Fotografie jako forma autoarteterapie vycházející z tvorby vybraných polských fotografů XXI. století.

Agata Ogierman

Teoretická bakalářská práce

Opava 2023



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Fotografie jako forma autoarteterapie vycházející z tvorby vybraných polských fotografů XXI. století.

Agata Ogierman

Teoretická bakalářská práce

Opava 2023



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Fotografie jako forma autoarteterapie vycházející z tvorby vybraných polských fotografů XXI. století.

Photography as a form of self-art therapy based on the work of selected Polish photographers of the 21st century.

Agata Ogierman

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Studentka:	Agata Ogierman
UČO:	53508
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Fotografie jako forma autoarteterapie vycházející z tvorby vybraných polských fotografů XXI. století.
Téma práce anglicky:	T: Photography as a form of self-art therapy based on the work of selected Polish photographers of the 21st century.
Zadání:	Cílem práce je analyzovat tvorbu polských fotografů 21. století z pohledu autoarteterapie. Přestože je arteterapie velmi aktuální, prací zabývajících se tímto tématem je v oblasti fotografie stále nedostatek. Práce je interdisciplinární a je pokusem o zachycení souvislostí mezi uměním a terapií.
Literatura:	1. Malchiodi C. (red.), Arteterapia podręcznik, Gdańsk 2014. 2. Raniszewska D. Jeden Obraz - wiele słów, Warszawa 2018. 3. Krasoń K., Konieczna-Nowak L., Sztuka, terapia, poznanie, Wydawnictwo Naukowe PWN 2016. 4. Tatarkiewicz W., Dzieje sześciu pojęć, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008. 5. Łoza B., Chmielnicka-Plaskota A. (red.), Arteterapia: teoria, praktyka, projekty, Tom I: Teoria, Towarzystwo Przyjaciół Tworek "Amici di Tworki", Warszawa 2014.
Vedoucí práce:	Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.
Datum zadání práce:	23. 6. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT

Práce se zabývá tématem fotografie jako formy autoarteterapie, přičemž oblast analýzy zužuje na tvorbu polských fotografů 21. století. Při pozorování polské fotografické scény jsem vyčlenila několik nejčastějších tematických oblastí, které si umělci vybírají. Mezi tato témata patří: truchlení, trauma, tělo, identita a mezilidské vztahy. Práce je interdisciplinárního charakteru a pokouší se prozkoumat rozhraní mezi uměním a terapií. Přestože téma arteterapie získává na popularitě, stále chybí odborné práce, které by analyzovaly práci fotografů z tohoto hlediska.

KLÍČOVÁ SLOVA

polská fotografie, fototerapie, arteterapie, fotografie XXI. století, tělo, identita, trauma, truchlení, člověk, lidské vztahy

ABSTRACT

The work deals with photography as a form of self-art therapy, narrowing the area of analysis to the works of Polish photographers of the 21st century. Observing the Polish photographic scene, I distinguished several thematic areas that are most often undertaken by artists. Those subjects are: mourning, trauma, body, identity and interpersonal relationships. The work is interdisciplinary in nature and is an attempt to explore the intersection of art and therapy. Although the topic of art therapy is gaining popularity, there is still a lack of scientific publications that analyze the work of photographers in these categories.

KEYWORDS

Polish photography, phototherapy, art therapy, photography XXI. century, body, identity, trauma, mourning, human, human relations

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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

Chtěla bych poděkovat všem fotografům, jejichž práce byly v této práci popsány, za umožnění kontaktu a spolupráci. Ráda bych také poděkovala Mgr. Štěpánce Bieleszové, Ph.D., za pomoc při psaní práce a cenné připomínky.

V Opavě, 26. dubna 2023 Agata Ogierman

© Agata Ogierman | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

Úvod 11

1. Arteterapie: definice, přístupy, proces 13

2. Fotografie v autoarteterapeutickém procesu 19

3. Vybrané tematické oblasti, kterým se věnují polští fotografové XXI. století 23

   3.1 Truchlení 21

   3.2 Trauma 33

   3.3 Identita 40

   3.4 Tělow 46

   3.5 Mezilidské vztahy 55

Závěr 67

Bibliografie 69

Jmenný rejstřík 72

ÚVOD

Stanisław Ignacy Witkiewicz poněkud pesimisticky předpokládal, že umění je oblast, která se jednou vyčerpá. Člověk si na ni s postupem let zvykne a přestane na ni reagovat. I kdyby měl Witkacy pravdu, nic v současném stavu nenasvědčuje tomu, že by lidé měli přestat tvořit hudbu, malovat, hrát divadlo nebo vytvářet sochy, ať už to nazveme uměním nebo ne[1]. Z jakého důvodu lidé vytvářejí umělecká díla? Může to plnit terapeutickou funkci? Abychom mohli představit teoretické základy dokazující, že umění může být pro fotografa autoarteterapeutickým nástrojem, bude nejprve nutné věnovat se samotné podstatě umění a jeho terapeutickému potenciálu.

To, co staří Řekové považovali za umění, se zásadně liší od jeho současného chápání. Význam pojmu umění prošel četnými proměnami, které souvisely se změnami historického a kulturního kontextu[2]. V závislosti na době, místě, stylu nebo proudu se umění lišilo nejen formou a funkcí, ale také záměrem, který stál za jeho vytvořením. Mezi výzkumníky převládá názor, že umění je otevřený pojem, což znamená, že jej nelze definovat, protože se používá k pojmenování objektů, které nemají společné charakteristiky[3]. Dobrým příkladem takového pojetí jsou aktivity současných umělců, které stojí v naprosté opozici vůči dosavadním koncepcím a zpochybňují tak převládající základy umění [4]. Také funkce umění se v průběhu času mění. Ve starověku sloužilo umění k určitým účelům, bylo utilitární a praktické. Do této koncepce bylo zařazeno jak krejčovství, tak malířství[5]. Později mělo umění sloužit kráse, ale jeho užitečnost byla stále žádoucí. Situace se změnila v 19 století, kdy se objevilo heslo „umění pro umění". V tomto smyslu nebylo v žádném případě komerční; mělo být neužitečné a sloužit pouze svým vlastním účelům[6].

1 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2008, s. 60-61.

2 tamtéž, s. 21.

3 tamtéž, s. 46.

4 K. Krasoń, L. Konieczna-Nowak, *Sztuka, terapia, poznanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2016, s. 17-18.

5 W. Tatarkiewicz, *Dzieje*…, cit. dílo, s. 21-22.

6 tamtéž, s. 36.

Konečně se ve 20. století objevil názor, že umělecká díla nemají žádnou specifickou funkci, společnou vlastnost nebo pravidla[7]. Tento koncept je samozřejmě spojen s proměnlivou definicí umění. Může být tedy také nástrojem pro vedení terapie a způsobem boje s vlastními problémy?

Již v 5. století př. n. l. se objevila katartická teorie, kterou později upřesnil Aristoteles. Tehdy se ovšem týkala oblasti hudby a poezie. Nicméně již tehdy bylo poznamenáno, že při zacházení s uměním dochází díky otřesům, které v lidech vyvolává, k vybití pocitů, k „očistě" neboli katarzi[8]. Souvislost mezi uměním a sférou pocitů a emocí tedy nepochybně existuje a byla identifikována již před dlouhou dobou. Teorie katarze se však týká pocitů diváka; co se ale děje se samotným tvůrcem uměleckého díla? Jaké jsou jeho emoce a zážitky spojené s tvůrčím procesem? Tato práce je analýzou tvorby vybraných fotografů, která je omezena na úvahy týkající se umělecké aktivity s terapeutickým účinkem. Jedná se tedy především o umělce, kteří si uvědomují terapeutické vlastnosti procesu fotografování.

7 tamtéž, s. 46-47.

8 W. Tatarkiewicz, *Dzieje*…, cit. dílo, s. 111.

1.ARTETERAPIE: DEFINICE, PŘÍSTUPY, PROCES

Arteterapie, tedy terapie uměním, případně umění jako terapie, není novým fenoménem, ale teprve 20. století ji pojmenovalo a vytvořilo její vědecké dějiny, teoretické základy[9]. Interdisciplinární povaha arteterapie však stále vyvolává řadu problémů při definování pojmů. Skutečnost, že se pohybuje na pomezí medicíny a umění znamená, že vyžaduje širší pohled, což vede k potřebě zaujmout různé perspektivy. Nicméně při definování arteterapie se vždy vyskytují dvě složky: umění, které je způsobem činnosti, a účel, který má terapeutický charakter. Lze říci, že arteterapie využívá umělecká média k usnadnění komunikace, což má vést ke zlepšení kvality života pacienta. Tvůrčí akt se od arteterapeutického procesu liší především účelem činnosti. V arteterapii není důležitá umělecká kvalita díla, ale terapeutický proces[10]. Účel, záměr, s nímž daná osoba tvoří, bude ukazovat, zda má v tomto procesu status umělce nebo pacienta. Naproti tomu tvůrčí proces umělce a samotného pacienta je podle Ernsta Krise v podstatě podobný a spočívá v tom, že *„ukazování vnějšímu světu vnitřní zkušenosti, vnitřního obrazu"* (Kris, s. 115)[11]. Takže umělec může během aktu tvorby zároveň zažívat její terapeutické účinky. Co když ale účel činnosti není uvědomován a předpokládán? A co když je kreativita intuitivní činností, která podvědomě směřuje k terapeutickým účinkům a jejíž uvědomění vyžaduje čas?

Pro pochopení tvůrčího a terapeutického procesu vybraných fotografů bude nutné probrat, co obecně představuje terapeutický proces v arteterapii. Vzhledem k tomu, že v této vědní oblasti existuje celá řada teoretických přístupů (vycházejících z různých psychologických perspektiv) a samotný proces je vnímán a veden různými způsoby, představím pouze ty nejdůležitější. Zjednodušeně lze rozlišit následující základní přístupy k arteterapii: psychodynamický, humanistický a kognitivně-behaviorální[12].

9 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia podręcznik*, Gdaňsk 2014, s. 23.

10 tamtéž, s. 19.

11 E. Kris, Psychoanalytic explorations in art, International Universities Press, New York 1952, s. 115, cit. z: C. Malchiodi (red.), *Arteterapia podręcznik*, Gdaňsk 2014, s. 25.

12 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia*…cit. dílo, s. 28-31.

Arteterapie vychází především z psychodynamických teorií. Výsledky práce Sigmunda Freuda a Gustava Junga přirozeně souzní s konceptem „*uměleckého vyjádření jako odrazu autorova nevědomého psychického života*" (Malchiodi, s. 80)[13]. Hlavními pojmy převzatými z Freudova psychoanalytického přístupu a Jungovy analytické psychologie jsou přenos, spontánní exprese jako způsob vyjádření nevědomých myšlenek, amplifikace a aktivní imaginace[14].

Freud si všiml, že cenné výpovědi zkoumaných osob byly založeny na vizuálních vjemech a že prostřednictvím obrazů pacienti snadněji vyprávěli na téma snů. Právě jemu proto vděčíme za ocenění vizuálních hodnot v terapii. Přenos, který je základem psychoanalýzy, se podle některých badatelů uskutečňuje i v procesu arteterapie. Na rozdíl od psychoanalýzy však může být v arteterapii přenos nevědomou projekcí do terapeuta, ale i do díla. Tvorba je v tomto smyslu způsob, jak přenést myšlenky, pocity a nápady do uměleckého díla[15]. Tvůrčí proces tak poskytuje příležitost k externalizaci nevědomých obsahů, k jejich uvědomění a k vyřešení psychických konfliktů. Margaret Naumburgová používala kresbu jako formu psychoanalýzy. Je také autorkou koncepce psychodynamické arteterapie, která je založena na myšlence, že „*nevědomí lze sdělit prostřednictvím symbolického vyjádření"* (Malchiodi, str. 85)[16]. Edith Kramerová propojila arteterapii s Freudovou teorií osobnosti a upozornila mimo jiné na mechanismus sublimace. Tvorba je podle ní formou sublimace, při níž dochází k přeměně emocionálního obsahu v obraz.

