

Představy komunity

# KAMERU VŠEM!



# CAMERAS FOR ALL!

Imagined Community

1. 6. 2021 — 30. 6. 2021

etc. galerie, Sarajevská 16  
Praha 2 / Prague 2

Kurátor:  
Tomáš Kajánek

Ve výstavním projektu *Kameru všem!* se zaměříme na tvorbu uměleckých kolektivů, jež kriticky přistupují k reprezentačním strategiím pohyblivého obrazu. Promítací pásma představí skupiny, které nehledají emancipační potenciál jen ve formě a obsahu uměleckého díla, ale také v podmínkách a způsobu jeho výroby. Problém reprezentace pomocí pohyblivého obrazu byl zdůrazněn na konci 60. let skupinou Medvedkin. Kolektiv vznikl jako reakce na diskusi následující po společné projekci Markerova a Marretova filmu *À bientôt, j'espère*, jenž byl natočen na podporu stávkujících dělníků ve francouzském městě Besançon. Dělníci, kteří byli nespokojeni se zobrazením ve filmu, společně založili filmový kolektiv s požadavkem sebe-representace. Vedle skupiny Medvedkin z Besançon se podíváme na krátké filmy Rožavské filmové komuny, která používá filmové médium k utváření nové společnosti založené na principech nestátní demokracie, a českého kolektivu Prádelna, jenž problematizuje stereotypní zobrazování lidí v sociální nouzi.

Curator:  
Tomáš Kajánek

The *Cameras for All!* exhibition project will focus on the works of art collectives who critically approach the representational strategies of the moving image. During the course of the screening, we will introduce groups that not only search for emancipatory potential in the form and content of the artworks of art but also in the conditions and manner of their production. The problem of representation through moving image was emphasised in the late 1960s by the Medvedkine group. The collective was created as a response to a discussion that followed a screening of Marker's and Marret's film *À bientôt, j'espère*, filmed to support the striking workers in the French city of Besançon. The labourers, unsatisfied with their representation in the film, established a film collective with a demand for self-representation. In addition to the Medvedkine Group from Besançon, we will also watch short films made by the Rojava Film Commune, which uses the medium of film to create a new society based on the principles of stateless democracy, and the Czech collective Prádelna (Laundromat Collective), which calls into question stereotypical depictions of people experiencing social destitution.

## Kameru všem!

Nerovný vztah mezi zobrazovaným a zobrazujícím pronásleduje pohyblivý obraz od chvíle, kdy byl vynalezen. Jakkoli se povaha (re)produkčních prostředků mění, stejně jako význam přístupu k nim, lze vůbec dosáhnout reprezentační spravedlnosti v podmínkách společenské nerovnosti? „Naše řešení, a my řešení máme, nebyla vůbec diskutována,“<sup>1</sup> namítá rozčarovaný dělník textilní továrny La Rhodiacéta ve východofrancouzském městě Besançon po společné projekci filmu *À bientôt, j'espère* (*Uvidíme se*). Dokumentární film Chrise Markera a Mario Marreta zaznamenává burcování ke stávce v prosinci roku 1967, k akci solidární s lyonskými dělníky. Marker přijel do Besançonu již v březnu 1967, kdy v továrně La Rhodiacéta probíhala stávka, která po dlouhé době dala vzpomenout na proslulé povstání v továrně Renault roku 1947. Stávka získala značnou mediální pozornost i díky tomu, jaký význam dělníci přikládali umění. Sbližování dělnické třídy s kulturou mělo ve městě Besançon dlouhou historii a dělníci řadili přístup k umění mezi svá základní práva. Po rozladění, které dělníci pocítovali ze zachycení jarní stávky novináři, je čekalo další zklamání, tentokrát od filmařů z Paříže. Pracovníkům továrny se nelíbila reprezentace dělnické zkušenosti, která kladla důraz na neúspěch a byla podaná zbytečně rezignovaně a sklíčeně. Marker kritiku po společném promítání filmu přijal konstruktivně a vybídl dělníky k založení umělecké skupiny Medvedkin. Název si vypůjčili od sovětského filmaře Alexandra Medvedkina, jehož snahou bylo učinit protagonisty filmu zároveň i jeho spolutvůrci.

