

IREN STEHLI

IREN STEHLI

Narozena 1953 v Curychu / Born 1953 in Zurich

1959–1972	studium v Curychu, Švýcarsko
1972–1974	studium slavistiky na Karlově univerzitě v Praze
1972–1979	studium fotografie na FAMU v Praze
1978/79/80	švýcarské federální stipendium
1979–1983	Postgraduální studium na FAMU
1980	stipendium města Curych
1983–1993	fotograf na volné noze, Curych
1993–2001	ředitelka švýcarské nadace Pro Helvetia v Praze
od 2001	fotograf na volné noze v Curychu a Praze

1959–1972	Schools and studies in Zurich, Switzerland
1972–1974	Language studies at the Charles University Prague
1972–1979	Studies at the Department of Photography, Cinema and TV Faculty, Academy of Arts – FAMU, Czechoslovakia
1978/79/80	Swiss Federal Scholarships
1979–1983	Postgraduate studies at FAMU
1980	Scholarship of the City of Zurich
1983–1993	Freelance photographer in Zurich
1993–2001	Director Swiss Cultural Foundation Pro Helvetia Prague
Since 2001	Freelance photographer in Zurich and Prague

Samostatné výstavy / Solo exhibitions

2017	v rámci festivalu Ostrava Photo, Ostrava (CZ), Krejčí Sláma
2015	Galerie hlavního města Prahy / Pražský dům fotografie, Prague (CZ), Libuna a jiné eseje
2014	Fotostiftung Schweiz, Winterthur (CH), Iren Stehli – So nah, so fern
2010	Galerie TH 13 / Hermès, Bern (CH), The Times They Are A-Changing
2009	Galerie Brigitte Weiss, Zürich (CH), Iren Stehli
2006	Muzeum Boskovicka, Boskovice (CZ), Pražské výlohy (1978–1996) and Libuna (1978–2000)
2004	La Galerie de la Filature, Mulhouse (F), Libuna and Vitrines (projection)
2002	Galerie Brigitte Weiss, Zürich (CH), Libuna S., Teil 2. Fotografien 1996–2001
2001	Galerie 9, Klokočná (CZ), Z cyklu Libuna Siváková 1974–2001
2000	Autonno Fotografico, Chiasso / Vacallo (CH), Libuna S.
1996	Nová scéna, Bratislava (SK), Pražské výlohy 1978–1996
1996	Galerie Brigitte Weiss, Zürich (CH), Libuna Siváková – ein Leben in Bildern. Fotografien 1974–1996
1995	Galerie U bílého jednorožce, Klatovy (CZ), Pražské výlohy 1978–1994
1995	Galerie Fronta, Praha (CZ), Pražské výlohy 1978–1994
1993	Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen (CH), Schaufenster. Fotografien 1978–1992
1992	Photoforum Pasquart, Biel/Bienne (CH), Schaufenster. Fotografien 1978–1992 / Vitrines. Photographies 1978–1992
1991	Galerie Brigitte Weiss, Zürich (CH), Schaufenster. Fotografien 1978–1991

1990	Galerie U bílého jednorožce, Klatovy (CZ), Rybárna and Statek
1986	Fotochema, Praha (CZ), Iren Stehli
1984	Raum Antrazit, Essen (D), Das Haus
1982	Kulturní středisko, Řevnice / Praha (CZ), Graduation Exhibition
1981	Činoherní klub, Praha (CZ), Krejčí Sláma
1978	Činoherní klub, Praha (CZ), Doma

Účast na skupinových výstavách / Group exhibitions

2009	Langhans Galerie Praha (CZ), Mimo Zonu / Outside
2007	Galerie U bílého jednorožce, Klatovy (CZ), Fotografie 70. let v ČSR
2006	Langhans Galerie Praha (CZ), Anna Fárová & fotografie
2006	Bieler Fototage, Museum Neuhaus, Biel (CH), Die Rückkehr zur Physiognomie
2005	Galerie hlavního města Prahy (CZ), Česká fotografie 20. století
2005	Galerie Václava Špály, Praha (CZ), Reflexe, fotografie absolventů FAMU 1964–2004
2000	Moravská galerie, Brno (CZ), Společnost objektivem 1918–1989. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně
1999	Moravská galerie, Brno (CZ), My 1948–1989. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně
1991	Purkrabství Pražského hradu, Praha (CZ), Fotografické variace na téma devastace
1990	ÚLUV, Praha (CZ), Česká symbolika
1990	Institut Français, Freiburg im Breisgau (D), Hommage à Prague
1990	Stadthaus, Zürich (CH), 24 Schweizer Photographen des Alltags
1990	Musée de l'Elysée, Lausanne (CH), Un air de Liberté
1990	Museum für Gestaltung, Zürich (CH), Wichtige Bilder. Fotografie in der Schweiz
1989	Junior klub, Chmelnice / Praha (CZ), 37 fotografů na Chmelnici
1985	Galerie Focale, Nyon (CH), Quotidien 84
1983	Nikon Galerie, Zürich (CH), Nikon Stipendium / Bourse Nikon

Publikace / Books

Anna Fárová – Martin Heller – Milena Hübschmannová, *Iren Stehli, Libuna*, Torst, Praha 2015. (interview: Franca Comalini)
Anna Fárová – Martin Heller – Milena Hübschmannová, *Iren Stehli, Libuna*; A gypsy's life in Prague, Scalo, Zürich 2004. (interview: Franca Comalini)
Anna Fárová – Martin Heller, Iren Stehli, Torst, Praha 2006.
Anna Fárová – Charles-Henri Favrod, *Iren Stehli, Pražské výlohy / Prague Shop Windows 1978–1996*, Torst, Praha 1996.

Zastoupení ve sbírkách / Represented in Galleries

Fotostiftung Schweiz (CH); Moravská galerie v Brně (CZ); Sammlung der Stadt Biel (CH);
Sammlung der Stadt Zürich (CH); Spital Uster (CH); Galerie hlavního města Prahy (CZ)

ROZHOVOR LUKÁŠE BÁRTL A IREN STEHLI

Ireno, můžeš prosím přiblížit, jak ses na počátku sedmdesátých let dostala ze Švýcarska do Československa?

Moje maminka byla Češka a otec Švýcar. Vyrůstala jsem v Curychu, chodila tam na gymnázium, kde jsem v roce 1972 maturovala. Nevěděla jsem ale přesně, co dál studovat, takže moji rodiče mi umožnili jet do Československa, učit se jazyk. Protože jsem sice uměla česky, maminka s námi mluvila česky, ale moje gramatika ani psaní nebyly nic moc. Za toho půl roku jsem si měla uvědomit, co chci dál studovat. Takže jsem přijela do Prahy, v Československu jsem už předtím byla na návštěvách u babičky a dědečka. Ale tohle bylo poprvé na delší dobu, bydlela jsem na koleji na Větrníku a chodila na češtinu pro cizince. Bylo to myšlené na půl roku, jenomže mně se tady začalo strašně moc líbit, ten studentský život a zdejší lidé. Byl to pro mě do té doby nepoznaný svět. Moc se mi líbila Praha, všechny ty zapadlé dvory a městská zákoutí. Pak jsem se zamilovala a to už se mi nechtělo vůbec pryč. Stále jsem hledala způsoby, jak bych tady mohla zůstat, protože tehdy bylo nutné mít povolení k pobytu. Takže jsem začala studovat slavistiku na Karlově univerzitě, ale to nebylo úplně ono. Do toho přišlo setkání s jednou dívkou, Alice Fantová se jmenovala, která měla temnou komoru, dělala fotografkou Akademie věd a měla úžasný ateliér na Malé Straně, kde se scházeli umělci. Alice externě studovala FAMU a říkala: „*No tak začneš fotit a půjdeš taky na FAMU a pak tady v Československu můžeš zůstat.*“ Takže jsem začala houževnatě fotografovat a moc mě to začalo bavit. Zachycovala jsem, co jsem mohla, po nocích jsem se učila vyvolávat filmy a zvětšovat. Po dvou letech pak přišly přijímací zkoušky na FAMU a vzali mě. Vděčím za to taky Honzovi Malému a Dušanu Šimánkovi, kteří mi technicky moc pomohli.