Jung zase tvrdil, že umění je metodou sebepoznání. Tvorba v Jungově pojetí pomáhá pochopit nevědomý obsah, ale východiskem pro analýzu významu obrazu je osobní zkušenost. Byl proti tomu, aby pacientovo chápání tvůrčí činnosti záviselo na terapeutově interpretaci, čímž se jeho přístup liší od freudovského.

13 tamtéž, s. 80.

14 tamtéž, s. 87.

15 tamtéž, s. 84-88.

16 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia*…cit. dílo, s. 85.

Zavedl do psychologie mimo jiné koncept archetypu a kolektivního nevědomí. Všiml si terapeutické vlastnosti archetypů a uměleckou tvorbu považoval za způsob jejich využití – během terapie si pacient uvědomuje archetypy přítomné v jeho životě a nachází možnosti řešení konfliktů. Na základě tohoto přístupu byla v arteterapii vyvinuta technika amplifikace a aktivní imaginace. V Jungově díle se jedná o metodu, při níž umělecké dílo nebo sen poskytuje materiál pro analýzu v kontextu mytologie, náboženství nebo folklóru. Při tomto přístupu se sen nebo obraz vykládá šířeji, hledá se symbolické poselství a samotný symbol se zasazuje do významového kontextu. Zde rozlišujeme mezi subjektivní a objektivní amplifikací. Při objektivním přístupu vztahuje terapeut symbol k širšímu kontextu, např. k mytologii. Při subjektivním přístupu naopak používá terapeut metodu aktivní imaginace, která spočívá ve vytváření vnitřních obrazů a jejich analýze. Arteterapeuti vnímají umění jako formu metody aktivní imaginace[17]. Na základě analytické psychologie byla vyvinuta také arteterapie založená na archetypech. Podle tohoto přístupu *„svědčí archetypy odhalené prostřednictvím uměleckého vyjádření a snů o schopnosti lidské psychiky k transformaci"* (Malchiodi, s. 87)[18].

Jak psychoanalytický, tak analytický přístup vnímají spontánní tvůrčí proces jako příležitost k odhalení nevědomých myšlenek. Umění je v tomto případě formou symbolické komunikace, výchozím bodem pro rozhovor o konfliktech a emocích.

Další přístup, tzv. kognitivně-behaviorální terapie, používá především jazyk, což znamená, že umění se v tomto procesu používá jen zřídka. Nicméně v arteterapii se objevují i kognitivně-behaviorální přístupy. Hlavním cílem kognitivně-behaviorální terapie je diagnostikovat nepříznivé vzorce myšlení, na jejichž základě člověk funguje, a následně je nahradit vhodnějšími. Samotný terapeutický proces je založen na psychoedukaci. Kreativita v tomto přístupu pomáhá popsat své zkušenosti tak, aby bylo možné změnit vnímání dané situace.[19].

17 tamtéž, s. 84-94.

18 tamtéž, s. 87.

19 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia*…cit. dílo, s. 117-120.

V návaznosti na psychodynamické a behaviorálně-kognitivní teorie se objevila třetí síla, tzv. humanistická psychologie. Tento nový přístup k terapii a člověku pronikl i do arteterapie. Na konci 20. století tak vznikla humanistická arteterapie založená na třech principech: *„(1) řešení životních problémů, (2) podpora seberealizace prostřednictvím tvůrčího vyjádření, (3) propojení seberealizace s intimitou a důvěrou v mezilidských vztazích a hledáním sebe-transcendentních životních cílů"* (Garai, 1987)[20]. Kreativita v tomto přístupu je cestou k sebeléčení. Na rozdíl od psychodynamického přístupu není cílem terapeutického procesu odstranit obavy, konflikty nebo obtížné emoce, ale spíše je proměnit v umělecké vyjádření.

Pro shrnutí různých teoretických přístupů v arteterapii lze ještě uvést výsledky studie, z nichž vyplývá, že největší skupina dotazovaných arteterapeutů vnímá svůj pohled na terapeutický proces jako eklektický. Pokud bychom však sečetli počet terapeutů, kteří ve své praxi používají široce pojaté psychodynamické koncepty, jednalo by se o nejpočetnější skupinu[21]. Umění v terapii je pojímáno a definováno různě v závislosti na vědeckém zaměření. Nicméně je vidět, že každý směr vnímá kreativitu pacientů jako zdroj poznání o člověku, i když je to, jako v případě kognitivně-behaviorálního přístupu, pouze pomoc při diskusi o problému. Umění je v tomto případě druhem výzkumu, cestou ke zkoumání lidské psychiky, a umělecké dílo je výsledkem tohoto výzkumu. Výsledek je však poněkud jiné povahy než v přírodních vědách – znalostí je zde zkušenost, pocit něčeho nového, vhled. Tento pohled na umění jako na formu výzkumu je kontroverzní, protože umění a věda jsou většinou vnímány jako dvě zcela odlišné oblasti reality. Mají odlišné cíle, zákony, kterými se řídí, spojené s nimi typy zkušeností a očekávání, která se na ně kladou. Myšlenka uměleckého výzkumu je však v rozporu s výše uvedenými předpoklady. Zastánci této koncepce jsou proti oddělování vědy a umění. Tvrdí, že obě oblasti jsou projevem lidské tvořivosti, a dokonce že umělecká činnost je další

20 J. Garai (1987), *A humanistic approach to art therapy*, cit. z: J. Rubin (red), Approaches to art therapy, New York: Brunner/Maze, s. 188-207, w: C. Malchiodi (red.), *Arteterapi*a…, cit. dílo, s. 103.

21 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia*…, cit. dílo, s. 28-29.

cestou vedoucí ke stejným cílům jako věda. Umělecký výzkum je v tomto smyslu výzkumem prostřednictvím umění[22]. Tímto způsobem budu také přistupovat k práci vybraných fotografů: jako k druhu uměleckého výzkumu, který se stává hledáním a řešením jejich vlastních problémů a zdrojem poznání o nich samých.

22 K. Krasoń, L. Konieczna-Nowak, *Sztuka*…, cit. dílo, s. 39.

2. FOTOGRAFIE V AUTOARTETERAPEUTICKÉM PROCESU

Arteterapie byla ovlivněna nejen vývojem v psychologii a medicíně, ale také světem umění. Zpočátku byly vizuálními médii arteterapie klasické techniky, jako je malířství nebo sochařství, ale s technologickým rozvojem pronikla do arteterapie také fotografie.[23] Původně měla v psychiatrii pouze dokumentární nebo diagnostickou funkci. Postupem času se však stala také součástí terapeutického procesu[24]. Díky multimediální povaze dnešní doby se nástroje, jako je fotografie, staly pro lidi velmi blízkým způsobem komunikace. V dnešní době se tvůrčí činnost z velké části přesunula do virtuálního světa, kde platformy jako Youtube plní funkci filharmonie a tablet postupně vytlačuje tradiční formu knihy[25]. Přestože není fotografie v arteterapeutické literatuře oblíbeným médiem, nepochybně umožňuje subjektivní vyjádření prostřednictvím vizuálních obrazů, takže jí nelze upřít status jedné z forem arteterapie.

Podle Doroty Raniszewské, průkopnice využití fotografie v terapii v Polsku, je myšlení v obrazech zvláštní vlastností lidské mysli, kterou stojí za to při léčbě vhodně využít. Obraz je v této perspektivě nositelem informací, myšlenek, abstraktních pojmů (stejně jako v jiných umělecko-terapeutických médiích), které může být problematické vyjádřit slovy. Tato vlastnost fotografie je dnes ochotně využívána. Fotografie mají v životě lidí zvláštní místo a je snadné si všimnout, že fotografie se stává způsobem, jak o sobě vyprávět ostatním, třeba jen na různých sociálních sítích. Facebook nebo Instagram jsou založeny především na vizuálních sděleních. Co vypovídá tato všudypřítomnost fotografie v našich životech, obrovské množství snímků, které pořizujeme, o našich potřebách? Jedná se o pouhý pokus o prezentaci, nebo svědčí o touze navazovat kontakty s ostatními lidmi a je to zvláštní

23 C. Malchiodi (red.), Arteterapia…, cit. dílo, s. 48-53.

24 https://www.clinicalcorrelations.org/2016/09/30/a-brief-history-of-early-medical-photography/, přístup: 20.12. 2018, cit. z: E. Mikusek, A. Bereźnicka, *Narzędzia psychologii procesu w pracy fotografoterapeutycznej*, v: A. Sielska, M. Szandała, *Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia*, Asp Katowice, 2019, s 111.

25 B. Łoza, A. Chmielnicka-Plaskota (red.), A*rteterapia: teoria, praktyka, projekty*, Tom I: Teoria, Towarzystwo Przyjaciół Tworek *„Amici di Tworki"*, Varšava 2014, s. 232.

druh vyjádření? Všudypřítomnost fotografie jako prostředku komunikace může naznačovat, že za určitých okolností slouží obraz lidem lépe než slovo, a její dostupnost a stále snadnější používání fotoaparátu to jen posilují. Vzhledem k tomu, že fotografie zaujme okamžitě, působí na emocionální úrovni rychleji než slova. Divák poznává obsah pohledem; prožívá, aby se mu obraz okamžitě promítl do mysli a vyvolal myšlenkové procesy. Komunikační funkci fotografie lze bezpochyby využít v terapii, ale již samotný rozhovor o fotografiích vytváří prostor pro sdílení intimních myšlenek. Fotografie se stává ochranným nástrojem při vyslovování subjektivních interpretací, osobních příběhů, které mohou vést k odhalení nevědomých myšlenek za bezpečných okolností. Terapeutický potenciál souvisí také s tím, že fotografie často odkazuje na minulost, je záznamem již proběhlých událostí. To může být zvláštním východiskem terapie, pokud fotografie pořídil pacient-umělec nebo pocházejí z rodinného archivu. Jsou přece hmatatelnou formou vyprávění o dotyčné osobě, které vyvolávají v něm emoce, myšlenky týkající se jeho vlastních zážitků, připomínají mu cestu, kterou prošel, a nakonec mu dávají příležitost podívat se na ni z perspektivy současnosti.

Fotografie jako forma komunikace může také naučit, jak budovat vztahy s lidmi. Fotografický obraz může být nástrojem dialogu v malých intimních skupinách, ale také ve veřejné diskusi. Když se druhá osoba podělí o své úvahy, její nový pohled vyžaduje toleranci a přijetí. Další oblastí, kterou může fotografie podpořit, je kreativita a důvěra ve vlastní schopnosti. Například zhotovení fotoalba jako aktivita, která vyvrcholí vytvořením uměleckého díla, může pomoci získat zpět sebeúctu tím, že obnoví schopnost jednat[26]. Terapeutický potenciál fotografie lze využít různými způsoby, jak srozumitelně vysvětlila Judy Weisnerová. Autorka rozlišuje následující způsoby využití fotografie v terapeutickém procesu: fototerapie, terapeutická fotografie a fotoarteterapie. Při fototerapii se jako výchozí bod pro rozhovory o emocích, myšlenkách, snech a životních rozhodnutích používají

26 D. Raniszewska, *Jeden Obraz – wiele słów*, Varšava 2018, s. 18-46.

rodinná alba a archivy, intimní fotografie i díla jiných autorů. Cílem tohoto procesu je, stejně jako u ostatních metod, pomoci porozumět sobě samým a usnadnit komunikaci s terapeutem. Fotografie zde poskytuje podnět k zamyšlení a kontemplaci. Hledáním významů a symbolů poskytuje možnost rozšířit perspektivu a najít porozumění. Obraz se může stát odrazem naší psychické zkušenosti. Pacient se v tomto případě účastní fotoprojekce[27]. Rodinná alba jako forma zhmotněných vzpomínek, záznamů okamžiků, jsou způsobem, jak vytvořit legendu o daném člověku. Fotografie jsou v tomto smyslu důkazem, že se něco opravdu stalo[28]. Z takového základu je možné plynule přejít k otázce, jak sám autor vnímá svou minulost, jaké jsou jeho pocity a vzpomínky. Toto budování historie člověka prostřednictvím rodinného alba je bezpochyby důležitou oblastí terapie a pohled na něj vyvolává řadu otázek a různých myšlenek.