Kolektiv Medvedkin nevznikl jen jako reakce na burčující setkání aktivistických filmařů a nespokojených militantních dělníků, ale především díky místní umělecké komunitě, jejíž byli dělníci součástí. Na předměstí Besançonu vzniká v roce 1959 kulturní centrum CCPPO přibližující umění místním obyvatelům, jehož členové později tvořili velkou část nově se formující skupiny Medvedkin. Vedle anarchistického myslitele Pierre-Josepha Proudhona a utopického socialisty Charlese Fouriera je Besançon také rodným městem bratří Lumièrů. Teoretička a filmařka Isidora Ilić<sup>2</sup> na příkladu filmu *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*Odchod z továrny*) ukazuje problematický vztah výrobního procesu a filmu. Dělníci, kteří opouštějí továrnu, jsou dělníky továrny bratří Lumièrů; díky jejich práci si mohou dva průmyslníci dovolit natočit jeden z prvních filmů. Dělníci nejsou těmi, kdo vytváří svoji reprezentaci.

1 Výrok ze záznamu *Le Chartier* (1968), který vznikl jako audionahrávka společné diskuze tvůrců filmu *À bientôt, j'espère* s dělníky po skončení projekce.

2 Ilić I. *Film As a Means: From Representation To Participation*, *Zidne novine*, Apr. 2015, <http://www.zidne.udruzenjekurs.org/en/brojevi/film-ka0-sredstvo/>. Vyhledáno 10. 5. 2020.

## Cameras for All!

The unequal relationship between those depicted and those depicting has plagued the moving image since it was first invented. However much the nature of the means of (re)production changes – and our approach to it – can we ever achieve justice of representation in conditions of social inequality? “Our solutions, and we do have solutions, weren’t discussed at all,”<sup>1</sup> protests a disillusioned labourer at the Rhodiacéta textile factory in the eastern French city of Besançon following a public screening of *À bientôt, j'espère* (*Be Seeing You*). This documentary by Chris Marker and Mario Marret follows the rabble-rousing before a December 1967 strike in solidarity with labourers in Lyon. Marker came to Besançon in March 1967, during a strike at the Rhodiacéta factory that was the first reminder in years of the famous uprising at the Renault factory in 1947. The strike garnered considerable media attention thanks to the importance that the labourers placed on art. Links between the working class and culture had a long tradition in Besançon, and the workers included access to art among their basic rights. After the irritation the workers experienced following the media coverage of the spring strike, they were in for another disappointment, this time from the Parisian film-makers. The factory workers were unhappy with the film-makers’ representation of the working-class experience, which emphasised failure and took on an unnecessarily resigned, depressed air. After a joint screening, Marker accepted their critique constructively and invited the workers to establish an art group, Medvedkine. The name was a tribute to Aleksandr Medvedkin, a Soviet film-maker who aimed to make his protagonists the co-creators of his films.

The Medvedkine collective wasn’t only created as a response to rousing meetings between activist film-makers and disgruntled militant labourers; most importantly, it was the work of the local artistic community, which also included the workers. A cultural centre, the CCPPO, had been established on the outskirts of Besançon in 1959, bringing art closer to the local inhabitants. Members of the CCPPO later formed a majority of the Medvedkine group. Apart from being the birthplace of the anarchist thinker Pierre-Joseph Proudhon and the utopian socialist Charles Fourier, Besançon was also the birthplace of the Lumière Brothers. Using the example of the film *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*Employees Leaving the Lumière Factory in Lyon*), theorist and film-maker Isidora Ilić<sup>2</sup> demonstrates the

1 Statement from *Le Chartier* (1968), created as an audio recording of a discussion between the makers of *À bientôt, j'espère* and the workers after the screening.