Jaký byl pro tebe příjezd z Curychu do Prahy? To musel být úplně jiný svět.

Byl to úplně jiný svět! Ale hodně zajímavý svět. Mně se tehdy především zdálo, že vztahy mezi lidmi jsou zde mnohem vřelejší nežli ve Švýcarsku, což byla možná úplná iluze, ale tak mi to tehdy připadalo. Taky jsem se vnitřně dostala někam domů, hrozně se mi líbila čeština, ve které jsem znala všechny pohádky, co nám maminka četla. Všechno mi to tu bylo blízké.

S jakým souborem ses tehdy na FAMU hlásila?

S přítelem jsme hodně jezdili na Slovensko, tam jsem nafotila práci o místních lidech. Formálně myslím velmi jednoduchou. A některé snímky z tanečních, které jsem tehdy už určitou dobu fotografovala.

Jak sis vybírala svoje fotografická témata? A jak tě napadlo některá z nich opravdu dlouhodobě sledovat? Byl to tvůj koncept od začátku, nebo to prostě vyplynulo ze situace?

To vyplynulo, neplánovala jsem to. Ale mě třeba ty taneční zajímaly a bavily a všechna ta témata pro mě měla jakousi magnetickou přitažlivost. Konceptně jsem o tom tehdy až tak moc nepřemýšlela. Tak jsem chodila několik let i ke krejčímu Slámovi, protože mě jeho osobnost velice zaujala.

Jak ses s krejčím Slámou seznámila?

Chodila jsem tehdy velmi často za Dušanem Šimánkem a Honzou Malým do jejich ateliéru na Žižkově. Žižkov mě úplně uchvátil, procházela jsem stále dokola jeho ulicemi. Tam jsem začala fotografovat i Libunu, obchody, výlohy a různé místní obyvatele. Jednou jsem tam fotila jakéhosi Karla a ten mě na ulici seznámil s krejčím Slámou. Sláma povídal, abych se na něj taky přišla podívat, tak jsem za ním šla.

Čím tě Sláma zaujal?

Byl strašně svůj. Žil v malém pokojíčku, kde byl občas velký nepořádek. Tam jedl, šil, spal a přijímal různé zákazníky, z nichž někteří byli skoro až exotičtí. Se všemi jednal velmi laskavě, byl velice milý člověk, který si nádherně užíval svůj život.

Soubor o Slámovi je taky specifický tím, že většina příběhu se odehrává opravdu v jedné místnosti. Jaké to pro tebe fotograficky bylo?

V té jediné místnosti jsem viděla nesmírné bohatství detailů. Každá návštěva mne obohatila o nové vizuální zážitky. Tehdy mne obecně zajímalo, je-li možné zachytit každodenní život na malém prostoru aniž by se fotografie opakovaly. Nad tím jsem při fotografování hodně přemýšlela.

IREN STEHLI IN AN INTERVIEW WITH LUKÁŠ BÁRTL

Slámu jsi také sledovala při jeho cestách do hospody a výletech za Prahu...

Bylo to spíš tak, že když jsem krejčího Slámu poprvé viděla na ulici, tak jsem z něj měla určitý dojem. Čím častěji jsem ho navštěvovala, tím hlouběji jsem ho poznávala. Postupně se mi tak otevíral úplně úžasný člověk. Sláma byl velmi poetický, hodně četl, třeba také o Japonsku, jak tam lidé oslavují příchod jara sbíráním kyticí. Sláma se tím inspiroval a jezdil každé jaro na konvalinky za Prahu. Vždycky se na ten výlet celý rok těšil. Navíc byl výtečným tanečníkem. Často mně prosil: „*Pojďte, zavoláme Gábinu,*“ *to byla jeho spolutanečnice, „a vyrazíme v sobotu...“*

Já soubor o krejčím Slámovi zároveň chápu jako paralelu vnitřní svobody v nesvobodném normalizačním Československu. Chápala jsi to taky tak, nebo to vyznění souboru vzniklo až později editací fotografií?

Vždycky mě zajímali lidi, kteří byli individualisti, tak jako byl Sláma. V té šedi, která byla tehdy na ulicích, on úplně zářil. Například si ušil hořčicově žlutý zimní kabát a klobouk z umělé kožešiny. Byl opravdu velmi originální. Ale v souvislosti s krejčím jsem ten socialismus tehdy až tak intenzívně nevnímala. Nesvobodné Československo jsem vizuálně vnímala spíš v souvislosti se svým cyklem pražských výloh, který jsem tehdy intenzívně vytvářela. Krejčí pro mě byl prostě absolutně jiný než ta běžná „masa“ lidí. Proto mě zaujal, a proto jsem ho měla ráda.

srpen 2017

Iren, could you please tell us how, in the early 1970s, you ended up leaving Switzerland for Czechoslovakia?

My mum was Czech and my father Swiss. I grew up in Zurich, and went to secondary school there. After I graduated, in 1972, I didn't know exactly what I wanted to study next, so my parents made it possible for me to go to Czechoslovakia, to learn the language. Though I could speak Czech – Mum spoke Czech to us when we were kids, my grammar and written Czech were weak. During my six months in Czechoslovakia, I was supposed to make up my mind about what I wanted to study. So, I came to Prague. I'd been to Czechoslovakia before, on visits to my grandparents. But this was the first time I would stay for a longer period. I lived in a student dormitory at Větrník, and attended Czech classes for foreigners. It was supposed to be for six months, except that I began to like it here very much – the student life and the local people. It was a time for me to get to know the world. I loved Prague, all the hidden courtyards and other parts of the city which were off the beaten track. Then I fell in love, and no longer wanted to leave. I kept looking for ways to be allowed to stay here, because in those days it was especially hard to get a residence permit. Consequently, I began to take a course in Slavonic Studies at Charles University, but that was not quite for me. And in the middle of it all I met a girl called Alice Fantová, who had a darkroom, and worked as a photographer for the Academy of Sciences. She had a fantastic studio in the Lesser Town, where artists used to gather. Alice, who was a part-time student at the Film and Television School of the Academy of the Performing Arts (FAMU) in Prague, told me: 'Well, you'll begin to take photographs, and you'll also go to FAMU, and then you can stay in Czechoslovakia.' So, I began to photograph like mad, and I started to enjoy it immensely. I took photographs of whatever I could. At night, I learnt how to develop film and to enlarge and print photographs. Two years later, I took the entrance exams to FAMU, and was accepted. I am also indebted to Jan Malý and Dušan Šimánek for that; they helped me a lot with the technical side of things.

