MICHAŁ SITA

VÝZKUMNÉ STRATEGIE V NEDÁVNÝCH POLSKÝCH FOTOGRAFICKÝCH PROJEKTECH

Artistic Research in Recent Polish Photographic Projects

Teoretická diplomová práce
Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Opava 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Michał Sita

UČO: 27148

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Výzkumné strategie v nedávných polských fotografických projektech

Téma práce anglicky: T: Artistic Research in Recent Polish Photographic Projects

Zadání: Práce se bude zabývat analýzou čtyř nedávných fotografických prací polských autorů jako aktivit z oblasti uměleckého výzkumu, tj. postupů prováděných na pomezí umění a humanitních věd. Případové studie se týkají děl Marianny a Katarzyny Wąsowských, Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy, Diany Lelonek, Mateusze Krzesińského a Moniky Marcinkowské a Dyby a Adama Lachových.

Literatura: Sita, M. (2022) Zaangażowanie jako metoda. Badania artystyczne w najnowszych dokumentalnych publikacjach fotograficznych. Kultura Współczesna 2(118)/2022. doi.org/10.26112/kw.2022.118.08.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 11. 10. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT – Práce je návrhem analýzy současných polských fotografických fenoménů z hlediska jejich metodologického základu. Čtyři fotografické projekty realizované v posledních pěti letech (Čekání na sníh, How to Look Natural in Photos, Pohřbená krajina, Revize) jsou interpretovány z pohledu způsobu, jakým využívají metody a výzkumné strategie převzaté z jiných oborů. Cílem je nahlédnout na současnou fotografii jako na oblast, která oživuje transdisciplinární výzkum na pomezí umění a humanitních věd.

KLÍČOVÁ SLOVA – umělecký výzkum, fotografie, dokumentární fotografie, metody výzkumu, transdisciplinarita, fotografie v Polsku

ABSTRACT – The thesis is a proposal for an analysis of contemporary Polish photographic phenomena in terms of their methodological basis. Four photographic projects realized in the last five years (Waiting for Snow, How to Look Natural in Photos, Buried Landscape, How to Rejuvenate an Eagle) are interpreted in terms of the way they use methods and research strategies adopted from other disciplines. The aim is to look at contemporary photography as a field that animates transdisciplinary research at the intersection of the arts and humanities.

KEYWORDS – artistic research, photography, documentary photography, scientific research methods, transdisciplinarity, photography in Poland

PROHLÁŠENÍ – Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM – Souhlasím, aby tato diplomova práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poznań, 12.10.2024 Michał Sita

Obsah

Obsah 4
Cíl a rozsah práce 5
Čekání na sníh – fotografický projekt jako výzkumná aktivita 8
Umělecký výzkum 22
    Co je to umělecký výzkum? 27
    Umělecký výzkum versus výzkum prostřednictvím umění 32
    Transdisciplinarita 33
    Umělecký výzkum a znalosti v humanitních vědách 37
Vybraný umělecký výzkum v oblasti fotografie 41
    How to Look Natural in Photos 44
    Pohřbená krajina 61
    Revize 73
Závěr 82
Životopisy 84
Jmenný rejstřík 89
Doporučená literatura 91

Cíl a rozsah práce

Fotografie, která mi připadá zajímavá a která je předmětem mé práce, vytváří prostor pro spolupráci mezi uměním, humanitními vědami a snahou, charakteristickou pro dokumentární fotografii, metodicky a eticky informovat a komentovat sociální realitu. Význam takových projektů již nelze zaškatulkovat do čistě fotografických kategorií; nestačí zohlednit estetiku, narativ, odkazy na dějiny fotografie či dějiny umění, použité motivy, citlivost autora - přítomné v těchto projektech. Tyto vlastnosti jsou stále relevantní, ale v žádném případě nemohou stačit. Abychom plně docenili tento druh výzkumně-umělecké práce, stojí za to se také zamyslet nad tím, jak autoři využívají nástroje historické, sociologické či antropologické analýzy, jak si osvojují vědecké metody a charakteristické způsoby nahlížení reality vlastní těmto akademickým disciplínám, jak se je rozhodli vplést do svého díla a co je výsledkem takového osvojení. Svoboda, s níž mohou přistupovat k metodám čerpaným z humanitních věd, znamená, že tytéž pochybnosti, otázky a cíle, které jsou charakteristické pro vědecký výzkum, se mohou rozvíjet nepředvídatelným směrem.

Důkladné analýzy, autoreflexivita, opakované interakce s realitou, praxe, v níž výzkumný nástroj zůstává autorem či autorkou a sdělení týkající se sociální reality je konstruováno v polyfonním narativu - to jsou prvky charakteristické pro výzkumný proud fotografické [...] [praxe]. Tento typ činnosti prováděný v rámci uměleckého výzkumného proudu se v posledních letech stal zvláště důležitým pro polskou fotografickou knihu [ale také pro fotografii operující i s jinými médii a usilující o vytváření poznání na úrovni navrhování určitých pohledů na svět a hodnot]. Hranice mezi dokumentární funkcí fotografie a uměním, citlivým na kontext vlastního fungování a usilujícím o společenskou účinnost vlastních postupů, se zde začala smazávat. Zároveň se do popředí dostaly otázky reflexivity, polyvokality a odpovědnosti za navrhovaná vysvětlení, čímž se fotografické metody přiblížily předpokladům reflexivní antropologie (Sita 2022: 106).

Proto se budu zabývat několika fotografickými projekty tohoto typu, které navrhuji analyzovat právě jako aktivity z proudu uměleckého výzkumu. Díky tomu uvidíme, že úkoly, které si tvůrci - bez ohledu na to, zda se definují jako dokumentaristé,

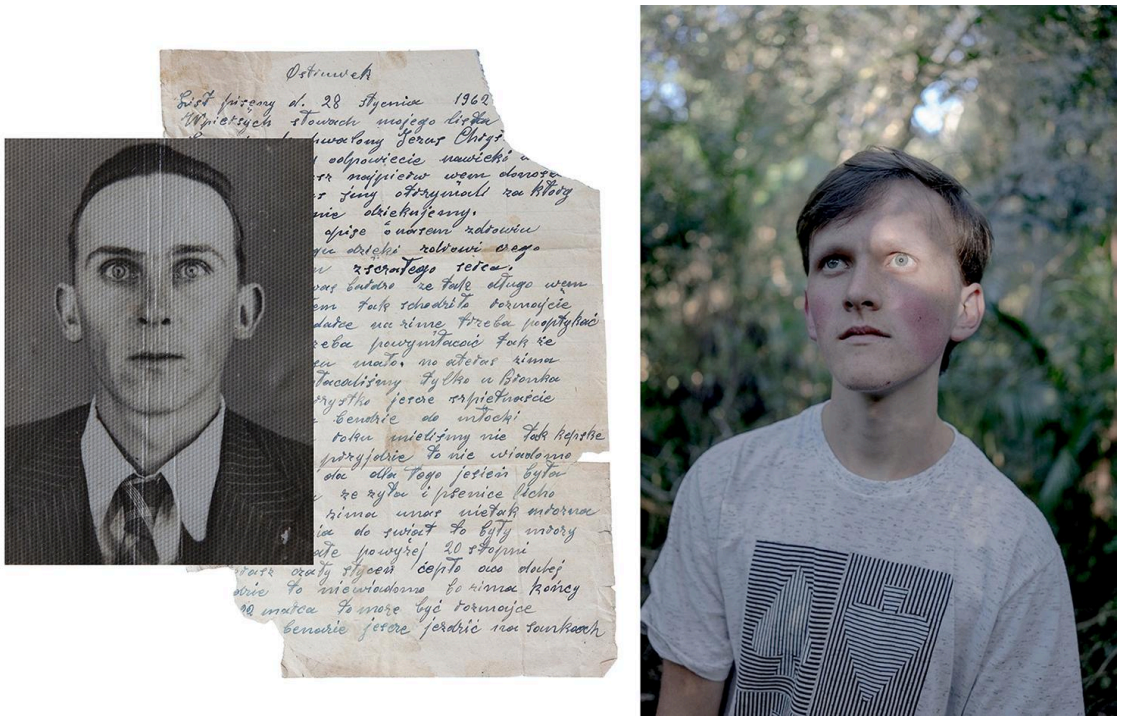
výtvarníci nebo animátoři - kladou, jsou stále více reflexivnější a komplexnější, než tomu bylo v dobách, kdy jejich cílem bylo vytvářet ilustrace nebo vizuální narativy (Luczak 2019). Celá konstrukce situace, kterou navrhují fotografové iniciující takové výzkumné projekty, je předem promyšlená, záměrná a účelová. Zásadní význam zde má, jací spolupracovníci budou zapojeni, jaké druhy znalostí budou aktivovány, jakou roli a odpovědnost budou mít lidé zapojení do takového projektu jako účastníci, protagonisté nebo diváci, jaký druh snímků bude vytvořen a především jaké fotografické postupy budou použity. Tyto prvky kontextu a formálního řešení, média, komunikačních kanálů bude pokaždé kontrolovat autor výzkumné práce.

Níže uvedený text bude vycházet především z rozhovorů, které jsem měl možnost vést s fotografkami a fotografy. Již více než pět let spolupracuji s redakcí kulturního časopisu „Kultura u Podstaw", v němž vedu rubriku věnovanou umění. Tento prostor jsem často využíval k tomu, abych se ptal podle mého názoru nejzajímavějších fotografů a fotografek působících v současném Polsku na způsob jejich práce. Tyto rozhovory měly osobitou kvalitu - zajímaly mě nástroje, strategie a metody, které umělci používají, a metodologické předpoklady, z nichž při své práci vycházejí, stejně jako myšlenky čerpané ze současných humanitních věd, na něž se odvolávají. V případových studiích, které navrhnu v jedné z dalších kapitol, budu čerpat z úryvků těchto rozhovorů při analýze děl a činností následujících umělců. V nich se budu snažit odpovědět na otázku výzkumného potenciálu fotografické tvorby. Budu se zabývat způsoby, jakými umělci vytvářejí podmínky pro analýzu jimi zvoleného problému prostřednictvím fotografie. Budu si klást otázku: jaké místo v těchto projektech zabírají metody, nástroje a perspektivy několika vybraných disciplín, jako je historie, antropologie a dokumentární tradice fotografie - chápaná zde také jako vnější, vypůjčený model práce [...]. Než však přejdu k těmto analýzám jednotlivých projektů, nabízím stručný komentář k tomu, co je to umělecký výzkum a jak je dnes v Polsku chápán.

Čekání na sníh – fotografický projekt jako výzkumná aktivita

Píše se druhá polovina 19. století. Uprostřed džungle v provincii Paraná se polští kolonisté setkávají s realitou Amazonie. Jejich představivost a znalosti se tváří v tvář podmínkám, v nichž se ocitli, ukazují jako bezmocné. Vše, co dosud znali - rostliny, zvířata, hmyz, krajinu, klimatické podmínky - zůstalo na druhé straně Atlantiku. Veškeré znalosti o přírodě, o vegetaci, o ohrožení plodin, o způsobech kultivace - se ukazují jako zcela zbytečné. Dokonce ani roční období, která byla do té doby hlavním prostředkem dělení času, tu nejsou - zemědělské společnosti střední Evropy založily svůj pohled na svět, mytologii a rituální řád na ročním kalendáři. Kromě kosmologických důsledků má však absence ročních období také velmi praktické důsledky - jak plánovat zemědělské práce v tropickém klimatu, když už neexistují jevy jako jaro nebo podzim? Dříve si právě roční období vynucovala určité typy chování. Zima vyžadovala přípravu. Bez zásob hrozilo vyhladovění. Bez pořádné střechy nad hlavou byla vyhlídka na smrt zimou reálná. Zvyklostí odvozených z potřeby přežít se nebylo snadné zbavit. Lidé, kteří přišli do Argentiny a Brazílie, ještě mnoho let shromažďovali zásoby a čekali na zimu, která nakonec nikdy nepřišla. Stavěli si domy se šikmými střechami a čekali na sníh, který zde nikdy nenapadne.

Jak takovou epizodu z minulosti studovat? Co se můžeme dozvědět, když se podíváme na tuto exotickou situaci, odehrávající se před 150 lety? Jaké otázky si můžeme klást o historii tisíců lidí, kteří se náhle ocitli ve zcela cizím přírodním prostředí? Co se můžeme pokusit zjistit o nich, o jejich zkušenostech? Můžeme se také ptát - a to bude stejně důležitá otázka - proč je to vůbec zajímavé a proč bychom měli tuto historii zkoumat? Ospravedlňuje samotná zvědavost práci, kterou budeme muset do výzkumného procesu vložit? Jakou hodnotu může mít, když začneme metodicky analyzovat tento jeden úsek minulosti, když budeme procházet archivy, mluvit s potomky kolonizátorů z devatenáctého století, prohlížet si fotografie z rodinných alb, číst články publikované v tisku v Galicii, Argentině a Brazílii?



Rodina Koteckých (Maciej vpravo a jeho dědeček vlevo) si po generace vyměňuje dopisy mezi těmi, kteří emigrovali, a těmi, kteří zůstali v Polsku. Tyto dopisy popisují každodenní život rodiny, hospodaření a zdraví v Polsku. Archivní fotografie a dopis pocházejí z rodinného archivu Kotecki, Santana, Cruz Machado, Brazílie. Fot. Katarzyna a Marianne Wąsowské

Při realizaci uměleckého projektu inspirovaného zkušenostmi z polské kolonizace amazonské džungle se tedy v určitém okamžiku objeví problém metod. Jaké otázky si chceme položit a jak se na ně pokusíme odpovědět? Budeme se jako historici zajímat o to, co dělali, co si mysleli a co cítili lidé, kteří se vydali na tuto nebezpečnou cestu za lepším životem? Budeme se jako historici ptát na podmínky v zemi jejich původu, které je přiměly k tomuto zoufalému kroku, nebo se zamyslíme nad mimořádně příznivými právními předpisy, které v té době platily v Argentině a Brazílii a díky nimž se vidina kolonizace divočiny mohla zdát osadníkům z chudých provincií střední a východní Evropy lákavá? Katarzyna Wąsowska, spoluautorka uměleckého díla vytvořeného k tomuto příběhu, v našem rozhovoru vysvětlila:

> Kolonizátoři se dostali do světa, který vůbec neznali a který se extrémně lišil od toho, co si dokázali představit. Z provinčního Polska nebo Ukrajiny se ocitli uprostřed tropické džungle. V závislosti na tom, kdy k takové migraci došlo, se ocitli v různých podmínkách. Argentina i Brazílie byly koncem 19. století otevřeny imigrantům. Brazílie po zrušení nevolnictví potřebovala pracovní ruce a její politika se řídila představou, že pouze bílí budou schopni pomoci uskutečnit průmyslovou revoluci. [...] Nejzajímavější pro nás byly detaily každodenních zážitků. Hledaly jsme informace o tom, jak žili, jak reagovali na danou oblast, jak se vypořádali s počáteční fází kolonizace - kácení džungle pro osídlení, setkání se zvířaty. Jaký měli vztah k původním obyvatelům Brazílie? (Sita 2020).

Historik by se ptal: co vůbec umožnilo takovou migraci, jak probíhala, jaký byl její rozměr a jaké byly její důsledky? Ptal by se také: jaké stopy dnes zůstaly po zkušenostech lidí, kteří se ocitli sami, bez podpory, uprostřed lesa, jemuž nerozuměli a který byl plný hrozeb? Jaké vztahy navázali s původními obyvateli, jak se k nim chovala tehdejší většinová společnost? O událostech, které se odehrávaly v těchto odlehlých oblastech, neexistuje mnoho písemných pramenů, a to i proto, že mnozí slovanští kolonizátoři byli analfabeti. Z jakých pramenů tedy můžeme oddělit rodinné legendy a fantastické příběhy o této době od toho, co se tehdy skutečně stalo?

Jaké otázky by si měl klást antropolog? Z tohoto pohledu by mohlo být zajímavé například zjistit, jak probíhal proces poznávání nové přírodní reality. Co se stane s poznáním světa, když se člověk spolu se svou rodinou ocitne ve světě, který nelze pochopit? Co se stalo s lidovými legendami, představami, mýty a rituály, s nimiž sem polští sedláci přišli? Které z nich se v nových podmínkách ukázaly jako neužitečné? Které víry a zvyky se objevily na místě a nahradily nebo pozměnily ty staré? Kultura rolníků, která se koneckonců skládala z rozsáhlé zásoby znalostí o fungování přírody, byla konfrontována s cizí, hrozivou, neznámou realitou pralesa. Antropolog by se v takové situaci ptal - jak nás změní přírodní vzájemné vztahy, jejichž jsme součástí, když jevy, které jsme považovali za samozřejmé - jako například existenci zimy - nahradí něco zcela jiného? Nebo by se zeptal: jaký je proces přizpůsobování znalostí novým podmínkám. Jak obstarat si potravu, zajistit si přístřeší nebo začít znovu pociťovat, že jsme součástí světa kolem nás? Nebo by

se možná zeptal - jak se vyrovnat s tím, když už nemůžeme světu vnutit svůj pohled na věc, protože jsme každou chvíli konfrontováni s jevy, které nám dokazují, že nad přírodou kolem nás už nemáme vládu.

Zájem o tuto exotickou epizodu polské kolonizace Argentiny a Brazílie má tedy svou hodnotu. Možná můžeme ve zkušenostech migrantů z 19. století spatřovat analogii k situaci, které čelíme v měnících se klimatických podmínkách? Za chvíli, jakmile se průměrná teplota zvýší o dalších několik stupňů, budou i naše znalosti o přírodě zbytečné. Nebo snad stojí za povšimnutí, že zkušenosti kolonistů z 19. století jsou analogické zkušenostem statisíců lidí utíkajících před válkou na Blízkém východě nebo v Africe, kteří se ocitli uprostřed podobně nepřátelského a podobně nepochopitelného prostředí v centru Evropy a jsou nuceni revidovat své znalosti, včetně těch o přírodě? A možná nám výzkum, který provedeme na této migrační vlně z 19. století, pomůže pochopit, jak si vytváříme sociální paměť o sobě samých? Podíváme-li se na legendy a rodinné příběhy, které si dnes vyprávějí pravnuci průkopníků, možná uvidíme, jak vytváříme mýty o našem vztahu ke světu zvířat, rostlin a přírody kolem nás?