2 Ilić I. “Film as a Means: From Representation to Participation”, *Zidne novine*, April 2015, <http://www.zidne.udruzenjekurs.org/en/brojevi/film-ka0-sredstvo/>, accessed 1 June 2021.

Film, který je z pravidla kolektivním dílem, zastírá procesy, které k jeho výrobě vedou. Dělníci opouštějí svoje pracoviště, zatímco reprezentace jejich práce zůstává skryta. Zůstává skrytý i jejich revoluční potenciál, protože strach z dělnického povstání stále vyvolávala přípomínka Pařížské komuny z roku 1871. Výrobní prostředky průmyslníků splývají s filmovými nástroji a zajišťují výsadní právo na reprezentaci. Dílo skupiny Medvedkin spočívá v odkrývání vykořisťujících vztahů doprovázejících historii kinematografie již od filmových průkopníků. Formální postupy, které jejich vrstevníci v angažovaném filmu 60. let používali, uplatňuje skupina i v rovině sociální. Jak poznamenává filmový vědec Paul Douglas Grant, „skupiny Medvedkin praktikovaly *détournement* k zpětnému přivlastnění zapovězené dominantní kulturní praxe (v tomto případě filmové tvorby) ze (zne)užívání buržoazní kulturu.“<sup>3</sup>

Prvním kolektivním filmem skupiny Medvedkin z Besançon byl středometrážní snímek *Classe de lutte (Třída boje)* dokončený roku 1969. Film začíná záběrem na zádumčivou Suzanne Zedet, dělnici a aktivistku, který si skupina vypůjčila ze snímku *À bientôt, j'espère*. V úvodní části skupina Medvedkin ukazuje střihačský proces, při kterém společně revidují Markerův a Marretův film. Následují nepoužité záběry, jimiž Suzanne ze zmíněného snímku promlouvá. Stejně jako přítakávající Suzannin hlas, který ve filmu *À bientôt, j'espère* sloužil ke stvrzení slov jejího manžela, používá Marker a Marret hlas dělníků k legitimizaci vlastní výpovědi, kterou formálně rámuje celý film pomocí nediegetického komentáře. Z tiché postavy se stává hlavní protagonistka snímku, organizující stávkou v továrně na hodinky Yema. Tam, kde se nedařilo pařížským tvůrcům uniknout etnografickému soucitnému pohledu, přichází skupina Medvedkin s požadavkem sebe-representace založeným na kolektivním subjektu. Z historického hlediska je skupina důležitá také proto, že připomíná významnou úlohu dělníků ve stávkách z května 1968, kteří byli ze zjednodušujícího obrazu studentských stávek vyloučeni.

V úvodní scéně *Classe de lutte* vidíme dělníka s kamerou v ruce za zvuku odražené kulky. Své aktivity chápala skupina Medvedkin jako součást kulturní revoluce, kdy se médium filmu stává zbraní v rukou dělníků. Podobně můžeme nazírat na aktivity Rožavské filmové komuny, která vznikla v roce 2015 ve městě Qamishlo. Práce filmové komuny, kterou tvoří filmaři a pedagogové, představuje nedílnou součást osvobozenického boje v regionu.

problematic relationship between the production process and the film. The labourers work in a Lumière Brothers factory; it is thanks to their labour that the industrialists can afford to make some of the earliest films in history. The workers are not the ones creating their self-representation. Films, which are by their nature collective works, hide the processes that lead to their creation. The labourers leave their workplace while the representation of their labour remains hidden. Also hidden is their revolutionary potential, as fear of a workers' revolution was still alive with the memory of the 1871 Paris Commune. The industrialists' means of production merge with cinematic equipment, ensuring a privileged right to representation. The work of the Medvedkine group consisted in uncovering the exploitative relationships that have plagued the history of cinematography since its earliest days. The formal methods used by their contemporaries in the 1960s were also applied by the group on a social level. As film theorist Paul Douglas Grant notes, “Les groupes Medvedkine practised *détournement* as the reclamation of the forbidden dominant cultural practice (in this case, filmmaking) from the (mis)use of bourgeois culture.”<sup>3</sup>

