SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Fotografie předmětů v souvislosti s traumatem na vybraných příkladech umělkyň, které v Polsku tvořily po roce 2000.

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Małgorzata Skrzypczyk

Opava 2020

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Fotografie předmětů v souvislosti s traumatem na vybraných příkladech umělkyň, které v Polsku tvořily po roce 2000.

Object photography in the context of trauma - on selected examples of artists creating in Poland after 2000.

Teoretická bakalářské práce

Małgorzata Skrzypczyk

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński,



Opava 2020

ABSTRAKT:

Práce představuje téma fotografie předmětů v kontextu traumat. Představuje tvorbu vybraných umělkyň, které tvořily v Polsku po roce 2000 a které se touto problematikou zabývají. Výběr příkladů má za cíl ukázat traumata spojená s událostmi z dětství, se smrtí milovaného člověka, se životem občanů města v době, kdy jsou terorizováni vrahem, s krizí v zemi, a také traumata zaznamenaná v archivech Ústavu soudního lékařství Jagellonské univerzity Collegium Medicum. Ve své práci také představuji realitu a změny polské fotografie tváří v tvář s rokem 2000, které ovlivňují její vývoj a mění náhled mladých umělců. Na vybraných příkladech také ukážu, jak běžným jevem se tehdy stalo fotografování předmětu, a jak důležitým a zajímavým nástrojem, umožňujícím vyjádřit se k mnohým otázkám, se pro umělce po roce 2000 předmět stal.

Klíčová slova: předmět, fotografování předmětů, trauma, tvorba, polská fotografie.

ABSTRACT:

The work shows the subject of object photography in the context of trauma. It presents the works of selected artists creating in Poland after the year 2000, who have taken up this issue in their works. The selection of examples is intended to show the traumas related to: childhood events, death of the nearest person, inhabitants of the city at a time when it is being terrorized by a murderer, a country in crisis, and traumas recorded in the archives of the Chair and Department of Forensic Medicine of the Jagiellonian University Collegium Medicum. In my work, I also present the realities and changes in Polish photography in the face of the year 2000, affecting its development and changing the ways of looking at young artists. On selected examples, I also show how common the phenomenon of object photography is then becoming, and how the object became an important and interesting tool for artists to talk about many issues after the year 2000.

Key words: object, object photography, trauma, creation, Polish photography

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2019/2020

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: MgA. Malgorzata Skrzypczyk

UČO: 42662

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Fotografie předmětů v souvislosti s traumatem na vybraných příkladech umělkyň, které v Polsku tvořily po roce 2000

Téma práce anglicky: T: Object photography in the context of trauma - on selected examples of artists creating in Poland after 2000

Zadání: Práce představuje téma fotografie předmětů v kontextu traumat. Představuje tvorbu vybraných umělkyň, které tvořily v Polsku po roce 2000 a které se touto problematikou zabývají. Výběr příkladů má za cíl ukázat traumata spojená s událostmi z dětství, se smrtí milovaného člověka, se životem občanů města v době, kdy jsou terorizováni vrahem, s krizí v zemi, a také traumata zaznamenaná v archivech Ústavu soudního lékařství Jagellonské univerzity Collegium Medicum. Ve své práci se snažím ukázat také realitu a změny v polské fotografii v roce 2000, které měly vliv na její rozvoj a na změnu náhledu mladých tvůrců, spočívající v upnutí se na osobní příběhy. Na vybraných příkladech také ukážu, jak běžným jevem se tehdy stalo fotografování předmětu a jak důležitým a zajímavým nástrojem, umožňujícím vyjádřit se k mnohým otázkám, se pro umělce po roce 2000 předmět stal.

Literatura:

Barthes, Roland. *Imperium znaków.* Warszawa, 2012.

Bessel, van der Kolik. *Strach ucieleśniony. Mózg umysł i ciało w terapii traumy.* Warszawa, 2019.

Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość.* Warszawa, 2010.

Gołaszewska, Maria. *Estetyka współczesności.* Kraków.

Krajewski, Marek. *Są w życiu rzeczy...Szkice z socjologii przedmiotów.* Kraków, 2013.

Krajewski, Marek. *W stronę socjologii przedmiotów.* Poznań, 2005.

Mazur, Adam. *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku.* Kraków, 2012.

Mirczak, Katarzyna. *et(h)er.* Warszawa, 2012.

(ed.) Grzegorz, Borkowski, Adam, Mazur, Monika, Branicka. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000.* Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008.

Nowicki, Wojciech. *Dno oka. Eseje o fotografii.* Warszawa, 2010.

Potocka, Anna Maria. *Fotografia.* Warszawa, 2010.

Rosenblum, Naomi. *Historia fotografii światowej.* Bielsko-Biała, 2005.

Rouille, Andre. *Między dokumentem a sztuką współczesną.* Kraków, 2004.

Semczuk, Przemysław. *M jak morderca. Karol Kot-wampir z Krakowa.* Warszawa, 2019.

Sontag, Suzan. *O fotografii.* Kraków, 2009.

Zydorowicz, Jacek. *Artystyczny wirus.* Warszawa, 2005.

Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński

Datum zadání práce: 19. 3. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 20. 3. 2020

.....

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že práci jsem vypracoval samostatně za použité literatury a pramenů uvedených v seznamu použitéliteratury.

Souhlasím, aby tato bakalářská 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.

Poděkování patří MgA. Janu Brykczyńskému za jeho neocenitelnou pomoc při psaní této práce.

Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a všem pedagogům Insitutu tvůrčí fotografie, kamarádům a kamarádkám, které jsem zde našel, za jejich pomoc a inspiraci.

Małgorzata Skrzypczyk ,Opava 30.03.2020

Obsah

Úvod.....8

I. Definice, trendy w polské fotografii kolem roku 2000.....9

Předmět.....11

II. Vybrané realizace polských umělců v kontextu předmětu.....13

III. Fotografie předmětu v kontextu traumatu – vybrané realizace polských umělkyň.....24

Trauma…….…..24

Katarzyna Mirczak „Narzędzia zbrodni”……...25

Karolina Jonderko, „Autoportret z matką”……....28

Antonina Gugała „Historie”……...34

Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt,LOLO…….40

Marta Zgierska: „Post”……..46

Shrnutí……...….52

Seznam literatury…….…..53

Internetové zdroje:…….55

Jmenný rejstřík……..58

Úvod

Před několika lety připravovala jsem fotografický cyklus o rodinných suvenýrech. Během shromažďování předmětů uvědomila jsem si, že jejich životnost je daleko delší než lidský život. Objekty mění své vlastníky, jsou předávány z generace na generaci jako objekty nesoucí sentimentální hodnotu, vzpomínky. Sledujeme je, když si chceme vzpomenout na nějaké chvíle, oživit minulost nebo lidi, kteří zemřeli. Existují také objekty, z kterými kontakt vyvolává hrůzu, strach či nepohodlí. Způsobují, že se v nás budí traumata. Ve své práci se zaměřím na tuto jejich skupinu – ukážu, jak je problém realizován pomocí fotografie.

Téma fotografování předmětu je velmi složité a podstata fotografování předmětu souvisí se samotným vznikem fotografie. V této práci bych se však chtěla soustředit na objekty v cyklech použitých pro vyprávění příběhů.

Abych ukázala šíři tohoto jevu a podmínky, které měly dopad na jeho vývoj v polském fotografickém světě, v první kapitole představím trendy, hlavní jevy a možnosti, které začaly kolem roku 2000 být dostupné pro mladé tvůrce, které nepochybně ovlivnily jejich percepci. Uvádím zde, co způsobilo, že začali realizovat subjektivní představení týkajících se zároveň sociálních i osobních otázek.

Následující kapitola ukazuje, jak široké možnosti vyprávění dává objekt použitý v cyklu. V této kapitole na vybraných příkladech uvádím, jak se fotografky skrz ně dotýkají různých problémů. Počínaje portrétem dosud nevídaných obyvatel v projektu „Návštěva“ od Filipa Berendta po „Útes“ od Alicje Wróblewské (která vytváří barevné útesy z plastových předmětů, aby byla věnována pozornost globálnímu oteplování).

Čtvrtá kapitola je analýzou pěti cyklů současných fotografek, kteří pomocí předmětu ukazují různé typy traumat. V této kapitole jsou práce analyzovány jak z estetického, tak z koncepčního hlediska. Je také ukázán rozdílný přístup umělců k objektům a různé koncepce práce s objektem.

I

Definice, trendy w polské fotografii kolem roku 2000

Začátek roku 2000 nebyl v polské fotografii zlomem. Změny, které se začaly dít před rokem 2000 (kolem roku 1997) po téměř dvou desetiletích, však začínají být z dnešní perspektivy výrazně viditelné. Události, které se odehrály tehdy a v příštích několika letech, významně ovlivnily změnu způsobu myšlení i vnímání polské fotografie. Dá se říci, že právěv této době se polská fotografie začala dostávat z transformačního kolapsu a následovala řada pozitivních změn.[1] Jednou z nich je bezpochyby vytvoření internetové „Fototapety" v roce 1997 - prvního internetového portálu, který se zabýval pouze fotografií. V roce 1999 se objevil „Pozytyw" [Pozitiv], měsíčník o fotografii. Krátce po této akci začal fotografický nadšenec Włodzimierz Śliwczyk vydávat „Kwartalnik Fotografia" [Čtvrtletník Fotografie], kterou editoval Zbigniew Tomaszczuk. Brzy pro fotografy, kromě průvodců typu „Foto", „Foto-Kurier", které jsou k dispozici již léta, budou také k dispozici rychlé síťové portály „Fotopolis" a „Świat obrazu " [Svět obrazu].[2]

Kolem roku 2000 se v Polsku začíná pořádat stále více důležitých fotografických festivalů. Tato změna byla významná: na počátku 90. let byly takové pokusy učiněny, bohužel většina plánovaných cyklických událostí skončila neúspěchem a po jednom nebo dvou vydáních pak projekt nepokračoval. V roce 1998 se v Poznani koná první Bienále fotografie. Zhruba po třech letech od této akce se poprvé koná Fotofestiwal v Lodži organizovaný týmem Krzysztofa Candrowicza. O rok později se Měsíc fotografie v Krakově připojí ke kalendáři významných fotografických událostí. Od roku 2005 se každé dva roky v Bielsku-Bialé koná FotoArtFestiwal. Polskou fotografickou scénu mění také pokus o vytvoření významné soutěže tiskové fotografie. Mezi události rozšiřující obzory, které měly velký dopad na změnu myšlení zejména mladých polských fotografů, lze počítat výstavy významných zahraničních autorit: Annie Leibovitz (1977) Cindy Sherman (1988), Martina Paara (2003), Thomasa Ruffa, Nan Goldin (2003).[3]

[1] Mazur A.: Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku, Warszawa 2011 s.7.
[2] Viz, s.10.
[3] Viz, s 10.