What was it like coming to Prague from Zurich? It must have been a completely different world.It was a completely different world!

IREN STEHLI – Krejčí Sláma

But it was a really interesting world. Mainly it seemed at that time that relationships between people here were much warmer than in Switzerland. Perhaps that was a total illusion but that's how it seemed to me back then. Also, I felt as if I'd somehow come home. I really loved Czech, the language in which I'd heard all the fairy tales Mum used to read to us. Everything here was familiar.

What was the set of photographs you presented when applying to FAMU?

My boyfriend and I used to travel to Slovakia a lot. And that is where I photographed a set about the locals. It was, I think, very simple in form. And I presented some shots from dancing lessons for young people, which I had been photographing for some time.

How did you choose your topics? And how did it occur to you to pursue some of them over a really long period? Was it your intention from the beginning, or did it stem from circumstances?

It just happened. I didn't plan it. But the dancing lessons interested me, and amused me, and I found all the topics somehow magnetically attractive. At the time, I never really thought about anything conceptually. Similarly, for a few years I used to go to visit Sláma the tailor, because as a person he really interested me.

How did you meet Sláma?

I often used to go and visit Dušan Šimánek and Jan Malý in their studio in the Prague district of Žižkov. I was completely taken with Žižkov. I used to walk through its streets over and over again. That's also where I started to photograph Libuna, the shops, the shop windows, and various locals. Once I photographed a guy named Karel and he introduced me on the street to Sláma the tailor. Sláma said I should also come and look at his place sometime, so I did.

What in particular was it about Sláma that fascinated you so much?

He was absolutely his own man. He lived in a little room, which was sometimes really untidy. That's where he ate, sewed, slept, and received various customers,

some of whom were pretty exotic. He acted amiably towards everyone. He was a really kind person with a great joie de vivre. The set about Sláma is also special in that most of the story really takes place in one room. What was that like for you photographically? In that one room I saw an astonishing wealth of detail. Every visit there enriched me with new visual experiences. In those days I was generally interested in whether it was possible to capture everyday life in a small space without the photographs repeating themselves. When taking the shots, I thought about that a lot.

You also went with Sláma on his visits to the pub and on trips to the outskirts of Prague...

It was more like when I first saw Sláma on the street I had a certain impression. The more I visited him, the better I got to know him. In that way, an utterly fantastic person was gradually revealed to me. Sláma was very poetic. He read a lot, for instance, about Japan, and how people there celebrate the coming of spring by picking flowers. Sláma was inspired by that, and every spring he used to go to the outskirts of Prague to pick lilies of the valley. He always looked forward the whole year long to that excursion. What's more, he was an excellent dancer. He would often say to me: "Let's ring Gábina and we'll go out on Saturday!" She was his dancing partner.

I see the set about Sláma the tailor also as being about inner freedom in unfree Czechoslovakia under the re-established hard-line Communist regime. Is that how you see it too, or did that meaning of the set emerge only later, with the editing of the photographs?

I have always been interested in people who are individualists, like Sláma. In the greyness of the streets at that time, he absolutely shone. For example, he made a mustard winter coat for himself and a hat of fun fur. He was really original. But in connection with the tailor I didn't notice the socialist regime that much. I visually perceived unfree Czechoslovakia more in connection with my series of Prague shop windows, which I was working on intensively at the time. The tailor for me was just absolutely different from the usual 'mass' of people. That's why he attracted me, and why I liked him so much.

August 2017

Žít svůj život. Dobře navzdory. Do tohoto hesla by se snad dal shrnout základní význam souboru švýcarské fotografky. Zní to možná banálně a samozřejmě, ale každodenní pohled okolo nás nenechává nikoho na pochybách, že život prožitý podle vlastních představ není zdaleka tak samozřejmý. Chuť podívat se v tomto ohledu na sebe sama pak nechám na odvaze každého čtenáře.

K plnému pochopení souboru o žižkovském krejčím je však třeba se vrátit v čase do doby sedmdesátých let minulého století. Iren Stehli (1953) se sice narodila v Curychu, ale její maminka pocházela z Československa, čímž byl zásadně ovlivněn zájem mladé západoevropské dívky o náš region. V době, kdy v zahraničním tisku pomalu řídnu zprávy o okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy a zároveň se zdejší život halí do roucha normalizační šedi, se paradoxně Irena dostává na studia českého jazyka do Prahy. Těžko si lze představit kulturní šok přechodu z moderní a bohaté demokratické země do socialistické střední Evropy. Už tehdy se ale projevilo jedno ze základních osobnostních nastavení autorky, a tím je otevřenost ke světu a upřímný zájem o vše nové či jiné. Snad jedině tak mohla Irena překonat bariéry a zužitkovat tvůrčím způsobem onu rozdílnost.

V Praze také začíná fotografovat a roku 1973 vznikají její první vážněji myšlené snímky. Nedlouho poté je přijata na pražskou FAMU, kde tou dobou nastupuje první opravdu silná generace československých dokumentárních fotografů. A Irena má co zaznamenávat a o čem mluvit. Fascinují ji místa a zvyklosti, které z rodného Švýcarska neznala, a fotografuje tak například lekce tanečních nebo svérázný rybí bufet na Václavském náměstí. Nefotografuje však jev, problém či téma, ale vždy jí jde v první řadě o člověka ukotveného v konkrétních souřadnicích dané životní situace. Historička fotografie a tehdejší pedagožka FAMU Anna Fárová (1928–2010) proto v jejím případě nehovoří ani tak o dokumentární fotografii, ale spíše o fotografickém eseji. K němu je třeba dlouhodobé a systematické práce, kterou Irena jistě nepostrádala a nepostrádá. Její fotografické cykly tak postupně zaznamenávají čím dál delší časové úseky. Jako by vlastní fotografie byla jen jakýmsi vedlejším produktem jejího života. Nejdéle sledovala romskou dívku a ženu Libunu Sivákovou, přičemž celý cyklus ukončila Libunina smrt po čtyřiatřiceti letech společné práce. Tak dlouho se nedá fotografovat. Tak dlouho se dá jen společně žít a přitom fotografovat.

Cyklus o krejčím Slámovi začala Irena vytvářet v roce 1976 a uzavřela jej po pěti letech v roce 1981. Vznikal tedy v době nejtužší normalizace, kdy naděje pražského jara vystřídala vnitřní emigrace a rezignace. Většina populace tehdy žila alespoň část svých životů podle pravidel jim nařízených a určených režimem. V tomto ovzduší působil Sláma velmi výstředně. Žil svébytně, chodil netradičně oblékaný, vydělával peníze jen pro sebe, tak aby mu stačily na skrovný život v jedné místnosti, totiž obýváku, kuchyni, ložnici a krejčovském salonu v jednom. Povyražením mu byly výlety po okolí Prahy, pivo s přáteli a společenské taneční večery, protože Sláma byl, vzdor své až pohádkově zavalité postavě, výtečným tanečníkem.