The first collective film by the Medvedkine Group was the medium-length *Classe de lutte (Class of Struggle)*, completed in 1969. The film begins with a shot of a pensive Suzanne Zedet, labourer and activist, which the group borrowed from *À bientôt, j'espère*. In the opening section, the Medvedkine group demonstrates an editing process through which they revise Marker and Marret's film. The next section features unused shots of Suzanne speaking in the same film. Just as in *À bientôt, j'espère*, her words are used to confirm the words of her husband. Marker and Marret use the voices of the labourers to legitimise their own position, which formally frames the entire film through non-diegetic commentary. The silent figure becomes the main protagonist of the film, organising a strike in the Yema watch factory. Where the Parisian artists failed to escape the compassionate ethnographic position, the Medvedkine Group demanded self-representation on the basis of a collective subject. From the historical perspective, the group is also important in pointing to the important role of factory workers in the strikes of May 1968; labourers were essentially excluded from the simplified perspective of these events as student protests.

In the opening scenes of *Classe de lutte*, we see a worker with a camera in hand, and hear the sound of a ricocheting bullet. The Medvedkine Group understood its activities within the context of cultural revolution, with the medium of film becoming a weapon in the hands of the labourers. We can approach in a similar manner the activities of the Rojava Film Commune, established in 2015 in the city

3 GRANT P. D. *Cinéma Militant: Political Filmmaking & May 1968*, Columbia University Press, 2016, s. 122.

3 P. D. Grant, *Cinéma Militant: Political Filmmaking & May 1968*, Columbia University Press, 2016, p. 122.

Demokratická federace severní Sýrie v Rožavě, v západním Kurdistanu, byla ustanovena autonomní koalici Kurdů, Arabů a Asyřanů během probíhající občanské války v roce 2012. Rožavská revoluce zahrnuje myšlenky představitele Strany kurdských pracujících (PKK) Abdullaha Öcalana vězněného Tureckem. Abdullah Öcalan pod vlivem kritiky, se kterou přišlo ženské hnutí uvnitř PKK, interpretoval národní stát jako utlačující politicko-sociální uspořádání, které reprodukuje patriarchální útlak a vytváří nerovnost. Namísto pokračování v úsilí o založení kurdského národního státu Öcalan navrhl autonomní a decentralizované uspořádání založené na myšlenkách demokratického konfederalismu. Revoluce, při které byla založena Rojava, spočívala v reorganizaci společenských infrastruktur skrze nestátní demokracii na principech ekologické udržitelnosti, rovnosti a společného vlastnictví. Rožavská autonomie zavedla kvóty na participaci žen v politickém životě, duální žensko-mužské spolupředsednictví všech politických organizací a uznání množství jazyků a náboženství v sekulárním systému samoorganizovaných komun.

Podobně jako se CCPPO ve Francii snažilo přiblížit umění dělnické třídě, v Rožavě vznikla síť kulturních center Tev-Çand, která zprostředkovává hudbu, divadlo a vizuální umění. Umění je důležitou součástí rožavské revoluce, protože dokáže vytvářet společnou historii, která byla dlouhou dobu potlačována a vyhlazována. Především písně, předávané v utajení, jsou nositelem kurdské historie, boje a jazyka. Dokumentární snímek *Darên Bi Tenê (Osamělé stromy, 2018)* představuje tento silný vztah obyvatel národně rozmanitého regionu k hudbě. Film *Derwêş* o potulných muzikantech zase zdůrazňuje význam dostupnosti umění, v kterém obyvatelé regionu spatřují obecně sdílené statky náležející celé společnosti. Snímek je dílem studentů filmové akademie, kterou komuna založila, aby vychovala novou generaci filmařů. Vedle vzdělávacích aktivit se komuna věnuje i samotné popularizaci kinematografie. S filmem se pojí tragická událost požáru kina ve městě Amûdê roku 1960. Po celodenním promítání filmu o alžírském osvobozenéckém boji došlo k požáru, při kterém zemřelo více než 200 dětských obětí. Syrská vláda posléze zakázala jakékoliv veřejné připomenutí památky obětí požáru. Činnost komuny si klade za cíl rehabilitovat médium pohyblivého obrazu, které provází břímě masakru. Na výročí této tragické události komuna založila filmový festival. Současně rožavská revoluce, z velké míry založená na emancipaci žen, zapojila ženy do filmového řemesla, což bylo do té doby chápáno jako ostudné. Snímky *Kêra Koh (Neostrý nůž, 2016)* a *Mako Sare (Mako je chladno, 2016)* se zaměřují na důležitost