Během této doby se fotografie v Polsku stává stále populárnější. Hlavní vliv má na to základní otázka, jakou je vzdělávání. Fotografická výuka předtím dobře nefungovala. Předválečné úspěchy akademických středisek byly promarněny. Ačkoli některá studia a archivy se daly přepravit do Varšavy nebo do Lodže, nebylo již možno obnovit věhlas univerzitních katedr, které byly na univerzitě Stefana Batoryho ve Vilniusu a Jana Kazimierza ve Lvově. Vzdělávání se omezovalo na technické záležitosti a jen zřídka se jednalo o vazbuosobnost-instituce, která by mohla vést ke vzniku vynikajících pracovišť, jako je to na filmové škole v Lodži - Film Form Workshop. V 80. letech byly již velmi důležité jednotlivé environmentální iniciativy; semináře, workshopy. Asociace polských uměleckých fotografů pořádala komorní kurzy. Mezi její učitele patřili tak významní lidé jako Urszula Czartoryskaa studenti: Nina Hobgarska, Leszek Golec a Paweł Żak. Po politické transformaci došloke změně a fotografie se usadila natrvalona univerzitách v Lodži a Poznani. Objevilo se velké množství veřejných i soukromých univerzit a k dispozici je řada kurzů a workshopů. Pouzeve Varšavě, například, byla založena Varšavská fotografická škola Mariana Szmidta a začala působit Evropská akademie fotografie Izabelly Jaroszewské. Otevírá se studium ZPAF a Akademie fotografie Pawła Jancewicza. V roce 2004 se Polsko připojuje k Evropské unii. Tato velmi důležitá skutečnost poskytuje studentům možnost studovat v zahraničí; roste zájem o FAMU a Institut kreativní fotografie. Poprvé od předválečného období mají lidé, kteří se zajímají jak o získání znalostí o fotografii, tak o rozvoj dovedností, tolik možností.[4]

Velmi významný dopad na změnu postkomunistické kultury měla populární kultura. Po roce 1989 byl kulturní model, tradičně pod vlivem polské inteligence a umělců, vystaven drastickým změnám. V oblasti vizuální kultury se ruší to, co se považuje za zatracené, vysoké a nízké. Digitalizovaný obraz, který dominuje prostřednictvím digitálních médií, se rychle stává široce dostupným. Často skandální obrázky v tisku, fotografie nalezené na internetu, fotografie amatérů – to vše fotografii nově definuje. Mísí se zde velmi mnoho, často úplně odlišných projevů. Umělečtí puristé zpočátku hovořili o „chaosu“ a „záplavě“ obrazů. Současně si člověk v té záplavě fotografických obrazů mohl povšimnout stále větší míry spontánnosti a autentičnosti. Snaha o určování hranice, co má být klasifikováno jako umění a co už ne, byla stále více a více absurdní.[5]

Polský svět současného umění často považuje rok 2001 za začátek nového umění. Dorota Nieznalska tehdy vystavuje svou instalaci „Pasja" [Vášeň]. Instalace sestávala z fotografie penisu,

[4] Viz, s.11.
[5]Viz,s. 8

vepsaného do formy řeckého kříže. Prezentace v Galerii Wyspa v Gdaňsku vyvolala vlnu protestů jak ultrakatolických, tak pravicových komunit. Umělkyně byla brzy odsouzena za újmu nanáboženském smýšlení.[6] Novinářka „Gazety Wyborczé“, Dorota Jarecka, psala o soudním líčení Nieznalské: „především přeoralo vědomí polské inteligence. To vyvolalo změnu v jejích postojích k nejnovějšímu umění a konceptu umělecké svobody. (…) Pozorovatelé tohoto procesu začali oddělovat dvě věci: umění, které se leckomu nemusí líbit, a skutky převzetí úřední kontroly nad uměním. Kritiku a cenzuru. Viděli, že když stát vstoupí do sporu o umění, je to pro umění vždy špatné. A pokud byl učiněn pokus přesvědčit Nieznalskou, že úmyslně chtěla urazit náboženské pocity, dalo by se v podstatě takto přesvědčit kohokoli."[7] Rozsudek, ve kterém byla umělkyně odsouzena k šestiměsíčnímu vězení a výkonu veřejných prací, odvolací soud zrušil v roce 2005. Koneckonců státní pokladna pokryla soudní výdaje a vrátila “Vášeň” z úschovy.[8] Byl to první proces tohoto druhu v Polsku. Stal se výchozím bodem pro diskuzi a ukázal, do jaké míry se umění přiblížilo k životu. Znovu se začalo přemýšlet o jeho hranicích.

Předmět

Jak je uvedeno výše, kolem roku 2000 se polská fotografická scéna hodně změnila, objevilo se mnoho mladých umělců, zajímavé cykly, které se často dotýkaly každodenního života. Mezi četnými realizacemi fotografů lze vidět zájem o předmět jako výrazový prostředek. Ve své práci se chci zaměřit na toto téma v souvislosti s traumatem, ale myslím si, že stojí za to ukázat na několika vybraných příkladech, jak různá témata založená na předmětech zajímají současné polské umělce. K definování objektů použiji definici Marka Krajewského: Předmět je něco, co můžeme uchopit, objejmout rukama, přemístit na jiná místa, může to být prostředek k dosažení konkrétních cílů, má svou funkci. Lze tedy říci, že konstitutivní vlastnosti předmětu zahrnují to, že je opakovaně spojeno s lidským tělem.[9] „Byly přizpůsobeny našim potřebám, ale zároveň jsou něčím, co je oddělené, vnější k tělu, co je mobilní, a proto jsou něčím, co naše tělo může přenášet – často s pomocí jiných předmětů – zařízení a strojů; jsou spojeny s našimi činnostmi, což je činí

[6]Viz, s. 10.
[7]https://culture.pl/pl/tworca/dorota-nieznalska (vstup 12.11.2019)
[8]Viz
[9] Krajewski M.: Są w życiu rzeczy, Warszawa 2013, s. 21.

proveditelnými, a jejich produktem jsou hmotné předměty; stejně jako naše tělo, jsou to celky, které lze oddělit od prostředí, okolí; jako těla je lze spočítat; stejně jako těla mají relativně stabilní strukturu a specifickou formu, a proto jsou odolné." [10] Výše popsaný vztah mezi lidským tělem a předměty znamená, že budovu ani město neoznačíme jako hmotný předmět. Jsou příliš velké, objemné a zároveň nehybné, aby mohly být označeny jako předměty, tedy něco, co používáme.[11] Krajewski píše: „Objekty jsou poměrně malé, a ačkoli jsou často součástí větších celků, vzájemně se překrývají, jsou nezbytné jako funkční a strukturální doplňky, jejich hlavní vlastností je oddělenost, autonomie, schopnost „vyloupnout se z pozadí“ jako samostatný atom, což vede k relativně nezávislé existenci.“ [12] Krajewski poukazuje na to, že mluvíme o objektu, když popisujeme něco, co lze oddělit od kontextu, když popisujeme něco, co je soudržný celek, jako jsou například výtvory přírody, člověk nebo zvíře. Je třeba věnovat pozornost této konvergenci mezi výtvory přírody a hmotnými předměty, protože objektem budeme nazývat pouze na to, co je dílem člověka, artefaktem. Nepoužíváme tento pojem, například když poukazujeme na ptačí hnízdo nebo padající list (kromě případů, kdy je k něčemu používáme).[13]

[10]Viz, s.21
[11]Viz, s.22
[12]Viz, s 22
[13]Viz, s 23

II

Vybrané realizace polských umělců v kontextu předmětu

Znajíce definici předmětu, pokusím se uvést několik příkladů polských umělců, realizací, které ukazují, jak široké spektrum, výrazové i tematické, dává předmět umělcům, kteří jej používají ve své fotografické práci. Chtěla bych však zdůraznit, že se jedná o příklady, které ukazují tematickou rozmanitost, není to pokus o vytvoření monografie k této mimořádně široké otázce.

Prvním je narozený v 1964 roce Andrzej Kramarz. Polsko-americký kurátor výstav, umělec, akademický učitel a autor fotoknih. Je absolventem Akademie výtvarných umění v Krakově a Institutu kreativní fotografie na Slezské univerzitě v Opavě v České republice. Byl jedním z členů programové rady Krakovského festivalu Měsíc fotografie.[14] Předměty byly klíčovým prvkem v mnoha jeho realizacích. Cyklus "Rzeczy" [Věci] vytvořený na bleších trzích ukázal fenomén shlukování neživých objektů. Fotografie ukazují barevné kompozice, fotografované chladným způsobem. Nejpřesnějším shrnutím zvláštnosti realizace jsou slova Kuby Dąbrowského o Kramarzově stylu fotografování: „Účinně se vyhýbá nostalgickému kontextu místa, v kterém fotografuje. (...) Prostě sledujeme stovky věcí. Věci, k kterým se chová s úctou. Věci, které někdo kdysi vlastnil a používal. Galaxie předmětů".[15]

[14] https://jednostka.com/artist/andrzej-kramarz/ (vstup 15.01.2020)
[15] https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-kramarz (vstup 03.12.2019)



Andrzej Kramarz, *Rzeczy,* [Věci], 2007

Paweł Bownik (nar.1977) je další umělec patřící ke skupině fotografů, pro které je předmět v jejich tvorbě klíčový. Jedněmi z nejznámějších z autorových fotografických sérií jsou série portrétů hráčů - „Gamers“ a „Sale treningowe“ [Tréninkové místnosti]. Pokračováním zájmu autora o svět hráčů je projekt realizovaný od 2010 roku (E- Słodowy).[16] Název pochází od jména autora a moderátora televizního programu pro děti „Zrób to sam“ [Udělej si sám], vysílaného po dobu 24 let. Autor ukazoval, jak lze vytvářet užitkové předměty nebo hračky z předmětů každodenní potřeby, jako jsou plechovky, pera.[17] Samotný projekt odkazuje na přirozené prostředí počítačových hráčů. Je to poklona individuální praxi výroby předmětů, která zlepší každodenní e sportovní činnosti. Autor fotografuje rekonstruované předměty a poukazuje na absurdní situaci, která má zajistit člověku komfort, pohodlí, a především posloužit k naplnění potřeb lidského těla – toho všeho, aby tělo mohlo lépe fungovat v této specifické skupině. Mezi rekonstruované objekty

[16] Viz, s 42

[17] https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/12845-bownik-wystawa-e-slodowy-w-galerii-starter (vstup 10.11.2019)

patří: měkká podložka pod loket, mobilní platforma pro monitor, přilnavý kabel pro zápěstí. Předměty, které autor fotografuje, jsou provizorní, vytvořené hráči, ale mají jasnou funkci. Tyto mimořádné objekty, vytvořené jako součást potřeb skupiny, v jistém smyslu zapadají do trendu minimalistického sochařství, ale co je od něj odlišuje, je přísně definovaná funkce a užitečnost. Autor uznává personalizovaný design objektů. Samotná dokumentace ve formální vrstvě nepochybně čerpá inspiraci z geometrické abstrakce.[18]



Paweł Bownik*, E- słodowy*

Paweł Żak je absolventem Fakulty multimediální komunikace Akademie výtvarných umění v Poznani, na polské umělecké scéně se projevil s projektem inscenovaných fotografií ze série „Opowieści“ [Příběhy]. Po roce 2000 směřoval umělecké dílo k zátiší.[19] Umělcovo album „I inne martwe natury“ [A další zátiší] (2017) obsahuje desítky fotografií zátiší. Michał Dąbrowski píše: „V minimalistických a pečlivě sestavených aranžmá fotograf nabízí hříčky na univerzální témata".[20] Tyto realizace jsou určitým druhem režie. Základem fotografií je stůl přikrytý bílým

[18] Viz
[19] Viz
[20] Dąbrowski M.: Paweł Żak, "I inne martwe natury,"https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-zak-i-inne-martwe natury,(vstup 23.11.2019)

ubrusem, na kterém autor představuje několik předmětů. Celá scéna je obvykle modelována měkkým světlem. Na obrázcích lze nejčastěji vidět lebku, tekutinu ve sklenici, pšenici, a dokonce i polskou vlajku nebo matzah. Předmět připomíná biblické podobenství, s odkazem na ymbolickou malbu. Pozadí objektů tvoří pastelové a bílé barvy.[21] Před provedením díla autor důkladně plánuje umístění předmětů a finální kompozice. V rozhovoru s Przemysławem Wośniewskim říká: „Lze to vidět zvláště v poslední z sérii zátiší. Všechny fotografie jsou rozkresleny. Poslední upřesnění se provádí, když je obraz na zaostřovací obrazovce. Tam rozhoduji o tom, co, v jakém množství a kde přesně bude. Vyplývá to také z toho, že je obtížné předvídat jas a velikost konkrétního objektu, který pro danou fotografii najdu – jedna slunečnice se nemusí nutně podobat druhé. Mám nějakou představu, ale jen když se na obrazovce objeví konkrétní slunečnice, mohu s kompozicí pracovat, abych získal přesně to, co chci."[22] Umělec zdůrazňuje, že v této realizaci je pro něj důležité, aby, stejně jako v tradičním zátiší, nebyla přímo zřejmá. Všechno mělo by mýt význam, počínaje bílým ubrusem. Stůl na fotografiích může být jak stolem očekávající hosty v domě, tak oltářem v kostele. Zóna, také záměrně definovaná umělcem jako sacrum, se na následujících fotografiích střetává s dalšími prvky, za účelem vytvoření napětí. Żak zdůrazňuje, že je pro něj důležité, aby obraz nebyl příliš zřejmý a vnímaný pouze v materiální sféře. Pro autora je také důležité, aby příjemce mohl obraz volně interpretovat.[23] Umělec ve svých pracích čerpá z tradice, ale pro jeho fotografie je klíčová správná volba předěmětů. Právě jejich kombinace dává prostor pro interpretaci.