Irena, snad i díky rokům stráveným ve svobodném Švýcarsku, viděla lépe než domácí autoři symbolickou rovinu takovýchto příběhů v rámci totalitního Československa. Slámu tedy nezaznamenávala exoticky, ale se svojí vrozenou laskavostí a lidskostí, zároveň však bez heroického vyznění. Jako by tehdy ani ne třicetiletá autorka velmi dobře chápala, že vnitřní svoboda nepadá z nebe a také že něco stojí. V případě Slámy byla tou daní jistě materiální skromnost, ale také ochota konfrontovat se s většinově nepříliš otevřenou společností. To stojí leckdy hodně sil a leckdy i hodně pocitů osamění.

Přesto je život v jakési vnitřní pravdivosti k sobě samému a v jakési vnitřní svobodě tím, co dává sílu tolerovat druhé a tím vytvářet lepší společnost. Myslím, že v tomto ohledu je cyklus Iren Stehli Krejčí Sláma nejen jedním z nejkrásnějších souborů domácí fotografie vůbec, ale v době plné jiných pout a „nesvobody ve svobodě“ je i více jak třicet pět let po svém vzniku cyklem neobyčejně aktuálním a nadčasovým.

Lukáš Bártl

IREN STEHLI's Sláma the Tailor

Live your own life, despite the times. The motto could perhaps express the fundamental meaning of this set of photographs by the Swiss-born Iren Stehli. It may sound banal to say so, but the everyday view of the world around us should leave no one in doubt that a life lived in keeping with one's own beliefs is hardly to be taken for granted. I therefore leave it up to each reader of this book to decide if he or she has the will and the courage to look at themselves in that regard.

In order to truly understand this set of photographs about a Žižkov tailor, however, we have to go back to the 1970s. Irena, as her Czech friends call her, may have been born in Zurich in 1953, but her mother comes from Czechoslovakia. And this had a fundamental influence on the interest that she, a young West European girl, took in the country. At a time when the Western press was running fewer and fewer stories about the 1968 Warsaw Pact military intervention in Czechoslovakia and the subsequent Soviet occupation, and when life here was already clothed in the greyness of the re-established hard-line Communist regime and its policy of 'normalization', Irena came to Prague to study Czech. It is hard to imagine the culture shock she experienced having arrived in socialist Czechoslovakia from a rich, modern, democratic country. Already at that time, however, some of her basic character traits were evident – namely, an openness to the world and a sincere interest in everything new or different. Perhaps that was the only way Irena could surmount the barriers and make creative use of the differences.

It was in Prague that she began to photograph, and in 1973 she made her first seriously thought-out photos. Shortly afterwards, she was accepted to the Film and Television School of the Academy of the Performing Arts (FAMU) in Prague. That was also when the first truly strong generation of Czechoslovak documentary photographers was just beginning to attend FAMU. And Irena really did have something to record and express. She was fascinated with the places and customs she had never experienced in her native Switzerland, and she thus photographed, for example, dancing lessons and an unusual snack bar on Wenceslas Square, which specialized in fish. But she was not photographing phenomena, problems, or themes. No, she was interested first and foremost in people rooted in the real circumstances of their lives. That is why Anna Fárová (1928–2010), a historian of photography and at that time a teacher at FAMU, did not describe Irena's work as documentary photography, but as photo essays. Such projects require long-term systematic work, and that has always been Irena's approach. Her photographic series thus

gradually recorded longer and longer periods. It is as if the photographs were only by-products of her life. Her longest-lasting series records the life of a Romani girl, Libuna Siváková, as she becomes a woman. The series ends with Libuna's death, bringing to a close 34 years of working together. One cannot merely photograph over such a long period; during so many years one can only live together and take photographs as something secondary to that.

Irena began the series about Sláma the tailor in 1976, and finished it, five years later. It was made, then, during the most oppressive years of the normalization regime, when the hope engendered by the Prague Spring reform movement had given way to 'inner emigration' and resignation. Most of the Czechoslovak population at that time lived at least part of their lives by the regime's rules. In this atmosphere Sláma seemed to be very eccentric. He lived life his own way. He dressed unusually, and made money only for himself, just enough for his modest life in one room, which served him as a sitting room, kitchen, bedroom, and tailor's shop. His idea of fun consisted in excursions to the outskirts of Prague, having a beer with friends, and evenings spent dancing. And Sláma, despite his almost fairy-tale corporeality, was an excellent dancer.

Irena, thanks perhaps also to her years spent in free Switzerland, was more able than local photographers to see the symbolic side of such stories in the context of totalitarian Czechoslovakia. Consequently, she did not photograph Sláma as if he were something exotic. Instead, she looked at him with her innate kindness and humanity, without, however, portraying him as a hero. It was as if she, though still in her twenties, well understood that inner freedom does appear out of the blue, that it comes at a cost. For Sláma that cost was the humble conditions in which he lived, and also a willingness to confront a not particularly open majority society. That sometimes requires a lot of strength and putting up with many feelings of loneliness.

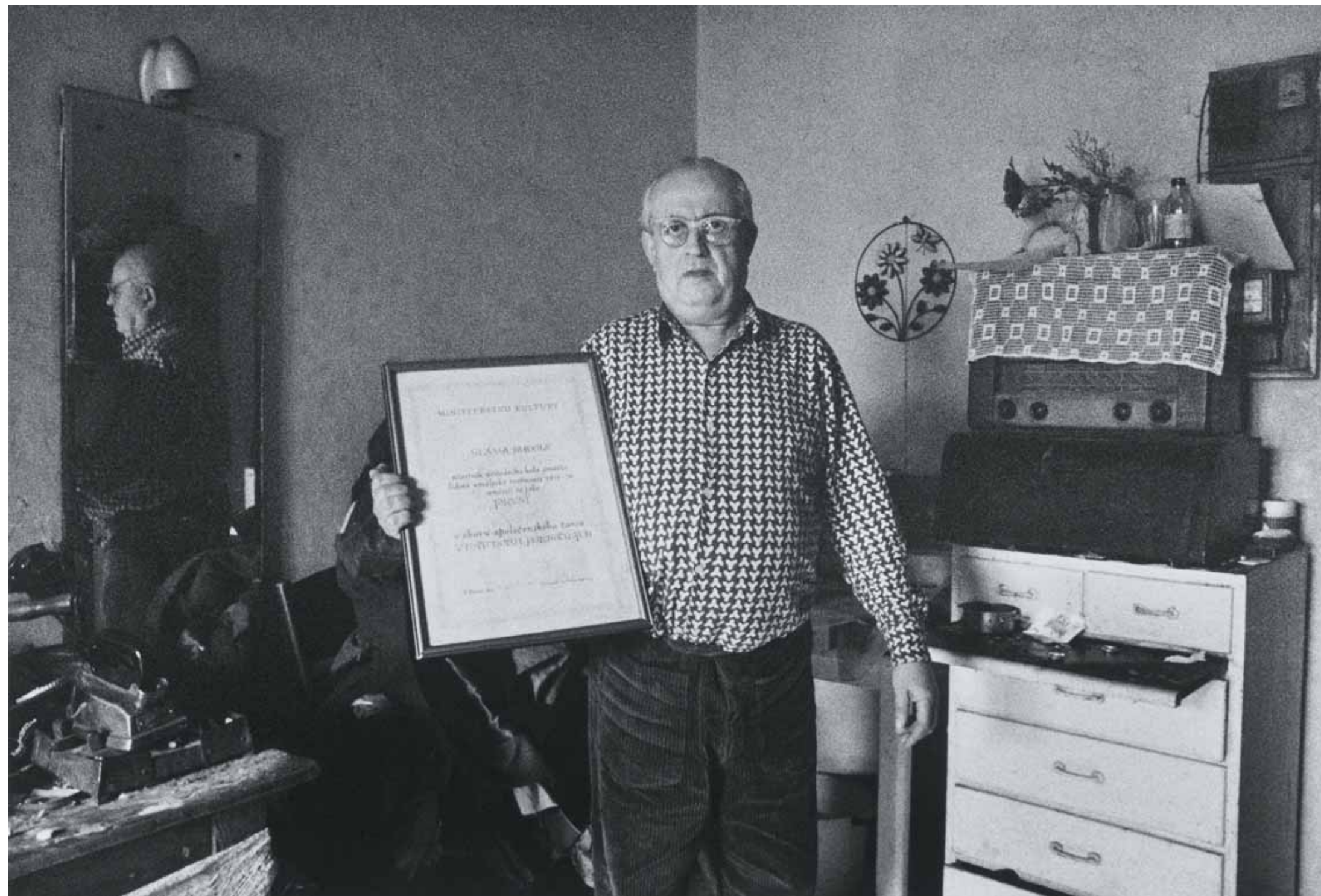
Nevertheless, a life led in a kind of inner truthfulness towards oneself and in a kind of inner freedom is what gives one the strength to tolerate others and thus to create a better society. I think that in that respect Irena's Sláma the Tailor series is not only one of the most beautiful sets of Czech photography ever made, but today, in times full of restrictions of a different nature from those that existed under the previous regime, and in the absence of freedom in freedom, the series, though made almost forty years ago, is unusually relevant to the present day. It is in fact timeless.