of Qamishlo. The work of this film commune, which is formed by film-makers and teachers, represents an indelible component of the liberation struggle in the region. Rojava – the Democratic Federation of Northern and Eastern Syria, in Western Kurdistan – was established in 2012 through an autonomous coalition of Kurds, Arabs, and Assyrians during the Syrian civil war. The Rojava revolution put into practice the ideas of the leader of the Kurdistan Workers' Party (PKK), Abdullah Öcalan, a political prisoner in Turkey. Under the influence of critique from the women's movement inside the PKK, Öcalan interpreted the nation-state as an oppressive politico-social arrangement that reproduces patriarchal oppression and creates inequality. Instead of continuing in his efforts to establish a Kurdish nation-state, Öcalan proposed an autonomous and decentralised arrangement based on the ideas of democratic confederalism. The revolution during which Rojava was established consisted in reorganising societal infrastructure through stateless democracy on the principles of ecological sustainability, equality, and common ownership. The Rojava autonomous government established gender quotas for the participation of women in political life, dual male-female co-leadership of all political representation, and the recognition of many languages and religions in a secular system of self-organised communes.

Just as the CCPPO in Besançon attempted to bring art closer to the working class, Rojava has established a number of cultural centres known as Tev-Çand, which provide access to music, theatre, and visual art. Art is an important part of the Rojava revolution, as it can help create a common history that has long been suppressed and erased. It is particularly in songs – transmitted in secret – that Kurdish history, struggle, and language are contained. The documentary *Darên Bi Tenê (Lonely Trees, 2018)* introduces the strong relationships the inhabitants of this ethnically diverse region have with music. *Derwêş*, a film about wandering musicians, emphasises accessibility in art, which the region's inhabitants consider the common property of the whole society. The film is the work of students at the film academy established by the community to foster a new generation of film-makers. An important moment for the film is the tragic 1960 cinema fire in the neighbouring city of Amûdê. After a day-long screening of a film about the Algerian liberation struggle, a fire broke out in the cinema, killing more than two hundred children. The Syrian government later banned any public reminders of the memory of the victims of the fire. The activities of the Rojava Film Commune aim to rehabilitate the medium of the moving image, which still carries the burden of the massacre, and it was on the anniversary of this tragic event that the commune established a film festival. The Rojava revolution, based

ženského hnutí v rožavské revoluci. Zatímco *Kêra Koh* observační metodou sleduje každodenní život dvou starších žen, během kterého sbírají a prodávají zeleninu a tráví společné chvíle, *Mako Sare* nám připomíná vnější podmínky plné násilí. Malebný život v komuně je obklopen brutalitou a mučednictvím Ženských obranných jednotek (YPJ), které stojí v přední linii bránící rožavskou kulturu.

Zoizovací efekt, který se obvykle používá k vytvoření odstupu se záměrem kritického přehodnocení sociální a politické nevyhnutelné danosti, používá naopak komuna ve filmu *Mako Sare* jako prostředek k přizvání diváka do rožavské skutečnosti. Čtvrtá stěna, která zde v úvodní scéně padá, už neodkrývá sociální a politickou konstrukci, ale spíše uskutečňuje avantgardní prolnutí života a umění. Je to možné jen díky odlišnému ideologickému systému, založenému na principech nestátní demokracie, v kterém je umělecké dílo realizováno a distribuováno. Propojování umění a života můžeme sledovat i v celovečerní produkci filmové komuny, kdy se rožavské bojovnice a bojovníci stávají herci hrajícími sami sebe, kteří dost možná padnou v budoucím boji jako mučedníci.

