálně pracující na Slovensku. Každý je pečlivě zakomponován do dočasného prostoru, v němž tráví svůj čas mimo práci: barák, přívěs, tmavý pokoj s patrovou postelí. Vedle snímků umělec umístil hrdiny snímků ručně sepsané odpovědi na osm otázek, které jim položil. Kromě otázek na věk, rodinný stav, počet dětí, místo původu, vzdělání, délku pobytu na Slovensku Andreje Balca zajímalo, jaké by bylo jejich přání, pokud by je byl schopen splnit. Cyklus portrétů se formálně a koncepčně liší od ostatních materiálů vzniklých v rámci „At the Border", na nichž fotografové sledují své hrdiny a ti působí dojmem, že si nejsou fotografování vědomi. U Balca je situace opačná, každý z fotografovaných se ostentativně dívá na diváka. „Sunday Wishes" mají mnoho rysů typologické narace, v níž se jednotlivé prvky obrazu, jako např. pohled cílený do objektivu nebo postava umístěná centrálně v záběru, rytmicky opakují. Každá fotografie je samostatný příběh, který se přímo nepojí s následujícím nebo předchozím snímkem. Jejich společným jmenovatelem je národnost, právní situace a ekonomický status emigranta. Balcův materiál zapadl do tehdy vznikajícího proudu vyprávění příběhů prostřednictvím cyklů dokumentárních portrétů. Během následujících let začalo mnoho dokumentaristů stavět své eseje obdobným způsobem nebo tuto praxi po léta konsekventně rozvíjet jako někteří umělci.
Cyklus „Sunday Wishes" Andreje Balca a „Masha in Poland" (Máša v Polsku) Jana Brykczyńského, které se staly částí „At the Border", konfrontovaly fotografy s významnou etickou otázkou. Protože každý z hrdinů pobýval v zemích „Nové Evropy" nelegálně, objevil se problém se zveřejněním a veřejnou prezentací zobrazení, která mohla prozradit identitu fotografovaných osob a tím je vystavit nechtěným následkům. Praxe fotografa dokumentaristy učí, že takovéto otázky si je nutné s fotografovanou osobou ujasnit ještě před přistoupením k práci. Na to závisí vztah s hrdinou, transparentnost intencí fotografa a důvěru, kterou si vytváří dokumentarista s portrétovanou osobou. V případě pochybností musí umělec učinit rozhodnutí o tom, jestli vypoví celou verzi příběhu a potvrdí tak její autentičnost nebo jestli některé její prvky skryje. Jak Balco, tak i Brykczyński se přiklonili k druhé variantě a identity hlavních hrdinů zůstaly utajeny. I když Běloruska, kterou fotografoval Jan Brykczyński, neměla problém s prozrazením své identity, autor se rozhodl pro cenzuru:

Máša si nebyla zcela vědoma, jak jí může např. publikování v tisku poškodit. Dokonce se k publikování materiálu v tisku stavěla optimisticky. Tvrdila, že by jí to paradoxně dokonce mohlo pomoci. Proto bylo skrytí Mášina obličeje moje rozhodnutí[142]

Projekt „At the Border" fungoval ve veřejném prostoru jako putovní výstava, fotografická kniha a v podobě publikací v tisku. Konečné kamufláže identity bylo dosaženo rozmazáním detailů tváří fotografovaných osob. S ohledem na způsob fotografování byly zásahy na Brykczyńského snímcích skromnější, Balcovy sugestivní portréty však byly zbaveny hlavního prvku kompozice a získaly tak zcela jiný význam, když se otřely o nežádoucí kontexty.
Cenzura se ale naštěstí uplatnila jen v případě výstav prezentovaných v Polsku, tedy média dosti omezená, co se dosahu a obecenstva týče. Kniha a publikace v tisku (zahraniční), které obvykle dosáhnou k mnohem širším okruhu příjemců, představovaly fotografie v jejich původní formě. S autocenzurou se fotografové Sputnik Photos ještě měli setkat u pozdějšího projektu „Stand BY", o němž pojednám v šesté kapitole.



fot. 60 Andrej Balco z cyklu „Sunday Wishes" v rámci projektu „At the Border" © Sputnik Photos 2006

142 Rozhovor s Janem Brykczyńským vedený pro potřeby práce „„Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku". Varšava, leden 2016.

3.3

Jan Brykczyński – „Masha in Poland"

Kromě příběhu Agnieszky Rayss „Tamriko in Warsaw" (Tamriko ve Varšavě) a „Ba Lan" mého autorství se dříve zmíněná reportáž „Masha in Poland" Jana Brykczyńského pojila s „Jarmarkem Europa" – tehdy největším bazarem v Evropě, nacházejícím se na Stadionu desetiletí ve Varšavě. Tento olympijský sportovní objekt, důležitý symbol pro orgány PLR, se stal po změně zřízení v roce 1989 ikonou volného obchodu a nezávislého drobného podnikání. Bylo to místo, na které přijížděli obyvatelé všech bývalých republik Sovětského svazu. Bazar specifickým způsobem utvářel to, co už politicky neexistovalo. Vedle emigrantů z Afriky nebo Vietnamu podporoval jednotu lidí přijíždějících z bývalých sovětských republik střední Asie, Kavkazu, pobaltských republik nebo ze zemí přímo sousedících s Polskem, jako jsou Ukrajina nebo Bělorusko. „Jarmark Europa" se stal magnetem a mekkou tehdejších trhovců, kteří těžili z ekonomického boomu, v němž se Polsko ocitlo po pádu železné opony. Pokud si uvědomíme homogenitu polské společnosti, šlo o výjimečné místo. Etnické a národností menšiny si stadion společně s trávníkem rozdělily na zóny svého vlivu. Horní úroveň tribun patřila obchodníkům z Afriky, značná část trávníku Vietnamcům. Ukrajinci a Bělorusové se zde mísili s méně početnými příchozími z Kavkazu. Stadion se proměnil v jednu velkou organickou tkáň stánků, skladů, těsných uliček, levných jídelen, holičství a kiosků nabízejících více nebo méně tajemné služby. Značná část zboží, s nímž se na stadionu obchodovalo, byla nelegální, stejně jako trhovci, kteří se často potýkali s legalizací svého pobytu. V roce 2009 byl „Jarmark Europa" s ohledem na výstavbu Národního stadionu a pořádání mistrovství Evropy ve fotbale v roce 2012 zlikvidován. Po téměř 20 letech stadion získal zpět své původní určení a bohatá tkáň bazaru zmizela, když se trhovci rozptýlili po Varšavě a okolí.
Mášu potkal Jan Brykczyński v Bělorusku při příležitosti práce na materiálu o prezidentských volbách v roce 2006.

> *Byla to dosti výjimečná situace, protože Máša navštěvovala Bělorusko, kde zůstala její dcerka s otcem Andrejem, velmi vzácně. Během několika dalších let, kdy jsme udržovali kontakt, jsem si nevšiml, že by někdy odjela z Polska. Skvěle zvládala jazyk a byla dobře zorganizovaná na místě ve Varšavě.*[143]

Máša se na Stadionu desetiletí věnovala produkci a distribuci alkoholu. Získání důvěry hrdiny za situace, kdy se věnuje nelegální činnosti, není jednoduché. Obvykle to vyžaduje čas a přípravu. Dřívější setkání v Bělorusku Brykczyńskému usnadnilo přístup k Máše, která bez obav souhlasila, že se stane hrdinkou reportáže. Fotograf pozoroval život Bělorusky, který se

143 Rozhovor s Janem Brykczyńským vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku". Varšava, leden 2016.

soustředil na mytí lahví nalezených na smetišti a jejich polepování kolky proto, aby další den brzy ráno dodala na stadion čerstvou dávku naředěného alkoholu, déle než rok.

> *Máša byla tak dobře organizovaná, že dokonce i po likvidaci bazaru svou distribuci bez problému přenesla na jiné místo.*[144]

Cyklus „Masha in Poland" je klasicky vedený příběh jednoho hrdiny. Brykczyńskému se podařilo ponořit do životního rytmu Bělorusky. Fotografoval v jejím varšavském bytě na Grochowě, kde nelegálně rozlévala alkohol, a při práci na stadionu. V cyklu se ocitlo také několik snímků ukazujících hrdinku v soukromých situacích, s dcerkou Sašou a jejím otcem Andrejem na návštěvě ve Varšavě. Celý cyklus, který se omezil jen na několik fotografií na výstavě a v knize, může zanechat jistý pocit nedostatku mimoprofesních situací. Opravdu tak zcela poznáme Mášu? Nebo pouze její podnikatelskou a vynalézavou tvář? I přes jistou povrchnost cyklus dobře odpověděl na východiska skupinového povrchu.



fot. 61 Jan Brykczyński z cyklu „Masha in Poland" v rámci projektu „At the Border" © Sputnik Photos 2006

144 Rozhovor s Janem Brykczyńským vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku". Varšava, leden 2016.

3.4

Filip Singer – „Andrei in Belarus“

Soukromá sféra stejného příběhu zaujala českého fotografa kolektivu Sputnik Photos Filipa Singera. Ten se rozhodl rozšířit část věnovanou hrdince Jana Brykczyńského o život jejího bývalého muže Andreje a otce jejich dcerky Saši, bydlícího v Babrujsku na jihovýchodě Běloruska.



fot. 62 Filip Singer z cyklu „Andrei in Belarus“ v rámci projektu „At the Border“ © Sputnik Photos 2006

Město na Singerových fotografiích je tmavé místo se silným postsovětským stigmatem. Leninův pomník čnící nad Babrujskem připomíná, v jaké zemi se nacházíme a k jakým tradicím se hlásí běloruská vláda. Samotného Andreje vidíme v několika situacích. Jednou z nich je setkání s paramilitární skupinou místních nacionalistů, do níž je zapojen Andrejův bratr – Kola. Andrej drží v ruce karabinu a na jeho tváří je vidět nejistota. Zdá se, že se na toto místo nehodí nejen proto, že je jako jediný civilně oblečen. V tmavé místnosti se kromě něho nacházejí tři mladí muži oblečení do maskovacích vojenských uniforem. Na další fotografii vidíme pistoli mířící na Andreje. Tato scéna byla vyfotografována během večírku v bytě hlavního hrdiny. Gesto ruky mířící s braní a k tomu lhostejného hostitele udržuje diváka v mrazivé a tísnivé atmosféře místa. Ve stejném bytě také vidíme fotografii jeho dcery Saši, přilepenou na zdi, holčička se ale v Singerově reportáži neobjevila. Vychovávají jí prarodiče, protože Andrej pracující ve skladu obchodu vydělává 70 dolarů měsíčně a není schopen dceru uživit. S tím mu pomáhá Máša posílající peníze z Varšavy. Expresivní Singerův cyklus nám ukazuje Andreje a jeho syrové okolí ze zcela jiného pohledu než je ten, s nímž jsme se setkali v reportáži Jana Brykczyńského. Tam Andrej představuje, pokud se tedy vyskytne, klidnou postavu zakom-

ponovanou do prostoru bytu a života Máši. V Babrujsku funguje samotný Andrej v mužském kruhu přátel, dále od rodiny.
Sledování několika hrdinů, kteří tvoří jeden příběh, představovalo zajímavý a dosti inovativní experiment budující dramaturgii celého projektu. Pohled na stejné osoby nebo rodiny přinucené k odloučení z více stránek vnesl nejednoznačnost, zkomplikoval vnímání a ochránil diváka před příliš zjednodušenou percepcí jednotlivých příběhů. Kromě toho vedlo zkombinování dvou reportáží, které by mohly samostatně činit skromný dojem, k tomu, že se příběh stal kompletnější a jednotlivé části se začaly doplňovat. Je nutné zmínit, že každý z fotografů pracoval na své eseji nezávisle. Přídavnou hodnotou takovéhoto spojení je srážka dvou odlišných citlivostí tvůrců. Ve finální prezentaci nebyly materiály spojeny, ale fungovaly v přímém sousedství a přirozeně na sebe navzájem působily.
Takováto konstrukce byla rovněž velmi podstatná s ohledem na skupinový charakter práce na samotném projektu. Utužila spolupráci kolektivu na několika úrovních – na tom, co bylo společné pro všechny fotografy, tedy soustředění se kolem jednoho problému, a na úrovni fotografických tandemů Brykczyński-Singer a dua Rayss-Mielnikiewicz, který pracoval podle podobného schématu.

3.5

Agnieszka Rayss – „Tamriko in Warsaw", Justyna Mielnikiewicz – „Ramaz in Georgia"

Příběh Gruzínky Tamriko a té části její rodiny, která zůstala v Tbilisi, vyprávěly dvě fotografky, Agnieszka Rayss a Justyna Mielnikiewicz. Ta první si hrdinku svého vyprávění vybrala dosti náhodně při hledání spontánního kontaktu na Stadionu desetiletí. V roce 2006 Tamriko společně se svou kamarádkou Sofií obchodovaly na „Jarmarku Europa" a po prvním setkání s Agnieszkou Rayss rády souhlasily s účastí v projektu.

> *Byla jsem poprvé v životě na Stadionu desetiletí a začala jsem se ptát na tam obchodující Gruzínce. Tak jsme se dohodly s Justynou Mielnikiewicz bydlící v Tbilisi. Chtěly jsme společně vyprávět příběh jedné rodiny. Obchodníci mi ukázali dvě ženy u stánku s plastovými ozdobami. Měla jsem dojem, že se Tamriko tehdy nacházela v hluboké depresi, takže jí bylo v podstatě všechno jedno a možná souhlasem se spoluprací počítala s nějakou pomocí z mé strany.*[145]

Tamriko bydlela ve Varšavě od roku 1998. Její víza byla v okamžiku, kdy se setkala s Agnieszkou Rayss, už několik let neplatná, což situaci Gruzínky ještě více komplikovalo. Kromě toho,

145 Rozhovor s Agnieszkou Rayss vedený pro potřeby „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku". Varšava, leden 2016.

že se zdržovala v Polsku, vedla nelegální prodej z pouličního stánku. Navíc byly dvě ve Varšavě narozené děti chyceny policií a deportovány do Gruzie. Rodinné záležitosti Nestan, sestry Tamriko, bydlící v Tbilisi, se také nevyvíjely dobře. Její bývalý muž Ramaz se rozhodl opustit rodinu i s jejich dvěma náctiletými syny. Byl letecký inženýr, který přišel o práci na začátku 90. let minulého století a od té doby se snažil vykonávat nárazovou práci na stavbách v Tbilisi.



fot. 63 Agnieszka Rayss z cyklu „Tamriko in Warsaw" v rámci projektu „At the Border" © Sputnik Photos 2006

V době vzniku projektu „At the Border" se z něj stal člověk bez domova. Z fotografií Justyny Mielnikiewicz, která Ramaze fotografovala, se však o osudech Gruzínce příliš nedozvíme. Příběh činí vyvolává povrchní dojem. Při prohlížení po sobě jdoucích obrazů si odnáším dojem, že fotografka strávila buď příliš málo času s lidmi, které fotografovala, nebo se jí nepodařilo s nimi navázat dostatečně prohloubený vztah. Fotografie působí jako pořízené ve spěchu, s jistým odstupem od hlavního hrdiny. I přesto, že se většina scén odehrává v privátních prostorách, je spektrum situací dosti chudé. To o čem píše Mielnikiewicz v doprovodném textu k fotografiím se na obrazu ne vždy projevilo. A nejde zde o absenci ilustrativního rozměru fotografie, spíše o neúplný portrét člověka, který se ocitl v těžkém životním okamžiku. Nevíme, kde v současnosti Ramaz žije, čemu se věnuje ani jak vypadají jeho každodenní zápasy. Nepoznáváme ani jeho syny, kteří se vyskytnou jen na jedné fotografii. Většina domácích scén se opírá o dosti anonymní situace, z nichž se toho o fotografovaných lidech dozvídáme jen málo. Pozornost diváka (i když ne vždy) sleduje vizuální stránky spíše, než by konstruovala příběh. Mielnikiewicz našla velmi zajímavý příběh, který se jí nepovedlo plně vytěžit.

Ramaz se ale objevuje na několika fotografiích u Agnieszky Rayss. Vidíme postavu Gruzínce čtoucího noviny, který hlídá pouliční stánek a následně se přeneseme na domácí oslavu pořádanou Tamriko ve Varšavě. A znovu zde může síla dvojité reportáže ležet v jejím celkovém čtení tak, jako tomu bylo u dua Brykczyński-Singer. Bohužel toto spojení je mnohem slabší s ohledem na značný nepoměr mezi materiály Rayss a Mielnikiewicz. Fotografie Agnieszky Rayss jsou příkladem velmi klasicky reportážně vedeného příběhu. I přesto, že jsme jen částečně svědky Tamričiných perturbací, můžeme, na rozdíl od příběhu fotografovaného v Gruzii, pozorovat hrdinku v různorodých situacích a díky tomu se nám zdá být bližší. O životě s Tamriko svědčí také skutečnost, že fotografka s ní dokonce i po ukončení práce na reportáži v roce 2006 dodnes udržuje kontakt. Gruzínka po mnoha problémech a pobytu v záchytném zařízení konečně legalizovala svůj pobyt v Polsku a přivezla do Varšavy dříve deportované děti.



fot. 64 Justyna Mielnikiewicz z cyklu „Ramaz in Georgia“ v rámci projektu „At the Border“ © Sputnik Photos 2006

Každý z příběhů odehrávajících se na obou stranách hranice poskytuje obraz rodin rozbitých vynucenou ekonomickou emigrací. Žádná z nich nevydržela zkoušku času a odloučení. Nezávisle na umělecké kvalitě jednotlivých epizod je divák svědkem depresivních, ale vzrušujících osudů nelegálních emigrantů v zemi, která se ukazuje být nezdařilou kopií vysněného ráje a slibu lepšího života. Můžeme si jen představovat kritickou situaci a vyvrženost emigrantů přijíždějících pracovat na místo, které samo směřuje k ekonomické a politické stabilizaci a má ještě daleko k rozvinutým evropským zemím bohatého Západu. Další reflexí, která se nabízí po zhlédnutí těchto 4 příběhů, je pocit samotného potýkání se hrdiny s problémy, sporadicky jen za podpory nejbližší rodiny. Gruzínci, pro které je pocit jednoty důležitou součástí jejich kultury, jsou ve Varšavě schopni vytvořit pouze náhražku takovéto struktury.

Plyne to pravděpodobně z toho, že Gruzínci v Polsku netvoří příliš početnou imigrantskou skupinu. Ti, kteří bydlí ve Varšavě, tvoří pevné prostředí. Tamriko, která byla a nadále je společenská osoba, se snažila zapojovat do jeho života.[146]

I přes takovéto pozorování Agnieszky Rayss vidíme na většině snímků Tamriko, jak samostatně nebo ve velmi úzkém kruhu organizuje svůj život ve Varšavě. Toho samého si můžeme všimnout v případě reportáže Jana Brykczyńského, v níž se okruh osob blízkých Máše omezuje na sporadicky jí navštěvujícího Andreje a na pár běloruských známých z bazaru.

3.6

Rafał Milach – „Ba Lan. Linh in Poland"

Silný pocit jednoty, který fotografové nepozorovali mezi Bělorusy a Gruzínci, jsem já našel mezi Vietnamci bydlícími ve Varšavě. Prostředí jako cement pojila jeho velikost a kulturní odlišnost. Nikomu se doposud nepodařilo odhadnout přesný počet občanů Vietnamu pobývajících ve Varšavě. Statistiky kolísají mezi 20 a 60 tisíci na začátku roku 2000 a je za tím několik příčin. Asiaté byli hermetická skupina, která ve Varšavě vytvořila nezávislou strukturu nezávislou na té místní a importovala životní styl, jazyk, kulturní investice a náboženské obřady. Vietnamci i přes takto početné zastoupení byli, a nadále jsou, skupina v městské tkáni Varšavy téměř neviditelná. Neznalost o zde bydlících Vietnamcích prohlubovala skutečnost, že ti, kteří se do Polska dostali přes zelenou hranici, se zbavovali dokumentů a vůbec nebyli vedeni v registrech celní správy. V souvislosti s tím Asiaté často používali stejný občanský průkaz nebo řidičské oprávnění. Policista nebo úředník pak nebyl schopen Vietnamce identifikovat a dokázat, že používá cizí doklady. Život mimo evidenci potvrzuje také skutečnost, že během mnoha let v Polsku nezemřel ani jeden Vietnamec. Absence dokumentů zaručovala anonymitu a chránila před případnou deportací do Vietnamu. Imigrant zadržený bez dokladů mohl buď policistu uplatit, k čemuž často docházelo, nebo být zatčen. Polská legislativa byla vytvořena tak, že občana jiného státu zadrženého bez dokladů bylo možné zadržet ve vyšetřovací vazbě až na 12 měsíců. Pokud se k němu nehlásilo velvyslanectví daného státu, což by v případě identifikace hrozilo deportací, musel být vězeň propuštěn na svobodu. Tato praxe nikdy nesloužila ničemu jinému než péči o statistiky celní správy, která pravidelně pořádala nájezdy na stadiónový bazar.
Vietnamci do Polska migrovali třikrát. K první vlně došlo v 70. letech minulého století, kdy několik set Vietnamců přijelo studovat do Polska v rámci bratrské pomoci komunistických zemí.

146 Rozhovor s Agnieszkou Rayss vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku".

Varšava, leden 2016.

Ve Vietnamu se tehdy válčilo. Tato skupina je dnešní elitou vietnamského prostředí a zároveň nejasimilovanější částí této společnosti. Druhá a největší migrační vlna následovala po roce 1989, kdy do Polska, hlavně do Varšavy, přijely tisíce Vietnamců těžících z ekonomického boomu a šancí na výdělek. Poslední vlna migrace se kryje za začátkem nového tisíciletí, kdy do Polska dorazili Vietnamci pocházející především z venkova a malých městeček. Do této poslední skupiny patřil osmadvacetiletý Linh, který se stal mým průvodcem po vietnamské společnosti a později hlavním hrdinou reportáže. Když jsem v roce 2006 začínal pracovat na své části projektu „At the Border", fotografoval jsem vietnamské prostředí už dva roky. Zájem o téma spustila tisková zakázka pro týdeník „Przekrój", kdy jsme měli společně s novinářem Juliuszem Ćwieluchem vytvořit zprávu o Vietnamcích bydlících ve Varšavě. Během práce na materiálu mě kněz verbista, Edward Osiecki, který už mnoho let pomáhal Vietnamcům v Polsku, zkontaktoval s mým hlavním hrdinou.

Linh přijel do Polska z Vinh na severu Vietnamu v roce 2002. Pozval ho starší bratr, který už několik let bydlel ve Varšavě.

Jeho život jsem pozoroval téměř 5 let. Byl jsem svědkem jeho práce na stadiónovém bazaru, Linhův svatby s Ha-mi, dívkou, kterou potkal ještě ve Vietnamu, nebo narození jejich první dcery. Když jsem Linha potkal, snažil se prodloužit své povolení k pobytu v Polsku, takže jeho legální status byl nejistý. Úřední proces se protáhl na několik let, což ve výsledku jeho pobyt v Polsku delegalizovalo. Podobně vypadala situace jeho ženy. Nešlo o výjimku, protože s podobnými problémy se potýkalo mnoho Vietnamců. Znalost jazyka, který se Linh naučil do značné míry sám, mu pomáhala uspořádat si život ve Varšavě. I přes několik let relativní stabilizace ho nakonec finanční problémy přinutily poslat dítě do Vietnamu a sám Linh odjel do Francie hledat lepší práci. Ještě před odjezdem přišla na svět druhá dcera Linha a Ha-mi. Zatímco žena dále prodávala na „Jarmarku Europa", Linh byl zatčen policií ve Francii a strávil rok v tamním vězení. Po návratu do Polska se celá rodina rozhodla emigrovat do Austrálie.

Bouřlivý Linhův příběh se odehrával na pozadí silně integrovaného vietnamského společenství. Početná rodina, přátelé a emigranti z regionu, z něhož můj hrdina pocházel, tu byli po celou dobu přítomni a vzájemně se podporovali. Po několik let jsem byl častým hostem ve vietnamských bytech. Byl jsem svědkem pohřbů, svateb, stěhování, rodinných oslav a běžného každodenního života. I přes akceptaci prostředí jsem si nebyl jistý, jak hluboce se mi podařilo poznat tuto společnost, a jestli situace, k nimž jsem byl připuštěn, byly reprezentativní a vypráměly, jak skutečně vypadal život Vietnamců. Dokonce ani několikaletá známost se samotným Linhem a jeho nejbližší rodinou mi nepřinesla přesvědčení, že jsem tohoto člověka poznal. Velmi často jsem si odnesl dojem, že fotografuji vzdálený, exotický svět, i když zasazený do varšavských reálií.

Odlišnost a kolorit místního asijského prostředí se během realizace cyklu staly v určitý okamžik problémem. Všiml jsem si, že mi chybí kontext polského města, v němž se reportáž odehrává. Částečně to plynulo z mojí fascinace jinou kulturou, ale také z toho, že interakce tohoto prostředí s Varšavou byla minimální a ve většině případů se omezovala na výpravy na stadion a do okolí, do několika vietnamských restaurací a na každoroční koncert hvězd vietnamské popmusic v kongresovém sálu Paláce kultury a vědy. Každý prostor, který adoptovali

Vietnamci, byl okamžitě upraven podle asijské módy tak, jako by touha reprodukovat na místě svět, který museli odpustit, představovala prvořadou záležitost. Nejvýraznějším projevem této tendence byl trávník kolem stadionu, na kterém vyrostlo vietnamské městečko se stánky, jídelnami, centrum vietnamské kultury a mezi plechové kontejnery vlepenou buddhistickou svatyní v ul. Zamoyskiego 4 ve varšavské Praze.



fot. 65 Rafał Milach z cyklu „Ba-Lan. Linh in Poland" v rámci projektu „At the Border" © Sputnik Photos 2006

Celý tento svět zmizel společně s uzavřením bazaru v roce 2010 a zahájením stavby Národního stadionu. Varšava přišla o národnostně diferencované, multikulturní místo, které se během posledních let své existence stalo jedním z mála symbolů Varšavy 90. let 20. století. Stadiónový bazar bylo špinavé, provizorní místo, občas nebezpečné, ale velmi živé a autentické, které přitahovalo turisty navštěvující hlavní město.
Doposud se nepodařilo vytvořit místo, které by jasně soustředilo Vietnamce nebo občany jiných národností.
O bohatství a barevnosti tohoto místa vypovídá skutečnost, že všechny příběhy realizované polskými fotografy v rámci „At the Border" se jasně pojily se Stadionem desetiletí. Historie Linha, Máši a Tamriko vyprávějí především o lidech, ovšem velmi důležitou součástí těchto reportáží je místo, na kterém se odehrávají. Za několik let se fotografie mohou stát důležitým dokumentem Varšavy oněch dob a už dnes jsou historickým svědectvím místa, které už neexistuje.

3.7

Manca Juvan – „Serge in Slovenia" a Domen Pal – „Refugee Camp"

Imigranty, kteří přijeli nelegálně hledat práci ve Slovinsku, fotografovali Domen Pal a Manca Juvan. Každý z fotografů se soustředil na samostatný příběh a každý z nich se týkal jiné sociální skupiny imigrantů. Slovinsko je jednou z nejdynamičtěji se rozvíjejících balkánských zemí po rozpadu komunistické Jugoslávie. Jako jedna z prvních se po vstupu do Evropské unie začlenila do euro zóny a rozvíjející se ekonomika tohoto 2milionového společenství se mohla zdát být pro emigranty hledající práci v Evropě atraktivním místem. Mnoho z nich bralo státy „Nové Evropy" jako transferní a dočasné místo, které jim mělo posloužit jako první etapa integrace s novým kontinentem.

Domen Pal navštívil v rámci projektu „At the Border" tábor pro uprchlíky z území bývalé Jugoslávie, kteří ve Slovinsku hledali politický azyl. Romové z Kosova společně s Rusy a emigranty jiných národností v táboře čekali na legalizaci svého pobytu nebo na nabídku práce. Tento materiál o pouhých několika snímcích je nejslabším článkem projektu Sputnik Photos. Vybrané fotografie i přes vizuální atraktivitu nevytvořily uzavřené vyprávění. Příliš se toho nedozvíme ani o lidech, ani o místu fotografovaném Domenem Palem. Příběh je vyprávěn lakonicky a povrchně, jak ve vizuální, tak i v textové sféře. Podobně jako v případě snímků Justyny Mielnikiewicz, o nichž jsem psal dříve, pociťuji nedostatečné angažování se v tématu. Případ materiálu Domena Pala představuje první okamžik v činnosti kolektivu, kdy nebyly vůči fotografovi vyvozeny editorské následky. Po odevzdání do tisku nebyl cyklus ani rozšířen, ani prohlouben. Fotografové se rovněž nerozhodli tento materiál z projektu odstranit. Šlo o situaci, která dala najevo potřebu umělecké péče ze strany osoby mimo fotografické složení Sputnik Photos. Takováto struktura, kterou se kolektiv řídil u pozdějších projektů, obvykle fungovala mnohem efektivněji a přinášela možnost přísnější kvalitativní kontroly dodávaných reportáží. Umožňuje rovněž celkovou analýzu činnosti a zároveň nezapojení do tohoto procesu samotných fotografů, kteří se projektu účastní s rovnými právy. Příklad Slovince ukázal, jak důležitá je komunikace v týmu, a ta také chyběla během trvání celého projektu. Absence angažovanosti na straně fotografa rozhodla o tom, že Domen Pal na projektu „At the Border" spolupráci s kolektivem zakončil.

Mnohem větší zapojení projevila slovinská fotografka Manca Juvan, která svou reportáž věnovala emigrantovi z Afriky. Sergo Abanda (20 let) strávil na cestě z Kamerunu do Slovinska více než měsíc a stálo ho to kolem 1000 euro, tedy všechny peníze, které se mu na tuto cestu podařilo nashromáždit. Kamerunec byl nucen opustit svou zemi pod hrozbou smrti. Sergův strýc, zapálený muslim, svému příbuznému vyhrožoval ztrátou života, pokud nekonvertuje k islámu. Serge se jako věřící křesťan rozhodl pro útěk do Evropy. O Slovinsku nepřemýšlel jako o místě, kde by se chtěl usadit. V rozhovoru, který fotografce poskytl, přiznal, že během zadržení místní pohraniční stráží ihned po doražení do Slovinska dokonce nevěděl, že jde o evropskou zemi, ani kde přesně leží. Byl mu však přidělen status uprchlíka a Kamerunec začal uspořádávat svůj život v nové zemi kolem snu stát se profesionálním fotbalistou. Manca

Juvan při fotografování Sergeho nechala Afričana střetnout se s balkánským okolím. Kamerunce vidíme, jak cvičí s fotbalisty předního klubu „Slovan" nebo jak hraje fotbal s družstvem afrických emigrantů. Jiná scéna nás přenáší do supermarketu, kde Serge stojí lehce ztracený, obklopen místními nakupujícími ženami. Ostatní snímky jsou tiché scény, na nichž na významu nabírají malá gesta. Vidíme Kamerunce v městské hromadné dopravě zahleděného na reklamní banery s vyobrazeními ženských tváří, na další fotografii osaměle prochází ulicemi Lublaně. Pouze jednou navštívíme Serga v jeho domě.



fot. 66 Manca Juvan z cyklu „Serge in Slovenia" v rámci projektu „At the Border" © Sputnik Photos 2006

Pro afrického emigranta být ve Slovinsku znamená zapomenout na všechno, co se v životě doposud naučil nebo znal, aby začal se životem odznova. Výjimkou a jediným spojením s cizí kulturou je křesťanská výchova hrdiny fotografií Juvan. Cyklus dobře ukazuje izolovanost a odlišnost Sergeho na pozadí evropského města. Pocit vyobcování je jedním z nejdůležitějších prvků rozhodujících o hodnotě tohoto materiálu i v kontextu celého projektu „At the Border". V některých případech může spojení Serga s evropským kontextem působit příliš ilustrativním dojmem (snímek s vlajkou EU nebo trénink v klubu „Slovan") a jako doslovně vyprávěný příběh. Takovýto druh narace si spojujeme spíše s publikací v tisku než s výstavou nebo fotografickou knihu, kde si můžeme dovolit ponechat více nevyřčeného. Tato a část jiných reportáží z projektu „At the Border" s ohledem na svůj silně definovaný druh vyprávění a na řešené téma dobře zafungovaly právě v žurnalistickém segmentu. Většina vzniklých materiálů splnila svůj úkol a vytvořila vyprávění kolem konkrétního problému. Čitelné

sdělení zde bylo nadřazeno metafoře a autorské interpretaci tématu. Pramenilo to, jak už jsem psal dříve, z novinářských zkušeností a ze situace, v níž se tehdy nacházeli fotografové Sputnik Photos.
Ve své dosavadní 10leté činnosti se „At the Border" ukázal být jediným projektem kolektivu s tak jasně definovaným problémem. Každý z příběhů se musel vztáhnout ke skupinovému tématu nezávisle na místě, způsobu práce a individuálních zájmech každého z fotografů. Pozdější aktivity měly mnohem otevřenější podobu a získaly teritoriální rozměr, i když s jasným politickým, historickým a společenským kontextem.

3.8

Kniha, výstavy, publikace – první editorské zkušenosti

„At the Border" představoval první komplexní projekt Sputnik Photos, v němž fotografie fungovaly na několika úrovních. Výstava, fotografická kniha a publikování jednotlivých příběhů v tisku propagovaly a exponovaly podnik kolektivu. Práce na projektu a produkce závěrečné výstavy umožnila Evropská kulturní nadace[147] se sídlem v Amsterdamu. Šlo o první finanční podporu, jíž kolektiv využil. Sputnik tehdy nedisponoval žádnou grantovou historií, což obvykle snižuje důvěryhodnost organizací ucházejících se o příspěvek. Jedinou předností mluvící ve prospěch kolektivu byly dosavadní individuální úspěchy fotografů a profil samotné žádosti, která počítala s realizací přeshraničního projektu mezi EU a sousedními zeměmi. K překvapení fotografů se prestižní nadace v roce 2006 rozhodla kolektiv v rámci jeho prvního projektu finančně podpořit. Prezentace projektu v rámci získaného grantu předpokládala předvedení minimálně ve 4 zemích, v nichž fotografické příběhy vznikly. Nakonec bylo zastávek „At the Border" mnohem více.[148] Výstava se skládala z 16 panelů, na nichž se ocitlo 8 individuálních reportáží společně s krátkými autorskými texty.
Brzy po získání podpory od ECF žádal Sputnik Photos o financování fotografické knihy u Visegrádkého fondu[149] (Visegrad Fund). Publikace „At the Border"[150] měla premiéru 21. srpna 2008 ve varšavské galerii Yours. Kniha vyšla v nákladu 1000 výtisků a obsahovala 57 fotografií na 134 stranách. Každá z osmi kapitol byla opatřena krátkým textem, v němž autoři

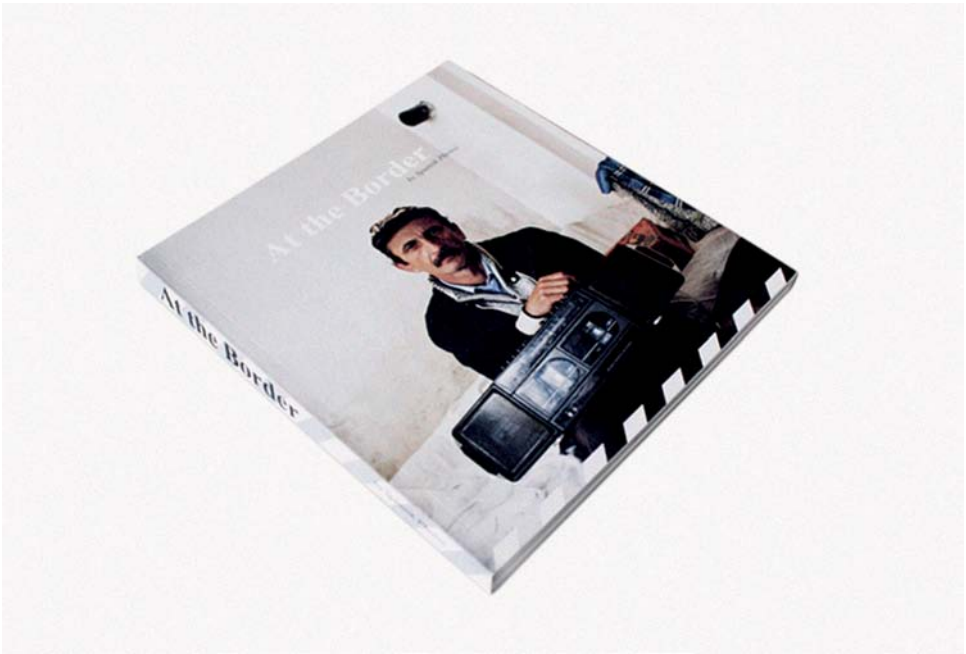
147 European Cultural Foundation (ECF), eurocult.org

148 Projekt „At the Border" vystavovaly: Knihovna varšavské univerzity (Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego) (2007), galerie Synteza (2009), Dům fotografie v Liptovském Mikuláši na Slovensku (2007), mezinárodní fotografický festival Transfotografia (2007) v rámci programu „Hranice a překračování...", galerie FF v Lodži (2008), Galerie Městského muzea Lublaně ve Slovinsku (2007), festival Transphotographiques ve Francii (2008), Palazzo Tricini v umbrijském Folignio během festialu World Music Festival of Canti e Discanti (2009).

149 http://www.visegradfund.org/

150 Sputnik Photos „At the Border"; Sputnik Photos, Varšava, 2008; ISBN 978-83-927485-0-2

fotografií představovali své hrdiny a obecný kontext jednotlivých příběhů. Kniha byla výhradně anglickojazyčná, což podtrhovalo mezinárodní rozměr páce kolektivu, ale do značné míry zužovalo skupinu příjemců projektu. Vyloučeni byli samotní hrdinové reportáží, kteří až na jednu výjimku nemluvili anglicky, a značná část středoevropské veřejnosti.
Sepsání příběhů se pro fotografy, kteří kromě Mancy Juvan pravidelně publikující v slovinském tisku neměli žádnou zkušenost s prací s textem, ukázalo být značnou výzvou. Publikace měla podle původních předpokladů připomínat časopis a stát se symbolickou alternativou tisku, který sociálně angažovaným materiálům věnuje čím dál méně prostoru. S ohledem na značnou disproporci obrazu vůči textu a také formát a druhu papíru kniha připomíná spíše fotografickou publikaci typu album než novinářskou. Jediným pozůstatkem původní koncepce se stal layout publikace, počítající s umístěním popisků pod nebo na samotných fotografiích. Práce na fotografické knize byla pro mladý kolektiv novou zkušeností. Malé zkušenosti s produkčním, edičním a projektovým procesem a absence koordinátora prací se staly pro Sputnik Photos důležitou lekcí do budoucna a během dalších let se z něj stal pionýr dokumentárních publikací v Polsku a v celém regionu středovýchodní Evropy. Na projektu knihy „At the border" jsem pracoval společně s návrhářkou Annou Nałęckou (Tapir Book Design).[151] Mým vkladem do publikace bylo editorství, sekvence fotografií a sporadické konzultace nad grafickým návrhem, kromě toho na celek dohlížela Nałęcka.



fot. 67 Kniha „At the Border" © Sputnik Photos 2007

151 www.nalecka.com

Vydavatelský počin má i přes problematické pojetí charakter katalogu s rozdělením na kapitoly, v nichž se každý z příběhů odehrává samostatně. Výjimku tvoří fotografické cykly, na nichž pracovala dua, umístěné vedle sebe. Neruší to však rytmické rozdělení na samostatné příběhy. Grafický návrh je úsporný, obraz dominuje nad textem. Vše začíná mapou zemí, v kterých se projekt realizoval. Toto velmi atraktivní grafické uspořádání sebou může nést jisté nebezpečí demaskování nekompletní mapy nových států Evropské unie, pokud by se pozornost soustředila na geografický aspekt. Vznikají otázky, jestli a jak moc ovlivňuje nepřítomnost pobaltských států nebo vyšegrádské České republiky a Maďarska přijímání celého projektu. Obohatily by další příběhy výpověď kolektivu o nelegálním pracovním trhu ve středovýchodní Evropě nebo by změnily jeho vnímání? Geografičnost a komplexnost výpovědi, obzvláště během práce na rozlehlém území, se stane důležitou záležitostí v budoucích aktivitách Sputnik Photos. Jde o téma diskutované obzvláště během prací na projektu „Lost Territories", o němž budu psát v následujících kapitolách.

Pokud se nyní vrátím ke konstrukci knihy jako objektu, musím upozornit na materiál, z nějž publikace vznikla. Pórovitost struktury nepotaženého papíru dobře koresponduje s příběhy se sociální tematikou a připravují knihu o pocit exkluzivity a luxusu, s nimiž se většinou pojí publikace albumového typu. Důležitý je rovněž formát knihy, který ladí se soukromými příběhy hrdinů. Měkkou obálku si na jedné straně vynutily poměrně nízké výrobní náklady, na straně druhů představuje pozůstatek časopisové koncepce.

Se značnou dávkou improvizace a s několika technickými nedotaženími kniha dobře odráží charakter celého projektu a způsob tehdejšího myšlení kolektivu. Publikace se mnohokrát prezentovala na fotografických festivalech a při příležitosti výstav Sputnik Photos a celý náklad se po několika letech podařilo vyprodat. Kniha se těšila značné popularitě, pokud zohledníme skutečnost, že vyšla více než o rok později od vzniku první výstavy „At the Border". Koexistence výstavy a knih je důležitě propagačně opatřena, protože přítomnost obou prvků projektu může výrazně ovlivnit jeho přijetí. Komplexní přístup k prezentaci kromě toho umožňuje vzájemné doplňování se materiálů umístěných v každém z těchto médií.

Mnoho fotografických projektů je odkázáno fungovat v úzkém okruhu příjemců spojených především s fotografickým prostředím. To se týká jak výstav, tak publikací. Naštěstí se některým projektům podaří přenést pozornost mimo okruh milovníků samotného média a přitáhnou veřejnost, kterou zajímá spíše téma než obraz.