Krejčí Sláma / Sláma the Tailor

Cekaj na
meku na
ulici kam
me najdete

R SLAMA
KREČ







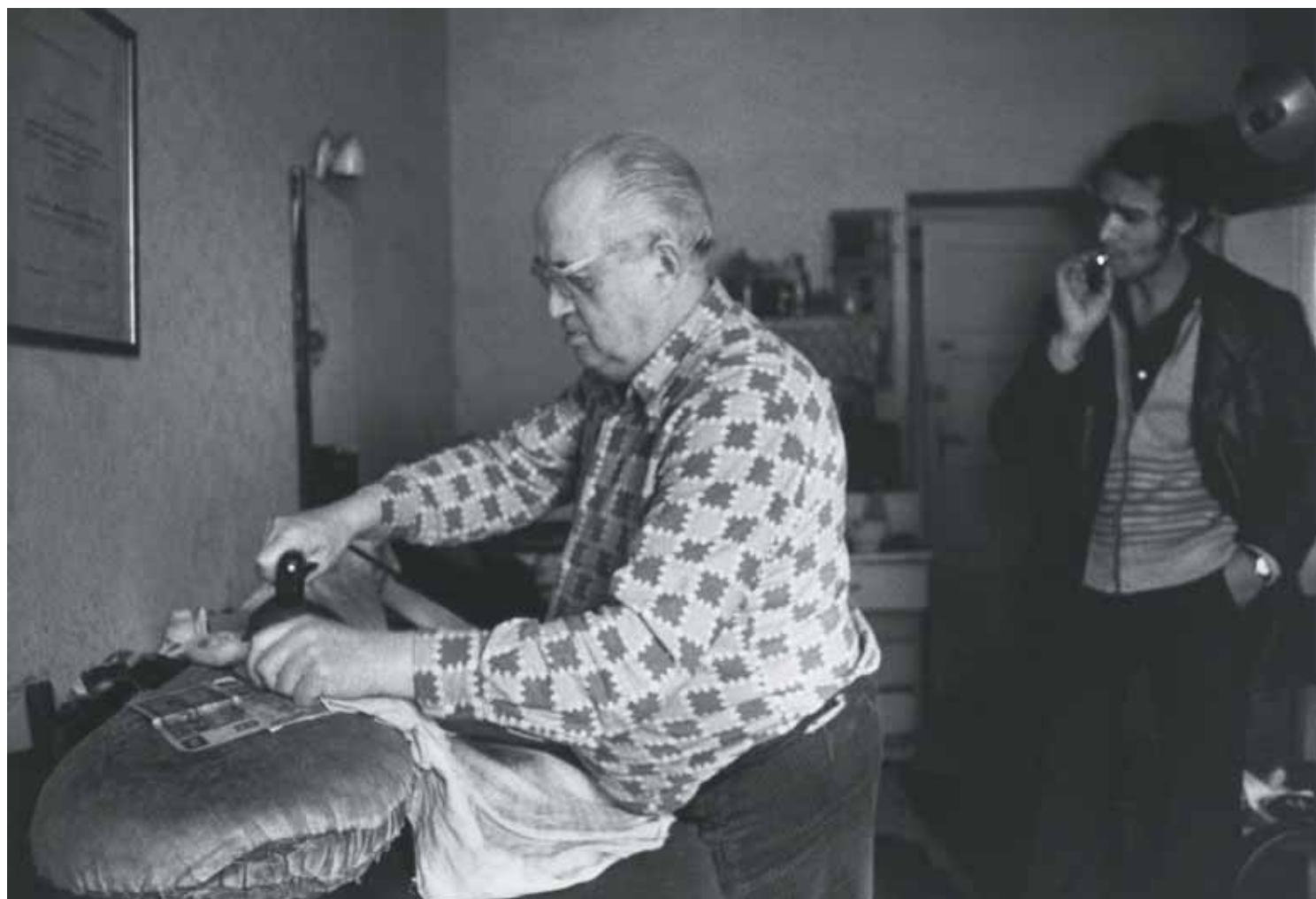








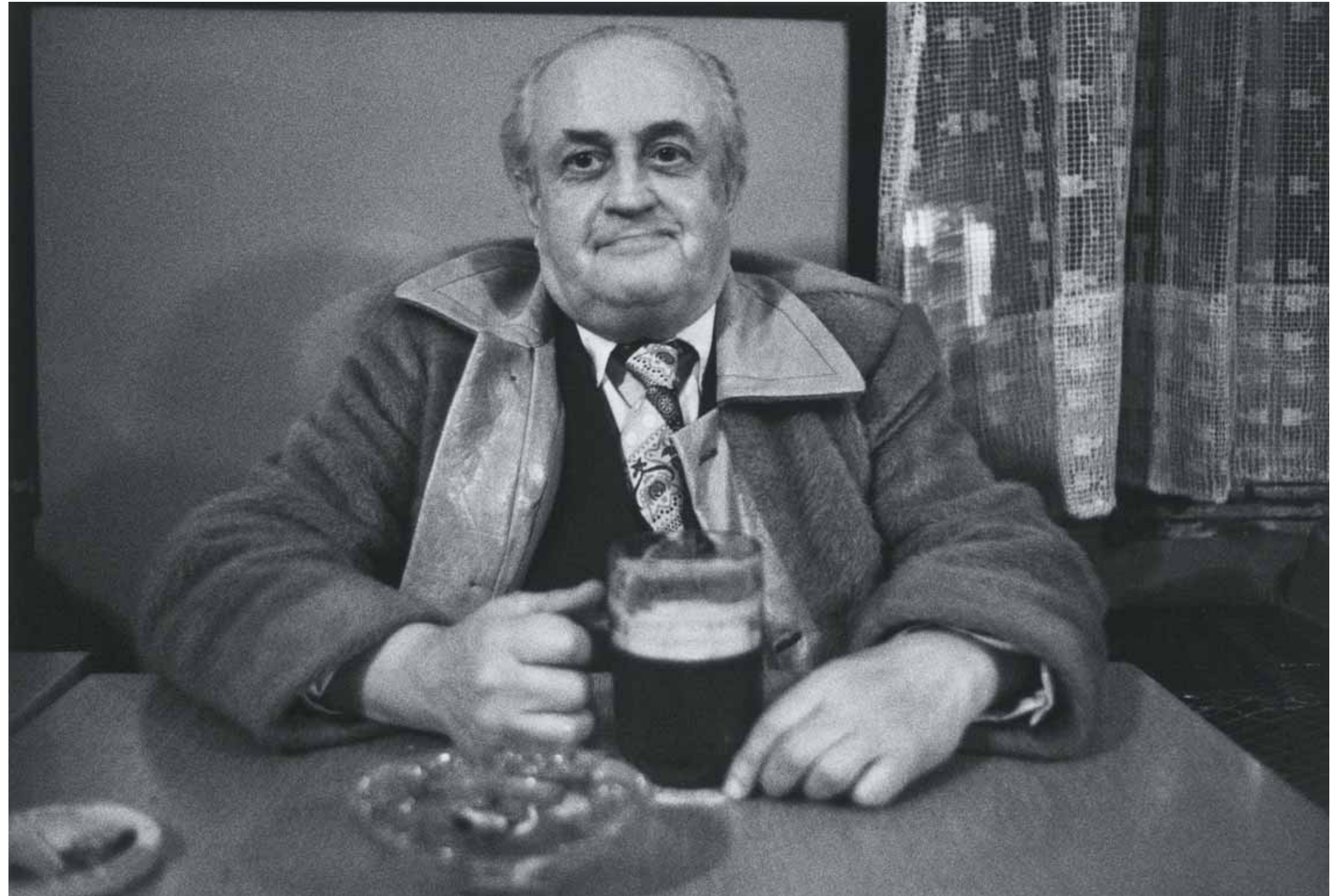














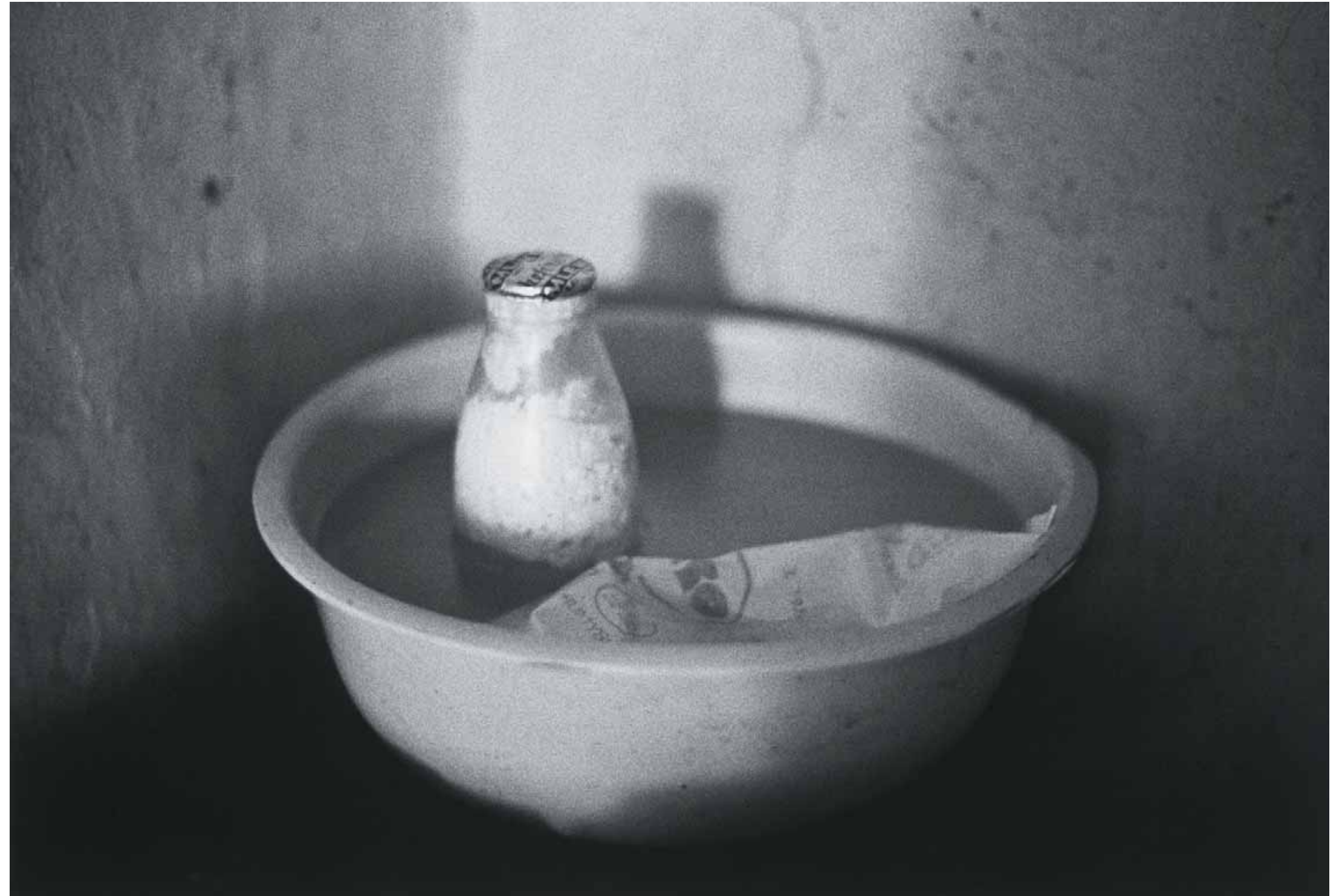












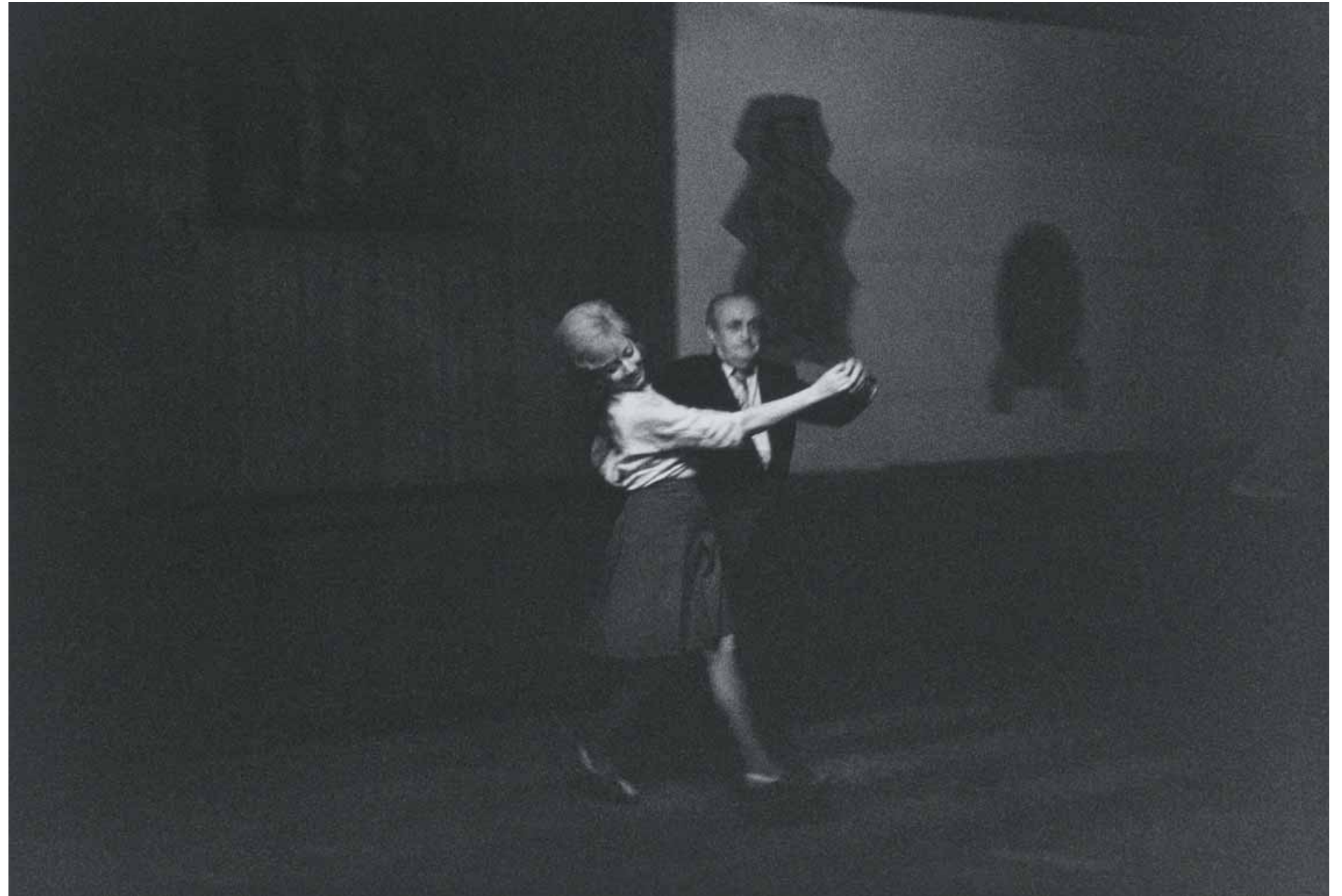




























Za památkářský přístup k dokumentární fotografii

Fotografie má jako médium několik fascinujících vlastností, o kterých byly napsány metry a metry teoretických textů. Při určitém zjednodušení, kterého jsem si dobře vědom, můžeme mluvit především o její schopnosti věrně reprodukovat skutečnost v její úplnosti a pak o její schopnosti tuto realitu zafixovat v přesně daný okamžik. Každá fotografie, ať bychom chtěli či ne, musí být určená těmito „souřadnicemi“, tedy místem a časem vzniku. Toho si byli fotografové dobře vědomi a prakticky hned po zrodu média jej začali využívat jako ideální prostředek dokumentace stavu věcí.

Fascinující je ale také to, že na rozdíl například od řeči je fotografie velmi univerzální sdělovací prostředek. Každý člověk, obeznámený alespoň v základu s principy fotografie, je schopen identifikovat obrazy na snímku a přiřknout těmto zmenšeným či zvětšeným otiskům světa stejný význam, jako měly skutečné předměty vyfotografované autorem snímku. Jednoduše řečeno, vyfotografovaný strom „přečte“ jako strom stejně tak Čech jako Maďar, Japonec či Australan. Fotografie je vizuálním esperantem a překonala tak alespoň zčásti dávné babylonské prokletí.