[21]Viz

[22]https://patrykwisniewski.fotoblogia.pl/10691,martwa-natura-to-jego-dzialka-pawel-zak-opowiada-o-swojej-interesujacej-tworczosci, (vstup 23.11.2019)

[23]Michał Dąbrowski M.:, Paweł Żak, "I inne martwe natury,"https://culture.pl/pl/dzielo/pawel-zak-i-inne-martwe-natury, (vstup 23.11.2019)



Paweł Żak, *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury,* [Povinné cvičení a další zátiší].

Dalším polským umělcem, používajícím ve svých pracích předmět, je Witek Orski. Realizace „Kamienie“ [Kameny] se mírně liší od ostatních příkladů. Představuje triptych, každá fotka se skládá z šestnácti záběrů z jednoho kamene. Pokryté olejem však vypadají jako vlhké kousky masa. V realizaci vidíme fabrikovanou organiku ve střetu s laboratorním obrazem.[24] Fotografovaný objekt není tím, čím se původně zdá být. Je součástí určité hry s divákem, dotýká se také otázky lidského vnímání. Tento přístup ovlivňuje příjemcovu schopnost vnímat jak škálu, tak hloubku objektu. Fotografie je obvykle považována za transparentní médium. V triptychu umělec ukazuje vztah kamery, oka a obrazu. Ve fotografovaných objektech mate percepci představovaného, manipuluje také s vlastnostmi samotné hmoty.[25]

[24]https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/orski-witek-kamienie
[25] Kosmala W.: Inwestycja w mięso i lukier,,https://www.pb.pl/inwestycje-w-mieso-i-lukier-898101 (vstup 12,.03.2019)



Witek Orski*, Kamienie,* [Kameny].

Filip Berendt (nar. 1975) je fotograf, který také pracoval z předmětem. Umělec je absolventem fotografie na Akademii výtvarných umění v Gdaňsku. Jeho grafiky jsou vystaveny na Akademii výtvarných umění v Lodži a sochy na Královské vysoké škole umění v Londýně. Komplexní vzdělání je vidět v dílech naplněných instalacemi, sochami a kompozicemi, které jsou tvořeny hlavně pro fotografování.[26] Fotky do projektu „Wizyta“ [Návštěva] byly provedeny v Anglii, Polsku a na Tchaj-wanu. Koncepce realizace spočívá v tom, že obyvatelé těchto zemí pozvali autora do svých domovů a dávali mu prostor pro práci s jejich věcmi. Modelová, ideální situace předpokládala, že se umělec nikdy nesetká s bydlícími - jak sám říká, nebylo to vždy úspěšné.[27] V rozhovoru pro časopis SZUM umělec říká: „Tato série je portrét, ale ne obvyklý, je to portrét bez hrdiny, založený na tom, jak se sami definujeme prostřednictvím předmětů. Osoba, která se prostřednictvím e-mailu přihlásí k projektu, předává klíč asistentovi. Strávím v jejich bytě asi 7 hodin, poté posílám zprávu, že se už mohou vrátit domů. Pracuji v rukavicích na místě, o kterém nic nevím. Než se majitel vrátí, vše je zase na svém místě.”[28]

[26] Mazur A.: Decydujący moment. Nowe zjawiska w sztuce….s.38
40.Ułożyć sytuację, Rozmowa z Filipem Berendtem https://magazynszum.pl/rozmowa-z-filipem-berendtem/ (vstup 15.09.2019)
[28] Viz



Filip Berndt, *Wizyta,* [Návštěva], 2007/2008



Filip Berndt, *Wizyta,* [Návštěva] *2007/2008*

Odlišný přístup k fotografii předmětu je pozorován v realizaci Alicje Wróblewské, která velmi originálním způsobem zpracovala velice důležité a aktuální téma globálního oteplování a znečištění životního prostředí. „Korálové útesy jsou jedním z nejkrásnějších a nejjemnějších přírodních jevů na Zemi. Vznikají v mořích a oceánech, ve kterých se teplota vody udržuje nad 18 °C. V důsledku znečištění životního prostředí, globálního oteplování, a tedy i zvyšování teploty vody, korálové útesy blednou a mizí. V roce 2017 masivní blednutí zasáhlo 90% Velkého bariérového útesu. Pokud nezastavíme globální oteplování, útesy navždy zmizí". [29] To jsou slova

[29]https://tenpoznan.pl/poznan-alicja-l-wroblewska-talentem-roku-2019/ (vstup 22.11.2019)

Alicje Wróblewské o jejím projektu „Rafa“ [Korálový útes]. Alicja Wróblewska je současnou vítězkou soutěže nadace Pix House, Talent roku 2019. Díla Wróblewské jsou nejčastěji barevnými, nasycenými fotografiemi zátiší. Jsou fotografována na barevném pozadí. Fantaskní předměty se podobají útesu, ale v celku se skládají z předmětů na jedno použití: uzávěrů lahví, šálků, plastových sáčků. Střetáváme se s kontrastem, můžeme si prohlížet krásné obrazy, ale na druhou stranu jsou to obrazy smutné reality, která nás očekává, pokud nezměníme naše chování.[30]. Tázala jsem se jí na nápad a způsob práce a ona odpověděla, že ve fázi plánování projektu si vždy klade otázku „proč?”. Je zřejmé, že mohla fotografovat útesy nebo plasty. „ Svět již viděl mnoho takových fotografií a pravděpodobně jich v blízké budoucnosti bude vidět více. To je dobře. Mělo by se diskutovat o změnách klimatu a ukázat katastrofální důsledky našeho konzumního životního stylu. Ale já nejsem fotožurnalistka. Problém, který mě zajímá, nedokumentuji novinářským způsobem. Reprezentuji koncepční perspektivu. Dekonstruuji téma (v tomto případě korálové útesy) a vybírám takové vyjadřovací prostředky, které budou v souladu s tím, co chci říct. V tomto případě materiálem byl plast (protože to je hlavní důvod změny klimatu, stejně tak jako jeho produkce a emise CO^2 do atmosféry). ”



Alicja Wróblewska*, Rafa,* [Korálový útes]. *2018*

Výše uvedené projekty založené na fotografování předmětu se dotýkají široké škály problémů a ukazují, že v současné polské fotografii jsou předměty důležitým vyjadřovacím prostředkem. Ve svých realizacích ho také využívají: Mikołaj Długosz, Andrzej Tobis, Paweł Szypulski, Marcin Kaczor. O tom, že použití předmětu v cyklech, jejich tvoření na bázi pouze fotografovaných objektů, často na úkor portrétů nebo krajiny, je čím dál tím populárnější a diskutovanější v širším kontextu, svědčí také skutečnost, že v roce 2017 byl jubilejní ročník sběratelské fotografie věnován právě fotografii předmětu a objektu v polské fotografii. IV Biennále fotografie „Polowanie na przedmioty“ [Hon na předměty], byl také věnován tomuto tématu. Paweł Bownik, jeden

[30]https://k-mag.pl/article/alicja-wroblewska-rafy-5d3b0381ad7b2c764cb6fc48 (vstup 22.11.2019)

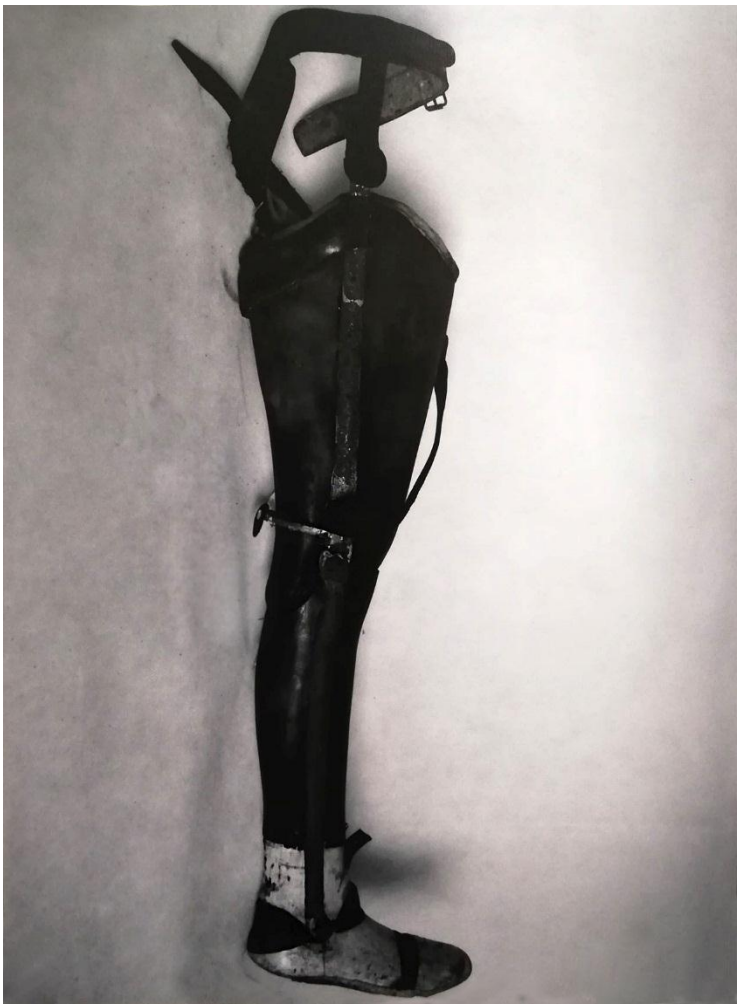
z kurátorů této akce, psal: „Dnes může každý, nejen umělec, snadno poukazovat na téma „Honu na předměty“doslova. Dalo by se říci, že v éře technologie a spojeným s ní vznikem nových předmětů a vylepšováním předmětů již existujících za účelem usnadnění, poskytnutí většího pohodlí a zábavy v životě, se každý „snaží ulovit“ předměty každodenní potřeby. (...) V této souvislosti se téma letošního Bienále fotografie, které zní „Hon na předměty“, jeví jako velmi široké.”[31]

Každý den jsme obklopeni obrovským množstvím věcí, nakupujeme stále více a více. Předměty nesou mnoho významů: jsou to památky, objekty touhy, a jejich stav může vyprávět hodně o majiteli, naznačit jeho sociální postavení. Lidé umírají a předměty dále existují. Každý předmět má svůj vlastní příběh, který začíná v místě, kde byl daný předmět vyroben. Jsou předávány z generace na generaci, zejména ty důležité a cenné, nezbytné pro správné fungování. Moje osobní zkušenost s takovým předmětem byla přícinou k tomu, že jsem si uvědomila, jak „živé“ mohou být předměty i po několika desítkách let a jak silné emoce v nás mohou vyvolat, ne vždy příjemné.