„At the Border" splnilo požadavky právě na takovýto projekt. Především díky problematickému přístupu k tématu, v jehož rámci se fotografie stala pouhým nástrojem pro vyprávění konkrétního příběhu. To se přímo podílelo na způsobu přítomnosti projektu v tisku a na mimofotografických událostech spojených s řešeným tématem (varšavský festival „5 smaków" (5 chutí)).[152] Rád bych připomněl, že projekt tvořil reakci fotografů na situaci, s níž se na žurnalistickém trhu potýkalo mnoho fotografů, a pokus najít komunikační platformu s veřejností mimo noviny. To však neznamenalo ignorování tohoto komunikačního prostoru. Individuální

152 http://www.piecsmakow.pl/

příběhy z projektu „At the Border" si našly své místo na stránkách časopisů, analytických týdeníků a internetových portálů. Publikace se kromě šíření povědomí o situaci nelegálních emigrantů výrazně podílela na propagaci celého projektu. Pozvaní novináři vytvořili texty k jednotlivým fotoreportážím. Agnieszka Wójcińska popsala pro Tygodnik Polityka (Týdeník politika)[153] příběh Máši, který fotografoval Jan Brykczyński. Společně s novinářem Juliuszem Ćwieluchem jsme pro týdeník Przekrój (Průřez) vytvořili zprávu o Vietnamcích žijících ve Varšavě. Další materiál, který zachycoval vietnamské společenství a v němž byl hlavním hrdinou textu opět Vietnamec Linh, byl text Ewy Winnické z Tygodniku Polityka[154] o nočním životě stadionu. Potřetí se Linhův příběh dočkal popsání v týdeníku Newsweek Polska. Článek Dariusze Koźlenky s mými fotografiemi se týkal varšavského katolického vietnamského společenství v péči kněze verbisty Edwarda Osieckého.

Příběhy Tamriko a Ramaza autorského dua Żal po koronie publikoval s textem Grzegorze Rzeczkowského Przekrój. To je jen několik hlavních publikací, které vyšly mimo odborná fotografická periodika a internet. V kontextu novinářské práce se „At the Border" objevil také na soutěžích novinářské fotografie. Cyklus „Sunday Wishes" Andreje Balca získal první cenu v kategorii portrét na Czech Press Photo 2007. Každá publikace a individuální úspěch spojený s projektem vyvolaly zájem o problém a zvýšily význam samotného podniku. Šlo o aktivity velmi důležité jak pro mladý kolektiv, který teprve začínal budovat svou důvěryhodnost, tak i pro jeho pozici na fotografickém trhu.

Projekt, jehož harmonogram počítal s činnostmi trvajícími rok a půl se prodloužil téměř na 3 roky, kdy se výstava „At the Border" naposledy předvedla během akce Saska Expo[155] v červnu 2011.

153 Agnieszka Wójcińska „Żal po koronie"; Polityka – č. 47 (2630) ze dne 2007-11-24; p.116-119.

154 Ewa Winnicka „Organizm, Który tęskni"; Polityka – č. 6 (2541) ze dne 11.02.2006; p.108-113.

155 http://kultura.dziennik.pl/artykuly/339134,cala-warszawa-patrzy-na-saska-kepe-saska-expo-zaprasza-w-sobote.html

4. KAPITOLA

U. (2008-2010)

4.1

Politická situace na Ukrajině. Geneze projektu

Za téměř čtyři roky od exploze oranžové revoluce v roce 2003 se Ukrajina potýkala se závažnou politickou a ekonomickou krizí. Společenská nespokojenost s novou vládou, v jejímž čele stanul událostmi na kyjevském Majdanu[156] vynesený proevropský politik Viktor Juščenko, se prohloubila s mezinárodní finanční krizí, která na Ukrajinu udeřila v roce 2008. Ukrajina se opět ocitla v přechodovém okamžiku. Vybojovaná nezávislost vůči ruským vlivům se ukázala být příliš velkou výzvou pro ukrajinské politiky spojené s oranžovou revolucí, kteří mezi sebou začali bojovat a destabilizovali tak situaci v zemi.
Události z roku 2004 na Ukrajinu přitáhly mezinárodní média a samotná revoluce se stala symbolem iniciativy zdola a nekrvavě provedené revoluce. Oficiální ukrajinská revoluce nabrala prozápadní směr, i když společnost byla v této otázce rozdělena. Geografický východ Ukrajiny byl pod silným vlivem Ruska, což mělo vést ve výsledku druhého kyjovského Majdanu v roce 2014 k ještě většímu rozkolu a intervenci separatistických oddílů na Krymu. Poloostrov anektovali Rusové a na východě Ukrajiny propukla občanská válka mezi vládní a separatistickou armádou ze samozvané Doněcké a Luhanské lidové republiky. Západ Ukrajiny byl a stále je nastaven proevropsky. Východ společně s Krymem s nostalgií vzpomínali na Sovětský svaz a s náklonností se dívali na čím dál více rostoucí ruské vlivy.

4.2

„Ukraine – In Search of National Identity". Spolupráce s NGO „Altemus"

V roce 2008 Sputnik Photos zahájil projekt na Ukrajině s pracovními názvy „Ukraine – in Search of National Identity" a „Ukrainian Journey". Toto si o východiscích projektu můžeme přečíst na stránkách nadace „Altemus" vedené Christinou Medycky.

> *Ukrajina, jako jediná ze všech bývalých sovětských republik, je považována za nejdůležitější. S populací 47 miliónů obyvatel a teritoriem velkým jako Francie, je tento východní soused Evropské unie klíčový pro Rusko i Západ. Spolu se svými nerostnými*

156 https://en.wikipedia.org/wiki/Maidan_Nezalezhnosti

surovinami, těžkým průmyslem a přístupem k Černému moři, je Ukrajina také hlavní tranzitní zemí pro ruský plyn a ropu. Ačkoli je Ukrajina již od roku 1991 nezávislá, demokracii ještě nemá ve svém národním charakteru a jako mnohé post-sovětské státy se potácí v krizi identity. V rámci lepšího porozumění Ukrajině se nezisková organizace „Altemus" rozhodla pověřit skupinu mladých fotografů z východních zemí, Sputnik Photos a Ukrajinské spisovatele, úkolem zaznamenat étos této země. Jejich fotografie a příběhy odkrývají zemi stojící kdesi mezi dvěma světy – „komunismem a liberalismem, tradicí a modernitou", avšak také zemi bohatou na různorodost a s progresivním duchem. Od uhelných dolů v Donbasu ke Karpatským horským vesnicím, Krymského poloostrova po hlavní město Kyjev, jsou očitými svědky země v pohybu, na cestě k nalezení svého místa na světě.[157]

Medycky, která už dříve s kolektivem spolupracovala na workshopech pořádaných ve Francii a v České republice, se stala koordinátorkou projektu.
Kolektiv se poučil z chyb spáchaných při realizaci předchozího projektu, u něhož vznikla potřeba vytvořit externí strukturu zodpovídající za organizaci. Kromě Medycky byla ke spolupráci přizvána vývojová ředitelka European Press Agency, Maria Mann, která měla dohlížet na uměleckou stránku projektu a spolupracovat s fotografy při realizaci jejich individuálních yprávění.
Práce na „At the Border" prokázala, že fotografové by neměli s ohledem na chaotický způsob organizace času vykonávat mimoumělecké činnosti. Spolupráce s Christinou Medycky se doposud vyvíjela správně a teprve při ukrajinském projektu došlo k rozdílům názorů mezi koordinátorkou a samotnými fotografy. Sporné body se týkaly prezentace výstav a finančních nároků vůči fotografům ze strany organizátora v okamžiku, kdy jednotlivé fotografické cykly začaly zaznamenávat úspěchy na mezinárodních soutěžích. Kromě toho problémy, které se vyskytly během poslední fáze projektu, vedly k částečnému zablokování vzniklých materiálů a k prodlení s platbami s ohledem na pro umělce nepříznivé smluvní podmínky, které podepsali s Altemusem. Situace, kterou jsem už dříve popsal v kapitole věnované struktuře Altemusem, skončila přerušením spolupráce s Christinou Medycky. Ani zapojení koordinátorky Marie Mann[158] do projektu nebylo vždy rovnoměrné. V případě realizace Justyny Mielnikiewicz, Filipa Singera a mé bylo minimální, oproti tomu v některých případech se Mann konfrontovala s procesem vznikajících fotoreportáží a snažila se přivést fotografy k podle jejího názoru zajímavým tématům. I přes drobná neporozumění a sporné záležitosti se projekt povedlo úspěšně dovést do konce a organizační otázky nakonec samotným tvůrcům odlehčily. Jedním z pozitivních aspektů spolupráce s externím týmem bylo hledání prostředků na financování projektu a pozdější organizování výstav a propagaci projektu samotného.

157 http://altemus.org/ukrainian-journey/

158 http://www.worldpressphoto.org/people/maria-mann

„Altemus" měl už na samotném začátku zaručit podporu švýcarské nadace Vidrogenia,[159] která svou činnost soustředila na prodemokratické procesy probíhající na Ukrajině. O část financování produkce výstavy se už postaral sám kolektiv, který opět podal žádost u Visegrádského fondu. Už při „At the Border" se fotografové Sputnik Photos zorientovali, že realizace skupinového projektu bez hrazení cestovného a produkce je prakticky nemožná. Podpora, i ta minimální, se doposud projevila jako dobrý katalyzátor týmové práce. Spouští se pak totiž mechanismus, který se pojí se zodpovědností, když ne všech, pak alespoň několika členů týmu. Kolektiv bez jasného vůdce tehdy nejjasněji pociťoval potřebu motivace zvnějšku. Naprosto jiné zkušenosti měli fotografové Sputnik Photos při práci na svých dlouhodobých individuálních projektech, které často financovali soukromě a osobně zodpovídali za každý prvek procesu. Další výhodou práce s externím koordinátorem byla organizace výstav a propagace výsledků práce na mezinárodní scéně.

Tato poslední, často ovšem rozhodující, fáze projektu je velkou výzvou pro samotného umělce a vyžaduje vysoké zapojení, energii a správné dřívější plánování. Základní věcí během této etapy práce je vytvoření databáze kontaktů: novinářů, kurátorů, institucí, galerií, kteří by mohli mít potenciálně zájem o prezentaci nebo recenzování projektu. „Ukrainian Journey", protože pod tímto názvem se výstava prezentovala nejčastěji, se dočkala několika mezinárodních uvedení. První z nich proběhlo na Harvardově univerzitě v Cambridgi na konci roku 2009. Následně se výstava představila na festivalu Contact[160] v Torontu na jaře 2010. Paralelně s výstavami v USA a Kanadě (jaro 2010) probíhaly prezentace v Evropě, např. v prestižní fotografické galerii Noorderlicht v nizozemském Gronningenu, tentokrát pod názvem „Ukraine – In Search of Natioanal Identity". Šlo o první výstavu kolektivu v tak renomované instituci. Díky tomuto a dalším úspěchům, které přinesl ukrajinský projekt, přestával být Sputnik Photos pomalu anonymní skupinou fotografů ze středovýchodní Evropy. Na širším povědomí se podílelo publikování projektu v mezinárodním tisku. Podobně jako při „At the Border" publikovali individuální materiály fotografů zapojených do projektu: Le Monde Magazine, The Bulletin Credit Suisse Banking Magazine, Christian Science Monitor, Frankfurter Allgemeine Zeitung, EARTH Magazine, Ogoniok a Tygodnik Polityka. Jednalo se o výsledek společných propagačních aktivit koordinátora projektu a samotných fotografů, protože někteří z nich už několik let pravidelně spolupracovali s mezinárodními tiskovými tituly a začali si utvářet svou nezávislou síť kontaktů.

Od roku 2010 začal na středoevropském trhu projekt fungovat pod úplně jiným názvem „U". Šlo od doby, kdy Sputnik Photos přerušil spolupráci s Christinou Medycky a začal propagovat projekt nezávisle. Další změnou bylo upuštění od příliš ilustrativního a popisného názvu. „Ukraine in Search for National Identity" a „Ukrainian Journey" korespondovaly spíše s hlavním textem projektu než s fotografickými materiály.

159 http://www.vidrodgenia.ch/index_en.php

160 http://2010.scotiabankcontactphoto.com/featured-exhibitions/193

Podle názoru fotografů tajemné a zjednodušené „U" pocházející z prvního písmene názvu země mnohem lépe vystihovalo charakter fotografických vyjádření. „U" mohlo být interpretováno různě a nenarušovalo způsob čtení kolektivní narace. Každý z příběhů probíhá nezávisle, takže přiřazování fotografických sdělení např. k národním symbolům, ukrajinštině nebo výhradně ke geografii by bylo zbytečné zjednodušení.
Další zajímavou interpretaci názvu lze vztáhnout k angličtině, která se stala hlavním komunikačním jazykem projektu. „U" zní v angličtině foneticky jako slovo „vy", takže může být čteno jako výpověď příchozího z vnějšku, komentujícího situaci na Ukrajině. Mnou nově navržená výstava začala cestovat po středovýchodní Evropě.
Ve své staré podobě se „U" krom jiného prezentovalo v Středoevropském domě fotografie v rámci Měsíce fotografie v Bratislavě v roce 2010, v roce 2012 nová výstava zavítala do komorního prostoru Gdańské Galerii Fotografii (Gdaňská galerie fotografie) a do Muzeu Kavaleridze v Kyjevě. V roce 2014 výstav „U" fungovala jako součást retrospektivní prezentace „Sputnik Photos. The Collective" v nově otevřeném prostoru FOTODOK v Utrechtu (Nizozemí). Další podobou projektu se stala Sputnik Photos v roce 2010 vydaná fotografická kniha, kterou budu popisovat v následujících odstavcích.



fot. 68 Pozvánka na výstavu „Ukrainian Journey" na Harvardově univerzitě (USA), 2009

4.3

Tým

Výše popsaná spolupráce s externím koordinátorem se neomezila jen propagační aktivity. Do týmu byli přizváni ukrajinští spisovatelé: Serhij Žadan[161] a Irena Karpa[162], kteří měli nezávisle na fotografech vytvořit osobité literární eseje vztahující se k situaci, v níž se tehdy nacházela Ukrajina. Tak se z textu měla stát další vrstva projektů Sputnik Photos a i když spolupráce s literáty neměla přímý charakter, výrazně ovlivnila způsob konstruování budoucích projektů kolektivu. Serhij Žadan, spisovatel mladé generace, básník, hudebník a politický aktivista, napsal fiktivní vyprávění věnované cestě, Irena Karpa [163] naopak přímo komentovala politickou situaci na Ukrajině.

K práci na projektu „U" přistoupilo 7 členů kolektivu a jako host přizvaný Rus, což v téměř 10leté historii činnosti Sputnik Photos představovalo nejpočetnější fotografický tým soustředěný kolem společné práce. Ze složení týmu pracujícího na „At the Border" se do probíhajících aktivit nezapojili Slovinci: Manca Juvan a Domen Pal. Okruh fotografů doplnil běloruský fotograf a nejnovější člen Sputnik Photos – Andrej Liankevič, o němž toho více napíši při příležitosti projektu „Stand BY", a Lotyš Janis Pipars.[164] Pro toho posledního šlo o jediný projekt Sputnik Photos, do něhož se zapojil. Pipars tehdy pracoval jako fotograf a manažer řídící lotyšskou agenturu F64.[165] Navíc se od rou 2006, podobně jako Filip Singer, Andrej Liankevič a já, spojil s agenturou Anzenberger, která distribuovala jeho snímky v mezinárodním tisku. Reportáže lotyšského fotografa se soustředily především na každodenní život pobaltských států a východní Evropy, když přibližovali místní regionální folklor. Pipars také často navštěvoval Gruzii, odkud přivážel materiály cestovatelského charakteru. Tyto cykly se soustředily na oslavu života, místních tradic a folklóru. Reportáže se často opíraly o jednorozměrné a povrchní vyprávění, odpojené od kritického přístupu k tomuto přece tak složitého a konflikty zkoušeného světového regionu. Takovýto základ neměl příliš společného se sociálně angažovanou fotografií, která ležela u základů činnosti kolektivu. Kromě toho byl Janis Pipars silně zakotven v komerčních a organizačních aktivitách a samotnému fotografování mohl věnovat jen nemnoho času. Výsledkem se stalo příliš malé zapojení do témat, jichž se chopil společně se Sputnik Photos. Takovýto postoj ho vyloučil z dřívějšího projektu „At the Border", v rámci „U" byl Pipars zase po vyhodnocení jednotlivých příběhů editorkou Marií Mann nucen změnit téma, což se nakonec zúročilo v poměrně zajímavém materiálu o ukrajinských studentech. Pipars v průběhu dalších let kolektiv informoval o svém čím dál menším zájmu o fotografii

161 https://en.wikipedia.org/wiki/Serhiy_Zhadan

162 https://en.wikipedia.org/wiki/Irena_Karpa

163 https://en.wikipedia.org/wiki/Irena_Karpa

164 http://www.janispipars.lv/

165 http://f64.lv/fotoweb/

ve prospěch zastávané komerční a manažerské práce. S ohledem na množství organizační práce, která spočívala především na ramenou polských členů kolektivu, se Sputnik Photos rozhodl spolupráci s Lotyšem ukončit okamžitě po zakončení práce na „U".
Z iniciativy koordinátora byl k projektu jako host přizván ruský fotograf Ivan Kurinnoy.[166] Rus se účastnil dřívějších školení vedených organizací „Altemus", podobných těm, na nichž se poznali zakladatelé Sputnik Photos. Kurinnoy se věnuje komerční a portrétní fotografii, publikuje např. v ruských mutacích magazínů Rolling Stone a GQ. Rusovy fotografie se vyznačují reklamní přesností záběru. Tuto estetiku zachovávající portréty celebrit, umělců a sportovců dobře vypadají v oblíbených barevných časopisech. Podobně jako u Piparse nenajdeme ve fotografově portfoliu ovládnutém tiskově-portrétními a cestovatelským snímky sociálně angažované fotografické cykly. Z exotických a barevných reportáží z různých koutů světa se toho o životu fotografovaných lidí dozvídáme jen málo a v některých případech získávají Kurinnoyovy fotografie nebezpečně povrchní turistické manýry. Proto bylo přizvání Rusa zajímavým opatřením. V rámci ukrajinského projektu vytvořil reportáž, pro jeho dosavadní dílo netypickou.

4.4

Jan Brykczyński – „Boiko"

Esej, kterou v rámci „U" vytvořil Jan Brykczyński, se stala jedním z významnějších momentů ve fotografově kariéře. Šlo o první ze série projektů věnovaných vztahu člověka s přírodou. Brykczyński se vypravil do ukrajinských Karpat, aby tam fotografoval od civilizace odříznutý zakarpatský venkov a na něm žijící společnost Bojků. Takto na přelomový okamžik vzpomíná v rozhovoru, který poskytl novináři Juliuszovi Ćwieluchovi:

> *Venkovská realita pro mě byla totální abstrakcí. Měl jsem obrovskou chuť vidět, jak vypadá život tam.*[167]

Zajímavé bylo, že rodinné kořeny Brykczyńského částečně vedou do regionu, kam odjel fotografovat v rámci projektu. Na dotaz novináře, jestli mu vědomí původu ze zemanské rodiny nepřekáželo při navazování kontaktů s místním obyvatelstvem, Jan Brykczyński s vděčností odkázal na skutečnost být fotograf. To mu umožnilo osvobodit se od hierarchie, kterou přijala jeho rodina.

> *Žádný z mých předků by s nimi nepřišel do bližšího kontaktu. Neusedl by s nimi ke stolu. Nejedl by s nimi brambory a nepil vodku. Tím spíše, že si tak polské pány*

166 http://www.ivankurinnoy.com/

167 Jan Brykczyński v rozhovoru s Juliuszem Ćwieluchem, Varšava, leden 2015.

zapamatovali. Když bychom se nepoklonili polskému pánovi, práskli by po tobě bičem. Dokonce jsem tam potkal jednoho člověka, který ještě z dětství uměl recitovat polské verše a zpíval „Przybyli ułani" (Přijeli huláni). Nakonec po léta to byl šéf kolchozu, takže se uměl přizpůsobit různým situacím.[168]

A i když jel na Zakarpatsko bez konkrétního nápadu, začala být po několika návštěvách na místě vize tamního světa pro fotografa jasná.

Když jsem si prohlížel fotografie po prvním příjezdu, uvědomil jsem si jejich totální neobjektivitu a jednostrannost. Já jsem tam viděl jen krásu. Naprosto jsem odpojil alkoholismus a veškerou špínu a obtíže toho života. Protože život tam je opravdu strašně těžký.

Vzpomíná Brykczyński a pak dodává:

Vracel jsem se tam mnohokrát. Ale vůbec jsem necítil potřebu, abych tam jel a doplnil všechny ty aspekty, které jsem opominul. Zjistil jsem, že vůbec nemusím být objektivní, novinářsky vyprávět o tamní realitě. A znovu se vracíme k tomu, kdo jsem a odkud přicházím. Já jsem tam jel a nechal jsem se tím světem totálně fascinovat. A tak jsem ho vyfotografoval. Ty první snímky mi dokázaly, že v této mé perspektivě spočívá jejich hodnota. [169]

Tímto osobním řešením bylo zachycení magického aspektu reality ve vesnici izolované od vnějšího světa a vědomé odstraňování těch úlomků, které se k takovéto vizi nehodily. Zde by bylo možné položit otázku na etiku novináře, která přikazuje ukazovat obklopující nás svět co nejobjektivněji, a jestli materiál „Boiko" můžeme vůbec posuzovat v takovýchto kategoriích? Rozchod s novinářskou tradicí bylo rozhodnutí učiněné úmyslně a konsekventně realizované během následujících let práce na cyklu. Ačkoliv nikdo ve Sputnik Photos nevěřil v objektivismus a spolehlivost světa prezentovaného fotografem, vedla práce na ukrajinském projektu k přesunu těžiště kolektivu z novinářského chápání reality směrem k pomalu a subjektivně vedenému dokumentu.

Nearanžoval jsem žádné události. – říká Ćwieluchovi Brykczyński – *Jen jsem si vybíral takové okamžiky a situace, které činí tento svět jinak reálným. Dával jsem mu nový rám, nově jsem ho interpretoval. Snažil jsem se fotografovat v zimě a v létě s ohledem na auru, která je tehdy nejvíce pohádková.*

168 tamtéž

169 Jan Brykczyński v rozhovoru s Juliuszem Ćwieluchem, Varšava, leden 2015.

To, co se odráželo v prostoru, se dalo vycítit mezi tam žijícími lidmi:

> *Jejich světový názor a každodenní myšlení je myšlení magické a ne racionální. Což jim ovšem nepřekáží být nábožeństí a chodit do pravoslavného kostela. Pokud se děje něco zlého, znamená to, že působí zlá magie, někdo uvalil kletbu. Dříve jistě velmi podobné myšlení fungovalo na polském venkově. Jenže tam přežilo a je stále velmi silné. Sám jsem byl svědkem odčiňování kouzla. […] Zdá se, že se bez jakýchkoliv rozporů a dosti svobodně pohybují oběma světy.*[170]

Ćwieluch trefně přirovnal svět společnosti Bojků k hmyzu utopenému v jantaru, odolného vůči kolem probíhající změny. Nezávisle na tom, jestli to bylo polské, sovětské nebo ukrajinské území, Bojkové si dokázali uchovat svou kulturní odlišnost. Bylo to možné díky geografické izolovanosti a horalskému temperamentu lidí. Přístup do takovéhoto světa a získání důvěry uzavřené společnosti Brykczyńskému zabralo několik cest.

> *Začátky jsou vždycky těžké. Obzvláště na tak hermetickém místě. Poprvé jsem byl osamělý muž chodící po vesnici, s čímž si tam nikdo nespojuje nic dobrého. A není tam rád viděn. Časem si mě lidé začali předávat jeden druhému. Na příklad ve vztahu k dcerám zpočátku zvolili strategii jejich ukrývání v domě. Časem to bylo přesně naopak. Začal jsem dostávat hodně nabídek od dohazovaček.*

Brykczyński na cyklu pracoval několik let a Zakarpatí fotografoval dlouho po zakončení skupinového projektu. V roce 2013 vydal Brykczyński díky stipendijní podpoře ministra kultury a národního dědictví fotografickou knihu „Boiko",[171] graficky upravenou Aniou Nałęckou. Svět, který svými fotografiemi Brykczyński vytvořil, okouzluje svou krásou, ale má daleko k exotičnosti cestovatelské fotografie. I když jsou obrazy plné barev a místního folkloru, nečiní dojem povrchního záznamu příchozího z vnějšku. I přes celou pohádkově magickou atmosféru se na fotografiích čas od času objeví smrt nebo krev a smutek se často mísí s klidnou spokojeností fotografovaných lidí. Prvky naší kultury, jako např. pomíjivost, pro nás těžko přijatelné, jsou zde přirozenou součástí životního cyklu. Vše se zde děje svým, poněkud surrealistickým rytmem, ale neustále v souladu s přírodou. Čas v Brykczyńského pojetí neexistuje. Taras Prohaśko, autor textu, který najdeme v knize, a který je sám Bojk, poznamenal:

---

170 Jan Brykczyński v rozhovoru s Juliuszem Ćwieluchem, Varšava, leden 2015.

171 http://www.janbrykczynski.com/book/

[…] tváře hrdinů jsou tak nereálné, že by to stejně tak dobře mohly být tváře lidí ze středověku. Jsou to takové huby, že kdyby nebylo oblečení, jen těžko bychom určili, z jakých jsou časů.[172]

„Boiko" představuje příklad situace, kdy se část skupinového projektu rozvinula v individuální, nezávislý cyklus zaznamenávající mezinárodní ohlas. Snímky z této série se staly součástí putovní výstavy „ReGenreation 3",[173] pořádané Musee D'Elysee, ocitly se také ve finále soutěží Grand Prix 2013 lodžského Fotofestiwalu 2013, Voices Off 2014 v Arles a vyhrály přehlídku portfolií na Měsíci fotografie v Bratislavě v roce 2012.



fot. 69 Jan Brykczyński z cyklu „Boiko" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2008

172 Jan Brykczyński „Boiko"; vlastní náklad, Varšava 2014; ISBN 978-83-939245-0-9

173 http://www.elysee.ch/en/exhibitions-and-events/expositions/regeneration3/

4.5

Rafał Milach – „Black Sea of Concrete"

Jiným příkladem cyklu, který měl své kořeny ve skupinovém projektu „U" a po jeho zakončení po několik let fungoval jako individuální výpověď, bylo „Black Sea of Concrete" (Černé moře betonu), tedy moje cesta podíl ukrajinského pobřeží Černého moře.
Tento materiál je klasicky konstruovaný příběh cesty, rozložený podle geografického klíče. Cesta, jíž jsem podnikl na konci roku 2008, by měla úplně jiný význam, kdyby se odehrála v současnosti. Především bychom museli překročit hranice Ruska, kdybychom chtěl vjet na Krym.

> *Ať se východní Ukrajina s Krymem vrátí k Rusku a západní ať vstoupí do Evropské unie.*[174]

Tato slova vyslovená v roce 2008 Alexandrem pracujícím v hotelu „Ałuszta" dobře vyjadřuje tehdy panující nálady obyvatel Krymu, většinou se klonících k Rusku. Bohužel po několika letech se dřívější pouhé přání Alexandra stalo skutečností, když byl v roce 2014 poloostrov anektován Ruskem a Ruskem podporované východní ukrajinské provincie požadovaly oddělení od země.
Zpočátku mělo být mé putování příběhem o vztahu člověka s mořem. Před odjezdem jsem si sestavil seznam míst a motivů, které jsem chtěl fotografovat. Všechny se nějak pojily s mořem. Zamýšlel jsem navštívit loděnice, školy námořních kadetů, černomořské lázně, setkat se se ženou námořníka a fotografovat prostitutky na ulicích Oděsy. S výjimkou toho posledního se mi plán podařilo plně realizovat, ale během práce se mi začal zdát být mnohem více určující jiné aspekt než námořnické aspekty.
Možná o tom rozhodlo místo, na němž jsem se zastavil během prvních dní práce na projektu. Průmyslový Kerč ležící na nejvíce na východ a s Ruskem hraničící částí Krymu mě uchvátil svou industriální tání, která silně kontrastovala s černomořskou promenádou. Čím více kilometrů jsme urazili, tím více mě zajímaly pozůstatky sovětské architektury, která brutálně poznamenala krajinu. Černomořská výprava se velmi rychle proměnila ve hledání sovětské minulosti Ukrajiny. Fascinovaly mě betonem zalité pláže černomořských lázní, zanedbaná a šedá panelová sídliště v Sevastopolu nebo zdevastované sovětské symboly. Protože většinu času jsem fotografoval na Krymu, kde byly kontrasty nejvýraznější, a tato atmosféra opanovala celý cyklus. Svůj význam mělo roční období, během nějž materiál vznikal. Prosincová atmosféra opuštěných lázní a liduprázdných přímořských městeček zdůraznila drsnost materiálu, na němž jsem pracoval. Většinou jsem během dne cestoval a fotografoval převážně těsně po západu slunce nebo před jeho východem a mohl jsem tak zdůraznit drsnou náladu navštívených míst. Po nějaké době jsem se zorientoval, že moje pozornost tíhne k jasně definovaným

174 Rafał Mialch Black Sea of Conrete; vlastní náklad, Varšava, 2013; ISBN: 978-8393336111

motivům úpadku a rozkladu a reflexivně jsem opomíjel nepochybnou krásu černomořské krajiny. Tento subjektivní postoj mě posílil v přesvědčení o dosti očividné skutečnosti, že fotografie neodráží, dokonce ani ta dokumentární ne, realitu, jen jí interpretuje. Zlomkovitost sdělení nesvědčí o falšování reality, ale jen o zdůraznění toho jejího aspektu, který jsme schopni pochopit nebo subjektivně vycítit, když jsme se s ní střetli na místě.



fot. 70 Rafał Milach z cyklu „Black Sea of Concrete“ v rámci projektu „U“ © Sputnik Photos 2008

Jasná vize, relativně krátká doba, kterou jsem měl na realizaci tohoto projektu (2 týdny) a pro práci najatý průvodce a řidič mohli za to, že šlo o jednu z nejintenzivnějších fotografických cest mé dosavadní kariéry. Pro srovnání projekt „7 Pokoi” (7 pokojů), na kterém jsem tehdy pracoval v Rusku, mi zabral téměř 7 let a jeho intenzita byla nesrovnatelně menší. Druhy práce na cyklu „Black Sea of Concrete ” plynul ze specifik tématu a struktury cyklu. Rychlé přesuny z místa na místo, omezené kontakty s lidmi, které jsem jen s pár výjimkami fotografoval ve veřejném prostoru a jasný krajinářský rys mě nutily k intenzivní a rychlé práci. Důležitou roli v celém procesu sehrával můj ukrajinský průvodce Vova, který mi na místě organizoval přístup na místa, kde jsem chtěl fotografovat.
„Black Sea of Concrete ” je cyklus velmi výrazně se opírající o obraz. Péče o kompozici, barevnost a fotogeničnost rozvržení, která se objevuje na jednotlivých fotografiích, směřuje

pozornost diváka směrem k plastičnosti obrazu. Dramaturgií snímků, jíž bylo dosaženo během oněch dvou týdnů práce, se mi už nikdy nepovedlo zopakovat. I přes několik návratů k Černému moři, vždy s úmyslem další práce na cyklu, se prosinec 2008 ukázal být výjimečným a neopakovatelným obdobím. Nešlo zde o změnu krajiny, protože ta byla stále stejná, ale o napětí, které provázelo Ukrajinu v oněch časech a pro mě se stalo klíčovým prvkem cyklu, a to už bylo po roce 2010 úplně jiné.
Z tohoto důvodu se „Black Sea of Concrete " omezilo jen na 27 obrazů, které se mezinárodní veřejnosti představily formou výstav, publikací v tisku a fotografické knihy. Cyklus získal několik prestižních ocenění, např. na soutěži novinářské fotografie Pictures of the Year International v Missouri (USA) nebo na Grand Press Photo ve Varšavě. Maketa knihy navržená Aniou Nałęckou získala hlavní cenu v prestižní soutěži Photography Book Now v roce 2009 v New Yorku (USA). Výstava tohoto projektu se dočkala individuálních prezentací v galerii Yours ve Varšavě (2010), galerii Punctum v Lodži (2013), Museum Nogueira da Silva ve městě Braga (Portugalsko, 2014). V souvislosti s oceněními a výstavami se o cyklus zajímala mezinárodní média (např. rozhovor pro BBC, British Journal of Photography).
Kniha „Black Sea of Concrete"[175] nakonec vyšla ve sběratelském anglickojazyčném vydání v roce 2013. 27 fotografií na archivním papíru v limitované edici v plátěném boxu představovalo experimentální publikaci. Chtěl jsem vyzkoušet, co se stane, když na trh uvedu drahý a exkluzivní produkt. Jak zareaguje veřejnost, která do té doby mým publikacím fandila, a jestli je připravena přijmout publikaci tohoto typu. Kniha se setkala s pozitivním přijetím, ale během dvou let se nepodařilo rozprodat celý náklad. Šlo o cennou lekci pro budoucnost. Novinkou při práci na ukrajinském příběhu se ukázala být práce s textem, který jsem musel vytvořit pro potřeby publikování v tisku. Jsouc si vědom svých omezení ale zároveň nemajíc jinou volbu jsem vytvořil text, který publikoval týdeník „Polityka" a následně jsem ho využil v knižním vydání. Text splnil svou funkci v tisku ale je pravděpodobně nejslabším prvkem publikace. Šlo o okamžik, kdy jsem pochopil, že nejsem schopný pracovat zároveň na vizuálním a na textovém materiálu.

4.6

Justyna Mielnikiewicz – „Crimea – Somewhere between Ukraine and Russia"

S textovou vrstvou svých fotografických příběhů nikdy neměla problémy Justyna Mielnikiewicz, která mnoho materiálů obklopovala textem s podporou novináře a svého životního partnera Paula Rample. Když jsem se dozvěděl, že Justyna Mielnikiewicz má svou část projektu realizovat na Krymu, vyvolávalo to ve mě zpočátku obavy. Přítomnost dvou materiálů, které vznikly na tak výrazném místě, jako je Krym, hrozila neopodstatněným opakováním. Moje

175 Rafał Mialch „Black Sea of Conrete"; vlastní náklad, Varšava, 2013; ISBN: 978-8393336111

obavy se však ukázaly jako neopodstatněné, protože Justyna Mielnikiewicz se soustředila na naprosto odlišné aspekty života poloostrova. Pro skupinový projekt se ukázalo být šťastným, že mořský motiv, který byl klíčem vedení mého vyprávění, se u Mielnikiewicz vůbec nevyskytoval. Fotografka své vyprávění vystavěla kolem střetu dvou skupin: proukrajinských Tatarů s proruskými krymskými kozáky. Krymští Tataři byli většinou ze svých kmenových území (tedy Krymu) vysídleni Stalinovým dekretem z roku 1944. Drasticky to změnilo demografické rozložení poloostrova, který v současnosti obývají většinou Rusové. Tato skutečnost nezůstala bez významu při anexi Krymu Rusi v roce 2014. Jednou z militárních formací, které Rusy při anexi poloostrovu podporovali, byli krymští kozáci, kteří se stali druhým hlavním vláknem reportáže Mielnikiewicz.
Tataři se objevují na několika fotografiích: samostatně stojící mešity nebo společné modlitby na poctu zemřelého básníka a překladatele v Simferopolu. Militární témata jsou obvykle spojena s krymskými kozáky a všechny příběhy se proplétají s fotografiemi každodenního života přímořských lázní, škol, kulturních a politických událostí.



fot. 71 Justyna Mielnikiewicz z cyklu „Crimea – Somewhere between Ukraine and Russia" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2008

Jasný reportérský styl Mielnikiewicz dokonce i v dlouhodobých projektech prozrazuje silné novinářské kořeny fotografky. Poctivě vystavěný příběh s různorodostí témat svědčí o poctivě splněném úkolu a vážném přístupu k tématu. Fotografie, které dodnes můžeme vidět v portfoliu na stránkách autorky, jsou pečlivě popsány, díky tomu mohou sloužit jako dobrý zdroj informací. Obrazy možná neohromují svou vizuální stránku, ale rozhodně hodnotné je v případě Mielnikiewicz silné soustředění na vyprávění příběhu. Na jedné straně takovýto postoj obohatil skupinovou činnost, na straně druhé byl ale poněkud vyobcován, obzvláště u pozdějších, o něco více metaforických narací Sputnik Photos.

4.7

Agnieszka Rayss – „Free Generation" vs. „Femen Warriors"

Práce Agnieszky Rayss v rámci ukrajinského projektu musíme rozdělit na dvě etapy. První je příběh realizovaný v rámci „Ukrainian Journey", tedy první podoby projektu. „Free Generation" je téma doporučené fotografce koordinátorkou projektu Christinou Medycky.
Hrdinové snímků narození po roce 1991 jsou generace, která jako první měla šanci vysvobodit se ze sovětského kontextu. Mladí lidé z Kyjove, Lvova ale i z menších měst a vesnic jsou na fotografiích Rayss neutrální. Divák může mít dojem, že náctileté a mladé ženy, protože ony jsou hlavními hrdinkami snímků, by mohly být vyfotografovány kdekoliv. Možná je právě to znakem doby a postupující globalizace, která ovládla také země bývalého sovětského bloku. Interiéry bytů se neliší od těch, které bychom našli v Polsku nebo v jiné středoevropské zemi. Televizor, pastelové zdi, panenky Barbie a jiné atributy univerzální popkultury přiřazují portrétované dívky do globálního kontextu. Bez jedné fotografie s ukrajinskou vlajkou v pozadí, která zastává spíše úlohu závěsu než národního symbolu, by geopolitické pozadí místa zůstalo zcela nečitelné. Nejsou to obrazy, na jaké jsme zvyklí. Ukrajina, to je přece země kontrastů, kde se extrémní chudoba, nakažení virem HIV a postsovětská minulost mísí s moderností a bohatstvím velkých ukrajinských měst. Tento pohled nám v oněch dobách poskytoval pocit bezpečné a stereotypů zbavené Ukrajiny daného období. Fotografie Rayss jsou běžné a nespektakulární, ale nabízejí alternativní vizi. Hrdinky fotografií patří do tohoto prostoru, na což Agnieszka Rayss upozorňuje

> *Dívky, které jsem fotografovala, se na Ukrajině cítily dobře. Neměly v úmyslu odjet, protože to byl jejich domov.*[176]

Významné je, že na fotografiích vidíme jen ženy, které přece netvoří úplné zastoupení generace, o níž Rayss vypráví. Jak autorka přiznává, nešlo o vědomý zákrok, spíše o výsledek spontánní reakce na to, co nabízela ukrajinská průvodkyně fotografky.
Přirozená tendence věnovat se ženským příběhům se zdá být automatickým reflexem fotografek. „Free Generation" vznikla v době, kdy Rayss pracovala na svém dlouhodobém projektu „American Dream",[177] v něm se středoevropská regionálnost mísí se západní popkulturou. I v tomto případě ovládla vyprávění ženská perspektiva.
Další materiál udržovaný ve feministickém duchu v jeho extrémní podobě jsou portréty mladých ukrajinských feministek ze skupiny „Femen".[178] Ukrajinky ve skandální atmosféře

176 Rozhovor s Agnieszkou Rayss vedený pro potřeby „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku". Varšava, leden 2016.

177 http://agnieszkarayss.com/gallery/american-dream-2005-2010

178 https://en.wikipedia.org/wiki/Femen

polonahé protestovaly proti sexuální turistice na Ukrajinu, diskriminaci žen, homofobii a náboženským institucím. Zvučné mediální téma zaujalo Agnieszku Rayss a v roce 2011 se společně s novinářkou Agnieszkou Wójcińskou vypravila na Ukrajinu, aby pořídila materiál o aktivistkách. Výsledkem této práce je série sugestivních portrétních poloaktů Femenek v jejich bytech. Paralelně realizoval velmi podobný cyklus „The New Amazons" portrétující aktivistky na pozadí kyjovských panelových sídlišť francouzský fotograf Guillame Herbaut.[179] Srážka jejich mediální podoby: nahých torz s napsanými protestními slogany a věnečky na hlavě dobře kontrastuje s obhroublou krajinou sovětských předměstí. Ženy na Francouzových snímcích jsou pyšné, charismatické a velmi atraktivní. U Rayss jsou ženy klidnější a jejich intimnost zdůrazňuje privátní prostor, v němž byly fotografovány, a pózy, které zaujaly. Na rozdíl od Herbautových portrétů, na nichž se ženy vyzývavě dívají do objektivu a stávají se tak symbolem vzpoury, u Rayss odvracejí zrak a činí dojem nepřítomných a stažených. Fotografie spíše odkazují na ženskou jemnost, než na oficiální protest, s nímž jsou mediálně spojovány aktivistky Femen. Zajímavé je střetnutí těchto dvou perspektiv. Fotografie využívají podobné obrazové prostředky: jednoduchou centrální kompozici, přirozené světlo, portrétovaná osoba pózuje v realistickém prostoru, dokonce i tehdy, když je to tapeta nebo zeď bytu.



fot.72 Agnieszka Rayss z cyklu „Free Generation" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2008

Výjimečnou oblibu získala fotografie Agnieszky Rayss zachycující Sašu Ševčenko, jednu z vůdkyň hnutí. Portrét byl oceněn na prestižní soutěži novinářské fotografie POYi a na Grand Press Photo[180] v roce 2012.

179 http://www.guillaume-herbaut.com/en/the-new-amazons/

180 http://www.grandpressphoto.pl/

„Free Generation" a „Femen Warriors" se, i když se formálně liší, vztahují k podobnému problému. První cyklus, který do roku 2010 fungoval jako součást projektu „Ukrainian Journey", od roku 2011 v rámci výstav „U" nahradily „Femen Warriors" vztahující se k tehdy aktuální situaci na Ukrajině.



fot. 73 Agnieszka Rayss z cyklu „Femen" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2008

4.8

Filip Singer, Janis Pipars – Východ

Na východní Ukrajině své cykly realizovali Čech Filip Singer a Lotyš Janis Pipars. První zmíněný se rozhodl fotografovat nelegální těžbu uhlí v Donbaské pánvi. Ukrajinské uhelné doly jsou považovány za jedny z nejnebezpečnějších na světě. Podle statistik tam v letech 1991-2008 přišlo o život více než 3700 horníků. Samotná těžba z hluboce uložených uhelných sedimentů se ukázalo být příliš nákladná, proto bylo mnoho dolů uzavřeno. Obtížná ekonomická situace a rostoucí nezaměstnanost přinutily místní k těžbě uhlí z nelegálních

a nebezpečných šachet. Filip Singer ve svém cyklu „Donbas Coal Basin" ukazuje život průmyslového regionu. Na fotografiích vidíme horníky pracující v dolech, které ještě fungují, a obyvatele Donbasu a Doněcku těžící uhlí nelegálně. Mrazivá a dusivá atmosféra fotografií poněkud připomíná tu z příběhu „Andrei na Białorusi", který Singer fotografoval v rámci projektu „At the Border". Ještě více se však dají spojovat s apokalyptickou krajinou ruského Norilsku, který fotografoval o několik let dříve. Devastace prostředí se pro Singera stala hlavním tématem, kolem kterého tehdy budoval své fotoreportáže. Ukrajinští horníci do tohoto kánonu zapadli nejen tematicky, ale i vizuálně. Rozložení industriálního městského prostoru s kontrastní a pórovitou strukturou země, betonových konstrukcí a obytných budov je pozadím pro zde pracující lidi. Ačkoliv je vizuálně atraktivní a reprodukuje těžkou situaci, v níž se region ocitl, zdá se být materiál poněkud jednovrstvý. Soustředí se na vnější stránku hornické práce a na industriální krajinu. Na fotografiích se objevují lidé, ale zdají se být pouhým doplňkem k expresivní krajině. Materiál je sice vizuálně atraktivní, ale jako cyklus neobsahuje překvapení. Výjimečná homogenita je zároveň silnou i slabou stránkou tohoto cyklu. Kompaktnost prezentovaného příběhu vzájemně pojí jednotlivé obrazy, ovšem jejich intenzita a vzájemné poměry jednotlivých prvků kompozice (silueta, krajina, světlo, struktura) jsou založeny na jednom schématu. Nedozvídáme se, kdo jsou lidé na Singerových fotografiích, dozvídáme se ale, jak a kde pracují. Příběh tak můžeme chápat jako esej věnovanou jisté profesní skupině spíše než univerzální příběh lidského údělu.