Jeden z prvních domů polských osadníků v PR v Brazílii. Postaven v typickém polském architektonickém stylu z vesnice. Šikmá střecha - aby mohl v zimě padat sníh. Dřevěná konstrukce typická pro 19. století. Nedávno přestěhován z města Thomaz Coelho, Araucária, PR, Brazílie do „Bosque João Paulo II" v Curitibě, Brazílie. Fot. Katarzyna a Marianne Wąsowské

Hledáme způsoby, jak se vyrovnat se změnou klimatu a proměnou našeho bezprostředního okolí. Zkušenosti migrantů z 19. století, kteří se vydali do brazilské a argentinské džungle, pro nás mohou být v tomto ohledu nesmírně poučné, pokud vidíme, že určitým způsobem reagovali na problém, kterému čelíme i my dnes.[1] V neposlední řadě se musíme zamyslet nad tím, jaký je náš vztah k

[1] Taková strategie analýzy se může opírat o návrh Arielly Azoulay o potenciální historii - program historického výzkumu, v němž identifikujeme témata, myšlenky, nápady, projekty, které ve své době neměli možnost se rozvinout. Takové myšlenky, přestože v minulosti nenašly úrodnou půdu, nám dnes mohou poskytnout návod, jak se můžeme pokusit řešit současné společenské problémy. V minulosti můžeme objevit myšlenky, které stojí za to rozvíjet v dnešních podmínkách, tvrdí Azoulay (2019).

přírodnímu prostředí a zda jsme to jistě my sami, kdo přírodě vnucuje své vidění a pohled na svět, zda se svět přírody skutečně podřizuje našemu způsobu uvažování o něm? Tyto druhy intuic a předpokladů, které stojí za humanistickým výzkumem , činí z dnešního historika či antropologa angažovaný úkol, který obhajuje určité hodnoty, je co nejdále od neutrality a stává se praxí zaměřenou nejen na produkci znalostí, ale také, a možná především, na hodnoty a významy (Azoulay 2019, Domanská 2014).



Paní Raczkowska, první generace přistěhovalců z Polska, Azara, Misiones, Argentina. Fot. Katarzyna a Marianne Wąsowské

"Čekání na sníh", výzkumný umělecký projekt Katarzyny a Marianne Wąsowských, soustavně realizovaný od roku 2015, je jednou z aktivit realizovaných na pomezí fotografie a výzkumné praxe, na kterou se chci ve své práci podívat. Autorky si kladou výše uvedené otázky. Svůj projekt budují tak, aby byl hodnotný a srozumitelný i v kontextu oborů humanitních věd, které jsou otevřené sociální angažovanosti a experimentálním metodám navazování vztahu se zkoumanou realitou. Nejzajímavější však není skutečnost, že práce uměleckého výzkumu má poznávací hodnotu, ale to, jak umělci doplňují historické a antropologické perspektivy. Rád bych citoval stručnou analýzu jejich práce; jde o výtah z článku, který jsem publikoval v roce 2022 (Sita 2022: 113-116):

> Přestože projekt „Čekání na sníh" vychází z velmi solidního archivního výzkumu a výzkumu sociální paměti, neomezuje se pouze na fakta a pramenný materiál. Autorky sbírají útržky představ potomků kolonizátorů z doby před 150 lety a přetvářejí je v něco zcela nového - volný soubor vizuálních zápisků, doplněný fotografiemi oscilující mezi fakty a fikcí. Vstupují do tvůrčího dialogu se vzpomínkami a vytvářejí z nich fotografie, které již nejsou pouhými záznamy skutečnosti, ale performativním ztělesněním vybraných fragmentů paměti. Archivy, výpovědi, vernakulární fotografie, mapy a dopisy tak doplňují inscenované scény tohoto projektu. Všechny materiály oscilují kolem rodinných vzpomínek na vztahy s džunglí a vytvářejí heterogenní mozaiku faktů, dojmů, emocí a příběhů, kterou společně konstruují umělci a potomci polských kolonizátorů Jižní Ameriky.
>
> Inscenované fotografie podávají zprávu o očekáváních nepřizpůsobených novým přírodním podmínkám, o strategiích obživy a představách, které proces kolonizace před 150 lety provázely. Vyprávějí o tom, jak si přistěhovalci při transatlantické cestě brali s sebou náhradní díly pro své koňské povozy, aniž by věděli, zda v tropech najdou dřevo na výměnu rozbitých kol; jak vybavovali své domy šikmými střechami, aby se vyrovnali se sněhovými návaly; jak uchovávali sklenice s nakládanými okurkami v pramenité vodě těsně pod vodopádem, aby se v tropech před příchodem zimy nezkazily; a jak se předkové Jany Raczkowské v krajním beznaději modlili k mraveništím, když si nevěděli rady s nákazou velkých agresivních mravenců, kteří pustošili čerstvě vyklučená pole v džungli.



Fotografie podle vzpomínek Jana Raczkowského z Apostoles, Misiones, Argentina. Když přišli první přistěhovalci, nevěděli, jak bojovat s mravenci, kteří jsou v této oblasti obzvláště velcí a silní. V zoufalství (mravenci požírali plantáže) se začali modlit, aby je zastavili. Mraveniště, pojmenovaná tacuru z jazyka guaraní, mohou dosahovat výšky až dvou metrů. Fot. Katarzyna a Marianne Wąsowské

Přestože při takovémto srovnání nabývají vzpomínky kvality anekdot a fotografie interpretující příběhy získávají nejednoznačný charakter, otevírá se celá řada analytických možností díky proměnám, jimiž ústní vyprávění o minulosti procházejí.

„Jak jinak bychom mohli klasifikovat vzpomínky, s nimiž se setkáváme? Jak bychom je rozdělili na ty pravdivé a ty nevěrohodné? Jsou to přece vzpomínky - mají plné právo být i zcela vymyšlené. Nejde o to, zda se to, co představují, stalo, nebo ne, ale o to, že si lidé takto vzpomínají. Pomocí těchto vzpomínek konstruují svou realitu a chápou proces, v němž Slované osídlili Argentinu a Brazílii, proces, který je formoval. Na druhou stranu - naše fotografie jsou také výtvorem, koneckonců není možné vyprávět pravdivý příběh o vzpomínkách někoho jiného. Takový příběh musí být založen na fikci“ - vyprávěly autorky v rozhovoru (Sita 2020).

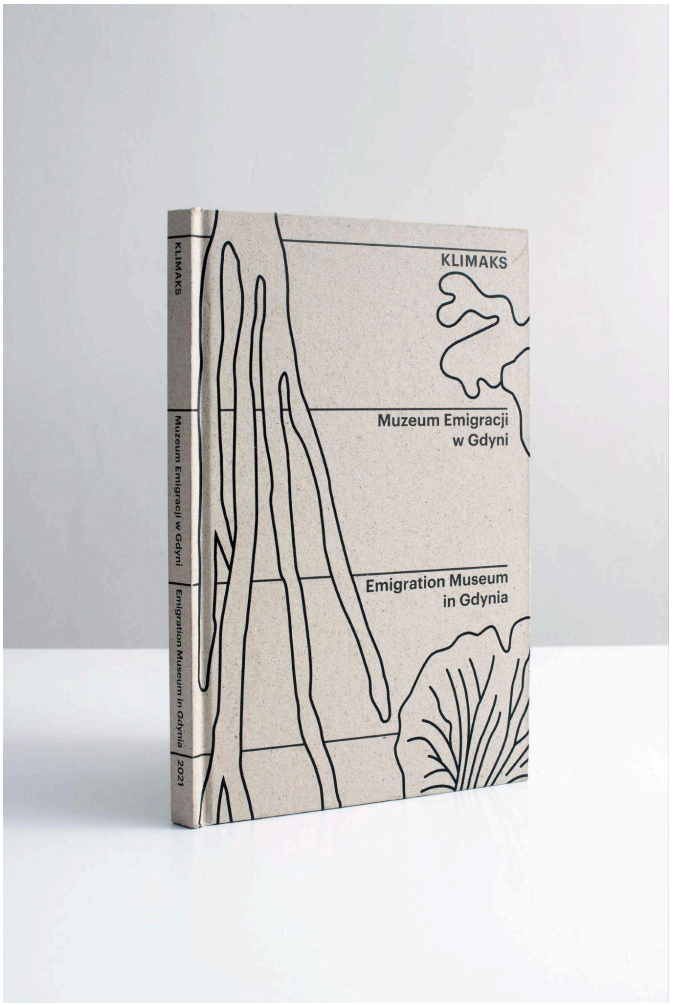
Přesunutím fragmentů sociální paměti do oblasti umění vytváří tato práce prostor uzavřený v rámci umělecké praxe, kde je možné nahlížet na etnografické detaily z několika vzdálených pozic. Zavedení fikce do analýzy historických materiálů a orální

historie destabilizuje diskusi o faktech, jak bychom mohli očekávat, a umožňuje ji posunout do jiných, spekulativnějších kolejí.

Prvním důsledkem je, že příběhy získávají pro zúčastněné nový význam - umělecké zásahy navrhují vizuální jazyk pro reprezentaci paměti, dosud fungující pouze v rámci rodinných sdělení. Marianne Wąsowska doplňuje smysl použití fikce v dokumentárním projektu o něco podstatného:

"Při práci fotoreportérky jsem musela čelit otázkám, pro koho svá sdělení vytvářím, co z mé práce mají lidé, o kterých referuji, jaké je etické ospravedlnění mé přítomnosti v jejich životech a toho, že jim něco beru? Zvláště když jsem pracovala v situacích chudoby a bídy. To jsou otázky, které jsou pro antropologii zásadní, ale ve fotografii se objevují jen zřídka. Přitom jsou pro mě zásadní. Takže zde transformací nasbíraných příběhů vstupujeme do vztahů poctivěji. Převádíme příběhy na fotografie a tyto příběhy získávají novou kvalitu, umožňují zcela jiný druh emocionálního zapojení, stávají se něčím novým“ (Sita 2020).

Role fotografie se v této situaci stává mnohem komplikovanější než v klasických dokumentárních projektech, které měly koneckonců stejný cíl jako výzkumné aktivity prováděné v oblasti umění a humanitních věd - poznávat, chápat a komentovat svět vně fotografie, abychom v něm mohli lépe fungovat .



„Klimaks". Muzeum emigrace v Gdyni 2021. Kurátor - Maksymilian Bochenek „Čekání na sníh" -. Katarzyna Wąsowska, Marianne Wąsowska Vyprávěcí texty - Urszula Zajączkowska Popisky k fotografiím - Grzegorz Labuda, Claudia Stefanetti Kojrowicz, Katarzyna Wąsowska, Marianne Wąsowska Prezentace Nadace Biodiversitatis Vědecká konzultace - Przemyslaw Baranow, Marta Kolanowska Texty - Przemysław Baranow, Monika Górka, Marta Kolanowska, Marta Szurlej Fotografie - Ryszard Laskowski Video „Stanhopea Tigrina" - Maksymilian Bochenek Maciej Dydyński, Julia Fiedorczuk, Natalia Przybysz Návrh a uspořádání výstavy - Maciej Siuda Grafický design - Full Metal Jacket, Grafická úprava knihy: Honza Zamojski. Fot. Michał Sita.

Projekt „Čekání na sníh" se nakonec uskutečnil v podobě výstavy a publikace. V umělecké galerii vznikl prostor pro výměnu postřehů, názorů a diagnóz, na níž se podíleli odborníci z různých oblastí. Prostorem, kde se ohlásil výzkum zahrnující několik různých pohledů, citlivostí a metod analýzy, se nestala univerzita ani výzkumný ústav, ale kulturní instituce - Muzeum emigrace v Gdyni, kde byla výstava „Klimaks" prezentována - 25.6.2021-31.10.2021. Problémem proměny

vnímání přírody, neboli problémem vztahu mezi naším vnímáním a přírodou, se zabývali nejen fotografové, ale také celá řada lidí, kteří navrhovali své vlastní, velmi různé způsoby konceptualizace ústředního problému.

> Mozaiková výstava propojila archivy a fotografie s poezií Urszuly Zajączkowské a Julie Fiedorczuk, ekologickými analýzami skupiny Biodiversitatis a architektonickou intervencí Macieje Siudy. Díky volné interakci s fakty, kterou navrhly Katarzyna a Marianne Wąsowské, měl možnost vzniknout prostor integrující spekulativní, kreativní a kritické komentáře vztahující se k problému neadekvátních, antropocentrických definic vztahu člověka a okolního ekosystému. Je pozoruhodné, že fotografie zde nefungují jako ilustrace doprovázející analýzu problému, jímž je historický vztah určité lidské skupiny k jejímu přírodnímu okolí. Naopak, právě fotografie zahrnuje manipulaci, intervenci, zpracování vzpomínek, hru s nimi - to umožnilo rozšířit fotografický projekt o další metody zkoumání. Podoba, kterou projekt nakonec získal, kniha obsahující několik paralelních strategií zpracování problému, vychází z fotografické praxe prováděné otevřeným způsobem. Funkce dokumentární fotografie, která má ilustrovat fakta, je zde nahrazena animací oblasti transdisciplinární analýzy s pomocí různých nástrojů ke kritickému rozpracování společného ústředního problému (Sita 2022: 116).



Klimaks. Muzeum Emigracji w Gdyni. Fot. Maciej Leszczyński / press release.

Kdybychom chtěli zachovat pevné rozdělení mezi kompetencemi fotografie a výzkumné činnosti, mohli bychom se domnívat, že práce Katarzyny a Marianny Wąsowských byla pouze impulsem pro vznik interdisciplinárního týmu, který zkoumal problém, který fotografky pouze identifikovaly a informovaly o něm. V tomto přístupu fotografky nadále používají pouze metody charakteristické pro

jejich vlastní obor - fotografují, sbírají příběhy a archivní materiály, komunikují s místními obyvateli a nabízejí jim společnou fotografickou hru - animační aktivitu. Takový přístup však bude příliš reduktivní a mine se s tím, co je na pracích z proudu uměleckého výzkumu nejzajímavější. Spíše by se podle mého názoru mělo uznat, že fotografie zde není jen a především o vytváření snímků, a tedy o navrhování nějakého druhu vizuální reprezentace. Fotografie chápaná jako výzkumná činnost netvoří pouze ilustrace, kterými můžeme ozdobit výpověď historika, antropologa, architekta, básníka a všech ostatních, kteří vytvářejí svá vlastní vyprávění v knize nebo na výstavě. Skutečným smyslem a silou takového uměleckého projektu může být vytvoření podmínek, v nichž jsou metody a nástroje analýzy patřící různým oborům používány neortodoxním způsobem a jsou podřízeny práci, která je z definice založena na svobodné imaginaci. Budeme-li výstavu v Muzeu emigrace v Gdyni považovat nikoli za rozvíjení myšlenek, které stojí za fotografiemi, ale za situaci polyfonní výměny myšlenek, která mohla vzniknout právě proto, že Marianne a Katarzyna Wąsowské prováděly svůj umělecký výzkum jak s využitím fotografie, tak konceptů a metod čerpaných z jiných oborů, stává se projekt Čekání na sníh něčím rozhodně komplexnějším než souborem fotografií. V práci tohoto druhu je od samého začátku zabudován prostor pro metody a analytické nástroje převzaté z jiných oborů.

Umělecký výzkum

Označení umělecké činnosti jako „výzkum“ může odkazovat na několik různých souborů asociací a intelektuálních tradicí. Na jedné straně mohou výzkumné praktiky v umění vycházet z tradic avantgardy a konceptualismu a z přesvědčení, že umění zůstává do značné míry autonomní disciplínou s jedinečnými procedurami interakce se světem. Realitu lze studovat jako historik, fyzik nebo matematik a všímat si určitých specifických zákonitostí souvisejících s perspektivou, kterou tyto disciplíny poskytují, ale je také možné studovat svět čistě uměleckými metodami nebo kombinovat metody jiných disciplín volným a svévolným způsobem, který je pro umění specifický a unikátní. Umění má v tomto přístupu své vlastní výrazné charakteristiky, tradici a perspektivu a umožňuje všímat si takových vlastností jevů a předmětů, které by z jiných hledisek nebylo možné pozorovat.

Jarosław Kozłowski, jeden z nejvýznamnějších současných polských umělců, vedl v letech 1972-1990 Galerii Akumulatory 2 v Poznani, kde prezentoval performance, instalace, akce a fenomény související s nejnovějšími trendy světového umění, zejména se zaměřením na aktivity z okruhu Fluxusu a konceptualismu, ale v žádném případě se neomezoval pouze na tyto směry. Dnes na základě sbírky děl nashromážděné během provozu této galerie, s využitím předmětů a děl, které získal darem nebo jako výsledek přátelských výměn s pozvanými umělci, realizuje výstavy, které podrobují analýze určité aspekty skutečnosti, rozčleněné uměním jemu vlastním způsobem. Jedna taková výstava může ilustrovat, jak umění autonomně analyzuje jevy, předměty, koncepty nebo problémy. V případě výstavy „Obrazy, slova, knihy” je takovým výzkumným problémem či analyzovaným objektem kniha. Co to je? Jaké jsou její charakteristické vlastnosti, z čeho je vyrobena? Odpověď na takovou otázku, vytvořenou uměleckými prostředky, bude zcela jiná než ta, kterou navrhují historici, sociologové nebo knihaři. To mi řekl Jarosław Kozłowski (Sita 2021a) o výstavě „Obrazy, slova, knihy”, představené v Archivu idejí od prosince 2020 do května 2021, a o rozdílných definicích knihy, které vyplývají z děl zde prezentovaných (Sita 2021a):

> [... na výstavě] je například publikační řada Klause Groha z let 1973 a 1974. Pozval desítky umělců s podobnými zájmy - z Německa, Mexika, Velké Británie, Itálie,

Argentiny, USA, Československa, Maďarska a také Polska - a vydal soubor drobných knížeček.



„Obrazy, slova, knihy". Archiwum Idei 2020-2021. Fot. Michał Sita

Jsou to pravděpodobně nejlevnější publikace, jaké si lze představit - jeden list A4 rozdělený do osmi polí dává 16 stran knihy. Jiří Valoch, český výtvarník s mimořádným zájmem o knihy, vtáhl čtenáře do své publikace: „Podívejte se na stranu 13! Na straně 13: „viz strana 8", na straně 8 odkaz na stranu 16, na straně 16 na další stranu - a tak dále.



„Obrazy, slova, knihy“. Archiwum Idei 2020-2021. Fot. Michał Sita.

Klaus Groh mě také pozval a já jsem vytvořil knihu o čtverci, který, jak se ukázalo, není čtverec. Když rozebereme větu uvádějící, že jde o čtverec, přejdeme na meta-meta-meta-meta jazykovou úroveň a vrátíme se k prostému tvrzení, dostaneme výsledek, který čtvercovost čtverce zpochybňuje.

Profesor Kozlowski dále vysvětluje:

Na výstavě jsou zastoupena díla z velmi odlišných částí světa, objevuje se zde více než 120 umělců prakticky ze všech kontinentů. Maďarský umělec Endre Tot obsesivně používal velmi minimalistické prostředky - jedním z nich byl například psací stroj - vyťukával na něm nuly. V roce 1975 měl v galerii Akumilatory 2 výstavu, která spočívala v tom, že tři dny seděl v galerii a psal na stroji „0“. Jeden z listů, který je výsledkem této činnosti, je na výstavě vystaven. Na jednom místě psal mezi nulami: „I am glad if I can type zeros“ - ‚Jsem rád, když mohu psát nuly‘ - to bylo jeho štěstí.

Na výstavě jsou velmi různé knihy. Neexistuje žádné pravidlo nebo metoda, kterou by bylo možné přijmout jako správný způsob jejich čtení. Každá z nich v jistém smyslu vyžaduje nový přístup - čtení jinak - a toto čtení jinak je dobrodružstvím.