Před několika lety jsem připravovala projekt, který zahrnoval fotografování věcí souvisejících s již nežijícími členy mé rodiny. Srovnovala jsem je s jejich archivními portréty. Předměty, které jsem používala, mnohokrát pocházely z podkroví, často si nikdo nepamatoval jejich existenci. Bylo to mimo jiné: babiččin vánoční stromeček, který každý rok o Vánocích vytahovala už nazdobený, dědečkovo děravé lehátko, slavnostní oděv prababičky. Jednou z nejstarších byla protéza nohy mého pradědečka, který ztratil tu nohu během války. Jednou v neděli mi zavolala vyděšená maminka a řekla, že udělala něco hrozného a že toho hrozně lituje. Toho dne náš rodinný dům navštívila dcera pradědečka, sestra mého dědečka. Mamka se jí zmínila o připravovaných fotkách a přinesla z podkroví protézu pradědečkovy nohy. V tu chvíli nastalo něco, co vůbec neočekávala. Dědečkova sestra se začala třást a plakat, nemohli jsme ji uklidnit. Její syn ji musel vzít domů, protože kontakt s objektem z minulosti vyvolal panickou hrůzu. Po několika dnech sestra mého dědečka zavolala mé mamince, aby se jí omluvila a vysvětlila, co se stalo. Ukázalo se, že se pradědeček vrátil se z války úplně vyměněný. Trpěl úzkostmi, nočními můrami, byl nervózní, často se hněval. Jednou z nejhorších vzpomínek z jejího dětství bylo pomáhat mu z nasazováním protézy. Otcova frustrace a jeho poválečné trauma měly velmi negativní vliv na jejich rodinný život. Když teta dospěla, chtěla na tyto události zapomenout

[31] http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2486/(vstup 15.01.2019)

a na mnoho let se jí to podařilo. Všechny těžké vzpomínky se vrátily, když znovu uviděla předmět, se kterým bylo spojeno tolik zla, který byl symbolem traumatických událostí v jejím životě. Tato událost mě poučila o tom, jak zodpovědně a opatrně je třeba s nimi zacházet. Zároveň mě tato nepříjemná situace přiměla uvědomit si, jak zjevně nevinný neživý předmět může ovlivnit to, co cítíme, jak silné traumatické médium mohou být předměty. I když jsou nenápadné, mohou být nositeli osobních tragédií, potlačovaných celá léta. V následující kapitole představím pět reprezentativních typů traumat, které polské umělkyně představují ve svých cyklech, s účelným použitím fotografovaných předmětů.



Małgorzata Skrzypczyk. *Suvenýry* 2013

III

Fotografie předmětu v kontextu traumatu – vybrané realizace polských umělkyň

Trauma

Lidstvo jako druh je extrémně odolné. Od nepaměti jsme se museli učit, jak se vypořádat s četnými katastrofami a následky válek. Neustále čelíme utrpení a zradám. Traumatické události však zanechávají stopy jak v naší kultuře, historii, tak i v našem bezprostředním prostoru, v nás. Tyto stopy jsou zaznamenány v našich myslích, mění naše emoce. Způsobují, že máme problém se vstupem do intimních vztahů, někdy také blokují imunitní systém. Trauma postihuje nejen lidi, kteří je prožili, ale také všechny kolem něj. Tento jev lze pozorovat u manželek vojáků, kteří se vracejí z bojišť do svých domovů. Jejich emocionální nepřítomnost propletená vzplanutími hněvu a posttraumatický stres způsobují, že velmi často dostávají do deprese. Mnoho dětí vychovávaných v prostředí, kde došlo k domácímu násilí, má později problém s navazováním hlubších vztahů založených na důvěře. Mnoho obětí složitých situací (oběti znásilnění, obtěžované děti, vojáci) tyto události vytěsní a chovají se tak, jako by k nim nikdy nedošlo. Toto zdánlivě „normální“ fungování je však pro oběti velmi zatěžující. Každý z nich by rád hodil tyto traumatické události za hlavu, bohužel však část mozku, která tyto vzpomínky blokuje, nefunguje příliš efektivně. Přicházejí situace, ve kterých byť třeba jen náznak nebezpečí způsobí, že se stíny minulosti vrátí. Již dříve poškozená mozková centra začínají znovu vylučovat obrovské množství stresových hormonů.[32] „Stávají se zdrojem negativních emocí, silných fyzických reakcí a impulzivního a agresivního chování. Takové posttraumatické reakce se zdají nepochopitelné, ale zároveň jsou nekontrolovatelné. Lidé, kteří zažili trauma, mají často pocit, že nad tím nemají žádnou kontrolu, a bojí se, že se od něj nikdy neosvobodí.“[33]

[32] Van der Kolik B.: Strach ucieleśniony. Mózg, umysł i ciało w terapii traumy, Warszawa 2019.s 9-11.
[33] Viz, s. 10

Katarzyna Mirczak „Narzędzia zbrodni” [Vražedné nástroje]

Jednou z prvních umělkyň, jejichž realizaci mám v úmyslu představit, je Katarzyna Mirczak. Je archeoložkou, která se věnuje fotografii od roku 2007. Zpočátku se ve své práci zaměřovala hlavně na reportáž, ale v posledních letech se její fotografie zaměřují na systematizaci předmětů, a také obrazů.[34]

Realizace, která upoutala pozornost fotografické komunity, je cyklus „Znaki specjalne“ [Zvláštní znamení], sbírka tetování posmrtně odebraných (pro vědecké účely) sebevrahům nebo vězňům. Druhou velmi důležitou sérií, na kterou bych se chtěla zaměřit a podrobněji ji diskutovat v souvislosti s fotografováním předmětů a traumatem, jsou „ Narzędzia zbrodni” [Vražedné nástroje]. Fotografie shromážděné v cyklu, spolu s popisy a dokumentací vražedných nástrojů, patří ke sbírkám Oddělení forenzní medicíny Jagellonské univerzity Collegium Medicum v Krakově.[35] Při realizaci Mirczak využívá praxe archivů, zdánlivě se setkáváme s každodenními předměty, fotografovanými způsobem připomínajícím reklamní fotografii. Umělkyně používá bílé pozadí, na kterém fotografuje izolované předměty, zbavené kontextu. Vypadají nenápadně. Taková minimalistická estetika dovoluje soustředit se na detaily prezentovaného objektu. Fotografované stejným způsobem a sestavené vedle sebe vytvářejí klasickou typologii, kde věnujeme mimořádnou pozornost tématu těchto formálně průhledných fotografií, ale nejlépe se přece jen kombinují s jinými fotografiemi. Automaticky je začínáme porovnávat a každá následující fotografie objektu přidává do této kolekce nový aspekt. Způsob, jakým jsou prezentovány v několika řádcích nad sebou, zdůrazňuje typologii a zvyšuje tento dojem (stejný způsob prezentace jako u manželů Becherových). V cyklu je také důležité, že samotné přečtení popisu nám umožní zjistit, že například kus puntíkované textílie s sebou nese smutnou, neviditelnou zprávu: „Když odcházela od své babičky, potrhala její černé šaty, ze kterých si vzala velký kus, téměř ve tvaru kapesníku, ze kterého pak udělala smyčku. Byla nalezena skoro vsedě.“[36] Fotografie žehličky má tento komentář: "Pachatel se měl ihned po činu setkat se svou

[34]http://cowidac.artmuseum.pl/pl/artist/katarzyna-mirczak (vstup 12.11.2018)
[35]Mirczak K.: *et(h)er,* Warszawa 2012 s. 8.

[36]Viz, s. 45

ženou a synem, s nimiž se jakoby zdánlivě loučil, a byl zachycen v blízkosti železniční trati."[37] U dřevěného kolíku je komentář následující: "Po návalu vzteku, pod vlivem pocitu beznaděje plynoucího z jeho situace, se pokusil spáchat sebevraždu tím, že si strčil dřevěný kolík do krku a následně až jícnu."[38] Umělkyně se svou realizací dotýká tabu smrti. Jak se zmiňuje v rozhovoru ve své knize „Ether" (ve které současné fotografie vražedných zbraní tvoří jednu z částí), je to jako katalog různých způsobů umírání, jejich seznam. Původně měla v úmyslu je uspořádat, přiřadit jim čísla, najít opakující se prvky, ale nakonec se ukázalo, že se nic neopakuje. Definuje svou roli jako roli „očitého svědka".[39] Objekty na fotografiích Katarzyny Mirczak jsou jako by samy pro sebe: bílé pozadí, objekt v jistém smyslu pozastaven v čase. Teprve pohled na celou jejich řadu umožňuje postřehnout náhodný, a přece ucelený obraz určitého světa. Na jednu stranu jsou prezentované objekty v jistém smyslu neoddělitelné od lidského života: opotřebované švihadlo, kuličková ložiska, pět plastových kuliček, mají přiřazené funkce. Izolované, umístěné ve vitrínách, se však stávají zdrojem otázek. Šetrná a přísná estetika prezentace předmětů, často příliš obyčejných, nepřitahujících pozornost a stěží postřehnutelných, po kterých bychom neočekávali, že mohou být nástrojem znásilnění, sebevraždy nebo smrti, způsobuje, že se najednou rychle dostávájí na oltář pozornosti. Prostřednictvím fotografií se objekty stanou zřejmými a zároveň neproniknutelnými."**[40]** Cyklus je přísnou prezentací předmětů, které byly klíčem k lidské tragédii. Ukazuje objekty bez kontextu, bez jištění. Iwona Kurz v knize Mirczakové „ Ether " zdůrazňuje, že fotografie pořízené ze sbírek Oddělení forenzní medicíny v Krakově a Vratislavi mohou vyvolat velmi odlišné dojmy: „Jejich prezentace může být vnímaná jako důsledek nemístné fascinace, je to vlastně až pornografické odhalení toho, co by nemělo být zveřejněno, a přinejlepším je to zaměření se na to, co je okrajové a nenormativní; nakonec – při takovém uvažování - podobné archivy pouze shromažďují „případy", sbírají pozoruhodné věci, a proto je jejich ekspozice v zásadě patologická a morbidní."[41] Autorka série ve své knize však zdůrazňuje opačný aspekt, zdůrazňuje, že každý den žijeme v anestézii. Píše, že jsme jako "hraví zajíčci, nevědomí, že půjdou pod nůž". Povzbuzuje nás, abychom se postavili tomu, od čeho utíkáme. "Vražedné nástroje" jsou sestaveny z předmětů, které byly použity k sebeútoku nebo k útoku na ostatní. V prezentaci byly vyňaty z kontextu – z funkce, kterou každodenně plní. Důkazy uvedené v sérii mohou bez přečtení si jejich popisu vyvolat u příjemce dojem reklamních i archivních fotografií. Poodhalení jejich

[37]Viz, s. 45
[38]Viz, s. 48
[39]Viz, s. 40-41.
[40] Nowicki W.: Katarzyna Mirczak. Zwykłe rzeczy http://czytelniasztuki.pl/?p=3201 (vstup 09.06.2019)
[41] Mirczak K.….s. 18..

historie nás nutí hledat stíny minulosti a krvavé skvrny. Vědomí, odkud pocházejí, způsobuje, že řestávají být obyčejnými předměty. Mirczak pomocí předmětů odhaluje to, co je obvykle skryto – důkazy, které jsou nositely mnoha lidských tragédií, a konfrontuje nás s tím, před čím každý den utíkáme.“



Katarzyna Mirczak, *Narzędzia zbrodni,*[Vražedné nástroje]

″



Katarzyna Mirczak, *Narzędzia zbrodni,*[Vražedné nástroje]

Karolina Jonderko, „Autoportret z matką" [Autoportrét s matkou]