Téma vyprávění, na něž se soustředil Janis Pipars, mu, podobně jako v případě „Free Generation" Agnieszky Rayss, vnukla koordinátorka projektu. Je to už druhý materiál týkající se mladé generace Ukrajinců v rámci projektu „Ukrainian Journey". Pipars se vypravil do průmyslového Dněpropetrovsku v roce 2009. Fotograf pozoroval studenty na kolejích, v kulturních domech, během zábavy a přednášek na místní Hornické akademii. Mladí lidé byli podobně jako u Rayss fotografováni bez jasného kontextu, čímž se příběh stal univerzálnějším a leží na protilehlém pólu vůči Singerovu příběhu. Není to ale tak anonymní prostor jako u Agnieszky Rayss. Občas se objeví kousky upadajícího a rozkládajícího se městského organismu, ale ten neovládá záběr, jako tomu bylo u Singera.

Každodenní život studentů z Dněpropetrovsku je běžný a odehrává se mezi kolejí a vysokou školou. V některých situacích potkáváme mladé rodiny, které se ve studentských ubytovnách snaží vybudovat svůj soukromý prostor. Jde o jednu ze zajímavějších reportáží, které ve svém díle Lotyš realizoval. Podařilo se mu předvést každodenní rutinu bez spektakulárních okamžiků. Obzvláště část věnovaná životu na kolejích, v níž společně s fotografem navštěvujeme jednotlivé pokoje mladých lidí, se zdá být zajímavá. Provizorní instalace, sušící se povlečení, které zakrývá téměř každý kousíček prostoru, změť bot, kabelů, počítačů a všudypřítomný nepořádek dobře vystihují náhradní studentský, provizorní svět. Tento příběh mohl být realizován s větším soustředěním, třeba by stačil příklad jedné rodiny nebo vybrané skupiny studentů. Pravděpodobně by to posílilo sílu sdělení Lotyšova příběhu. Protože existuje celková, průřezová možnost prožití studentského života? Fotografie takovýto způsob pravděpodobně nepřináší, ale množství času stráveného s hrdiny to může usnadnit. Materiál Janise Piparse sice dobře začal, ale při správném množství vynaložené práce by se mohl rozvinout do

hodnotného příběhu. To se ale nestalo, což opětovně obnažilo nedostatečné zapojení Lotyše do skupinového projetu, proto se „U" stalo posledním podnikem kolektivu, k němuž byl Janis Pipars přizván.



fot. 74 Filip Singer z cyklu „Donbas Coal Basin" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2009



fot. 75 Janis Pipars z cyklu „Students in Eastern Ukraine" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2008

4.9

Andrej Liankevič / Ivan Kurinnoy – Sestry

Běloruský fotograf Andrej Liankevič svou spolupráci s kolektivem zahájil příběhem od civilizace odříznuté, opuštěné vesnice Kuzbej. „Abandoned Village" je další reportáž odehrávající se v karpatské vesnici. Situace je analogická k té, kterou fotografoval Jan Brykczyński, s tím rozdílem, že místo širokého místního společenství se Liankevičovými hrdinkami staly dvě starší ženy, poslední obyvatelky vymírající karpatské osady. Kalina (52) a Hanna (67) se nerozhodly jít ve stopách ostatních obyvatel venkova a neemigrovaly do většího města. Jsou to poslední osoby obývající 25 statků, z nichž se původně skládala vesnice. Hanna je hluchoněmá, takže jediným lidským hlasem, který Kalina nejčastěji slyší, je její vlastní. Ale nestěžuje si, protože má rádio a mobilní telefon, na němž si dobíjí kredit jednou měsíčně, když si jde vyzvednout důchod do sousední vesnice. Cesta jí zabere několik hodin a vede přes hory. Ženy jsou po několik měsíců v roce odříznuty od světa a pomoc od sociálních pracovníků mohou očekávat jen v létě, protože v zimě nejsou cesty sjízdné.
Andrej Liankevič nalezl nesmírně výrazné a symbolické téma. Historie společenství, která je zároveň sociální drama i intimní vyprávění. Pro pozorování lidského života v univerzálním rozměru v makro měřítku se nebylo nutné uchylovat k metaforám. Situace se v tomto případě odehrává v reálném čase a velmi doslovně. Dvě osaměle žijící ženy izolované od vnějšího světa nejsou symbolem osamělosti, pomíjivosti a života mimo čas, jsou toho přímým příkladem. Černobílé Bělorusovy fotografie zdůrazňují lehce nereálný svět, v němž sestry žijí. Chybí tu ale cokoliv z pohádkovosti Bojků, které fotografoval Brykczyński. Je to spíše svět duchů a vzpomínek, protože z deseti sourozenců už čtyři zemřeli a ostatní sestry neviděly déle než čtyři roky. Starší ženy, které se i přes migrační trend nerozhodly odejít z rodné vesnice, učinily odvážné a dramatické rozhodnutí. Odsoudily se k osamělému potýkání s nesnadnou, vždyť je venkovská, realitou. Izolaci a absenci kontaktu s vnějším světem navíc podtrhuje postižení jedné ze sester.
Tak jako v případě několika jiných fotografů se téma uchopené Liankevičem kryje s projektem, který realizoval mimo práci na „U". Bělorus hledal pozůstatky pohanského kultu v této části Evropy, který přetrval v malých vesnicích vyřazených ze současné civilizace. Stylistika autorského projektu a fotografie, které vznikly v rámci „U", si jsou esteticky podobné. Jednalo se o pokus redefinovat své umělecké postoje a najít nový vizuální jazyk po letech práce v tiskových agenturách a časopisech. Klidné, statické, černobílé záběry, hra s ostrostí obrazu a technické nedokonalosti fotografií tvořily jasný signál skoncování s dosavadními zvyky.
Cyklus doprovázela 6minutová multimediální prezentace nazvaná „Abandoned Ukrainian Village",[181] kterou Liankevič připravil společně s německým novinářem Ingem Petzem, autorem textů k Lianevičovým fotografiím.

181 https://vimeo.com/7149055

Při přechodu k dalšímu materiálu se nemohu zbavit dojmu, že i když vznikaly individuální práce jednotlivých fotografů nezávisle, zdá se mi být propojení mezi nimi (i když někdy skryté a sekundární) významné. Vezměme si příklad Filipa Singera a Janise Piparse, kteří fotografovali industriální, východní Ukrajinu. První z nich se soustředil na horníky, zatímco druhý se zaměřil na báňskou vysokou školu. Podobných vztahů si všimneme u Liankeviče a Brykczyńského, fotografujících venkovské společnosti v Karpatech. Když síť závislostí tvoříme dál, je těžké oddělit Piparsův materiál od cyklu Agnieszky Rayss, kde jsou společným jmenovatelem mladí lidé vychovávání po pádu Sovětského svazu. Geografickým spojením materiálu Justyny Mielnikiewicz a mého je Krym, který v obou případech sehrává podstatnou roli. Na konec se Liankevičův příběh spojuje analogickým příbuzenstvím svých hrdinek se „Siostrami Broni" (Sestry ve zbrani) Rusa Ivana Kurinnoye, což jsou vzájemně příbuzné veteránky 2. světové války v Kyjově.

Dvojčata Galina a Maria konají 9. května, v Den vítězství, tedy výročí zakončení Velké vlastenecké války (jak je v Rusku nazývána 2. světová válka) svou pouť po Kyjově s vyobrazením generála Žukova. Na fotografiích vidíme dvě starší ženy (identicky oblečené, jak to mají dvojčata často ve zvyku), které s vyzdobeným portrétem sovětského generála značných rozměrů procházejí ulicemi Kyjeva. Je to událost skoro stejně nereálná, jako v případě od civilizace izolovaných sester, které fotografoval Liankevič. Sice tu místo horské krajiny v pozadí vidíme několikamiliónové město, ale nepřizpůsobení stařenek prostoru, v němž se nacházejí, je evidentní. Srážka slavnostně oblečených (do velmi neměstské módy) veteránek se současným, realistickým a hrubým Kyjevem je téměř groteskní, podobně jako rituál, kterému se oddávají.



fot. 76 Andrej Liankevič z cyklu „Abandoned Village" v rámci projektu „U" © Sputnik Photos 2008



fot. 77 Ivan Kurinnoy z cyklu „Sisters in Arms“ v rámci projektu „U“ © Sputnik Photos 2009

4.10

Andrej Balco – „3 Days Form Europe“

Jediný příběh, který stejně jako v případě projektu „At the Border” vystupuje samostatně, je ten, na kterém pracoval Slovák Andrej Balco. Osobitost tohoto příběhu nespočívá ve formálním řešení, jako tomu bylo předtím, ale ve výběru tématu a patchworkovém zvolení motivů. I přes skutečnost, že Balco stejně jako Singer a Pipars fotografuje východní Ukrajinu, zdá se jeho příběh tvořit zvláštní svět. Antracyt je industriální, padesátitisícové město, ležící v Luhanské oblasti. V samotném městě, které téměř z poloviny obývají Rusové, se nacházejí čtyři uhelné doly a jiné průmyslové závody. Žádná z těchto skutečností ale Andreje Balce, který velmi subjektivně, surrealisticky a se smyslem pro humor tak charakteristickým pro slovenskou dokumentární fotografii interpretoval toto na pohled průměrně městečko, neovlivnilo. Na fotografiích nenajdeme odkazy na průmyslové kontexty, jak tomu bylo u Singera. Roli tu nehraji ani odlišná demografie Antracytu. Balco vytváří univerzální prostor odtržený od pozadí. Výjimkou je Leninův pomník, ale fotografován přes hustě padající sníh i tak jasný symbol ztrácí na čitelnosti. Pokaždé, když se dívám na snímky z tohoto cyklu, mám dojem, že autor vůbec neodjel ze Slovenska. Univerzalismus situací a prostoru je tak dominantní, že jsem schopen podlehnout této iluzi. Proto pro mě tento příběh tvoří samostatnou kapitolu celého projektu „U”. Nedokáži zde najít spojení s jinými cykly ani ve druhém, ani ve třetím plánu. S výjimkou těch nejsamozřejmějších plynoucích z geografie. Jde o spojení čistě intelektuální, spojené s mými znalostmi o cyklu, protože na fotografiích to nevidím. Proto považuji cyklus Andreje Balca za nesmírně zajímavý a opět narušující definovaný charakter výpovědí fotografů Sputnik Photos.



fot. 78 Andrej Balco z cyklu „3 Days From Europe“ v rámci projektu „U“ © Sputnik Photos 2009

4.11

Kniha „U“

Evropská premiéra projektu, která měla proběhnout ještě v roce 2009, se nakonec posunula na jaro 2010, kdy výstava zavítala do galerie Noorderlicht v Groningen. Šlo o dobu napjatých vztahů mezi koordinátorkou projektu a fotografy Sputnik Photos s ohledem na organizační zanedbání a finanční konflikty. Kolektiv se začal obávat o osudy projektu, a že jejich společné úsilné nebude dostatečně dobře prezentováno. I přes výstavu v prestižní nizozemské galerii nadšení a důvěra k další spolupráci s externím týmem téměř úplně zmizely. Za takovéto situace se fotografové Sputnik Photos rozhodli zanechat trvalou stopu po ukrajinském projektu bez ohledu na to, jak by se měl vyvinout další osud projektu. Na podzim 2010, kdy se ukázalo, že kolektiv disponuje malými úsporami v rámci finančního příspěvku z Visegrádkého fondu, padlo rozhodnutí o vydání malé publikace rekapitulující projekt.
Skromná kniha „U“,[182] která vyšla v nákladu 300 výtisků, představovala už druhý vydavatelský počin Sputnik Photos. Tentokrát na ní měla Ania Nałęcka větší podíl než při projektu „At the

182 Sputnik Photos „U“ ; Sputnik Photos, Varšava 2010; ISBN: 978-83-972485-1-9

Border". Kniha a textový blok, jejichž velikost diktovaly finance, se ocitly v šedé zásilkové obálce. Toto řešení umožnilo ušetřit na knižní obálce, když se obálka proměnila v zásilkový obal. Lepenková obálka s bílým sítotiskem-logem projektu nejenom umožnila značnou úsporu, ale především tak kniha získala velmi výraznou a rozeznatelnou formu. Zajímavým krokem bylo rozhodnutí příjemce knihy při prvním kontaktu s ní. Konkrétně, aby se dostal dovnitř publikace, musel roztrhnout obálku a poškodit tak unikátní exemplář. Toto interaktivní a na danou dobu dosti inovativní opatření rozšířilo vnímání fotografické publikace jako objektu. Při pozdějších realizacích Nałęcka opakovaně využívala surové materiály a vědomě využívala chyby procesu vzniku knihy nebo provokovala interakcí s objektem. Každý exemplář knihy byl ručně očíslován a podepsán autory. Fotografové vlastnoručně do obálek vkládali textové bloky a následně obsah zalepovali. Vše zdokumentoval krátký film[183] propagující publikaci. Textový blok nevyžaduje speciální popis, protože šlo spíše o katalog individuálních fotografických projektů vzniklých v rámci „U", než o zcela promyšlený edičně-sekvenční celek. Vedle fotografií se v publikaci ocitly úryvky textů ukrajinských spisovatelů Serhije Žadana a Ireny Karpy. Důležité bylo, že tyto texty nedoprovázely výstavy projektu, takže si svou premiéru odbyly společně s vydáním knihy „U".



fot. 79 Kniha „U" © Sputnik Photos 2010

183 https://vimeo.com/16352436

Práce na publikaci přinesla mnoho uspokojení a její nenáročná podoba dokázala, že i s minimálním rozpočtem lze vytvořit zajímavý objekt. „U" se i přes skromnou, ale zato výraznou, formu dokázal prosadit na dynamicky rostoucím trhu fotografických knih, které ještě v Polsku nebyly příliš oblíbeným jevem. Teprve následující roky měly Sputnik Photos zapojit do vydavatelské činnosti a z kolektivu se měl stát středoevropský průkopník nezávislých publikací propagujících dokumentární fotografii. Publikaci prezentovaly prestižní portály věnované nezávislým publikacím, jako je Self Publish Be Happy,[184] který v Londýně založil Bruno Ceschel, a Little Brown Mushroom[185] vedený fotografem agentury Magnum Alece Sothem. Práce na „U" byla také cennou zkušeností, co se propagace a distribuce publikací týče. Celý náklad se vyčerpal poměrně rychle a v současnosti je z knihy „U" vyhledávaný sběratelský objekt.

184 http://www.selfpublishbehappy.com/

185 https://littlebrownmushroom.wordpress.com/

5. KAPITOLA

„Is(Not)" 2010-2011

5.1

Nová struktura

IS(not) byl pro Sputnik Photos přelomový projekt z uměleckého i organizačního hlediska. O jeho výjimečnosti svědčí i samotné místo, Island, které geograficky narušilo východoevropské zájmy kolektivu. Šlo o projekt, které zformoval a zacelil strukturu skupiny pro následující roky fungování. Po téměř 4 letech a dvou realizovaných projektech se formule, podle níž kolektiv jednal, vyčerpala. Nárazová vnější koordinace a spolupráce s Christinou Medycky, z níž se obzvláště během poslední fáze posledního projektu stala příčina konfliktů a nedorozumění, byla ukončena. I fotografický tým vyžadoval přeskupení, protože jasné nepoměry v zapojení jednotlivých členů Sputnik Photos začaly být příliš zřejmé. Přirozeným by se mohlo zdát rozšíření týmu pracujícího a řídícího v Polsku, protože množství povinností začalo spolu s mírou rozrůstajících se aktivit přerůstat varšavskou část kolektivu. Fotografové museli, pokud chtěli přemýšlet o další spolupráci, přeorganizovat strukturu.
Řešení se objevilo společně s přizváním Marzeny Michałek-Dąbrowské, kulturní animátorky spolupracující několik let s Akademií rozvoje filantropie v Polsku (Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce), která mi už nějakou dobu asistovala při fotografování, ke spolupráci. Organizační schopnosti a energie Michałek-Dąbrowské se projevily velmi rychle. S ohledem na svůj zájem o Island nová koordinátorka navrhla sepsání žádosti o realizaci projektu v rámci EEA Norway Grants.[186] I přesto, že Island neležel v okruhu uměleckých zájmů kolektivu, fotografové na návrh rádi přistoupili. Práce na místě s tak odlišným kontextem mohla pro všechny představovat zajímavé odskočení si od pevně definovaného postsovětského prostoru. Dalším argumentem pro realizaci tohoto projektu bylo samotné financování, které umožňovalo rozmach a přípravu plně profesionálního podniku. Rozsah grantu přinášel možnost vydání exkluzivní knižní publikace, produkci 2 kompletů výstav a doplnění týmu o koordinátora, kurátora, grafika a spisovateli, kteří měli na projektu spolupracovat. S ohledem na to, že aktivity měly mít polsko-islandský rozměr, se do projektu kromě mě zapojili Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński a dva pozvaní fotografové Adam Pańczuk[187] a Michał Łuczak.[188] Poláci měli pracovat ve fotograficko-literárních dvojicích ve spolupráci s islandskými spisovateli Huldarem Breiðfjörðem, Sindri Freyssonem, Hermanem Stefanssonem, Kristín Heiðou Kristinsdóttir a Sigurbjörg Þrastardóttir.

186 http://eeagrants.org/

187 http://adampanczuk.pl/

188 http://michal-luczak.com/

Pětiosobový fotografický tým se ukázalo být poměrně snadné koordinovat a zároveň měl zaručovat dostatečnou různorodost uměleckých postojů. Adam Pańczuk v roce 2010 dokončoval práci na svém individuálním projektu „Karczeby", který mu přinesl uznání.



fot. 80 Adam Pańczuk z cyklu „Karczeby" 2010

Mnohokráte oceněný cyklus portrétů vyprávěl o velmi osobitém vztahu člověka s místem jeho původu. Tato závislost na vlastních kořenech a připoutání k půdě je jednou z nejsugestivnějších výpovědí o vesnici v historii polské fotografie. Cyklus představuje osobní komentář prostoru, z něhož pochází sám autor. Surrealistická aranžmá, v nichž se člověk proplétá s okolní krajinou, využívají přítomnost zvířat, ludických obrazů a předmětů denní potřeby. Pańczuk vesnici popisuje metaforicky, ale vize, kterou nabízí, má daleko k pohádkovému a romantickému folklóru. Fotografie v sobě, i když nerealisticky, obsahují syrovost venkovského života, kde jsou smrt a pomíjivost vedle těžké práce přirozenými složkami tohoto světa. Pańczuk je skvělý pozorovatel a dobře chápe témata, která fotografuje. Každý z prvků kompozice tu má svůj význam, Symbolicky se vztahuje k individuálním zkušenostem fotografovaných hrdinů i samotného autora. S porozuměním tématu Pańczukvi pomohly několikaleté dřívější reportérské pokusy o portrétování polského venkova. Tehdy vzniklé pojetí, ačkoliv v mnoha momentech hodnotné, umělce neuspokojovalo. Teprve u portrétních kompozic se mu podařilo dosáhnout natolik osobitého charakteru sdělení, který by neopakoval vizuální klišé polského venkova. Šlo o důležitý cyklus, který předdefinoval Pańczukův přístup k fotografii. Z projektu vzniklá fotografická kniha „Karczeby"[189] získala mezinárodní ohlas a upevnila pozici fotografa.

189 Adam Pańczuk „Karczeby"; vlastní náklad, Varšava 2013; ISBN 978-83-937417-0-0

Adam Pańczuk se zdál být s ohledem na výjimečný přístup k fotografickému dokumentu vhodným kandidátem pro spolupráci se Sputnik Photos. V islandském projektu po vzoru „Karczeb" odkazoval na ludické legendy ostrova.



fot. 81Michał Łuczak z cyklu „Brutal" 2010

Přítomnost Michała Łuczaka v „IS(not)" pramenila z mých dřívějších kontaktů s fotografem na české škole ITF. Kontakt nabral na intenzitě, když se Łuczak v roce 2009 přestěhoval do Varšavy a začal spolupracovat s týdeníky: „Przekrój" a „Polityka". Pro Łuczaka pocházejícího z Katovic byly slezské kořeny vždy ústředním bodem jeho fotografických hledání. Po zakončení práce na cyklu „Nikisz" dokumentujícím život katovického Giszowce – hornického města-zahrady z přelomu 19. a 20. Stoleti, Łuczak zahájil dlouhodobý projekt o mladých hornících a obrozující se těžbě černého uhlí v Horním Slezsku. Šlo o další příběh o místě, kde Łuczak vyrůstal a v současnosti bydlí. Podobně jako u Pańczuka se východiskem pro práci stala silná potřeba komentovat místo, které je podobně jako polský venkov zatížené silným stereotypem. Jedním z klíčů k prezentaci industriálního a vizuálně silně definovaného regionu se stala intimnost a soukromé příběhy několika hrdinů, které Łuczak pozoroval. Jedním z nejvýraznějších projektů fotografa o Slezsku je příběh katovického nádraží, který autor nazval „Brutal". Nádraží se předtím, než bylo v roce 2011 zbořeno a přestavěno, stalo symbolem unikátní brutalistické architektury 70. let a prosperity tehdejších orgánů (prvního tajemníka strany Edwarda Gierka, který pocházel z Katovic). Nádraží však před zbouráním nebylo spojováno s architektonickou perlou. Šlo o syrové místo znetvořené plastovými stánky a po jeho

interiéru náhodně rozesetými kiosky. Jeho mnohavrstevnatá architektura byla plná zákoutí a prostor, které si upravili místní bezdomovci. Jeho originální strukturu narušily nekontrolované nádory malé prozatímní architektury. Łuczak hyperrealisticky reprodukoval syrovost prostoru a s ním spojených lidí. „Brutal" je esej loučící se s místem pro město symbolickým a zároveň komplikovaným. V roce 2012 vydaná kniha, která vznikla ve spolupráci s návrhářkou Aniou Nałęckou a Andrzejem Kramarzem, kurátora projetu „IS(not)", byla uznána za nejlepší publikaci v soutěži Fotopublikace roku 2013 v kategorii selfpublish.
Pozvání dvou nových fotografů k spolupráci se ukázalo být dobrým a osvěžujícím rozhodnutím. Kromě evidentních uměleckých hodnot, které vnesli Łuczak s Pańczukem, šlo o rozměr praktického rozšíření týmu mohoucího působit lokálně díky rozdělení povinností. Od tohoto okamžiku následovala jasná koncentrace aktivit v Polsku a zároveň oslabení účasti zahraničních členů kolektivu. Úzce se to pojilo s organizováním a financováním budoucích projektů. Posun těžiště ještě více směrem k Varšavě vyplynul ze zkušeností z předchozích projektů, při nichž zahraniční tým nevykazoval dostatečné zapojení. Následkem tohoto rozhodnutí bylo vytvoření silného ústředního centra a monolitického týmu navzájem spolupracujících fotografů. Usnadnilo to řízení a oslabilo potencionální umělecké napětí, které plynulo z různorodosti provokované mezinárodním složením.
Při příležitosti různých popisovaných skupinových aktivit už několikrát zmíněný Andrzej Kramarz se stal kurátorem projektu a měl dohlížet na přípravu výstav a publikací shrnujících projekt. Účast Kramarze na „Is(not)" byla klíčová. Jeho zkušenosti jako člena programové rady Měsíce fotografie v Krakově nebo z fungování nadace Imago Mundi se ukázaly být cenné při uměleckém dohledu na projekt Sputnik Photos. Fotografové měli poprvé příležitost pracovat v tak jasně definované struktuře. Individuálně vznikající projekty byly průběžně, intenzivně konzultovány s kurátorem, který měl kromě partnerského podílu rozhodující roli v uměleckých otázkách. Fotografům to pomohlo s tvorbou příběhu a grafikovi s pozdější prací na knize.

> *Andrzej sehrál v mém projektu velmi podstatnou roli. Ze začátku jsem měl dva nápady na dva různé příběhy. Jeden o rituálním shánění ovcí, druhý o každodenním životě malého venkovského společenství. Andrzej rozhodně volil druhé téma a tak vznikl cyklus „Arnes". To a pozdější práce na editování materiálu, během níž došlo k rozdílným názorům, bylo mou první zkušeností s tak rozhodnou kurátorskou intervencí do práce fotografa. Nyní, když se na to dívám s časovým odstupem, myslím si, že to bylo dobře.*[190]

Kramarz vykazoval obrovské zapojení do tvorby koncepce výstavy, kde během výběru fotografií uděloval velmi jasné pokyny ohledně velikosti a způsobu zarámování prací a jejich rozložení v prostoru galerie. Za zmínku stojí, že po celou dobu spolupráce se Kramarz

190 Rozhovor s Janem Brykczyńským vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku". Varšava, leden 2016.

zdržoval na Havaji, kam se trvale odstěhoval z Krakova. Veškerá setkání a konzultace probíhaly v online režimu a přesto fotografové neměli pocit, že by byla komunikace ztížená, jako u dřívějších projektů. Osoba externího kurátora byla důležitá ještě z jednoho důvodu. Doposud za konečný výsledek projektu zodpovídali samotní fotografové, často s mým značným podílem, což mohlo vést v dlouhodobější perspektivě k narušení demokratické struktury kolektivu. Paralelní funkce fotografa a uměleckého ředitele projektu byla dosti nepohodlná, a když se objevil návrh, aby roli kurátora převzala důvěryhodná osoba zvenčí, kolektiv takovéto rozhodnutí s úlevou přijal. Díky dílu a zkušenosti Andrzeje Kramarze a také osobní známosti s umělcem mohli fotografové takovémuto kurátorovi projektu plně důvěřovat.

Spiritus movens projektu „IS(not)" byla Marzena Michałek-Dąbrowska, která se od tohoto projektu se Sputnik Photos spojila natrvalo, když koordinovala jeho budoucí aktivity. Dovolím si riskovat tvrzení, že teprve nyní kolektiv získal skutečně stabilní strukturu a jasně definoval funkci jednotlivých členů. Nová koordinátorka zodpovídala za sepsání grantové žádosti na islandský projekt. Je nutné zmínit, že norské dotace doposud využívaly jen velké státní instituce (např. Národní muzeum ve Varšavě (Muzeum Narodowe w Warszawie), festivaly a organizace s mnohem většími zkušenostmi než Sputnik Photos. Přesto kolektiv podporu získal a „IS(not)" se stalo vzorovou aktivitou prezentovanou Ministerstvem kultury a národního dědictví (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Marzena Michałek-Dąbrowska zodpovídala za zorganizování 3 výstav na Islandu, 3 v Polsku, organizaci produkce a logistiky mezi zeměmi (cca 0,5 tuny fotografií), kontakty s islandskými partnery projektu a s celým kreativním týmem z Polska a Islandu. To vše bylo třeba ohodnotit a umístit do harmonogramu projektu. Tyto aktivity byly natolik rozsáhlé, že nepochybně přesahovaly organizační kompetence samotných fotografů, což ale neznamenalo absenci podpory ze strany kolektivu. Ovšem většina organizační činnosti ležela na koordinátorce.

Jako další se přizvání k spolupráci dočkala Magdalena Gorlas, která se měla postarat o mediální tvář projektu. Novinářka, která v minulosti pracovala s Adamem Pańczukem v jedné redakce deníku Głos Wielkopolski (Hlas Velkopolska) se měla postarat o to, aby byla rozsáhlá činnost kolektivu správně propagována. I tato spolupráce měla trvat po několik následujících let, jak při skupinových projektech Sputnik Photos, tak při individuálních aktivitách jednotlivých fotografů.

Celý tým doplnila Ania Nałęcka, která se stejně jako u předchozích projektů postarala o celý grafický design projektu. Její vklad do návrhu fotografické knihy a spolupráce s Andrzejem Kramarzem se ukázaly být jedním z nejdůležitějších faktorů podílejících se na úspěchu projektu. O tom budu psát později v kapitole věnované publikaci „IS(not)".

5.2

Adam Pańczuk, Sindri Freyson – „Hidden People"

Struktura práce na IS(not) pro fotografy představovala novou zkušenost. Společně s islandskými spisovateli měli vytvořit příběh, v němž by text a fotografie tvořily rovnocenné součásti celku. Práce ve dvojicích měla tvořit střet dvou postojů: cizího s místním. Ten první zastupovat fotograf, návštěvník zvenčí, vetřelec nechápající místo, na kterém se ocitl. Na opačném pólu se ocitl místní spisovatel, tedy někdo, kdo byl přinejmenším podle předpokladů chápal prostor, který ho obklopuje. Spojení těchto dvou extrémů se podílelo na velmi autorské interpretaci ostrova. Srážka naivních postojů návštěvníka, kterému se zdá, že je objevitel, a extrémně protilehlých stanovisek místních spisovatelů se projevilo ve výběru témat, které navrhli samotní fotografové. Izolace, cesta kolem ostrova, elfové, geotermální energie a život farmářů chovajících ovce postavily Poláky do obtížné situace poměřování se s největšími islandskými stereotypy. Překvapivé je, že i přes vědomí si navrhovaných klišé Islanďané souhlasili s realizací nápadů cizinců. Šlo o riskantní úkol, který mohl skončit banálním a očividným výsledkem. Na štěstí pro projekt se díky práci v tandemech k populárním tématům přistupovalo autorsky, se subjektivním odrazem od stereotypu.
Spisovatelé plnili kromě kreativní ještě jednu velmi důležitou funkci. Stali se z nich průvodci fotografů po ostrově, často přitom vystupovali v roli spojky s místní společností. Díky tomu se mohli umělci cítit bezpečněji a s větším soustředěním realizovat vizuální materiál. Dvojice Adam Pańczuk–Sindri Freysson svou část projektu věnovali otázce, která se nedá ukázat.

> *Takové téma neexistuje, děkuji, dobrou noc!" – to byla moje první reakce na návrh fotografa Adama Pańczuka prozkoumat skrytý svět Islandu. Trochu mě překvapil. „Znovu ten hrozný stereotyp o elfech!" – pomyslel jsem si. Ale stereotypy se neberou odnikud. Čím déle jsem o tom přemýšlel, tím zajímavější se mi zdála vivisekce tohoto stereotypu, stále tak překvapivě životaschopného a čiperného. A pak jedeme po pusté dálnici přes Island, do blankytně zahaleného červnového večera léta páně 2010 a hledáme osoby, které nám můžou něco povědět o víře v elfy na dnešním Islandu.*[191]

Freyssonova reakce dobře ilustruje frustraci spisovatele spojenou s nápady fotografů. Zkoumání vztahů lidmi s elfy lze přirovnat ke kontinentálním spojením lidí s trpaslíky. Téměř groteskní nápad a v případě Islandu navíc ještě dost stereotypů. I přes obavy se dvojice rozhodla změřit síly s tématem elfů.

> *Na Islandu jsem chtěl ukázat víru člověka v něco nadpřirozeného.*[192]

191 Sindri Freysson„IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.7

192 https://www.szerokikadr.pl/fotograf-miesiaca/adam-panczuk

S takovým předpokladem začínal na materiálu pracovat Adam Pańczuk. Spolu se spisovatelem cestoval po oblastech Islandu, kde víra v elfy zůstávala stále živá. Během jízdy od farmy k farmě Freysson hromadil příběhy a Pańczuk fotografoval.



fot. 82 Adam Pańczuk z cyklu „Hidden People“ v rámci projektu „IS(not)“ © Sputnik Photos 2011

Cyklus se zúročil sérií barevných portrétů lidí v islandské krajině. Síla těchto obrazů spočívala ve srážce výrazné krajiny a jemných gest fotografovaných postav. Pańczuk fotografoval hlavně v noci, což určilo výraznou barevnost cyklu. Magické světlo bílých nocí koresponduje s nereálnou atmosférou materiálu. Díky téměř nezaznamenatelným gestům dlaní, ve vlasech ukrytým obličejům a zavřeným očím se tyto prosté portréty stávají fascinujícími. Jejich prchavost je posílena příběhy, o něž se podělili se spisovatelem. To vše se postaralo o to, že se hrdinové snímků nacházejí mezi reálným světem a tím ze své víry. Nenajdeme tu nic z pohádkového folklóru. Trička, bundy a špinavé pracovní kombinézy jsou atributy skutečných lidí s konkrétní historií v pozadí. Do nereálné atmosféry zapadla místa, na nichž Pańczuk fotografoval. Horizont fjordů, mechem porostlá láva nebo barevné květy se velmi snadno mohly stát součástí kýčovitě krásné islandské krajiny. Pańczukovi se ale podařilo vyhnout této sentimentální povrchnosti. „Ukryci ludzie“ (Skrytí lidé) pokračují v hravých zájmech fotografa.

To, co vzniklo při příležitosti cyklu „Karczeby", se na Islandu zjednodušilo na krajinu, postavy a výraznou barvu, která byla první zkušeností fotografa tohoto druhu.

5.3

Michał Łuczak, Herman Stefansson – „To be an Island"

> *Ostrované nepotřebují speciální pojem pro něco pro ně tak přirozeného, jako je život na venkově. Bylo by jednoduše příliš obecné a nepřesné. Stejně dobře by bylo možné vytvořit speciální slovo pro lidskou bytost, která dýchá vzduch nebo pro stav závislosti na síle zemské přitažlivosti. Bydlet na ostrově znamená být izolovaný. Nemusí to sebou nezbytné nést pocit osamělosti.*[193]



fot. 83 Michał Łuczak z cyklu „To be an Island" v rámci projektu „IS(not)" © Sputnik Photos 2011

Spisovatel a hudebník Herman Stefansson provázel po ostrově Michała Łuczaka. Podobně jako u dříve popsaného Pańczukova a Freyssonova cyklu se dvojice snažila ilustrovat abstraktní téma. Přemýšlím, jestli v případě popisované literárně-fotografické spolupráce slova triumfují nad obrazem? Nebo je to možná naopak? Fotografie je médium, které dokáže reali-

193 Herman Stefansson „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.51

sticky, s detaily zaznamenat realitu, která nás obklopuje. Jak si lze tedy vysvětlit tak abstraktní pojem, jako je izolace na jazyk fotografie? Slova se z podstaty dějí abstraktně. Provokují naší představivost a nutí nás ke tvorbě obrazů. Hledají ilustrace, abychom se mohli cítit bezpečněji, protože to, co jsme viděli a zaznamenali, bereme velmi často jako jistotu. Určit referenční bod, který nám umožní zorientovat se. Není nic chybnějšího. Protože to, co nám nabízí fotografie, velmi často vůbec není důkazem existence. Dokonce i dokumentární fotografie je médium, které nás velmi často oklamává, vyvolává iluze a je zavádějící. Kvůli obrazům, a spíše jejich sekvencím, se ztrácíme. Vztahy mezi nimi vytvářejí napětí, které odreálňuje skutečnost, která se nám na jednotlivých obrazech může zdát být realistická. Při prohlížení Łuczakových snímků z Islandu se ztrácím, nerozumím, uniká mi spojení mezi jednotlivými fotografiemi. A možná díky tomu začínám cítit a logiku zatlačuji do pozadí. Na černobílých kompozicích se nic neděje, je tam prázdno a pochmurno a lidé fotografovaní dokonce velmi z blízka se zdají být nepřítomní. Jako by je nezajímalo, jestli jsou právě fotografováni. Jedny krajiny se rozmývají za mokrým sklem, jiné rozedrané ztrácejí svůj horizont tak, že nevíme, kde je nahoře a kde dole. Nevýrazné amorfní krajiny čas od času přeruší ostrá geometrická linie budovy, zrezivělá konstrukce nebo ostnatý drát. Několikrát se objeví mapy. Ta doslovná, s hrnkem kávy na hypsometrických liniích fjordů se objevuje jen jednou. Zřejmě je bez tohoto povinného motivu vyprávění o cestě neúplné. Jiné mapy jsou atraktivnější, protože jsou poskládány z rybích nebo ptačích pozůstatků a mnoha abstraktních tvarů. Můžeme je interpretovat libovolně. I tak to nemá význam, protože se nacházíme na ostrově. Jsme omezeni jeho geografií. Nejvíce poškozená jsou zvířata. Zbavená svobody, mrtvá nebo úplně bezbranná, neschopná udržet se na vlastních nohách. Mohlo to být pěkné místo, ale je deformované, drsné a syrové. Nejsem si jistý, jestli právě to znamená izolace, ale necítím se na tomto místě bezpečně. Možná bylo Łuczakovým úmyslem vytvořit odstup, aby izoloval prostor a příjemce od sebe navzájem.

5.4

Agnieszka Rayss, Sigurbjörg Þrastardóttir – „Earth Bleeds Water"

> *Ti, kdo chtějí potkat neznámé a vyměnit si s nimi názory, se vypraví na termální koupaliště. Ti, kdo chtějí potkat neznámé a podělit se s ním o klepy, se vypraví na termální koupaliště. Ti, kdo jsou unavení, se vypraví na termální koupaliště. Ti, kdo jsou přepracovaní, se vypraví na termální koupaliště. Ti, kdo už nepracují, se vypraví na termální koupaliště.*[194]

Rytmický text islandské básnířky nás uvádí do příběhu, na němž pracovala společně s Agnieszkou Rayss. Island je nejbohatší rezervoár sladké vody na světě. Nachází se v ledovcích,

194 Sigurbjörg Þrastardóttir „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.143

gejzírech, pramenech horských řek a v jezerech. Voda kromě toho, že je nezbytná pro život, což není nijak výjimečné, ale také velmi výrazným způsobem formuje život ostrovanů. Tvoří společnost a může za to, že se lidé setkávají, což se na Islandu vůbec nezdá být samozřejmé chování. Mezi všemi vodními závislostmi tvoří centrální bod horké vulkanické prameny.

> *Každá další vláda by se měla vypravit na termální koupaliště, aby si poslechla, jak by se měla řídit země a dobře vládnout! Protože právě na termálních koupalištích jsou každý den všechny bolístky islandské společnosti, a často i celého světa, do hloubky projednávány a řešeny. Všichni mudrci každodenního života navštěvují termální koupaliště.*
>
> *Tento jev se nedá nijak vysvětlit, snad s výjimkou toho, že když jsou muži a ženy bez oblečení (nebo téměř bez oblečení), mohou všichni shromáždění diskutovat jako rovný s rovným. Na termálním koupališti nikdo nemá kravatu. Nikdo nemá vyšší podpatky než sousedka. Všichni jsou stejně zpocení, oteklí a nazí a dostatečně rozehřátí, aby jasně přemýšleli.*[195]

Geotermální energie je další islandský stereotyp. Oblaka páry jsou jednou z prvních věcí, které může příchozí pozorovat po příjezdu na ostrov. Než z letiště dojedete do centra Reykjavíku, musíte minout kilometry trubek přivádějících do hlavního města vulkanicky ohřívanou vodu. Těsně před městem míjíte slavný komplex horkých, blankytných pramenů. Agnieszka Rayss toto a mnoho dalších ikonických míst spojených s vodou na Islandu navštívila. Tato samozřejmá cesta ale neskončila opakováním klišé o ostrově v kontextu vody. Voda na fotografiích Rayss není součástí přírody. Je částečně osvojená a slouží člověku. Podobně jako u Pańczuka v případě krajiny je vztah mezi vodou a ostrovany vyrovnaný. Projevy civilizace a podmanění energie kontrastují s nekontrolovanými explozemi páry a vody. Rayss není první umělkyně zajímající se o vodu na Islandu. Po mnoho let zde aktivně působí americká umělkyně Roni Horn,[196] která mnohé ze svých projektů zasvětila vodě. „You are the weather"(1995) je série 100 Margaretiných portrétů pořízených v různých horkých pramenech. Umělkyně se snažila prozkoumat závislost mezi expresí obličeje a okolím. Dalším projektem Horn je „Some Themes" (2000), tedy vysoce sochařský přístup k vodním plochám. Američanka je rovněž autorkou instalace „Water. Selected" v Library of Water v Stykkishólmur, kde ve skleněných tubách shromáždila vodu ze všech islandských ledovců. Instalaci doprovázela rozsáhlá dokumentace získávání vody z permafrostu. Práce Agnieszky Rayss není konceptuální. To co je u Horn pevné a vědecké se u Rayss rozplývá a je rozechvěné. Fotografie jsou pocitové, i když se občas týkají konkrétních míst a situací. Srovnávání prací obou umělkyň by ale nic nepřineslo, protože Američanka strávila realizováním svých projektů na Islandu mnoho let, zatímco Rayss ze Sputnik Photos zde pobývala sotva měsíc.

195 Sigurbjörg Þrastardóttir „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.143

196 http://www.libraryofwater.is/biography_bibliography.html

„Earth Bleeds Water" především vznikalo bez účasti básnířky Sigurbjörg Þrastardóttir proto text a fotografie, i když se týkají stejné problematiky, tvoří samostatné příběhy.



fot. 84 Agnieszka Rayss z cyklu „Earth Bleeds Water" v rámci projektu „IS(not)" © Sputnik Photos 2011

5.5

Jan Brykczyński, Kristín Heiða Kristinsdóttir – „Árnes"

> *Zdá se být nesmírně trefné, že Island tvarem připomíná ovci […] Islandská ovce, tvrdé zvíře, dokáže přežít nejhorší mrazy a dlouhá období hladu; je obdařena značnou dávkou vytrvalosti a tvrdohlavosti. Někteří soudí, že podobné vlastnosti můžeme najít v islandské mentalitě.*[197]

Přirozeným rozvinutím dřívějších zájmů Jana Brykczyńského byl příběh vesnice Árnes ležící na liduprázdných Západních fjordech. Fotograf ještě neskončil svůj dlouhodobý projekt o ukrajinských Bojcích a paralelně začal dokumentovat život severoislandských farmářů.