Pochopitelně ne všechny významy snímku jsou tak snadno čitelné jako zachycený obraz stromu a fotografové tak v průběhu dějin média začali pracovat s čím dál tím složitějšími významy skrytými v obrazu. Ty si vyžadovaly větší a větší faktografickou znalost reálií, aby byl obraz čitelný v celé jeho informační hloubce, tak jak byl autorem zamýšlen. Tedy rozpoznat strom dokáže téměř každý, ale určit, že se jedná například o lípu, už jen někdo, a pochopit, že fotografie může mít symbolickou rovinu, například jako obraz českého národního stromu, už dokážou jen lidé, kteří tento fakt – předaný ústně či písmem – znají.

Situace se stane ještě složitější, když fotografové přestanou pracovat pouze s jediným snímekem, ale začnou vytvářet cykly vzájemně provázaných fotografií. Informace je pak předána nejen jednotlivými snímky, ale také kontextem, který vzájemně vytvářejí, jejich pořadím, velikostí a tak dále. Přesně tak funguje dokumentární fotografie.

Myslím, že v českých dějinách umění najdeme do dnešních dnů vlastně jen jednu opravdu silnou generaci dokumentárních fotografů. Byli to studenti a absolventi pražské FAMU z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, Žáci Anny Fárové (1928–2010), Jána Šmoka (1921–1997) a Pavla Štechy (1944–2004), kteří pochopili uvedené vlastnosti média, a zároveň jim všudypřítomná normalizace nabízela nespočet témat na zpracování. To vše umožnilo autorům jako Pavel