Další umělkyní, která používá ve svých realizacích předmět a jejíž práce jsou pro polské umění velmi důležité, je Karolina Jonderko. Pochází ze Slezska, je absolventkou Varšavské filmové školy a také studentkou fotografie na Filmové škole v Lodži. Je laureátkou mnoha fotografických soutěží, včetně Photo Annual Award 2013, Grand Press Photo 2013 One Eyland. Jonderko byla jako jedna ze tří fotografů pozvána do programu „Mentor", který pořádá Nadace Napo. Díky tomuto programu mají mladí fotografové příležitost realizovat dlouhodobé projekty pod křídly členů Napo Images.[42] „Autoportret z matką" [Autoportrét s matkou] je řada fotografií, ve kterých umělkyně použila předměty osoby pro ni nejbližší – své matky. Jonderko sama přiznává, že tím, že je použila ve své práci, se začala vyrovnávat s traumatem po ztrátě matky v roce 2008. Na otázky týkající se tématu cyklu odpovídá: „Blíží se čtvrté výročí smrti mé maminky Danušky. Rozhodla jsem se podívat do svých rodinných alb a trochu si zavzpomínat. Zjistila jsem, že s ní mám jen 23 fotky. Na většině z nich jsem byla dítě. Pár fotek z dětských táborů, svatého přijímání a to je všechno. Zasáhl mne neuvěřitelný smutek a hněv, že tak málo vzpomínek bylo zvěčněno. Tak jsem jela do babiččina domu. Venku bylo 6 stupňů. Prázdný, chátrající dům, ve kterém jsem strávila nádherné dětství a do kterého jsem každý den ve 13 hodin chodila za babičkou na oběd. Všechny máminy věci visí ve velké šatní skříni v babiččině pokoji. Takže jsem se rozhodla udělat si své poslední fotografie s maminkou. Vybírala jsem si její oblíbené šaty a kostýmy. Moje sestra mi pomáhala v popisování kostýmů, protože trauma, kterou jsem zažila během nemoci a po smrti mamky, vymazala většinu vzpomínek. Během dlouhých telefonních rozhovorů společně jsme si společně připomínaly příběhy týkající se těchto šatů."[43]

Ve stejné době začala práce nad cyklem, a částečně také autoterapie. Umělkyně sama zdůrazňuje: "Nestihla jsem se rozloučit. Teprve teď se prostřednictvím fotografie loučím s matkou, vyjadřuji skryté pocity. Není to snadné, mnoho věcí mi ji neustále připomíná." [44]

Umělkyně vytvořila deset souprav oděvů své matky. Na fotografiích vidíme mladou dívku stojící naboso proti bílé zdi. Například na fotografii nesoucí podpis „domácí oblečení" je oblečena do bílého svetru, sukně a šály. Série zahrnuje mimo jiné soupravy slavnostní, zimní

[42]https://fotoblogia.pl/394,utrata-w-obiektywie-karoliny-jonderko
[43] http://polska.doc.e.org.pl/autoportret-z-matka/ (vstup 15.02.2020)
[44]Dąbrowski M.: Karolina Jonderko, "Autoportret z matką",https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka (vstup 12.06.2019)

a prázdninové.[45] V intimní realizaci umělkyně se na žádné z fotografií neobjevuje podobenka matky. Jonderko v rozhovoru naznačuje: "Vytvářím autoportréty, připomínám si oblečení přesně tak, jak si je vybírala moje matka. Zkouším si další a další soupravy, které jsme kdysi s radostí vytahovaly z balíků."[46] Každou z těchto souprav si umělkyně obléká a fotografuje na sobě, přikládá detail struktury látky a vše dokresluje popisem vzpomínek. Jonderko v rozhovoru zdůraznuje: "Říká se, že oblečení je prvek tvořící identitu, ale matka chodila celý svůj život v šatech, které si nevybírala." Matčino oblečení na dceři nesedí, vyšlo z módy a zároveň je to jedna z nejosobnějších věcí, kterou po sobě zesnulá matka zanechala.[47] Jedinečnost projektu spočívá v tom, že je to něco jako deník z minulosti, velmi osobní věci nejbližší osoby v tomto případě získávají novou dimenzi. Autorčina práce s nimi je intimním procesem, silnějším díky tomu, že se v nich fotografuje sama, dotýká se jich, analyzuje je, připravuje ke zvěčnění přivolává vzpomínky s nimi spjaté. Tyto vzpomínky jsou pro výběr předmětů faktorem bezesporu důležitým. V tomto kontextu mají pro Jonderkovou mají význam pouze ty předměty, které jí připomínají její matku. Roland Barthes ve svém „Světle obrazu" popisuje situaci, ve které se snaží najít již nežijící matku na starých fotografiích. Poté, co našel její fotografii v oblečení, ve kterém ji dosud neviděl, a které podle jeho názoru neodpovídá její jemnosti a jednoduchému pohledu, se začíná zaměřovat na doplňky, které jsou pryč, protože „nemůže najít" na obrázku svou matku. Aby mohl v procesu vzkříšení pokračovat, musel autor najít na jiných fotografiích předměty, které si pamatoval, ty, které se nacházely v jejím okolí nebo přímo na ní. Barthes říká: „(...) bylo nutné, abych později našel na několika fotografiích předměty, které byly na její skříně: pudřenku ze slonoviny (líbil se mi zvuk zavíraného víka), křišťálovou láhev z vybroušenými šikmými vzory nebo stoličku, která teď stojí vedle mé postele, nebo slaměné rohože, které zavěsila nad pohovku (...) ".[48] Předmět je v tomto případě nástrojem autoterapie po ztrátě milovaného člověka, Jonderko stejně jako Barthes používá předměty: on pro oživení vzpomínek na matku, ona, aby se s ní rozloučila.

[45]Viz
[46] Kinowska J.: Piękna i trudna żałoba, https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/piekna-i-trudna-zaloba (vstup 15.09.2019)
[47]Viz
[48] Barthes R.: Światło obrazu, WYDAWNICTWO ALETHEIA, Warszawa 2008



Karolina Jonderko*, Autioportret z Matką, Ubranie domowe,*[Autoportrét s matkou, Domácí oblečení]

„Pamatuji si, jak seděla u klavíru, soustředěná, její ruka vyklepávala rytmus a trpělivě naslouchala zkouškám svých studentů. Stále slyším její tichý hlas: a teď si zopakujeme tento kousek... Dodnes nevím, jak mohla to poslouchat. Spolu se sestrou jsme musely vycházet před dům po několika minutách.[49]

[49] http://polska.doc.e.org.pl/autoportret-z-matka/ (vstup 15.01.2020)



Karolina Jonderko, Autoportret z Matką, Ubranie zimowe,[Autoportrét s matkou, Zimní oblečení]

"Do práce šla ještě před úsvitem, všichni ještě spali." Do školy dojížděla červeným autobusem. Neměli jsme auto. Čekání na autobus, krutý mráz, nejistota, zda vůbec přijede, přešlapování z nohy na nohu. Cestou zpět nakupovala. S těžkými síťovkami se pohybovala pomalu, a dávala pozor, aby neuklouzla. Zmrzlá, se zčervenělým nosem a tvářemi, vcházela do domu. Černé, promočené boty každý večer stály pod kuchyňským radiátorem v kaluži tajícího sněhu.“[50]

[50] Viz



Karolina Jonderko, *Autoportret z Matką, Ubranie ,,świąteczne,*[Autoportrét s matkou, Sváteční oblečení]

„Sváteční oblečení", pro "zvláštní příležitosti". Je Štědrý den, maminka se otáčí v kuchyni, vytahuje voňavého kapra pozorně, aby se nepolila horkým máslem. Je nalíčená, zelené stíny ladí s oblečením. Je šťastná. Miluje vánoce. Po večeři si sedá ke klavíru a všichni zpíváme koledy.[51]

[51] Viz



Karolina Jonderko, Autoportret z matką,[Autoportrét s matkou]

Antonina Gugała „Historie” [Příběhy]

Další umělkyní, o které se chci zmínit v souvislosti s fotografií a traumatem, je Antonina Gugała (1989). Od roku 2015 studentka Institutu tvůrcí fotografie v Opavě. Absolventka psychologie a iberistiky na Varšavské univerzitě. Vítěz Sdružení mladých umělců a uměleckého stipendia města Varšava (2016). Finalistka takových soutěží jako: Unseen Dummy Awards (2013), Fotografická publikace roku (2013, 2017). Její díla byla mimo jiné publikována v "Rûm" "Der Greif" a "Urbanautica". Účastník uměleckých rezidencí: Meliggoi Residency Program (Řecko, 2017) a Kuldīga Photography Residency (ISSP, Lotyšsko, 2017). Účastník projektu PARALLEL European Photo Based Platform (2017-2018).[52]

[52] https://2018.photomonth.com/pl/portfolio/antonina-gugala-historie/ (vstup 15.11.2019)

Autorčina realizace, na kterou se zaměřuji, se jmenuje „Historie“ [Příběhy] – tuto sérii vybral kurátor Jenny Nordquist jako součást festivalu Měsíc fotografie ShowOFF v Krakově (2018). Příběhy jsou vizuálním záznamem vztahu mezi výzkumem hmotné kultury a formováním vědomí. Podstatou cyklu je příbuznost mezi starými artefakty dostupnými ve sbírkách Národního muzea ve Varšavě a obyčejnými každodenními předměty, které autorka objevila v Řecku v roce 2017.

Autorka se v realizaci zaměřuje na předmět. Tázána, proč použila toto médium, proč vybrala předmět jako nástroj k řešení tohoto tématu, říká: „Předměty, které nás obklopují, stejně jako náš přístup k nim, může říci hodně o hodnotovém systému, který ctíme. Fascinuje mě hranice mezi tím, co považujeme za cenné, a tím, čeho se snadno zbavujeme. Zajímavým jevem je plynulý průnik předmětů mezi jednou a druhou kategorií v čase. V tomto kontextu zvláštním typem objektů, o které se už delší dobu zajímám, jsou muzejní předměty. Tato fascinace je způsobena zájmem o dějiny umění a etnografii a osobní zkušeností s prací v muzeu. Muzejní objekty mají zvláštní status, protože jsou obecně považovány za předměty nevyčíslitelné hodnoty. Z tohoto důvodu je kontakt s těmito objekty velmi specifický a je omezen četnými pravidly.“ Autorka vzpomíná na začátek tvoření „Příběhů“, kdy byla pevně přesvědčena, že koncept evropské kulturní identity, formovaný po druhé světové válce, je nyní velmi zastaralý. „Měla jsem dojem, že ekonomická krize, a následná krize běženců měla za následek hluboké změny identity, které by se měly odrazit ve způsobu myšlení o evropské kultuře, jejích kořenech a budoucnosti. Starověké Řecko, jako místo, kde vznikly dva základní systémy řízení, které formovaly dějiny Evropy – demokracie a kolonialismus – mi připadalo jako ideální místo pro zahájení mého výzkumu na toto téma. “



Antonina Gugała, Bez tytyłu 1, z cyklu Historie, [Bez titulu 1, z cyklu Příběhy], *2018*

Rok 2017, kdy umělkyně začala pracovat na projektu, byl obdobím, kdy Řecko bylo v hospodářské krizi, která zanechala hluboké stopy v infrastruktuře této země. Obyvatelé této země trpěli jistou formou traumatu, krizí, nemohli se cítit bezpečně. Tehdy Antonina začala pravidelně navštěvovat Řecko a dokumentovat různé každodenní předměty, a vzpomíná: „Stav těchto věcí mi připadal zvláštní, protože za nejistých podmínek se jejich hodnota a odhadovaná životnost začaly dynamicky měnit. Trvanlivost a dočasnost jednotlivých objektů a řešení byla testována před mýma očima.“ Pro umělkyni a samotný projekt byl velmi důležitý okamžik zavedení do tématu starořeckých objektů ze sbírky Národního muzea ve Varšavě. Zde umělkyně zdůrazňuje, že nejzajímavější byla pro ni otázka, kdo byli a kdo jsou jejich majitelé.