Sílu pohyblivého obrazu spatřuje filmová komuna ve schopnosti transformovat představy o společnosti ve skutečnost. Podobně jako se skupina Medvedkin chopila populární kulturní praktiky, aby ji vysvobodila ze zneužívání buržoazní společnosti, filmová komuna se vymezuje proti převládající filmové produkci, která reprodukuje, podobně jako stát, nerovnosti systému, v jehož rámci funguje. Je logické, že filmová komuna odmítá tradiční produkční režim a nahrazuje ho kolektivním způsobem výroby filmu. Spolupráce je vedena na meta-úrovni i mimo filmovou komunu, kdy se na natáčení filmu podílí celé město či vesnice. Podobně je řešena i distribuce filmových děl, která zahrnuje putovní promítání v rožavských městech a vesnicích. Podle základního prohlášení komuny se „naše náměstí stanou našimi kulturními a uměleckými centry. Naše továrny a restaurace se stanou kinosály.“<sup>4</sup>

Rožavská revoluce byla námětem mnoha reportáží a uměleckých filmů, jejichž autoři si tuto revoluci přisvojují. Obraz, který zahraniční subjekty vytvářejí, však bývá často necitlivý k hodnotám a idejím, za které místní bojují. Povrchní narativ liberální společnosti spočívá v zobrazení kurdských bojovníků a bojovnic jako nevzdělaných, nicméně krásných tváří, které bojují proti ohavným teroristům z tzv. Islámského státu, přičemž ignoruje radikální povahu

as it is on the emancipation of women, has included women in the craft of film, which had previously been considered shameful. *Kêra Koh* (*Unsharp Knife*, 2016) and *Mako Sare* (*Mako is Cold*, 2016) focus on the importance of the women's movement in the Rojava revolution. While *Kêra Koh* is an observational film about the everyday life of two older women, who collect and sell vegetables and spend time together, *Mako Sare* reminds us of external conditions full of violence. The picturesque life of the commune contrasts with the brutality of war and the martyrdom of the Women's Protection Units (YPJ), who stand on the front lines to defend the culture of Rojava.

The estrangement effect, usually used to create a distance with the aim of a critical reconsideration of what might seem socially and politically definite and inevitable, is used by the commune in *Mako Sare* as a means of inviting the viewer into the reality of Rojava. The fourth wall, which is broken in the opening scene, no longer reveals a social and political construct but rather realises the avant-garde merging of life and art. This is only possible thanks to the different ideological system, based on principles of stateless democracy, in which the artwork is realised and distributed. Connections between life and art can also be observed in the feature-length production of the film commune, in which the fighters of the Rojava commune become actors playing themselves – they may well die as martyrs in future conflicts.

The commune believes that the power of the moving image rests in its capacity to transform ideas about society into reality. Just as the Medvedkine Group grasped a popular cultural practice to liberate it from abuse by bourgeois society, the film commune takes a stand against the dominant mode of film production, which reproduces – as does the state – the inequality of the system in which it operates. It is therefore logical for the commune to reject the traditional production regime, and to replace it with a collective production process. Collaboration is conducted on the meta level beyond the confines of the film commune: entire villages or cities participate in the making of a film. Distribution is approached in a similar manner, including screening tours through the cities and villages of Rojava. According to a statement by the commune, “the squares of our villages will become our culture and art centres. Our factories and our restaurants will become cinema halls.”<sup>4</sup>

The Rojava revolution has been the subject of a number of reports and art films by artists who have appropriated this revolution for themselves. The image created by the international subjects, however, is often insensitive to the values and ideals for which the locals are fighting. The superficial narrative of liberal society depicts Kurdish

rožavské revoluce a zploštuje identitu obyvatel Rožavy na bojovníky. Právo na reprezentaci je úzce provázáno s dostupností kulturních výrobních prostředků. Filmová komuna nejenže se věnuje šíření nástrojů k sebeprezentaci, ale navíc přišla i s návrhem, jak apropriaci předejít. Zahraniční umělci a filmaři jsou komunou vyzváni ke spolupráci při výrobě filmu, při které jim je nabídnuta zpětná vazba ke scénáři, a komuna požaduje poskytnutí hotového díla k regionální projekci.