Jako například tato: Depeše od izraelského umělce Ernera Dova, jejíž obsah je mi dodnes neznámý. Zpráva, kterou poslal s nápisem - „neotvírat“. Nebo dílo Maryny Mazur - formulář s různými políčky s instrukcí: „nevyplňujte“.
Někteří umělci začali svou práci na knize zpochybněním jejích nejzákladnějších prvků, jako je abeceda. Emmett Williams, klasik konkrétní, vizuální a fluxusové poezie, vytvořil abecední cestu putující od písmene „A“ k „A“. Je to jakýsi labyrint, který vybízí k interakci. Dánský umělec William Sørensen si pohrál s čitelností textu - překrývající se texty psané dvěma směry vytvářejí nový, nečitelný obraz. Jeff Instone - v expresivních čmáranicích psaných pastelkou se ztrácí čitelnost slov. Nebo zajímavá kniha současného umělce Pawla Poluse „Zatmění“, sestavená z přesouvajících se písmen, která nám dává prožít proces pozorovaný při zatmění Slunce. Zde se takové zatmění odehrává v pojmech, na samotném názvu jevu.



River Avon Book / Richard Long. „Obrazy, slova, knihy”. Archiwum Idei 2020-2021. Fot. Michał Sita.

Jsou zde knihy již zmíněného Emmetta Williamse, knihy Richarda Longa a mezi nimi i „River Avon Book“, vydaná ve třech exemplářích - kniha fyzicky naplněná blátivou

vodou z řeky protékající kolem Bristolu, kde v té době žil Long. Při otáčení stránek se setkáváme se záznamem pohybu řeky Avon (Sita 2021a).

Co je to umělecký výzkum?

Z definice knihy, která se vynořuje z různorodosti těchto uměleckých objektů, je zřejmé, že předpoklady, definice, pravidla, logika, gramatika a systém významů - jsou pokaždé vytvářeny od začátku pro každé z těchto děl. Neexistují žádná pravidla, pouze ta, která si vytvořili sami umělci. Knihy (nebo umělecká díla) navrhují pokaždé jinou hru a nutí nás řídit se těmito libovolnými vodítky, která nám tvůrce navrhuje (Dziamski 2010). Zvláštní způsob, jakým lze studovat určitý jev prostřednictvím umění, tedy nespočívá v tom, že by umění podobně jako historie nebo fyzika navrhovalo vlastní soubor přesně definovaných metod, ale právě v tom, že v rámci umění lze tato pravidla a postupy proměňovat.

Zofia Małkowicz, Paulina Brelińska-Garsztka a Zofia Reznik tvoří trio CBA - tedy tým spojující kompetence výzkumnice, kurátorky a umělkyně, které se zajímají o oblast rozhraní mezi vědou a uměním. V polském kontextu jsou to právě ony, kdo důsledně inventarizují a reflektují způsoby organizace současných míst, v nichž mohou transdisciplinární výzkumné aktivity vstoupit do tvůrčího dialogu. Zabývají se institucemi a strategiemi kurátorů a umělců působících na pomezí umění a společenských a humanitních věd a vedou diskuse na toto téma - například ty, které byly publikovány v časopise *Czas Kultury* s Katarzynou Roj nebo Agnieszkou Grodzińskou. Oživují také oblasti výměny zkušeností a byly organizátorkami vratislavské konference „Je umění výzkum?“ - jejímž cílem bylo zmapovat tento druh výzkumných jevů a podrobit je široké diskusi v prostředí, které sdružuje aktivisty, vědce, umělce, kurátory, organizátory, kritiky. Definice uměleckého výzkumu, kterou navrhují, bude užitečná - umožňuje totiž vidět, že právě způsob, jakým umění používá vypůjčené nástroje, je jeho charakteristickým rysem:

> Vlastností uměleckého výzkumu je, že nemá vlastní pracovní metody a techniky, specifické pouze pro tuto oblast. To není jednoznačně negativní situace, naopak to přináší závan čerstvého vzduchu, jak se na rebelii sluší. Je možné jednat na vlastní pěst, a tím rozrušovat zkostnatělé struktury, ať už umělecké, nebo vědecké (...). Vzhledem k tomu, že většina uměleckých výzkumných postupů vychází z existujících metod - některé jsou vypůjčené, jiné se dají přetvořit, další ukrást a jiné popřít - nevzbuzuje to vždy souhlas. V této oblasti krystalizují různé přístupy, z nichž dva si v tomto kontextu zaslouží pozornost: 1) **metodologická guerilla** (citováno ve společné diskusi Sary Piotrowské a Macieje Szczęśniaka) znamená samostatné, chalupářské řešení výzkumného problému; za guerillou stojí vědomí nedostatku potřebných metod a nutnost vypůjčit si nástroje z jiného oboru či disciplíny a použít je pro vlastní účely; 2) **metodologická insolence** (podle Jana Stanisława Wojciechowského) znamená neopatrnost, odvahu v rozšiřování hranic ze strany autora/umělce. Je třeba poznamenat, že tento druh pochybení však nemusí být racionálně motivovaný a reflexivní (CBA Tercet 2021b: 98).

V jiném textu doplňují:

> Umělecký výzkum je oblastí heterogenních postupů, které se nacházejí mezi vědou a uměním a dalšími oblastmi společenské činnosti, jejichž cílem je vytváření a výměna znalostí. Jsou výsledkem kombinace společenských, humanitních a přírodních věd, výtvarného a scénického umění, hudby, designu, architektury, kurátorských postupů, společensky angažovaných aktivit a dokonce i podnikání. Jednotlivý projekt uměleckého výzkumu obsahuje individuální poměry „příměsí“ znalostí, metod, nástrojů, jazyků, estetiky a postojů, pocházejících i z oblastí, oborů či zákoutí mimo výše uvedený katalog - neexistuje jediný návod na umělecký výzkum. Umělecký výzkum se zaměřuje na praxi, organizuje obsah, prezentuje závěry a výsledky tvůrčího zkoumání v různých formátech (Tercet CBA 2021a).

Toto rozšířené chápání uměleckého výzkumu již nespočívá pouze v analýze některých jevů pomocí nástrojů specifických pro umění. Jde spíše o to, že v umění je možné vytvářet prostor, v němž lze neortodoxním, novým a specifickým způsobem využívat nástroje, metody a intelektuální tradice převzaté z jiných oborů, a že výsledkem bude dílo, které umožní nahlížet na zkoumané jevy ze zcela nové perspektivy, umožní všimnout si nových, dříve neviděných vlastností analyzovaných problémů. Takové oblasti experimentování (asambláže) mají velkou

hodnotu, tvrdí Paul Rabinow (2011: 123). Taková oblast konfrontace má svůj vlastní potenciál, nehledě na to, že v metodách přisvojených z vědy lze spatřovat celou řadu událostí, které by z ortodoxní pozice té či oné vědy mohly být považovány za chyby a deformace. V uměleckém díle, stejně jako v knihách na výstavě Jarosława Kozłowského, nemusí nutně jít o pouhé použití známých metod, které jsme si již dobře osvojili, ale právě o objevování nových, dosud neznámých vlastností zkoumaných jevů - například knih - pomocí zdánlivě chybných, zjednodušených, někdy až zábavných významových posunů.

Tato lehkost v zacházení s metodami umožňuje umělcům překročit omezení, která jsou často překážkou pro tradičněji orientované představitele vědy, umožňuje upozornit na aspekty skutečnosti, které unikají mysli zvyklé vytvářet verifikovatelné poznatky. To se podle mého názoru stalo v díle Katarzyny a Marianny Wąsowských, když přestaly zacházet s rodinnými příběhy vyslechnutými od potomků polských kolonizátorů Jižní Ameriky jako s historickými prameny nebo znaky sociální paměti, ale umožnily jim vymanit se z kontextu a začít nový život. Když začaly tyto příběhy používat jako scénář pro imaginární scény, začaly tyto scény fotografovat - imaginární vztahy s přírodním prostředím najednou začaly nabývat nové síly.



Obraz založený na příbězích o příchodu do nové země. Všichni imigranti cestovali s velkými dřevěnými bednami („baúl"), ve kterých měli svůj majetek. Byly snadným cílem přístavních zlodějů, kteří ukradené věci nahrazovali kameny. Fot. Katarzyna a Marianne Wąsowské ze série „Čekání na sníh".

Umělecký výzkum má však i další tradiční konotace. Současné propojování uměleckých postupů s vědou chápanou jako sciences, tj. s biologií, fyzikou, chemií, s technickými vědami, akustikou, robotikou, biotechnologiemi - se od 60. let 20. století velmi dynamicky rozvíjí a má také vynikající institucionální zázemí na univerzitách, v NGO, galeriích či výzkumných centrech. Trend art&science (v tomto vlákně čerpám z argumentů Zofie Małkowicz 2022: 102-110) - jak je označován - má oproti výzkumným aktivitám na pomezí umění a široce chápaných humanitních věd tu výhodu oproti aktivitám, které mě zajímají v současné polské fotografii a které jsou předmětem této práce, že je lze realizovat s využitím široké institucionální podpory. Vzdálenost mezi uměním a vědou se zdá být dostatečně velká na to, aby se vytvoření tohoto druhu hraničního prostoru, definovaného právě jako art&science, zdálo být opodstatněné a smysluplné; bylo snadné si uvědomit, že aktivity realizované v tomto směru budou mít oddělené

charakteristiky jak od hlavního směru umění, tak od vědy. Předpoklad tohoto druhu formuloval v roce 1959 C. P. Snow ve svém eseji „Dvě kultury a vědecká revoluce“, v němž vymezil prostor třetí kultury - hraniční oblast mezi uměním a humanitními vědami dohromady a vědou (science). Měla to být oblast, kde by byla možná komunikace mezi uměleckými aktivitami zaměřenými na tvorbu hodnot a vědeckými postupy poskytujícími technické nástroje pro řešení konkrétních problémů světa kolem nás. Snowova třetí kultura měla být způsobem, jak navázat spojení mezi stále specializovanějšími znalostmi přírodních a technických věd a peri-uměleckými aktivitami, které vytvářejí významy a modifikují obsah kultury. Toto rigidní vymezení vědy a umění je však založeno na určitém zjednodušení:

> Binární dělení [Snowovo pojetí třetí kultury] odvádí pozornost od plurality akademických kultur a mnohosti vazeb nejrůznějšího charakteru, a vylučuje tak z hlavní diskuse ty pokusy na pomezí umění a vědy, které se realizují jinak než ty, jež jsou postulovány v rámci paradigmatu „třetí kultury“, tj. například bioumění, transgenní umění nebo robotické umění. Ve studiích o umění a vědě nenajdeme příklady transdisciplinárních podniků, které kombinují vědění, estetiku a pracovní metody, například sociologii a výtvarné nebo scénické umění (Malkovich 2022: 104).

Nejzajímavější mi připadá právě tato neostrá hranice mezi uměleckou činností a humanistickou reflexí. Vždyť humanitní vědy jako takové mají dnes daleko k ortodoxnímu scientismu - badatelé v oblasti historie, společnosti či kultury se stejně tak zajímají o vytváření vědění jako o generování významu či tvůrčí změnu světa (Domanská 2018). Hranice mezi cíli a metodami humanistů a umělců pracujících ve výzkumných proudech nejsou zřejmé, kompetence mezi uměním a humanitními vědami nejsou jasně rozděleny, jak si to ve vztahu k umění a vědě (science) představuje Snow. Právě skutečnost, že toky mezi humanistickými aktivitami a uměleckými intervencemi jsou často chaotické, skutečnost, že se málokdy podaří utřídit předpoklady takového procesu spolupráce ještě předtím, než se dá do pohybu, a že metodologické povědomí je někdy nízké nebo jsou problémy metod a nástrojů prostě méně zajímavé než praktická činnost (CBA Tercet 2021b: 98) - to vše činí hraniční prostor mezi uměním a humanitními vědami tak vitálním a zároveň chaotickým - (což jen ovlivňuje jeho potenciál).

Umělecký výzkum versus výzkum prostřednictvím umění

Oblast spolupráce či vzájemného půjčování mezi uměním a humanitními vědami je nejednoznačná i v tom smyslu, že je v obou tradicích - umělecké a vědecké - chápána poněkud odlišně. Každá disciplína, například sociologie, antropologie nebo historie, si vytvořila své vlastní koncepce a zásady, které jim umožňují začlenit umělecké aktivity do vlastních výzkumných projektů. Vznikly subdisciplíny, jako je vizuální antropologie (Pink 2009, 2012; Pauwels 2011a, 2011b) - které rozvíjejí způsoby, jak „vědecky", a tedy reprodukovatelně a metodicky využívat vizuální nástroje, které nabízí například fotografie. Další humanitní obory - od performatiky přes archeologii až po historii - rozvíjejí vlastní principy integrace citlivosti a potenciálu různých uměleckých disciplín do vlastního výzkumu. Umění se tak stává nástrojem. Existuje celý proud metodologických akademických reflexí o rozšíření metod analýzy do praktických činností, které vyžadují velmi specializované odborné znalosti (Leavy 2018, Smith & Dean 2009). Vědci tak zvažují, jak studovat performance, neredukovat ji na externě pozorovaný jev, ale jako zkušenost, na níž se podílí sám výzkumník; zvažují, jak do výzkumu začlenit praktiky tohoto druhu, jako je tvůrčí psaní nebo terénní nahrávání, a jak se pak změní fakta pozorovatelná výzkumníkem (Elliot & Culhane 2017). Praktiky, které rozšiřují repertoár vědeckých nástrojů a citlivost, jsou jádrem směru výzkumu založeného na praxi / výzkumu založeného na umění.

> Reflexe tohoto druhu výzkumu založeného na umění se zaměřuje spíše na praktický rozměr: výzkumníci organizují a srovnávají metodiky, analyzují jejich možné aplikace a možnosti a rizika využití tohoto přístupu. Ve studiích o art-based-research lze nalézt podrobné popisy použitých metod i zdůvodnění jejich použití ve vědecké práci. Jak uzavírám - souvisí to se standardy pro ověřování spolehlivosti výzkumu ve společenských vědách. Popsány jsou také důvody, proč badatelé sahají po metodách ABR (které ve studiích o AR nenajdeme) (Malkovich 2022: 114-115).

Zcela jiná situace nastává, když se o rozhraní mezi výzkumem a uměním starají umělci. Pak se již nepoužívá termín art-based-research nebo practice-based-research, ale hovoří se o uměleckém výzkumu.

> Úvahy o uměleckém výzkumu/uměleckém bádání se nejčastěji zaměřují na genealogii tohoto druhu praxe, teoretický základ její legitimity, institucionální podmínky a na prokázání relevance praxe artistic research (AR) v kontextu společenského předávání znalostí. Velká pozornost je věnována definicím AR a souvisejícím pojmům popisujícím způsoby provádění výzkumu v rámci uměleckých aktivit, jakož i rozdílům mezi různými typy poznání (vědeckým, uměleckým). Výzkumníci nemají tendenci se podrobně zabývat metodami práce (na rozdíl od popisu tvůrčího procesu, dosažených výsledků nebo společenských reakcí) - protože jedním z klíčových determinantů AR je metodologická svoboda, založená na individuálních predispozicích a zdrojích tvůrců/výzkumníků. Existují studie, které se zabývají otázkou fungování AR v institucionálním kontextu v západní Evropě, zejména v souvislosti s doktoráty na uměleckých školách, a kriticky zkoumají problematičnost zasazení AR do kontextu akademie, disciplinárního dělení nebo společenských změn a signalizují obtíže hodnocení“ (Małkowicz 2022: 115-116).

Ačkoli je meziprostor mezi uměním a humanitními vědami v centru zájmu umělců i vědců, neexistuje společný jazyk, kterým by se o něm dalo hovořit. Každá disciplína rozvíjí své vlastní tradice reflexe tohoto vzájemného vztahu a má zcela odlišná očekávání od spolupráce, která je na tomto pomezí iniciována.

Transdisciplinarita

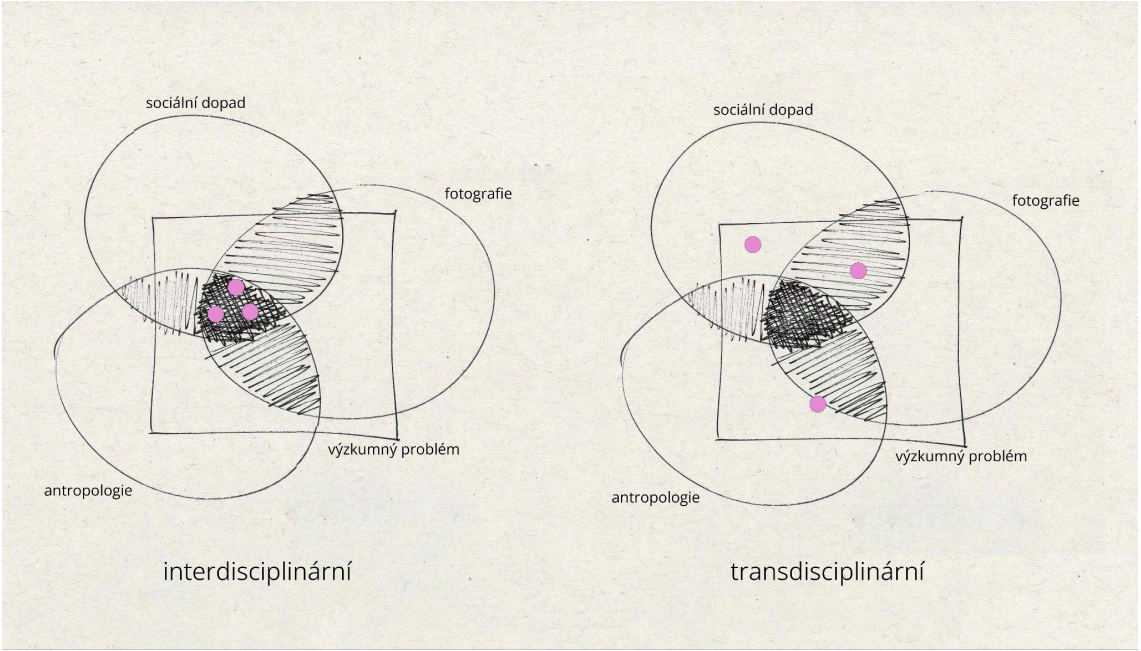
Není divu, že za těchto podmínek je mnohem snazší vidět a pojmenovat situace, kdy je umění instrumentálně využíváno ve vědecké praxi, nebo naopak, kdy se v uměleckých aktivitách objevují zjednodušené, banalizované fragmenty vědeckých teorií, které jsou používány způsobem, jenž ztrácí svůj původní význam. Ačkoli je taková zkušenost běžná v reálných situacích spolupráce vědců a umělců, existuje i jiný, mnohem kreativnější a prospěšnější způsob uspořádání vztahu mezi nimi.

> Činnosti, které prosazujeme, směřují mimo linearitu textu a rigiditu antropologické monografie - která začleňuje vizuální materiál do své vlastní struktury, aniž by zkoumala jeho potenciál - a mimo umělecké postupy, které zdánlivě vycházejí z antropologické debaty, ale ve skutečnosti používají pouze fráze z ní vyrvané, její auru, a

> nevstupují do produktivního dialogu s antropologickými argumenty a metodologií (Schneider & Wright 2006: 26).