Šecha, Jaroslav Bárta (nar. 1948), Jan Malý (1954–2017), Ivan Lutterer (1954–2001), Dušan Šimánek (nar. 1948), Dana Horníčková (nar. 1945), Libuše Jarcovjáková (nar. 1952), Jiří Poláček (1946–2016) či Iren Stehli vytvořit dodnes platné dokumentární cykly, které vypovídají nejen o konkrétním tématu, ale také

o společnosti té doby celkově. Jejich výpovědi jsou hluboké a mnohvrstvenaté, přitom každý jen průměrně citlivý a sečtělý člověk je schopen v těchto cyklech nalézt více než jen pouhé otisky reality.

Taková práce si od autorů vyžadovala jistou pokoru a chuť sdělovat věci široké veřejnosti. Tato chuť byla pochopitelně silně živena totalitním režimem a vnitřní potřebou zanechat o jeho fungování obrazovou zprávu dalším generacím. Zní to možná pateticky, ale fotografové této doby byli ochotni potlačit své tvůrčí ego ve prospěch čitelnosti jejich výpovědi. Věc, dnes, kdy většina dokumentaristů pracuje se složitými konceptuálně pojatými sděleními, jen málokdy k vidění. Není už důležité, o čem se mluví, ale kdo a jak o věci mluví. Dokonce se tak přistupuje k mnoha starým dílům již nežijících autorů, která reinterpretojí kurátoři jejich výstav, mícháním více souborů dohromady, jiným řazením fotografií či změnou jejich formátu. Úcta k původní výpovědi je malá, přiblížit výsledek dnešnímu publiku prahnoucímu po pestrosti a nezřídka povrchní zajímavosti jako by bylo někdy důležitější. Tak to tedy vidím já a subjektivitou svého názoru se netajím.