> *Kristín, spisovatelka, s níž jsem na tomto tématu pracoval, vyrostla na vesnici, kde doposud žije její rodina. Není na tom vlastně nic divného, protože většina Islanďanů má venkovské kořeny. Nejdříve jsme přistáli na středním Islandu, kam příbuzní Kristín sháněli na zimu ovce. Do Árnes jsem se dostal později s pomocí Elin – venkovské učitelky a kamarádky Kristín. To ona mě představila místní komunitě.*[198]

Árnes je společnost o 38 osobách žijících na 15 statcích. Ovce, kterých tu najdete 2700 kusů, určují životní rytmus farmářů. Brykczyński svou práci na Islandu věnoval dalšímu společenství žijícímu na místě částečně odříznutém od vnějšího světa. Je to ovšem odlišná izolace než v případě Bojků ze zakarpatské vesnice. Zatímco na Ukrajině se zastavil čas na místě, v islandské osadě se jen zpomalil. Svět zde zamrzne jen v zimě. Sníh, který zasype jedinou cestu, na několik měsíců v roce oddělí vesnici od zbytku ostrova. Spojení s civilizací přichází v létě. Klid pomíjí s tajícím sněhem a příjezdem turistů.
Jak funguje tato ani ne 40členná komunita? To se z Brykczyńskéo fotografií nedozvíme, protože každá ze situací tu probíhá samostatně. Jen na jedné fotografii vidíme za stolem sedící skupinu lidí. Každý se s rozpaky dívá jiným směrem, jako by skutečnost, že se znají odedávna, bydlí na jednom místě, neměla význam. Napětí pociťované v místnosti vede k tomu, že tento obraz jako jediný vyvolává klaustrofobický pocit. Prostor se zdá být příliš těsný, aby pojal více než jednoho člověka najednou. Tato iluze mizí, když navštívíme další místnosti, prázdné nebo s jednotlivými postavami. Pocit těsnosti mizí s tím, jak se prostor vylidňuje a svého apogea dosahuje v otevřené krajině. Zde nejvíce dominují klid a ticho. Není to vyrovnaný systém. Navrch má příroda a člověk je malý, nucený podrobit se. Akceptování cyklu přírody je podmínkou přežití v drsných podmínkách severozápadních fjordů.

197 Kristín Heiða Kristinsdóttir „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.103

198 Rozhovor s Janem Brykczyńským vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku" Varšava, leden 2016.

Podobně jako v případě dříve popisovaných cyklů se Brykczyński poměřil s dalším islandským stereotypem. I když portrétování vesnice vyplynulo z jeho dřívějších zájmů, mohlo se soustředění pozornosti kolem chovu ovcí jevit jako riskantní počin. Nakonec se fotografovi s pomocí Andrzeje Kramarze podařilo přesměrovat pozornost z poněkud očividného tématu na vztahy malé komunity s jí obklopující pustinou. Na rozdíl od halasné a bohaté estetiky světa Bojků je cyklus „Árnes" úsporné, statické vyprávění rozehrávající se v polotónech a zklidnění.



fot. 85 Jan Brykczyński z cyklu „Árnes" v rámci projektu „IS(not)" © Sputnik Photos 2011

Cyklus Brykczyńskému přinesl první cenu na soutěži Syngenta Photography Award (2013) Proffesional Comission. Kategorie, v níž vyhrál, zavazovala fotografa vytvořit projekt věnovaný vztahu člověka s přírodou. Brykczyński v rámci SPA realizoval „The Gardener[199]" o městských zemědělských plodinách po celém světě. V roce 2014 britské nakladatelství Dewi Lewis publikovalo pod stejným názvem knihu s Brykczyńského fotografiemi.

199 http://www.janbrykczynski.com/the_gardener/

5.6

Rafał Milach, Huldar Breiðfjörð – „In the Car with R"

> *Řídím já. R co chvíli vidí něco za sklem a přikazuje mi zastavit. Zajíždím na krajnici a čekám, až pořídí snímky. Začínám se nudit. Cestování s fotografem je trochu jako nakupování s dívkou, která si chce prohlédnout každý hadřík a každé oblečení si vyzkoušet – nekončící utrpení.*[200]

Pokud jde o měření sil s islandským stereotypem, nebyl můj případ v „IS(not)" výjimkou. Téma, kterého jsem chopil, se zřejmě ukázalo být jedním z nejjasnějších zjednodušení spojovaných s Islandem, protože je údělem téměř každého turisty, který ostrov navštíví. Spisovatel, s nímž jsem měl spolupracovat, se k nápadu stavěl skepticky a snažil se mě přesvědčit pro jiné téma. Protože sám před 12 lety napsal na toto téma knihu, zdála se mu být cesta kolem ostrova po dálnici č. 1 banální a nezajímavá.

> *R chce být otevřený vůči tomu, co se stane, a vidět, co se z toho vyvine. Chce, abych psal o tom, o čem chci. On bude fotografovat, když ho něco zaujme. Takový je systém. Jedno je jisté – cestou nebude dělat žádné krajinné fotografie. To se mi právě líbí. Nerozumím jen, proč tlačí na cestování po silnici č. 1. Když mi o tom nápadu řekl poprvé, navrhl jsem jako alternativu Západní fjordy. Ale R si vybral silnici č. 1.*[201]

Moje nadšení z objevení skutečnosti, že Island se dá objet po jedné silnici, převládlo nad logickou argumentací a nakonec jsme se společně s Huldarem Breiðfjörðem vydali na cestu. Breiðfjörð byl už tehdy uznávaný spisovatel a scénárista. Na svém kontě měl několik vydaných knih a patřil do úzké islandské literární špičky. Tehdy to pro mě nemělo význam a nejvíce vzrušující se zdála být vize cesty. Dobré zkušenosti s prací ve dvojicích s novináři pro mnoho tiskových titulů mi dovolovaly myslet si, že islandský případ nebude výjimkou. Breiðfjörð rychle rozptýlil mé pochybnosti a první týden společné cesty uplynul v mlčení a napjaté atmosféře. Několikadenní etapy jízdy autem přerušovaly zastávky ve vesnicích a městečkách. Tehdy jsme se s úlevou rozdělili a každý si šel po svém, hledat individuální příběhy. Následně jsme nasedli do auta a vyrazili dál. Mlčení jsem občas přerušil otázkami.

> *Proč se ta čokoláda jmenuje Nizza? Co se stane se všemi těmi koňmi? Čím se projevuje islandská identita? Poprvé cestuji po vlastní zemi s cizincem. Jsem zavalený nekonečnými otázkami pokládanými R, který jako host vidí všechno nějak jasněji, než já. Je tolik věcí, které nevím, které bych měl vědět nebo které znám jen zběžně. Mezi domněnkami,*

200 Huldar Breiðfjörð „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.186

201 Huldar Breiðfjörð „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.193

hádáním a obyčejným mlžením, které jsem prováděl při pokusech najít odpovědi, zůstává v mé hlavě, když jdu večer spát, jedna otázka: Co já vlastně vím?[202]

Spolu s tím, jak ubíhaly kilometry, jsme pomalu začali akceptovat skutečnost společné cesty. K přelomu došlo víceméně v polovině cesty, v okolí Akureiri ležícího na severu ostrova. Takovýto pracovní režim se, i když byl zpočátku nepohodlný, ukázal být efektní strukturou našeho společného tématu. Text, který vznikl, byl nezávislou entitou, která se s obrazy stýkala jen na několika místech. Nepopisoval to, co se děje na fotografiích, a ty neilustrovaly text. Vznikly dva alternativní příběhy společné cesty, které se po spojení dobře doplňovaly.

Cestou jsme navštívili několik venkovských center volného času. Většina je možná zavřená, ale stačí zastavit první osobu, kterou potkáte, a už máme telefonní číslo na majitele klíčů od budovy. Po pěti minutách přichází osobně a provází nás. Sám jsem se divil, že venkovská centra volného času jsou nadále tak často využívána a slouží k tolika různým cílům: plesy, volby, klub mládeže, zkušebna pro místní skupiny, ubytování pro turisty, koncertní sál – všechno pod jednou střechou. Není nic divného na tom, že místní svá centra volného času tak opečovávají. Čím více nad tím přemýšlím, tím spíše se mi zdá, že právě to množství sehrávaných rolí, multiúčelovost, jsou něčím pro Islanďana vlastním. Je to vlastně pravidlo, že každý z nás zastává několik úloh. Jedna a ta samá osoba může být učitel, politik, trenér a elektrikář. Tím, co spojuje venkovské centrum volného času a jeho uživatele, je právě multiúčelovost.[203]

Návštěvy ve venkovských centrech volného času se staly rutinní činností. Začínalo jimi poznávání navštívených obcí. Volnočasová centra v sobě spojovala minulost a současnost, ale především dobře odrážela podstatu místních komunit.
Breiðfjörð se občas pokoušel definovat způsob práce fotografa R. Jeho pozorování jsou často překvapivě trefná. S lehkou ironií zpochybňují smysl dokumentární fotografie, což ladilo s mými vlastními pochybnostmi ohledně média. Možná právě proto „In the Car with R" neopakovalo stereotyp cesty kolem ostrova. Jak text, tak i objektiv fotoaparátu směřovaly na nás samotné. Island se na fotografiích a v krátkých odstavcích vyskytuje, ale bere na sebe funkci pozadí pro společně cestujícího spisovatele a fotografa. V tomto smyslu jsme už na samotném začátku věděli, že se materiál nezdaří. Vědomí porážky při pokusu popsat Island nám umožnilo zacílit pozornost na osobní, dokonce introvertní aspekt našeho příběhu.
Vícevrstevnatý vizuální záznam naší cesty připomíná poznámkový blok vědce, který se s pomocí různých nástrojů snaží definovat, popsat předměty, místa a lidi, s nimiž se setkává. I když se mu vše neustále vymyká z kontroly. Technologické rozrůznění, které pro mě bylo novou zkušeností, mi pomohlo spontánně reagovat na situace, na něž jsem narazil. Iritující

202 Huldar Breiðfjörð „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.196

203 Huldar Breiðfjörð „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.203

skutečnost závislosti na technických vlastnostech několika různých fotoaparátů se ukázala jako triviální, ale účinný způsob na redefinování svého vizuálního jazyka. Emocionální a silně nekontrolovaný způsob práce během islandského projektu mi pomohl odtrhnout se od myšlení, jímž se vyznačovaly mé dosavadní projekty. To se týkalo jak samotné struktury, tak i vizuální stránky fotografií. Snap-shoty s čelním bleskem, polaroidy a statické velkoformátové, pečlivě komponované portréty promísené s poznámkami pořízenými telefony vytvořily rozvlněnou, patchworkovou naraci, která dobře korespondovala s 29 krátkými odstavci Huldara Breiðfjörða.



fot. 86 Rafał Milach z cyklu „In the Car with R" v rámci projektu „IS(not)" © Sputnik Photos 2011

Dnes jsem R pomáhal pořídit snímek. Pršelo, takže když rozkládal stativ ve středu silnice, držel jsem deštník nad fotoaparátem, aby nezmokl. Na fotografii je cesta, divokost, mlha a déšť. Je to snímek ničeho.[204]

„In the Car with R" je další případ, kdy část skupinového projektu Sputnik Photos začíná fungovat jako individuální cyklus. V roce 2012 hlivická galerie „Czytelnia Sztuki" (Čítárna umění) prezentovala výstava a vydala knihu „W samochodzie z R"[205] (V autě s R). Šlo o rozšíření příběhu zahájeného v rámci „IS(not)". Kniha, kterou navrhla Ania Nałęcka, získala pozitivní hodnocení okolí a rychle se stala žádoucím sběratelským objektem. „In the Car with R" rovněž představovala první překlad prózy Huldara Breiðfjörða do polštiny. Výstava se dodnes předvádí různých expozičních verzích, otevřela např. v galerii Pauza v Krakově (2013), v galerii Fotodepartament v Petrohradu (2014), galerii Fiducia v Ostravě (2015) nebo v galerii Ego v Poznani (2016).

5.7

Kniha „IS(not)" – Andrzej Kramarz, Ania Nałęcka

Kniha „IS(not)" je první, naprosto vědomě vytvořená publikace kolektivu. Podílelo se na tom několik prvků. Především složení týmu, který na publikaci pracoval: kurátor projektu a autor koncepce knihy Andrzej Kramarz a návrhářka Ania Nałęcka. Práci na koncepci knihy usměrňovalo jasné prohlášení umělců o nepopisnosti projektu a o tom, že nemá definovat, co je Island. Žádný z pěti příběhů si neuzurpoval právo na podávání zpráv a objektivního sdělení, spíše se vztahovaly k osobním interpretacím místa tvůrci. Svědčil o tom samotný název projektu, který využívá hru slov a významů. „IS", tedy mezinárodní zkratka symbolu Islandu, plní také funkci slova „is", čili v angličtině „je". Představuje to potvrzení existence. V závorce vedle se objevuje slovo „not", které tuto existenci popírá. Společně vytvářejí slovo „IS(not)", tedy při překladu z angličtiny „(není)je". Použití závorky odráží váhání umělců ohledně vynášení konečných soudů a přenáší zodpovědnost učinit toto rozhodnutí na diváka. Projekt je ve výsledku vyprávěním o tom, čím Island není. Ponechává ale příjemci možnost volby. Grafické řešení navržené Nałęckou dokonale ilustruje váhání umělců. Střídané objevování se viditelných částí názvu na přední a zadní obálce zdůrazňuje dvouznačnost tvrzení. Tato úprava použitá na obálkách s námi komunikuje o možných interpretacích obsahu mezi tím, co Island je a co není. Kramarz vybral fotografie, uspořádal je do sekvencí a vdechl každému z příběhů odlišný charakter. Možnost práce na celém materiálu dovolila vytvořit správnou dramaturgii, odstranit opakující se motivy (a vzdát se tak často velmi dobrých jednotlivých fotografií)

204 Huldar Breiðfjörð „IS(not)"; Sputnik Photos, Varšava 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8; p.233

205 Rafał Milach „In the Car with R"; Czytelnia Sztuki, Gliwice 2011; ISBN: 978-8389856401

a najít společného jmenovatele všech příběhů. Kramarzovi se povedlo udržet individuální rysy každého z vyprávění a symbolickým spojením každého z nich se stal sled fotografií rozložených ve tvaru linie obzoru. V každém případě se skládá z různých komponentů: krajiny, kouřící prameny, lidé a v některých případech převzal grafickou funkci refrénu text. Grafické rozvržení každého z příběhů dobře reprodukuje jeho charakter a různorodost řešení diváka s každou kapitolou překvapí. Obzvláště výrazným zákrokem bylo zakomponování fotografií Pańczuka, které se i přes svou horizontální orientaci v knize objevují ve vertikální poloze. Centrálně zakomponované postavy otočené o 90 stupňů společně s texty vyznačují pomyslnou čáru horizontu, která probíhá přes celou strukturu knihy. V kapitole „In the Car with R" posílily roztrhaný charakter fotografií nepravidelně se objevující úseky textových sloupců. Při práci na koncepci této poslední kapitoly měla značný podíl Ania Nałęcka, autorka návrhu celé knihy. Publikace se vyznačuje úsporným a minimalistickým stylem Nałęcké.



fot. 87 Kniha „IS(not)" © Sputnik Photos 2011

Důležitou část publikace tvoří texty. Jde o první publikaci Sputnik Photos, v níž je literární část rovnocenná s fotografickou. Ovlivnilo to formu knihy jako objektu. Poměrně malá, v tuhé plátěné vazbě má vertikální orientaci, tedy tu, která je typická pro literární publikace.

Hodnotou publikace „IS(not)" byl koncepční přístup kurátora lišící se od výstavy. Kramarzovi se v souvislosti s tím zdvojnásobilo množství práce, ale podařilo se zabránit opakování výstavního schématu. Toto řešení rozhodlo o nezávislé existenci publikace a vzdálilo diváka tomu, aby knihu chápal jako katalog k výstavě. S ohledem na mezinárodní verzi projektu vyšlo „IS(not)" v anglickojazyčné verzi s krátkými úryvky přeloženými do islandštiny a dopolštiny.

5.8

Výstavy / Multimédia

Jak jsem psal dříve, Andrzej Kramarz vedle knihy zodpovídal za vytvoření koncepce výstavy. Ke každému cyklu přistoupil individuálně a příslušně zvolil zarámování, velikost a rozmístění prací na stěnách galerií. Celek tvořil formálně diferenciovanou, rozsáhlou, více než 300objektovou prezentaci projektu. Velkoformátové, majestátní fotografie Adama Pańczuka kontrastovaly s volně rozházeným Łuczakovým esejem a komorní pravidelné uspořádání Brykczyńského s „Arnes" ladily se sítí fotografií, kterou vytvořily obrazy Rayss. „In the Car with R" byl volně zkomponovaný, eklektický systém obrazů. Podobně jako v knize je refrénem objevující se linie obzoru, poskládaná z fotografií a textů, které se na výstavě objevují v okleštěné formě.
Výhodou formálně takto různorodé výstavy byla možnost reorganizování a vytváření napětí mezi pracemi v závislosti na dostupném prostoru bez ztráty kvality. Výstava měla svou islandskou premiéru v „LA Art Museum"[206] v Hveragerdi u Reykjaviku (2011), následně se prezentovala v galerii „Hof" v Akureiri (2011). Polské verze zavítaly do „Galerie Klimy Bocheńskiej" (Galerie Klimy Bocheńské) ve Varšavě (2011), galerii „B&B" v Bielsku Białé (2011), „Fotoport" v Bratislavě (2012) a „Sirius Art Center" v islandském Cobh (2012).
Výstavy doprovázely multimediální prezentace. Pro většinu fotografů se jednalo o první zkušenosti s prací s tímto médiem. Kromě mě a Michała Łuczaka, který už několik let realizoval různé multimediální projekty, představovala práce se zvukem a videem novinku. Tato forma však na rozdíl od knihy netvořila samostatnou existenci a vyskytovala se jen v případě prezentace výstav. Samotný formát mísení fotografií s pohyblivým obrazem, grafikou a textem je dnes diskutován v odborném prostředí. I přes značnou popularitu na konci prvního desetiletí 21. století od takovéto formy čím dál více fotografů upouští ve prospěch dokumentárního filmu nebo čisté fotografie. Jako součást prostorové instalace zapadla multimediální vyprávění dobře do charakteru výstavu. Krátké video fragmenty představovaly např. fotografy při práci, divák měl díky tomu příležitost prohlédnout si, jak vypadal proces vznikání projektu.

206 http://www.listasafnarnesinga.is/list/#_=_



fot. 88 Výstava „IS(not)“ LA Art Museum Hveragerdi, Island 2011

6. KAPITOLA

„Stand BY“ (2011-2012)



6.1

Andrej Liankevič – „Goodbye Motherland“

> *Snil jsem o tom, že bych fotografoval Bělorusko takové, jaké je před prezidentskými volbami. Po nich už mohlo všechno vypadat úplně jinak (…) abych zdokumentoval Bělorusko v onen okamžik, udělat to, co nedělali místní fotografové.*[207]

V roce 2010 zahájil kolektiv Sputnik Photos svůj další projekt v zemi, jíž se často říká poslední diktatura v Evropě – v Bělorusku. V té době byla Evropa už téměř dva roky ponořená do hospodářské krize a běloruská vláda téměř rok přesvědčovala společnost, že Bělorusko se má dobře. Časem se ale ukázalo, že v obchodech začaly chybět výrobky, běloruský rubl ztrácel na hodnotě a ve směnárnách se postavily fronty na valuty, z nichž se náhle stalo nedostatkové zboží. Za několik měsíců měly proběhnout prezidentské volby, v nichž byl jediným vážným kandidátem od roku 1994 nepřetržitě vládnoucí Aleksandr Lukašenko. V zemi se začala objevovat první napětí. Bělorusko, země měkké diktatury a ústředně řízené stability, se ocitla v pro sebe netypické situaci, kdy se důvěra k vládnoucím orgánům otřásla. Neoficiálně se mluvilo o poklesu podpory prezidenta.

fot. 89 Andrej Liankevič, fotografie prezidenta Aleksandra Lukašenka z cyklu „Stand BY“ galerie „Szara“, Těšín, 2015

Bělorusko v roce 2010 ještě zřejmě nebylo připraveno na politickou změnu, ale hospodářská krize vyostřila a radikalizovala společenské nálady. Skutečností zůstává, že lidé motivovaní ekonomickou situací jsou schopni svrhnout každou vládu, jak k tomu došlo na konci 80. let minulého století v sousedním Polsku, kde si kromě Solidarity pád komunistické vlády vynutila hospodářská krize. Skutečnost, že Bělorusko stanulo tváří v tvář pravděpodobné transformaci, se pro kolektiv Sputnik Photos stala východiskem pro zahájení práce na projektu "Stand BY". Prioritou ale nemělo být fotografování spektakulárních událostí politického charakteru,

207 Rozhovor s Andrejem Liankevičem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku“. Reykiavik, listopad 2014.

demonstrací, pouličních nepokojů nebo střetů s OMONEM,[208] protože takovéto situace obvykle široce dokumentují média hlavního proudu. Pro fotografy Sputniku se opětovně měly nejdůležitějšími stát periférie. Příběhy nevyskytující se na prvních stránkách novin, které probíhají pomaleji, a s ohledem na nízký koeficient velkoleposti je obtížnější je zaznamenat. Kolektivem navrhované příběhy se měly odehrávat ve stínu velkých událostí, převratů a národních dramat, komorně, soustředěně a dlouhodobě. Materiály tohoto typu měly zaplnit mezeru, kterou zanechává hlavní mediální sdělení, a stát se univerzální a nadčasovou zprávou. Příběhy měly vyprávět o běžném člověku, jeho každodenních bojích, o místě, na němž žije, a o prostoru, který ho obklopuje. Měly operovat s metaforou a nutit tak diváka k reflexi a nenabízet zjednodušené poselství. Fotografové Sputnik Photos zkonstruovali projekt využívající kontext, v němž fungovalo Bělorusku, na kterém se podílely volební podvody neustále hlášené nezávislými pozorovateli, porušování lidských práv, absence svobodných a nezávislých médií, diskreditování opozice nebo absolutní kontrola prezidenta nad státem. Protivládní protesty nebo demonstrace na podporu protikandidátů Lukašenka byly brutálně utlumovány, opoziční kandidáti vsazováni do vězení nebo drženi v domácím vězení. Na internetu a v televizi se objevovaly obrazy kordónů milicí a stanových městeček, v nichž kočovala protestující mládež. Takové Bělorusko bylo nejznámější a takovýto obraz se ustálil v obecném povědomí. Andrej Liankevič, člen Sputnik Photos a tehdy spolupracovník European Press Agency, vypráví o práci fotografa podávajícího zprávy během opoziční demonstrace v Minsku:

> *To jsou ta specifika práce v Bělorusku, na Ukrajině nebo v Rusku. Milice zde mohou překračovat jisté hranice. Musíš si dávat pozor, když OMON proráží dav, když to udělají za tvými zády, je to konec. Nemáš šanci dostat se z kordonu. Překážejí, zaclánějí nebo ničí fotoaparáty, ale doposud nestříleli do novinářů, jako naposledy na Ukrajině, kde to je mnohem ostřejší. To je zkušenost, stejně jako zlomený nos. Při dalších příležitostech jsem pochopil, že se nemohu dívat na fotografie ve fotoaparátu a na odrazy na monitoru toho, co se děje za mými zády. Těžko teoreticky učit o takových věcech, musíš ztratit trochu krve, zlomit si nos nebo posedět ve vězení.*[209]

Andrej Liankevič se po 5 letech zkušeností s prací fotoreportéra rozhodl odejít z agentury EPA, aby se soustředil na autorské dlouhodobé projekty, včetně těch realizovaných společně se Sputnik Photos. Jako Bělorus a bývalý novinář Liankevič vycítil, že Bělorusko možná v nejbližší budoucnosti čekají velké změny a Lukašenkův režim se může brzy zlomit, a přesvědčil proto ostatní členy kolektivu k tomu, aby přijeli fotografovat Bělorusku v tento výjimečný okamžik. Takto v rozhovoru s Agnieszkou Wójcińskou fotograf v roce 2012 vzpomíná na začátky projektu „Stand BY":

208 Mobilní jednotka speciálního určení tzv speciální síly nebo specnaz

209 Rozhovor s Andrejem Liankevičem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku" Reykiavik, listopad 2014.

Před dvěma lety jsem řekl ostatním členům Sputnik Photos – blíží se prezidentské volby v Bělorusku, Lukašenko si začal hrát na divnou demokracii. Je to zajímavá doba, kdy se Bělorusko může vydat různými směry. Je to historický okamžik pro běloruské umění a pro samotné Bělorusko. Máme šanci fotografovat zemi, jaká už nikdy nebude, nebo pořídit první fotografickou knihu o současném Bělorusku. Nápad se líbil, dostali jsme grant a projekt se rozběhl. Pro Sputnik to bylo pokračování projektů na téma států bývalého sovětského svazu – satelitů Ruska. A pro mě byla jeho realizace osobně důležitá." Po dotazu na důvod odpovídá – V běloruském umění chybí závažné projekty. „Stand By" je bod, od kterého se dá jít vpřed. Je to i odpověď na často pokládanou otázku – jaká témata v Bělorusku mohou být zajímavé pro fotografa, také pro západního. Ukazuje se, že ve vzduchu visí miliony takových témat, které je nutné začít dělat už teď. Od graffiti, které ukázal Rafał Milach, které mluví o politické situaci, ale také o abstraktním umění, po závažné reportérské projekty, jako ten o veteránkách realizovaný Agnieszkou Rayss.[210]

Sedm fotografů, kromě mě Jan Brykczyński, Manca Juvan, Andrej Liankevič, Justyna Mielnikiewicz, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss začalo na konci roku 2010 za finanční podpory Evropské kulturní nadace pracovat na svých individuálních fotografických projektech, z nichž se o dva roky později poskládala kolektivní kniha a výstava s názvem „Stand BY". Stejně jako u předchozích projektů kolektivu pracoval každý z fotografů individuálně na tématu, které podle jeho názoru závažně vypovídalo o současném Bělorusku. Vše znovu probíhalo pod dohledem k projektu přizvaného kurátora Andrzeje Kramarze. Andrej Liankevič při dotazu, jestli nezvažoval pustit se do takovéhoto projektu jako jednotlivec, odpověděl:

Nikdy jsem nepřemýšlel, že bych to dělal sám, protože to by se nepovedlo. Ve skupině má ale multiplikace různých zorných úhlů, fotografů z různých zemí, s různými zkušenostmi mnohem větší sílu působení. V tom projektu je všechno. Je tam prezident a jeho hlavní protivník z počátku 90. let, o čemž pravděpodobně nevěděla ani Manca Juvan, která fotografovala, ani Ania Nałęcka, která knihu navrhovala. Jsou tu všechny detaily.[211]

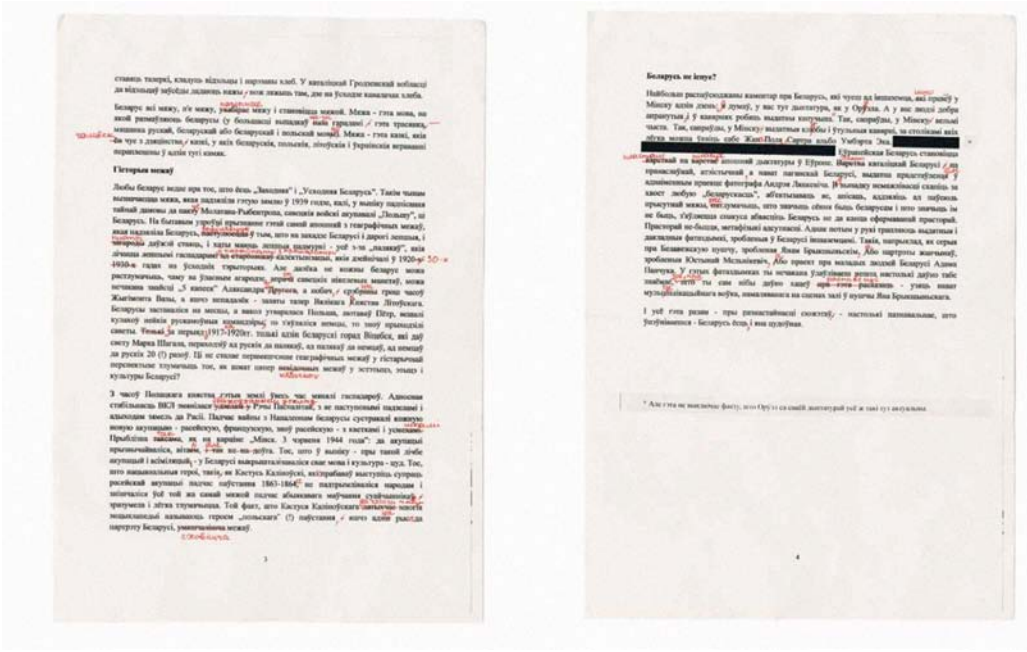
V rozhovoru s Agnieszkou Wójcińskou ještě dodává, že realizace takovéhoto projektu během roku a půl by nebyla možná, což je výhoda kolektivních projektů.
Práce na Bělorusku se pro fotografy Sputniku ukázala být výzvou z několika důvodů. Za prvé témata, na nichž měli pracovat během tohoto projektu, se měla vyhnout přímým politickým

210 Andrei Liankevič v rozhovoru z Agnieżkou Wójcińskou „No.01"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-9-5 p. I

211 Andrei Liankevič v rozhovoru z Agnieżkou Wójcińskou „No.01"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-9-5 p. I

kontextům, protože ty už v mediálním obrazu Běloruska nechyběly. Dosti těžký úkol, poněvadž politika prosákla téměř do všech sfér života v Bělorusku. Za druhé samotná skutečnost, že až pět ze sedmi fotografů pocházelo z Polska, jehož diplomatické vztahy s Běloruskem byly napjaté,[212] mohla být vykládána jako politický akt. Fotografové na konec kromě politických kontextů museli poměřit síly s vlastními předsudky týkajícími se práce v zemi, která je nazývána poslední diktaturou v Evropě. Dobře to vystihl Andrej Liankevič při popisu začátků práce na projektu.

> *Témata si každý hledal samostatně. Byl to dlouhý proces. Během první návštěvy nikdo z přijíždějících fotografů nepořídil ani jeden snímek, během další vznikly jednotlivé fotografie. Byla to také dobrá osobní škola pro každého z nás. Ukázalo se, že pocit, že ve státě, kde panuje diktatura, tě má neustále na očích někdo z KGB, je jen v nás. Pokud ty lidi hledáš na ulici, tak je vidíš. Při dalším příjezdu už jsi uvolněnější, chodíš a můžeš fotografovat vše, diktatura ustupuje do pozadí. Byl to pro mě objev, že se dá nebát pořizovat některé fotografie. Pochopil jsem, že ta paranoia je v mojí hlavě.*[213]



fot. 90 Fragment cenzurovaného textu v knize „Stand BY", 2012

212 Bělorusko tehdy Polsko obvinilo z podpory běloruské opozice.

213 Andrei Liankevič v rozhovoru s Agnieszkou Wójcińskou „No.01"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-9-5 p. II

Strach zmiňovaný Liankevičem neplynul jen z obav o sebe, ale hlavně o hrdinu, který měl být umístěn do konkrétního kontextu. V souvislosti s tím se zrodily pochybnosti, jestli může daný materiál hrdinům uškodit. Na tento dotaz si musí odpovědět každý dokumentarista ještě předtím, než začne realizovat příběh, protože zodpovědnost za hrdinu je důležitou součástí etiky této profese. U kolektivní práce je to obzvláště těžké, protože všechny konečné materiály vytvářejí mozaiku proplétajících se významů. Jeden působí na druhý, příběhy se prezentují společně, a i když mohou fungovat individuálně, může při kolektivní prezentaci jeden příběh změnit kontext celku a podmínit charakter ostatních výpovědí. Přesně toto schéma funguje i při editování fotografií s tím, že v případě skupinového projektu operujeme s celými příběhy a ne s jednotlivými snímky. Tyto pochybnosti vyvolaly názorové různice uvnitř kolektivu. Objevil se problém cenzury a autocenzury spojený s některými fragmenty textu z pera Viktora Martinoviče.

> *V tomto projektu prožil Sputnik rozdvojení. A bylo to fantastické. Osobně si myslím, že bychom neměli cenzurovat práci jiných účastníků projektu. Protože to jsou uvědomělí tvůrci, kteří vědí, co dělají. Viktor Martinovič, zástupce šéfredaktora jednoho z hlavních opozičních listů, zná kontext a je si vědom situace v Bělorusku. Naše reakce plynula spíše z případné ochrany před případným problémem. Dobře, že jsme tím prošli.*[214]

Autocenzurou a spíše jejím symbolem se stal také dvojitý název projektu a jeho grafická interpretace Ani Nałęcké – nečitelný grafický znak vytvořený nanesením na sebe písmen obou názvů, anglického „Stand BY" a běloruského „Za Belarus!". Dvojitost názvu má své kořeny v textu Viktora Martinoviče, jehož esej se ocitla v knize. Martinovič píše:

> *První podrobný přístup ke členění běloruských neviditelných hranic odhaluje nekonečné manifestace dvojitého systému. V Bělorusku jsou dvě unie spisovatelů, dvě národní novinářské unie a mezi lety 1996 až 1999 existovaly dokonce současně dvě vlády. Na povrchu se vše může zdát docela jednoduché: existuje hlavní proud a underground.*[215]

Tedy dvojitost a nejednoznačnost se v Bělorusku zdá být něčím všudypřítomným. K tomu můžeme přidat dva nebo spíše osm bodů pohledu tvůrců zapojených do projektu, tedy samotných Bělorusů (Liankevič a Martinovič) a ostatních šesti fotografů, kteří sice pocházejí ze zemí bývalého sovětského bloku, ale v současnosti zastupují západní svět a jsou příchozími zvnějšku. Srážka vnitřní a vnější perspektivy tvořila podstatnou část konstrukce celého projektu. Odtud se vzaly dva názvy a dva jazyky publikace. Anglickojazyčné „Stand BY", které označuje zastavení, očekávání a vztahuje se k současné politické situaci v Bělorusku, která

214 Rozhovor s Andrejem Liankevičem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku" Reykiavik, listopad 2014.

215 Victor Martinovich „Stand BY"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7; p.153

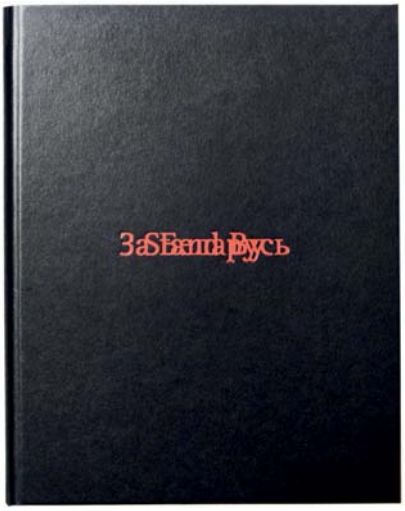
se možná brzy změní, něco cukne, režim padne, začnou změny. Zatím ale Bělorusové visí v nejistotě a trpělivě pozorují běh událostí. Bylo to cítitelné obzvláště pro fotografy z Polska, kteří zažili pád komunistického lidového Polska o 25 let dříve. Pro ně se takový stav pojil spíše s aktivitou, stavem připravenosti předcházejícím změny, než s vyčkáváním. Možná právě proto vyznívá název „Stand BY" o to silněji.
Navíc „BY" je mezinárodní zkratka Běloruska, což zavádí do názvu další významovou vrstvu. Protože právě Bělorusku čeká v pozastavení. Pokouší se demonstrovat, reagovat, ale příliš slabě, neúčinně, téměř neviditelně, jakoby lidé měli spoutané ruce. Z projektu kolektivu se nedozvídáme, jestli to je lhostejnost, zvyk, tichý souhlas části společnosti s panující situací. Na sousední Ukrajině vypadala reakce společnosti v roce 2004 úplně jinak. Během oranžové revoluce, která začala na kyjovském Majdanu, vynesly demonstrace jasný odpor společnosti vůči falšování voleb do vlády nového proevropského lídra Viktora Juščenka. Historie těchto dvou zemí si jsou dosti podobné, stejně jako jejich geopolitická poloha, ovšem reakce jsou diametrálně jiné. V Bělorusku se nice nezdá černobílé, jednoznačné a jasné. Bělorusové nereagují tak, jak by to od nich očekával příchozí ze západního světa. Andrej Liankevič v jednom z rozhovorů říká:

> *Během posledních let, od oranžové revoluce, se Ukrajině podařilo vytvořit mýtus o existenci ukrajinského národu. Bělorusku se to nepovedlo. (…) „Stand By" byl pro mě velmi důležitým pokusem mluvit o věcech, které se dějí na Bělorusku, s prostými lidmi. O tom, jak žijí mladší a starší, jaké zažívají dobré a špatné okamžiky. Bez použití černobílé barvy a omezování se na klišé, že zde žije národ zbavený svobody Lukašenkovou diktaturou. Protože to je stejné zjednodušení, jako mýty k tématu války (2. světové války).*[216]

Složitost situace v Bělorusku a její nesamozřejmost komplikují její recepci a pochopení. Je velmi snadné upadnout do zjednodušení a stereotypů zmiňovaných Liankevičem. Druhá část názvu knihy je běloruské reklamní heslo „Za Bělorusko!". Jde o oficiální hlas propagandy křičící z billboardů, vyzývající společnost k jednotě a identifikaci se zemí. Za Bělorusko lze umřít, lze si na něj také připít. Bělorusko se zde stává společným jmenovatelem pro všechny Bělorusy a nezúčastněným pozorovatelům sděluje jednotu běloruského národa. Toto heslo má velmi blízko k sovětské propagandě, v níž byla socialistická vlast nadřazeným cílem a nejvyšší hodnotou, která se musela milovat a ctít bez ohledu na následky. „Za Bělorusko" je vnitřní a v Bělorusku všudypřítomný hlas, který vás obklopuje a apeluje z velkoformátových billboardů v městském prostoru. Byla to součást tamní krajiny. Kombinace „Stand By" a „Za Bělorusku" je vědomým střetnutím dvou různých postojů, sděluje subjektivitu sdělení celého projektu, kognitivní omezení fotografů na návštěvě, ale také manipulaci s běloruskou společností.

---

216 Rozhovor s Andrejem Liankevičem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku" Reykiavik, listopad 2014.



fot. 91 Kniha „Stand BY“ © Sputnik Photos 2012

Problému propagandy jsem se v projektu „Stand BY” chopil společně s Andrejem Liankevičem. Bělorus se ve svém cyklu „Goodbye Motherland” (Sbohem vlasti) rozhodl diskutovat s mýtem 2. světové války v Bělorusku.

> *… (tento projekt) je pokusem hovořit o věcech, o kterých se doposud nemluvilo. Snažím se ukázat, že válka není tak jednoduchá, černobílá záležitost, kde na jedné straně stojí dobří lidé ze Sovětského svazu a na druhé zlí Němci, kteří na ně zaútočili. Je to mnohem komplikovanější. Na příklad jak k tomu přistupuje prostý člověk, který bydlí v zapadlé vesnici na východním okraji, kde nejdříve bylo Polsko a pak SSSR? Přicházejí Němci, on ztratil blízké a majetky během stalinovských represí, jak se rozhodne? Začíná spolupracovat s Němci, kteří slibují, že mu pomohou získat zpět ztracené postavení? Jedni na to přistoupí, jiní ne. Chtěl jsem pochopit, jak lidé prováděli tuto volbu.* [217]

Válka v Bělorusku, Rusku nebo bývalých zemích Sovětského svazu zaujímá v jejich novodobé historii výjimečné místo. Je rozhodně největším vítězstvím SSSR tedy i dnešních nezávislých republik, které se s nostalgií vztahují k dobám minulého systému.

> *Mýty, na nichž je založeno myšlení o válce na příklad v Bělorusku, jsou velmi silné. Třeba ten, že začala v roce 1941. Neříká se, že tehdy už trvala dva roky a Sovětský svaz se díval, jak Němci pochodují Evropou. Existuje velmi mnoho základních věcí, které byly celkově zamlčeny, ve škole i v rodinách. Na příklad, proč byla možná blokáda*

217 Andrei Liankevič v rozhovoru s Agnieszkou Wójcińskou „No.01“; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-9-5 p.I

Leningradu? Ta otázka vůbec nepadá. Přijalo se, že přišli Němci a byla. Tak jako se přijalo, že přišli zlí fašisté a my jsme je zabili a vyhráli válku.[218]



fot. 92 Andrej Liankevič z cyklu „Goodbye Motherland" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos, 2012

Andrej Liankevič vyvrací mýtus války na mnoha úrovních. Od velmi osobního příběhu jeho rodiny pocházející z východního pohraničí, z níž byl v armádě jen otec, protože sovětská armáda se obávala mobilizovat Poláky z těchto regionů, protože, jak tvrdí fotograf, *si nebyli jistí na jakou stranu budou střílet po pouhých dvou letech života v SSRR*, po současné předměty každodenního a masového užívání, jako jsou poštovní známky, pohlednice, lahvičky vodky, které svým vzhledem odkazují na 2. světovou válku. Mozaikovitá konstrukce celé eseje dobře ilustruje složitost problému. Každý aspekt mýtu 2. světové války tu našel své individuální vizuální řešení. Muzejní expozice na pamětních místech, např. v Brestské pevnosti, Liankevič dokumentoval na polaroidech, což koresponduje se soukromými archivními snímky otce z doby jeho vojenské služby právě na tomto místě. Polaroid je nástroj k pořizování okamžitých, převážně soukromých poznámek, otcovy fotografie byly také pořizovány pro vlastní účely na 35mm film. Obě situace se týkaly osobního záznamu místa národní paměti. Liankevič zajímavě smísil významy míst a technologií a zároveň se tak zamyslel nad tím, jakou

218 Andrei Liankevič v rozhovoru s Agnieszkou Wójcińskou „No.01"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-9-5 p.I

funkci plní fotografie jako nástroj. Další vrstvou projektu jsou spojení neostrých černobílých portrétů vyříznutých z map částí města společnosti Google. Fotograf se dozvěděl, že více než 60 % názvů ulic v Minsku vzniklo na počest hrdinů 2. světové války, ale většina lidí neví, kdo je osoba, jejíž jméno ulice nese. Odtud se vzaly nejasné portréty zapomenutých hrdinů. Jde o zajímavou metaforu tvorby mýtu, který, jak se ukazuje, je především prvkem politické propagandy. Další vrstvou odhalující válečný mýtus jsou portréty padlých vojáků během historických rekonstrukcí bitevních scén. Snímky kopírují realitu, zatímco ta je pouhou inscenizací, která má kultivovat velikost a tragiku Velké vlastenecké války. Obraz doplňující fotografie z vojenských přehlídek v Minsku během 9. května, kdy Rusko a bývalé země Sovětského svazu, včetně Běloruska, slaví den vítězství nad fašismem. Název „Żegnaj Ojczyzno" má pro Liankeviče velmi osobní rozměr.