Na rozdíl od reduktivního a zjednodušujícího přístupu navrhla Mieke Bal (2012) teoretický rámec, který by výzkum využívající nástroje umění zařadil do širší výzkumné agendy humanitních věd (Sendyka 2016). Podle jí návrhu transdisciplinarity se řídíme cestou určité disciplíny, pokud poskytuje cenné odpovědi na výzkumné otázky, které jsou v centru našeho zájmu. Taková otázka může být jakéhokoli druhu; můžeme se zajímat o to, co je to kniha, nebo jak probíhala kolonizace Amazonie polskými osadníky v 19. století. Důležité je, že problém, který nás zajímá, zůstává vždy v centru pozornosti, zatímco nástroje a tradice analýzy, které používáme ke sledování intuic a úvah, jež se v průběhu takového výzkumu vynořují, se v průběhu času rozprostírají a mění.

Soudržnost procesu analýzy je zajištěna jednoduchým způsobem: pokud zůstává v centru pozornosti výzkumníka stejný objekt, po vyčerpání kritického potenciálu jedné strategie se reflexe přesune do oblasti, která poskytne nástroje k zodpovězení otázek položených v předchozí fázi analýzy. Mieke Bal se tedy na rozdíl od sociologů a vizuálních antropologů nesnaží integrovat aktivity několika typů reflexe do nové specializované subdisciplíny, ale spíše naznačuje způsob přesunu pozornosti z jedné oblasti reflexe, s níž se zachází autonomně, do jiné. V této hermeneutice jsou užitečné autonomní kompetence v oborech, jejichž nástroje hodláme ve svém výzkumu používat.



Rozdíl mezi výzkumným projektem prováděným v interdisciplinárním a transdisciplinárním duchu, ilustrace: Michal Sita.

Rozdíl mezi interdisciplinární a transdisciplinární perspektivou je ilustrován na obrázku výše. Výzkumný problém je v obou případech označen čtverečkem, růžové tečky označují místa, kde se mohou objevit jevy nebo postřehy relevantní pro výzkum v těchto směrech.

Interdisciplinární praxe vytyčuje společný prostor, kde se setkávají perspektivy několika různých sfér - v tomto případě antropologie, fotografie a snaha o sociální dopad. Ty aspekty reality, které spadají do společné oblasti, se stávají předmětem zvláštního zájmu. Přijatelné zde bude pouze takové využití fotografie, které je srozumitelné antropologům, smysl v takovém výzkumném úsilí budou mít pouze takové druhy teoretických úvah, které lze převést do fotografické praxe nebo do akce v sociálním prostoru. Potenciály a možnosti následných disciplín jsou redukovány tak, aby výsledná analýza mohla být chápána v každé z těchto oblastí zvlášť. Interdisciplinarita tedy vyžaduje:

- dohodnout se na společném jazyce - termíny používané v takovém projektu musí být srozumitelné všem zúčastněným.
- analýzou téhož jevu z několika různých pohledů - dochází k triangulaci

Klasicky chápaná sociologie a vizuální antropologie se řídí tímto vzorem. Ze světa fotografie si berou pouze to, co lze začlenit do jejich výzkumných cílů a zdůvodnit v rámci stávajících paradigmat produkce vědeckého poznání. Sarah Pink (2009: 87-122) například velmi věcně popisuje možnosti metodického začlenění mnohoznačnosti vizuálního jazyka do výzkumných agend humanitních věd a zároveň velmi drasticky omezuje autonomní potenciál fotografie. Podle ní může být fotografie ve výzkumu užitečná:

- jako záznam reality
- lze ji využít k analýze vernakulárních ikonografií,
- spolupracovat prostřednictvím fotografie s partnery ve výzkumu,
- kritizovat komunikační proces prostřednictvím fotografie,
- vést rozhovory pomocí fotografií.

S tímto problémem se potýká mnoho vizuálních umělců zapojených do společných výzkumných projektů, ať už sociologických nebo antropologických, prováděných podle interdisciplinární logiky. V projektu tohoto druhu je umění využíváno čistě instrumentálně, jeho potenciál je omezen tak drasticky, že celý proces často přestává být pro umělce vůbec zajímavý. Je velmi obtížné rozvíjet jakoukoli intuici, řídit se tušením, protože takový postup, charakteristický pro uměleckou praxi, často vede do oblastí, které nelze začlenit do rigidních projektových směrnic tohoto druhu vědeckého výzkumu.

V případě transdisciplinárního programu je situace zcela jiná. Zde se mohou zajímavé výsledky nebo pozorování objevit velmi daleko od oblasti, která umožňuje bezproblémovou komunikaci mezi obory. Fotografie i obor, který se zajímá o teoretickou reflexi a snahu o společenský dopad, se mohou rozvíjet nezávisle. Pro transdisciplinární aktivity je charakteristické, že:

- existuje základní vědomí, že v oblasti sousedního oboru mohou existovat koncepty a poznatky týkající se zkoumaného problému, kterým v rámci naší vlastní perspektivy nerozumíme nebo je neakceptujeme. Právě takové závěry a postřehy, které vycházejí z jiné tradice a používají jiný pojmový aparát než ten náš, jsou nejcennější, protože mohou změnit náš způsob pojetí světa.

- Transdisciplinární přístup má proto mnohem větší důvěru v závěry, které umělec, antropolog nebo animátor vyvodí sám. Každá z těchto oblastí si může zachovat své vlastní charakteristické rysy a jazyk.

Zdá se, že Mieke Bal poukazuje na způsob, jakým se výzkumné postupy ve výtvarném umění mohou osvobodit od zjednodušujících postupů klasické vizuální etnografie, a zároveň je možné je využít v koherentním výzkumném procesu, jehož konečným cílem je produkce znalostí. Taková strategie využití fotografie jako součásti výzkumného postupu byla použita v Polsku (Sita 2022), ale metodologické povědomí o takových postupech je velmi odlišné (Brelińska-Garsztka et al., 2021: 98). Odtud pramení myšlenka podívat se na vybrané fotografické projekty realizované v poslední době v Polsku jako na výzkumné aktivity sledující, ať už vědomě, nebo ne, tento druh transdisciplinární cesty poznání a vytváření významů.

Umělecký výzkum a znalosti v humanitních vědách

Zde je užitečná ještě jedna poznámka o potenciálu umělecké činnosti při vytváření znalostí. Aby mělo používání termínu „výzkum“ ve vztahu k umění smysl, musí poskytovat nějaký druh poznání. Stejně jako výstavu profesora Kozlowského o knihách lze chápat jako způsob vytváření znalostí o tom, co je kniha, pokud se ji pokusíme definovat pomocí nástrojů, které nám poskytuje umění - tak i ostatní umělecké činnosti by měly mít určitý potenciál pro vytváření znalostí o světě. Budu citovat delší úryvek z textu, v němž jsem se pokusil shrnout argumentaci Marty Kosińské, která vyčlenila tři různé způsoby chápání vztahu mezi humanitními vědami, uměním a věděním vytvářeným na jejich rozhraní. Umění a věda mají mnoho společného, pokud jde o citlivost, předpoklady o jejich roli vůči vnější realitě, vyvíjejí se paralelně a reagují na stejné změny intelektuálního klimatu (2015: 137-147, Sansi a Strathern 2016: 425), vytvářejí také navzájem podobné soubory základních předpokladů - například ty, které jsou spojeny s následnými obraty: postmoderním, reflexivním, etickým a dalšími (Domanska 2022). To, do jakých

vztahů mezi sebou vstupují a jak se umělecká praxe promítá do produkce vědění, však lze chápat různě. Ty právě utřídila Marta Kosińska (2016).

Nejjednodušší způsob, jak vidět poznávací potenciál umění, je považovat ho za způsob, jak rozšířit zkušenosti. V tomto konzervativním pohledu nám fotografie umožňuje reagovat na svět zvláštním způsobem, který je s jinými nástroji nemožný. Umožňuje více cítit, vnímat další vlastnosti, umožňuje ponořit se do takové zkušenosti a jejím prostřednictvím pochopit nějaký efemérní aspekt pozorovaných jevů (Kosińska 2016: 17). Takové chápání poznávacího potenciálu umění reprodukuje modernistický mýtus o umělci jako osobě nadané zvláštními vlastnostmi a považuje fotografii za primárně emocionální a zážitkovou činnost. Představuji si, že vědci uvažující o fotografii tímto způsobem s ní zacházejí jako se způsobem přístupu k hlubším, téměř mystickým vlastnostem fotografovaného. Takto byl ve fotografii chápán psychologický portrét, který umožňuje prostřednictvím vztahu mezi fotografem a modelem dosáhnout jakési „aury", „podstaty", „zdroje" (Michałowska 2019).

Vztah mezi fotografií a vědeckým poznáním však může být i mnohem současnější a může souviset s aktuálnějšími předpoklady humanitních věd, například s těmi, které upozorňují na nutnost spolupráce při vytváření reprezentací cizích světů (Kuligowski 2016), nebo s postulátem, že znalosti, které vytváříme, mají na svět vliv, že ho zlepšují, že se promítají do reality, (Domańska 2018). Právě oblasti vztahu humanitních věd a současné fotografie se zdají být nejzajímavější. Marta Kosińska (2016: 17-23) popisuje i další dva způsoby, jak si představit potenciál umění pro tvorbu vědění, které vycházejí právě z těchto společných předpokladů. V článku z roku 2022 jsem její úvahy parafrázoval takto:

> První z nich je založen na postoji spoluúčasti (Ogrodzka et.al 2017: 94). Umělci se ve svých pokusech ovlivnit sociální realitu setkávají s vědci působícími ve veřejných, aktivistických proudech, které zdůrazňují význam etických a praktických hodnot vědy (Kuligowski 2016: 226-230, 276-311). V oblasti uměleckého výzkumu tohoto druhu probíhá pokus o ovlivnění světa v kontrolovaných podmínkách. Obsah a symboly jsou uváděny do společenského oběhu a jejich oběh se stává samotným smyslem

angažovaného uměleckého působení (Bishop 2015). V praxi se testují možnosti alternativních způsobů uspořádání sociálních světů, identifikují se jejich strukturální uspořádání, závislosti, významy, které pak vznikají. Prostřednictvím experimentů prováděných umělci na skutečných lidech se tak hledají novější, spravedlivější a otevřenější způsoby konstrukce a chápání mezilidských vztahů:

„Hledáme spíše formu tvůrčí a otevírací akce, v níž se rozvíjí nová realita společenského života, nová sociální představivost, dříve nepřítomná, vyvolaná pracujícími umělci a umělci-etnografy, která však má zpětnou vazbu i na tvůrce akce a na toho, kdo ‚hraje a podněcuje' kulturu. Jedná se tedy o formu spolupráce v tomto 'třetím modu'. - tj. v situaci, kdy jsou přítomny zkušenosti a skutečnosti jiných lidí, aktuální a kdy lidé mají potenciál jednat reflexivním způsobem, tedy také - utvářet a spoluutvářet interpretaci tohoto světa a místa, kde se nacházíme“ (Ogrodzka et.al. 2017: 94).

Spoluangažované umělecké intervence zároveň problematizují vybrané kategorie relevantní pro zkoumané sociální situace [...]. Intervence nejen mění svět, ale také nám umožňuje mu lépe porozumět.

To vede k druhému, heuristickému proudu uměleckého výzkumu (Kosińska 2016: 17-18). Zde experimentování nabývá samostatného významu. Intervencí do nalezených vztahů umění navrhuje začlenit do společenského oběhu pracovní, provizorní diagnózy, vypracované společně s partnery v procesu vyjednávání lokálních významů sociálního světa. Takové experimentální zásahy mají jakoukoli podobu. Mohou to být fotografie transformující archiv sociální paměti do fiktivního vyprávění („Čekání na sníh“) nebo se mohou odehrávat surrealistickým zbavováním každodenních předmětů jejich nominálních významů. Umělecké návrhy migrují mezi tvůrcem, realitou, diváky a kritizovanými významy a aktivně vytvářejí nové významy. Otevírají možnosti pro další reinterpretace. Takové záměrné a tvůrčí zasahování do reality doplňuje analogické aktivity antropologa, který podrobuje vlastní subjektivní terénní zkušenosti hermeneutické reflexi a snaží se na jejich základě vyvozovat zobecňující závěry (Buliński 2014). V tomto pojetí je umělecká intervence dalším způsobem vytváření angažovaných a reflexivních vztahů ke světu, které se stávají zdrojem obecných modelů a teoretických poznatků.

Hranice mezi těmito strategiemi nejsou neprůstřelné. V závislosti na reálném společenském dopadu se může výzkumný projekt založený na umění posunout blíže k společenské účinnosti nebo teoretické reflexe. Je snadné si představit, že vícesměrný

archiv vytvořený Katarzynou a Mariannou Wąsowskými, který dnes poskytuje rámec pro komunitní reflexi, ve své další inkarnaci začne ovlivňovat myšlenky a metody komunikace historie mezi jihoamerickými polsko-americkými spolky. Takové projekty jsou přirozeně rozkročeny mezi póly „postoje, který univerzalizuje registrovatelnou zkušenost, až po sociálně angažovanou etiku péče“ (Kosińska 2016: 23).

Vybraný umělecký výzkum
v oblasti fotografie

Umělecké aktivity, kterými se chci zabývat, nejsou ani nejdůležitější, ani nejhlasitější či nejprůkopničtější. Při výběru, který jsem provedl, nejde o určení reprezentativních nebo umělecky výjimečných děl. Často se jedná také o díla, která jsou dobře známá a hojně komentovaná - nejde tedy ani o objevování uměleckých fenoménů, kterým dosud nikdo nevěnoval pozornost. Stejně dobrých, hlubokých, zajímavých a mnohovrstevnatých děl, která jsou zjevně badatelskou činností, je mnoho. V navrhovaných případových studiích jde spíše o to, jak díla, o nichž budu psát, tvůrčím způsobem lavírují mezi nástroji různých oborů, vědomě a záměrně manipulují s vypůjčenými metodami. Práce, které budu komentovat, jsou konstruovány tak, že na jejich příkladu lze snadno nahlédnout roli manipulace s výzkumnými metodami a nástroji v současné fotografické praxi.

Cílem této práce tedy není vytvořit katalog nebo přehled fotografických výzkumných aktivit v Polsku, nechci je klasifikovat ani řadit. Spíše chci navrhnout způsob analýzy současných fotografických jevů, který by zaměřil pozornost na metody přijaté umělci. Diskuse kolem fotografie může podle mého názoru klást menší důraz na estetické otázky, motivace, inspirace, symboliku a vizuální kódy či narativní řešení - i když všechny tyto prvky jsou samozřejmě stále velmi důležitými součástmi fotografie - a více se zaměřit na problematiku zkoumání světa a nástroje, které k tomu umělci používají.

Budeme-li fotografické projekty považovat za výzkumné aktivity a výsledek tvůrčí kombinace metod převzatých z externích oborů, je zřejmé, že smyslem takových děl není pouze podávat zprávu nebo komentovat realitu, jejich potenciál nekončí u sdělení, které autoři vytvářejí. Jejich význam spočívá také v tom, že jejich tvůrci cíleně rozvíjejí metody, jimiž lze svět pochopit a ovlivnit. V tomto smyslu není cílem fotografické praxe pouze vytvářet popisy či interpretace světa, ale vytvářet metody jeho poznávání. Díla, která představím níže, tento cíl jistě naplňují.

V první případové studii umělecký projekt odkazuje na metody historiků (How to Look Natural in Photos). Druhá práce využívá etnografické výzkumné techniky - jedná se o „Pohřbená krajina“ Diany Lelonek, Moniky Marcinkowské a Mateusze

Krzesińského. Třetí práce, „Revize”, využívá nástroje a předpoklady charakteristické pro fotografickou reportáž a tvůrčím způsobem je transformuje.

Následující text vychází z rozhovorů a recenzí, které jsem vytvořil pro časopis „Kultura u Podstaw”.

How to Look Natural in Photos

–

Beata Bartecka, Łukasz Rusznica

–

2021



„How to Look Natural in Photos“, kurátorská práce a redakce: Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, design: Joanna Jopkiewicz (Projektor Group), průvodní text: Tomasz Stempowski, příprava pro tisk: Krzysztof Krzysztofiak, vydavatelé: Ośrodek Postaw Twórczych, Palm* Studios, ISBN: 978-83-917373-5-4, 2021. „How to look natural in photos“ Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

Na práci Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy se zdá být výjimečný především způsob, jakým nabízejí analýzu historického archivu. Fotografie, s nimiž pracují, zcela oddělují od jejich historických významů a zaměřují se na estetické, narativní a symbolické vlastnosti fotografie. Práce s obrazem, jeho konstrukcí a vnitřní strukturou prováděná prostřednictvím citlivosti specifické pro fotografii, s uvážením krásy a magnetické síly samotných obrazů a jejich sémantické otevřenosti - se stává autonomní strategií nezávislou na historickém výzkumu - strategií, která se ukazuje mít obrovský kritický potenciál.

Fotografie uložené v archivu Ústavu národní paměti (Instytut Pamięci Narodowej - IPN), s nimiž autoři pracují, jsou dokumentárními záznamy o fungování represivních systémů. Pocházejí z nacistických katalogů, vytvořili je příslušníci bezpečnosti Polské Lidové Republiky, šlo o miliční dokumentaci běžných zločinů,

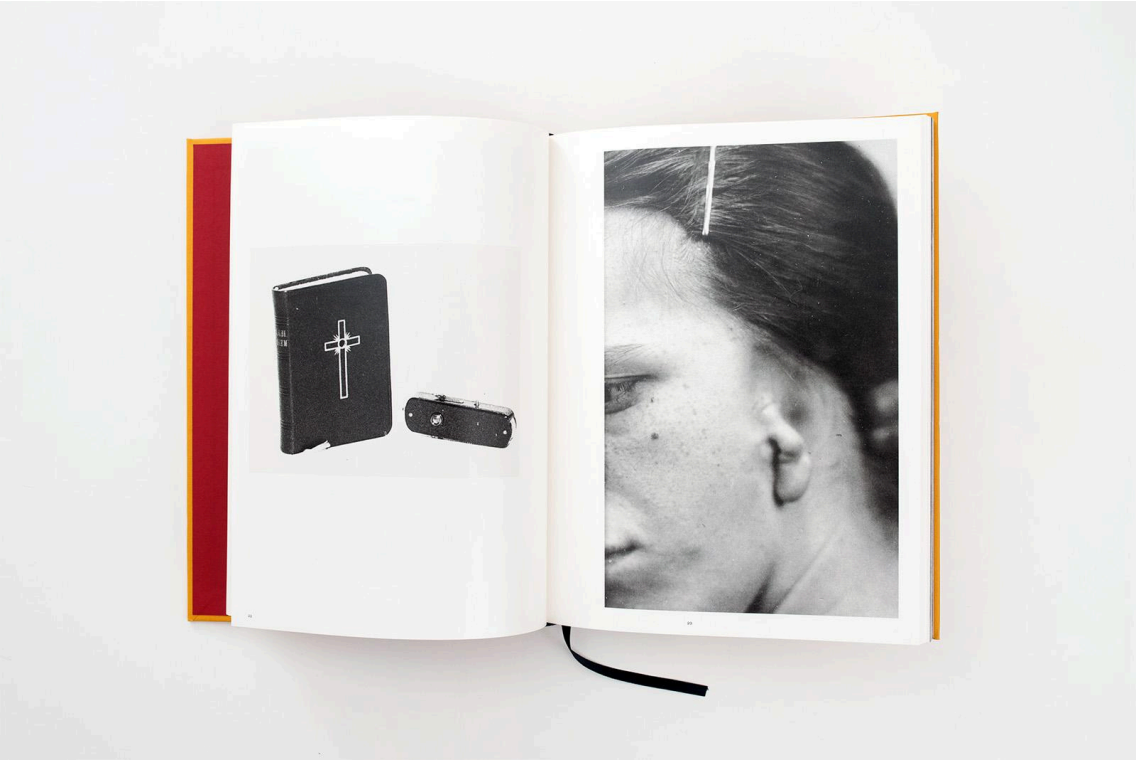
registraci sledovacích aktivit státního represivního aparátu. Každá z fotografií nalezených v archivech IPN je prostoupena systémovým násilím. Každý jednotlivý snímek v této knize je výsledkem něčího týrání a ponižování. Manipulace s materiálem tohoto druhu má své důsledky.