Nedostupnost práva na reprezentaci se stává výchozím bodem českého kolektivu Prádelna. Ten vznikl po společné umělecké rezidenci umělkyně Magdaleny Natalie Kwiatkowské se ženami v sociální nouzi v roce 2020. Skupina od počátku řešila způsob podvrtného nakládání s uměleckými privilegii a problémy nehierarchických skupin fungujících v ideologickém systému, který činí vznik kolektivního subjektu obtížným. Umělkyně, které skupinu tvoří, chápou potřebu přiřazování identit na základě jejich společenského statutu jako problematickou. Ženy, které jsou v současném umění přítomny častěji jako objekty uměleckých projektů, se samy chopily kamery, aby svoji identitu hybridizovaly. Stávají se kritičkami umění diskutujícími o participativním umění, které jejich jménem mluví o sociální nerovnosti. Stávají se herečkami, které hrají umělkyně a společně vymýšlejí filmový projekt. Stávají se ženami bez domova a učí se, jak přežít na ulici. Jejich video projekt *Jak vydělat na umělcích* převádí těžkosti společného rozhodování do formální roviny práce. V kolektivu, který se snaží zůstat bezpečným prostorem pro všechny, neustále probíhá sdílení pocitů a pojmenovávání vztahů mezi jednotlivými členkami. Na úrovni pohyblivého obrazu kolektiv řeší tento problém vrstvením filmového díla dodatečnými scénami, které například zobrazují společnou diskuzi nad dosud hotovými úseky. Snaží se tak vyhnout lineárnímu vnímání díla a směřují divácký zážitek vertikálními směry, jako by umělkyně rozporovaly zjednodušující stereotypy o sobě samotných. Prádelna od svého vzniku zpochybňuje představu umění jako něčeho distancovaného od podmínek výroby. Už samotná praxe Prádelny problematizuje dostupnost možností k umělecké činnosti, potažmo práva na reprezentaci. Vedle sociálního a kulturního vyloučení se musí potýkat i se zesílenou materiální náročností, kterou umělecká práce vyžaduje.

Zmíněné kolektivy nám ukazují, že ke způsobu umělecké praxe lze vytvářet alternativy, které se snaží narušit reprodukci nerovností změnou podmínek svého vzniku a sdílení. Zatímco Alexandr Medvědkin doslova rozhýbal obraz ve svém kinovlaku a přivezl kameru dělníkům, byla to až skupina Medvedkin, která

fighters as uneducated but beautiful faces fighting against the awful terrorists of the so-called Islamic State, utterly ignoring the radical nature of the Rojava revolution and reducing the identity of the inhabitants of Rojava to simple fighters. The right to representation is closely related to the availability of cultural means of production. The film commune not only applies itself to disseminating tools for self-presentation but has also come up with a proposal for avoiding appropriation: the commune invites artists and film-makers from abroad to collaborate with them on creating a film, with feedback on the script. The commune then gets the finished product for regional screenings.