> *Odkazuje na poslední slova, které vojáci psali na zdi pevnosti v Brestu. Tento projekt je i mým rozloučením se s historií a mýty státu, v němž žiji. Za třetí se právě nacházím v okamžiku velmi těžkého a zároveň pro sebe snadného rozhodnutí, že nechci neustále bydlet v Bělorusku.*[219]



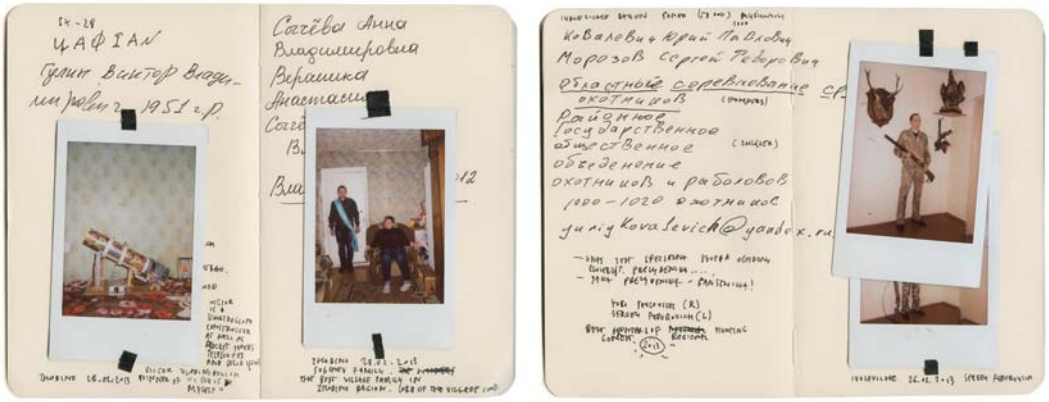
fot. 93 Andrej Liankevič z cyklu „Goodbye Motherland" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos 2012

219 Andrei Liankevič v rozhovoru s Agnieszkou Wójcińskou; „No.01"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN 978-83-927485-9-5 p.I

6.2

Rafał Milach – „The Winners"

Dalším materiálem v projektu „Stand BY" týkající se propagandy, ale tentokrát v rozměru oficiální image, je esej, jíž jsem nazval „The Winners"[220](Vítězové). Vytvořil jsem index motivů: lidí, míst, předmětů, jimiž se úřady chtějí pochlubit před společností. Jde o soubor toho nejlepšího, což dokazuje, že Bělorusko je země, která dobře funguje, vše je pod kontrolou a Bělorusové se nemají čeho obávat. „The Winners" to je obraz společnosti úspěchu prosazovaný oficiálními strukturami, šťastné společnosti bez problémů. Nejdůležitější se v tomto projektu stala povrchnost a ne lidské příběhy, které se za ní skrývají.



fot. 94 Rafał Milach z cyklu „The Winners- Notebook" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos, 2012

Aby takováto konstrukce mohla zafungovat, musel jsem alespoň částečně přijmout pravidla hry, která nabízí totalitní systém. Pomohly mi s tím: oficiální tisková akreditace Ministerstva zahraničních věcí, asistentem dohodnuté schůzky, jasný harmonogram a přesně poskládaný plán, Téměř vždy jsem fotografoval ve společnosti průvodce, který upozorňoval, co bych měl fotografovat. Mým záměrem bylo vytvořit vyprávění s co možná nejneutrálnějším zabarvením a využít k tomu kontext, v němž je vláda vnímána jak v samotném Bělorusku, tak za jeho hranicemi. Ve výsledku toho mohl být cyklus čten vícevýznamově. Na jedné straně je to obraz světa vytvořeného pro dobrý vlastní pocit běloruské vlády. Pro příjemce zvenčí mohou však ty samé fotografie znamenat něco diametrálně odlišného v kontextu porušování lidských práv nebo volebních manipulací, které běloruská moc po léta popírá. Povrchnost projektu zdůrazňuje rovněž jeho typologický charakter a rovnoměrné napětí. Fotografované motivy se nacházejí na neutrálním pozadí, umístěné centrálně tak, aby při přijímání a čtení

220 Rafał Milach „The Winners"; GOST, Londýn 2013; ISBN: 978-0-9574272-7-3

obrazu překáželo co nejméně prvků. Schválně použitý čelní blesk navazuje na způsob, jak fotografii pro dokumentaci objektů svých zkušeností využívají vědci. Realistický obraz by měl poskytnout co nejvíce detailů a přesně zaznamenávat, bez zbytečných stínů nebo dramaturgických opatření. Fotografie z tohoto cyklu nefungují a neměly by fungovat jednotlivě, protože zde nejde o lidské příběhy, o individuální rys hrdiny, který dokumentaristé tak často hledají. Fotografie se skládají do monotónního rejstříku, soupisu. Působí stejně jako portréty na tabulích slávy, na nichž jsou exponováni čelní pracující a zasloužilí obyvatelé. Dodnes na ně můžete narazit v téměř každém běloruském městě, městečku a vesnici, nejčastěji na centrálním náměstí před budovou samosprávy. Kolektivní prezentace projektu „The Winners" má odvést pozornost příjemce od jednotlivých snímků a ukázat schéma, do něhož jsou zasazeni jednotlivé hrdinové.



fot. 95 Rafał Milach z cyklu „Green Shape" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos 2012

Fotografie z tohoto cyklu fungují ve dvou verzích: poznámkového bloku, kam jsem vedle vlepeného polaroidu zaznamenával základní informace, jako místo, datum nebo druh ocenění v soutěži. Prezentace touto formou získává mnohem osobnější rozměr, intimní, individualizovaný a stává se vyprávěním v ich-formě. Příjemce se může stát svědkem zákulisní

práce na cyklu a sám autor se odhaluje, ztrácí odstup, k němuž se vrací při hlavní prezentaci fotografií už bez osobních poznámek.
Pro každou diktaturu je typický neposkvrněný pořádek a paranoidní úsilí o udržení čistoty. Proto jsem se oficiální obraz propagandy rozhodl zkombinovat s cenzurou pouličního graffiti. Pořádkové služby precizně retušují každý kousek zdi a nevědomky tak skládají jednotlivé vrstvy barvy do geometrických tvarů, které pokrývají nápisy a hesla politického nebo naprosto neutrálního charakteru. Charakteristická tu je nesmírná preciznost rituálu zakrývání necenzurovaných nápisů. Za barevné kombinace by se nestyděl nejeden umělec. Pořádkové služby si odstíny nevybírají záměrně a používají barvu, která je právě dostupná, náhodné spojení tvarů si vynucují další nápisy objevující se na už dříve zamalovaných plochách.
Toto neuvědomělé street-art, kterému se věnují dozorci a pořádkové služby, připomíná obrazy Kazimíra Maleviče nebo Marka Rothka, kteří sami pocházeli z východní Evropy. Velkoformátové abstraktní kompozice zdobí především příměstská panelová sídliště, vrata, podjezdy a schodiště. Umělecká retuš je přítomná po celém Bělorusku, nezávisle na regionu. Liší se jen výběrem odstínů plynoucím z dostupnosti barvy, ovšem všude pokrývají fasády budov, garáží, zídek a obchodů přesně zformované, různě vyříznutí čtverce, obdélníky a kosočtverce.

6.3

Adam Pańczuk – „I_AM_IN VOGUE@BELARUS.BY"

„Oblečení, to je druhé já Bělorusů" takovouto větu slyšel od jednoho z portrétovaných mladých lidí v ulicích Minsku Adam Pańczuk. Fotograf svůj projekt „I_AM_IN VOGUE@BELARUS.BY" věnoval image a autorským kreacím mladých Bělorusů žijících v metropoli. Elektronická adresa jednoho z fotografovaných hrdinů se stala názvem příběhu a příjemci signalizuje, že vstupuje do světa toho, co je módní, toho co je „na vlně". Během své první návštěvy v Minsku Pańczuk vzpomíná, jak velký dojem na něj dělaly péče o oblečení a výrazný styl odívání mladých lidí. To, co prezentovali zvenčí, se ne vždy, jak si všiml, překrývalo s jejich majetkovým statusem. Hrdinové Pańczukových fotografií jsou schopni utratit téměř všechny peníze za to, aby pocítili aspoň kapku luxusu. Drahá košile, dobré hodinky, značkové kalhoty se ale nehodí k bytům na sídlištích a předměstích, kam jen neradi pozvali fotografa. Styděli se za místa, z nichž pocházejí, protože tam luxus nenajdeme. Je to obyčejná běloruská každodennost, s níž se už tak nadšeně neidentifikují. Domlouvali se na ulicích, občas sami vybírali místo, občas je nasměroval fotograf, který se i přese všechno snažil konfrontovat krásnou vrstvu modelu se syrovou městskou krajinou.
Pańczuk své hrdiny hledal na hlavních ulicích Minsku, na castinzích do zábavných televizních pořadů, protějších západoevropské „Superstar", tedy tam, kde se svět západní popkultury stýká s postsovětskou mentalitou. Je to další kapitola projektu „Stand BY", v níž máme co do činění s dvojitostí, o níž píše Viktor Martinovič ve své eseji „Země hranic".



fot. 96 Adam Pańczuk z cyklu „I_AM_IN VOGUE@BELARUS.BY“ v rámci projektu „Stand BY“ © Sputnik Photos 2012

> *Nejobvyklejší poznámky o Bělorusku od turistů, kteří strávili den v Minsku jsou: „myslel jsem, že tu máte orvellovský režim, ale místo toho jsou lidé oblečeni v pěkném stylu a v kavárnách je dobré cappuccino“. Jistě, Minsk je velmi čisté město plné dobrých klubů a kaváren, kde by si jeden bez problému představil za stolem Umberta Eca. To však nemění nic na faktu, že v Bělorusku orvellovský režim doopravdy je. Evropská část Běloruska si vysloužila přezdívku „poslední diktatura v Evropě“.*[221]

Bělorusko je skutečně hraniční země. Geograficky sousedí s Evropskou unií, tedy s bohatým západním světem, a s Ruskem, které tento svět odedávna antagonizuje. Hraničnost Běloruska se projevila i v jeho nejnovější historii, v níž Lukašenkův režim vytvořil specifickou verzi komunismu v době internetu a globální ekonomiky. Připomíná to anachronický pokus o záchranu minulé éry. Cyklus Adama Pańczuka dobře ukazuje tuto dvouznačnost. Mladí lidé, pro které v době internetu neexistují hranice, mohou čerpat vzory odevšud a v závislosti na prostředcích si vytvořit náhražku světa jiného než je ten, v němž žijí každý den.

221 Victor Martinovich „A country of Borders“; „Stand BY“; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7 p.155

6.4

Agnieszka Rayss – „I Reminscence and Cry for Life"

Na opačném pólu se nachází příběh Agnieszky Rayss „I Reminscence and Cry for Life" (Vzpomínám a pláču po životě), v němž portrétovala veteránky 2. světové války. Tento příběh zároveň představuje cestu časem, bez současného kontextu mimo jediný, tedy neustále živý a v Bělorusku všudypřítomný mýtus 2. světové války. Vedle Andreje Liankeviče jde o už druhé uchopení tématu války v projektu „Stand BY". Tentokrát však mnohem preciznější a definovanější.

Ovšem přistoupení k tématu 2. světové války nebylo počátečním záměrem Rayss. Fotografka se zpočátku chtěla soustředit na to, jak Bělorusové tráví volný čas. Mělo jít o pokračování jejího dlouhodobého autorského projektu „American Dream", věnovaného popkultuře v zemích bývalého sovětského bloku, na němž pracovala už od roku 2006. Na fotografiích Agnieszky Rayss se pozůstatky minulé epochy často srážejí s tím, co je nové a současné. Stejně měly vypadat lázně, sanatoria, místa odpočinku v Bělorusku. Během první cesty si však Rayss uvědomila, že se toto téma fotograficky nekryje s jejími očekáváními. Místa, která navštívila, se ukázala být málo okázalá, vizuálně neatraktivní, zbavená kontrastu, který hledala.

V té době si přečetla knihu běloruské novinářky a spisovatelky Světlany Alexijevičové „Válka nemá ženskou tvář",[222] která je souborem tzv. „živých hlasů" žen účastnících se 2. světové války. Přesto, že se téma diametrálně rozešlo s počátečním nápadem, fascinovaly prosté, ale výrazné příběhy posledních svědků Velké vlastenecké války fotografku natolik, že se jim rozhodla zasvětit svou část projektu „Stand BY". S pomocí běloruských novinářů a tlumočnic se jí podařilo dostat k 18 veteránkám žijícím na území celého Běloruska, z nichž bylo na výstavu a do publikace nakonec vybráno 10 portrétů. Fotografka kromě práce na vizuálním materiálu vedla s hrdinkami snímků rozhovory, které se staly důležitou částí celého příběhu. Z textů, které vždy doprovázejí fotografie, se dozvídáme o osudech tehdejších náctiletých dívek, které válka zastihla ve vesnicích a ve městech. Jde o příběhy lásky, mučení nebo práce za frontou. Některé z vyznání jsou velmi osobní, zatímco jiné lakonicky popisují traumatické zážitky, jako ty Zinaidy Nikolaievej Famienskiej z městečka Maladečna.

> *I've already forgotten a lot, but in the evenings when I lie down to sleep the memories come back. I reminisce, I reminisce and I begin to cry for my life.*[223]

V každém případě v sobě relace nemají nic z heroického obrazu války vedené muži, obrazu často využívaného úřady v Bělorusku pro účely propagandy. Přesto, že se portrétované ženy

222 Swietłana Aleksijewicz „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety"; Czarne, Wołowiec, 2010; ISBN:978-83-7536-225-1

223 Agnieszka Rayss „I Reminscence and Cry for Life"; „Stand BY"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7 p.76

často představují jako hrdinky z pozadí, se jejich zážitky nezdají být méně dojímavé nebo tragické než ty, které prožili bojující vojáci nebo partyzáni. Elizaveta Ivanovna Zienievič z Maladzečny vzpomíní na začátek války takto:

> *I was 16 when the war started. My brothers were in the partisan force, and I helped them. My brother Alexander was shot by the Germans in a village near Zaskovichi and his body was brought into the command headquarters. They showed him to me and my sister, but we didn't say who it was. The Germans tortured us for a long time, beating and pouring water over us. My sister was very beautiful, she had long braids, but that didn't help her. We were rescued by the partisans.*[224]



fot. 97 Agnieszka Rayss z cyklu „I Reminscence and Cry for Life" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos 2012

224 Agnieszka Rayss „I Reminscence and Cry for Life"; „Stand BY"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7 p.66

I když se tématu veteránů 2. světové války už mnohokrát věnovali místní i přijíždějící fotografové, a dokonce se z něj stal stereotyp dnešního chápání a paměti na tento konflikt na území bývalého Sovětského svazu, nikdy nevznikl vizuální materiál věnovaný výhradně ženám-válečným veteránkám, protože válka byla doposud spojována s mužem vojákem-hrdinou. Ženy převážně nebojovaly v první válečné linii, neumíraly hrdinsky se zbraní. Musely vykonat stejně důležitou, i když zdánlivě méně heroickou, práci. Toto v jednom z rozhovorů říká Agnieszka Rayss:

> *Osoby, s nimiž jsem se setkala, nebyly ženy vojáci, ale vykonávaly velmi důležité pomocné práce – byly to ošetřovatelky, spojařky. Jedna z paní jezdila sanitním vozem po různých válečných frontách, jiná se věnovala osvětlení protiletadlových děl, tedy jednoduše obsluhovala zařízení, která osvětlovala německá letadla, aby je někdo mohl sestřelit. Další zase byla řidičkou nákladáku. Jedna z hrdinek pracovala v továrně vyrábějící komunikační zařízení. Setkala jsem se s mnoha partyzánkami, dívkami, které bydlely na venkově. Když přišli Němci, pálili vesnice, zabíjeli lidi, ony se ocitly v lesích.* [225]

Hrdinky cyklu jsou dnes staré osoby, které fotografovi pózují ve svých domech, na pozadí koberců zavěšených na zdech, vzorovaných drapérií a tapet. Interiéry jsou skromné ale udržované. Všude se nacházejí květiny. Jsou na závěsech, ubrusech, oblečení, dekách zakrývajících gauč a v lahvích stojících na stolech. Na mnohých z těchto fotografií se ve druhém nebo třetím plánu objevují dětské hračky, panenky, plyšová zvířátka, která se stávají symbolem ztraceného dětství a mládí. Je to prostor vytvořený ženou ne-vojákem. V takovýchto interiérech není nic svátečního, je to každodennost, za níž se hrdinky nestydí, jako v případě mladých lidí ze snímků Adama Pańczuka. Není zde nic k předvádění, kromě několika řad vyznamenání občas připíchnutých ke svetru. I přes intimní a komorní sdělení cyklu ale nelze oddělit veterány Velké vlastenecké války od současné propagandy běloruských orgánů.

> *Velká vlastenecká válka je jedním ze zakladatelských mýtů Běloruska a dodnes tvoří důležitou součást Lukašenkovy propagandy. Na ulicích stále můžeme vidět ošklivé billboardy s podobiznami veteránů – starších lidí v uniformách ozdobených řády, s popiskem: Já jsem pro vlast udělal to a to, byl bys toho schopen? Více než polovina ulic v Minsku nese jména válečných hrdinů. Pokud půjdete do muzea věnovaného 2. světové válce nebo do některé z pamětních síní u regionálních muzeí, uvidíte, že se tam po několik desítek let nic nezměnilo. Jsou zde červené standardy, fotografie hrdinů, všechno to už zestárlo, takže to je jednoduše ošklivé. Je nutné se pozorně dívat, abychom mezi tanky a prapory našli nějakou pravdu o lidech.* [226]

225 http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,15134504,Wojna_jest_straszna.html?disableRedirects=true

226 http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15134504,Wojna_jest_straszna.html?disableRedirects=true

Na portrétech se Agnieszce Rayss podařilo dotknout toho, co se skrývá pod fasádou z medailí. „I Reminscence and Cry for Life" je intimní vyprávění, v němž propaganda ztrácí svou oficiální moc, protože se do popředí vysouvá člověk s osobním příběhem.

6.6

Justyna Mielnikiewicz – „City of Women"

Pro Justynu Mielnikiewicz se, podobně jako pro Agnieszku Rayss, stala ústředním bodem vyprávění o současném Bělorusku žena. Fotografka ve svém cyklu portrétovala ženy, které přes seznamovací agentury hledají životního partnera za hranicemi Běloruska.
Grodno je více než 300tisícové město na polsko-běloruském pohraničí, kde jak tvrdí Mielnikiewicz, na jednoho muže připadá 1,5 ženy a v některých věkových skupinách tento poměr stanoví dokonce sedm ku jedné. Právě 12 žen z tohoto věkového intervalu se stalo tématem polské fotografky. Všechny hrdinky fotografií jsou reprezentovány běloruskou agenturou „Gimeney", kterou řídí Maya Čerkova, profesí filoložka slovanských jazyků. Seznamovací agentury jsou obzvláště ve východní Evropě často spojovány s obchodem s lidmi. Ta, kterou řídí Čerkova, patří do sítě La Strada International, která s tímto postupem bojuje a její majitelka přistupuje k vedené činnosti výjimečně zodpovědně.



fot. 98 Justyna Mielnikiewicz z cyklu „City of Women" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos 2012

V roce 2011 jsme měli klienta, který tvrdil, že západní civilizace je civilizace profesionálů. „Pokud mě bolí zub, jdu k zubaři. Když mám psychické problémy, tak se neptám svých přátel, ale jdu za profesionály. A teď tu před vámi stojím a chci pomoci se svými problémy. Chci se zbavit samoty.[227]

Její klientky jsou ženy různého věku a různých profesí. Pracují jako programátorky, psycholožky, novinářky, učitelky, právničky. Své partnery si vybírají velmi pozorně, často na ně kladou vysoké nároky, jako v případě Natalie, kterou musel budoucí manžel Filipe navštívit 15krát, než se rozhodla si ho vzít.

Já vím, že ženy tu chtějí opravdové muže, ne chlapce. Můj případ není klasický, jak u jiných. Znám muže, kteří se vydali na Ukrajinu, do Běloruska nebo do jiných zemí, najít velmi mladé ženy – avšak ne kvůli lásce. Já chci nejdříve lásku, potom dítě.[228]

Pro některé z portrétovaných žen se umístění inzerátů do seznamovacích agentur rovná snění o lepším životě za hranicemi Běloruska, zatímco pro jiné to znamená, že na sebe vezmou roli produktu v obchodě. Na stránkách agentury informuje profil inzerátu o věku, vzdělání, zájmech, vyznání, barvě očí, ale také o očekáváních ženy vůči budoucímu muži.
"City of Women" (Město žen) zapadá do dlouhodobého projektu Justyny Mielnikiewicz o ženách v zemích bývalého Sovětského svazu. Portrét regionu prizmatem ženských příběhů fotografka zahájila v roce 2010 v Gruzii, kde žije už déle než 10 let. Mielnikiewicz se soustředila na mladé ženy, které se pokoušejí žít moderně, často proti tradicím, vůli rodiny nebo starších klanu. Na Ukrajině fotografovala, podobně jako Agnieszka Rayss, členky hnutí Femen. V Arménii portrétovala obyvatelky vesnice, z které 90 % mužů odjelo pracovat za hranice, do Ruska. Ženy jsou přítomny v každém z projektů fotografky, dokonce i tehdy, když nejsou hlavními hrdinkami daného příběhu. Mielnikiewicz již roky věnuje svou pozornost otázkám spojeným se zrovnoprávněním žen v zemích bývalého východního bloku, dříve jako aktivistka a sociální pracovník, v současnosti jako fotografka a novinářka. Během posledních let se, jak tvrdí, v regionu v této otázce mnoho změnilo. Muslimské země se staly např. mnohem represivnější a přísnější ohledně rovného postavení žen a mužů, ale dokonce i v na daný region pokrokové Gruzii situace zdaleka není žádoucí. Za časů Sovětského svazu bylo vše, podle názoru Mielnikiewicz, přikryté pláštíkem komunisticko-socialistické ideologie, ženy a muži měli teoreticky rovná práva, i když se to neodráželo v každodenním životě. Období posttransformace se pro fotografku stalo důležitým okamžikem k pozorování procesu, kdy naděje na skutečně změny začala být čím dál tím reálnější.
"City of Women" je cyklus založený na portrétech. Mielnikiewicz se postupně vzdaluje od klasicky konstruované reportáže, jíž se věnovala od začátku své fotografické kariéry.

227 Justyna Mielnikiewicz. „City of Women"; „Stand BY"; Sputnik Photos, Varšava 2012, ISBN: 978-83-927485-5-7 pp.132

228 Justyna Mielnikiewicz. „City of Women"; „Stand BY"; Sputnik Photos, Varšava 2012, ISBN: 978-83-927485-5-7 pp.132

Vyvrcholením tohoto postoje je dlouholetý projekt věnovaný Kavkazu, "Women with Monkey – Caucasus in short notes and photographs" (2001-2014). Jde o sled výrazných černobílých záběrů s víceplánovou, dynamickou kompozicí. Neviditelný fotograf zde pozoruje svět a při zaznamenávání probíhajících událostí se slévá s okolím. V běloruském cyklu je vizuální konstrukce naprosto odlišná. Středněformátové statické záběry s ústředně umístěným hrdinou se mísí s dojmy fotografovanými mobilním telefonem. Na jedné straně psychologické portréty, na nichž divák navazuje vizuální kontakt s každou z hrdinek, na druhé straně zdánlivě náhodné, spontánní, parareportérské zaznamenávání, které nám s velkou citlivostí prozrazuje další detaily ze ženského světa: bota na podpatku, sušící se šaty, zamilovaný pár v parku, kousek šperku. Tyto dva různé přístupy, i když vizuálně vzdálené, lze snadno spojit společným jmenovatelem virtuálního světa, na nějž odkazuje celý příběh. Portréty žen by mohly úspěšně fungovat jako profilové fotografie ze sociálních sítí, zatímco mobilní poznámky využívají stylistiku internetového blogu nebo instagramového proudu snímků. Dalším virtuálním aspektem je skutečnost, že proces samotné přípravy projektu proběhl na internetu. Získání důvěry seznamovací agentury se ukázalo být mnohem komplikovanější, než si fotografka zpočátku myslela, teprve po několika odmítnutích Justyna Mielnikiewicz narazila na Maju Čerkovou, která souhlasila se spoluprací. Všechny formality byly vyřešeny virtuálně, harmonogram schůzek s hrdinkami stanoven, takže když Mielnikiewicz přijela na místo, mohla se soustředit jen na uměleckou stránku projektu. Tento cyklus je vedle snímků Adama Pańczuka dalším vláknem běloruské diktatury v dobách internetu.

6.7

Manca Juvan – „Homeland"

Zatímco v případě Justyny Mielnikiewicz její hrdinky teprve hledají lepší život za hranicemi Běloruska, v projektu Mancy Juvan dostávají hlas imigranti. Jsou to Bělorusové, kteří přijeli do New Yorku na útěku před politickou represí nebo za účelem zlepšení ekonomické situace. Napětí projektu se dělí mezi portréty Bělorusů v emigraci, osobní předměty, které vyvolávají vzpomínky na vlast, a pro každého z portrétovaných důležitá místa v Bělorusku a na novém místě bydliště. Vše doplňují otázky na plány do budoucna. Fotografované osoby jsou političtí uprchlíci z různých vln emigrace, jako Iryna Shpindler, která byla zemi nucena opustit v roce 2002, nebo Alla Orsa Romano, jejíž rodiče museli z Běloruska odjet už v 50. letech minulého století. Uladzimir odjel dva roky poté, co byl Aleksandr Lukašenko poprvé zvolen prezidentem v roce 1994. Někteří, jako v případě novinářky Alla Orsa Romano, svůj život dělí mezi Spojené státy a Bělorusko.
Oblíbená běloruská místa emigrantů jsou spektakulární budovy, známé pomníky, parky, kostely. Jsou to místa oblíbená i mezi Bělorusy žijícími v zemi. Žádná z lokalit, jak se zdá, nemá osobní charakter, všechna jsou to veřejná místa, přístupná pro každého kolemjdoucího, zdá se být samozřejmou volbou vzatou přímo z turistického průvodce Minskem, protože

odtud pochází většina emigrantů navštívených Mancou Juvan. Můžeme přemýšlet, jestli je tato selekce dílem paměti, v níž mají šanci na přetrvání jen výrazné akcenty, nebo jestli jde o projekce běloruského vlastence, který si i přes emigraci a pokoření systémem stále touží zapamatovat si vlast co nejlépe, pochlubit se co nejreprezentativnějšími místy, která jsou ve skutečnosti ikonami reality, od níž utekl. Možná jde o specifický rys charakteru homo-sovieticus, který je schopen zároveň milovat a snášet ústrky od systému, do nějž je pohroužena jeho země. Protože vlast je pro příslušníka homo-sovieticus nadřazenou hodnotou, které si cení mimo veškerou logiku a zdravý úsudek.



fot. 99 Manca Juvan z cyklu „Homeland“ v rámci projektu „Stand BY“ © Sputnik Photos 2012

Zdánlivě jinak je tomu u předmětů důležitých pro emigranty. Přestože klíč výběru je osobní, odkazuje každá z věcí na očividné symboly běloruské historie z předlukašenkova období. Pionýrský šátek z dob Sovětského svazu, kniha Zenona Pazniaka, jednoho z hlavních politických rivalů Lukašenka z období, kdy se poprvé ucházel o prezidentské křeslo, nebo kopie první stránek Litevských statut v běloruštině z roku 1588. Stejně jako v případě oblíbených míst se každý z předmětů pojí s pamětí, ale ne s tou soukromou, komorní, s kolektivní pamětí běloruského národa. Těžko se vyhnout dojmu, že každý z hrdinů cyklu Juvan touží být skrz naskrz běloruský, možná ještě více než rodáci, kteří ve vlasti zůstali. Opět se nám dostává dávky vznešených, vážných a pro Bělorusko jistým způsobem očividných symbolů. Možná to ovlivňuje skutečnost, že v emigraci se vše zdá být mnohem kontrastnější, jasnější, mizí nuance

a pochybnosti, které nescházejí těm, kteří se s běloruskou realitou potýkají každý den. Paměť emigranta funguje selektivně, adaptuje se novým podmínkám, reinterpretuje události z minulosti a buduje tak mýtus národní identity. Na dálku se takovéto deklarace zdají být snadnější a rozhodnější, protože čas stírá těžké zkušenosti a vznikající obraz je často idealizovaný. Nejupřímnějším a osobním vyznáním hrdinů cyklu Mancy Juvan se zdají být jejich plány do budoucna. Je to jediná část, kde i když v malé míře, poznáváme skutečné lidi, kteří se neskrývají za mýtem národní identity a idealizovaným obrazem paměti. Na seznamu se několikrát objevují: profesní úspěch nebo napsání knihy, ale nechybí ani učení surfování a charitativní činnost. Ale i zde jsou uváděny vznešené ideje, které odsouvají jednotlivce do pozadí a vzdalují příjemce od člověka, který za takovýmito hesly stojí. Nelze neuznat oprávněnost takových předsevzetí, jako je touha vytvořit Běloruské centrum v New Yorku nebo šíření hodnot západní kultury, např. respektování lidských práv, která jsou podle hrdinů snímků v jejich vlasti porušována. Zůstává však nedostatečné poznání skutečného člověka, ke kterému by se bylo možné vztáhnout díky univerzálním hodnotám pro celé lidstvo při odsunutí velkých, i když správných, myšlenek stranou.

S výjimkou jedné hrdinky jsou běloruští emigranti portrétováni na veřejných místech, která zapadají do celkově dosti oficiálního a distančního charakteru celé výpovědi Mancy Juvan. Jsou fotografováni na oblíbených místech New Yorku, jako je např. železniční nádraží Grand Central Station, které svou architekturou jedné z hrdinek, Alici, připomíná běloruské socialistickorealistické budovy. Prostor ve většině případů nedefinuje současné postavení fotografovaných lidí, je dalším prvkem, který buduje jejich mýtus identity a stesku po vlasti. Možná je jistá povrchnost vlastností materiálů založených na skupinovém portrétu. Odnáším si dojem, že autorka se zastavila v polovině cesty ze strachu hlouběji definovat své hrdiny. Omezila se na sbírku myšlenek a vzpomínek a cestou někde ztratila lidský, psychologický, osobní prvek. Samotné fotografie plní dokumentační funkci, když tvoří rejstřík jednotlivých aspektů existence běloruského emigranta. Klasicky komponované záběry neohromí uměleckou kvalitou, jsou však nepochybně důležitým svědectvím a důkazem, jak bylo mnoho Bělorusů, často z intelektuálních a kulturních elit, nuceno opustit svou zemi.

6.8

Jan Brykczyński – „Primary Forest"

> *Bělověžský les, rozléhající se na jednom a půl tisíci čtverečních kilometrů polsko-běloruské hraniční oblasti, je přes 600 let starý. To je tak jak ho my lidé vnímáme. Pamatujeme jeho počátek v krvavém masakru, který se tu odehrál roku 1409 za vlády krále Vladislava Jagelonského. Rozsáhlý lov, který trval několik týdnů, zásoboval masem královy vojáky ve válce s teutonskými rytíři. Od té doby je les chráněn státem, který nyní rozhoduje kolik stromů může být vykáceno a kolik zvířat odloveno. Během oslav šestistých narozenin lesa jej prezident Alexander Lukašenko, pompézně mezi radostně zpívajícími ptáky, prohlásil za národní poklad.*[229]

To napsal Maciej Jarkowiec v textu, který provází fotografie Jana Brykczyńského v publikaci „Stand BY". Bělověžský prales je důležité místo v historii z doby před několika sty lety, ale i v nejnovější historii regionu zaujímá výjimečné postavení. Právě zde byla v roce 1991 podepsána smlouva o pádu Sovětského svazu, založení Společenství nezávislých států a vzniku Běloruské republiky. Toto datum si však dnešní běloruská vláda nespojuje se získáním nezávislosti. Propagandistický aparát s Aleksandrem Lukašenkem v čele, který od samotného počátku budoval svůj politický kapitál na úzkých vztazích s Ruskem a obnovení ideálů Sovětského svazu v jeho dřívější podobě, považuje den podepsání traktátu za zradu ideálů, jimž by měl být běloruský národ věrný. Bělověžský prales tak není jen jedním z nejkrásnějších a nejdivočejších koutů středovýchodní Evropy. Je zapleten do mnoha historických kontextů a současných politických témat. Krom jiného za to může geopolitická poloha pralesa, který leží na pohraničí s Polskem a Evropskou unií, k níž se běloruské orgány staví nepřátelsky. Komplikovaný status pralesa potvrdila práce Jana Brykczyńského na jeho projektu. Zdánlivě prosté a nevinné téma se ukázalo být mnohem komplikovanější. Fotograf byl nucen opustit tu část území, která se nacházela v příhraniční zóně, kde fotografování vyžaduje speciální povolení a oficiální akreditaci. Úřední postup se ukázal být jen jednou z překážek, s nimiž se musel fotograf utkat. Brzy se ukázalo, že i někteří lidé obývající vesnice na území rezervace, se jen neradi nechávají fotografovat.

Spojení člověka s přírodou představuje téma, které Brykczyński ve fotografických projektech prozkoumává mnoho let. Symbiotická koexistence člověka a přírody se vine v komunitě karpatských Bojků na Ukrajině izolovaných od světa, mezi islandskými farmáři a chovateli ovcí nebo posledním projektem fotografa realizovaným v rámci grantu Syngenta Photography Award. V projektu vykonávaném v Bělorusku na sebe vztah člověka a přírody vzal ironickou podobu. Brykczyński si byl vědom nepříznivých pracovních podmínek a rozhodl se zmizet z otevřeného veřejného prostoru a hledat stopy přírody, které pronikly do soukromých domů,

229 Maciej Jarkowiec „Primary Forest"; „Stand BY"; Sputnik Photos, Varšava 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7

kanceláří, muzeí, tedy míst, na něž obvykle divoká příroda nemá přístup. Jde o prostor plně utvářený a ovládnutý člověkem, do něhož byla začleněna vycpaná zvířata různých druhů. Vidíme zde celý zvěřinec: od bělověžských zubrů přes vycpané srny, jeleny, divočáky, paroží ve fantastických rámech po kůže jezevce sloužící jako rohožka. Trofeje, které měly prvotně plnit dekorativní funkci, ve spojení s ponurými nebo kýčovitými interiéry, nevkusnými tapetami, obložením nebo plastovou izolací a zbytkovými projevy civilizace, jak jsou HiFi věž nebo televizor činí spíše absurdní než ozdobný dojem. Stávají se dusivým svědectvím neporozumění člověka s přírodou. Stejně je tomu u nevkusných dekorací, fototapet, obrazů nebo rozpadajících se nástěnných maleb, které kdysi zdobily stěny kulturních domů, zastávek a jídelen. I zdobné rostlinné nebo zvířecí motivy ztratily svou původní funkci.



fot. 100 Jan Brykczyński z cyklu „Primary Forest" v rámci projektu „Stand BY" © Sputnik Photos 2012

Jan Brykczyński bere diváka na cestu po vyobrazeních, na nichž se mýtus rozpadá. Je to přetvořený a pokořený prales, nemající nic společného se staletým lesem budícím úctu. Brykczyński na několika obrazech rezignuje na ironii a pokouší se odkazovat na představy důstojného pralesa, šlechtických lovů nebo selanky v lůně přírody. Jde ale jen o drobné narušení hlavního sdělení. Tuto nedůslednost lze číst jako pokus o záchranu obrazu pustiny, ale nijak významně neovlivní celkové vyznění příběhu.

Brykczyńského běloruský cyklus je na pozadí ostatní tvorby fotografa z několika hledisek výjimečný. Je to asi jediný případ, kdy autor operuje tak jasně s ironií a díky tomu se výpověď o bělověžském pralese stává kritickým materiálem. Brykczyńského postoj v dřívějších projektech má blíže k afirmaci a citlivému, často intimnímu pozorování člověka a jeho vztahů s přírodou. Jde o projev stesku po ztraceném přírodním a harmonickém uspořádání světa. Objektiv se zaměřuje především na člověka a fotograf se přitom snaží pochopit, jak koexistuje s přírodou. V „Primary forest" je situace opačná. Člověk ze snímků poprvé úplně mizí. Vidíme stopy jeho činnosti, sám se však na žádné fotografii nevyskytne. Cyklus se díky tomu stává vysoce metaforickým a divák se může soustředit na klidnou analýzu interiérů inkrustovaných přírodou. I přes odlišnou strategii fotografie neztrácejí na síle výrazu. Měkké denní světlo, pečlivé kompozice, jemné použití barev a péče o detail – díky jim obrazy na diváka silně vizuálně působí.
Péče o formu, která se stejně jako v případě jiných Brykczyńského cyklů udržuje na vysoké úrovni, zde je důležitá, ale podle mě ne nejdůležitější. To, čím se tento cyklus odlišuje, je kritický postoj. Zesměšňuje člověka a staví se na stranu pokořené přírody.

6.9

Kniha a výstavy – „Stand BY"

Hlavním výsledkem běloruského projektu měla být zpočátku publikace, protože na její produkci získal kolektiv podporu z Evropské kulturní nadace. „Stand BY" je čtvrtá publikace Sputnik Photos a druhá, na jejímž návrhu a editování pracovala Ania Nałęcka společně s kurátorem projektu Andrzejem Kramarzem. Z několika důvodů jde o nejdůležitější vydavatelský počin Sputniku. Především zapadá do hlavního proudu zájmů kolektivu, který subjektivním zmapováním Běloruska zaplnil mezeru ve fotografických publikacích z této země. Důležitým gestem využitým v publikaci bylo používání běloruštiny, kterou z literatury a každodenního života vytlačuje ruština. Protože národní identita se do značné míry buduje právě na jazyce, zdálo se být v případě publikace o Bělorusku takovéto opatření opodstatněné. Použití místního jazyka se mohlo zdát něčím samozřejmým jen zdánlivě, protože bylo jasné, že kniha bude s ohledem na svůj vyvážený, ale kritický obsah, distribuována především za hranicemi Běloruska. Problém jazyka se objevil také v samotné textové vrstvě, protože Viktor Martinovič napsal, i když je Bělorus, svou esej do knihy rusky. Když byl text následně přeložen do běloruštiny, objevily se rozdíly v interpretaci původního textu. Překladatelé měli při práci s ním pochybnosti u přiřazování některých slov a výrazů z běloruštiny. Tato situace byla natolik výmluvná a symbolická, že se Nałęcka rozhodla využít disonance a umístila do knihy pracovní přeložený text se značkami korektora a s rozdílnými interpretacemi. Textová vrstva rovněž vyvolala diskuzi spojenou s cenzurou a její nejextrémnější formou, tedy autocenzurou. Týkala se úryvku textu Viktora Martinoviče, který kvůli svému kritickému charakteru představoval potencionální ohrožení hrdinů fotografií. Někteří fotografové zpočátku navrhovali odstranění

obtížného úseku, jiní se stavěli proti. Tato otázka byla nakonec vyřešena, ovšem samotná skutečnost výskytu takovýchto pochybností byla v knize označena částečným překrytím sporné části textu, který byl v nepozměněné podobě umístěných v poznámkách. Použité grafické opatření spíše přitahuje pozornost diváka než by skutečně cenzurovalo obsah textu, jde ale o jasný signál, jak probíhal proces formování této části publikace. „Stand BY" je konečně důležitá publikace, protože představuje jasný komentář situace v zemi poslední diktatury v Evropě, ačkoliv se snaží pomíjet ilustrativně chápanou politiku. Andrzeji Kramarzovi se opět podařilo minimalizovat katalogový aspekt prezentace, když vytvořil spojitost mezi jednotlivými materiály a celku vdechl tón rafinovaného komentáře současného Běloruska. Eklektický materiál Liankeviče otevírající publikaci se stává mapou celé knihy, protože v sobě obsahuje mnoho prvků každého z později se vyskytujících příběhů. Spojení s 2. světovou válkou koresponduje s materiálem Agnieszky Rayss a propaganda s mým cyklem „The Winners". Akcenty ze ženského světa tvoří druhoplánový vztah s hrdinkami snímků Justyny Mielnikiewicz nebo Adama Pańczuka. Pocit patriotismu a přináležitosti k zemi je společný jmenovatel s příběhem Mancy Juvan. Jak jsem napsal dříve, kniha se vyhýbá přímým politickým komentářům, ovšem na poslední straně umístěný portrét prezidenta Lukašenka promlouvajícího z televizní obrazovky je gesto ze strany fotografů, kteří si jsou vědomi situace v zemi. Úsporná obálka s enigmatickým grafickým znakem zdůrazňuje aspekt cenzury, který se objevil rovněž v textech provázejících publikaci. Kniha byla zvolena nejlepší kolektivní publikací středovýchodní Evropy na Měsíci fotografie v Bratislavě (2012).



fot. 101 Kniha „Stand BY" © Sputnik Photos 2013

„Stand BY" představovalo projekt, v jehož rámci publikace vyšla rok před premiérou výstavy. Tato asynchronnost na jedné straně prodloužila zájem o projekt, ale oslabila intenzitu působení jednoho a druhého. Když se objevila výstava, už proběhly prezentace knihy v Muzeu moderního umění (Muzeum Sztuki Nowoczesnej) ve Varšavě, v rámci lodžského Fotofestivalu a na vilniuské Humanistické univerzitě. Individuální příběhy fotografů získávaly ocenění na soutěžích a byly publikovány v tisku. Výstava do prezentace projektu vnesla novou kvalitu, ovšem kdyby se objevila společně s knihou, byla by síla poselství ještě jasnější. Takovéto rozložení akcentů plynulo z triviální, ale základní příčiny, tedy z financování. Kolektiv získal podporu Ministerstva kultury na produkci výstavy s více než půlročním posunem.



fot. 102 Výstava „Stand BY“ v Galerii Leica Varšava, 2014

Zpočátku měl být kurátorem výstavy Andrzej Kramarz, ale po zakončení práce na knize se rozhodl koncepci výstavy nevytvořit. Jeho funkci měla převzít tehdejší ředitelka ruské tiskové agentury Itar Tass Anna Shpakova, která dříve pracovala např. na redakci slavné knihy „Black Passport” Stanleyho Greena. Po vstupním plánování a několika rozhovorech se ukázalo, že kolektiv zvyklý na angažované Kramarzovy postoje spolupráci s Běloruskou neprodlouží. Konečnou koncepci výstavy jsme vytvořili já a Annia Nałęcka. Každý z příběhů „Stand BY” byl, podobně jako v knize, navržen individuálně s výběrem formy vhodné pro charakter fotografií. Prezentace přijala formu eklektické směsi klasicky prezentovaných obrazů Jana Brykczyńského s fotografickými objekty Andreje Liankeviče a Justyny Mielnikiewicz. Některé z předvedených prací získaly úplně nový rozměr, tak jako materiál Adama Pańczuka, na něm byly postavy odděleny od pozadí, což navazovalo na komunistické časopisy o šití. I cyklus Mancy Juvan získal jinou podobu než v knize, fotografie a texty se omezily na dvě vývěsky po vzoru tabule inzerátů, na nichž si emigranti často vyměňují informace. Výstava byla navržena tak, aby se mohla pružně uzpůsobit různým prostorům, což se při pozdějších expozicích dobře osvědčilo. V letech 2013-2014 se výstava představila např. ve varšavské „Leica Gallery” (2014), v prostoru galerie „Szara” v Těšíně (2014) nebo v nizozemské galerii „FOTODOK” (2014). Východisko v podobě přesunutí pozornosti na publikaci a roztažení propagace celého projektu v čase se pro celý tým ukázalo být náročné. Navíc se jednalo o období několika paralelních aktivit Sputnik Photos, protože od roku 2013 už kolektiv začal pracovat na novém projektu „Miejsce Odległe”.