Fotoarteterapie je jednou z podkategorií fototerapie, ale zde dochází v rámci terapeutického procesu k tvůrčímu aktu. S fotografií se tak zachází jako s médiem pro komunikaci, nikoliv jen jako s podnětem, výchozím bodem pro rozhovor. Fotografování umožňuje vyjádřit myšlenky a je také samo o sobě tvůrčím procesem, formou uměleckého vyjádření. V metodě zvané terapeutická fotografie představuje toto médium nástroj k sebepoznání a poskytuje možnost vyjádřit se bez oficiální účasti terapeuta.

Fotografie je proto díky svým vlastnostem zvláštním terapeutickým nástrojem, který lze využít různými způsoby a dosáhnout tím více cílů. Lze ji využít jak ve skupinové a individuální terapii, tak v autoarteterapii, což je forma samoléčby pomocí umění[29]. Právě tento typ aktivity byl použit fotografy, jejichž díla popisuji v této práci.

27 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia*…, cit. dílo, s. 54.

28 D. Raniszewska, *Jeden*…, cit. dílo, s. 16-18.

29 W. Karolak, B. Karolak, *Autoarteterapie,* Varšava 2019, s. 24-26.

3. VYBRANÉ TEMATICKÉ OBLASTI, KTERÝM SE VĚNUJÍ POLŠTÍ FOTOGRAFOVÉ XXI. STOLETÍ.

V tvorbě současných fotografů lze mimo jiné pozorovat jednu charakteristickou tendenci – jejich díla nevyprávějí ani tak o vnějším světě, jako spíše o vnitřním životě autora. Prezentované fotografie obvykle nemají funkci dokumentování a sledování událostí, ale prostřednictvím obrazů reality odhalují osobní zážitky a zkušenosti. I když to není výslovně řečeno, je cítit, že příběh, který tento typ fotografií vypráví, se týká něčeho velmi intimního. Člověk má dojem, že se umělci metaforicky skrývají za fotografickým obrazem a vyprávějí svůj soukromý příběh. Přestože fotografie obsahují informace dokumentární hodnoty, nezdá se, že by to bylo to nejdůležitější. V těchto dílech je cítit silný emocionální náboj, lze v nich vysledovat autobiografické prvky a řešení psychologických otázek. Nabízí se tedy myšlenka, že fotografie v tomto smyslu ani tak nepředstírá, že je uměleckým dílem, ale (jak by se dalo předpokládat) je způsobem, jak se vyrovnat s obtížemi, takže se – stručně řečeno – stává formou terapie. V případě fotografie plnící tuto funkci je objektiv obrácen k autorovi, jeho psychice, jeho prožitkům, jeho emocím a divák se naopak stává společníkem v jeho prožívání. Vzhledem k vysoké aktivitě umělců v rámci autoarteterapeutické fotografie v 21. století jsem se rozhodla rozdělit tematické okruhy podle typu zkušenosti, s níž se umělci vyrovnávají. Fotografové se zde zabývají různými tématy: od otázek souvisejících s identitou, traumatem, vztahy až po téma tělesnosti a smrti.

3.1 TRUCHLENÍ

Ztráta je nepostradatelnou součástí lidského života, se kterou se opakovaně setkáváme ve všech jeho fázích. Podle psychoanalytiků je samotný akt opuštění dělohy vnímán jako druh ztráty. V takovém případě ztrácíme jednotu s matkou a stáváme se oddělenou bytostí[30]. Nejbolestnější ztrátu však asi utrpíme, když nám zemře někdo blízký.

30 Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Wydawnictwo KR, 1995, cit. z: M. Okupnik, *Doświadczenie utraty w perspektywie fenomenologii,* v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata i żałoba, teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katovice 2016, s. 35.

Od té chvíle již „Já" nikdy nebude takové, jaké bylo předtím[31]. Vzhledem k tomu, že člověk existuje v závislosti na druhých, jeho život se po smrti milované osoby nenávratně změní. Musí přeformulovat svou dosavadní roli. Dcera se stane sirotkem, manžel vdovcem[32]. Bohužel v současné době je v naší kultuře truchlení tématem, které se přechází mlčením, a dokonce se i potlačuje. Dnes je smrt v médiích zobrazována poměrně často, ale způsobem, který je zaměřen na vyvolání senzace, neobvykle a drasticky, až se zdá, že je to všechno nepřijatelné. Tendence přehlížet nebo mytologizovat otázku smrti však nic nemění na tom, že se jedná o něco, co se týká každého člověka. V tomto případě můžeme počítat s absolutní spravedlností, protože život bez smrti neexistuje. Bez ohledu na to, jak moc se snažíme si ji nepřipouštět, smrt je součástí fenoménu života, jeho povinnou fází[33]. Vytlačení tématu smrti nic nemění na tom, že existuje a že nemůže být bez domova – musí se objevovat v určitých oblastech lidské činnosti, když ne v náboženství, tak v umění. *„S fotografií vstupujeme do ploché smrti"* (Barthes, s. 157)[34], píše Roland Barthes a všímá si zvláštního vztahu mezi fotografií a pomíjivostí.

Přivolaná smrt je pravděpodobně vždy doprovázena utrpením, které postihuje nejen samotného umírajícího, ale i jeho blízké. Tématu prožívání období truchlení se věnuje psychologie[35]. Podle definice je *„truchlení přirozený adaptivní psychologický proces, který se vztahuje k jakékoli události, v důsledku* níž jedinec utrpí ztrátu někoho *nebo něčeho, co je mu blízké"* (R. Kleszcz – Szczyrba, s. 111)[36]. Jeho smyslem je plynulý přechod od okamžiku ztráty, která způsobuje dezorganizaci, k opětovnému

31 L. Witkowski, *Rozwój i tożsamość w cyklu życia. Studium koncepcji Erika H. Eriksona,* Wydawnictwo WSEZ w Łodzi, Lodž 2009, cit. z: M. Okupnik, *Doświadczenie utraty w perspektywie fenomenologii*, v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 35.

32 M. Okupnik, *Doświadczenie utraty w perspektywie fenomenologii*, w: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 35.

33 R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka, *Utrata*…, cit. dílo, s. 7.

34 R. Barthes, *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Varšava 1996, s. 157.

35 A. Gałuszka, *Blisko, coraz bliżej… Biologiczne i psychologiczne aspekty umierania i śmierci*, v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 16-17.

36 R. Kleszcz-Szczyrba, *Czy każdej stracie „potrzebna jest" żałoba i czy każdej żałobie „potrzebna jest" terapia?*, v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 111.

uspořádání života[37]. V literatuře se hovoří o fázové povaze truchlení, přičemž každá fáze má své charakteristické rysy. Catherine M. Sanders (2001) rozlišuje následující fáze: šok, uvědomění si ztráty, odstoupení, zotavení, obnovení[38]. Podle současného názoru se dané fáze neobjevují v lineární posloupnosti, ale spíše se překrývají a objevují se střídavě, dokud postupně nezmizí[39]. Samozřejmě se tento vzorec nevyskytuje u každého, takže nelze hovořit o nějaké pevné šabloně[40]. Dynamika tohoto období je u každého člověka jiná, protože se jedná o velmi osobní a intimní zkušenost závislou na mnoha faktorech. V důsledku toho se liší i způsoby vyrovnávání se se ztrátou.

Ukazuje se, že umělci, za účelem propracovat a prožít ztrátu blízkého člověka, využívají umění. Výsledkem těchto aktivit jsou díla, která jsou někdy až zarážejícím způsobem upřímná, zobrazují utrpení a jsou plná emocí. Tím, že se podělí o své příběhy, o obtížnost procesu truchlení, umožní divákům vstoupit do velmi intimní zóny. Přebírají také zodpovědnost za řešení tabuizovaných témat a zároveň zpochybňují vizi smrti zobrazovanou v médiích. Umělci si často v době smutku vybírají jako médium fotoaparát. Tento nástroj jim dává příležitost zastavit se a podívat se na své emocionální stavy. Zdá se tedy, že fotografie hraje v kontextu problematiky smrti zvláštní roli: na jedné straně zastavuje čas, na straně druhé nám připomíná křehkost existence, pomíjivost[41].

37 tamtéž, s. 112.

38 C.M Sanders, Jak przeżyć stratę dziecka, GWP, Gdańsk 2001, cit. z: R. Kleszcz-Szczyrba, *Czy każdej stracie „potrzebna jest" żałoba i czy każdej żałobie „potrzebna jest" terapia?,* v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 116.

39 M.S. Stroebe, H. Shut, *Meaning making in the dual process model of coping with bereavement,* v: R.A Neimeyer, Meaning reconstruction and the experience loss, American Psychological Association, Washington 2001, cit. z: R. Kleszcz-Szczyrba, *Czy każdej stracie „potrzebna jest" żałoba i czy każdej żałobie „potrzebna jest" terapia?*, v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), Utrata…, cit. dílo, s. 116-117.

40 R. Kleszcz-Szczyrba, *Czy każdej stracie „potrzebna jest" żałoba i czy każdej żałobie „potrzebna jest" terapia?*, v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 116-117.

41 Ł. Lange, *Praca żałoby i praca z żałobą.* Terapia oraz autoterapia za pomocą fotografii, s.121, https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/9559/AF291--08--Praca-zaloby-i-praca-z-zaloba--Lange.pdf?sequence=1&isAllowed=y, přístup: 2.4.2023.

Důležitou roli při prožívání ztráty hrají také podpůrné osoby, které člověka v době truchlení doprovázejí[42]. Mohou být v případě umění v autoarteterapeutickém procesu příjemci díla označováni za podpůrné osoby? Umělec s nimi komunikuje, promlouvá k nim prostřednictvím svého díla a navazuje tak vztah. Vytváří se tak sociální skupina, specifická podpůrná síť, která si vyměňuje zkušenosti.

Karolina Jonderko, oceňovaná polská fotografka, se ve své sérii nazvané „Autoportrét s matkou" zabývá tématem ztráty. Podle názvu se dá očekávat, že na obrázcích uvidíme dvě postavy. Zobrazují však pouze jednu osobu; umělkyni, což představuje pro diváka prvek překvapení. Kde je titulní matka? Autorka stojí na každé fotografii o něco více vpravo, jako by chtěla někomu uvolnit místo. Autorka fotografovala pouze sama sebe v surovém prostoru a na každé fotografii je oblečena do šatů pro jinou příležitost. Obléká si deset druhů oblečení; mimo jiné domácí, sváteční, pracovní, zimní a nedělní oblečení. Prázdnota, která z fotografií vyzařuje, nutí k zamyšlení, z jakého důvodu jsou tato konkrétní oblečení prezentovány.

Z doprovodného textu k cyklu se dozvídáme, že šaty patřily její matce a že autorka rekonstruovala její outfity a sama se v nich vyfotografovala. Oblečení se zde proto stává symbolem její matky. Něco, co po sobě zanechala, pozůstatek vztahu, něco, co poskytovalo příležitost vybavit si vzpomínky a vrátit se ke společně strávenému času. Když je oblékala, bylo to, jako by ji objímala, byla jí tak blízko, jak jen mohla v danou chvíli být. S každou sadou, vzpomíná si, se cítila blíž k matce, protože ucítila její vůni, která zůstala na oblečení, a našla její vlas. Jonderko říká, že v té době pro ni diváci nebyli důležití, nemyslela na ně, záleželo jí jen na tom, jak se cítí, na svých emocích, na svých zážitcích, na vztahu s matkou a na vědomém procesu arteterapie.