The inaccessibility of the right to representation has been the starting point for the Czech collective Prádelna (Laundromat Collective), created in 2020 following a joint art residency by artist Magdalena Natalia Kwiatkowska and a number of women in social distress. From its inception, the group has addressed means of subversively approaching artistic privileges and the problems of non-hierarchical groups operating in an ideological system that makes the creation of a collective subject difficult. The artists who make up the group consider the need to ascribe identities based on their social status as problematic. Women, who are more often present in contemporary art as the objects of the artistic process, take hold of the camera themselves in order to hybridise their identity. They become art critics discussing participative art that speaks of social inequality in their name. They become actresses who play artists and come up with an idea for a film together. They become women experiencing homelessness and learn to survive on the street. Their video project, *Jak vydělat na umělcích (How to Make Money on Artists)* transfers the difficulties of joint decision-making onto the formal layer of the work. In a collective that seeks to be a safe space for all, there is a constant process of sharing feelings and determining the relationships between the individual members. Within the moving image, the collective has addressed this problem by layering their films with additional scenes that depict, for example, group discussions about already completed sections. They thus attempt to avoid a linear perception of the work, directing the viewer's experience vertically, as if the artists were refusing to accept simplifying stereotypes about themselves. Since its establishment, Prádelna has challenged the notion of art as something existing at a distance from the conditions of its production. Their very activity calls into question the availability of opportunities for artistic activity and, by extension, the right to representation. In addition to social and cultural exclusion, they must also face the increased material demands of artistic labour.

si kameru vzala do rukou, a chopila se tak filmového utváření vlastní reprezentace. Provázanost umění s ideologickým rámcem, ve kterém umělecké dílo vzniká a které nutně vedlo ke konfliktu s kolektivním subjektem, krátké trvání skupiny Medvedkin ukončila. Rožavská filmová komuna pokračuje v tradici kolektivní tvorby, kterou však uskutečňuje v transformovaném společenském uspořádání. Umění není v rozporu se společenskou ideologií, naopak spolu synergicky spolupracují. Afirmativní funkce umění by už neměla udržovat stávající stav nerovnosti, ale stvrzovat společnost tvořenou principy nestátní demokracie. Kolektiv Prádelna oproti tomu podvratně využívá systému, ve kterém funguje. Zůstává zatím otázkou, nakolik bude ve své subverzi úspěšný.

Tomáš Kajánek

**Skupina Medvedkin** z Besançon byla tvořena aktivistickými dělníky, kteří se věnovali filmu. Její aktivity spadají do let 1968–1971, během kterých natočila několik středometrážních a krátkých filmů. Na jejich činnost navazovala skupina Medvedkin ze Sochaux.

**Rožavská filmová komuna** je kolektivem filmařů a filmařek působícím v autonomní oblasti Rožava. Byla založená v roce 2015 a natočila řadu krátkých, středometrážních a celovečerních filmů.

**Kolektiv Prádelna** je českou uměleckou skupinou založenou roku 2020, jež se věnuje participativním projektům a pohyblivému obrazu. Ve své práci problematizují stereotypní zobrazování lidí v sociální nouzi.

These collectives show us that it is possible to find alternatives for means of artistic practice – alternatives that aim to disrupt the reproduction of inequalities by changing the conditions of their production and distribution. While Aleksandr Medvedkin literally made the image move in his cinema train, bringing cameras to factory workers, it was only the Medvedkine Group that took the camera into their own hands, assuming responsibility for creating their own representation. The links between art and the ideological frame within which it is created, and which necessarily led to a conflict with the collective subject, ended the short lifespan of the Medvedkine Group. The Rojava Film Commune continues this tradition of collective work, only this time realised in a transformed social arrangement. Art is not in conflict with the social ideology – quite the opposite, it creates a synergetic combination. The affirmative function of art should no longer sustain the current state of inequality; it should confirm a society based on the principles of non-state democracy. The Prádelna collective instead chooses to subversively use the system in which it operates. It remains to be seen how successful their subversive activities will be.

Tomáš Kajánek

**The Medvedkine Group** from Besançon (Groupe Medvedkine de Besançon) was composed of activist labourers who were also active as film-makers. It was active between 1969 and 1971, during which time the group created several medium-length and short films. The Medvedkine Group from Sochaux later followed in their footsteps.

**The Rojava Film Commune** is a collective of film-makers active in the Rojava Autonomous Region. It was established in 2015 and has produced many short, medium-length, and feature-length films.

**The Laundromat Collective** is a Czech art group established in 2020 that focuses on participative projects and moving image. Their works challenge stereotypical depictions of people experiencing social distress.