7. KAPITOLA

„Miejsce odległe" (2011-2012)

7.1

Geneze a tým

Pokud hledáte analogii mezi projektem „Miejsce odległe" a jinou činností kolektivu, šlo by o projekt „IS(not)". I přesto, že je časově odděloval v Bělorusku realizovaný „Stand BY", představoval právě islandský projet důvod, proč fotografy Sputnik Photos k spolupráci přizvalo Vědecké Centrum Koperník.[230] Instituce se na podzim 2011 obrátila na kolektiv s návrhem fotografování 32kilometrového varšavského úseku Visly. Stavební struktura tohoto projektu se měla, jak navrhl organizátor, opírat o schéma ověřené v „IS(not)". Naprosto stejný tým fotografů měl vytvořit pět autorských výpovědí interpretujících největší polskou řeku. Vizuální část mělo doplnit pět textů. Šlo o první případ, kdy se Sputnik Photos nemusel starat o financování projektu. Poprvé, a doposud naposledy, měl kolektiv plně pracovat v Polsku. Zájem VCK o Vislu plyne z jednoho prostého důvodu. Budova instituce leží přímo na jejím břehu a nově otevřený výstavní prostor „Pawilon 512", v němž se měla prezentovat výstava „Miejsce odległe", koresponduje s geografií řeky.
Téma, s nímž měl kolektiv poměřit své síly, se mohlo s ohledem na svou lokalizaci jevit jako snadné a banální. Řeka dělí město na dvě části a protéká téměř jeho středem. Zdá se být místem, o němž obyvatelé metropole vědí vše. Možná právě díky tomuto vědomí Visla pro mnohé prostě neexistuje, netvoří přirozenou tkáň města a je nezaznamenatelná. Pro polské fotografy Sputnik Photos, z nichž většina bydlí nebo bydleli ve Varšavě, se takovéto téma stalo novou výzvou. Za prvé téma, které měli autorsky interpretovat, se nacházelo v jejich přímém sousedství, nevyžadovalo daleké cesty a poměřování se s cizí kulturou. V mém případě byla řeka součástí prostoru, v němž dennodenně funguji a vidím jí téměř z oken svého bytu. Námět se zdál být zdánlivě snadný, dostupný a srozumitelný. Za druhé si někteří fotografování ve Varšavě a dokonce v Polsku obecně v posledních letech spojovali především s prací na zakázku. Krom jiného i proto vznikala značná část kolektivních a individuálních projektů Sputnik Photos za hranicemi země. Tam vznikl prostor autorské práce. „Miejsce odległe" mělo toto schéma prolomit. Když fotografové začali zkoumat, co skutečně o řece vědí, zahanbila je skutečnost, že jejich znalosti jsou skutečně velmi omezené. Zdánlivá blízkost Visly jí odsunula mimo potenciální oblast fotografických zájmů. Šlo o překvapivé zjištění, protože téma řeky nebylo umělcům cizí. Ikonické „Sleeping by the Missisipi" Aleca Sotha nebo „Yang Tzy the Yellow River" Nadava Kandera tvoří kánon současné dokumentární fotografie, jímž se

230 http://www.kopernik.org.pl/en/

tehdy práce kolektivu inspirovala. Ukázalo se, že geografická blízkost největší polské řeky tu nemá žádný význam. Přesně naopak, kvůli zdánlivé dostupnosti tématu byl každý z fotografů nucen definovat tento, zdálo by se osvojený, prostor. Fotografy provázel absurdní pocit cesty do neznáma. Na tento pocit navazuje název projektu „Miejsce odległe". Nejsem si jistý, jestli šlo výhradně o zážitek fotografů nebo i jiných obyvatel hlavního města. Kde leží příčiny, proč byla Visla vyhoštěna za hranice města?

Řeka je často hlavní nebo minimálně jedním z důležitých míst tvořících urbanistickou strukturu. Bývá ústředním bodem, kolem něhož se soustředí život a aktivity metropole. Ve Varšavě je to jinak. Řeka působí dojmem překážky komplikující komunikaci mezi částmi města rozdělenými jejím proudem. Dostat se na její břeh také nepatří mezi lehké úkoly. Rychlostní komunikace řeku efektivně izolují od obyvatel Varšavy. Betonem zalitý levý břeh je téměř stejně nedostupný jako divoký les na pravém břehu Visly. Samozřejmě nejde o nepřekonatelné překážky, ale komunikace s řekou neprobíhá neinvazivně a přirozeně. Kvůli bariérám vzniklým mezi Vislou a městem se z ní stalo výjimečné a nesamozřejmé místo. Řeka zbavená urbanistické funkce mohla formovat svůj charakter nezávisle na zbytku hlavního města. Odlišnost a s ní spojené tajemství se pro fotografy staly inspirací pro práci na projektu.

Po upřesnění myšlenky se klíčovou otázkou stalo zbudování týmu. Protože fotografy a literáty navrhl organizátor, zbýval výběr kurátora projektu. Když měla být ústředním motivem voda, zdálo se přirozeným řešením přizvání k spolupráci Švýcarky Barbary Stauss,[231] kterou jsem poznal během workshopů Joop Swart Masterclass v roce 2007. Dlouholetá a zkušená fotoeditorka německého magazínu „Mare", který kreativně interpretoval a zkoumal tématiku spojenou s mořem, měla fotografům pomoci s uměleckou prací na projektu. Fotografové však tehdy nezohlednili rozdíly ve způsobu vyprávění příběhu a operování s metaforou. Rozdíly názorů na tvoření vizuálních materiálů se projevily už během prvních konzultací s kurátorkou. Postoj Barbary Stauss vyplýval ze silných kořenů v novinářské fotografii a z časopiseckého způsobu konstruování narace, jejíž struktura se často opírá o ilustrativnost a formování jednoduchého sdělení. Fotografové Sputnik Photos oproti tomu od jisté doby v autorských realizacích projevovali tendence (i když to nebylo pravidlem) k čím dál abstraktnějšímu a metaforičtějšímu myšlení. Takováto narace často nutí příjemce k pozornému prohlížení, hlubší analýze, znalosti kontextu a hledání skrytých zpráv. Konfrontace těchto dvou odlišných stanovisek měla své vady a přednosti. Na jedné straně mohla Stauss přivyklá na přehledná a čitelná sdělení reagovat na příliš abstraktní a zakamuflované interpretace fotografů, na druhé straně při kompromisu hrozil příliš ilustrativní přístup k tématu. Proto byl ve většině případů podíl kurátorky minimální. I přes rozhodně větší zapojení Švýcarky do projektu a jejích několika návštěv ve Varšavě bychom mohli najít analogie k spolupráci s Marií Mann během prací na „U", kdy práce probíhala na dálku.

Zbytek týmu zůstal beze změn. Marzena Michałek-Dąbrowska se pustila do koordinace, Ania Nałęcka měla dohlížet na vizuální identifikaci projektu.

231 http://www.barbarastauss.com/home.html

7.2

Michał Łuczak – „Ekosystem“



fot. 103 Michał Łuczak z cyklu „Ekosystem“ v rámci projektu „Miejsce odległe“ © Sputnik Photos 2012

Ponecháváme velmi velký prostor k interpretaci. Ukazujeme drobné výseky, úryvky. Mikrosvěty, o nichž se nepřemýšlí, když si tam jdeme sednout na deku nebo se projet na kole. Nakonec samotné Visly je v tom projektu fyzicky dosti málo. Občas je to jen metafora. Nesnažíme se být objektivní, odhalujeme to místo pro sebe. Možná dokonce sami často přinášíme tu Vislu, protože to, co ukazujeme, se může klidně odehrávat jen v našich hlavách.[232]

232 Olga Woźniak v rozhovoru se Sputnik Photos. „Miesce odległe“; Centrum Nauki Kopernik, Varšava 2012; ISBN.987-83-63610-99-9; p.189

Úryvek rozhovoru vedeného novinářkou Olgou Woźniak se vztahuje vlastně k prožitku všech fotografů zapojených do projektu, ovšem příběh Michała Łuczaka se v největší míře vztahuje k pojetí mikrosvěta. „Ekosystem" (Ekosystém) je divoký les, který na pravém břehu Visly roste od konce války. Do nedávna byl vnímán jako pás země nikoho, opuštěný, zarostlý a zanedbaný. Divoká enkláva v samotném srdci města se nehodí k největší polské metropoli a tvoří paralelní realitu. Další mosty protínající divočinu přinášejí zvuky současné civilizace, projíždějících vlaků, tramvají a klaksony v zácpách stojících automobilů. Nikde ale není vidět město. Všude je křoví, suché stonky a stopy. Téměř neviditelné příznaky místních domorodců. Konstrukce z větví, zlomený strom, vypálené ohniště a díra v zemi. Lidé, kteří se tu schovali před městem, zůstávají na Łuczakových snímcích anonymní. Fotograf, který tu je, jak tvrdí, pouhým hostem, nezkoumá osudy utečenců bez domova. Fotografuje stopy, sbírá předměty. Dočasné tábory zmizí s příchodem zimy, aby se příští jaro vrátily. Pozdě na podzim, v zimě a předjaří tu nepanuje příliš života. Občas proběhne přes vrzající keře divoké prase nebo srna. Na jaře, když se objeví slunce, se les pomalu začíná zalidňovat. Divokost tohoto místa začala nedávno podléhat změně, les je uklízen, kácen a prostor krocen. Černobílé Łuczakovy fotografie představují rozloučení s přirozenou syrovostí pravého břehu Visly.

7.3

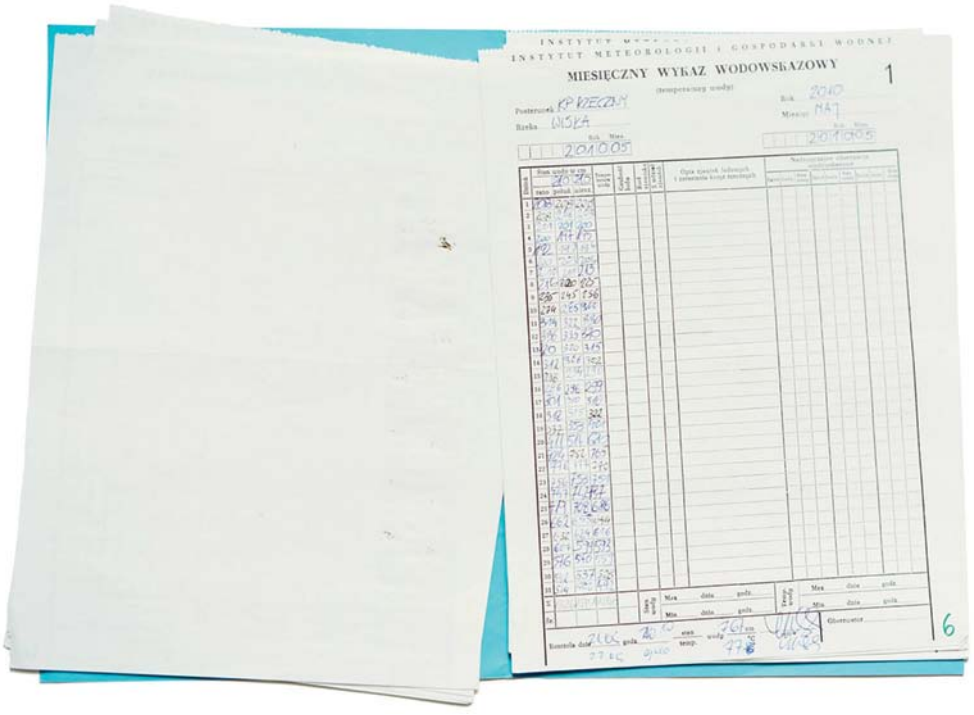
Rafał Milach – „O człowieku, który skoczył z mostu"

> *Žerańský přístav. Speciální skupina vodo-potápěčských záchranářů spolupracuje s říční policií ve Varšavě v kriminálních případech (vylovování předmětů, těl z řeky). Piotr Sikorski, soudní potápěč sedm let – Před dvěma týdny jsme vylovili ostatky muže, který do řeky skočil z Poniatowského mostu. Zastavil tramvaj na mostě, otevřel dveře, vystoupil z tramvaje a skočil. V roce 2011 říční policie zaznamenala 26 smrtelných případů spojených s řekou. Předměty se loví ze dna řeky, těla převážně volně driftují těsně pod hladinou vody.* [233]

Příběh o sebevrahovi jsem od žabích mužů vyslechl, když jsem seděl v jejich dřevěné strážnici u žerańského kanálu a pil čaj. Venku byl mráz a Pitor společně s kolegy z oddílu přišli trénovat vylovování předmětu zpod zamrzlé hladiny žerańského jezírka. Historka byla jednou z mnoha, které jsem to dopoledne vyslechl, ale potvrdila mi, jak málo toho vím o Visle.
Má práce na materiálu o podvodní existenci řeky ovšem nezačala setkáním s potápěči. Téměř 10 let bydlím u Visly. Řeka se stala součástí mého každodenního prostoru. Osvojil jsem si ji do té míry, že se stala neviditelnou. Na rozdíl od postoje Łuczaka pro mě už dávno přestala být

233 Rafał Milach. „O człowieku który skoczył z mostu"; Sputnik Photos Miesce Odległe; Centrum Nauki Kopernik, Varšava 2012; ISBN.987-83-63610-99-9; p.105

tajemným místem plným nesamozřejmostí. Necítil jsem se tam jako návštěvník. Toto vědomí mě v určitý okamžik znepokojilo a začal jsem přemýšlet, jestli tomu tak skutečně je. Zdálo se mi, že jsem dosti dobře poznal geografii obou říčních břehů. Přinejmenším tu v centrálním bodě jejího varšavského úseku. Měl jsem svá oblíbená místa a byl jsem schopen zaznamenat to, co Visla zpřístupňuje při prvním setkání. To, co se nachází na povrchu. Na začátku práce na cyklu v rámci „Miejsca odległego" jsem začal přemýšlet, co o Visle nevím. Odpověď, která mi vytanula na mysli, byla banálně jednoduchá. Neměl jsem ponětí, co se skrývá pod vodní hladinou. A nejde mi o podvodní fotografii, ale o prostor. Ten doslovný a metaforický, který je spojený se světem pod úrovní říčního proudu. Rozhodl jsem se vytvořit katalog míst, objektů, portrétů a situací, které se nacházejí nebo se dočasně nacházely pod vodní hladinou. Má práce připomínala spíše chování sběratele a výzkumníka, než fotografa, protože spočívala v hromadění potencionálních motivů, abych je později zdokumentoval. Šlo o metodický, pomalý a analytický proces. Provázelo ho sbírání dat, zaznamenávání a přesné popisování a podmínkou ocitnutí se na seznamu byl vztah s podvodním životem Visly. Nejníže položené místo, které jsem navštívil, byl tunel odvádějící splašky, ležící o 16 m níže než dno řeky.



fot. 104 Rafał Milach z cyklu „O człowieku, który skoczył z mostu" v rámci projektu „Miejsce odległe" © Sputnik Photos 2012

Nejstarší objekt, který jsem fotografoval, byla lebka nosorožce Stephanorhinus kirchbergensis (který vymřel před asi 115 tisíci lety) vylovená ze dna řeky. Zdokumentoval jsem také ze dna řeky vytažené předměty po utopencích. Podvodní, i když krátkodobá existence byla

pozůstatkem povodně, která se prohnala Varšavou o rok a půl dříve a jejíž následky šlo na březích Visly stále pozorovat. Stejná povodeň částečně zaplavila budovy Vědeckého centra Koperník, což instituci přiřadilo na seznam motivů, o něž jsem měl zájem. Nejhojnějšího zastoupení se v katalogu dočkaly mušle testující čistotu vody. Všechny se nacházejí v přívodu vody zpod dna řeky „Gruba Kaśka" a jsou ponořeny 30 cm pod jejím povrchem. Na seznamu se ocitlo několik motivů. Každý spolu s podrobným popisem tvořil svět, který jsem dříve neznal. Tento cyklus z pomezí vědy a fotografie byl přesně vytvořenou konstrukcí založenou na jasném konceptu. Nebylo zde místo na náhodu nebo formální hrátky. Důležitý byl podrobný a statický záznam situace. Chtěl bych napsat, že jsem tehdy nebyl fascinován tvorbou americké fotografky Taryn Simon, ale nebyla by to pravda. Její projekt „An American Index of Hidden and Unfamiliar"[234] byl pro mě tehdy důležitým příkladem a inspirací pro změnu způsobu výstavby projektu. Můj cyklus opisuje od Łuczakova „Ekosystemiu", protože leží na opačném pólu nejen nakládání s obrazem a způsobu tvorby narace, ale také uchopeného tématu spojeného s řekou.

7.4

Jan Brykczyński – „Mission Completed"

Na protipólu příběhu „O człowieku, który skoczył z mostu" leží také materiál Jana Brykczyńského. Sterilní a uspořádaný prostor zde nahrazuje rozklad, rez a zbytky dřívější říční infrastruktury. Brykczyńského cyklus se snaží vrátit čas hledání stop dřívějších aktivit spojených se základní funkcí Visly, tedy dopravní cesty. V okamžiku práce na projektu „Miejsce odległe" byl tento svět sotva patrný, dnes už mnoho jeho prvků neexistuje.
Možná se Brykczyńskému nepodařilo vrátit zpět čas, ale rozhodně se mu povedlo ho zastavit. Díky fotografii si můžeme připomenout, jak např. vypadalo historické, plovoucí vodní nádraží, které bylo podpáleno několik týdnů po tom, co byl snímek pořízen, nebo navštívit ještě nerevitalizované slepé rameno Visly u czerniakovského přístavu. Fotografie zde plní roli historického svědectví, i když bychom tyto snímky jen těžko mohli označit za dokumentární. Jsou příliš krásné. Přesně zkomponované a osvětlené nám představují romantickou vizi nostalgicky se dívající do minulosti. Je to svět na okraji pádu, nakonec opuštěný a systematicky zanedbávaný od pádu komunistického Polska v roce 1989.
Na fotografiích se nikdo nesnaží vrátit řece ztracený význam. Výjimkou je pan Bogdan, bývalý mechanik na remorkéru, který svůj profesní život spojil s Vislou. Ale dokonce ani on pravděpodobně nikdy nedokončí roky stavěnou loď. A i kdyby se mu to povedlo, nebude schopen plavit se z pražského přístavu, protože zabahněné dno už dávno přestalo být splavné. Opuštěné lodě, technika, zavřené přístavy nejsou jen sezónním uspáním. Na jaře se tu

234 Taryn Simon. An American Index of the Hidden and Unfamiliar; Steidl, Göttingen 2007, ISBN 978-3-7757-3506-3

nic nezmění kromě toho, že developerská firma postaví plot u starých doků a zakáže vstup na území přístavu.
Nostalgický Brykczyńského cyklus má mnoho prvků rozkladu americké provincie, který během cesty podél řeky Mississippi fotografoval Alec Soth. Při prohlížení obou cyklů vstupujeme do paralelní reality, kde čas plyne jinak.
„Mission Completed" je další enkláva vedle té, kterou fotografoval Łuczak. Zde je stop člověka mnohem více, protože celý ten mechanismus byl někým vytvořen. Plavba, obchod a celý průmysl kolem řeky dnes patří minulosti.



fot. 105 Jan Brykczyński z cyklu „Mission Completed" v rámci projektu „Miejsce odległe" © Sputnik Photos 2012

7.5

Adam Pańczuk – „Studio Wisła"

Otázky času se ve svém cyklu „Studio Wisła" dotknul také Adam Pańczuk.

> *Z portrétů, které jsem pořídil u Visly, jsem chtěl nahmatat čas. Mým záměrem bylo dezorientovat diváka, aby nebyl schopen poznat, jestli byla fotografie pořízena v současnosti nebo před několika desítkami let.*[235]

Visla se pro Pańczuka stala fotografickým pozadím. Referenčním bodem pro umělce byly mobilní fotografické podniky, které mohou prudce vzniknout v libovolném prostoru. Pańczuk začal místo připravené plachty-pozadí hledat místo, které by mohlo zastat tuto funkci. Lokace nemohly mít žádné specifické znaky, obzvláště takové, které by mohly určovat čas. Své modely fotograf našel mezi známými Varšavany nebo mezi těmi, které náhodou potkal na ulici. Věk, pohlaví a to, co daná osoba dělá, neměly význam. Čím méně toho fotograf věděl o lidech, které fotografoval, tím lépe je mohl interpretovat. Všichni jsou umístěni centrálně (podobně jako u islandského projektu) a dívají se do objektivu. Stejně jako během návštěvy v ateliéru u fotografa, který má pořídit portrét. Místo neutrálního pozadí se zde objevuje řeka, divoký les (fotografovaný také Łuczakem) nebo betonové valy levého břehu. Objevuje se tu i žerańský přístav, u kterého jsem poslouchal příběhy o sebevrazích. Definuje řeka hrdiny Pańczukových fotografií? Ne. Fotografovaní nepatří do prostoru, v němž pózují pro fotografie, a ten k nim nepatří. K spojení došlo v hlavě fotografa a bylo spontánní reakcí na absolvovaná setkání. Možná proto hned začínám myslet na Augusta Sandera, ačkoliv nesrovnatelné je nejen měřítko jeho díla, ale i přesnost provedení a především jasný kontext mistrových portrétů. Postavy u Sandera mají svou danou roli a prostor je integrální součástí fotografovaných lidí. Radikálně odlišná (ačkoliv vizuálně podobná) je pracovní metoda obou fotografů, v jednom případě metodická a přesná a v druhém velmi intuitivní. Možná právě tento kontrast mě přitáhl k Sanderovi a možná to plyne z mé zoufalé potřeby něco se dozvědět o Pańczukových hrdinech.
Jednoduché černobílé portréty jsou Pańczukovým rozloučením s praxí, kterou využíval po několik posledních let („Aktorzy" (Herci), „Karczeby", „Ukryci ludzie"). Na některých fotografiích se dá vycítit nuda autora a opakování schémat. Zatímco jedny navazují na nejlepší realizace z předchozích cyklů, jiné se zdají být poctivě provedené záběry, ale bez jasného nápadu. Fotograf si svým dosavadním dílem položil laťku výjimečně vysoko, otevřeně ale přiznává, že tímto cyklem uzavírá jistou etapu své tvorby. Zmenšené fotografické vizity jsou elegantní a klidné fotografie. Některé okouzlují svou jednoduchostí a obyčejností. Občas vnášejí jemné

235 Rozhovor s Adamem Pańczukem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku" Varšava, leden 2016.

interakce s krajinou (bosá chodidla s kusem ledu) nebo výraznost modelu (děvče s copem nebo chlapec s hořící papírovou lodičkou) atmosféru nereálnosti. Na jiném snímku se mladá rodina nedá přiřadit k současnosti a procházka by mohla probíhat v padesátých letech minulého století.



fot. 106 Adam Pańczuk z cyklu „Studio Wisła“ v rámci projektu „Miejsce odległe“ © Sputnik Photos 2012

7.6

Agnieszka Rayss – „Obieg zamknięty“



fot. 107 Agnieszka Rayss z cyklu „Obieg zamknięty“ v rámci projektu „Miejsce odległe“ © Sputnik Photos 2012

Zajímavé jsou na práci na projektu „Miejsce odległe“ kontaktní místa jednotlivých cyklů. Obsáhnutí 5 odlišných příběhů na 33 km kladlo před činnost kolektivu výzvu. Żerańskie jezírko, u něhož cvičili potápěči z mé eseje, se pro Pańczuka stalo portrétním pozadím, a pro pana Stefana, kterého fotografoval Brykczyński, bylo místem bydliště. Vzájemně sousedící stanice říční policie, kterou jsem fotografoval, a vodní nádraží Bryzkcyzńského jsou ikony pražského přístavu. V zdivočelém lese na pravém břehu fotografovali všichni účastníci projektu. I přes geografickou těsnost se umělcům podařilo vytvořit navzájem nezávislé materiály. Na přívodu vody „Gruba Kaśka” jsem portrétoval mušle testující čistotu řeky, ale ty pro Agnieszku Rayss neměly větší význam, protože její příběh se soustředil na průmyslovou architekturu spojenou s oběhem vody. Noční fotografie proměňuje monumentální „Kaśku” v tajemný objekt ze scénografie science-fiction filmu. „Obieg zamknięty“ (Uzavřený oběh) Rayss spolusdílí Łuczakovo tajemství lesa a nereálnost Pańczukových portrétů i technologický aspekt skrytých

procesů charakteristických pro mou část projektu. Příběh však probíhá v odděleném mikrosvětě, o němž fotografové mluví v rozhovoru pro Olgu Woźniak. Cyklus připomíná mapování terénu neznámé planety. Nic zde není zcela samozřejmé. Překážejí nám nejen keře, větve a stromy, ale především světlo. Umělé, zneklidňující, s různou teplotou a na nejméně očekávaných místech. Červená šmouha protíná řeku vedle světlého bodu koncentrovaného na vodní hladině. Proč by někdo chtěl osvětlovat samotný střed řeky, kde není nic kromě líně protékající vody? Jinde se zase musíme prodírat křovím, abychom dorazili k mihotajícím se gigantickým konstrukcím neznámého určení. Když se konečně objeví, příliš se toho nevysvětlí. K čemu slouží mřížový most, na který se nedá vstoupit, nebo co je ta bílá koule v noční krajině? Nejsem si jistý, že potřebuji vysvětlení. Dávám přednost setrvání v prostoru, který vytvořila Rayss. Vím, že mám co do činění s technikou, blízkou tématu, které mě v oblasti Visly fascinovalo. Průmyslová architektura uvádějící vodu čerpanou z řeky do oběhu města ztrácí svou vysoce konkrétní a životadárnou funkci, když se stává tajemným a odreálněným organismem. Pečlivě ukryté popisky fotografií v publikaci „Uzavřený oběh" udržují magickou iluzi. Termíny jako jsou: čistírna odpadních vod, Burakowský kolektor, teplárna, zde působí nepatřičně. Je ten příběh o nich? Rayss rozšířila svět, který ji fascinoval už v islandském projektu. Voda v industriálním oběhu je klíč a průvodce, ovšem svět, jehož je součástí, zůstává pro fotografku tajemný a nedostupný.

Jasný formální postup tohoto cyklu připomíná dřívější projekty Petera Bialobrzeského [236] „Neoontigers" nebo „Lost in Transition", ale především „Paradise now", v němž se asijská megaměsta potýkají s přírodou. Barevné, noční a statické záběry tvoří elektrickou mapu města. Agnieszka Rayss od rozmachu utíká k tajemství a reprodukuje tak charakter předměstské Varšavy.

Po zakončení práce na „Miejscu odległym" se cyklus rozvinul v individuální samostatný projekt, který umělkyně nazvala „Tu się zaczyna koniec miast" (Tady začíná konec měst).[237] Rozšířené vyprávění se stalo ještě abstraktnějším a tajemnějším. Najdeme v něm méně průmyslových objektů a více světla mihotajícího se spící přírodou. Nereálnost prostoru zdůrazňuje sekvence obrazů. Ztrácí katalogovost „Uzavřeného oběhu" ve prospěch dlouhého pohybu kamery pomalu si poměřující průmyslové konstrukce ponořené do noční krajiny. Průvodcem je nadále elektrický měsíc vznášející se nad městem. Celek si uchovává atmosféru retro-futuristického filmu a ještě více připomíná přistání na cizí planetě. Realistický název cyklu nemění pocit, že se tento příběh děje mimo čas a definovaný geografický prostor. Projekt skončil publikací navrženou Aniou Nałęckou. Kniha je minimalistický objekt, v němž jsou hlavními hrdiny fotografie a barva. Fyzické vjemy posiluje různá struktura papírů použitých v publikaci. Typografie se omezuje pouze na titulní stránku obálky. Dokonce i text Filipa Springera, často spolupracujícího se Sputnik Phost, byl „vyhoštěn" mimo hlavní strukturu knihy.

236 http://www.bialobrzeski.de/portal.html

237 Agnieszka Rayss. „This Is Where the End of Cities Begins / Tu się zaczyna koniec miast"; Sputnik Photos, Varšava 2016; ISBN: 978-83-941826-1-8

7.7

„Miejsce odległe" – Fotografická kniha / výstava

Fotografická kniha byla, stejně jako v případě všech dosavadních realizací kolektivu, důležitým výsledkem projektu. S ohledem na svůj jednorázový charakter se výstava „Miejsce odległe" ve výstavním prostoru VCK – Pavilon 512 stala pouhým pozadím pro trvalou stopu, jakou je publikace. Přesto si pozornost zaslouží specifická forma expozice. 360m2 fotografií vytvořilo 80metrový nepřerušovaný pás, který svým tvarem korespondoval s řekou plynoucí v přímém sousedství galerie. Fotografie dominovaly nad příjemcem formátem a intenzitou. Velkoformátové, zvětšené tisky umístěné v tunelu galerie scvrkávaly diváka do mikroměřítka. Místem obnovení přirozeného měřítka příjemce vůči obrazu se stala v prostoru expozice vystavená publikace.



fot. 108 Kniha „Miejsce odległe" © Centrum Nauki Kopernik 2012

Každá kniha představuje objekt. V případě „Miejsca odległého" se netypický návrh Ani Nałęcké stal poznávacím znamením celého projektu. Objektovost této publikace zdůrazňují přímé konotace s časovou schránkou, která nás bere do minulosti a konzervuje paměť. Krabička z řadou minipublikací, knížeček, složek, novin, obálky a volných fotografií představuje stopu, do níž bude možné po jisté době sáhnout jako do archeologického nálezu. Každý z autorů má vlastní objekt – publikaci, každá z nich odráží charakter práce. Černobílý cyklus Michała Łuczaka dobře koresponduje s drsností struktury papíru a se skromným formátem. Bílé, tenké,

poloprůhledné stránky, kterých je několikrát více než fotografií, u Jana Brykczyńského zdůrazňují mizející dávnou funkci řeky. Vedle zvětšených Carte de Visite Adama Pańczuka najdeme vertikálně orientované horizontální záběry Agnieszky Rayss. Část fotografických minipublikací uzavírá technický katalog motivů spojených se skrytým světem řeky, jehož autorem jsem já. Zajímavým zákrokem spojujícím všechny fotografické části je společné stránkování, které k samostatným sešitům přistupuje jako k jedné knize. Celek doplnila publikace navržená po vzoru deníku s texty z pera: Krzysztofa Rutkowského, Michała Walczaka, Zyty Rudzké, Dawida Bieńkowského a Krzysztofa Koehlera. Skromným doplňkem je rozhovor s fotografy vedený Olgou Woźniak, týkající se procesu vzniku projektu. Publikace „Miejsce Odległe" se stala nejlepší publikací roku v soutěži Fotopublikace roku 2013[238], nejlepším uměleckým katalogem roku 2013 na soutěži Art Books Wanted[239] a ocitla se ve finále volby nejlepší fotografické knihy roku na festivalu PHotoEspaña 2013.[240]



fot. 109 Výstava „Miejsce odległe" v Galerii Pawilon 512, © Sputnik Photos 2012

238 http://www.fotofestiwal.com/2013/en/events/photographic-publication-of-the-year-2013/

239 http://www.editionlidu.com/artbookswanted/portfolio/nominees-2013/

240 http://www.phe.es/es/noticias/1/noticias_phe/28/empieza_la_exposicion_de_los_mejores_libros_de_fotografia_del_ano

8. KAPITOLA

„The Day Will Come" (2014-2015)

8.1

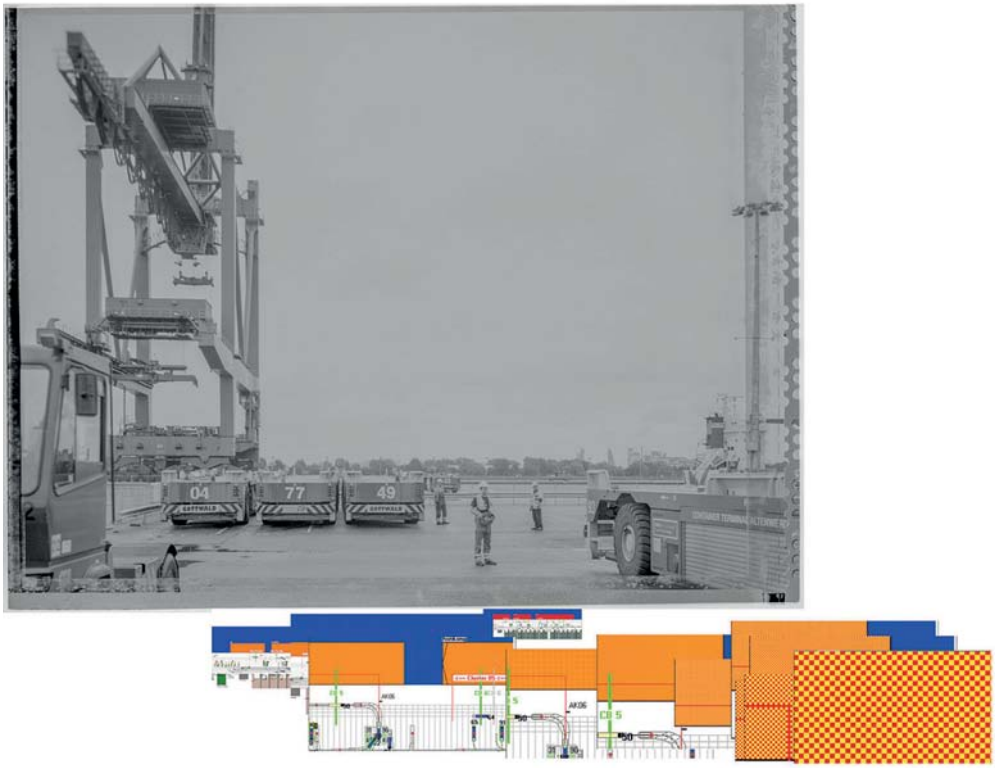
Hamburg Triennale – „The Day will come"

Situování činnosti Sputnik Photos v Hamburku mimo chronologické pořadí plyne z jeho organizačních analogií k projektu „Miejsce odległe". Jde o druhý případ projektu nevznikajícího z iniciativy kolektivu, ale zadaného kulturní institucí. V roce 2014 pozval Krzysztof Candrowicz, umělecký ředitel Trienále fotografie v Hamburku, Sputnik Photos ke spolupráci při příležitosti blížícího se festivalu. Heslem akce se stalo dosti enigmatické „The Day will Come" a vztahovalo se k široce chápané budoucnosti. Kolektiv měl spolupracovat s Muzeem historie Hamburku, Muzeem práce a Muzeem Altony na přípravě tří výstav během triennále v roce 2015. Fotografové Agnieszka Rayss, Adam Pańczuk a Michał Łuczak, s nímž jsem vytvořil tandem, měli interpretovat archivy pocházející z muzejních sbírek. Spolupráce zpočátku slibovala vzrušující zážitky s ohledem na vzájemnou inspiraci a interakci, které měly probíhat mezi do projektu zapojenými stranami. Před kolektivem se tak otevírala nová pole pro experiment a vystoupení ze schémat dosavadních zkušeností. Ukázalo se ale, že role fotografů Sputnik Photos se omezila jen tvorbu svých cyklů, které se k archivům vztahovaly v minimální míře. Fotografové byli zbaveni možnosti práce s historickým materiálem, dokonce ani nevěděli, podle jakého klíče bude práce organizována na finálních prezentacích. Umělce to zbavilo důležitého referenčního bodu a tato skutečnost nezůstala v kontextu projektů majících vzniknout v Hamburku bez významu. Ve výsledku vzniklo 10 osobních prezentací, které nenavázaly jasný dialog s objednanými pracemi. Tato separace byla patrná v galerijním prostoru muzeí. Jasné dělení mezi jednotlivými prvky výstav vytvořené muzejními kurátory mohlo za to, že příjemce si jen obtížně mohl spojit všechny prvky expozice. Kromě toho byl i přes proklamovanou paritu jasný nepoměr mezi skromnými prezentacemi fotografů Sputnik Photos vůči bohatě exponovaným archivům. Výstavy v archivní části představovaly průřezovou prezentaci nejenom fenomenálních fotografů, např. Georga Koppmanna, a rezignovaly na možnost kreativní interakce se současným materiálem. Organizační a komunikační problémy však fotografům nepřekazily spolehlivé splnění cyklů objednaných pro potřeby triennále a zkušenosti ze spolupráce s hamburskými institucemi se staly důležitým poučením do budoucna.

8.2

Rafał Milach – „Where the Atoms Die“, Michał Łuczak – „Altenwerder“ a „Neuenfelde“

Analogicky k „Miejsi odległemu“ se má práce při příležitosti „When Past Meets Future. Georg Koppmann, Wilhelm Weimar, Michał Łuczak and Rafał Milach“ realizovaného pro Historické muzeum Hamburku spojila s projektem Michała Łuczaka. Společně jsme měli za úkol interpretovat archivy dvou skvělých německých fotografů Georga Koppmanna a Wilhelma Weimara. Každý z nás musel umístit svou část cyklu do kontextu budoucnosti nebo minulosti.



fot. 110 Rafał Milach z cyklu „Where the Atoms Die“ © Sputnik Photos / Hamburg Museum 2015

Georg Koppmann déle než 40 let dokumentoval urbanistický rozvoj Hamburku na konci 19. stol. V archivu čítajícím stovky snímků byly kromě architektonických proměn města zvěčněny např. interiéry moderních elektráren nebo speciálně navržené výtahy, které měly přepravovat těžká vojenská děla pro německou armádu. Koppmann byl vynikající fotograf a ve své době velmi oblíbený, což dokazovala třeba několik desetiletí trvající spolupráce s městem. Koppmann zformoval obraz Hamburku oněch časů.
Název mého cyklu „Where the Atoms Die“ jsem obdobně jako u viselského projektu načerpal ze sdělení jednoho z mých místních průvodců, který se mi zoufale snažil vysvětlit fungování

urychlovače fotonů. Při práci na projektu jsem se dva týdny pokoušel vytvořit katalog pokročilých technologií, které formují současný obraz města po vzoru monumentálního díla Georga Koppmanna. Ovšem to, co Koppmann vizuálně definoval a popsal, u mě podlehlo rozkladu. Předměty a místa ztrácely svou původní funkci a nemožnost prozkoumat technologické procesy mou pozornost nasměrovaly k okraji jejich významů. Utilitarismus nashromážděných objektů byl zbaven své pozice ve prospěch autorského gesta, které definovalo charakter cyklu. Mé ztracení se ve světě ultramoderních technologií, projektů a vědeckých výzkumů bylo evidentní. Velmi rychle jsem pochopil, že nejsem schopen obrazem vyjádřit komplikované procesy, jichž jsem se stal svědkem. Mou odpovědí se stalo vizuální přetvarování a deformování světa, v němž jsem se cítil jako vetřelec. Promyšlené interpretace vědeckých jevů byla vizuální, intuitivní a spontánní reakce na intelektuální a přesné formule charakteristické pro prostor, v němž jsem se ocitl. To, co se mi snažili vysvětlit místní průvodci, jsem já zakrýval abstraktními záběry a manuálním, omezeným a nepřesným gestem. Pro potřeby projektu jsem vedle klasických snímků vytvořil práce-objekty, které se volně vztahovaly k největším technologickým úspěchům tehdejší Evropy. „Where the Atoms Die" jsou projevem mého nadšení formou a vizuálností, které přináší fotografický experiment. Tento cyklus se stal přirozeným rozvinutím mých zájmů z pohraničí fotografie a vědy.