Když jsem připravoval červnovou výstavu Iren Stehli v Ostravě, ukázala mi doma fotografické knihy, které vytvářela jako studentka a absolventka pražské FAMU. Zaplesal jsem tehdy radostí. Byla v nich zakonzervovaná nejen informace samotná, ale také způsob podání této informace. Taková byla i kniha o Slámovi; jednoduchá, bez grafické úpravy, založená pouze na fotografiích, jejich řazení a velikosti. Informace, kterou kniha nesla, byla mimořádně hluboká a přitom srozumitelná a netýkala se zdaleka jen krejčího Slámy, ale zřetelně hovořila také o době, kdy Sláma žil. O dobovém přemýšlení autorky nad tématem hovořil zase způsob zpracování fotografické knihy. K cyklu o krejčím Slámovi jsme tedy s pětatřicetiletým odstupem přistoupili až s památkářským respektem a pokorou a v obrazové části knihy předkládáme čtenáři sdělení zakonzervované v čase. Je tu tak s námi nejen krejčí Sláma, ale také společnost doby normalizace a především mladá švýcarská fotogračka přemýšlející nad celým komplexem těchto vztahů při tvorbě své školní knihy. Fotografie je fascinující médium.

Lukáš Bártl

For a Preservationist Approach to Documentary Photography

As a medium, photography has a few truly fascinating properties. Reams of theoretical works have been written about them. With just a bit of simplification, we can talk about its ability to faithfully reproduce reality in its entirety and then about its ability to capture and freeze a precise moment. Each photograph, whether we want it to be or not, is determined by these ‘coordinates’, that is, time and place. Photographers have long been aware of this, and began, practically with the birth of the medium, to use photography as the ideal means to document the way things really are.

Another fascinating aspect is that, unlike, say, speech, photography is a nearly universal means of communication. Anyone who is at least a bit familiar with the basic principles of photography is able to identify the images in a photo, and then to assign to these reduced or enlarged imprints of the world the same meaning as those of the real things captured by the photographer. In short, a photographed tree is ‘read’ as a tree, whether by a Czech, a Hungarian, a Japanese, or an Australian. Photography is a visual Esperanto and it thus overcame, at least in part, the ancient curse of Babylon.

Of course, not all the meanings of a photograph are as legible as the captured image of a tree. And thus in the course of the history of the medium photographs began to work with the increasingly complex meanings hidden in the picture. These required ever greater factual knowledge of the real world in order to make the picture readable in all its informational depth, as intended by the photographer. In other words, almost anyone can recognize a tree, but to determine whether it is, say, a lime tree, is something fewer people can do. And to understand that the photograph may have a symbolic level, for example, as a picture of the Czech national tree, is something that only people who are aware of that fact, having been told it or read it, can know.

Things become even more complicated when photographers stop working with only one photograph, and begin to make series of interlinked photos. Information is then passed on not only by the individual photos but also by the context that they help to create by means of their order, size, and so forth. That is exactly how documentary photography works.

I think that in Czech art history we can still find actually only one truly strong generation of documentary photographers. They were students and graduates of the Film and Television School of the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague in the late 1970s and early 1980s, pupils of Anna Fárová (1928–2010), Ján Šmok (1921–1997), and Pavel Štecha (1944–2004), who understood these properties of the medium, and were also offered countless topics to work on by the ubiquitous ‘normalization’ policy of the regime. All of that made it possible for photographers like Pavel Štecha, Jaroslav Bárta (b. 1948), Jan Malý (1954–

2017), Ivan Lutterer (1954–2001), Dušan Šimánek (b. 1948), Dana Horníčková (b. 1945), Libuše Jarcovjáková (b. 1952), Jiří Poláček (1946–2016), and Iren Stehli (b. 1953) to make various documentary series that have remained relevant to this day, telling us not only about their particular topics but also about the society of that period as a whole. Their testimonies are many layered and therefore profound, yet any normally sensitive and well-read person can find more in these series than mere imprints of reality.

Work of this sort demands a certain humility from its photographers, and also a desire to communicate with the general public. This desire was of course strongly fed by the totalitarian regime and by an inner need to bequeath to future generations a pictorial report about how that regime operated. It might sound melodramatic, but the photographers of that period were willing to suppress their creative egos in favour of the comprehensibility of their testimonies. This is something which today, when most documentary photographers work with complicated conceptually conceived messages, is rarely seen anymore. What is being talked about is, apparently, no longer important. Instead, who is making the statement and how they do it seem to be what matters. In fact, this is now the approach to many older works of photographers who are no longer alive. They are reinterpreted by curators of exhibitions of their photographs, by mixing several sets together, arranging the photos in different orders, or changing their formats. Respect for the original statement is rare. It sometimes seems that for them the most important thing is to make the result comprehensible to the general public, which longs for colourfulness and what is often merely superficial. That, at least, is how I see it, and I readily admit that my views are subjective.

When I was organizing her Ostrava exhibition in June 2017, Iren showed me the photo books she had made as a student and after graduating from FAMU. I rejoiced. Preserved within them was not only the information itself, but also the means of presenting it. Such is the book about Sláma: simple, without any graphic design, based solely on the photographs, their arrangement and size. The information that the book carries within it is extraordinarily profound and intelligible, and it is by no means only about Sláma the tailor. Rather, it speaks clearly about the times in which he (and Iren) had lived. The way the photo book is made, on the other hand, says something about the photographer’s thinking about the topic at that time. Today, about forty years later, we have therefore approached the series about Sláma the tailor with almost a preservationist’s respect and humility and, in the picture part of our publication, we present readers’ messages that have also been preserved in time. Thus, not only is Sláma the tailor with us, but so too is the society of the normalization years and, mainly, the young Swiss photographer who was thinking about the whole complex of these relationships while making her photo book for school. Photography is indeed a fascinating medium.

IREN STEHLI : **Krejčí Sláma/Sláma the Tailor**

Foto/Photos © Iren Stehli

Maketa knihy vytvořené v roce 1982/Original dummy (1982): Dušan Šimánek, Iren Stehli

Současná realizace/This edition: Lukáš Bártl, Robert Helbich, Barbara Zemčík

Text/Texts © Lukáš Bártl

Jazyková redakce/Czech copy-editing: Milan Kudyn

Překlad/Translation: © Derek & Marzia Paton

Grafická úprava/Graphic design: © Barbara Zemčík

GALERIE **VALCHAŘSKÁ**

Tisk/Printed by Tiskárna Helbich, a. s., Brno

Vydavatel/Published by Tiskárna Helbich, a. s. / Galerie Valchařská

Brno 2017

antalis^{TEAM}
Just ask Antalis

Publikace byla vytištěna na papíru

NOVATECH MAT 150 g/m²,

který je vyráběn společností UPM

a prodáván společností Antalis s.r.o.

[www. antalis.cz](http://www.antalis.cz)

ISBN 978-80-906694-3-7