Beata Bartecká: Každý obraz v IPN, ať už se týká období komunismu nebo druhé světové války, je o násilí. Každý z nich. Násilí je zde převažující kategorií. Všechno tu vypovídá o fungování represivního systému - nacistického, komunistického.

Łukasz Rusznica: Měli jsme dvě různé strategie. Předpokládal jsem, že dokud nebudu mít vybrané fotografie, nebudu číst jejich popisy. Příběhy, které se za fotografiemi skrývaly, byly velmi dlouho vyloučeny z mé práce, z toho, jak jsem o fotografiích přemýšlel a co jsem s nimi chtěl dělat. Toto poznání by mi překáželo.

Zároveň při tomto přístupu nehrozilo, že bych se zaměřil na nějaké bezvýznamné fotografie, protože jsem už měl zkušenost s prací na tomto archivu - bezvýznamné fotografie tam prostě nejsou. Beata však pracovala jinak.

Beata Bartecká: Četla jsem popisy. Vzpomínám si na jeden spis, šlo o zatčení fotografa, který za druhé světové války vedl továrnu. A přestože tam nebyla jediná fotografie, strávila jsem s tím spisem hodinu. Pronikala jsem hlouběji do příběhů. Některé fotografie mě začaly zajímat ne proto, že měly vizuální potenciál, ale proto, že za nimi byl důležitý příběh. A díky tomu jsem si vybral fotografie, které nebyly zajímavé samy o sobě - protože jsem opravdu chtěla, aby v nich rezonovaly události, které se za nimi skrývají. Později jsem musela udělat krok zpět. Ukázalo se, že takové fotografie nemohou fungovat, že nemohou být pro diváka nijak zajímavé.



„How to look natural in photos" Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

> Łukasz Rusznica: Neříkáte všechno, ale pokud nechcete, budu mluvit za sebe, proč jsem popisy nečetl sám: ty příběhy se ve vás ukládají. Jsou to tisíce příběhů, ve kterých vždycky někdo skončí špatně. [...] jsem věděl, že to nemám zapotřebí, že tomu nechci čelit. A není to tak, že bych měl nějaké noční můry, to nejsou dramatické zážitky. Zlo je vždycky banální. Kontakt s ním je také banální. Člověka bolí hlava. Dostanete nevýrazné syndromy, které vám velmi zasahují do fungování. Měl jsem svůj obranný systém.
>
> Beata Bartecká: Já jsem obranný systém nepoužívala a bohužel jsem byla zasažena zlem, které je na těchto fotografiích přítomno. Měla jsem problémy se soustředěním, nemohla jsem se soustředit. Cítila jsem se unavená při pomyšlení, že bych měla jít do archivu (Sita 2021e).

Zacházení s obrazy tohoto druhu vyžaduje na jedné straně odstup a na druhé straně velkou úctu a pozornost zaměřenou na historickou pravdu. Rozhodnutí, jak naložit s historickou významovou vrstvou těchto předmětů, je jedním ze základních a nejdůležitějších prvků kurátorské strategie a rozhodnutím s nejzávažnějšími

důsledky z hlediska vztahu, který tato práce navazuje s polem poznání, jímž je historie. Žánrová váha tohoto archivu je obrovská, kniha ji neignoruje. Kromě kurátorské studie o archivu obsahuje publikace soupis všech zde použitých fotografií s původními komentáři historiků a také fascinující studii Tomasze Stempowského: „Fotografie ve službě. Fotografie z archivu polské politické policie 1944-1989“. V tomto textu Stempowski postupně vysvětluje, co jsou to signální fotografie (zachycující osoby ve vazbě tak, jak by vypadaly na ulici, aby byly pro případné svědky snáze rozpoznatelné - v běžném oblečení a účesu, bez strnulé pózy, bez známek bití a výslechů, kterým byly vystaveny na policejní stanici).



„How to look natural in photos” Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

> Předmět musí být prezentován tak, jak by mohl vypadat v každodenní situaci. Referenčním bodem je zde paměť potenciálních svědků, kteří se s předmětem mohli setkat na ulici nebo na místě činu [...]. Samozřejmě lze fotografovat i mrtvolu - pak je třeba ji zvednout, vhodně naaranžovat, zakrýt rány, aby vypadala jako živý člověk - protože živého člověka si svědci koneckonců pamatují (Sita 2021e).

Stempowski vysvětluje techniky, které tajní agenti používali k fotografování svých objektů z úkrytu - zda raději používali fotoaparát zamaskovaný v kufříku nebo v opasku u kalhot, a jak se cvičili v efektivním pohybu, aby mohli s takovým fotoaparátem fotografovat sledovaný objekt a nebyli odhaleni. Vysvětluje také, jaké byly standardní prvky agentovy výbavy, jaké techniky používal, když se mohl odhalit - například v situaci rozhánění davu, kdy pouhý fakt fotografování účastníků demonstrace je způsobem, jak nad nimi získat výhodu, kamera je hrozbou pro použití zaznamenaného důkazu.

Popsal také, že existuje obrovská sbírka fotografií, které agenti pořídili při rutinním sledování například západních ambasád - jde o tisíce portrétů lidí, kteří do budov vstupovali a vystupovali z nich - fotografie, které se musely pořizovat každý den, ale které už pak nikdo neviděl.



„How to look natural in photos" Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

V této rovině je tedy kniha o totalitním mocenském systému využívajícím fotografii pro své vlastní cíle:

> Pokud se za fotografiemi z archivů IPN, pořízenými tajnou policií, nacisty a milicionáři, skrývá něco skutečně univerzálního, pak je to pro mě stav mysli člověka, který používá nástroje represe a používá násilí - a díky takovému postoji si vytváří osobitý způsob pohledu na svět, na lidi a na morálku. Arogance režimu, který si osobuje právo kontrolovat každého, koho považuje za hrozbu své vlastní existenci a přijatému světonázoru, získala prostřednictvím umělecké interpretace archivů IPN vizuální kód. Fotografie zaznamenávají pokřivený způsob vnímání, typický pro funkcionáře pověřené dohledem. Pokud se k vizuálnímu narativu přistupuje tímto způsobem, přestává záležet na tom, zda jsou vedle sebe umístěny fotografie ze 40. nebo 80. let 20. století. Problém je mnohem aktuálnější (Sita 2021e).

Publikace, jejímž tématem je způsob, jakým jsou obrazy používány těmi, kdo jsou u moci, se však neskládá pouze z historických faktů a jejich současného čtení, které lze vyprávět tak, jak jsem právě učinil, ale má také vrstvu obrazů.

> Michał Sita: Tomasz Stempowski navrhl rozdělit fotografie do kategorií.
> [...]. Vy jste však ve své vizuální práci navrhoval kategorie zcela nezávisle na těchto historických zásuvkách. Nápadný je refrén tančících milicionářů - arogantní, samolibá alegorie moci. Stejně jako filmové sekvence na nádraží, doplněné o pudřenky a klobouky.
>
> Lukasz Rusznica: Všechny tyto historické informace pro nás byly při práci důležité, ale zároveň jsme je museli v určitém okamžiku všechny suspendovat. Redukovali jsme naše myšlení na obraz. Sami jsme museli přestat myslet na to, že pracujeme na archivu - museli jsme k němu přistupovat spíše jako k vizuálnímu zdroji. Klasické uvažování o fotografii nám sugerovalo: je to portrét, je to krajina, je to reportáž.



„How to look natural in photos" Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

Beata Bartecká: Říkal jste, že jsme navrhli nějaké kategorie - ale v knize přemýšlíme v pojmech snímků, jejich sekvencí a střihu. Jste to vy, kdo má kategorie v hlavě, kdo si díky nim v hlavě uspořádává realitu a kdo projekt chápe po svém. To není výtka, vy tak prostě jen přemýšlíte. My jsme naopak věnovali pozornost tomu, jak spolu obrazy mluví, jaké vztahy vytvářejí, jak je využít, aby ve vás vyvolaly napětí.

Łukasz Rusznica: Chytali jsme se nápovědy - Beata například vytvořila soubor tří obrazů - sochu dámy kráčející se zdviženou rukou, chlapíka u okna a amora. Kolem těchto tří obrazů se začala objevovat celá sekvence pohybu.

[...]

A právě zde se fotografická studie archivů IPN vymaňuje z historického kontextu. Kurátoři vytvořili samostatný příběh, který se řídí vizuálními vodítky obsaženými v samotných snímcích. Zde milicionáři pózují při fotografickém sezení a staví se do groteskní taneční formace, která se v knize opakuje jako refrén. Doprovázejí je těla vojáků vylovených z lesů, vyfotografovaná jako trofeje. Scenérie jsou určeny krajinou v

> pozadí aktivit milice. Prolínají se jimi důkazy vyfotografované na místech činu, které se v tomto kontextu čtou spíše jako divadelní rekvizity. Je zde vystavěn celý paralelní svět.
>
> Násilí, přítomné na každé z těchto fotografií, se odhaluje s plnou silou právě proto, že fotografie dostávají prostor zaznít nezávisle na historickém kontextu. Jsou uspořádány v impresionistických sekvencích, které teprve s odstupem času odhalují svůj noční můrový charakter. Svádějí nás svou nejednoznačností, než si uvědomíme, že se účastníme výletu do reality poznamenané autoritářskou mocí a bezmocí všech, kteří jsou na ní závislí (Sita 2021e).

Právě na této úrovni kurátoři provozují svou perverzní hru se zlem. Z archivu tak provedli pracovní výběr fotografií, založený na čistě impresionistických podnětech, přičemž z každé návštěvy zůstalo asi 200 fotografií. Procesu výběru těchto snímků, který trval několik měsíců, byla podřízena i samotná konstrukce obrazového materiálu. Kurátoři identifikovali kódy, které známe ze špionážních filmů, kódy jako romantické krajiny, koketní úsměvy, symbolické předměty, nepochopitelná gesta… Takové fotografie spojili do vizuálních sekvencí podřízených čistě fiktivnímu vyprávění, uspořádali je podle asociativního klíče a vytvořili z nich souvislý, dobře napsaný příběh, kterým se necháme svést, protože je krásný, tajemný, poutavý, dobře komponovaný a hypnotický. Má také svůj nejednoznačný vypravěčský řád.



„How to look natural in photos" Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

Łukasz Rusznica: Okamžik, kdy mi bylo jasné, že v knize máme co do činění s nějakým strašlivým muzikálem, nebyli pózující milicionáři, ale zabití vojáci, jejichž mrtvoly byly vyzdviženy na fototrofej. Najednou se v tomto zvedání těla objevil předobraz pohybu, podivného gesta, při kterém zabitý vypadá, jako by tančil nebo byl opilý.

Ačkoli je dynamika způsobena prostě gravitací, která mrtvolu táhne k zemi, když jsem tyto fotografie viděl, věděl jsem, že zde je hotová taneční sekvence.

Takové fotografie něco iniciují, vyvolávají asociace. Vedou vás k tomu, že když narazíte na pózující milicionáře, chováte se k nim, jako by tančili.

Takové vztahy mezi fotografiemi vznikají ve velmi pomalém procesu. Trvá několik měsíců, vyžaduje neustálé hledání nových prvků a zjištění, že určité fotografie můžeme dát dohromady.

Možná to zní naivně, ale mezi námi a materiálem se něco tvoří. On sám nám říká, co máme dělat. Většina našeho subjektivního vkladu spočívá v samotném výběru - v rozhodnutí, které fotografie z celé té ohromné šíře použít. Ale to, jak spolu hovoří, je něco, co se odehrává už mimo nás. My jen musíme tento proces udržovat nerušený.

> Beata Bartecká: Nejde o to, že by fotografie byly pasivní, že by ležely kolem a my je aranžovali. Působí na nás. Jsou určitou aktivní součástí celého díla, ne jen neživým objektem (Sita 2021e).

Význam dokumentů shromážděných v archivu se mění. Tento proces proměny není pro čtenáře ani zřejmý, ani příjemný:

> Łukasz Rusznica: Struktura knihy se skrývá nejen v tom, jak je postavena, ale i v interakcích, které s ní máte. To je přesně to, co já ani Beata nemůžeme ovlivnit. Co můžeme udělat, je zajistit, aby čtení této knihy nebylo hladkým procesem. Vyžaduje, abyste byli ostražití (Sita 2021e).

Tato čistě vizuální práce s archivem tak vede k situaci, kdy absorbujeme obrazy. Znovu a znovu budeme nuceni přemýšlet - kde uplatnit právo veta? V jakém okamžiku nám příběh, který se za obrazem skrývá, zabrání spolknout další vizuální šarádu, byť by byla jakkoli brilantní a krásná? Kdy se do popředí dostane násilí a zlo příběhu? Jak dalece je možné vstoupit do dohody či hry s autoritou, která k nám nemá elementární úctu? A týkají se takové otázky skutečně jen minulosti?

> Łukasz Rusznica: Důležitým aspektem je neustálé potýkání se s vlastní lidskostí. Dalo by se říct: „Ale ti agenti udělali super fotky!“. Nebo to možná neřeknete, i když vám kniha neustále říká: Podívejte, jak jsou ty obrázky krásné! (Sita 2021e).

Ještě na jednu věc je třeba upozornit. Není snadné dosáhnout takové úrovně obecnosti komentáře a tak silně zapojit publikum do interakce s historickými dokumenty, pokud bychom se drželi solidní historické analýzy pramenů.

> Michał Sita: Komentář k násilí to není něco, co by se dalo vyčíst přímo z archivních dokumentů. Je to úroveň, které historikové bádající v archivech těžko dosáhnou.
>
> Beata Bartecká: Myslím, že to není úloha historiků. Ti se zabývají velmi specifickým kontextem. V IPN ve Vratislavi jsou takové publikace vystaveny ve vitríně, konkrétní studie jako „Internowani w latach (...)“ nebo něco podobného: „Jarocin na fotografiích SB“. Zaměřují se na fragment.

Jednali jsme proti tomu. Archiváři nás požádali např: „Co vás zajímá?“. A nás zajímá všechno. Tak vypadala naše žádost o rešerši - napsali jsme do ní, že nás zajímá víceméně celý archiv.

Łukasz Rusznica: Historici staví cihly, ale my jsme postavili celou stavbu najednou. Dělali jsme ji právě proto, že jsme neznalí ve věcech historické metodologie, nevíme, jak tyto jednotlivé historické cihly shromažďovat. Ale víme, jak z nich stavět. Přeskočili jsme určitý stupeň analýzy - ne proto, že bychom byli tak vynikající - ale proto, že jsme usilovali o jinou úroveň obecnosti (Sita 2021e).



„How to look natural in photos“ Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

Podvratné využití metody archivní práce, zakotvené ve fotografické citlivosti a v čistě uměleckém zpracování obrazů, nabízí možnost vzniku hlubšího smyslu archivní práce.

Michal Sita: Použil jste nástroje, které se v archivu prostě nepoužívají?

> Łukasz Rusznica: Byly to stejné nástroje, ale používali jsme je jinak než historici. V archivu se dá pracovat dvěma způsoby - můžete si vyžádat konkrétní soubory, nebo můžete použít systém ZEUS, kde si prohlédnete soubor digitalizovaných snímků. Existují pouze tyto dvě možnosti. Jsou již zabudovány v archivu. Nic jsme nevymysleli.
>
> Beata Bartecká: Zadávali jsme hesla, protože fotografie jsou označeny tagy, jako např: „špion“, ‚barva‘, ‚váza‘, ‚architektura‘... Systém vám ukáže všechny fotografie na takové téma. Například „žena“ - a vidíte fotografie v úplně jiných souvislostech. Prohlíželi jsme digitální dokumenty, někdy i papírové složky (Sita 2021e).

V tomto kontextu začíná i samotná práce historiků odhalovat svoji dvojznačnou povahu. Kniha nás nejen vtahuje do představovaného světa a nastoluje otázky o etickém rozměru vztahu k minulosti, ale také velmi účinně odhaluje zdánlivě neutrální postoj historiků. Tím, že si zachovávají chladný jazyk, rigidní postupy při zacházení s historickými prameny, drží se pravidel a předpisů - to, co je při práci s minulostí důležité, jim často uniká. Zejména v tak politicky manipulované instituci, jakou byl IPN - podřízený svého času populistické vládě a jejímu programu historické politiky založené na xenofobii a nacionalismu - může historikům s jejich charakteristickým smyslem pro detail uniknout širší kontext jejich vlastní práce a účel, k němuž je využívána. Je velmi snadné odsunout nejzjevnější postřehy, jako například že máme co do činění se zlem, do oblasti nevědomí.



„How to look natural in photos" Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

Právě to se děje v příloze knihy, kde se fotografie, které Bartecká a Rusznica uspořádali do této noční balady, vracejí do původního kontextu archivu IPN. Zde si můžete přečíst věcné historické popisy obsahu a kontextu fotografií od historiků, jako například v takové - pro mě šokující - pasáži tato fotografie mrtvoly ležící na posteli. Takový popis je uveden v rejstříku na konci knihy:

> Album týkající se špiona Schaha Joachima a Popiaka Alexandra, 1951-1956. Na fotografii je mrtvola praporčíka Darmecha. V pravém horním rohu fotografie visí na stěně obraz, na němž jsou na pozadí mlýna vyobrazeny dvě osoby, žena a muž. Nápis na snímku zní: „Mlynář měl žito. Jeho syn se ptá, kdy bude svatba. Ref: IPNBi-3-3-4-51 (Bartecka, Rusznica 2021: 237).

Łukasz Rusznica a Beata Bartecka se tak vyjádřili ke strategii zahrnout do knihy původní popisky k fotografiím, které jim poskytli historici:

Beata Bartecká: Nezasahovali jsme do něj, snad kromě oprav zjevných chyb, chybějících čárek. Jazyk jsme neměnili, i když je občas kostrbatý a někdy těžko srozumitelný.

Łukasz Rusznica: Použili jsme autentické komentáře k fotografiím z archivu, psané jazykem archivářů - specifickým dialektem. Rejstřík tu není jen proto, aby poskytoval informace. Je nedílnou součástí naší práce. Při rozhodování o jeho použití jsme učinili kurátorské rozhodnutí, tento jazyk nám připadal zajímavý.