> *Rozvoj měst je obecně žádoucí. Nové investice, průmyslové čtvrti, speciální ekonomické zóny, pracovní místa, to vše jsou prvky, které na první pohled vyvolávají dobré konotace. Hamburk jako každé velké město roste, stahuje do sebe nové technologie, poskytuje možnost rozvoje a života pro stovky tisíc lidí. Někde tam na konci se však vynořuje otázka na cenu toho všeho. Obecně řečeno se nedá měřit se zisky, ale zároveň za každým domem zbouraným pro novou investici stojí nějaký rodinný příběh. V sériích fotografií "Altenwerder" a "Neuenfelde" vidíme poslední stopy těchto příběhů těsně před jejich konečným zánikem.*[241]

Opětovně protiváhu mému paravědeckému cyklu stvořila práce Michała Łuczaka, který interpretoval archiv Wilhelma Weimara. Německý fotograf se věnoval především dokumentaci architektury venkovských oblastí, které mělo v budoucnu pohltit město. Łuczakovy fotografie se přímo pojí s následky technologického pokroku, který jsem se snažil zachytit ve své realizaci. Łuczak fotografoval poslední stopy po v důsledku rozšíření moderního kontejnerového terminálu vysídlené „Altenwerder", vesnice, po níž terminál převzal své jméno. Část oblasti pohltil překládací terminál, za jehož hranicemi si zpět na civilizaci bere svůj prostor zdivočelý les. Vzájemně sousedící extrémně odlišné reality spojuje prapodivná věc, která by mohla posloužit jako ilustrace postapokalyptického filmu. V obou městech chybějí lidé. Ultramoderní, mechanizovaný terminál obsluhují roboti bez lidské posádky a počet jeho zaměstnanců je omezen na nezbytné minimum. Výsledkem je, že na gigantické

241 http://www.phototriennale.de/exhibitions/the-day-will-come-when-the-past-meets-the-future-hamburg-museum/

ploše mezi brusinkami, transportéry a kontejnery nepotkáte ani živáčka. Vysídlenou oblast nikdo nenavštěvuje.
Kromě topografických fotografií Łuczak evidoval nečetné předměty zanechané zde obyvateli. Archeologická dokumentace zahrnuje: zrezivělé věšáky, potlučené nádobí a zbytky nářadí. Vše se fotografovalo na neutrálním bílém pozadí.



fot. 111 Michał Łuczak z cyklu „Altenwerder" © Sputnik Photos / Hamburg Museum 2015

Druhá část Łuczakova cyklu vztahující se k vedlejším účinkům technologického rozvoje je hamburská čtvrť „Neuenfelde", nacházející se v přímém sousedství továrny skládající dopravní letadla Airbus. Hluk, který tam vytvářejí testované stroje, přinutil mnoho obyvatel čtvrti, aby opustili své domovy. Vytapetované prázdné interiéry se nacházejí v raném stádiu rozkladu, protože proces přesidlování stále probíhá. Opuštěná architektura ještě není pozůstatkem, ale už se stala svědectvím triumfu technologie nad osudem místní komunity. Oba cykly jsou projevem humanistické, sociálně angažované fotografie.



fot. 112 Michał Łuczak z cyklu „Neuenfelde“ © Sputnik Photos / Hamburg Museum 2015

8.3

Agnieszka Rayss – „Unicorn and Other Objects“, Adam Pańczuk – „City Lab“

Adam Pańczuk svůj cyklus realizoval na objednávku Muzea práce. Archiv Gerda Mingrama a Thomase Henninga, které měl fotograf interpretovat, ukazovaly život Hamburku od 30. do 70. let minulého století. Pańczuk měl v úmyslu fotografovat urbanistické změny Hamburku. Podobně jako u Łuczaka a jím fotografovaných zanikajících čtvrtí, chtěl zachytit městskou architekturu určenou k demolici, i když bez tak jasného profilu, nebo místa, na nichž už změny proběhly. Jak si lze přečíst v popisu projektu, lidé vyskytující se na snímcích měli představovat pouhý doplněk. Nakonec se v cyklu mnoho urbanistických proměn neobjevilo a celek ovládly portréty, pro něž se stalo pozadím město, podobně jako v případě projektu u Visly. I přes dřívější prohlášení fotografa o opuštění takovéhoto pracovního schématu, staly se lidské siluety pózující na pozadí Hamburku důležitou součástí tohoto cyklu. Bohužel jim chybí výraznost předchozích Pańczukových realizací. Stejně jako v případě „Studia Wisła“ mi chybí

jasný klíč, podle něhož by měly být tyto fotografie čteny. Vizuální spojitost a homogenita černobílého cyklu od polské řeky se tu ztrácejí v chaosu a doslovnosti realistických představení hrdinů. Nedokáži tu najít vztah mezi modelem a fotografem. Portréty nejsou intimními záznamy, nepřibližují se k hrdinovi. Nepředstavují ani monotónní typologii uchovávající si odstup. Nacházejí se někde mezi těmito hodnotami a pravděpodobně jde o pro tvůrce nejhorší prostor, protože nerozhodnost vyzařující z fotografií nechává diváka lhostejným. Mám dojem, že umělec se v ulicích Hamburku cítí nepohodlně, nemohu tu najít rozhodnutí, čím je toto cizí město pro fotografa. Nemohu najít předpoklady, o nichž Pańczuk píše v doprovodném textu k výstavě. Neznamená to, že ve finálním souboru chybí hodnotné fotografie, ale jednotlivé, dokonce ani ty nejlepší obrazy nejsou schopny udržet integritu příběhu.





fot. 113 Adam Pańczuk z cyklu „City Lab“ © Sputnik Photos / Arbeit Museum 2015

Agnieszka Rayss na rozdíl od Pańczuka velmi jasně konceptualizovala svůj cyklus „Unicorn and the Other Objects” (Jednorožec a jiné objekty), který pořídila pro Muzeum Altony. Tato instituce profilovala svou kolekci na fotografie točící se kolem regionu severního Německa. Na základě zpodobnění regionu z 19. a 20. století nashromážděných v muzejních depozitářích se Rayss rozhodla vytvořit dvouvrstvý archiv a stvořit tak subjektivní kolekci muzejních sbírek. Prvním krokem bylo vytřídění obrazů této části Německa a následně fotografická interpretace stejných objektů umělkyní. Na výstavě exponovaný cyklus muzejní objekty, které jsou částečně opatřeny visačkami nebo zavinuty do nekyselé fólie, vždy neprozrazuje a nutí diváka domýšlet si obsah. V některých případech odvádí nedokončenost pozornost diváka od předmětu a směřuje ji na archiv a s ním spojenou katalogizaci a uspořádání. Zpochybňování role archivů může představovat ironický komentář umělkyně k tvorbě umělých,

neautentických systémů. Na rozdíl od ostatních fotografů Sputnik Photos zapojených do projektu triennále Rayss vytvořila cyklus, který nijak nenavazoval na její dosavadní tvorbu. Objekty osvětlené ateliérovým světlem na neutrálním světlém pozadí a konceptuální přístup k tématu představovaly v případě Rayss nový jev. Jak fotografka přiznává, přesun místa realizace projektů z postsovětského regionu do jednoho z nejbohatších měst v Evropě ovlivnilo proces vznikání „Unicorn and the Other Objects". Znuděná estetikou prostoru středovýchodní Evropy mohla umělkyně osvěžit svůj přístup k fotografii.



fot. 114 Agnieszka Rayss z cyklu „Unicorn and the Other Objects". © Sputnik Photos / Altona Museum 2015

9. KAPITOLA

„Lost Territories" (2008-2016)

9.1

Geneze projektu, struktura, přehodnocení

V březnu 2014 byl Sputnik Photos pozván nizozemskou galerií FOTODOK[242] k rekapitulaci svých dosavadních aktivit ve východní Evropě. Význam této události zvyšuje skutečnost otevření nového výstavního prostoru a sídla FOTODOK v Utrechtu. Organizace založená v roce 2008, propagátorka fotografického a kulturního života Femke Lutgering a samotní fotografové (např. Rob Hornstra) tvoří důležité místo, na kterém se konají výstavy, prezentace, diskuze a workshopy kolem dokumentární fotografie. Miniretrospektiva díla Sputnik Photos se pro fotografy z několika důvodů stala výzvou. Zaprvé se vyskytla otázka, jestli je osm let činnosti správný okamžik pro rekapitulaci práce stále ještě mladého kolektivu. Za druhé měly dosavadní prezentace projektů své individuální podoby a každá vznikala podle jiných pravidel. Jejich spojení do jednoho celku vyvolávalo obavy z kakofonického sdělení a absence spojitosti i přes společný geografický jmenovatel. Za třetí kolektiv aktuálně pracoval na svých dalších projektech v regionu, proto by prezentace práce, která stále ještě probíhala, vyvolávalo pochybnosti. Neklid navíc vyvolával skutečnost, že se otevření konalo během dramatických nepokojů na kyjovském Majdanu, tedy během další události důležité pro region, na nějž se kolektiv ve své práci soustředil. Vyostřující se situace na Ukrajině, jíž fotografové průběžně sledovali, ochlazovala entuziastické nálady spojené s otevřením výstavy.
Všechny obavy, i když do jisté míry opodstatněné, zmizely v okamžiku, kdy se výstava vepsala do prostoru komplikované architektury galerie zajišťující individualismus sdělení každého z prezentovaných projektů. Díky výraznému východoevropskému charakteru tvořila výstava „Sputnik Photos. The Collective." koherentní výpověď. Ve FOTODOK prezentované „U", Stand BY", „Miejsce odległe" doplněné o prezentaci slajdů z „At the Border" a individuální a skupinové publikace Sputnik Photos se ukázaly být dobrým a bohatým shrnutím dosavadní tvorby kolektivu. Výstava ve FOTODOK splnila ještě jednu důležitou funkci. Fotografové, kteří společně s týmem přijeli na vernisáž, si uvědomili sílu, jíž přineslo spojení několika projektů do jedné prezentace. Dosavadní soustředění na individuální realizace izolovalo, i přes vědomou a důslednou práci širšího rozměru, potencionální spojení mezi už existujícími příběhy. Teprve prezentace v prostoru galerie fotografům potvrdila skutečnost, že to, co dělají, má velmi jasného společného jmenovatele, a spojila mnoho projektů z regionu, které místo toho, aby si konkurovaly, výrazně posilují sdělení. Kolektiv v reakci na jasný potenciál

242 http://www.fotodok.org/en/

výpovědi širší než je jeden projekt začal přemýšlet o aktivitě, která by mohla komentovat celý postsovětský region.

Energie, kterou Sputnik Photos vygeneroval v Utrechtu, se začala rychle formovat do široce pojatého projektu, který získal pracovní jméno „Lost Territories". Při analyzování dosavadní práce na Ukrajině, v Bělorusku, Moldávii, Gruzii a Arménii (o třech posledních zemích budu psát v další části práce) se kolektiv rozhodl vypravit do zbývajících deseti republik, aby v 25. výročí pádu Sovětského svazu v roce 2016 připravil prezentaci věnovanou všem bývalým satelitním zemím SSSR. Jde o projekt, který ještě nebyl dokončen, ovšem postup, jemuž byli fotografové vystaveni, v jejich práci představoval naprosto novou zkušenost. Ani datum, ani teritorium se zde neměly stát hlavním tématem, ale jen východiskem k vytyčení obecných rámců projektu. Klíčovou roli na tvorbě koncepce „Lost Territories" sehrál kurátor a vizuální umělec Paweł Szypulski, kterého kolektiv přizval ke spolupráci. Szypulski se prosadil jako specialista na kreativní zpracování archivních materiálů a autor výstav v rámci MFK[243] „Pogranicza mody" (Pomezí módy) (2013) a „Ciało obce" (Cizí tělo) (2015)[244]. Problém, s nímž se musel vypořádat, bylo obrovské množství fotografických materiálů, které kolektiv od roku 2008 nashromáždil. Výzvou bylo částečné předefinování tohoto materiálu a zaujetí stanovisek k neporozuměním a stereotypům spojovaným s bývalým Sovětským svazem. Rozměr a uspořádání vizuálního materiálu fotografy paralyzovaly a v dubnu 2016 proběhlo výročí 10 let existence Sputnik Photos. „Lost Territories" narostlo do role velké rekapitulace aktivit Sputnik Photos v regionu. První věcí, kterou Szypulski udělal, bylo zbavení projektu jeho kolosální velikosti a přesměrování pozornosti na komornější a méně spektakulární oblasti. Kurátor z kolektivu sejmul povinnost komentovat celý region a rozhodl se celek defragmentovat. Protože velmi rychle začalo být jasné, že jednotlivé projekty jsou v kontextu tak rozsáhlého úkolu velmi nekompletní, subjektivní a interpretativní, bylo nutné odstranit veškerá novinářská, informační a reportující témata, aby se Sputnik Photos zbavil pozice experta (o níž se vlastně navíc ani nikdy neucházel). Opatřením, které přehodnotilo celý projekt a stalo se klíčem k nové koncepci, bylo vytvoření archivu skládajícího se ze všech doposud vzniklých příběhů, částečně zbavených svých původních kontextů a poskládání zcela nových narací. Nově vzniklá vlákna se měla soustředit kolem hesel, která se mohla stát společnou platformou pro fotografie v archivu. Koncepce rovněž počítala s paralelní existencí několika vyprávění, každé z nich mělo být vystavěno kolem vybraného hesla a měla se vztahovat k individuálnímu výstavnímu prostoru. I publikace se měla ke každému tématu vztahovat odděleně a vytvářet specifickou vydavatelskou sérii. Hra s původním i nově nabitým kontextem umožňovala naprosto nové čtení jednotlivých obrazů a celých témat. Tento zásah se jen částečně odvrátil od klasických dokumentárních postupů, protože některé fotografie měly fungovat společně s texty navazujícími na situace zachycené v obrazu. Tak měl být udržen původní význam některých snímků. Dalším důležitým prvkem nové konstrukce měla být skutečnost odstranění autorství zpod

243 http://www.photomonth.com/en

244 http://2015.photomonth.com/en/program/pawel-szypulski-i-foreign-body-i

jednotlivých fotografií. Z vyprávění se mělo stát společné dílo Sputnik Photos. Tento nápad už nějakou dobu trápil samotné fotografy, kteří při vzájemném komentování svých materiálů, obzvláště těch z posledního období, upozornili na zvětšující se společenství motivů. První symptomy takovéhoto postoje se objevily v případě výstavy a publikace „Psopplainnd", které Sputnik Photos připravil pro festival PHotoEspaña 2014, o čemž jsem psal dříve. Szypulski okamžitě zachytil závislosti mezi jednotlivými příběhy, proto navrhl vznik společného archivu, z nějž by šlo tvořit budoucí naraci. Tento archiv získal pracovní název „Lost Territories Archive" (L.T.A.). Za jakékoliv jiné situace by takovéto pozorování pravděpodobně uvedlo umělce, kteří časem začali podobně myslet a zobrazovat, do rozpaků. V případě L.T.A. nebylo takovéto schéma jen přirozeným vyústěním dlouholeté spolupráce a podobné citlivosti, ale také působilo ve prospěch tvorby archivu. Experiment, jemuž se podrobili fotografové Sputnik Photos, činí jejich společné úspěchy ještě více provázané a vzájemně závislé. Díky vícevláknovitosti umožňoval vyprávět o komornějších, abstraktnějších a metaforických věcech, které už dlouho ležely v poli zájmu kolektivu. „Lost Territories" odvádí s ohledem na svou konstrukci pozornost i od narativnosti dokumentární fotografie a přesměrovává ji částečně na samotné médium. Proces stávající se důležitým prvkem celé výpovědi komentuje dokumentární postupy, jejich roli ve světě umění a fotografie, práci s archivem, manipulaci s obrazem a významem.



fot. 115 Časopis „Lost Territories" © Sputnik Photos 2015



fot. 116 Vizualizace instalace „Stracone terytoria. Stan Zero“ na Měsíci fotografie v Krakově © Sputnik Photos 2016

L.T.A. je neustále se proměňující organismus s mnoha otazníky. Fotografové spolu s kurátorem doposud neměli šanci zjistit, jak může takováto koncepce zafungovat na výstavě nebo v publikaci. Doba testování této experimentální struktury projektu nastoupí na konci roku 2016, kdy se otevře jeho premiérová výstava v prostoru Centra současného umění (Centrum Sztuki Współczesnej) Zamek Ujazdowski ve Varšavě. Dřívější etapou bude instalace, jíž kolektiv společně s Pawłem Szypulským připravuje na Měsíc fotografie v Krakově. „Stracone Terytoria. Stan Zero” (Ztracená území. Stav nula) se bude vztahovat k představám a vizuálním klišé bývalého SSSR, které fotografové Sputnik Photos konfrontovali se svou vizí regionu. V září 2015 představil Sputnik Photos na fotografických trzích UNSEEN,[245] pořádaných muzeem FOAM, malý výsek z „Lost Territories”. Tato aktivita měla jen propagačně organizační rozměr a měla ilustrovat koncepci projektu. Při příležitosti UNSEEN vydal kolektiv několikastránkové noviny Lost Territories”,[246] vydavatelský příslib budoucího projektu.

245 http://unseenamsterdam.com/

246 Sputnik Photos Lost Territories-gazeta; Sputnik Photos, Varšava 2015; ISBN: 978-83-941826-0-1

9.2

„Speaking in a Loud Voice" – Moldavsko a Kavkaz (2013)

Když Sputnik Photos otevíral výstavu v Utrechtu, zapojovali se fotografové už několik měsíců do projektů realizovaných v Gruzii, Arménii a Moldavsku. Přítomnost kolektivu v regionu byla dvojitá. Kromě toho, že každý z tvůrců pracoval na svém individuálním projektu, proběhl v každé ze tří zemí workshop pro mladé, slibné fotografy z regionu. Myšlenkou školení se stalo předání zkušeností Sputniku a vyprovokování účastníků k činnosti ve skupině na společném projektu. Aktivity financované Visegrádským fondem počítaly s řadou minigrantů pro nejslibnější nápady. Následně měli fotografové z Kavkazu a Moldavska podniknout studijní návštěvy v partnerských institucích z České republiky, Maďarska a Slovenska. Z části výsledků a aktivit projektu pracovně nazvaného „Speaking in a Loud Voice"[247] vznikl internetový blog. Projekt nepočítal s výstavou ani publikací. Kontakty navázané během workshopů umělcům pomohly s pozdější prací na jejich individuálních příbězích. Fotografové při práci na tomto projektu věděli, že se stane součástí „Lost Territories", proto byla distribuce materiálů vzniklých během něj omezena. Výjimku představovala část Jana Brykczyńského publikovaná v posoutěžní publikaci Dewi Lewis „The Gardener", o níž jsem psal dříve. Takovýto režim jednání se stal vědomým, dlouhodobým plánováním „L.T.A" a po umělcích vyžadoval utajení materiálů do okamžiku finální prezentace projektu. Jde o postup, který po tvůrci vyžaduje pokoru a skrytí individuálních aktivit za skupinovými. Celý kolektiv, s nepočetnými výjimkami plynoucími z dřívějších závazků, s takovouto strategií souhlasil.

9.3

Rafał Milach, Adam Pańczuk – Gruzie

V Gruzii kromě mě svůj projekt „Mother" (Matka) realizoval Adam Pańczuk. Po společně provedených workshopech jsme začali s přípravami k práci na našich vizuálních esejích. Pańczuk se rozhodl prozkoumat vztah Gruzínců k válce. Nedlouho o rozpadu SSSR v roce 1992 vyhlásila svou nezávislost na Gruzii Abcházie. Vláda v Tbilisi to nepřijala, ovšem rozhodnutí vzbouřené provincie vedlo k dvouleté občanské válce. Na abchazské straně bojovalo mnoho dobrovolníků ze severního Kavkazu, především: Čečenci, Ingušové a Kabardinci. Oficiálně neutrální Rusko podporovala abchazskou stranu vojenskou technikou a ruské síly se tajně zapojily do obléhání hlavního města provincie Suchum, což vedlo k porážce gruzínských vojsk a vyloučení povstalecké republiky z území Gruzie. Schéma zaměnitelné s dříve popsanými událostmi na Krymu a východní Ukrajině v roce 2014. 16 let po abchazské separaci došlo

247 http://loud-voice.blogspot.com/

k dalšímu konfliktu, tentokráte v Jižní Osetii, která po pěti dnech bojů a ruské podpoře vyhlásila nezávislost na Gruzii. Adam Pańczuk navštívil Gruzínce, kteří bojovali v obou válkách.



fot. 117 Adam Pańczuk z cyklu „Mother" v rámci projektu „Lost Territories", Gruzie © Sputnik Photos 2013

Chtěl jsem fotografovat výhled z postele invalidy-veterána. Když jsem jel do Gruzie, tak jsem si myslel, že vojáci zbavení končetin leží přikovaní k postelím ve svých bytech. Chtěl jsem zachytit jejich perspektivu, ale když jeden z nich za mnou i přes absenci nohy a ruky přijel autem, viděl jsem, že musím změnit koncepci. Vyslechl jsem také mnoho příběhů. Jeden z mých hrdinů přerušil stavbu garáže, vyměnil lopatu za pušku a o chvíli později už jel do války. Proto není, jak prohlásil, garáž dodnes dokončena. Jiný veterán, tentokráte z války o Jižní Osetii, mě přinutil, abych si vzal CD se soukromou dokumentací vojáků zachycující spálená těla, která podle něj zapálili Rusové pro setření stop. Všichni by to i přes prožitá traumata a zmrzačení udělali znovu. Nikdo svého rozhodnutí nelitoval [248]

248 Rozhovor s Adamem Pańczukem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku", Varšava, leden 2016.

Veteráni, které Pańczuk fotografoval, nebyli válečné oběti. Zapojili se do ní promyšleně a vědomi si následků. Všichni byli připraveni obětovat se pro vlast. Cyklus, na němž fotograf pracuje od roku 2013, je v současné podobě náčrtem a hledáním řešení příběhu spíše než hotovou realizací. Nostalgické portréty veteránů se mísí s tmavými interiéry jejich bytů. Estetické záběry zchátralých pokojů a portréty bývalých vojáků se pokoušejí navázat na vstupní předpoklady zobrazení dramatu a lidského utrpění. Ovšem to se, jak zdůrazňuje sám fotograf, nekryje s příběhy, které vyprávějí, a s jejich současnou sociální situací. I přes nejednou těžké podmínky, v nichž jsou nuceni bydlet, neviní válku, která má pro ně rozměr ekonomického nebo vlasteneckého závazku.

O Pańczukově projektu v jeho současné fázi toho nemohu příliš napsat, protože fotograf plánuje pokračovat v práci v Gruzii.

Moje část gruzínského projektu rozvíjí téma propagandy, jehož předchozí kapitola vznikla v Bělorusku. V roce 2003 poklidně vedená Revoluce růží vynesla na post prezidenta Gruzie Michaila Saakašviliho a svrhla vládu Eduarda Ševardnadzeho. Saakašvili během desetiletí své vlády tuto kavkazskou zemi zásadně změnil. Vedle pozitivních projevů transformace, jako je např. reforma policie, zahájil mnoho nákladných urbanistických a architektonických projektů, které si Gruzie v dané době nemohla finančně dovolit. Změna se týkala především černomořských lázní Batumi a Anaklii, které pro bývalého prezidenta představovaly výjimečné místo z důvodů politické propagandy. Důvodem byla ztráta Abcházie spolu s jejím hlavním městem Suchumi, do té doby považovaným za nejreprezentativnější černomořský přístav a lázně. Saakašvili byl nucen dát význam jiným městům, která stále zůstávala pod vládou Gruzie. Tyto realizace se staly symbolem propagandy prezidenta, který přizval světové architekty a rozhodl se realizovat svou osobní vizi toho, jak by měla vypadat Gruzie.

Luxusní výškové budovy, hotely, relaxační komplexy Anaklii a Batumi se měly stát jasným symbolem blahobytu a transformačního úspěchu země. Obzvláště důležité začalo pro Saakašviliho být vybudování zcela nových lázní a jak sliboval, největšího černomořského přístavu Anklii ležících těsně u hranic s Abcházií. Do roku 2006 se tam zdržovaly ruské mírové jednotky, které měly bránit nezávislost Abchazanů před případnou agresí ze strany Gruzie. Ve výsledku protestů místních obyvatel podpořených zbytkem země, byla ruská vojska nucena Anaklii opustit. Brzy poté se v městečku začaly objevovat první luxusní hotely, které měly do nově vzniklých lázní přitáhnout turisty. Šlo o jasně propagandistickou činnost. Nákladné investice, které měly Abchazanům a Rusům ukázat, že ztráta Suchumi neměla větší význam. Absurdnost tohoto projektu spočívala ve vybudování turistické základny na k tomu nevhodném, bahnitém místě, ležícím v přímém sousedství nepřátelské Abcházie. Ambiciózní Saakašviliho plán byl přerušen v roce 2012, kdy jeho strana prohrála volby a o rok později musel sám předat vládu a uprchnout ze země. Nákladné investice byly zastaveny a vize měst budoucnosti upadla v prach. Turistické promenády připomínající ty ze středomořských letovisek sousedícími s vojenskými strážnicemi hlídajícími uzavřenou hranici. Mnohapatrové hotely jsou většinou prázdné, dokonce i během sezóny. Jiné objekty opuštěné v polovině stavby straší skelety svých betonových konstrukcí. Vize prezidenta se nenaplnila také v Batumi, kde mezi komorní architekturou konce 19. století vyrostly výškové budovy, skleněné konstrukce

a fantastické stavby, které nikdy nezískaly svou plánovanou funkci. Stojí prázdné a nevyužité. Zdálky, i když vypadají jako nezdravé nádory v původní tkáni města, přitahují svou novostí a moderní formou.
Saakašviliho fascinace západem se projevila i na policejních uniformách, které neuvěřitelně připomínají ty z amerických filmů. I když se Gruzie stala nesrovnatelně bezpečnějším místem, nemohl jsem se zbavit dojmu, že se pohybuji filmovými kulisami, kde se někdo snaží zformovat realitu podle své autorské vize.
Práci na cyklu jsem zahájil v době, kdy Saakašvili předával vládu po prohraných volbách v roce 2013. Když jsem šel v jeho stopách, měl jsem pocit, že se nacházím v jiné, paralelní realitě, která existuje vedle skutečné Gruzie. Surrealismus a absurdita těchto míst mě utvrzovaly v přesvědčení, že sleduji vizi, kterou nejsem schopen pochopit a logicky si ji vysvětlit. Proto jsem kromě dokumentace prostoru, který stvořil bývalý prezident, začal fotografovat projevy veškeré aberace, které jsem byl schopen zaregistrovat.



fot. 118 Rafał Milach z cyklu „Chasing a White Horse" v rámci projektu „Lost Territories", Gruzja © Sputnik Photos 2013

Kulminací tohoto procesu se stalo setkání s bílým koněm, který se uprostřed noci volně procházel po betonové dálnici. Protože jsem někdy slyšel, že takovýto motiv je snem každého dokumentaristy, zastavil jsem auto a pořídil nejsurrealističtější sled fotografií za svůj gruzínský projekt. Kůň mi neuvěřitelně připomínal bílého králíka z knihy Lewise Carrola, za kterým běžela Alenka. Pomalá procházka, kterou jsem podnikl za zvířetem v naprosté tmě, přerušované záblesky blesku a světly projíždějících automobilů, může za to, že se vize fotografa ve své nereálnosti setkala s povrchní vizí ještě nedávno nejvlivnějšího člověka v Gruzii. Odtud se vzal název cyklu „Chasing a white horse", který se mi spojoval s honbou za nedosažitelným snem.
Vizuálně je esej eklektickým záznamem architektonických kolekcí a prostorových absurdit. Díky optické iluzi některých snímků se cyklus opírá o otázku percepce nebo o hru s prostorovou orientací. Takováto konstrukce měla uvést nereálnou, propagandistickou a povrchní hru se světem, který se pokoušel vytvořit Michail Saakašvili.

9.4

Michał Łuczak, Andrej Liankevič, Jan Brykczyński – Arménie

Trojice fotografů Sputnik Photos Jan Brykczyński, Michał Łuczak a Andrej Liankevič pracovala na svých projektech v Arménii. Symbolickým se stalo, že všichni své příběhy věnovali otázkám prostoru a architektury. Michał Łuczak se vypravil do Spitaku, města zničeného zemětřesením v roce 1988. Toto pružné průmyslové středisko i přes mezinárodní pomoc nikdy nedokázalo obnovit svůj statut. Proto se jedním z 2 vláken sledovaných Łuczakem stala dočasnost a provizornost architektury, náhradních domů a ubytoven. Prostor na fotografiích má jasně sochařský charakter a je projevem vynalézavosti obyvatel, kteří kreativně využívají trosky a odpad k utváření svého okolí. Łuczakův cyklus přesto, že je barevný a z daleké Arménie, dobře zapadá do rozložení krajiny, kolem nějž umělec koncentroval své předchozí projekty „Brutal" nebo „Ekosystem". Druhou část příběhu tvoří dokumentace posmrtných podob obyvatel Spitaku, kteří zahynuli během zemětřesení. Tento specifický a pro region charakteristický výraz úcty k mrtvým tvoří svého druhu sociologický portrét místní společnosti.



fot. 119 Michał Łuczak z cyklu „Spitak" v rámci projektu „Lost Territories", Arménie © Sputnik Photos 2013

Je projevem dědičného traumatu, které přechází z generace na generaci, To se zapisuje do péče o paměť, která má v tomto případě jasný kontext a vztahuje se ke konkrétní události. Náhrobní zobrazení lidí ve svátečních, veselých a velmi realistických situacích nejednou kontrastují s obrazem katastrofy a zkázy, které představují také často se opakující motivy. Gravírované portréty přirozeně zachycují oblečení a předměty denní potřeby. Jsou zhotoveny na základě snímků z rodinných alb a stávající se sbírkou tragického archivu umístěného v krajině. Prostor, kolem kterého byla vytvořena první část cyklu, zde byl fotografem během postprodukce odstraněn. Černé náhrobky jsou jediným prvkem kompozice, což usnadňuje čtení jejich obsahu. Łuczak na projektu spolupracoval s novinářem a spisovatelem Filipem Springerem, jehož text tvoří důležitý prvek celého projektu.



fot. 120 Jan Brykczyński z cyklu „Gardener" v rámci projektu „Lost Territories", Arménie © Sputnik Photos 201

Specifická recyklace prostoru se stala ústředním motivem pro všechny arménské příběhy Sputnik Photos. Byla důležitou částí příběhu Jana Brykczyńského, který se soustředil na pěstování rostlin ve městech. Rez, rozklad, objekty, které dávno ztratily svou funkci, zbytky zařízení, drátů tvořící nepochopitelné konstrukce představují materiály, z nichž si Arméni vytváří prostor pro pěstování ovoce a zeleniny. Všechno probíhá v městském prostoru. Střetnutí s pozůstatky civilizace, které slouží k pěstování rostlin, představuje vizi postapokalyptické

budoucnosti ale i soběstačnosti. Na jedné straně syrový charakter městské krajiny neopodstatňuje přítomnost pěstovaných rostlin, na druhé straně dává naději na přežití. Zahrady patří do urbanistické tkáně, v níž se nacházejí. Tento Brykczyńského cyklus ovšem, i když prozkoumává rozklad a přetváření městského odpadu, vyznívá jinak než v případě mnou dříve popsaného povislanského projektu „Mission Completed". Podobnost obou souborů se týká jen vizuální sféry, sdělují ale něco jiného. Zatímco jeden mluví o pomíjivosti a rozpadu, páteří druhého je přetrvání a adaptace. Jde o výseč projektu, který fotograf realizoval v několika světových metropolích: New Yorku, Nairobi, Jerevanu a Varšavě. Společným jmenovatelem všech těchto místo byla kromě drastických ekonomických rozdílů adaptace městského prostoru pro vlastní pěstování rostlin. Cyklus „The Gardener" byl oceněn na soutěži pořádané potravinářským koncernem Syngenta[249], který svou činností a expanzí poškozuje právě malé, nezávislé výrobce. Měly fotografie z Brykczyńského cyklu posloužit propagandě velkého potravinářského monopolu? Klade to závažnou otázku týkající se zájmů pořadatele soutěže, ale může to posloužit i jako varování pro samotné tvůrce a toho, v jakém kontextu mohou být jejich práce využity.

Fotografové z cyklu (podobně jako z mnoha jiných, které jsem tu popsal) nás nutní pochybovat, zpochybňují podstatu dokumentu a utvrzují v nadřazené roli autorské vize nad podáváním zprávy. Slouží tedy dokumentární fotografie jen k potvrzení vize tvůrce a ilustrování vypreparované teze? Díky využití důvěryhodnosti tohoto média má fotograf téměř neomezenou moc manipulovat se sdělením a vytvářet alternativní realitu. Je to nesprávné? Protože objektivní zpráva se zdá být výjimečně m a utopistickým axiomem dokumentární fotografie. Subjektivní narace, jak jsem už napsal dříve, přistupují k realitě vysoce výběrově. Na jedné straně opomíjejí mnoho jejích aspektů, na druhé straně čerpají z této schopnosti fragmentárního zaznamenávání světa.

Příkladem autorského přístupu k tématu je cyklus Andreje Liankeviče, který realizoval v Jerevanu. Fotografie architektury, stavební zvůle a nekontrolovaného rozrůstání města se skrývají za velmi jasným formálním zákrokem. Fotografie na hranici čitelnosti neumožňují dešifrovat obraz. Přemýšlím, jak by vypadaly záběry, kdyby se z nich odstranil výrazný efekt zakouřených polaroidů? Doceňuji estetické hodnoty záběrů a nejsem si jistý, jestli by obrazy zbavené tohoto efektu byly nadále zajímavé. Šlo o úmyslné Liankevičovo gesto, když chtěl upozornit na efemérnost architektury tohoto typu. Pokud se vrátím k formálním řešením, použití rozhodného způsobu zobrazování pro vyhnutí se riziku dekorativnosti nebo estetizace záběru, musí být dobře opodstatněné a vědomě prováděné. Liankevičův cyklus lze interpretovat různými způsoby. Polaroid je něco okamžitého a velmi dočasného. Velmi často je to spíše jen skica pro samotný obraz než konečný výsledek. Nevím, jestli podobnou funkci plní svévolné stavební konstrukce, protože jejich dočasnost se nezdá být samozřejmou věcí.

249 http://www3.syngenta.com/global/photo2014/en/Pages/home.aspx

Architektonická anarchie v Arménii mě překvapila. V Jerevanu snadno najdete současné nelegální přístavby k stávajícím domům. Vede to ke kakofonickému architektonickému stylu v celé zemi. Je to ale projev jisté nezávislosti a svobody.[250]

Takže anarchie a svoboda a ne dočasnost zde představují klíč pro tvorbu příběhu. Vysvětluje v takovém případě formální opatření východiska fotografa?
Liankevičův arménský cyklus, který možná netvoří samostatné dílo, dobře koresponduje s prací ostatních dvou fotografů. Architektonický chaos, dekonstrukce a dezorganizace prostoru kavkazské země je společnou platformou pro všechny tři cykly, ale Bělorusova část je vizuálně odlišná, což obohacuje společnou výpověď.



fot. 121 Andrej Liankevič, Arménie, v rámci projektu „Lost Territories" © Sputnik Photos 2013

250 http://loud-voice.blogspot.com/

9.5

Agnieszka Rayss, Andrej Balco – Moldavsko

Agnieszka Rayss a Andrej Balco v rámci „Speaking in a Loud Voice" své cykly realizovali v Moldavsku. Tato bývalá sovětská republika má poměrně malý strategický význam pro evropskou geopolitiku. Na rozdíl od vznětlivých kavkazských republik nebo pobaltských států, které se mohou zdát být s ohledem na svou polohu snadněji identifikovatelné. Také v této zemi pořádali fotografové Sputnik Photos fotografické workshopy pro mladé a slibné tvůrce. Na rozdíl od četných událostí tohoto typu v Arménii nebo Gruzii, mohlo setkání v Kišiněvu spíše zapadnout do místních potřeb vzdělávání.
Agnieszka Rayss se nejdříve měla chopit tématu nelegálního obchodu s lidskými orgány, který vedle obchodu s lidmi představuje nelichotivé rozpoznávací znamení této malé země. Dlouhodobé hledání a studijní návštěva za účelem realizace průzkumu a hledání pramenů nepřinesly očekávané výsledky. V souvislosti s tím Rayss znovu vzkřísila portrétní téma veterán 2. světové války, které už dříve realizovala v Bělorusku. Protože jsem tento cyklus popsal v kapitole „Stand BY" a rozdíly mezi moldavskou a běloruskou částí jsou nepatrné, nebudu rozvíjet výsledky moldavského projektu Agnieszky Rayss.
Cyklus Andreje Balca „Moldovata" se soustředí na upadající moldavskou vesnici Moldovata. Většina jejích obyvatel odjela za prací do zahraničí, protože Moldavsko patří k nejchudším zemím v Evropě. Těm, kteří zůstali, určují životní rytmus roční období a pomalý život na venkově. Na rozdíl od cyklu „Boiko" Jana Brykczyńského to není vizuálně úchvatné a jasně definované místo, komunita Moldovaty netvoří izolovanou enklávu. Zapadá spíše do standardní východoevropské krajiny. Z většiny fotografií se dá těžko vyčíst, že má toto místo sovětskou minulost. Tak výrazný sovětský rys u realizací jiných fotografů se moldavské vesnici vyhnul, nebo se přinejmenším nestal klíčem, kolem nějž Balco vystavěl svůj příběh. Výjimku představují interiéry kulturního domu, jasné stopy sovětské minulosti. Architektura a funkce těchto budov bývá často jediným svědkem minulé éry a to dokonce i tehdy, kdy byla sovětská symbolika z místní krajiny odstraněna. Moldovata nemá specifické rysy a univerzalita scén zachycených Balcem zbavuje místo kontextu, velmi podobně jako v případě průmyslového Antracytu na Ukrajině. Jasným rysem tohoto příběhu je nostalgický charakter a klid vyzařující ze snímků. Jakoby Sovětský svaz prošel kolem a těžká ekonomická situace neměla vliv na každodenní život. Balco neoslňuje drsností a rozkladem, tak charakteristickými pro arménské příběhy Brykczyńského a Łuczaka. Lidé žijí chudě, ale harmonicky. Tato poněkud romantická vize místa nás nutí vrátit se k dotazům po jasném kontextu, který se až na nečetné výjimky neobjevil ani v předchozím Slovákově cyklu. Tyto otázky se často objevovaly i v případě cyklů jiných fotografů Sputnik Photos. Pro kolektiv je příznačné operování s metaforou a abstraktním chápáním skutečnosti. Částečné kamuflování zprávy a útěk od příliš jednoduchého představení příběhu nutí diváka k větší koncentraci, interakci a zapojení. Často také vyžaduje znalost historického a geopolitického kontextu nebo základních věcí z historie umění. Útěk od doslovnosti může být ale drahý, protože příliš hluboké skrytí klíče ke čtení takovéto

struktury může umělce od příjemce oddělit. Nejsem si jistý, jestli v případě Sputnik Photos dokumentární fotografie flirtuje s konceptuální praxí. I když v mnoha případech myšlenka velmi jasně definuje strategii tvorby cyklu, fotografové jsou stálé silně přivyklí k nakládání se záběrem založeným na reportérské intuici. Poměr mezi klasicky chápaným dokumentem a jeho subjektivně konceptuálním rozměrem se u každého cyklu liší. V případě „Lost Territories" se hra s kontextem a zacházení s metaforou zdají být snadnější, protože ikonografie a znalosti o Sovětském svazu nemají výhradně regionální charakter. Fotografové využili tohoto vědomí a dostali tak možnost abstraktnější interpretace tématu. Dalším usnadnění je vizuálnost území, na němž pracují. SSSR se otiskl nejen na lidech, ale především jasně definoval prostor. Pokud bych měl tuto myšlenku ilustrovat příkladem, je dobrým výchozím bodem pro interpretaci materiál Andreje Balca z moldavské vesnice. Při pozorování dlouholeté praxe Sputnik Photos začíná v její nejsoučasnější fázi výrazně dominovat prostor a ze záběru mizí člověk. Tato strategie je spíše hledáním stop než přímým zaznamenáváním jeho přítomnosti. Mnoho projektů má vlastnosti topograficko-architektonického záznamu, charakteristického pro v první kapitole popisované fotografické mise DATAR nebo Transmanche. V případě „Speaking in a Loud Voice" se materiály Balca a Rayss odlišují od ostatních kavkazských realizací, protože se zde v centru pozornosti nachází člověk.



fot. 122 Andrei Balco z cyklu „Moldovata" v rámci projektu „Lost Territories", Moldávie © Sputnik Photos 2013

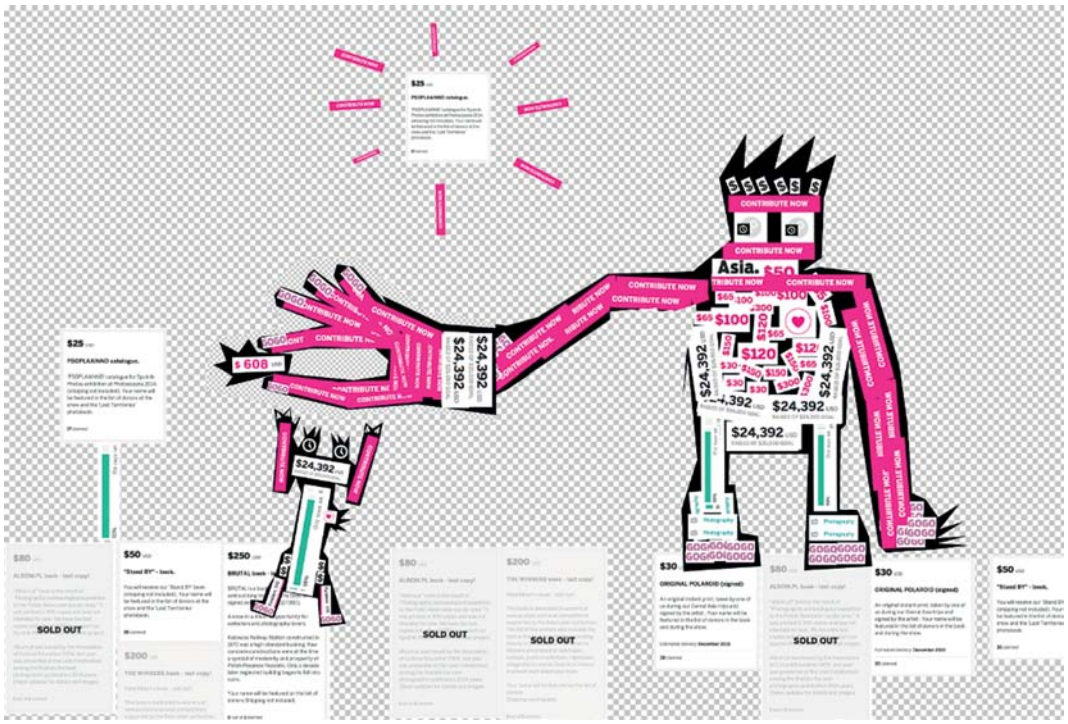
9.6

Střední Asie – Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński, Michał Łuczak, Adam Pańczuk, Rafał Milach

Vyčištění od lidské přítomnosti, které jsem popsal dříve, se stalo ještě dominantnějším u projektů z regionu střední Asie.
V roce 2015 začali fotografové s jednou z nejnáročnějších etap „Lost Territories". Geografická vzdálenost a kulturní rozdíly zemí, do nichž se vypravili, představovaly jen jednu z výzev. Poprvé po mnoho letech se problémem stalo financování aktivit. Kolektiv doposud efektivně získával prostředky na práci v regionu středovýchodní Evropy. Zájem evropských institucí o Ukrajinu, Bělorusko nebo Kavkaz a podpora kulturních aktivit v této oblasti patřilo mezi jednu z jejich priorit. Region střední Asie až na nemnohé výjimky v takovém povědomí neexistuje. V souvislosti s nezájmem institucí o tuto část světa byl Sputnik Photos nucen hledat alternativy, rozběhl proto crowdfundingovou kampaň, která měla pokrýt náklady na cestu a práci v Kyrgyzstánu, Kazachstánu, Tádžikistánu, Turkmenistánu a Uzbekistánu. Takovýto model financování projektů se stal v posledních letech mezi nezávislými tvůrci velmi oblíbený. Spočívá na budování vztahů s veřejností, v nichž se každý z účastníků kampaně, který se rozhodne pro podporu, může stát podporovatelem projektu. Výměnou získává dárce odměnu odpovídající zaplacené částce. Čím širší je nabídka odměn, tím větší má šanci na úspěch. Mnohé závisí na cíli vedené kampaně. Pokud jde o konkrétní produkt, např. fotografickou knihu, je mnohem snazší shromáždit zdroje, protože se financuje konkrétní věc, kterou odběratel na konci obdrží. Např. u financování cesty, jako tomu bylo u kampaně Sputnik Photos, není konečný výsledek tak měřitelný, jako třeba kniha. Proto hodně záleží na zapojení veřejnosti, která podporuje danou kampaň a důvěru, jíž obdaří umělce nebo skupinu umělců. To se pojí s dlouholetým procesem budování vazeb mezi tvůrcem a příjemcem. Crowd-funding, kterému se v Polsku říká předplatné, tedy platba předem za ještě neexistující produkt, se stal nejdříve oblíbenou praxí v USA a v posledních letech zavítal do Evropy. Pionýrem na evropském fotografickém trhu, co se takovéhoto způsobu financování týče, je nizozemský fotograf Rob Hornstra,[251] který po mnoho let uplatňuje tento model od publikace „Communism and the Cowgirls",[252] již v roce 2004 debutoval. Hornstra vytvořil vlastní internetovou platformu na sběr dotací dříve, než se v Evropě objevily obecně dostupné portály nabízející takovéto služby (Emphasis.is, Indiegogo). Crowd-funding se stal možným díky zevšeobecnění internetu a do podpory projektů se tak mohli zapojit odběratelé z celého světa. Šlo o jeden z nejdůležitějších faktorů, který formoval současný trh s fotografickými publikacemi. Zaručoval nezávislost, transparentní tok peněz, ale především narušoval diktát velkých vydavatelství.