Prostor, v němž se Jonderko fotografuje, také není náhodný. Jedná se o autorčin rodinný dům. Zde vyrůstala jak její matka, tak i ona sama. To vše dohromady dává autentické fotografie, které nesou osobní příběh umělkyně. Každou fotografii

42 R. Kleszcz-Szczyrba, *Czy każdej stracie „potrzebna jest" żałoba i czy każdej żałobie „potrzebna jest" terapia?*, v: R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka (red.), *Utrata*…, cit. dílo, s. 114-115.

doprovází text její sestry, který je podstatným prvkem celého díla. Kvůli silným emocím, které prožívala během matčiny nemoci, nedokázala si vzpomenout na situace, ve kterých matka nosila určité oblečení. Vzpomínky proto napsala její sestra. Jsou to střípky z minulosti, které souvisejí s tou oblastí života, na kterou se oblečení vztahuje. Text je velmi intimní a emocionální. Při čtení není těžké vnímat hluboké pouto mezi ní a její matkou a cítit domácí, hřejivou atmosféru, kterou vytvářela. Jonderko říká, že právě díky těmto textům se vrátila k pozitivním vzpomínkám spojeným s matkou z doby před její nemocí. Díky fotografiím Karolíny mohly ženy znovu zachytit tyto vzpomínky, uchovat si hřejivé okamžiky pro sebe a vzpomenout na svou matku tím nejlepším možným způsobem.

Autorčina matka zemřela v roce 2008, ale z textu se dozvídáme, že se autorka k těmto zážitkům vracela i v následujících letech. Truchlení pro ni nikdy neskončilo, nebo snad ani nezačalo? Autorka přiznává, že prostřednictvím fotografie vědomě přistoupila k autoterapeutické činnosti. Umění tak ji poskytla příležitost propracování procesu truchlení, který se předtím neuskutečnil, ale který byl nutný k uzavření těžké životní etapy a k vyrovnání se s ní. V rozhovoru zmiňuje, že to dělala, aby si ulevila od bolesti. Zamýšleného účinku bylo skutečně dosaženo – pomohlo jí to zažít úlevu od utrpení. Prostřednictvím fotografie se vrátila do minulosti, zastavila se v ní, propracovala ztrátu a symbolicky uzavřela toto období. To vše přispívá k autorčinu tvůrčímu procesu, který měl především autoarterapeutický charakter.

Ačkoli původně, jak sama autorka přiznává, neměl cyklus spatřit světlo světa a fotografie nějakou dobu „ležely v šuplíku", nakonec se dalším terapeutickým aspektem procesu stala reakce publika. Zpočátku se autorka obávala, že nenajde pochopení. Pořízené fotografie jí tedy sloužily výhradně k tomu, aby se vyrovnala se svou ztrátou. Jonderko se o svou práci nakonec podělila s ostatními na naléhání svých blízkých. Cyklus se stal také její bakalářskou prací a následně byl publikován a sklidil velký ohlas. Fotografické médium poskytlo možnost zaznamenat symbolické „setkání s matkou" a nakonec umožnilo prezentovat tento proces dalším lidem,



Fot. 1
Karolina Jonderko, otografie z cyklu *Autoportrét s matkou,* domácí oblečení. Zdroj:http://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/,přístup: 26.2.2023.



Fot. 2
Karolina Jonderko, fotografie z cyklu *Autoportrét s matkou,* domácí oblečení. Zdroj:http://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/,přístup: 26.2.2023.

což byl důležitý prvek celého terapeutického procesu[43]. Ukázalo se, že cyklus má terapeutický účinek nejen na samotnou autorku, ale i na diváky. Autorka vyjádřila to, čeho oni nebyli schopni, a zároveň prostřednictvím tvořivosti navázala s nimi porozumění. Díky tomuto dialogu se autorka už necítila tak osamělá a její obavy z nepochopení zmizely. Bolest byla rozdělená.

Další významnou událostí byla výstava v galerii Bunkier Sztuki v roce 2012, kterou autorka považovala za formu rozloučení s matkou, za uzavření tématu.[44] Tento příklad ukazuje, jak tvůrčí akt, který měl být původně pouze autoterapeutickým procesem, sloužícím pouze umělci, po čase oslovil publikum, uspěl a získal silný ohlas. Ukazuje se, že moment sdílení vlastní tvorby, a tedy i vnitřního prožitku, má také terapeutický význam. To samozřejmě připomíná strukturu klasické psychoterapie, při níž je přítomen psychoterapeut. Zde odpověď poskytli příjemci díla. Kromě toho se tyto práce staly uznávaným dílem a cyklus se také ukázal jako zlomový bod pro tvorbu Karoliny Jonderko, protože od tohoto okamžiku se ve své umělecké práci zabývá tématem ztráty a tím, jak se lidé s ní vyrovnávají.

Stejným tématem se zabývá i polská vizuální umělkyně Irmina Rusicka. Její cesta k vyrovnání se se ztrátou matky je však odlišná od cesty Karoliny Jonderko. Autorka, která pracuje na pomezí různých uměleckých disciplín, zdokumentovala projekt hrobu své matky. V době truchlení se Rusicka v rámci prožívání své ztráty rozhodla vytvořit hrob neobvyklé podoby, která nepřipomíná moderní náhrobky. Jako by tradiční forma nebyla schopna vyjádřit její emoce. Umělkyně tak vytváří památník podle své vlastní vize, která je blízká jejímu cítění a odráží její pohled na život a smrt. Realizace připomíná rybník ohraničený obdélníkovým rámem. Voda v rybníku kontrastuje s představou náhrobku jako něčeho mrtvého, zbaveného života. Zde je však místo pro živé organismy. Surová forma bez nápisů a ornamentů, materiál náhrobku a zároveň prostředí, ve kterém se nachází – to vše

43 http://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/, přístup: 10.4. 2023.

44 M. Dąbrowski, Karolina Jonderko, Autoportret z matką,https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka, přístup: 10.4. 2023.

dohromady vytváří obraz hrobu, který je svou strukturou sice surový, ale zároveň blízký přírodě, patří k ní a je s ní v interakci. Prostředí také nepřipomíná tradiční představu hřbitova. Na černobílé zvětšenině vidíme, že hrob je v lese, není vidět žádné další náhrobky; je osamělý. Formou, kterou použila, autorka srozumitelně vypovídá o pocitech spojených se ztrátou. Tato fotografie bezpochyby vyjadřuje silné emoce prostřednictvím kompozice, barev a brutality osvětlení[45].



Fot. 3
Irmina Rusicka, *Hrob pro matku*. Zdroj: http://rusicka.com/pl/projects/grob-dla-mamy, přístup 15.4. 2023.

V rozhovoru během výstavy „Nahý nerv", kterou v roce 2021 uspořádala Joanna Rajkowska v galerii BWA Wrocław Główny, se dozvídáme, že Irmina Rusicka měla v plánu v rámci této výstavy realizovat další projekt, ale smrt matky ji znemožnila zabývat se jiným tématem. Umění se tak stalo způsobem, jak ventilovat aktuální zážitky. Právě tyto zážitky diktovaly autorce směr její umělecké tvorby. V tomto případě je zřejmé, jak je dílo prodchnuto intimní, autobiografickou zkušeností, kterou je prakticky nemožné oddělit od umělcova aktuálního procesu. To poskytlo příležitost vyjádřit své pocity svým vlastním způsobem, blízkým autorovi, což nepochybně napomáhá procesu truchlení[46].

45 http://rusicka.com/pl/projects/grob-dla-mamy, přístup: 16.4. 2023.

46 I. Rusicka, *Rozmowa z Irminą Rusicką podczas wystawy Nagi Nerw. Studio Mistrzyni: Joanna Rajkowska,* [online],

Umělkyní, která se rovněž zabývá tématem ztráty, je Krystyna Dul. Její projekt s názvem „Carpe Fucking Diem. Life After" je realizován od roku 2018. Při pohledu na fotografie lze vyčíst, že se jedná o intimní rodinný příběh o pomíjivosti, životě a smrti. Díla vyjadřují bolest a utrpení vyplývající z křehkosti existence. Na fotografiích můžeme vidět členy její rodiny i samotnou autorku. V drobných detailech, jako jsou výrazy tváře a pohledy, se projevuje stesk a osamělost. Autorka nám také prezentuje záběry plné symboliky, jako jsou vycpaná zvířata patřící autorčinu otci, mrtvá zvířata nebo živé květiny, které s tím kontrastují, a také tetování její sestry. To vše uvádí diváky do tématu pomíjivosti. Do tohoto rozmanitě vedeného vyprávění jsou vpleteny také archivní fotografie. Kdo je na fotografiích, čí příběh je zde vyprávěn? Z textu se dozvídáme, že v roce



Fot. 4
Krystyna Dul, fotografie z cyklu *Carpe Fucking Diem. Life After.* Se svolením autorky.

rozh. proved. J. Rajkowska, dostupný na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=eJWoGRsTJvU, přístup: 16.4. 2023.

2009 zemřel autorův bratr, a právě tato událost byla podnětem k vytvoření tohoto cyklu[47].

Smrt fotografčina bratra změnila členy rodiny, poznamenala je a převrátila jejich životy naruby. Přestože uplynulo mnoho let, rodina se s touto ztrátou stále nevyrovnala. Truchlení chápe jako proces vyrovnávání se s odchodem milované osoby, který zároveň poskytuje ventil pro těžké emoce. Zdá se, že právě v tomto projektu měla autorka příležitost vyjádřit to, co pro ni bylo velmi obtížné popsat slovy. Od chvíle, kdy ztratila bratra, zaujímá fotografování v jejím životě stále důležitější místo. Při fotografování intuitivně hledala záběry, které by vypovídaly o nedostatku, tedy snímky, které by odpovídaly jejím pocitům. V tomto kontextu se fotografie stala médiem, které poskytuje výše zmíněný ventil pro emoce. V rozhovoru s Weronikou Woźniak autorka říká, že projekt představoval „spontánní autoterapii". Ukazuje se, že fotografie se stala reakcí na autorčinu těžkou zkušenost a umění se opět projevilo jako terapeutická cesta.[48]

Z výše uvedených příkladů je patrné, že fotografické médium může být nápomocné při procházení procesem truchlení. Prostřednictvím záběrů poskytuje příležitost vyjádřit pocity, které se obtížně popisují a vyslovují. Umělkyně tak mají možnost zastavit se a prožít tvůrčí proces, který jim umožňuje podívat se na své pocity, vyjádřit je obrazem a symbolicky uzavřít truchlení. Fotografie zaujímá v tomto tématu zvláštní místo. Díky tomu, že pracuje s pravděpodobně nejméně zkresleným obrazem reality, může snadno spustit paměťový proces a odkazovat na konkrétní situaci, okamžik. *„Právě proto, že si vybereme nějaký okamžik, vyřízneme ho a zmrazíme, jsou všechny fotografie svědectvím neúprosného běhu času"* (Sustan Sontag, s. 23)[49]. Fotografie je jako žádné jiné médium spojena s tématem smrti a, jak píše Sontag, je truchlivým uměním[50]. Díky této souvislosti si umělci v případě ztráty blízké osoby intuitivně vybírají právě fotografii. Není proto divu, že může být nápomocná i při prožívání osobní tragédie.

48 Krystyna Dul, *rozhovor s Krystynou Dul*, rozh. proved. Weronika Woźniak, Żarki 9.2.2023

49 S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, s. 23.

50 tamtéž, s. 23.