„Rozhodla jsem se prozkoumat trajektorie těchto objektů od okamžiku, kdy byly „objeveny“ ve starověkém Řecku, až do okamžiku, kdy byly zahrnuty do sbírky varšavského muzea. Jak jsem si myslela - tyto zdánlivě statické objekty podléhají dynamickým změnám. Příběhy předmětů ze sbírky MNW v sobě spojují důležité události z dějin Polska ve 20. století. Konfrontace předmětů nalezených a dokumentovaných na ulicích moderního Řecka s muzeálními

objekty antického Řecka umístěnými ve Varšavě odráží mnohavrstvý proces líhnutí se nové identity. “

Když sledujeme Antoninin cyklus, je překvapivé, že na některých fotografiích je vidět ruce pracovníků muzea, předmět není zcela ponechán sám sobě „napospas“. Fotografka, když se jí na toto zeptali, podtrhla cílenost tohoto kroku - chtěla díky tomu vyzdvihnout několik aspektů: prvním z nich bylo zdůraznění role člověka v procesu budování muzejních sbírek – poukázání na prozaický kontext, ve kterém tyto objekty sídlí. „Muzejní sbírky jsou výsledkem práce mnoha lidí, které si prostřednictvím přístupu ke znalostem a zkušenostem budují svou autoritu. Ukazování předmětů v rukou pracovníků muzeí nás k nim přibližuje a uvědomujeme si, že jejich přítomnost ve sbírce muzea není něco trvalého, je to výsledek rozhodnutí konkrétních lidí.“ Dalším aspektem, který autorka zmiňuje v souvislosti s rukama zaměstnanců muzea na objektech, je fetišizace předmětů, které chtěla věnovat pozornost, a to právě ukázáním rukou na fotografiích. Dotýkat se jich je výsadou velmi malé skupiny odborníků (i když i oni jsou nuceni používat speciální rukavice). Absence možnosti dotknout se vystavených předmětů je pouze jedním z omezení přístupu k exponátům.

Umělkyně také zdůrazňuje, že od začátku se zajímala o to, jak vypadá „správná“ muzejní fotografie, a jaké informace o sbírce má představovat. Antonina zdůrazňuje: „Zdá se, že hlavním úkolem muzejní fotografie je zaměřit pozornost diváka na objekt, což je dosaženo rovnoměrným osvětlením a odstraněním všech nepotřebných prvků z jeho okolí, čímž je objekt zbaven dalšího kontextu. Takto fotografované objekty jsou zavěšeny ve vakuu jednotvárného pozadí, vypadají jako laboratorní vzorky. Tento způsob fotografování objektů není jen výsledkem estetických rozhodnutí, není politicky neutrální. Jeho cílem je přivést artefakty k objektům výzkumu, k jejich konečné objektivizaci a odříznutí od života. Pro mě je vymazání pozadí symbolické. Interpretuji tuto akci jako způsob odstranění otázek týkajících se jejich dědictví z povědomí diváků, které jsou pro muzea často obtížné.“ Pro tento účel umělkyně vytvořila své fotografie tak, aby odhalila tento mechanismus, a aby mohla co nejvíce říct o minulosti a současnosti těchto objektů. V rámci rozkrývání kontextu se rozhodla mimo jiné umístit v popředí pomačkaný vlizelín přikrývající podstavec, dovolila dlaním pracovníka muzea, aby se se tvarovaly ve spontánním gestu a ukázala části jeho oblečení. Na další fotografii ze série šla Antonina o krok dále a přímo ukázala, jak vypadá dočasné studio, které bylo postaveno pro potřeby focení v muzeu. Pro umělkyní bylo také důležité zdůraznit to, že fotografované objekty, než se ocitly v Národním muzeu ve Varšavě, patřily do různých sbírek. Proto na fotkách ukázala různé popisky umístěné přímo na objektech.

Umělkyně zdůrazňuje: „Všechny prvky, které jsem popsala, jsou konkrétní vizuální tipy, které mají divákovi umožnit rozebrat konvenci muzeální fotografie až do základních detailů."

Projekt je neobyčejně zajímavý díky mnoha pramenům, kterých se dotýká. Prezentovaný předmět je v něm ukazován jak v prostředí muzea, spojeného se zlatými časy antického Řecka, tak ve veřejném prostoru, ve kterém jsou fotografované předměty symbolem úpadku a národního traumatu.



Antonina Gugała*, Bez tytyłu 3, z cyklu Historie,* [Bez titulu 3, z cyklu Příběhy], 2018



Antonina Gugała*, Bez tytyłu 2, z cyklu Historie*, [Bez titulu 2, z cyklu Příběhy]*2018*



Antonina Gugała, *Bez tytyłu 5, z cyklu Historie,* [Bez titulu 5, z cyklu Příběhy], 2018

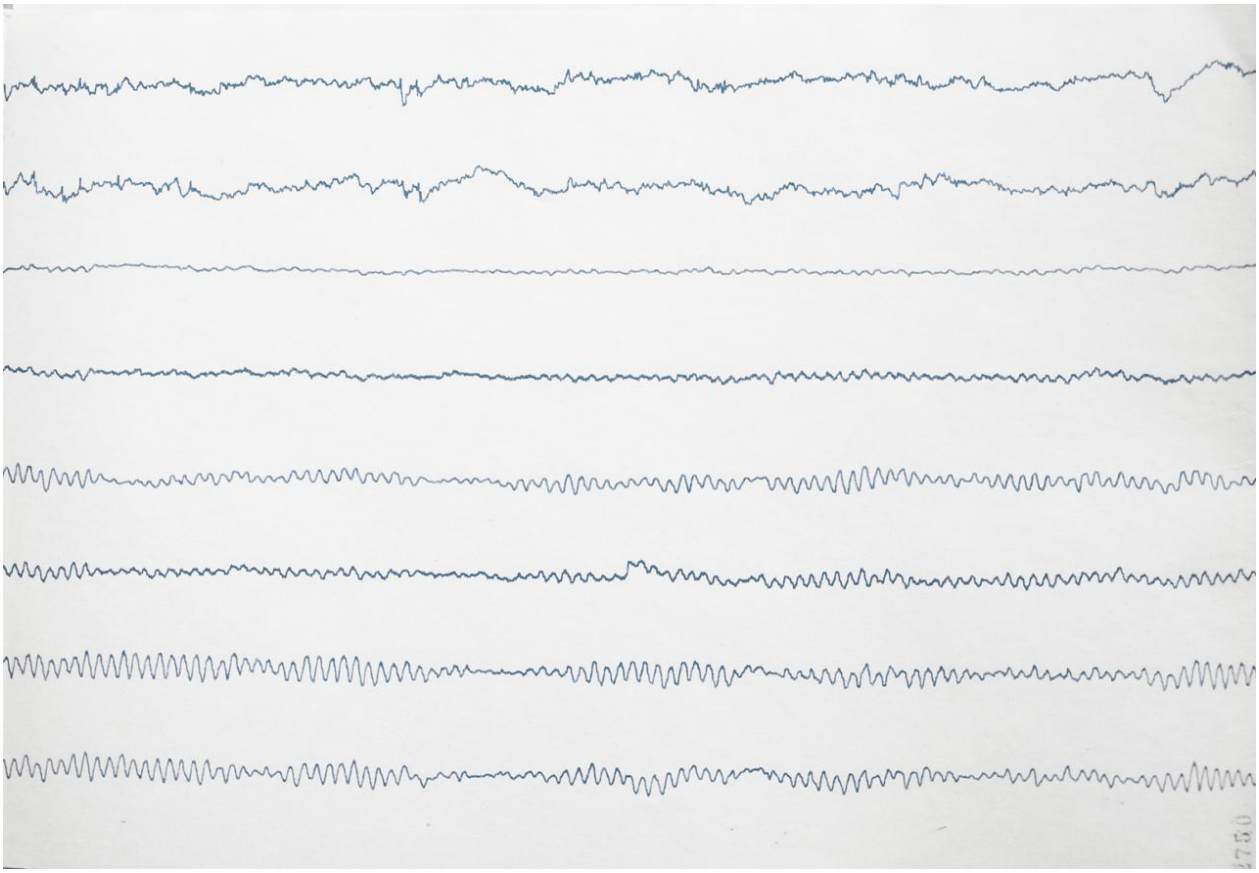
Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt

Další realizací, o které se chystám promluvit, je cyklus polské fotografky narozené v roce 1967 v Nowém Městě Lubawském. Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt je absolventkou Institutu Audiovizuálních Umění Jagellonské Univerzity. Od roku 2014 studuje v Institutu Tvůrčí Fotografie v Opavě. Ve svých realizacích často řeší otázky identity různých sociálních skupin a traumat s tím spojených. Autorčiným cyklem, který se týkal jak předmětu, tak tématiky traumatu ovládajícího celé město, je LOLO.

V šedesátých letech byl Krakov terorizován sériovým vrahem Karolem Kotem. Tento muž zasel všudypřítomný strach, a Kot sám byl pojmenován upírem z Krakova. Muž začal útočit na ženy už před dosažením dospělosti. První pokus o útok se odehrál v kostele: „Když poklekla, šel jsem k ní, vytáhl jsem bajonet a prudkým úderem ji bodl zespodu do zad, měřil jsem ve výšce srdce tak, aby byl úder smrtelný“ – svědčil později. Žena cítila ránu a píchnutí do zad. Když padala, všimla si běžícího chlapce. Karol byl mladší osmnácti let. Ten den Helena Węgrzyn opustila kostel o vlastních silách. Žena, kterou potkala před chrámem, řekla, že její kabát na zádech byl rozříznutý. Doktor našel malou řeznou ránu. Pokus o atentát selhal, ale pro Kota to byl jen začátek.“[53] V následujících dnech znovu zaútočil. Vrah pocházel z intelektuální rodiny, ale velmi brzy začal projevovat neobvyklé vášně. V jeho pokoji bylo možné najít učebnice z oblasti forenzního lékařství a sbírku nožů. Během soudních jednání přímo hovořil o svých sadistických tendencích, mimo jiné vzpomínal na prázdniny v Pcimu, během nichž v rámci boje proti nudě šel na místní jatka, aby pomohl při usmrcování telat. Útočil v letech 1964-1966. Obyvatelé Krakova se po první vraždě v kostele necítili bezpečně. Následné zprávy znásobily strach a paniku; „ V dubnu 1966 Kot napadl například Małgorzatu P. Viděl dívku na schodišti v budově na ul. Sobieského 12. Małgosia šla do poštovní schránky, v tu chvíli ji několikrát bodl nožem. Zázrakem přežila. „Dziennik Polski“ se vrací k tomuto dni: „13. února tohoto roku byla v oblasti Kościuszkovy mohyly provedena hrozná vražda. Obětí byl jedenáctiletý chlapec. Stalo se to za denního světla, když se na svahu kopce školáci účastnili sáňkařských soutěží a stovky lidí se jako každou neděli procházely podél Washingtonovy třídy. Leszek Całek - žák 4. základní školy na ul. Smolenské, šel ten den sáňkovat. Několik minut po jedenácté hodině byl ve sněhu nalezen chlapec, který měl

[53] Julia Kalęba, *Karol Kot, czyli jak Kraków uległ psychozie,* https://plus.gazetakrakowska.pl/karol-kot-czyli-jak-krakow-ulegl-psychozie/ar/c15-14473655

mnoho bodných ran nožem do trupu. Bohužel, bodnutí byla smrtelná.“[54] Autor knihy„ M jak morderca“ [V jako vrah] zdůrazňuje, že zadržení vraha bylo nesmírně obtížné, působil bez strategie, jeho útoky se zdály chaotické a náhodné. Neschopnost najít strategii byla pro vyšetřovatele největší výzvou. Noviny psaly o upírovi, o případu se také šířilo mnoho pomluv, kroužili příběhy o dalších a dalších obětech, nikdo se necítil v bezpečí, lidé viděli hrozbu všude. Ženy utrpěly určitou formu traumatu a chtěly se chránit před útoky vraha a začaly používat předměty domácí potřeby k zajištění své bezpečnosti.[55]



Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt,*LOLO*

LOLO Iwetty Dziewiałtowské-Gintowt je realizace dotýkající se situace, která tehdy nastala. Umělkyně vedle sebe staví záznamy funkčních anomálií Kotova mozku (což by vysvětlovalo motiv vraha) a šest aranžovaných fotografií ženských siluet s objekty, které mají za cíl chránit je před útoky vraha. Na fotografiích najdeme různé předměty, jako třeba prkénko na krájení, pokličky od hrnců, kus plechu, prostříhaný polštář, kterého se sype jeho obsah. Na dvou

[54] Viz
[55] Viz

fotografiích jsou předměty schované pod kabáty modelek – podle tvaru můžeme hádat, že pod vrstvou oblečení se skrývají docela velké předměty, které mají splnit ochrannou funkci. Fotografie jsou stylizované do současnosti, ale umělkyně věnovala velkou pozornost detailům tak, aby se prolnuly se stylistikou šedesátých let, kdy byli krakovští občané pod vlivem toho nebývalého strachu. Předměty použité na fotografiích byly symbolem obecného traumatu.Na fotografiích jsou však součástí širší kompozice, nejsou izolovány. Objekty, které mají chránit před útoky vraha, jsou ústředním prvkem fotografie, ale důležitý je také kontext. Oblečení modelek, vzory tapet jsou prvky odkazujícími na minulost, ve kterém je trauma, které se dotklo obyvatel města, přimělo k tomu, aby používaly tak specifické prostředky. Předmět v této situaci je v jistém smyslu zobrazením strachu a zároveň něčím, co může poskytnout pocit bezpečí. Předměty domácí potřeby, ke kterým měly ženy během traumatických událostí nejsnadnější přístup, získaly tak novou funkci.