„How to look natural in photos" Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, fot. Michał Sita

Michal Sita: IPN se tak stává hlavním protagonistou vašeho příběhu. Rozhodnutí použít dvouřádkový suchý popis fotografie nějaké vraždy, chladný a zároveň upozorňující na zcela absurdní detaily - naznačuje, že archiv žije vlastním životem a dává minulosti z fotografií vlastní význam. To, že ve vaší knize pozorujeme archivy bezpečnostních složek prostřednictvím IPN, je příznačné.

Beata Bartecká: Když jsme šli do archivu, byli jsme si samozřejmě vědomi toho, co je to - a není to jen samotný IPN, ale archiv jako takový, instituce spjatá s mocí. Archiv není nevinná sbírka dokumentů, které někdo naházel do jedné budovy. Počínaje tím, co

se archivuje, jak se archivuje a jak se používá - je neoddělitelně spjat s mocí a jejím fungováním.

Łukasz Rusznica: Důležitá je etická stránka této knihy. Jsou v ní momenty, kdy objevíte svou lidskou stránku už jen tím, že vás nějaký detail šokuje: „Jak se u takové fotografie může objevit TAKOVÝ popis!“.

Beata Bartecká: „Víte, co je to za fotku? Nebo když si řeknete: „To je ale krásná fotka!“. A přistihnete se, že si říkáte. Jak můžu říct, že je to krásné, když je to zároveň tak....

Lukasz Rusznica: Monstrózní. Doufal jsem, že to bude kniha na past, že se o ní nebude dlouho vědět, že hrozí. Měla být hezká a až časem zjistit, že je za ní něco hodně zlého. Ale zjistil jsem, že se tu do stavu znepokojení dostanete poměrně rychle.

Na práci Rusznicy a Bartecké mi v kontextu fotografických výzkumných projektů přijde zajímavý především model spolupráce (nebo spíše subverzivní manipulace), který fotografie nabízí historii. V tomto případě jsou to umělci, kdo má situaci plně pod kontrolou - posouvají výzkumné aktivity do oblasti významu a tvorby smyslu, což dalece přesahuje oblast uznávanou ve vědeckém kontextu. Pohybují se v šedé zóně vědy a využívají štěrbin, které se objevují v praxi historiků. Tím se jim daří dosáhnout cíle, který již patří do autonomní oblasti umění. Vytvářejí příběh, který propojuje minulost a současnost, komentují a varují, přičemž využívají nástroj, který je pro historika stejně nepolapitelný jako obdiv ke kráse a hluboké pochopení pro mnohoznačnost fotografického obrazu.

Beata Bartecká: Vůbec jsme neměli zájem ilustrovat minulost. Ano, pracujeme s materiálem, který pochází z minulosti, ale jeho zkoumání není naší úlohou.

Łukasz Rusznica: Minulost je pouze naším zdrojem. Něco, co využíváme. Nevytvořili jsme knihu o historii, i když před jejím historickým rozměrem nemůžeme utéct. Musí fungovat na takové hranici.

Beata Bartecka: To, co nás ovlivnilo dnes, bylo důležitější.

Łukasz Rusznica: Ale zároveň, aby mělo smysl dílo komentovat realitu, ve které právě žijeme, a změny, které se odehrávají, museli jsme vrátit císaři to, co je císařské; Bohu to, co je božské. Museli jsme se vážně zabývat historickým aspektem knihy, aby to, co jí chceme říci v umělecké sféře, nebylo jen rozmarem (Sita 2021e).

Pohřbená krajina

–

Diana Lelonek, Monika Marciniak, Mateusz Krzesiński

–

2021



V rámci uměleckého projektu Diany Lelonek „Pohřbená krajina“ pracujeme na vytvoření sociálního archivu vzpomínek a fotografií z vesnic vysídlených kvůli těžbě. Chceme zachytit historii těchto míst, ukázat minulost regionu z druhé strany - soukromé příběhy, zážitky a vzpomínky. Chceme, aby nešlo jen o záznam historie velkého průmyslového podniku, ale především o sbírku soukromých zkušeností obyvatel a jejich svědectví. Hledáme lidi, kteří pocházejí z dnes již neexistujících vesnic, vysídlených důlním průmyslem v regionu. Rádi bychom se dozvěděli o vašich vzpomínkách, které se k těmto místům vztahují (Diana Lelonek). „Zakopaný krajobraz“ byl vydán jako digitální archiv a je k dispozici na následujících webových stránkách. Vydavatelem je Krytyka Polityczna: https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/program-o-wspolpracy/zakopany-krajobraz/.
Na fotografii: Diana Lelonek a Mateusz Krzesiński během rozhovoru s Bogdanem Siwińským, vedoucím OSP Roztoka, foto: Michał Sita

Navrhuji podívat se na další fascinující dílo Diany Lelonek, které vzniklo ve spolupráci s Mateuszem Krzesińskim, rozhlasovým novinářem z Konína, a Monikou Marciniak, kurátorkou Okresního muzea v Koníně. Všichni tři, jednající se silným nasazením a usilující o vytvoření díla s určitým společenským dopadem, se podívali do vzpomínek na vesnice, sady, rybníky, pole a louky, které zmizely z povrchu zemského, když celou okolní krajinu pohltil povrchový důl. Vedli rozhovory s obyvateli vysídlených oblastí, prohlíželi si jejich rodinné památky, ptali se jich, co si z oblasti pamatují ze svého dětství, jaké prvky z okolí a jaké události spojené s oblastí jsou pro ně důležité. Podívali se na místa, kde dnes žijí, na sociální vztahy,

které zanikly, i na ty, které se podařilo zachovat. Našli v tomto světě naprosto neuvěřitelné situace, například hasičskou zbrojnici v Roztoce, která stále funguje, přestože celá vesnice kolem ní zmizela. Obyvatelé se zde stále mohou scházet, přestože vše, co hasičskou stanici obklopuje, je postapokalyptická krajina. Takto shromážděné materiály: nahrávky rozhovorů, fotografie dokumentující oblast od Diany Lelonek, naskenované dokumenty a rodinné fotografie, texty komentující postřehy a poznatky - se staly základem digitálního archivu.



Sławęcin, foto archiv Marie Wiatrowské.

Diana Lelonek, Monika Marcinkowska a Mateusz Krzesiński tak prováděli zdánlivě velmi klasický antropologický výzkum v postindustriálních podmínkách, tedy v situaci, která proměňuje krajinu, lidské vazby, ekonomiku a vytváří zcela novou realitu, fungující již podle nových pravidel. Reagovali tak na realitu, která Dianu Lelonekovou po léta fascinovala:

> Diana Lelonek: Ve východním Velkopolsku jsou v provozu povrchové hnědouhelné doly. Způsobují obrovské škody na místním ekosystému a nevratnou degradaci území. Činnost povrchových dolů především odvodňuje území v okruhu mnoha kilometrů kolem místa, kde se uhlí těží. To se týká celé oblasti. Komplex přírodních ledovcových jezer jednoduše mizí. Totéž se děje se zemědělskou půdou - výnosy se snižují, když v blízkosti funguje důl. V okolí povrchových dolů Tomisławice a Drzewce uschly lužní lesy. Ztížený je i každodenní život obyvatel, protože důl vysídluje celé vesnice - mizí vesnice a sociální vazby. Když jsem poprvé přijela na Klimatický tábor a viděla uprostřed pole stát mola, postavená na dnes již vyschlých jezerech - dojem byl zarážející (Sita 2019).

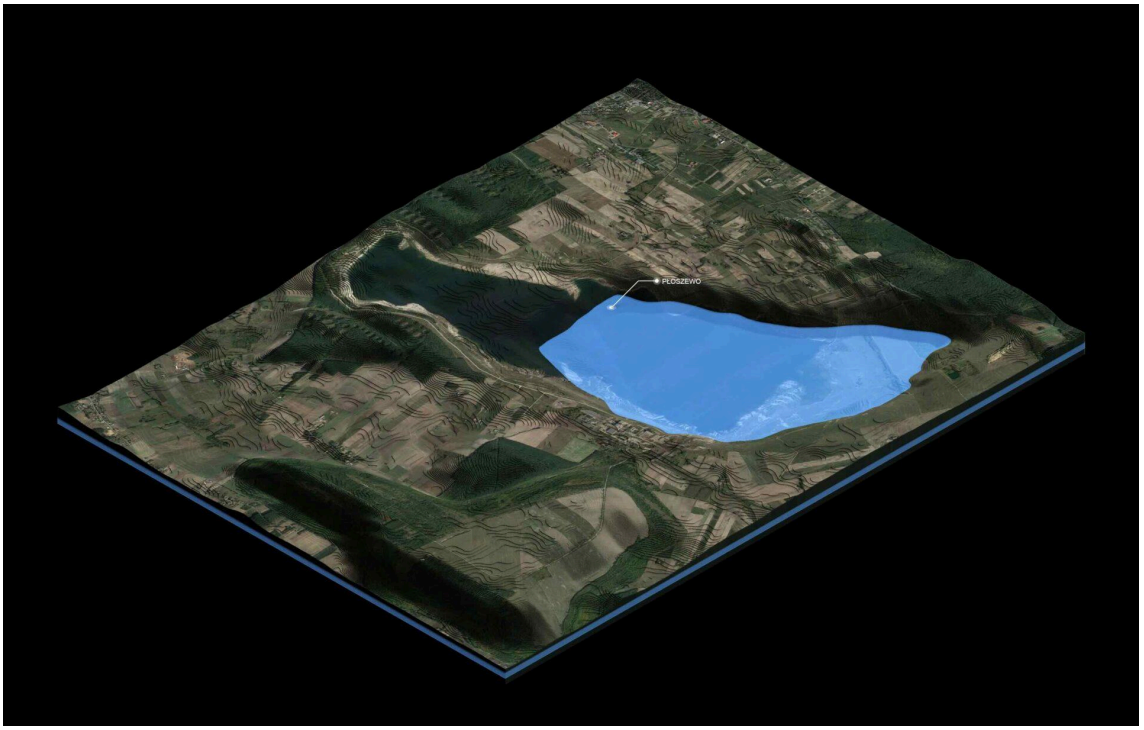
Takový svět, který vzniká v důsledku průmyslu, není jen pozměněnou verzí předindustriálního řádu - má své vlastní charakteristiky, ovlivňuje lidi novým způsobem a vytváří nové jevy, které by se v jiném prostředí nemohly vyskytnout (Vaccaro, Harper a Murray 2015). Tento svět má své vlastní charakteristiky:

> Diana Lelonek: Vysídlené oblasti jsou pro mě jednou z nejvíce šokujících věcí, které zde vidíte. Projíždíte oblastmi po těžbě, nebo spíše před těžbou - vesnicemi připravenými pro rozšíření dolu. A najednou se cesta utrhne, je tam jen velká díra v zemi. Na Google Street View můžete navštívit oblast kolem Roztoky nebo Izabelinu, i když ve skutečnosti tam už nic není. Téma mizejících vesnic a toho, co z nich zbylo, se objevilo už v roce 2018, když jsem pracovala na jiném projektu. Nyní máme možnost začít vytvářet komunitní archiv. Jeho úkolem je zaznamenat zkušenosti lidí vysídlených z míst, která zabírá důl (Sita 2021c).

Z rozhovoru, který jsme vedli v roce 2021, vyplynula dvě témata, která budou relevantní pro výzkumné strategie fotografií. Za prvé, autoři provádějí terénní výzkum v okolí dolu přesně tak, jak by ho definoval etnograf. Provádějí pozorování a sbírají příběhy o sociální paměti; zajímají je mikrohistorie. Zároveň se zde však děje ještě něco jiného - účel, pro který je tento výzkum prováděn, má určitý potenciál přesahující získávání poznatků - je zde šance, že se prostřednictvím této etnografické práce objeví způsoby, jak hovořit o zkušenosti vykořenění a ztrátě, která je spojena s průmyslově způsobeným vysídlením. Ačkoli se na první pohled zdá, že situace je jednoznačná - lidé, kteří ztratí domov, získají odškodnění a mohou začít nový, často prosperující život jinde - díky výzkumu Diany Lelonek se může ukázat, že v této rovnici jsou i jiné hodnoty, které bylo dosud obtížné zachytit a verbalizovat. Projekt tohoto druhu by nás proto mohl vést k tomu, že začneme chápat svět jinak.

V tuto chvíli se stále nacházíme v oblasti, která se dokonale překrývá s vědeckými motivacemi - přesně o takový dopad na vědomí jde koneckonců v naprosté většině antropologické práce. Umělecká práce Diany Lelonek má však i svůj další, autonomní smysl, který přesahuje úkoly etnografie. K tomu se vrátím v závěru - prozatím navrhuji podívat se na způsob, jakým tým Diany Lelonek své práce

prováděla. Prvním pramenem budou mikropříběhy, které se jim podařilo shromáždit.



Mapa s pohledem na bývalé Plaszewo, nyní jezero po vykopávkách. Fot. Diana Lelonek

Diana Lelonek: Přemýšlejte o tom - odjedete studovat, vrátíte se a váš dům už tam není, ani jeho okolí. Možná se tam za pár desítek let objeví pole nebo jezero. Protože povrchové doly fungují nějakou dobu, zasypete je a ony zmizí, ale změna ekosystému, vegetace, lidí, komunity - to zůstane navždy. Rozhodnutí přesunout důl tak či onak zasahuje do všeho. Včetně změny představ, paměti, sociálních vztahů. Nejde jen o stěhování [...]. Snažíme se zjistit, co tato situace znamená z jejich osobní, soukromé, intimní perspektivy. Jak fungují jejich komunity? Jsou kontakty mezi lidmi udržovány, nebo jsou jednou provždy přerušeny? Možná tyto vesnice skutečně přestávají existovat, a to nejen fyzicky, ale i společensky? Nebo žijí dál nějakým novým způsobem?

[...]

Mateusz Krzesinski: Ptáme se na vzpomínky a vztahy. Ukázalo se například, že lidé z Roztoky se stále setkávají, i když jsou od své rodné vesnice vzdáleni někdy i několik desítek kilometrů. V jejím středu stojí sbor hasičů. Přestože vesnice už neexistuje a většina budov zmizela, v Roztoce je stále hasičská zbrojnice.

Diana Lelonek: Proto se jí říká hasičská stanice duchů.

Mateusz Krzesiński: Na to jsme se zaměřili - shromáždili jsme spoustu rozhovorů, archivních materiálů a vzpomínek. Mluvili jsme s Bogdanem Siwińským - který se hasičům věnuje už léta - a Stanisławem Maciejewským - jeho sousedem. Stanisławův dům si důl upravil pro své kanceláře. V novém bydlišti žije už několik let, ale do Roztoky vkládá své srdce. Neděle tráví se sousedy, které nemá. Ve vesnici, která neexistuje.

Monika Marciniak: Neanalyzuje minulost před dvaceti lety, jen se zabývá tím, co má kolem sebe dnes. Je to úplně jiná situace, než kdyby Roztoka ještě existovala. Neexistovala by pak hasičská stanice duchů, ke které se bývalí obyvatelé hrnou. Byla by tu obyčejná vesnická hasičská zbrojnice.

[...]

Michał Sita: Nedokumentujete zaniklou Roztoku před dvaceti lety, nemluvíte o ní jako o ztraceném ráji. Zajímá vás spíše situace dneška, tady a teď? Pokud se ve vaší tvorbě objevuje nostalgie, je součástí dnešního světa lidí, kteří zažili průmyslovou transformaci?



Stránky společnosti PAK Kopalnia Węgla Brunatnego Konin S.A. Pohled na povrchový důl Jóźwin IIB. Fot. Michał Sita.

Monika Marciniak: Právě to mě překvapilo. Ptala jsem se, co lidé cítí, když se dívají na postapokalyptickou krajinu. Myslela jsem, že budou mluvit o smutku, stesku... Zatím byly odpovědi úplně jiné. Lidé spojení s dnešní požární stanicí se zaměřují na aktuální události. Vzpomínek si váží, ale důležitější je pro ně skutečnost, že mohou trávit společný čas právě tady.

Diana Lelonek: V jiných osobních příbězích se však tento pohled může ukázat jako zcela odlišný. Existují situace, kdy jsou všechny vazby zpřetrhány. V jiných vesnicích byly koneckonců podobné památky vymazány z povrchu zemského. Bez jakýchkoli hmotných pozůstatků staré vesnice se její obyvatelé sbližují mnohem obtížněji.

Monika Marciniak: Lidé, kteří mluví o svých rodných obcích, se nechávají unášet emocemi, objevují se slzy. Takovým příkladem je Henryk Szczepankiewicz, který velmi živě vyprávěl o Goraninu, vesnici svého mládí. Když jsme ho poslouchali, viděli jsme domy, lesy, rašeliniště, divoké ptáky, lidi... Důrazně prohlásil, že nebýt zásahu dolu, byl by jeho osud natrvalo spojen s rodnou vesnicí.

Diana Lelonek: Pan Henryk také poukázal na něco nesmírně důležitého, na vztah mezi lidmi z Goraninu a okolní přírodou. Než tam byl důl, byla to mokřadní oblast, oblast

> byla obklopena bažinami. Bylo tam hojně vodních ptáků. Vyprávěl, jak jako dítě sbíral kachní vejce a jak s bratrem lovili ryby. Celý tento ekosystém nenávratně zmizel. Nyní je tam skládka elektrárenského popela a skládka odpadků. Po bažinách není ani památky (Sita 2021c).

Tento druh výzkumu se neprovádí ve vzduchoprázdnu, ale zabývá se oficiálními způsoby mluvení, myšlení a vzpomínání na důl velmi konkrétním způsobem. Pohled na vzpomínky a zkušenosti, které se dosud zdály být soukromé a bezvýznamné, má potenciál destabilizovat příběh o dole, který funguje na místě, příběh, s nímž téměř všichni souhlasí. Pozorné naslouchání rozhovorům s lidmi, kteří mají zkušenost s určitou ztrátou, kterou je obtížné pojmenovat, nabízí možnost uchopit další, nehmotné kvality toho, co důl je a jaké má dopady:

> Monika Marciniak: Důležitý je kontext příběhu o historii Konína. Vždyť nová, poválečná část města je postavena kolem hnědouhelného dolu, elektrárny a ocelárny. Právě pro jejich zaměstnance byly na pravém břehu řeky Warty postaveny bytové domy. A díky dolům se město mohlo rozvíjet. [To je] dominantní, klasické vyprávění o Koninu, ale v poslední době proniká mnohem více informací o nákladech těchto změn. Ozývají se ekologové, rolníci nebo hydrologové. O čem se zatím nemluví, jsou sociální náklady.
>
> V Regionálním muzeu v Koníně máme maketu, která vysvětluje, jak funguje hnědouhelný povrchový důl. Nejdůležitější je samozřejmě velká jáma v zemi a v ní miniaturizované stroje.
>
> Dětem vyprávíme, co tyto stroje dělají a jaká je cesta uhlí od těžby až do chvíle, kdy se naloží do vlaků. Dále si můžete prohlédnout rekultivační prostory - ty názorně ukazují, jak se po těžbě vrací do provozu. A na druhé straně je znázorněn směr důlní jámy. A tam jsou domy lidí. Děti se ptají: Co se s těmito domy stane? Co se stane s těmito lidmi? Odpovídáme: dostanou jiné domy, na jiných místech. Jednoduše.
>
> [...]