3.2 TRAUMA

Trauma je podle definice způsobeno stresující událostí, která přesahuje běžnou zkušenost a je pro postiženou osobu výrazně bolestivá. Takovou událostí může být; násilí, nehoda, ublížení na zdraví, vážné nebezpečí, válka[51]. Traumatický zážitek ovlivňuje zejména kognitivní funkce, jakou je paměť. Dopad těchto událostí souvisí s tím, jak se na ně vzpomíná. Oběť není schopna traumatickou vzpomínku integrovat a samotná potřeba oddělit se od ní ji stojí obrovské množství energie. Trauma tedy vysává energetické zásoby. Na jedné straně se člověk snaží na událost zapomenout, na druhé straně, když obranný mechanismus selže, objeví se vtíravé myšlenky. V rámci PTSD (posttraumatic stress disorders) se proto mohou objevit vtíravé vzpomínky na traumatickou situaci nebo amnézie. Může být také doprovázena nočními děsy nebo flashbacky. Děti si například často předvádějí traumatizující události ve hře. Dospělí mají naopak tendenci budovat změnu konce, což lze vysvětlit jako snahu získat zpět pocit síly a vlivu. Vracení se k traumatickým událostem lze také vysvětlit jako způsob, jak si dát šanci na jinou reakci a dostat situaci pod kontrolu. Traumatický zážitek je tak silným vjemem, že se ukládá do paměti prostřednictvím obrazů, a paralelní proces, který zahrnuje verbalizaci a strukturování vzpomínky, je narušen. V paměti zůstává sled obrazů a živých dojmů, zatímco chybí slovní vyprávění[52].

Celý proces uzdravování z traumatu lze rozdělit do následujících fází: poskytnutí bezpečí pacientovi, rekonstrukce události a práce na vztazích pacienta s lidmi v jeho okolí[53]. Levine (2014) zase poukazuje na to, že důležité není ani tak prožití traumatické události, ale uvolnění energie tím, že se pasivní reakce změní v aktivní. Podle něj je pro uzdravení z traumatu nezbytné probudit pacientovy zdroje a využít je.

51 P. A. Levine, A. Frederick, *Obudźcie tygrysa. Leczenie traumy*, Wydawnictwo Czarna owca, Varšava 2014, s. 34-37.

52 M. Gawinecka, I. Łucka, A. Cebella, Pamięć zdarzeń traumatycznych, s. 65-69, https://journals.viamedica.pl/psychiatria/article/view/29155/23920, přístup 21. 4.2023.

53 J.Herman, *Trauma, od przemocy domowej do terroru politycznego*, Wydawnictwo Czarna Owca, Varšava 2020, s. 11-13.

Cílem je zvýšit povědomí o vlastní síle[54]. Lze tuto energii uvolnit prostřednictvím tvůrčí činnosti, například fotografováním? Jednou z metod, jak dosáhnout vhledu a uvolnit nahromaděnou energii, může být arteterapie. Váleční veteráni, kteří v roce 1981 založili skupinu National Veterans Art Museum, zažili terapeutickou funkci umění prostřednictvím vlastní tvorby a získali možnost sdělit své emoce vyvolané válkou. Tvořivost je užitečná nejprve jako způsob, jak pacienta zbavit stresu, a poté k vizualizaci traumatických událostí. Pokud tedy předpokládáme, že v procesu uzdravování je nutné zpracovat a rekonstruovat traumatickou událost a zážitky s ní spojené, umění se ukazuje jako ideální prostředek k vyjádření tohoto procesu. Zdá se, že je také vhodným nástrojem pro rozvoj schopnosti jednat[55]. To odkazuje na Levinovu teorii, podle níž léčebný účinek nemá ani tak vhled, jako spíše uvolnění energie, která zamrzla v těle v důsledku traumatické události. Prostřednictvím umění se tak pacienti mohou konfrontovat s traumatickými vzpomínkami, a protože jsou uloženy v paměti ve formě obrazů, mohou je vyjádřit a následně zpracovat energii v tvůrčím aktu.

Polský válečný fotožurnalista Wojciech Grzędziński se po letech fotografování ozbrojených konfliktů od roku 2014 věnuje vlastnímu arteterapeutickému cyklu „Flashbacks". Jedná se o projekt související s traumatickými událostmi, které zažil během své činnosti fotoreportéra v konfliktních oblastech. V tomto cyklu není představena žádná konkrétní událost nebo politická situace. Seznamujeme se se symbolickými fotografiemi, které postupně vytvářejí emocemi naplněný příběh o tom, co autor cítí, co prožívá. Fotografie nejsou skutečným sledem událostí, ale spíše jako rozstříhané, silně působící, emotivní snímky bezprostředně připomínají, jak naše paměť zaznamenává traumatické události. Popis také není přesnou zprávou či doplněním představené situace. Jsou to spíše dojmové vzpomínky, které obsahují prchavé okamžiky, vůně, pocity. Autor se zmiňuje o snech, v nichž se ocitá v bezvýchodné situaci. Záběry odrážejí bolest,

54 P. A. Levine, A. Frederick, *Obudźcie*…, cit. dílo, s. 41 – 42.

55 C. Malchiodi (red.), *Arteterapia*…, cit. dílo, 373-379.

utrpení, nervozitu. Tohoto efektu je dosaženo nejen díky fotografovanému objektu, který si autor vybral, ale také díky barvě, dynamické kompozici a hloubce



fot. 5
Wojciech Grzędziński, fotografie z cykl *Flshbacks*. Zdroj: https://www.wojciechgrzedzinski.pl/flashbacks, přístup: 23.4.2023



fot. 6
Wojciech Grzędziński, fotografie z cykl *Flshbacks*. Zdroj: https://www.wojciechgrzedzinski.pl/flashbacks, přístup: 23.4.2023



fot. 7
Wojciech Grzędziski, fotografie z cykl *Flashbacks.* Zdroj: https://www.wojciechgrzedzinski.pl/flashbacks, přístup: 23.4.2023

ostrosti. To vše dohromady tvoří silný osobní příběh, který názorně ukazuje, co jsou flashbacky[56].

Zdá se, že tento cyklus také ukazuje, jaká je cena za realizaci tak obtížných témat. Fotograf odhaluje divákům, jak vypadá válka z jeho pohledu, a zároveň se stává její obětí. Ukazuje se, že jeho psychika není lhostejná k lidským bytostem, které se nacházejí v místech konfliktů. Fotografie se tak v tomto případě stává prostorem pro zobrazení a zhmotnění těchto flashbacků, které jsou důsledkem traumatu. Umožňuje zbavit se jich z prostoru myšlení a přesunout je do kategorie předmětů.

Další autorkou, jejíž cyklus se soustředí na téma traumatu, je Marta Zgierska. Projekt „Půst" byl do značné míry reakcí na autonehodu z roku 2013, jejíž následky byly velmi vážné a vyžadovaly dlouhou rekonvalescenci. Cyklus se skládá z instalací, objektů i inscenovaných portrétů. Lze tedy říci, že fotografie Marty Zgierské jsou součástí proudu konceptuální fotografie. Když se postupně seznamujeme s jejími díly, vidíme sterilní, minimalistické obrazy, dokonalé ve své formě a čitelné navzdory své neliterárnosti. Teprve detaily však prozrazují, že za těmito klinickými

56 https://www.wojciechgrzedzinski.pl/flashbacks, přístup: 29.4.2023r.



fot. 8
Marta Zgierska, fotografie z cyklu *Půst*. Zdroj: https://marta-zgierska.com/?page_id=1146&lang=pl, přístup: 30.4.2023.

snímky se skrývá traumatický příběh. Zakrvácená bunda, tělo znehybněné mezi židlemi, narušená skládačka – to vše symbolicky vypráví o autorčině traumatické zkušenosti.

Navzdory malému počtu vyjadřovacích prostředků, které fotografka používá, nepostrádají její díla význam. S každým záběrem se dostáváme blíže k autorce a poznáváme její bolestný příběh[57]. Také barva šedého pozadí zde není náhodná, pro autorku je barvou smutku, ticha, mrtvého stavu a odkazuje na pocity, které prožila. Asketická šeď odpovídá i názvu, který odkazuje na dobu půstu, umrtvování, odříkání.

Autorka přiznává, že měla potřebu zachytit v záběrech věci související s nehodou, například bundu nebo vlasy vypadávající po hospitalizaci. K jedné ze sérií fotografií autorka připojila také výmluvný dopis, který napsala její bývalá učitelka. Marta

57 https://martazgierska.com/?page_id=1146&lang=pl, přístup: 20.5.2023.



fot. 9
Marta Zgierska, fotografie z cyklu *Půst*.
Zdroj:https://marta-zgierska.com/?page_id=1146&lang=pl,
přístup: 30.4.2023.



fot. 10
Marta Zgierska,
fotografie z cyklu *Půst*
Zdroj: https://marta-zgierska.com/?page_id=1146&lang=pl,
přístup: 30.4.2023.

Zgierska v něm byla vykreslena jako správná studentka, schopná a oblíbená mezi ostatními studenty. Tato bezvadnost a bezchybnost kontrastuje se zněním ostatních fotografií, které prozrazují křehké nitro umělkyně, spořádané, ale potýkající se s těžkými zážitky a omezeními. Tato fotografie nás informuje o tom, že cyklus není jen o samotné události, ale o tom, s čím se umělkyně obecně potýká. Ukázalo se, že práce na cyklu „Půst" začaly ještě před nehodou. Autorka se zpočátku snažila vyjádřit své vlastní obavy prostřednictvím estetického obrazu. Samotná nehoda však dodala celému tvůrčímu procesu váhu a ukázala zásadní směr. Konfrontovala autorku s novou, strastiplnou realitou. Sama přiznává, že když měla po ruce fotografické médium, měla potřebu zážitek vizualizovat. Vybírala tedy autentické předměty z této události a uzavírala je do obrazu, čímž nad nimi začala přebírat kontrolu. Podle ní není úlohou fotografování čelit omezením, ale spíše poskytnout způsob vyprávění o obtížných zkušenostech, který umožňuje přijmout je, uznat, že to tak prostě je[58]. V tomto případě uspořádává autorka prostřednictvím fotografie svou traumatickou historii – pečlivým rozmístěním předmětů spojených s traumatem v prostoru, který si sama vybrala, získává možnost tuto zkušenost vyjádřit a zároveň ji kontrolovat a uspořádat. V korespondenci zdůrazňuje, že cyklus však není jen autoarteterapeutickým procesem – je především uměleckým vyjádřením, k němuž ji přiměla osobní zkušenost.

Trauma se zdá být dalším tématem, které je fotografii jako médiu nesmírně blízké. Je to především proto, že právě obraz rozřezaný do chaotických záběrů představuje formu, v níž si člověk traumatickou událost zaznamenává do paměti, což nevyhnutelně vyvolává asociaci se sérií fotografií. Není tedy divu, že umělci intuitivně sahají právě po fotoaparátu, aby poukázali na traumatickou událost, kterou zažili. Fotografie navíc poskytuje příležitost ztělesnit a zvládnout trauma. Nejen samotné vymazání vzpomínek z hlavy, ale i pohled na ně a jejich uzavření do obrazu přináší terapeutické účinky. Lze říci, že práce s fotografiemi souvisejícími s traumatem je

58 Marta Zgierska, Fotograf miesiąca – Marta Zgierska, NikonPolska, [online], dostupný na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=bnmY6UuHwdo, přístup: 20.5. 2023.

formou jeho podřízení. Pouhým řízením pořadí fotografií, kompozice, barevnosti je to tentokrát umělec, kdo rozhoduje o průběhu událostí. Znovu získává kontrolu.