Nakonec policie našla stopu vraha díky přítelkyni, které se Kot svěřoval, poté byl zatčen a 16. května 1968 popraven oběšením. Obyvatelé města si mohli oddechnout, ale prkénko nebo poklička nebyly od té doby spojovány pouze s domácími pracemi.





Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt,*LOLO*

Když jsem měla příležitost promluvit si s umělkyní o inspiracích a záměrech projektu, položila jsem jí několik otázek.

Co tě inspirovalo k tomu, abys se v cyklu ujala takového tématu, poukazování na události z minulosti?

Narazila jsem na poměrně široký článek o Karolovi Kotovi, mladém sériovém vrahovi z Krakova. To, co mě v tomto příběhu fascinovalo, byl poněkud irelevantní detail, který říkal, že ženy ze strachu z útoku vytvořily provizorní štíty pro nošení na zádech, které je měly chránit před útokem. Bylo to období velké paniky, informace o vraždách se šířily formou fám a policie skrývala povahu vražd před veřejností. Obraz ženy chodící do kostela s pokličkou na zádech mě vizuálně zaujal.

Co pro tebe znamená trauma?

Trauma je pro mě neustálou vzpomínkou na bolest, stínem utrpení, které vychýlilo život z pocitu nevinnosti.

Předměty uvedené v řadě byly připraveny, tebou vybrány, jak si tedy dospěla k tomuto rozhodnutí?

Předměty, které jsem používala během focení portrétů, byly přirozeně současné, snažila jsem si představit, co bych mohla použít k ochraně a na mysl mi přišly docela absurdní nápady. Zajímavé je, že věci, kterými jsme obklopeni, které denně používáme, mají své skryté funkce, za určitých okolností přestávají být jednoznačné. Mohou se stát zbraní, kterou zabijeme, mohou být i štítem, pod kterým se schováváme před nebezpečím.

Právě na předmětu stojí dojem, že tvoje fotografie jsou téměř jako malby, jen těžko si lze domyslet, jak hořké poselství je v nich skryto. Je to cílené?

Všechno, co na obraze upoutá pozornost diváka jako nesamozřejmé, přenáší proces hledání odpovědí mimo obraz. Takovou funkci plnily na těchto portrétech předměty vyňaté z jejich přirozeného prostředí.

Jaký význam v tvém projektu má popis přidaný k fotografiím? Myslíš, že bez něj lze projektu zrozumět správně?

Obraz vyžaduje kontext, dokonce i ten, který se drží té nejrealističtější estetiky. Fotografie je volba

toho, co neukazujeme, a současně obraz přenáší, rozšiřuje svůj význam mimo rám.



Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt,LOLO

Marta Zgierska: „Post”

Fotografka pochází z Lublinu. Je absolventkou fotografie na Filmové škole v Lodži, ještě předtím vystudovala žurnalistiku a polský jazyk na Univerzitě Marie Curie-Skłodowské v Lublinu. Její práce se nejčastěji dotýkají témat souvisejících s traumatem a odtažitostí. Realizace, která se bezpochyby dotýká tohoto tématu, a zároveň je založena na fotografii předmětu, je „Post“. Projekt zajistil Zgierské vítězství v prestižní soutěži Prix HSBC pour la Photographie (únor 2016).[56] V roce 2015 se dostala mezi Top 50 nejzajímavějších světových fotografů mladé generace nadace Lens Culture. Mezi ceny, které získala, patří: Daylight Photo Awards (2016), Cena FotoLeggendo Giovanni Tabo (2016), Kolga Tbilisi Photo Award (2016). Actes Sud publikoval fotografie ze série „Post“ ve formě fotoknihy.[57]





Marta Zgierska, *Post,* [Post]

[56] https://culture.pl/pl/tworca/marta-zgierska (vstup 15.01.2020)
[57] http://ciemnia.org/info/1138-marta-zgierska-post (vstup 15.01.2020)

Začátky projektu sahají do roku 2013, kdy umělkyně utrpěla vážnou dopravní nehodu, po níž následovalo několik měsíců léčby, intenzivní chirurgické zákroky, a následně i deprese. To vše zcela předefinovalo její uměleckou práci. „Post“ je příběh o tichu a emočním napětí. Fotografka v cyklu pracuje nad autobiografickými motivy, snaží se odpoutat od svých obav; "Podívala jsem se smrti do očí, realita, tak pracně osvojená, se mi najednou vymkla z rukou".[58] Prožité trauma a osobní zkušenost, jak zmiňuje v rozhovoru s FotoROOm, jsou výchozím bodem pro její fotografie. K tvorbě instalací často používá předměty a artefakty ze svého života. „Post“ je postaven na této bázi. Je to velmi osobní projekt, opřený o vlastní život. Dotýká se mnoha z jeho prvků, jako je neuróza, trauma a úzkosti. Důležitým faktorem, který autorka zmiňuje v kontextu inspirace, je také její perfekcionismus a jeho dopad na její život, jakož i vše, co se skrývá pod rouškou dokonalosti. Idea projektu se zrodila, když Zgierska našla ve svém rodinném domě popis své osoby, který vypracovala její učitelka v době, kdy jí bylo sedm let a šla na základní školu. [59] Fotografie tohoto posudku je jednou z fotografií v sérii. Můžeme v ní číst: „Žákyně Marta Zgierska je talentovaná, pilná a pracovitá. Během hodiny je velmi pilná a soustředěná. Má bohatou slovní zásobu a velké množství vědomostí. (...) Jsou jí vlastní široké zájmy a mnohá nadání. Ve třídě vyniká díky velké osobní kultuře, je přátelská a oblíbená.“ Nalezení tohoto posudku dvacet let po jeho napsání způsobilo, že umělkyně zažila určitou formu šoku, něco se v ní zlomilo. Po tolika letech se vlastně nic nezměnilo, na jednu stranu příkladná, vzorná školačka, na druhou stranu, nízké sebehodnocení. To byl okamžik, kdy začala tvořit fotografie. Dalším zlomovým bodem byla pro umělkyni a její fotografie autonehoda, která následovala krátce poté. Bylo to období, kdy se změnilo její vnímání fotografie, obrazy se staly přímější a tělesnější. Umělkyně zdůrazňuje, že Post není formou terapie, ale pokusem ukázat obecnou lidskou zkušenost s traumatickou událostí. Je to vyprávění vycházející z osobních zkušeností: neurózy a nehody, ale zároveň je to univerzálnější příběh o strachu a konfrontaci s realitou. Jak zdůrazňuje autorka, hlavní inspirací pro fotografie vytvořené pro potřeby projektu byly její vlastní zkušenosti. Každá fotografie je odrazem procesů, které v ní probíhaly: donucení, obavy a vzpomínky. Zgierska poukazuje na to, že při práci na cyklu mělo velký význam studování literatury související s teorií traumatu a fotografie.[60]

[58] http://ciemnia.org/info/1138-marta-zgierska-post (vstup 08.02.2020)
[59] https://fotoroom.co/post-marta-zgierska/ (vstup 08.01.2020)
[60] Viz



Marta Zgierska, *Post,* [Post]

Estetika fotografií v cyklu je velmi propracovaná. Dominuje šedá, přísnost a chlad jsou zdrojem emocionální zátěže a napětí. Zgierska poukazuje na to, že se záměrně rozhodla pro takovou estetiku, která ji v jistém smyslu definuje. Na fotografiích cyklu není místo pro svobodu nebo spontánnost. Zdůrazňuje, že vlastnosti, jako jsou estetizace, úmyslnost a pečlivý výběr formy, jsou pro její fotografie charakteristické.



Marta Zgierska, *Post,* [Post]

V rozhovoru pro FotoRoom, autorka cyklu, tázána, jak mají být fotografie v "Postu" vnímány, odpovídá, že mohou být považovány za sérii nebo za sbírku jednotlivých fotografií. Každá z nich se týká konkrétních emocionálních stavů a událostí, s nimiž se divák může ztotožnit. V sérii se předpokládá, že traumatické události mohou sdílet cizí lidé, kteří i přes svou jedinečnost nesou stejné stigma.[61]

Při této příležitosti jsem položila umělkyni několik otázek týkajících se traumatu a jejího projektu „Post“.

Čím je pro tebe trauma? Odkud se vzal tvůj zájem o tuto tématiku?

Trauma ke mně přišlo samo. Přišlo a začalo obtěžovat, rozrazilo přítomnost a oddělilo mě od reality. Cítím potřebu studovat věci, které se pro mě stávají důležitými, ovlivňují mě, určují můj postoj. Trauma nemůže být synonymem každodenního stresu, musí přímo souviset s extrémními zkušenostmi. Základním kontextem při používání tohoto termínu je válka a destrukce. Používá se

[61] Viz

však také v souvislosti s osobní zkušeností, která vede k duševním a somatickým symptomům. Zaměřuji se na individuální perspektivu. Na jedné straně máme trauma z dětství, z doby, kdy se formuje lidská identita. Takové trauma je hluboce zakořeněné, zpočátku potlačené, často má za následek fobii, úzkost a neurózu. Na druhé straně máme trauma vyplývající ze zkušenosti, které ničí integritu zralého člověka, například trauma způsobené ztrátou, nemocí nebo událostí, která ohrožuje naše životy.

Jak trauma zapadá do tvého projektu?

Je to jeho jádro. Post je cyklus věnovaný úzkosti, úzkostné neuróze, napětí, které nosíme uvnitř sebe, a také konvergenci v pocitu tohoto napětí. Často si nevědomě neseme břemeno po celá léta, ono pomalu narůstá a v určitém okamžiku způsobuje, že onemocníme. Ve své práci často odkazuji na teorii Cathy Caruthové, která píše, že traumatická událost je příliš silná na to, aby ji naše tělo plně akceptovalo, aby ji bylo možné zažít a uvědomit si ji v okamžiku, kdy se stane. Proto se vrací později. Má podobu posedlosti, fobie, noční můry a šíří se v přítomnosti, tady a teď. Nedovoluje nám se od ní osvobodit. Trauma samo o sobě je velmi fyzické, tělesné a obrazové. Při práci na Postu jsem se zvlášť zajímala o příjemce a to, jak ho může fotografie, která vychází z individuálního traumatu, ovlivnit. Ale ne na úrovni afektu nebo empatie, ale spíše na úrovni události, kdy příjemce nachází stejný obraz v sobě. Pojmenovala jsem to „souběžnost". Práce postavená na základě spoluprožívání traumatizující zkušenosti, která využívá mimořádnou schopnost média, jakým fotografie bezesporu je, zakomponovat se do struktury traumatu a otevřít tak příjemci cestu k vlastní-nevlastní zkušenosti.