Izabelin, podzim 2018. Fot. Diana Lelonek

Michal Sita: Společným aspektem těchto zkušeností je okamžik, kdy lidé opouštějí své rodné vesnice. Čím je tento proces výjimečný, když je způsoben dolem?

Monika Marciniak: Je přece normální, že se lidé někdy musí odstěhovat, ale většinou mají možnost po letech ukázat vnoučatům: aha, tady je dům, kde vyrůstala babička. Po povrchovém dolu lidem nic nezůstane. Tam, kde žijí, je velká díra. Je to specifická situace, vlastní tomuto regionu. Možná je to stav bližší válečné zkušenosti? Asi je to zneužití, ale vědomí, že někde na mapě je kolébka, pro nás znamená opravdu hodně.

Mateusz Krzesiński: I 40 let po zasypání důlní jámy, když tam rostou vzrostlé stromy, je cítit, jak se krajina mění, jsou vidět rozdíly v rostlinných druzích, které tam jsou. Jsou cizokrajné, expanzivní, rostou na vyčerpaném písku.

Diana Lelonek: I když procházíte oblastmi opuštěnými v důsledku druhé světové války nebo na Podkarpatsku vylidněném během operace Visla, máte šanci narazit na ruiny. Základy domů leží pod zemí. A tady - tady není nic. Stopy lidské historie jsou

podemleté. Archeologové by tu neměli co hledat. Stěny domů v Roztoce jsou promíšené geologickými vrstvami z karbonu.
Úlomky plastové konvice, kterou někdo před dvaceti lety vyhodil, leží mnoho set metrů pod zemí v místě, kde by měly ležet mamutí kosti. Celý příběh je zamíchaný. Představte si, jak šílený základ to je! (Sita 2021c).



Pohled na dnes již neexistující zříceninu domu Izabelin 2019 Fot. Diana Lelonek.

Jedním z cílů tvůrců je proto subverzivní práce na poli kulturního dědictví. Navrhují zpochybnit standardy představ o minulosti - jejím významu - a o tom, co je v postindustriálním prostoru hodné zachování.

Michal Sita: Moniko, mluvila jsi o analogii s válečnou situací. Když člověk násilně vyhnaný z domova řekne: už nikdy neuvidím místo, kde jsem vyrostl - chápeme, že prožívá drama, že ztratil něco neocenitelného. Avšak v situaci, kdy se člověk odstěhuje dobrovolně, dostane za to dobré peníze a zařídí si život na novém místě.....

> Monika Marciniak: To nikoho nezajímá. Neexistuje žádný hotový jazyk, který by říkal, že se tu stalo něco, co stojí za komentář.
>
> Diana Lelonek: My se ten jazyk teprve učíme. To je podstata toho, že zkušenosti s mou expanzí se zdají být nedůležité. Chybí v dějinách regionu, jsou podřízeny vyšším hodnotám, nějakému obecnému účelu. Tyto malé, osobní příběhy, se neprosadí.
>
> I když konečně dojde k transformaci a odkloníme se od uhlí - pohled lidí z Roztok zůstane okrajový. Je to příliš malý a příliš obyčejný příběh na to, abychom se jím zabývali. Tak to prostě je, tak to v povrchovém uhelném dole funguje a není se čemu divit. Víme to ne z dnešního dne. A proto si myslím, že je velmi důležité snažit se poznat historii regionu z tohoto pohledu.
>
> Vždyť podobných obcí jako Roztoka byly desítky! Snažíme se je rekonstruovat, a to jakýmikoliv prostředky. Jednou jsem takovou akci udělala - ze sadů vykoupených dolem, poté, co už byli lidé vystěhováni, ale ještě předtím, než byly usedlosti srovnány se zemí, jsem sbírala ovoce a dělala z něj zavařeniny. Po šesti měsících byla v místech ovocných stromů jen díra v zemi. Zbyly z nich jen džemy. Dnes reagujeme na stejnou potřebu vytvořením komunitního archivu (Sita 2021c).

Soustředění se na detaily a jejich přesun do oblasti umění je právě tou strategií, která nám umožňuje všímat si nových kvalit v realitě kolem nás - umožňuje nám uvědomit si, že jsme se ocitli na novém místě, jehož charakteristiky jsou již zcela odlišné od toho, co si pamatujeme z dětství. Svět již funguje podle nových pravidel a právě v tomto světě budeme od této chvíle fungovat. Diana Lelonek je umělkyní, která s plným vědomím vyhledává tyto druhy prostorů, charakteristické pro modernitu, a zkoumá je, snaží se zjistit, jaké vlastnosti tento nový svět má. Nesoudí jej a priori, nemoralizuje, pouze se na vlastnosti této reality dívá velmi pozorně a z těchto pozorování vyvozuje dalekosáhlé závěry, přičemž nám zároveň umožňuje najít jazyk a ikonografii, abychom stavu, v němž se nacházíme, porozuměli, abychom se domluvili.

> Diana Lelonek: To jsou situace, které by jinak neměly právo nastat. Studujeme struktury, které vznikají na troskách, protože právě na troskách dnes vzniká něco nového. Třeba rakytník rostoucí na výsypkách důlních odpadů - ty jsou součástí této

> postapokalyptické krajiny. Vytváří se ekosystém, znovu se rodí život, ale už musí být jiný - má svůj vlastní charakter. Je to nová kvalita [...].
>
> O žádném „návratu k přírodě“ zde nemůže být řeč. Stavíme na tom, co zbylo z průmyslu. Je to náš výchozí bod.
>
> Nenamlouváme si, že je jiná, rozhlížíme se kolem sebe a přijímáme, že všechno je tu antropogenního původu. Před regionem stojí také výzva vymyslet svou budoucnost, jakmile se odkloníme od uhlí. Když mluvím o místních změnách v okolí Konína, komentuji tím prvek globálních výzev, kterým svět v současnosti čelí. Všímám si určitých detailů v mikroměřítku. Vyzdvihuji jeden krajinný prvek, který stojí za zmínku. Jeho prostřednictvím hovořím o místních problémech (Sita2019).

Základním postupem je umělecký výzkum těchto nových, postindustriálních a postpřírodních skutečností. Zda nástrojem pro zaměření se na detaily bude vaření zavařenin z rakytníku, z jablek sklizených v sadech, které se chystá zničit důl - nebo zda se, jako v případě díla z roku 2021, jedná o metody vypůjčené z etnografie - je vedlejší. Nakonec nejde ani o marmeládu, ani o archiv sociální paměti - tyto předměty a metody se pouze stávají prostředkem uměleckého vyjádření. V tomto případě je to umění, které oživuje a využívá antropologii. To neznamená, že závěry, které Diana Lelonek na základě etnografických pozorování vyvozuje, nejsou spolehlivé - naopak, dokonale se integrují s vědeckými kritérii. Jde spíše o to, že zde vzniká něco jiného a něco víc než jen poznání o světě zapadající do vědeckých kánonů, nebo jinak řečeno - vzniká také jiný druh poznání.

Revize

–

Dyba Lach, Adam Lach

–

2021



Dyba & Lach „Revize“. Fotografie: Adam Lach, texty: Dyba Lach, úprava a sekvence fotografií: Rafał Milach, úprava textů: Olga Gitkiewicz, korektury: Iwona Maciszewska, design knihy: Ania Nałęcka-Milach. Vydavatel: Adam Lach, Varšava 2020. Fot. Michał Sita.

V textu propagujícím knihu Dyba Lach píše:

> Cestovali jsme prostorem a časem, polskými mýty, polskými fantasmaty, pojmy a symboly předávanými z generace na generaci. Překonávali jsme postupné hranice. Vraceli jsme se do minulosti a zároveň se snažili neztratit ze zřetele současnost - a mluvit o ní. Během tří let jsme ujeli 16 000 kilometrů, pokryli více než 200 témat a uskutečnili 70 rozhovorů. Účastnili jsme se místních i celostátních akcí, pozorovali komunity, prostory, zaznamenávali chování a zvyky, které se v naší kultuře nemění už stovky let (...).

Revize přechází do oblasti polské reality a plní klasický reportérský úkol ověřování. Revidují deklarované hodnoty, vznešené svátosti a narychlo zkonstruované znaky identity. Dyba a Lach navrhují postup, který by nám měl dát šanci pochopit významy manifestů a nekompromisních ideologických prohlášení protagonistů

jejich příběhů: navrhují výzkum. Nabízejí nahlédnout národní symboliku současného Polska z perspektivy konkrétních postav a místní praxe.
Snad mýtické provincie odhalí trhliny v prostém dělení, které údajně utváří naši společnost? Anebo je to méně optimistické - možná se realita po sobě jdoucích společenství, která se vynořuje v upřímném rozhovoru, přesto dramaticky neliší od vykřičených deklarací víry - vždyť právě takový výkřik nejlépe definuje povahu současnosti?

Fotografie Adama Lacha a Dybova reportáž jsou cvičením v subjektivním zkoumání symboliky postupných lokálních identifikací, které se uzavírají do vlastních bezpečných bublin. Jaké nástroje revize takových přístupů může fotografie poskytnout? Jak funguje reportérský postup zkoumání reality ve světě, kde se svádí bitva o konkurenční narativy, dogmata a samozřejmé předpoklady? A konečně, jakou funkci má umělecká publikace založená na heroickém pokusu o dialog s realitou obrostlou desítkami radikalizujících postojů?



Dyba & Lach „Revize“. Fot. Michał Sita.

Neutralita reportérů umožňuje nevnucovat názory, umožňuje naslouchat všem těmto hlasům s empatií. Umožňuje ověřit směry rozdělení - rozdělení na město a venkov, rozdělení na Ukrajince a Poláky nebo rozdělení na Židy, homosexuály, příjemce sociálních programů. Cílem autorů je revidovat linie, po kterých se skutečně ubírají předsudky utvářející identitu lidí žijících v Polsku. Když se o něco takového pokoušíme, není možné předem předpokládat, že víme, jak se věci mají. To je základem novinářského, a vlastně nejen novinářského, řemesla při provádění výzkumu.

V případě „Revize" je však pozice neutrality záměrně zvoleným nástrojem - používá se jen tak dlouho, dokud je kognitivně hodnotná. Kniha jako by podávala zprávu o posledním okamžiku, kdy je pohyb mezi stále pevněji opevněnými oblastmi vůbec možný. Dybovy komentáře a každá z Adamových fotografií nenechávají kámen na kameni v představě, že, ejhle, najdeme nějaké smysluplné řešení. Jde jen o to, že se ještě na okamžik můžeme s heroickým úsilím pokusit o vzájemnou komunikaci. Recenze, kterou jsem publikoval v roce 2021, pomůže tato tvrzení upevnit:

> „Rewizje" přináší reportáž z exkurze a plní tak klasický reportérský úkol ověřování. Jsou revidovány deklarované hodnoty, svátosti vyzdvižené na oltáře svatosti, narychlo zkonstruované markanty polskosti. Lachovi navrhují postup, který může podkopat populistické definice národní identity: navrhují reportérskou cestu. V ní se ptají na identity, na to, co nás spojuje.
>
> „Když jsem byl malý, bral mě otec na ostrov. Uprostřed jezera, v srdci Kašubie. Na tomto ostrově se narodil můj dědeček a po letech tam přivedl i mou babičku. Babička říkala, že tam byla uvězněná, protože dědeček chodil na ryby a lov a ona rodila jen děti. Můj otec se tam také narodil. Osmnáct let po válce žili bez elektřiny, v podstatě odříznutí, všude kolem byla jen voda (...)" [R., Kościerzyna, Pomorské vojvodství].
>
> Abychom se mohli podívat na předsudky nebo nereflektovaně přijímané náplasti, které si navzájem dáváme, je třeba na chvíli pozastavit vlastní úsudek.
>
> Tento étos novinářské neutrality je nástrojem, který je v knize používán zcela vědomě a v určitých mezích. Adam a Dyba se snaží udržet si odstup, pozorně naslouchají

postupným příběhům a nechávají postavy, aby si vytvořily vlastní obraz Polska, který se vymyká zažitým představám.

„Já: Cítím se jako občan Warmie. Pevně. Můžu se bít za Warmii a Mazury, za všechno, co je na této straně Visly, ale to, co se děje u vás, v hlavním městě, se mě netýká. Rozhodně nemohu říct, že se cítím být stoprocentním občanem Polska. Občan Polska by měl být Polskem podporovaný, a to se neděje. Já se také necítím být Lemkem. Cítím se být dědicem obou kultur (...)“. [G., Warmińsko-mazurské vojvodství, 15 km od ruských hranic].

Otázka, která provází tuto reportážní práci, je velmi důležitá: je snad možné v bájných provinciích podrýt lživé diagnózy, kterými nás krmí političtí ideologové a televizní výtky? Snad nám reportérská perspektiva revize umožní vidět pravdivější obraz skutečnosti? Podíváme-li se blíže na tuto rozmanitou každodennost, možná najdeme funkční řešení?



Dyba & Lach „Revize“. Fot. Michał Sita.

„Nenávist pramení ze strachu a pocitu poslání. Lidé bijí druhé na ulici ne proto, že by dočasně cítili zášť nebo nenávist. Cítí přítomnost těchto druhých jako útok na svůj svět.

> Tím, že zmlátí mě, že zmlátí gaye, lesbu, migranta, věří, že zachraňují svět. Bijí proto, aby Polsko existovalo. Bijí, aby existovala rodina. Aby Polsko bylo silné. Aby všichni věděli, že jsme tady úzká, rodinná jednota“ [Przemysław, Vratislav].
> Neboť jak jinak mají na národní populismus reagovat lidé, kteří se do takto definovaných hranic polskosti nevejdou? Kdo se do něj vlastně vejde? Protagonistům, kteří se ocitli ve světě „Revize“, možná nezbývá nic jiného než se zakotvit na pozicích svých vlastních, soukromých, nedotknutelných důvodů. Může se ukázat, že i zde, v okrajových oblastech, zbývá jen málo prostoru pro otevřený dialog (Sita 2021d).

Nejvýznamnějším prvkem knihy se však zdá být to, co nelze charakterizovat odstupem a objektivitou, o něž reportáž ve své klasické formulaci přece jen usiluje:

> Mezi příběhy v první osobě, které referují o soukromém polství postupných protagonistů této reportáže, se objevují fragmenty osobního cestovního deníku. Tříleté období sběru materiálu pro tuto knihu nebylo prostým, nezaujatým shromažďováním vyprávění lidí, kteří se tak či onak vztahují k projektu polského národa. Tato cesta byla výsostně osobní. Introspekce nejsou její ozdobou, ale nedílnou, klíčovou součástí. Právě ony, stejně jako fotografie, otevírají zcela novou kapitolu příběhu. Stejně jako v tomto Dybově zápisku:
>
> „Místa, lidé, příběhy, vzdálené od sebe, nespojité, v jiných dimenzích, se mísí. Jak daleko je to z Nabrože do Krasnystawu? Hodina jízdy po rovném asfaltu? A mentálně? Jaká je vzdálenost mezi ženou, která jako osmiletá přežila vyvraždění rodičů ve sklepě na Volyni a léta to v sobě dusila, a osmnáctiletými, kteří vstupují do života v jiném Polsku, v Evropě, připojeni k síti, ve značkovém oblečení, přesvědčeni o sobě a své samostatnosti? Existuje vůbec nějaký jazyk, kterým by se dalo komunikovat?” (Lach 2021: 118).
>
> Podobná věc se děje i ve fotografiích. Lze se je samozřejmě pokusit číst doslovně - kniha se pak stane dokumentárním soupisem národních symbolů a atributů, od břízy po orla, od megalomanského zámku ve Stobnici po smolenský pomník. Na úrovni obrazu se tu však odehrává ještě něco jiného.
>
> Při pohledu na fotografie Adama Lacha se toto přímočaré, reportážní líčení začíná komplikovat.
>
> Gesta nacionalistického davu, meče Mariiných bojovníků pozvednuté během mše v Niepokalanówě, cvičení v pokleku a zvedání pokřiků. Na klidných černobílých

snímcích patosem nabité pózy neobstojí v konfrontaci s každodenním životem kolem. Mezi trávníkem, Fiatem Seicento a dlažebními kostkami dav ustrne ve zmatené digresi. Věřící ustrnou v zahanbující póze - mezi postavením se do pozoru a zbožnou úklonou, jako by si tento správný, cílový obraz teprve vytvářeli. Zespodu je monumentálně zobrazen voják územních obranných sil, jehož tvář je již zdánlivě odlita z bronzu a který hledí do dálky jasnýma očima zbavenýma pochybností. Dva muži, odděleni plotem vedoucím přes kukuřičné pole, si cosi šeptají do ucha. Na jakési oficiální akademii si aktivista v obleku drží pravou ruku trochu nad srdcem, trochu nad nafouklým břichem.



Dyba & Lach „Revize“. Fot. Michał Sita.

Je ten oblý balvan hlavou nějakého pohanského božstva? Nebo snad podstavec komunistického pomníku, z něhož byla odstraněna deska se zašlými hesly? Dožínkový věnec uzavírá jako v kleci ženu, která do něj vstoupila a zdobí ho odtud slámou. S dalšími stránkami knihy se ikonografie národních mýtů stále více propadá do podbízivosti. Do popředí se dostává zrající osobní komentář, pro který už není důležitý původní význam událostí zaznamenaných na fotografiích, jejich místo a čas. Mlha a černé noční pozadí se opakují jako refrén. Bleskem nasvícené rekvizity tvoří

klaustrofobický příběh, jako bychom jejich prostřednictvím sledovali pokus někoho, kdo je uvězněn uvnitř, vytvořit mapu labyrintu. Groteskност těchto výjevů je prokládána portréty lidí, kteří se v pasti ocitli a jejichž osobní výpovědi si můžeme přečíst na několika stránkách.

Není to vtipné. Beze stopy mizí i počáteční reportérský odstup, který umožnil tuto cestu začít a který stál za zdánlivě neutrálními otázkami o hodnotách, identitě a patriotismu.

Jak z fotografií, tak z Dybových komentářů je to jasné - nejde o sociologický portrét národního mýtu, ale o pokus najít sebe sama v této stále nepřátelštější realitě.



Dyba & Lach „Revize“. Fot. Michał Sita.

> Folklorní detaily, z nichž se tento příběh skládá - orlice, břízy, pomníky, věnce a kokardy - se začínají odpoutávat od své reportážní geneze a stávají se divadelní kulisou pro mnohem univerzálnější drama. A Dyba s Adamem Lachem v této pasti uvízli přesně tak, jako kterákoli z jejich postav. Stejně jako oni jsou nuceni pro své vlastní účely vytvořit jakousi soukromou strategii, aby odrazili nápor evangelistů nového, agresivního polonismu. Potřebují najít nějaký azyl. A hledají ho, ptají se jednoho člověka za druhým: Jak si poradit? Jak si zachovat identitu, kterou není možné vměstnat do nové národní propagandy, jež se konstruuje před našima očima?
>
> A myslím, že právě zde, v opravdovém strachu, kterým je tento příběh lemován, se objevuje univerzální poselství, velmi vzdálené reportérské neutralitě a mnohem upřímnější než ona (Sita 2021d).