3.3 IDENTITA

V postmoderním světě, který popírá modernistické hodnoty, neexistují žádné opěrné body. Nic již není jisté. Tradiční role a klasické vzorce jsou zpochybněny. To vše se promítá i do tématu lidské identity. Zažíváme více svobody, což si vyžaduje nutnost rozhodování. Již nedostaneme hotový recept na život. Ztracený jedinec je postaven před propasti různých životních cest a zdá se, že tentokrát má možnost rozhodnout se sám[59]. Fotografie jako médium je živá struktura a znaky, s nimiž pracuje, se neustále mění. Poskytuje tak možnost tvořit a kreativně filtrovat realitu. Jako druh komunikace vypráví o světě, je nositelem významů a mýtů, ale zároveň jej modeluje. Pokud předpokládáme, že je zdrojem poznání, poznávací kategorií, její hyperrealita nám poskytuje nové významy a symboly. Podílí se tak nejen na vytváření světa, ale také na vytváření lidské identity. Když se účastníme společenské struktury, která používá symbol, zdá se, že je nutné přijmout nějakou identitu. Doba, v níž žijeme, nám nabízí řadu osobních vzorů, s nimiž se můžeme ztotožnit. Patrný je trend zpochybňování tradičních sociálních a kulturních rolí. Svou roli v tomto procesu hraje i fotografie, která přispívá k osvobození člověka z pout kultury a dává mu možnost vytvořit si vlastní identitu[60]. Je však fotografie schopna pomoci vyřešit problém, který vzniká v důsledku potřeby přijmout nějakou identitu?

Nejosobnější cyklus fotografky Agaty Grzych, realizovaný od prosince 2021, osciluje právě kolem tématu identity. Její projekt s názvem „Šaty" se v současné době skládá z pětašedesáti setkání, přičemž plánuje jich uskutečnit více než sto. Každé z nich probíhá

59 B. Józefik, Kultura, *Ciało, (nie)jedzenie terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniu odżywiania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakov 2014, s. 17-19.

60 S. Dziczek, O roli fotografii w kreowaniu świata i ludzkiej tożsamości, s. 458-460, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo-r2015-t21/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo-r2015-t21-s455-460/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo-r2015-t21-s455-460.pdf, přístup: 21.5. 2023.

ve spolupráci s jinou osobou, která vybírá nejen šaty, které si fotografka oblékne, ale také místo, kde budou fotografie pořízeny. Na každé fotografii tedy vidíme umělkyni v jiném oblečení a prostoru. Autorka nic nevnucuje, jsou to právě spolupracující osoby, kteří určují jistý kontext, estetiku a výraz. Dočasně tak svěřuje svou identitu do rukou svých spolutvůrců a získává možnost přijmout zcela jiné vtělení. Role se zde obrací –



fot. 11
Agata Grzych, fotografie z cyklu *Šaty*, se svolením autorky.

umělec vrací rozhodovací pravomoc divákům, takže to jsou oni, kdo jí dávají identitu. Tentokrát je to umělec, kdo se stává pasivní stranou tvůrčího aktu.

Leitmotiv projektu, šaty, mají pro autorku zvláštní význam. Je to výjimečná součást jejího šatníku a zároveň jakýsi manifest. Některé z nich mají sentimentální hodnotu a jsou spojeny s důležitou historií. Šaty shromažďované po mnoho let a spojené s konkrétními vzpomínkami jsou stopou toho, jaká byla autorka v minulosti; jsou připomínkou její osobních zájmů, vztahů, neúspěchů.

Poskytnutím fotoaparátu lidem získává Agata Grzych příležitost podívat se na sebe z nové perspektivy. Fotografie se tak stává zdrojem poznání o tom, jak je autorka vnímána ostatními, což zvyšuje její sebeuvědomění a pomáhá jí budovat vlastní identitu.

Jako další příklad tykající se tématu identity bych v následující analýze ráda



Fot. 12
Agata Grzych,
fotografie z cyklu *Šaty*
se svolením autorky.

představila tvorbu Ilony Szwarc. Ve svých cyklech, v nichž autorka zpočátku zaměřuje svůj objektiv na životy jiných žen, se fotografování stává způsobem zkoumání vlastní identity. V rozhovoru pro časopis Matte Magazine z roku 2013 považuje fotografka pořízené portréty za formu autoportrétů, které jsou obohaceny o životy jiných lidí. Fotografováním druhých tedy zkoumá sama sebe a hledá odpovědi na otázky týkající se jí samotné. Za zmínku stojí, že autorka žije v Severní Americe a svou tvorbu realizuje právě na základě americké kultury. Status cizince zde není irelevantní. Pocit odcizení a chybějící přirozené příslušnosti ke společenské skupině jistě ovlivnil směr její umělecké činnosti. Ve svém cyklu „American Girls" fotografuje americké dívky s panenkami. Tyto hračky pocházejí ze specifické řady American Girl, v níž mají budoucí majitelky vliv na jejich vzhled. Ukázalo se, že dívky je často zpodobňovaly sebe sama, vytvářely

své kopie. Naopak v cyklu „Rodeo Grils" fotografuje autorka jiný typ hrdinky. Tentokrát jsou to dívky, které popírají americkou představu o ženě, vymykají se jí[61].

61 https://culture.pl/pl/tworca/ilona-szwarc, přístup: 26.5.2023.



Fot. 13
Ilona Szwarc, fotografie z cyklu: *American Girls*, zdroj: https://www.ilonaszwarc.com/projects/american-girls, přístup: 27.5. 2023.



Fot. 14
Ilona Szwarc, fotografie z cyklu I *am a woman and I feast on memory,* zdroj: https://www.ilonaszwarc.com/projects/i-am-a-woman-and-i-feast-on-memory, přístup: 27.5.2023.



Fot. 15
Ilona Szwarc, fotografie z cyklu: *I am a woman and I play the horror of my flash* zdroj: https://www.ilonaszwarc.com/projects/i-am-a-woman-and-i-play-the-horror-of-my-flesh-memory, přístup: 27.5.2023.



Fot. 16
Ilona Szwarc, fotografia z serii: *I am a woman and I cast no shadow,* zdroj: https://www.ilonaszwarc.com/projects/ilona-szwarc-i-am-a-woman-and-i-cast-no-shadow, přístup: 27.5.2023.

V rozhovoru pro Culture.pl Ilona Szwarc říká, že to, co dělá, jí musí být blízké, aby to bylo autentické. Není turistkou, která nahlíží do něčího života. Příběhy, které vypráví, jsou silně spjaty s ní samotnou. Tato autentičnost se promítá do fotografií, které pořizuje, a výsledkem jsou psychologické, upřímné portréty, které jsou zároveň autoportréty fotografky.

Nakonec obrací Szwarc objektiv fotoaparátu svým směrem a realizuje svůj nejosobnější projekt, který se zdá být uzavřením tématu identity. Otázka identity se objevuje ve všech jejích cyklech, ale tentokrát je položena nejjasněji a nejpřesněji. Projekt je realizován vetřech etapách: „I am a woman and I feast on memory", „I am a woman and I play the horror of my flash" i „I am a woman and I cast no shadow".

Fotografka dekonstruuje svůj obraz různými způsoby, představuje se nám v různých podobách, v různých identitách, ale ve všech případech je blízká samotné autorce. Mohlo by se zdát, že se tento projekt liší od ostatních, ale ve skutečnosti je pokračováním již dříve započatého tématu. Tentokrát není klíčem typologie

vnucená společností. Autorka si sama utváří svou identitu a přirovnává se k Američankám, s nimiž pociťuje porozumění. Je to pokus o nalezení vlastní identity.

V rozhovoru pro Culture.pl Ilona Szwarc vyjadřuje názor, že identita není jediná věc, ale spíše máme několik různých identit. Interakcí s různými ženami nebo přejímáním různých obrazů autorka zjišťuje, do jaké míry se od nich liší a jaké jsou jejich styčné body[62]. Autorka píše v textu o prázdnotě, ke které dospěla při hledání, ničení a vymazávání významu identity. Své hledání tedy končí tím, že vnímá svou identitu v prostoru prázdnoty. Mizí potřeba ji definovat a lokalizovat[63].

Obě umělkyně hledají svou identitu střetáváním se s odlišnými obrazy sebe sama. Fotoaparát je nástrojem k jejímu zkoumání a objevování a samotná fotografie je výsledkem tohoto procesu. Důležitou roli zde hrají lidé zapojení do projektu, bez nichž by otázka, kterou si umělkyně kladou, pravděpodobně neexistovala.

3.4 TĚLO

Tělesnost je základem lidské identity, a proto se nestálý charakter identity promítá i do otázky těla[64]. V návaznosti na téma předchozí kapitoly bych ráda prohloubila problematiku tělesnosti, která se zdá být hodna samostatného projednání vzhledem k tomu, že obraz člověka je předmětem fotografie od jejího vzniku.
Pohrdání tělesností a pohled na tělo jako na něco, co je podřízené mysli, upadá v zapomnění. Dnes se zájem o tělo v naší kultuře přesunul směrem k centru vědecké analýzy. Tělo už není jen něčím, co vlastníme - je tím, čím jsme. Jsou v něm ukotveny naše zkušenosti, komunikujeme skrze něj, takže je základem vztahů s ostatními lidmi. Na téma těla jsou vedeny různorodé diskuse a samotné tělo je vtaženo do kulturního kontextu. Zvlášť utlačující diskurzy se točí kolem ženského těla, od

62 D. Staga, Ilona Szwarc: W poszukiwaniu kobiecej tożsamości [rozhovor], https://culture.pl/pl/artykul/ilona-szwarc-w-poszukiwaniu-kobiecej-tozsamosci-wywiad, přístup: 27.5.2023.

63 https://www.ilonaszwarc.com/projects/i-am-a-woman-and-i-play-the-horror-of-my-flesh-memory, přístup: 27.5.2023.

64 B. Józefik, Kultura, *Ciało, (nie)jedzenie.Terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniu odżywiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakov 2014, s. 19.

kterého se vyžaduje, aby bylo atraktivní. Ani muži nejsou ušetřeni odsuzování, čehož důsledek lze pozorovat v přeplněných tělocvičnách[65]. V postmoderní kultuře, která se vyznačuje konzumerismem[66], se vše, včetně těla, stává zbožím na prodej. Z kategorie diskurzu, kterou uvádí Michael Foucault (2002)[67], vyplývá, že ve společnostech existují dominantní vzorce vyjadřované jazykem, které utvářejí způsob myšlení a určují, co je přijatelné. Zároveň vytvářejí zónu vyloučení, marginalizovanou zónu[68]. Tělo je také předmětem vlivu diskurzu. Je neustále disciplinováno a ovlivňováno autoritou[69]. Současné diskurzy na toto téma vnucují vizi krásného a upraveného ženského těla, jehož dosažení se stává cílem mnoha dívek a žen. Mnohé z nich se cítí nespokojené se svým vzhledem, z čehož pramení pocity viny a studu. Zdá se, že kulturní podmínky, ve kterých žijeme, mají obrovský vliv na to, jak ženy vnímají své tělo, a nepříjemnou reakcí na tyto požadavky se stávají psychické poruchy[70].

O intimní příběh týkající se tělesnosti se dělí Daria Adamczyk, která realizuje cyklus s názvem „Byla bys...". Jeden po druhém vidíme minimalistické, sterilní záběry, jejichž objektem je autorčino tělo. Objevují se také fotografie jídel a kartičky s nápisy. Z jedné z nich můžeme vyčíst slova: „Byla bys dokonalá". Nyní je zřejmý původ titulu. Právě tato věta se stala jednou z příčin autorčina pádu do anorexie. Na druhé kartičce jsou uvedeny složité výpočty. Domníváme se tedy, že tělo fotografky bylo podrobeno pečlivému měření a kontrole, čehož ilustraci poskytují další fotografie. Agresivní gesto rukou směřující k fotografově hrudi prozrazuje, že své tělo nenáviděla, nepřijímala ho. Představené jsou také krvavé záběry, které působí znepokojivě, a jejich červená barva kontrastuje se světlými barvami zbytku a dodává celku bolestivý nádech. Jídlo je zobrazeno poměrně chladně až mdle.