Jaký význam měl při vytváření projektu znovunalezený posudek tvé osoby ze základní školy? Proč ses rozhodla jej použít?

Nalezení posudku bylo především impulsem k přijetí silného tvůrčího přístupu a k sáhnutí do vlastních zkušeností. Nalezení posudku se stalo začátkem práce na „Postu" a s nehodou nemělo nic společného, protože ona se ještě nestala. V sérii funguje nalezený posudek jako prizma, skrze které můžete vnímat následující fotografie. Přivolává kontext minulosti, dětství, toho, co se za námi táhne, ale také rozpory mezi tím, co se děje v nás, a tím, jak nás vnímá a definuje naše okolí. Toto je jedno z mých nejvíce odhalujících mne děl, a proto je zásadní pro všechno, co dělám dnes.

Mohla bys říct něco více o předmětech použitých ve tvém projektu? Čím jsi se řídila při

jejich výběru?

Nemyslím si, že můžeme mluvit o výběru. Předměty jsou obvykle svým způsobem obtěžující, dotěrné, chtějí na těchto fotkách být. Odrážejí současné potíže, překážky, výzvy a strach. To je případ předmětů vzatých přímo z mého života, které se vztahují k různím událostem - posudek, chomáč vlasů, bunda. Stejné je to s předměty, které se ukazují náhodou. Často mám také v hlavě obraz, pro který potřebuji specifické objekty, které pak vytvářím nebo je hledám v reálu.

Pochází bunda v Postu z dne nehody?

Ano.

V jednom z rozhovorů jsi zmínila, že nehoda změnila tvůj život, jak to ovlivnilo tvou fotografii?

Nehoda musela být průlom - byla tak násilná, kumulovala všechno, změnila polohu, negovala dosavadní realitu. Čas po nehodě beru jako čas krystalizace, který rozhodně trvá až dodnes. V důsledku nehody jsem našla něco, co jsem předtím neměla - sílu tvořit.

Jaký význam má pro tebe předmět ve fotografii a jaký význam má v Postu?

V cyklu „Post" předmět a můj zásah do něj buduje význam. I když je to portrét - klíčem bude kabát, v autoportrétech - zrcadlo, židle nebo skalpel, který není na fotografii vidět a kterým si řežu ruku.

Vytvoření „Postu" bylo dlouhým procesem, celek se skládá z více než dvaceti fotografií, přesně z tolika, kolik se mi jich podařilo udělat za 4 roky. Když mluvíme o objektech, musíme také říci něco o těle. Své tělo beru jako základní látku, což zřetelně cítím jako následek autonehody a jejícho brutálního zásahu do mého fyzična. V následujících cyklech se „předmětem" stává specifický materiál, se kterým pracuji a díky kterému buduji významy, např. kosmetické masky, které používám k vytváření předmětů nebo tekutý vosk, který nanáším na své tělo.



Marta Zgierska, *Post,* [Post]

Shrnutí

Výše popsané příklady umělkyň, které se ve svých dílech zabývají tématem traumatu, ukazují velmi odlišný přístup k fotografii předmětu. Jejich výběr je velmi rozmanitý, každý z nich vypráví o různých typech traumat. Katarzyna Mirczak ve „Vražených nástrojích“ používá předměty, které zapříčinily tragédii. V jistém smyslu byly tyto objekty „svědky“ těchto činů. Pravděpodobně i dnes bychom na nich našli stopy krve nebo DNA jak obětí, tak i vrahů. Mirczak je však prezentuje hrubě, odděleně, vyňaté z kontextu. Využila archivní sbírky, aby ukázala, co je za normálních okolností skryto, překračuje tabu. Není osobně spojena s předměty projektu, netýkají se jejího osobního traumatu. S pomocí těchto předmětů, působících neutrálním dojmem, vypráví o mnohých osobních traumatech a tragédiích. Možnost pochopit jejich skutečný význam může mít příjemce až po přečtení popisu projektu, když si uvědomí, odkud pocházejí.Bez těchto informací by zůstaly jen každodenními, běžnými předměty.

To Iwetta ve svém projektu pracuje úplně jiným způsobem, používá nástroje dostupné ve své vlastní kuchyni nebo obchodě. Na základě předmětů dostupných v současné době rekonstruuje traumatické události, které se odehrály v Krakově před téměř padesáti lety.

Antonina Gugała sahá po objektech z muzea. Tím, že jsou exponáty Národního muzea ve Varšavě, získávají tyto předměty elitní charakter, jsou svědky slávy antického Řecka, mají status elitního objektu s obrovskou historickou hodnotou. Ve své performanci je však umělkyně porovnává s těmi, které našla v Řecku zasaženém hospodářskou krizí. Plastová židle, poškozené sochy s přilepenou žvýkačkou nemají s někdejší velkolepostí Řecka nic společného. Předměty fotografovala v zemi, kde si občané nejsou jisti zítřkem. Tato kombinace zdůrazňuje kontrast, který může Řeky ranit, zdůrazňuje trauma spojené se zhroucením státu kdysi tak silného a významného, co se kultury a umění týče. Předměty jsou v jejím projektu něčím, co si může vyfotografovat každý člověk, ale jsou mezi nimi i takové předměty, kterých se může dotknout jen málokdo a které jsou dostupné jen malé skupince lidí. Projekt ukazuje, jak se nově definuje identita občanů daného státu, bohužel v kontextu národního traumatu.

Karolina Jonderko se ve svých realizacích dotýká toho, co je ryze osobní, čili obrovského

utrpení poté, co ztratila matku. Proces, ve kterém se sama fotografuje v šatech patřících nejdůležitější osobě v jejím životě, je pokusem rozloučit se. Mimořádná intimita, která jej doprovází, je zde zásadní. Obléká předměty na sebe, cítí jejich vůni, vnímá texturu. Teď patří jí, jsou památkou po matce. Jsou nositely vzpomínek. Přímý kontakt s nimi při fotografování musel být doprovázen neobvykle silnou emoční zátěží. Oblečení patří vždy konkrétní osobě, po jejíž smrti se její nejbližší, její rodina rozhodne, jak s nimi naložit. Autorka si jednotlivé kusy obléká, díky ní se opět se ocitají na těle člověka. Oblečení, které nosila matka, získalo nový význam, když je oblékla dcera. Formou autoportrétu v těchto šatech spojení s nimi výrazně podtrhuje.

Marta Zgierska s pomocí fotografovaných predmětů, vědomě vybíraných právě pro jejich osobní význam, konfrontuje svou osobnost, své úzkosti, prožité trauma. Chce vytvořit univerzální příběh o konkrétních stavech, s nimiž bude příjemce schopen se zidentifikovat.

Objekty v těchto projektech jsou velmi odlišné, stejně jako způsob jejich fotografování. V jistém smyslu vyjadřují fotografie úctu k nim, zavěšené na stěnách nebo vytištěné v knihách nám dávájí prostor pro delší rozjímání. V cyklech je klíčové to, vedle jakých objektů nebo v sestavě s jakými prezentacemi či fotografiemi se dané předměty ocitají. To může zcela změnit jejich význam, symboliku a způsob, jakým jsou viděny. Často se předměty zachyceny samy o sobě, bez popisu, zdají být jednoduše a pouze fotografickými objekty. Byť jen krátký popis či komentář však zapůsobí tak, že se na ně začínáme dívat úplně jinak, začínáme hledat další významy, využití, často překvapivé.

Stav a kondice předmětů nám může hodně napovědět o majitelích a místech, kde byly uloženy. Zajímavou otázkou položil v jednom ze svých esejů Wojciech Nowicki: jaký je účel fotografování předmětů, které mají dlouhý život? Lidé a jejich děti zmizí a předměty zůstanou nedotčeny v archivech, vitrínách a skladech. Je přirozenější fotografovat lidi, kteří se neustále mění, jsou daleko křehčí než předměty. Je však třeba zmínit, že začátky fotografie úzce souvisí právě s předmětem. Nepochybně je ovlivněno tím, že je nehybný, trpělivý, fotografuje se snadněji než člověk. Už na samém začátku fotografie Henry Fox Talbot ukázal, jak striktní je tento vztah, stejně jako první daguerreisté, kteří také nejčastěji zachycovali objekty.[62] Předmět je neocenitelným nositelem informací a s jeho pomocí i v současnosti mnoho umělců vypráví své příběhy. Jak je vidět výše, jsou mezi nimi i ty traumatické.

[62] W Nowicki.:Eseje o Fotografii, Wołowiec 2010 , s. 110-113

Seznam literatury

Barthes R.: Imperium znaków, Warszawa 2012.

Giddens A.: Nowoczesność i tożsamość, Warszawa 2010.

Gołaszewska M.: Estetyka współczesności, Kraków 2001.

Krajewski M.: W stronę socjologii przedmiotów, Poznań 2005.

Krajewski M.: Są w życiu rzeczy…Szkice z socjologii przedmiotów, Kraków 2013.

Mazur A.: Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku, Kraków 2012.

Mirczak K.: Ether, Warszawa 2012.

NOWE ZJAWISKA W SZTUCE POLSKIEJ PO 2000, (ed.) Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2008.

Nowicki W.: Dno oka. Eseje o fotografii, Warszawa 2010.

Potocka A. M.: Fotografia, Warszawa 2010.

Rouille A.: Między dokumentem a sztuką współczesną, Kraków 2004.

Rosenblum N.: Historia fotografii światowej, Bielsko- Biała 2005.

Sagatowska K, Sokalska M.: 18 Fotografia kolekcjonerska, Warszawa 2017.

Semczuk P.: M jak morderca. Karol Kot- wampir z Krakowa, Warszawa 2019.

Sontag S.: O fotografii, Kraków 2009.

Van der Kolik B.: Strach ucieleśniony. Mózg umysł i ciało w terapii traumy, Warszawa 2019.

Zgierska M.: Post, Arles 2016.

Zydorowicz J.: Artystyczny wirus, Warszawa 2005.

Internetové zdroje:

https://culture.pl/

https://www.fotopolis.pl

https://patrykwisniewski.fotoblogia.pl

http://cowidac.artmuseum.pl/

https://magazynszum.pl

https://tenpoznan.pl/

http://www.karolinajonderko.com/

http://czytelniasztuki.pl

https://przekroj.pl

https://2018.photomonth.com/pl/

https://plus.gazetakrakowska.pl/

http://eyeblinkphoto.com/

http://ciemnia.org/info/

http://faf.org.pl/

http://www.martazgierska.com/

https://www.szerokikadr.pl/

https://www.vogue.pl/

https://www.wysokieobcasy.pl

https://www.wysokieobcasy.pl

http://andrzejkramarz.com/

https://www.newsweek.pl/

https://k-mag.pl/

http://warsaw.leica-gallery.pl/

https://jednostka.com/

http://mikolajdlugosz.com/

Jmenný rejstřík

Berendt, Filip: 9,19

Bownik,Paweł:15,16,23

Candrowicz, Krzysztof: 10

Czartostyska,Urszula: 11

Dąbrowski, Michał: 16

Dziewiałtowska-Gintowt,Iwetta:,41,42,43,45,53

Kot, Karol: 41,42,43

Leibovitz,Annie: 10

Golec,Leszek: 11

Gugała, Antonina: 35,37,40,53

Jancewicz,Paweł:11

Jarecka, Dorota: 12

Jonderko,Karolina: 30,31,34,35,53

Krajewski, Marek:12,13

Kramarz,Andrzej: 14,15

Mazur,Adam: 10,19

Mirczak, Katarzyna: 26,27,28,53,

Nieznalska, Dorota: 11,12

Orski, Witek: 18,19

Ruff Thomas:10

Sherman, Cindy: 1

Tomasczuk, Zbigniew: 10

Wróblewska, Alicja: 22

Van der Kolik, Bessel: 25

Zgierska, Marta: 46,47,48,49,55

Żak, Paweł: 11,16,17