Uvažujeme-li o „Revizích" jako o činnosti v oblasti uměleckého výzkumu, můžeme si všimnout, že zcela jinak než v klasických diskusích o reportáži zde probíhá hranice mezi subjektivním komentářem a faktickou registrací. Kniha Adama a Dyby Lachových je aktivitou, která vědomě využívá konkrétní metodu - v tomto případě neutralitu reportážního pozorování. Stejně jako v ostatních případech analyzovaných v mé práci - nahlížení na fotografické aktivity z hlediska metod, které používají, nám umožňuje interpretovat je poněkud jinak, než jak je tomu v případě, že fotografickou práci považujeme za primárně emotivní činnost nebo pokud fotografie chápeme jako zprávy. V případě knihy „Revize" - metoda chladné, distancované, zdánlivě objektivní dokumentace se ukazuje jako velmi důležitý prvek této práce. V konečném důsledku se nejedná o reportáž, ale o uměleckou činnost, která vědomě a hluboce zvráceně využívá metody reportážní revize skutečnosti.

Závěr

Práce vznikla jako shrnutí několikaletého zájmu o problematiku metod, které používají kurátoři, umělci a výzkumníci využívající fotografii jako nástroj ke zkoumání, komentování a úpravě okolní reality. Výběr autorů, na které jsem se v následujících kapitolách zaměřil, je čistě subjektivní. Jen z rozhovorů a kritických textů, které jsem měl možnost publikovat na stránkách časopisu Kultura u Podstaw, by bylo možné vybrat zcela jiný soubor lidí, jejichž práce je stejně reflexivní, transdisciplinární a založená na střízlivé metodologické reflexi. Patřili by k nim např: Agata Stanisz, Agnieszka Rayss, Dominik Wojciechowski, Filip Springer, Jan Jurczak, Jindrich Streit, Kacper Kowalski, Maciej Frąckowiak, Maciej Jeziorek, Maciej Moskwa, Magdalena i Maksymilian Rigamonti, Mayumi Suzuki, Małgorzata Lebda i Rafał Siderski, Olena Martynchuk, Peter Bialobrzeski, Silvia Pogoda, Vladimir Birgus, Zofia Małkowicz, Zuza Krajewska a řada dalších.

Nebylo však záměrem vytvořit dlouhý, a přesto selektivní a nereprezentativní katalog uměleckých jevů. Výběr, který jsem učinil, je dále omezen mými zájmy - díla, o nichž jsem psal, se zabývají historií, odkazují na antropologické metody nebo kriticky přistupují k nástrojům fotografické reportáže. I z tohoto důvodu nelze tuto práci považovat za katalog - na to je rozsah popisovaných uměleckých aktivit příliš subjektivní. Cílem této práce bylo spíše upozornit na to, že analýza fotografie a vedení fotografického projektu na základě metodologické reflexe může mít určitou hodnotu. Záměrem tedy bylo považovat citovaná díla za příklady prostorů, v nichž se daří iniciovat a realizovat transdisciplinární výzkumné aktivity. Jednoduchým shrnutím by mohl být postulát, že při přemýšlení o současné fotografii je třeba věnovat určitou pozornost širšímu metodologickému kontextu těchto prací, tedy způsobu, jakým adaptují nástroje jiných disciplín pro své vlastní výzkumné a umělecké účely. Přemýšlet o fotografii jako o výzkumném postupu neznamená redukovat ji na nástroj - pravý opak je pravdou. Jde o to všímat si a oceňovat vhodnost takového druhu fotografických aktivit, které vědomě a záměrně vstupují do vztahů se způsoby produkce vědění a interakce se světem, které jsou pro fotografii externí. Takto nahlížená fotografie se nejen stává autonomní, ale má také velký potenciál utvářet prostor otevřené a polyfonní reflexe.

Životopisy

Beata Bartecka - kurátorka výstav výtvarného umění a designu, zaměřuje se především na fotografii, ilustraci, grafiku, grafický design a typografii. Novinářka, redaktorka a autorka publikací týkajících se kultury, umění a designu. Scenáristka, která společně s režisérkou Monikou Koteckou od roku 2018 pracuje na dokumentárním filmu „Zaraza“. Stipendistka Polského filmového institutu a ministra kultury a národního dědictví.
(Sita 2021e)

Jarosław Kozłowski - jeden z nejvýznamnějších současných polských umělců, představitel proudu konceptuálního umění, pedagog a kurátor. Ve své vlastní tvorbě využívá instalace, umělecké knihy, performance, kresbu a fotografii. V letech 1981-1987 byl rektorem Akademie výtvarných umění v Poznani (dnes UAP), v letech 1991-1993 byl kurátorem Centra současného umění Ujazdowského zámku ve Varšavě. V roce 1971 spolu s Andrzejem Kostołowskim inicioval vznik NET - mezinárodní sítě umělecké výměny, organizované zdola, spontánně, nezávisle na institucích a s nekomerčním zaměřením. Interakce na poli umění, které se prostřednictvím NET rozběhly, byly realizovány nezávisle na geopolitických omezeních a umožnily vznik galerie Akumulatory 2, kde Jarosław Kozłowski v letech 1972-1990 prezentoval samostatné výstavy předních umělců Fluxusu a konceptuálního umění. Galerie i NET získaly na mapě světového umění nezpochybnitelné postavení. Sbírka vzešlá z těchto aktivit nyní tvoří základ autorské galerie - Archivu Idejí - fungující od roku 2019, kde jsou kriticky reflektovány vybrané proudy umění 70. a 80. let 20. století. Výstava „Obrazy, slova, knihy“ je další studií tohoto druhu založenou na problematice.
www.archiwumgaleriiakumulatory2.pl

(Sita 2021a)

Mateusz Krzesiński - absolvent Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani. Reportér Meloradia, spolupracuje s místními médii v Koninu. Více než dvacet let členem polského skautského svazu, v současnosti působí jako velitel jednoho z koninských kmenů. Organizátor mnoha bivaků a táborů, vychovatel několika generací skautů. Nadšenec pro místní sport a historii regionu.
(Sita 2021c)

Adam Lach - dokumentarista, výtvarník. Publikoval v The New York Times, Le Monde, The Guardian, GEO a Newsweek. Vítěz mnoha fotografických soutěží, včetně POYi, IPA, Grand Press Photo. Autor fotografických knih: Stigma, oceněné v soutěži IPA; Neverland, vybrané do autorské kolekce fotoknih Martina Parra představené v Tate Gallery; a Revize, nominované Aperture Foundantion a Paris Photo na knihu roku 2020. Jeho fotografie s názvem Freedom byla v mezinárodní soutěži Press Club Poland vyhlášena Ikonou třiceti let. Jeho práce byly vystaveny mimo jiné v Paříži na festivalu La Quatriéme Image, na Prague Biennale a na Harvardově univerzitě v Cambridge.
www.lachadam.com
(zdroj: Opowieści Agencja Autorska)

Dyba Lach - dokumentaristka, transmediální autorka. Režíruje a koordinuje umělecké akce, představení, koncerty, kulturní projekty a filmy. Absolventka PWSFTiT v Lodži na Fakultě organizace filmového umění a tiskové fotografie na Institutu žurnalistiky Varšavské univerzity. Spoluautorka fotografických knih: Stigma, oceněné v soutěži International Photography Awards a vybrané jako publikace roku 2014 v soutěži Beaty Pawlak Nadace Batory, a Rewizje, nominované na knihu roku 2020 Aperture Foundantion a Paris Photo. Posluchačka Školy ekopoetiky Julie Fiedorczuk a Filipa Springera.
(zdroj: Opowieści Agencja Autorska)

Diana Lelonek - vizuální umělkyně, v roce 2019 získala doktorát na Univerzitě Umění v Poznani. Její hlavní oblastí zájmu jsou fotografie a intermediální instalace

související s bioartem a také akce ve veřejném prostoru, jejichž prostřednictvím analyzuje vztah mezi lidmi a jinými druhy. Samostatně vystavovala mimo jiné v CSW Ujazdowski Zámek, MOCAK, Fotofestiwal v Lodži, Fondazione Pastificio Cerere v Římě, BWA v Bydgoszczy, Labirynt Gallery v Lublinu nebo v rámci festivalu Culturescapes v Basileji. Nominována na ING Art Awards, Fotofestiwal v Lodži. Držitelka pasu „Polityky" v roce 2018, cena Nadace Vordemberge-Gildewart. www.dianalelonek.com
(Sita 2021c)

Monika Marciniak - historička umění, absolventka Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani. Publikovala v časopisech Obieg a Magazyn Sztuki, spolupracuje s portálem Kultura u Podstaw. V současné době pracuje v Okresním muzeu v Konině. Zabývá se uměleckými praktikami ve veřejném prostoru, do kterých je zapojena místní komunita. Aktivně působí v místním kulturním prostoru, mimo jiné organizuje Sousedské snídaně, portál Kultura u gruntu a místní komunitu. Je aktivní v místním kulturním prostoru, organizuje mimo jiné Sousedské snídaně, spoluvytváří městské hnutí OK Osiedle Konin nebo iniciativu Měnící se Konin.
(Sita 2021c)

Łukasz Rusznica - fotograf, kurátor a pedagog, narozen 1980. Vede vratislavský Sluneční archiv, nakladatelství fotografických knih. Publikoval mimo jiné v časopisech „Magazyn Szum", „BIURO", „La Vie", „Machina", „POST", „Bad to the Bone". Je autorem několika fotografických knih, mimo jiné „Subterranean River", oceněné titulem Fotografická publikace roku 2018. Tento projekt byl v podobě výstavy představen na samostatné výstavě v Muzeu současného umění ve Vratislavi v roce 2020. Vítěz sekce Show OFF na festivalu Měsíc fotografie v Krakově v roce 2012, ceny Griffin Art Space - Lubicz 2017 za nejlepší portfolio na festivalu Měsíc fotografie v Krakově v roce 2017 a ceny WARTO 2015. V roce 2016 se zúčastnil programu European Eyes on Japan.
(Sita 2021e)

Katarzyna Wąsowska (narozena v Gdaňsku, 1990) - fotografka, zahradnice a sociální aktivistka žijící v Poznani. Vystudovala fotografii na Univerzitě umění v Poznani a antropologii na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani. Ve své práci, která balancuje na hranici mezi dokumentem a tvorbou, se snaží spojit výzkumný, umělecký a sociální potenciál fotografie. S odkazem na vědeckou a paravědeckou literaturu a na základě výzkumu archivů a rozhovorů vytváří příběhy o konkrétních místech nebo komunitách. V současné době se zabývá tématy a akcemi souvisejícími se zahradničením, migrací, uprchlictvím a inkluzí v kontextu klimatických změn. Její práce byly k vidění mimo jiné na Oděských fotografických dnech, CIRCULATION(S) v Paříži, PhotoEspana v Madridu, Fotofestiwal v Lodži, Boutographies - Rencontres Photographiques v Montpellier, Encontros da imagem v Braze, Emigration Museum v Gdyni. V roce 2019 byla vybrána jako „budoucí talent" Fotofestiwalem Lodž v rámci platformy Future Photography. V roce 2021 se dostala do užšího výběru ceny Aperture Portfolio Prize a získala čestné uznání v soutěži Allegro Prize.

www.katarzynawasowska.com

(zdroj: www.uap.edu.pl)

Marianne Wasowska (nar. 1988 v Paříži), fotografka a výtvarnice. Po bakalářském studiu antropologie zahájila studium na ENSP v Arles, které ukončila v roce 2014. Pracovala pro noviny jako fotografka a editorka fotografií („Le Monde", „Libération"). Je členkou studia Hanse Lucase. V letech 2016-2017 byla na rezidenčním pobytu v Casa Velazquez (Španělsko) a v roce 2018 byla jednou z oceněných umělkyň nadace BilbaoArte (Španělsko). Pracuje na dlouhodobých dokumentárních projektech, které využívají její antropologické vzdělání jako metodu k zpochybňování autorství a souvislostí mezi reprezentací, mocí a identitou. Vytváří také mentální obrazy založené na fotografických instalacích viděných ve tmě. V současné době žije v Mexiku.

(Sita 2020)

Jmenný rejstřík

Ariella Azoulay: 12-13
Beata Bartecka: 44-60, 85
Mieke Bal: 34-37
Paulina Brelińska-Garsztka (Tercet CBA): 27-33, 83
Grzegorz Dziamski: 36
Ewa Domańska: 12-13
Christopher Wright: 34
Dyba Lach: 73-81
Adam Lach: 73-81, 85
Patricia Leavy: 12
Diana Lelonek: 2, 42, 61-72, 86
Mateusz Krzesiński: 61-72
Jarosław Kozłowski: 23-29, 37, 85
Michał Łuczak: 28
Monika Marcinkowska: 61-72
Zofia Małkowicz (Tercet CBA): 27-33, 83
Marianne Wąsowska: 8-21, 29-30, 39, 88
Katarzyna Wąsowska: 8-21, 29-30, 39, 88
Luc Pauwels: 12
Sarah Pink: 11-12
Paul Rabinow: 28-29
Łukasz Rusznica: 44-60, 85, 87
Zofia Reznik (Tercet CBA): 27-33, 83
Arnd Schneider: 34

.

Doporučená literatura

Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso Books.

Tercet CBA: Brelińska, P., Małkowicz-Daszkowska, Z., Reznik, Z. (2021a). Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię, *Didaskalia. Gazeta Teatralna 165/2021*, . https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i

Tercet CBA: Brelińska, P., Małkowicz-Daszkowska, Z., Reznik, Z. (2021b). Z krajobrazu badań artystycznych. *Notes na 6 Tygodni 134/2021*, 90-101.

Snow, C.P. (1961) *The Two Cultures and the Scientific Revolution.* Cambridge University Press.

Kuligowski, W. (2016). *Defamiliaryzatorzy. Źródła i zróżnicowanie antropologii współczesności.* Wydawnictwo Naukowe UAM.

Kosińska, M. (2016). Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki. *Sztuka i Dokumentacja 14/2016*, 12-27.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Verso.

Bishop, C. (2015). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni.* Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Ogrodzka, D., Rakowski, T., Rossal, E. (2017) Odsłonić nowe pola kultury. Projekt etnografii twórczej i otwierającej. *Kultura i Rozwój 3(4)*. DOI: 10.7366/KIR.2017.3.4.06.

Domańska, E. (2014). Humanistyka afirmatywna. Płeć i władza po Butler i Foucaulcie. *Kultura współczesna*, *4*, 117-129.

Domańska, E. (2018). Affirmative humanities. *Dějiny-Teorie-Kritika*, (01), 9-26.

Dziamski, G. (2010). *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki.* Wydawnictwo Naukowe UAM.

Łuczak, M. (2019). Historie obrazkowe, czyli o fotografii i narracji. In K. Sagatowska, M. Szewczyk-Wittek (Eds.). *Wszyscy jesteśmy fotografami t. 1*. Fundacja Powiększenie.

Scott, J. (Ed.). (2010). *Artists-in-labs: Networking in the margins*. Vienna/New York: Springer.

Scott, J. (Ed.). (2017). *Artists-in-labs: Processes of inquiry*. De Gruyter.

Domańska, E. (2011). Rozmowy: O zmierzchu postmodernizmu, krytycznej nadziei i o tym, co nam zostawiła Zagłada z Ewą Domańską rozmawia Jacek Leociak. *Zagłada Żydów. Studia i materiały*, nr 7: 507-517.

Domańska, E. (2018). Affirmative humanities. *Dějiny-Teorie-Kritika 1(15)*: 9-26.

Michałowska, M. (1.2.2019). Portretowanie – gatunki. *Wirtualne muzeum Fotografii.* Fundacja Archeologii Fotografii. https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/55%20

Leavy, P. (2018). *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce.* Narodowe Centrum Kultury.

Smith, H., & Dean, R. T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.

Pink, S. (2009) *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach.* WUJ.

Pink, S. (2012) *Advances in Visual Methodology.* SAGE.

Pauwels, L. (2011a) An Integrated Conceptual Framework for Visual Social Research. In *The SAGE Handbook of Visual Research Methods.* SAGE.

Pauwels, L. (2011b) Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych. In *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów,* 21-36. Fundacja Bęc Zmiana.

Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift.* Bloomsbury Academic.

Sansi, R. (2016). Afterword. After Utopias. *Cadernos de Arte e Antropologia, 5(1)*, 169-175.

Sansi, R., & Strathern, M. (2016). Art and anthropology after relations. *HAU: Journal of Ethnographic Theory, 6(2)*, 425-439.

Sita, M. (2019). Zagłębie rokitnikowe. Kultura u Podstaw, 31.01.2019. https://kulturaupodstaw.pl/zaglebie-rokitnikowe-diana-lelonek/

Sita, M. (2020). Czekając na śnieg. *Kultura u Podstaw*, 24.08.2020. https://kulturaupodstaw.pl/czekajac-na-snieg/

Sita, M. (2021a). Obrazy, słowa, książki [wywiad z prof. Jarosławem Kozłowskim]. *Kultura u Podstaw,* 23.02.2021. https://kulturaupodstaw.pl/archiwum-idei/

Sita, M. (2021b) Fluxus w Pigułkach. *Kultura u Podstaw*, 23.08.2021. online: https://kulturaupodstaw.pl/fluxus-w-pigulkach/

(2021c) Straż widmo. *Kultura u Podstaw*, 19.1.2021, online: https://kulturaupodstaw.pl/straz-widmo

(2021d) Rewizje. Dyba i Adam Lach, *Kultura u Podstaw*, 27.7.2021, online: https://kulturaupodstaw.pl/rewizje-dyba-i-adam-lach
(2021e) Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach? *Kultura u Podstaw,* 9.3.2021, online: https://kulturaupodstaw.pl/jak-naturalnie-wygladac-na-zdjeciach
Sita, M. (2022) Zaangażowanie jako metoda. Badania artystyczne w najnowszych dokumentalnych publikacjach fotograficznych. *Kultura Współczesna* 2(118)/2022. doi.org/10.26112/kw.2022.118.08.
Vaccaro, I., Harper, K., & Murray, S. (2015) (Eds.). *The Anthropology of Postindustrialism.* Routledge.

Paralelním bibliografickým zdrojem jsou veřejné přednášky a rozhovory, v nichž jsem se zmiňoval o obdobných problémech, jakými se zabývá tato práce:

Sita, M. (2020). *O społecznych badaniach przez fotoksiążki. Przegląd aktualnych strategii.* Konferencja: Czy badania artystyczne? Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.
Sita, M. (2021). *Wybrane badawcze strategie w polskiej fotografii dokumentalnej.* Seminarium: Materialne-niematerialne: kultura w perspektywie interdyscyplinarnej. Instytut Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego.
Sita, M. (2021). *Zaangażowany dokument.* Fundacja TIFF Collective. https://www.facebook.com/tiffcollective/videos/49919575782329
Sita, M. (2024). *Fotografie. Pułapki. Fotografia i jej peryferia w Archiwum Idei.* [wykład wygłoszony 19 września 2024 w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu na zaproszenie Archiwum Idei].
Tercet CBA. (2022). SPLOTY, ZGRZYTY, OSOBNOŚCI: O książkach artystycznych, odklejeniach i międzyinstytucjonalnych slalomach. *Czas Kultury 5(22)*, online: https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-o-ksiazkach-artystycznych-odklejeniach-i-miedzyinstytucjonalnych-slalomach/