251 https://en.wikipedia.org/wiki/Rob_Hornstra

252 Rob Hornstra. Communism and Coowgirls. vlastní vydání Utrecht 2004



fot. 123 Vizualizace kampaně „Lost Territories" na crowdfundingové platformě Indiegogo © Rafał Milach 2014

Úspěch kampaně závisí, kromě vytvoření spolehlivé skupiny odběratelů, na intenzivní propagaci a publicitě projektu. Důležité je také jasné popsání cíle tak, aby odběratel věděl, co financuje. Kampaň Sputnik Photos „Lost Territories" trvala déle než měsíc a nakonec skončila úspěchem. Vyžadovalo to velmi intenzivní propagaci na sociálních sítích a v tisku, a protože cílem bylo financování cesty, musel kolektiv vytvořit atraktivní nabídku odměn skládající se z pohlednic, knih, sběratelských fotografií a workshopů. Kampaň podpořilo mnoho uznávaných umělců, jako jsou Alec Soth, Lesley Martin nebo Carolyn Drake, což pomohlo s propagací projektu. Nasbíraných 25 000 USD umožnilo fotografům vykonat cestu do střední Asie v roce 2015.

Příběhy, které odtud přivezli, byly pro některé tvůrce pokračováním dosavadních zájmů, pro jiné šlo o naprosto novou zkušenost. Pro trojici fotografů pracujících v Arménii se ústředním motivem stalo využití prostoru. Nejsilněji se to projevilo u Brykczyńského a Łuczaka, kteří se tématu chopili v případě zavřených uranových dolů v Uzbekistánu a Kyrgyzstánu. Oba materiály ovládla krajina, jen v malé míře proměněná člověkem. Kamenitá, vysušená plocha tu má navrch nad zbytky průmyslové architektury nebo stopami po těžbě surovin. Někdy vytvářejí haldy odpadků nová údolí, která s ohledem na jednobarevnost mizí v přirozeném formování terénu. Opětovně se zde stáváme svědky zničeného světa. Brykczyńského Kyrgyzstán se příliš neliší od dříve fotografované Arménie. Zmizely sice rachitické zahrady, ale dočasné, zrezivělé konstrukce a oplocení charakteristické pro cyklus „The Gardener" se staly dominantním motivem mnoha snímků. Je to překvapivé, protože fotograf stejným způso-

bem popisuje, jak přežití, tak i zničení. Existuje mezi těmito dvěma realitami rovnítko? Nebo možná fotograf nalezl jisté schéma zobrazování, které uplatňuje na každý příběh z této části světa? Tvrdohlavě se vracím k předchozím cyklům, kombinuji a porovnávám práce jednoho tvůrce i souvislosti, které vznikají mezi materiály různých fotografů. Všechny tvoří jeden archiv (L.T.A.), proto jsou pro mě vzájemné vztahy velmi důležité. Umožňují mi hlouběji analyzovat tvůrčí cestu jednotlivých členů kolektivu. Všímat si pastí, hledat pozitiva nebo slabé stránky. Fotografie Jana Brykczyńského jsou pěkné obrazy, které rychle sdělují řešené téma. Jsou výrazné a utkví v paměti. Jsou fotograficky vkusné, perfektně zkomponované a jediným prvkem, který vyvolává můj neklid, je vizuální spojitost s předchozími realizacemi. Situace vypadá velmi podobně u Michała Łuczaka, jehož fotografie opuštěné těžební infrastruktury v Uzbekistánu by se mohly stát pokračováním Brykczyńského cyklu.



fot. 124 Michał Łuczak z cyklu „Lost Territories", Uzbekistán © Sputnik Photos 2015

Vizuální krásu monotónních horských krajin se zbytky architektury přerušují geologické detaily a snímky z Yangiabadu, uzbeckého průmyslového městečka. Přesto, že jsou vizuálně podobné, získávají Łuczakovy práce naprosto jiný kontext, když zohledníme jeho dosavadní dílo. Cyklus z Uzbekistánu není kompletní a netvoří samostatný příběh, jde ale o další hornické vlákno fotografa pocházejícího z Horního Slezska. Nesamostatnost příběhů Łuczaka

a Brykczyńského, která komplikuje percepci individuálních cyklů, lze opodstatnit jen v širším kontextu celého projektu „Lost Territories".
Schéma působení ve střední Asii se lišilo od dřívějších realizací kolektivu. V každé ze zemí pracoval výhradně jeden umělec, proto je fotografická reprezentace tohoto regionu výrazně skromnější, než např. Běloruska nebo Ukrajiny, kde se angažovala většina členů kolektivu. Je nutné uvést, že cílem projektu nebyla podrobná analýza jednotlivých zemí. Geografické téma se stalo jen východiskem pro rozšíření dosavadních zájmů Sputnik Photos o region a každý z fotografů rozvíjel své individuální tematické linie.



fot. 125 Agnieszka Rayss z cyklu „Lost Territories", Kazachstán © Sputnik Photos 2015

Agnieszka Rayss prohloubila obraz postapokalyptické reality cyklem o sovětském jaderném programu zahájeném v 60. letech minulého století v Kazachstánu. Práce fotografky poprvé v jejím díle ve výrazně menší míře spočívala ve fotografování a opírala se především o práci s archivy a o vizuální sbírání předmětů spojených s jadernými testy. Lékařská dokumentace nemocí z ozáření se zde mísí s registrací jaderných výbuchů na polygonu v Semeji. Tajemné výkresy, instruktážní makety, technologicky zastaralá zařízení a do formaldehydu naložené kusy zvířat, které poškodila atomová exploze, tvoří hrozivý a nepochopitelný svět vojensko-vědeckého experimentu. V některých momentech cyklus připomíná formální řešení projektu Rayss realizovaného v Hamburku, „Jednorożec i inne obiekty". Je založen na podobném pravidlu, když tvoří specifickou kolekci představ, ale váha a kontext těchto dvou příběhů jsou

diametrálně odlišné. Následky kazašských experimentů měly tragický vliv na stovky, pokud ne tisíce, lidských existencí. Téma Rayss se přímo pojí s vláknem nečinných uranových dolů, které zpracovávali Brykczyński a Łuczak. Tyto materiály tvoří svědectví o exploataci, jíž byly vystaveny sovětské republiky. Slavný polský reportér Ryszard Kapuściński nepsal ve své knize „Imperium" o SSSR jako o posledním koloniálním impériu bez důvodu.

> *Sen # 1*
> *Často ve svých snech vidím řeku. Byl to velmi prostý sen, který se mi zdál před 20 lety. Ve snu vstupuji do řeky, nic tam není, vidím nějaké vodní rostliny, někdo pálí smetí, noviny. Stojí a cítím úplný strach. Byl to pocit, jako by něco mělo sníst moji duši a já jsem se vzbudila.*[253]

Příběh, který narušuje téma atomového průmyslu v střední Asie, je snář, který se Adam Pańczuk snažil vytvořit během cestování po tádžických vesnicích.

> *Sen # 2*
> *Vidím krásnou, azurovou vodu. Je to tak krásné, že mě ta krása zabíjí.*[254]

Pańczuk neměl v úmyslu ilustrovat mu vyprávěné příběhy, jen chtěl odkazovat na atmosféru místa svých partnerů, aby vytvořil pocit neskutečného prostoru.

> *Šlo mi o to, abych ukázal, jak to tam vypadá. Nešlo mi o konkrétní příběhy. Dokonce, i když jsem portrétoval lidi, kteří mi vyprávěli o svých snech, nebylo pro mě důležité, jestli mi právě fotografovaná osoba vyprávěla nějaký konkrétní sen. Více se to opírá na pocitech, než na vyprávění konkrétní osoby.*[255]

Bohužel opět pro mě bylo těžké najít spojení mezi myšlenkou fotografa a obrazem. Příliš toho také nevím o tom, o jaký pocit jde a jak souvisí s vyprávěným snem. Tádžické fotografie Adama Pańczuka tvoří dobrý sociologický dokument pozorující venkovský život chudé provincie. V realistickém cyklu chybí snovost, cítitelná ze sdělovaných příbehů. Surrealismus se, pokud je vůbec přítomný, spíše odvolává na klid a nostalgii záběrů. Měkce osvětlené portréty, opuštěná stará auta, několik provizorních konstrukcí a náladové krajiny dokazují, že se zde čas zastavil už dávno. Rozklad a úpadek na Pańczukových záběrech nejsou tak jasné jako u Łuczaka nebo Brykczyńského. Drsné a pórovité textury změkčilo tlumené světlo a malá hloubka ostrosti. Možná to autor chápe jako odchylku od realismu? Tádžický snář nemá mnoho

253 Rozhovor s Adamem Pańczukem vedený pro potřeby práce „Sputnik Photos a skupinové fotografické projekty v Polsku",Varšava, leden 2016.

254 tamtéž

255 tamtéž

společného s interpretativním charakterem „Karczeb", kde autor jasně zpracovává realitu a činí ji neskutečnou. Svět tradicí a představ polského venkova by mohl i přes svou kulturní odlišnost najít své analogie v tádžické provincii. Obě společnosti žijí ve shodě s rytmem přírody, pečují o tradice a v minimální míře reagují na civilizační pokrok. Svět vytvořený v „Karczebech" je metaforický, přesně zkomponovaný a plný symbolů, asijský cyklus je oproti tomu dokumentární a mnohem realističtější prezentace. S poměrně věrnou reprezentací tádžického venkova kontrastují Pańczukem sbírané sny. Není to symetrický systém. Tyto obrazy netvoří dostatečně silnou konkurenci pro vyprávěné příběhy. Nerozhodnost ve věci přináležitosti do jednoho ze světů (realistického nebo snového) staví vizuální část materiálu Adama Pańczuka do nadřazeného postavení vůči snovým vyprávěním. Mnohé bude záviset na způsobu využití obou částí v konečné prezentaci „Lost Territories". Možná kolektivní narace bude schopna opodstatnit koexistenci obrazů tádžické vesnice a snů vyprávěných jejími obyvateli. Podle podobného schématu pracoval fotograf v roce 2014 v Lotyšsku.



fot. 115 Adam Pańczuk z cyklu „Lost Territories", Tadžikistán © Sputnik Photos 2015

Jedinou doposud nerealizovanou částí středoasijského projektu Sputnik Photos je příběh, na němž jsem měl pracovat v Turkmenistánu. Jde o jednu z nejizolovanějších republik bývalého SSSR, bohatou na ložiska zemního plynu, řízenou kultem obklopeným turkmenbašim, otcem národa a diktátorem. Současný prezident Gurbanguli Berdymuhammedov, bývalý ministr zdravotnictví ve vládě prvního turkmenbašiho Saparmurata Nijazovova, zakladatele současného Turkmenistánu, je známý milovník koní a propagátor dobré fyzické kondice. To jsou body současné národní propagandy, které připravily o prvenství Nijazovovem propagované Ruhnamě, tedy Svaté knize Turkmenů, jeho autorství a kultu národního vůdce.
Projekt, který jsem pracovně nazval „A Perfect Citizen", je plánovaná performativní aktivita, která za cíl vytvořit ideálního občana podle vize prezidenta Turkmenistánu. Zatímco jsou moje další a další žádosti o vízum odmítány, zahájil jsem práci na fyzické kondici a kurzy jízdy na koni. Tyto činnosti jsou dokumentovány na videu a budou trvat, dokud nebude moje žádost o vízum přijata. Samotná cesta do Turkmenistánu, pokud bude možná, sehraje svou roli v druhém plánu, protože klíčové jsou přípravy, které tvoří projev vyhovění nárokům platné propagandy. Tato činnost má charakter autonápravy, reakce na systém, který v člověku vytváří pocit vnitřní nesvobody. Fyzické sebezdokonalování nebude mít samozřejmě vliv na samotnou žádost o vízum, protože turkmenští úředníci se o tomto jednání nikdy nedozvědí. Je to proces, který se odehrává na úrovni jednotlivce, jehož potřeby autoritářské systémy ignorují.

9.7

Pobaltské republiky – Rafał Milach

Při čekání na turkmenské vízum v roce 2015 jsem realizoval projekt v pobaltských republikách: Litvě, Lotyšsku a Estonsku. Jde o jediné země bývalého SSSR, které v současnosti spolutvoří Evropskou unii a leží na protipólu středoasijských autokracií bývalých republik Sovětského svazu. Většinou dobře rozvinuté, demokratické, se stabilní ekonomikou jsou příkladem zdařilé transformace politického systému.
Od pádu impéria po vstup pobaltských republik do EU uplynulo 13 let. Během této doby musely země, které získaly nezávislost na SSSR, vytvořit celou pohraniční infrastrukturu: kasárna pro vojáky strážící hranice, kontrolní body, zátarasy a strážní věže. Šlo o jev pro tento region netypický, protože hranice mezi SSSR, Litvou, Lotyšskem a Estonskem neexistovaly. V roce 2007 s rozšířením Schengenu na východní Evropu, se hranice otevřely a celá struktura ztratila svůj význam.
Příběh, který jsem si pracovně nazval „Landmarks", dokumentuje pozůstatky systému kontroly hranic. Významná je krátkodobost této architektury, která kontrastuje s jejím represivním charakterem. Kromě tvrdého rozdělení, kterému sloužily, hraniční přechody organizovaly život místních komunit rozšířením byrokracie, tvorbou pracovních míst a zároveň aktivováním pašeráků. Téměř desetiletí od zavedení Schengenské dohody provoz v příhraniční zóně téměř úplně zamrzl. Během pouhých několika měsíců byla architektura upravena pro potřeby

automobilového provozu, když se kontrolní body proměnily v restaurace a obchody. Ve většině případů ovšem to, co bylo vytvořeno ve velkém spěchu pro potřeby nově vzniklých nezávislých států, začalo stejně rychle mizet. Opuštěné hraniční body podlehly částečnému nebo celkovému rozkladu. Postupně bouraná infrastruktura je vymazávána z místní krajiny. Budovy zachráněné před demolicí byly zdevastovány místním obyvatelstvem a drancovníky a příroda začala získávat zpět své dřívější území.



fot. 127 Rafał Milach z cyklu „Landmarks" v rámci projektu „Lost Territories", Lotyšsko © Sputnik Photos 2015

S ohledem na bývalé hranice SSSR se nejvíce stop příhraniční struktury dochovalo mezi Litvou a Polskem. Opuštěné budovy hraniční stráže, zrezivělé ostnaté dráty nebo pozorovatelny nadále tvoří výrazné akcenty místní krajiny. Mezi pobaltskými republikami je těchto stop výrazně méně a jen ty nejdůležitější hraniční přechody, i když většinou opuštěné, připomínají systém dřívější kontroly. Cyklus, který jsem vytvořil, je sice jednoduchou dokumentací upadlé architektury, ale pro mě se stal vyprávěním o tom, jak čas může přetvořit jasně definovaná místa posunem pozornosti z jejich represivního charakteru směrem k harmonické krajině. Přesto, že většina mnou fotografovaných objektů nezískala novou funkci a uchovávají nechtěnou paměť na své bývalé určení, dokázaly se částečně asimilovat s okolím.

Pohraniční architektura je motiv řešený fotografy často. Mezi ty nejkultovnější patří např. cyklus Donovana Wylie [256]„British Watchtowers" dokumentující strážní věže v Severním Irsku. Fotograf odkazující na způsob zobrazování The New Topographics vytvořil typologii objektů kontroly a dozoru v pohraničí britského impéria. Opuštěné hraniční body v zemích Evropské unie v sérii nazvané „Crossing" fotografoval Joseph Schultz.[257] Jde o další architektonickou typologii míst, které ztratily svůj význam před více než 20 lety. Pohraniční infrastruktura v pobaltských zemích má ovšem jiný rozměr než její západoevropské protějšky. Kromě své sotva 13leté existence význam hranic alespoň symbolicky zdůrazňuje přímé sousedství Ruska, které od roku 2014 pravidelně narušuje vzdušný prostor svých bývalých republik a zpochybňuje tak jejich integritu se strukturami Evropské unie. Dalším jevem, který připomněl vyhaslou hraniční infrastrukturu v EU, je masová migrace utečenců z Blízkého východu. Ozbrojené konflikty v Sýrii a Afghánistánu přinutily stovky tisíc jejich obyvatel hledat azyl v Evropě. Výsledkem bylo částečné obnovení hraničních kontrol v některých zemích Evropské unie.

256 Donovan Wylie „British Watchtowers"; Steidl, Göttingen 2007; ISBN 978-3-86521-499-7

257 http://www.josefschulz.de/

ZÁVĚR

Nizozemská novinářka Marel Bem se v živém a lehce ironickém textu „The Photo Collectives are the Bloody Future"[258], který napsala při příležitosti otevření výstavy Sputnik Photos v nizozemské galerii FOTODOK v roce 2014, zamýšlí nad oblibou fenoménu fotografických kolektivů. Staví se do pozice osamělého vlka, zlostného a závistivého, který nepatří do stáda. Proto to stádo ráda kritizuje. Zpochybňuje smysl skupinové tvorby, v níž se ztrácí individualismus, umělci přicházejí o jména a kolektivní jednání nemá vliv na zlepšení jejich finanční situace. Přemýšlí také, jestli jedinou hodnotou spolupráce nejsou nekončící diskuze a výměny myšlenek. Novinářka se ironicky ptá, proč právě kolektiv? Není takováto forma organizace práce jen projevem chvilkové módy v počátcích prvního desetiletí 21. století? Možná to zpochybňuje vše, co jsem doposud napsal, ale musím s Marel Bem souhlasit. Pochybnosti, které jí provázejí, jsou také údělem tvůrců pracujících kolektivně. Ego umělce hlásící se o pozornost je zahlušeno nevyčerpatelnými potřebami skupiny. Bez odpovídajícího systému pojistek se z kolektivu může snadno stát černá díra, která nasává energii jednotlivého umělce, jejíž množství je přece omezené. A ta neustálá snaho o kompromis, tedy noční můra každého tvůrce. Nakolik jsme schopni rezignovat sami na sebe pro společné dobro? Zní to téměř jako komunistický propagandistický slogan ležící na protipólu ničím neomezované tvůrčí svobody. Zaručuje práce ve skupině skutečně svobodu? Všechny tyto pochybnosti navíc posiluje kontext trendu. Chvilkové nadšení pro jev, který pravděpodobně brzy nahradí něco nového, znějícího lépe a chytlavého. Pak se objevuje otázka, jestli se takováto forma spolupráce stane společně s pomíjivou módou neaktuální a jestli bude veškeré skupinové úsilí zesměšněno? Je to temná a deprimující vize, ale nedá se vyloučit.

Sputnik Photos se svou aktivitou dokonale zapadá do mezinárodního zájmu o kolektivní práci. Nešlo však o úmyslné a přesně naplánované jednání. Žádný z fotografů nečekal až tak dlouhodobou spolupráci a tím spíše „boom" kolektivů, který explodoval na konci prvního desetiletí nového tisíciletí. Chci věřit, že úspěchy Sputnik Photos byly oceňovány ne proto, že se právě překrývaly s mezinárodním trendem „fotografických kartelů", jak to označila Marel Bem, ale pro kvalitu tvůrčích počinů. Jsem přesvědčen, že existují dobré a špatné realizace bez ohledu na přináležitost ke kategoriím a jejich kvalita bude po nějaké době hodnocena na základě umělecké hodnoty, která přesahuje v daném období panující módu. Sputnik Photos byl s ohledem na formu svých aktivit několikrát přizván k účasti na výstavách nebo fotografických trzích, ovšem pro kolektiv samotný se v popředí nacházely příběhy, které chtěl sdělovat. Tím, co podle nizozemského fotografa Roba Hronstry členy Sputnik Photos odlišuje, je účinná realizace individuálních projektů a fungování i mimo kolektiv. Takovéto zjištění umožňuje přemýšlet o Sputniku spíše jako o platformě, na níž se setkávají autonomní tvůrci, než o jednolitém a jednomyslném organismu. I když to vypadá jako nemožné uspořádání, Sputnik Photos se v tomto zdánlivě nelogickém systému doposud dokázal orientovat.

258 https://theauberginecoat.wordpress.com/2014/03/01/photo-collectives-are-the-bloody-future/

Po deseti letech činnosti mohu prohlásit, že kromě romantické vize výměny myšlenek, diskuzí, vzájemných sympatií a důvěry, má práce v kolektivu vysoce pragmatický rozměr. Vznikla dosti efektivně fungující struktura, která se přizpůsobuje aktuálním potřebám a často podporuje individuální práce fotografů. Sputnik Photos představoval spontánní reakci na krizi médií a chuť působit nezávisle. Nikdy jsem si doposud nepoložil otázku na rozměr tvůrčí svobody v kolektivní práci, protože Sputnik každému umělci zajišťoval kreativní autonomii. Experiment s projektem „Lost Territories", jímž kolektiv v současnosti prochází, pravděpodobně přehodnotí způsob práce a myšlení o společných projektech, což může znamenat nový rozměr uměleckých aktivit Sputnik Photos.
Marel Bem své pochybnosti a otázky ohledně práce v kolektivu staví do kontrastu s nadšením z takovéto formy spolupráce, kterou projevuje novinář Pete Brook ve svém článku pro magazín „The Wired" Těch několik bodů zní jako manifest, pod nějž se pravděpodobně mohou podepsat nejen fotografové Sputnik Photos, ale většina mnou popisovaných umělců pracujících v týmech.

1. Cesta [fotožurnalisty] může být osamocená a plná překážek. Kolektiv je něco jako záchraná síť, podpůrný systém a skupina přátel, na které se můžeme vždy obrátit v tomto často zrádném povolání"

2. „Inspirujeme se navzájem k tomu, abychom byli lepšími fotografy i bytostmi."

3. „Doopravdy jsme bratry i sestrami se všemi výhodami i nevýhodami, které to přináší. Jsme k sobě upřímní, což je ve světě plném velkých eg velmi důležité. Držíme se při zemi, učíme se z vlastních úspěchů i chyb a nemáme mezi sebou žádná tajemství."

4. „Díky tomu, že se soutředíme na tvorbu a ne na generování peněz, svazuje nás méně pravidel a můžeme pracovat na čemkoliv s kýmkoliv. Bez tlaku, že musíme naplnit, co se od nás očekává"

5. „Bojujeme se zlem[259]

259 http://www.wired.com/2012/05/photo-collectives/

LITERATURA

„No.01“; Sputnik Photos, Warszawa 2012; ISBN 978-83-927485-9-5

„Albom.pl“; Widok, Białystok 2013; ISBN 978-83-927378-8-9

Leah Bendavid-Val „Facing Change Documenting America“; Prestel, Munich 2015; ISBN: 978-3-7913-4836-0

Jan Brykczyński „Boiko“; vlastní náklad, Warszawa 2014; ISBN 978-83-939245-0-9

Jolanta Ciesielska „Bóg zazdrości nam pomyłek“; Muzeum Kinematografii, Łódź 1999; ISBN 83-910960-7-6; pp. 5-11

Michele Frizot „A New History of Photography“ Könemann; Verlagsgesellschaft mbh, Köln 1998; ISBN 3-8290-1328-0; p.352, p.355

Magnum Photos „Georgian Spring“; Chris Boot, London 2009; ISBN: 9781905712151

Magnum Photos „Euro Visions“; Steidl, Göttingen 2006; ISBN: 3865212239

Martin Kollar „Field Trip“; MACK, London 2013; ISBN 9781907946486

“Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia“; Małopolski Instytut Kultury w Krakowie, Fundacja Imago Mundi, Kraków 2007; ISBN 978-83-923892-3-1

Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer “Český člověk”; Jaroslav Barta; Praha 1997; ISBN 80-900903-4-6

Rafał Milach „W samochodzie z R“; Czytelnia Sztuki, Gliwice 2011; ISBN: 978-8389856401

Rafał Milach „The Winners“; GOST, London 2013; ISBN 978-0-9574272-7-3

Rafał Mialch „Black Sea of Concrete“; vlastní náklad,, Warszawa, 2013; ISBN: 978-8393336111

„Lidé Hlučínska 90. let 20 století“; Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava, 2001; 1999, ISBN 80-7248-022-7

„Opava očima studentů Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity“; Silesian University in Opava, Slezska Universita v Opavě, Opava 1999; ISBN 978-80-86970-73-8

Sputnik Photos „U“; Sputnik Photos, Warszawa 2010; ISBN 978-83-972485-1-9

Mark Power „Melodia Dwóch Pieśni“; Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2010; ISBN: 978-8392896746

„Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku“; Latarnik, Warszawa, 2002; ISBN 83-917928-0-3

Adam Pańczuk „Karczeby“; Warszawa 2013; ISBN 978-83-937417-0-0

Agnieszka Rayss „This Is Where the End of Cities Begins / Tu się zaczyna koniec miast“; vlastní náklad,, Sputnik Photos IS(not); Sputnik Photos, Warszawa 2011; ISBN: 978-83-927485-8-8

Sputnik Photos „Stand BY“; Sputnik Photos Warszawa 2012; ISBN: 978-83-927485-5-7

Sputnik Photos „Lost Territories – Newspaper“; Sputnik Photos, Warszawa 2015; ISBN: 978–83–941826–01

Sputnik Photos „At the Border“; Sputnik Photos, Warszawa, 2008; ISBN 978-83-927485-0-20–1

Sputnik Photos „Miesce Odległe“; Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2012; ISBN.987-83-63610-99-9;

„This Place“; MACK, London 2014; ISBN 9781910164136

Ewa Winnicka „Organizm, Który tęskni“; Polityka – nr 6 (2541) z dnia 2006-02-11; pp. 108-113

“Erika Wolf As at the Filippovs: The Foreign Origins of the Soviet Narrative Photographic Essay“; pp. 124-130

Agnieszka Wójcińska „Żal po koronie“; Polityka – nr 47 (2630) z dnia 2007-11-24; pp. 116-119

„Zlín a jeho lidé“; Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Opava, 2001; ISBN 80-7248-132-0

INDEX

Symbols

Þrastardóttir Sigurbjörg 143, 151, 152, 153

A

Abramowicz Łukasz 70, 71

Adamski Michał 78, 80

albom.pl 13, 69, 73, 74, 75, 80, 234

Alexijevič Světlana 176

Alpert Max 25

Andrea Difenbach 100

Andruszkiewicz Piotr 90

Augustis Bolesław 69

Avedon Richard 44

Azorro 64

B

Balco Andrej 11, 13, 14, 15, 86, 87, 101, 102, 103, 118, 139, 140, 221, 222

Baldus Edouard 19, 20

Baltz Lewis 27, 31

Bartek Vojtěch 46

Basilico Gabriele 27

Bayard Hippolyt 19

Becher Bernd a Hilla 60

Beksiński Zdzisław 57

Bem Marel 232, 233

Benediksen Jonas 39

Berens Marta 83, 91

Berman Nina 42, 43

Beuyse Joseph 60

Bialobrzeski Peter 199

Białystok - jeden dzień 13, 69, 72, 73

Bieńkowski Dawid 201

Boba Branislav 47

Bonet Pep 42, 43

Bors Jakub 83

Borzoni Michele 50

Bownik 91

Breguła Karolina 91

Breiðfjörð Huldar 143, 156, 157, 158, 159

Brenner Frédéric 33, 34, 36

Brook Pete 233

Bruszewski Wojciech 56, 58

Brykczyński Jan 13, 15, 43, 86, 87, 88, 93, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 118, 124, 125, 126, 127, 137, 138, 143, 154, 155, 161, 165, 184, 185, 186, 188, 194, 195, 198, 201, 213, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 225, 227, 234

Burnett David 49

Bzdak Zbigniew 61

C

Candrowicz Krzysztof 202

Carl De Keyzer 37, 87

Carlos Javier-Ortiz 49

Carrol Lewis 216

Ceschel Bruno 142

Cesura 55

Coleman A. D. 67, 68

Collier John 22

Cotton Charlotte 34

Ćwieluch Juliusz 91, 111, 118, 124, 125, 126

Ćwik Filip 91

Czekanowski Jan 66, 67

Chin Alan 49

D

Dąbkowski Wiktor 83, 84, 91

Dąbrowska Urszula 74

Dąbrowski Grzegorz 69, 72, 73

Dąbrowski Kuba 69, 72, 76, 92

D'Agata Antoine 39

Daguerre Louis 19

Daniela Dostálkova 47

DATAR 19, 20, 26, 29, 222

Delacroix Eugene 63

Delahaye Luc 87

Delano Jack 22

Delille Edoardo 52

Depardon Raymond 27, 28
Discipula 48, 54
Dłubak Zbigniew 57, 59
Dobosz Adrzej 78
Doisneau Robert 27
Domanicky Tivadar 86
Donati Simone 50
Donna Ferrato 49
Drake Carolyn 100, 224
Dufour Diane 37
Dworzak Thomas 39
Dzieduszycki Antoni 59

E

Eldon Dan 70
Evans Walker 22, 23, 24, 25
Ewald Wendy 33, 35, 36
Ex Oriente Lux 13, 69, 70, 71, 72, 76, 78

F

Facing Change Documenting America 48, 49
Farm Security Administration 12, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 49, 70, 71
Fazzina Alixandra 42
FOAM 212
Fojtík Libor 46
Forecki Mariusz 78, 80
FOTODOK 93, 94, 122, 188, 209, 232
Fotoport 161
Fox Solomon Rosalind 33
Franck Martine 37, 39
Frazier Danny Wilcox 49
Freysson Sindri 143, 148, 149, 150
Fundacja Sztuk Wizualnych 17
Fusco Paul 30

G

Galimberti Gabriele 52, 53
Gardi Balazs 86
Gembara Karolina 91
Georgiew Andrzej 65, 67, 76
Gęsicka Dominika 83, 91
Ghirri Luigi 31
Goldberg Jim 41
Goldin Nan 87
Gorlas Magdalena 147
Górski Andrzej 69, 71, 72
Gossage John 31, 32
Greene Stanley 42, 43, 49, 188
Grieve Michael 91
Grospierre Nicolas 80, 81
Grygar Milan 60
Grzeszykowska Aneta 66, 68
Guidi Guido 31, 32

H

Hajas Tibor 60
Henning Thomas 206
Herbaut Guillame 133
Horn Roni 152
Hornstra Rob 209, 223, 232
Hrdina Jiří 46

I

Imago Mundi 13, 75, 76, 146, 234
Institut Tvůrčí Fotografie 12, 46, 47, 69, 71, 72, 83, 145

J

Janiak Marek 62, 64, 65
Janis Pipars 14, 86, 87, 88, 96, 100, 123, 124, 134, 135, 136, 138, 139
Janowski Piotr 92
Jung Theo 22
Juvan Manca 13, 14, 86, 87, 89, 97, 101, 113, 114, 116, 123, 165, 181, 182, 183, 187, 188

K

Kander Nadav 189
Kapuściński Ryszard 227
Karpa Irena 123, 141
Klatka Grzegorz 71, 72

Klein William 38
Koalicja Latarnik 65, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 86
Kobre Kenneth 87
Koehler Krzysztof 201
Kokot Michał 56
Kolekcja Wrzesińska 13, 80, 81, 82
Kollar Martin 33, 34, 35, 234
Konopka Bogdan 80, 82
Koppmann Georg 202, 203, 204
Kosuth Joseph 60
Koudelka Josef 27, 28, 30, 33, 34
Koźlenko Dariusz 118
Kozyrev Jurij 42, 43
KRĄG 56
Kramarz Andrzej 14, 66, 71, 72, 75, 76, 77, 89, 90, 92, 98, 146, 147, 155, 159, 160, 161, 165, 186, 187, 188
Krężel Bogdan 66, 75, 76
Kristinsdóttir Kristín Heiða 143, 154
Krzakiewicz Przemysław 75, 76
Kulawiak Stanisław 61
Kurinnoy Ivan 14, 88, 124, 137, 138, 139
Kwiek Paweł 58
Kwietniewski Andrzej 62, 64, 65

L

Lach Adam 80
Lachowicz Andrzej 59, 60
La Mission Photographique Transmanche 29
Lange Dorothea 22, 23
Langer Jan 46
Lasota Ewelina 92
Lee Jungjin 33, 34
Lee Russell 22
Le Gray Gustave 19, 20
Lech Andrzej Jerzy 80, 81
Lelek Piotr 76
Le Secq Henri 19
Lewczyński Jerzy 57
Lewis Dewi 53, 155, 213
Liankevič Andrej 14, 15, 88, 89, 123, 137, 138, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 187, 188, 217, 219, 220
Libera Zbigniew 64
Lichtenstein Andrew 49
Limani Ferdi 86
Linea di Confine 29, 31, 32
Little Brown Mushroom 142
Łodzińska Weronika 75, 76, 77
Łódź Kaliska 56, 61, 62, 63, 64, 65
Lowenstein Jon 42, 43
Łuczak Michał 14, 15, 89, 92, 93, 96, 143, 145, 146, 150, 151, 161, 191, 192, 194, 195, 196, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 217, 218, 221, 223, 224, 225, 227
Lutgering Femke 209
Lutterer Ivan 44, 45

M

Magnum Photos 37, 38, 39, 41, 142
Machač David 46
Majak Katarzyna 80, 81, 82
Majoli Alex 37, 38, 39
Małecki Piotr 91
Malevič Kazimír 174
Malý Jan 44, 45
Mann Maria 88, 120, 123, 190
Marczuk Andrzej 46
Marlow Peter 37, 38
Martin Lesley 224
Martinovič Viktor 167, 174, 186
Maurer Dora 60
Mazur Adam 67
Meadows Daniel 44
Medycky Christina 88, 119, 120, 121, 132, 143
Mérimée Prosper 19, 20
Mestral August 19
Miękus Krzysztof 76
Mielnikiewicz Justyna 13, 14, 86, 87, 89, 96, 97, 101, 107, 108, 109, 113, 120, 130, 131, 138, 165, 179, 180, 181, 187, 188

Michałek-Dąbrowska Marzena 89, 91, 92, 93, 143, 147, 190
Mikołajczyk Antoni 56, 58
Milach Rafał 13, 14, 15, 28, 73, 85, 93, 110, 112, 128, 129, 156, 158, 165, 173, 192, 193, 203, 213, 216, 223, 224, 229, 230, 234
Mingram Gerd 206
Ming Wu 52
Mission Héliographique 19, 20, 21, 26
Morellet Françoise 60
Mydans Carl 22

N

Nałęcka Ania 89, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 116, 126, 130, 140, 141, 146, 147, 159, 160, 165, 167, 186, 188, 190, 199, 200
Natalia LL 59, 60
Niedermeyr Walter 31
Nielipiński Władysław 78
Niemczak Adam 61
Niépce Joseph Nicéphore 19
Noor 42, 43, 51
NOPHOTO 55, 94
Nowacki Janusz 73
Nowicki Wojciech 75, 76
Nowina-Konopka Konstancja 91

O

OKO 56
Orłowski Krzysztof 83
Osiecki Edward 118
Ozunal Mustafa 86

P

Padilla Darcy 49
Pacholak Krzysztof 92
Pajączkowska Agnieszka 92
Pajewski Jakub 65
Paladina Mimmo 60
Pal Domen 13, 86, 87, 101, 113, 123
Paltrinieri M. F. G. 54
Pańczuk Adam 14, 15, 75, 76, 89, 93, 96, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 160, 161, 165, 174, 175, 178, 181, 187, 188, 196, 197, 198, 201, 202, 206, 207, 213, 214, 215, 223, 227, 228, 234
Paolini Pietro 50
Parr Martin 30, 31, 37, 38, 39, 40
Pellegrin Paolo 39
Penck A. R. 60
Penn Irvin 44
People You May Know 13, 82, 83, 84
Peress Gilles 33, 35
Perkins Chris Steele 37
Perkins Lucian 49
PERMAFO 55, 59, 60, 63
Photodocument.pl 69, 70, 72, 73
PHotoEspaña 94, 98, 201, 211
Pijarski Krzysztof 91
Pinkhassov Gueorgui 39
Pisuk Maciej 91
Pix.house 13, 78, 79, 80
Płonka Marcin 83
Plossu Barnard 30
Podestát Václav 46
Pokrycki Przemysław 66
Poláček Jiří 44, 45
Półkośnik Robert 69
Popelář Martin 46
Poręba Jacek 66
Pospěch Tomáš 46, 47, 48
Post Wolcott Marion 22
Power Mark 37, 38, 39, 40
Prażmowski Wojciech 31, 76
Prohaśko Taras 126
PUAP 13, 82, 83
Pustoła Konrad 66, 76

R

Racoń Krzysztof 91

Rayss Agnieszka 13, 14, 15, 86, 87, 93, 96, 101, 104, 107, 108, 109, 110, 132, 133, 134, 135, 138, 143, 151, 152, 153, 161, 165, 176, 177, 178, 179, 180, 187, 198, 199, 201, 202, 206, 207, 208, 221, 222, 223, 226, 227, 234

Riis Jacob 23

Riverboom 48, 52

Robakowski Józef 56, 58, 60, 64

Rogiński Szymon 76

Rochelli Andy 55

Rorandelli Rocco 50

Rothko Mark 174

Rothstein Arthur 22, 23, 24

Różycki Andrzej 56, 58, 64

Rudzka Zyta 201

Rutkowski Krzysztof 201

Rzepecki Adam 61, 62

S

Sander August 44, 196

Sarfati Lise 37

Self Publish Be Happy 142

SEM 55, 61

Shahn Ben 22

Sheikh Fazal 33, 34

Shlabs Bronisław 57

Shore Stephen 31, 32, 33, 34

Shpakova Anna 188

Schultz Joseph 231

Siderski Rafał 69, 74, 92

Simon Taryn 194

Singer Filip 13, 14, 86, 87, 97, 101, 106, 107, 109, 120, 123, 134, 135, 136, 138, 139

Siostrzonek Jiří 47, 48

Śliwczyński Waldemar 81

Smaga Jan 66, 68

Smerdel Mirko 54, 55

Sobek Evžen 46, 48

Sohn David 75

Sokołowski Juliusz 65, 66, 67, 69

Soth Alec 39, 40, 41, 42, 142, 189, 195, 224

Springer Filip 91, 199

Sputnik Photos 13, 17, 43, 51, 62, 63, 64, 65, 76, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235

Stasik Piotr 91

Stauss Barbara 90, 98, 190

Steber Maggie 49

Stefansson Herman 143, 150

STKGF Pętla 56

Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej WIDOK 74

Strokins Andrejs 91

Struth Thomas 33, 34

Stryker Roy 23

Suau Antony 87

Supernak Paweł 69, 71, 72, 73

Suvorov Viktor 86, 87, 100, 101

Świątecka Olga 82

Świetlik Andrzej 62, 65

Śwircz Jakub 91

Szymańska Marta 91, 93, 94

Szymon Piotr 71, 72

Szypulski Paweł 91, 96, 210, 211, 212

Šajchet Arkadij 25

Ševčenko Saša 133

Štember Petr 60

Štreit Jindřich 46, 47

T

Tanini Tommas 54

Terra Project 48, 50, 51, 52, 53
This Place 12, 30, 33, 34, 35, 36, 39, 235
Tomaszczuk Zbigniew 80
Tomaszewski Tomasz 92
Trybalski Piotr 76
Trzciński Łukasz 66, 75, 76
Tuchliński Adam 69
Tules Semen 25

V

Vachon John 22
Valoch Jiří 60
Van Lohuizen Kadir 42, 43
Vautier Ben 60
Vilgus Petr 48
Viollet-le-Duc Eugène 19
Visavis.pl 13, 70, 75, 76

W

Walczak Michał 201
Walków Ola 91
Wall Jeff 33, 34
Waplington Nick 33
Warpechowski Zbigniew 60
Wasif Munem 75, 76
Waśko Ryszard 58
Weber Donald 100
Weimar Wilhelm 203, 204
WFF 55, 58, 62, 63
Wiech Tomasz 92
Wielogórski (Makar) Andrzej 62, 65
Winiarski Ryszard 60
Winnicka Ewa 118
Wiśniewski Tadeusz 67
Wójcińska Agnieszka 133, 164, 165
Wołągiewicz Łukasz 69, 72, 73
Woods Paolo 52, 53
Woźniak Olga 191, 192, 199, 201
Wykrota Adrian 78, 80
Wylie Donovan 37, 39, 231
Wyrwas Robert 90

Z

Zachman Patrick 37
Żak Paweł 65, 67, 68
Zakrzewski Marek 79, 80
Zapletalova Veronika 47
Zdrodowski Antoni 69
Zellar Brad 41
ZERO-61 55, 56, 57, 58, 63
Zizola Francesco 42
Zjeżdżałka Ireneusz 73, 81
Zorka Project 76
Žadan Serhij 123, 141