65 B. Józefik, *Kultura,* …, cit. dílo, s. 25-27.

66 Z. Bauman, *Płynne życie,* Wydawnictwo literackie 2007, cit. z: B. Józefik, Kultura…, cit. dílo, s. 19.

67 M. Foucault, *Porządek dyskursu,* Wydawnictwo Słowa/Obraz/Terytoria, 2002, cit. z: B. Józefik, Kultura…, cit. dílo, s. 21.

68 M. Foucault, *Archeologia wiedzy,* Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002, cit. z: B. Józefik, Kultura…, cit. dílo, s. 21.

69 B. Józefik, *Kultura*…, cit. dílo, s. 21-28.

70 tamtéž, s. 57.



Fot. 17
Daria Adamczyk, fotografie z cyklu: *Byla bys…, fotografie* s laskavým svolením autorky.



Fot. 19
Daria Adamczyk, fotografie z cyklu: *Byla bys…*, fotografie s laskavým svolením autorky.



Fot. 19
Daria Adamczyk, fotografie z cyklu: *Byla bys…*, fotografie s laskavým svolením autorky.

Rozhodně to nemá nic společného s lákavou kulinářskou fotografií. V autorčině textu se o něm mluví jako o„strachu", tedy o něčem, čeho se ona sama bojí a čemu se vyhýbá. Vidíme také portrét umělkyně s plátkem sýra, který diváka odkazuje k tématu vztahu člověka a jídla. Tento srozumitelně vyprávěný příběh jasně ukazuje, že projekt je vyjádřením k problému souvisejícímu s výživou.

Autorka se potýkala s poruchami příjmu potravy: anorexií, nutkavým přejídáním a bulimií, a její fotografie jsou zachycením jejích vzpomínek na nemoc, které realizovala asi šest let po návratu ke zdraví. Jedna fotografie patřící do cyklu pochází z doby, kdy fotografka prodělávala nemoc; jde o snímek, na němž stojí zády k objektivu.

V rozhovoru vzpomíná autorka na začátek projektu jako na impulz. Hrnek, který si spojovala s minulou nemocí, v ní vyvolal lavinu vzpomínek z té doby. Fotografka se rozhodla zachytit to, co si spojovala se svou nemocí, a vrátit se do té doby. Chtěla dostat z hlavy únavné myšlenky, přesměrovat je při fotografování ven. Přestože samotný proces způsobil znovuotevření starých ran a dočasné psychické zhoršení, autorka to považuje za nezbytné a celý projekt vnímá jako symbolické uzavření obtížného období svého života. Cyklus se tak stal jakousi bolestnou připomínkou této doby. Byl doprovázen pocitem úlevy, ale problém, jak vzpomíná, je stále přítomen.

Daria Adamczyk v současnosti vnímá obraz jako médium usnadňující komunikaci. Bylo pro ni snazší vyprávět svůj příběh ostatním lidem prostřednictvím fotografií než slovy. To jí dodalo odvahu mluvit o svých zkušenostech. Původně měly být fotografie uloženy v šuplíku a sloužit pouze jako nosič vzpomínek. Později se je však autorka rozhodla zveřejnit.

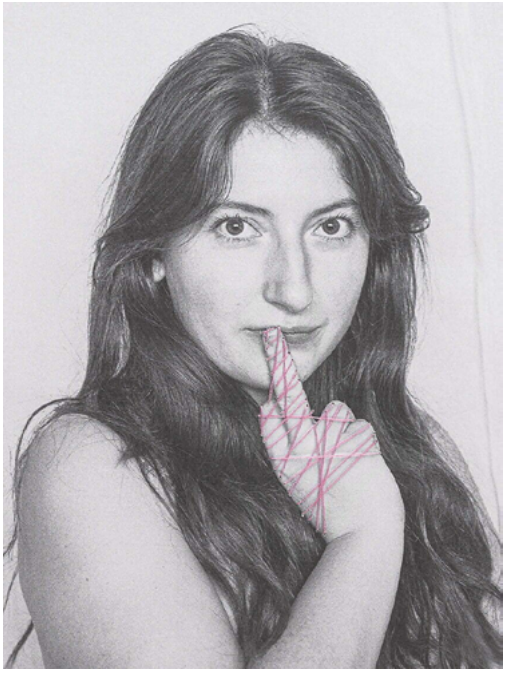
Anorexie a bulimie jsou poruchy příjmu potravy, které zahrnují abnormální postoj pacienta k jídlu doprovázený příznaky psychické a somatické povahy. Toto onemocnění je spojováno především se západoevropskou kulturou a postihuje především mladé ženy. Kulturní vzory propagující dokonale štíhlé ženské tělo

vedou mladé ženy ke konfrontaci s takovým obsahem, který může ovlivnit jejich sebevědomí. Vzhledem k tomu mohou být mimo jiné náchylné k nebezpečným dietám. Spojení poruch příjmu potravy pouze se západoevropskou kulturou je však zjednodušující. Existuje totiž tendence „infikovat" jiné kultury škodlivými vzorci chování[71].

Další fotografkou, která se věnuje tématu těla, je Martyna Beskiewicz. Její cyklus „Stůj rovně" se skládá ze série autoportrétů vzniklých v letech 2020 až 2021. Bylo to v době pandemie, takže situace vybízela k otočení objektivu fotoaparátu svým směrem. Především je však výsledkem dlouholetého pozorování a zkušeností s tím, jak se v naší kultuře zachází s ženským tělem. Na fotografiích vidíme umělkyni, ale její tělo je zobrazeno v estetice, která je vzdálená sexualizovanému mužskému vnímání. Tentokrát se na tělo díváme z ženské perspektivy, navíc očima samotné autorky. Významná je i technika, kterou použila. „Nedokonalost, záhyby, rozmazání, zrno, šum – to jsou odrazy toho, o čem v projektu mluvím," připomíná umělkyně. Samotná forma tedy odkazuje na ženské tělo, které se jen zřídkakdy podobá ideálnímu vzoru. Záběry vyprávějí symbolický příběh o autorčině vztahu k tělesnosti, o jejím přístupu a pocitech.

Na jedné fotografii vidíme autorku s explicitním, neslušným gestem namířeným do objektivu. Zdá se, že je to projev vzdoru proti těm, kterým se zdá, že mají moc nad jejím obrazem. Výtky, které autorka cituje v popisném textu, zase dokonale popisují, jak je ženské tělo přivlastňováno, ponižováno a kontrolováno. Fotografka s tím nesouhlasí. Její cyklus je formou vzpoury proti převládajícím vzorcům, ale především hledáním autentického vztahu k vlastnímu tělu. Autorka v textu popisuje, že jí tento proces umožnil ještě lépe poznat a milovat sebe samu a „osvobodit se od pout společnosti". Autorka navíc píše o síle, kterou jí tvůrčí proces dodal, aby dokázala čelit absurdním požadavkům kladeným na ženy, jež

71 B. Józefik, *Kultura*,…, cit. dílo, s. 97-103.



Fot. 20
Mart yna Beskiewicz
fotografie z cyklu *Stůj rovně*,
se svolením autorky.

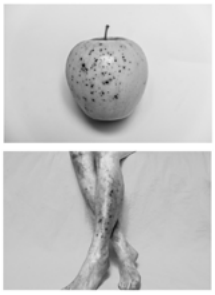


Fot. 21
Martyna Beskiewicz
fotografie z cyklu *Stůj rovně*,
se svolením autorky.

se často odrážejí v různých oblastech jejich života. Cyklus Martyny Beskiewicz je tak autoarterapeutickým projektem, díky němuž autorka nachází sílu, zlepšuje svůj vztah ke svému tělu a osvobozuje jej, ale je také projevem nesouhlasu s přivlastňováním ženského těla v naší kultuře.

Alicja Brodowicz je další umělkyní, jejíž díla se zabývají tématikou související s tělem. Ve svém cyklu „Visual Exercises. A Series of Diptychs", realizovaném v roce 2018, konfrontuje fotografka fragmenty lidského těla s přírodními prvky. Vidíme zde nejrůznější tělesné nedokonalosti, jako jsou strie, nemocné nohy, kůže poznamenaná stářím nebo nedokonalé břicho. Fotografie nepředstavují stereotypní krásu. Takové záběry přece neuvidíte v reklamě nebo na obálce módního časopisu. Fotografie Alicje Brodowicz jsou poznamenány zkušeností, bolestí, ošklivostí a pomíjivostí, ale jsou podány přístupnou formou. Z rozhovoru s umělkyní vyplývá, že tato poněkud estetizovaná forma pomohla přijmout to, co je vlastně obsahem fotografií. Každá část těla je navíc doplněna záběrem ze světa přírody: kameny, vodou, ovocem, rostlinami nebo krajinou.

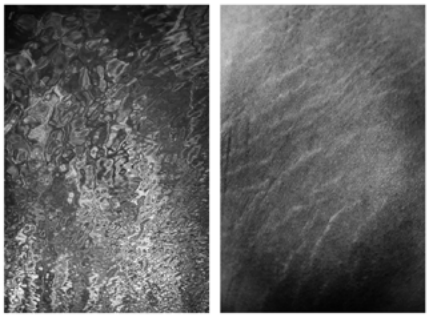
Toto přirovnání prvků lidského těla k obrazům ze světa přírody nám představuje tělesné slabosti jako něco zcela přirozeného. Je to připomínka biologické struktury, která podléhá změnám, stárnutí a nemocem. Výpovědí o kráse lidského těla polemizuje autorka s představou těla jako něčeho bezchybného, stálého, pevného, plastického. Tento jemný, lyricky vedený cyklus přesvědčuje diváka, aby ocenil to, co je lidské, co je součástí života. Projekt má také autoarteterapeutický význam. Z rozhovoru s autorkou je zřejmé, že fotografie byla způsobem, jak narušit stereotypní myšlení o vlastním těle, jak se na něj dívat z jiného úhlu a jak posouvat hranice. Brodowicz však upozorňuje, že to není tak, že člověk po pořízení fotografie zažívá náhlou proměnu. Je to spíše pokus o konfrontaci s tím, co se odchyluje od prosazovaného vzoru krásy. Autorka nám také vypráví, že fotografie je okamžikem pravdy, okamžikem střetu s ní, a právě v tom vidí nejpodstatnější prvek celého procesu. Při realizaci svého projektu nasměrovala fotoaparát na části svého těla, které tak úplně nepřijímala. Fotografování jí umožnilo sebrat odvahu.



Fot. 23
Alicja Brodowicz,
Visual Exercises.
A Series of Diptychs,
se svolením autorky.



Fot. 23
Alicja Brodowicz,
Visual Exercises.
A Series of Diptychs,
se svolením autorky.



Fot. 24
Alicja Brodowicz,
Visual Exercises.
A Series of Diptychs,
se svolením autorky.

Alicja Brodowicz ve své vizi těla vyjadřuje své autentické prožitky a ve spojení s přírodními prvky přesvědčuje diváka, že krása je něco jiného, než nám nabízí současná kultura. Klade si také otázku: proč v přírodě akceptujeme nepravidelnost, divokost, vady, zatímco od lidského těla vyžadujeme dokonalost vyfiltrovanou photoshopem? Fotografie je zde nástrojem, s jehož pomocí autorka objevuje sounáležitost lidského těla s přírodním světem, což se stává prostředkem k narušení stereotypního myšlení o kráse. Díky tomu je možná bezpečná konfrontace s tím, co je potlačováno a nepřijímáno.

Výše uvedené příklady tvorby polských umělkyň se zdají být hlasem protestu proti postavení ženského těla v naší kultuře, ale také pokusem o konfrontaci s vlastními problémy. Fotografie jim pomáhá na cestě k získání zdravého vztahu ke svému tělu a dává jim prostor k vyjádření jejich pohledu, emocí a zkušeností. Zde je zdůrazněna vlastnost fotografie, kterou nemá žádné jiné médium: „Fotografický snímek nelze přetvořit (vyslovit) filosoficky, je zcela přeplněn nahodilostí, jejíž je průhlednou a lehkou obálkou" (Barthes, s.10)[72]. Fotografie se vztahuje k realitě, k tělu, aniž by ho deformovala nebo měnila, což je v situaci, kdy tělo není přijímáno, užitečné médium pro práci. Když fotografujeme, konfrontujeme se s realitou, ale z trochu jiné, nové perspektivy, kterou však můžeme nějakým způsobem estetizovat, s něčím ji konfrontovat, změnit kontext a pohled. Člověk se může takříkajíc schovat za fotoaparát, zakrýt se a bezpečně se dotknout toho, co je skutečné a bolestivé.

3.5 MEZILIDSKÉ VZTAHY

Člověk jako společenská bytost[73] funguje ve vztahu k ostatním lidem, a proto je od počátku až do konce svého života zapleten do různých mezilidských vztahů. To, koho na své cestě potkáme, ovlivňuje to, kým se staneme. Reguluje naši

72 R. Barthes, *Światło*…, cit. dílo, s. 10.

73 E. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 19.

spokojenost se životem, kognitivní schopnosti a dokonce i imunitu[74]. Charakter kontaktu s druhou osobou je ovlivněn jeho kvalitou, četností a také typem vztahu. Každý vztah s druhým člověkem se neustále mění, může dozrávat, pomalu odumírat, pomalu se rozcházet. Je to proces, který vyžaduje práci a pozornost. Druhá osoba může nejen milovat, ale také ponižovat a zraňovat. Na jedné straně má člověk potřebu mezilidských vztahů[75], na druhé straně potřebuje soukromí, odstup, duševní prostor pro sebereflexi76. K tématu lidských vztahů se vyjadřuje i umění, které se zabývá tématy, jako je láska, přátelství nebo osamělost; umělci navíc prostřednictvím svých děl vypovídají o svých vlastních vztazích a zkušenostech.

Téma rodinných vztahů se prolíná několika projekty Iwony Germanek. Počátek tohoto motivu se objevuje v cyklech „Pro Pelu", „Herbář" a v cyklu završujícím toto téma, „Brož". První z nich vypráví příběh autorčiny babičky Pely, na kterou se v rodině zapomnělo. Autorčina babička zemřela v důsledku poporodních komplikací poměrně mladá, což mělo dopad na život celé rodiny, včetně autorčina. Cyklus se skládá převážně z polaroidů, na nichž vidíme fotografčinu matku, a zároveň dceru titulní Pely. Dá se říci, že ona je tím, co zbylo po její babičce, vlastně jedním z mála nositelů paměti po zemřelé ženě. Cyklus otevírá fotografie, na níž jsou obě ženy; je to jediná fotografie, na níž jsou spolu. Krátce po pořízení fotografie žena zemřela a od té doby je téma Pely v rodině tabu. Fotografický cyklus je jakousi připomínkou historie zapomenuté Pely. Objevením babiččina příběhu vytahuje Germanek z rodinného povědomí to, co bylo potlačeno, a obnovuje paměť na zapomenutou ženu. Autorka v rozhovoru zdůrazňuje, že měla potřebu prozkoumat rodinnou historii, cítila výčitky a lítost nad tím, že její rodina zapomněla na příběh ženy, bez níž by nakonec neexistovala. Fotografický projekt bylo to jediné, co jí mohla dát, aby obnovila paměť na ni. Dalším aspektem, který stojí za pozornost, je samotné fotografování

74 S. Pinker, S, *Efekt wioski. Jak kontakty twarzą w twarz mogą uczynić nas zdrowszymi, szczęśliwszymi i mądrzejszymi.* Wydawnictwo Charaktery, Kielce 2015, cit. z: http://wnsh.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2021/05/00-Wst%C4%99p.pdf, přístup 11.5. 2023.

75 A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, cit. z: http://wnsh.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2021/05/00-Wst%C4%99p.pdf, přístup 11.5. 2023.

76 D. G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, Wydawnictwo Naukowe PWN. Varšava 2007, cit. z: http://wnsh.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2021/05/00-Wst%C4%99p.pdf, přístup 11.5. 2023.



Fot. 25
Iwona Germanek,
Pro Pelu,
se svolením autorky.



Fot. 26
Iwona Germanek,
Pro Pelu,
se svolením autorky.

umělčiny matky. Germanek říká, že ji vlastně nikdy nefotografovala a její vztah s matkou byl chladný. Její matka se potýkala s následky matčiny smrti, což opět ovlivnilo její vztah k umělkyni i její život. Tehdy si ještě nebyla vědoma, ale s odstupem času autorka poznamenává, že to byl pokus zpracovat její smutek nad tím, jak vypadaly její rodinné vztahy. Fotografie navíc vyvolávala neustálou otázku: Co by se stalo, kdyby babička nezemřela za takových okolností? Co kdyby matka vyrůstala v jiné rodině? Jak by pak vypadal můj život?



Fot. 28
Iwona Germanek,
Herbář,
se svolením autorky.

Další cyklus, „Herbář", pokračuje v tématu rodinné historie. Je ale rozšířen o rodinné archivy, opuštěná alba prodávaná na trzích a sušené rostliny. Poskytuje tak širší kontext a zabývá se tématem fotografie, paměti a zapomenutých lidí obecně. Autorka zde srovnává fotografie příbuzných s rostlinami ze své matčiny zahrady, jejíž nejlepší léta jsou již dávno pryč. Zahrada, o kterou se nikdo nestará, a přesto jabloň plodí a narcisy kvetou dál. Autorka podvědomě přirovnává to, co je rodinná paměť, k herbáři, k něčemu, co svědčí o plynutí času, o vymazávání paměti. Toto porovnání se světem přírody umožnilo přijmout život jako něco pomíjivého, nepředvídatelného, něco, co se ztrácí, něco, co je rizikem těžkých emocí. Přirovnání lidského života, rodinných vztahů a rodinného alba k rostlinám ze zanedbaného sadu vytváří zajímavý příběh o pomíjivosti, paměti a vztazích.

Závěrem tématu rodinných vztahů je další cyklus „Brož", který v návaznosti na předchozí cykly vypráví o vzájemném působení členů rodiny, o předávání zkušeností dalším generacím, o dědictví, o nesení stopy předků v sobě. Toto spojení



Fot. 29
Iwona Germanek,
Brož,
se svolením autorky.

mezi minulostí a současností se projevuje přirovnáním k broži, která se dědí z generace na generaci. Události kolem babičky Pely poznamenaly celou rodinu a tento cyklus je jasnou výpovědí o dědičnosti zkušeností z generace na generaci. V rozhovoru přiznává, že při zpětném pohledu byly cykly výsledkem potřeby mluvit o rodinných vztazích, vyhodit je ze sebe, potřeby uspořádat si je, což jí umožnilo smířit se a uzavřít zpracovávané téma. K tvorbě ji přiměla potřeba dát průchod těžkým emocím a vyjádřit se. Na samotný proces vzpomíná jako na něco, co jí přinášelo útěchu, klid a potěšení. Při realizaci projektů se autorka zmiňuje také o pomíjivosti samotné činnosti, v té době nemyslela na to, aby díla předváděla publiku nebo vystavovala, důležité byly její emoce, pocity a samotný proces. Zdá se, že autorka prostřednictvím tvůrčího procesu propracovává své rodinné vztahy, aby nakonec přijala běh událostí. Obraz byl v tomto případě způsobem, jak vyjádřit nevědomé konflikty, které byly prostřednictvím fotografií vysloveny a zhmotněny. Zpočátku intuitivní proces vyprávění příběhů prostřednictvím obrazů umožnil zbavit se nevědomých konfliktů, zatímco uvědomění si, že celý proces má terapeutický aspekt, přišlo až po čase.

Mateusz Sarełło se ve své knize Swell, vydané v roce 2013, rovněž zabývá tématem vztahů, tentokrát však romantickým vztahem, láskou, přesněji řečeno rozloučením s milovanou osobou. Je to příběh o rozloučení vyprávěný prostřednictvím fotografií pořízených u Baltského moře. Kniha je rozdělena na dvě části: před rozloučením a po něm. Je fotografováno stejné místo, ale v jiném duševním rozpoložení, diktovaném jinými emocemi, jinou situací autora, což ovlivňuje stylistiku fotografie. Estetika obou částí se výrazně liší, jsou ve vzájemném kontrastu. První je barevná, stránky jsou očíslované, je v ní cítit klid a polaroidová atmosféra navozuje dojem pomíjivosti. Objevuje se také portrét dvou lidí, na němž je tvář ženy zakryta v postprodukčním procesu.

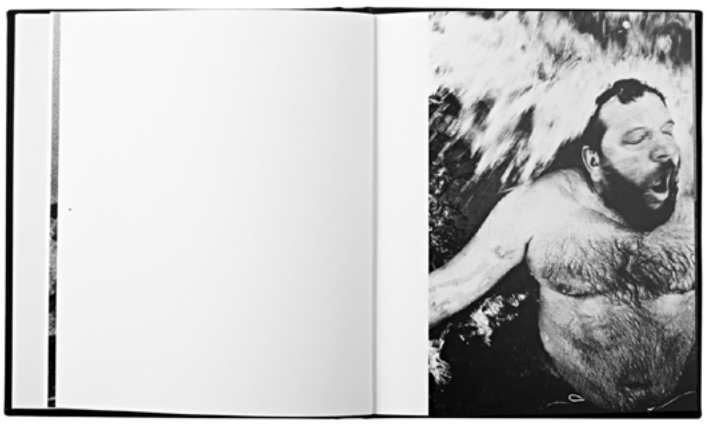
Moment, kdy se kniha rozpadá na dvě části, je klíčovým momentem ve vyprávěném příběhu. Zobrazuje stejný motiv letících ptáků, ale v kontrastní grafické



Fot. 30
Mateusz Sarełło,
Swell, zdroj: https://nalec-
ka.com/mateusz-sarello-
-swell, přístup 20.5.2023.



Fot. 31
Mateusz Sarełło,
Swell, zdroj: https://nalec-
ka.com/mateusz-sarello-
-swell, přístup 20.5.2023.



Fot. 32
Mateusz Sarełło,
Swell, zdroj: https://nalec-
ka.com/mateusz-sarello-
-swell, přístup 20.5.2023.

úpravě. Zde je také vidět, že šití stránek je rovněž rozděleno. Forma, v níž jsou fotografie uzavřeny, ještě více zdůrazňuje poselství cyklu. Divák se hmatatelně dostává do kontaktu s rozpadem, který zažil umělec.

Druhá část knihy obsahuje černobílé fotografie, kontrastní, dynamické, plné emocí, zdá se, že těch těžších, bolestivých. Není těžké si všimnout, jak zkušenost rozloučení ovlivnila fotografovo vnímání reality. Častý je zde motiv vln, které jsou, jak by se dalo předpokládat, metaforou změny, citového rozrušení[77]. Samotný název Swell v polštině znamená mrtvou vlnu, vlnu po bouři, která již slábne, je následkem silného větru, který se objevil před několika hodinami[78].

Není pochyb o tom, že zde jde o dva příběhy: barevný, optimistický, jemný a těžký, kontrastní, intenzivní. Tento projekt ukazuje, jak umělcovy aktuální zážitky ovlivňují jeho tvorbu, jak se stávají jeho výrazovým prostorem, vyjádřením aktuálních zkušeností. Původně měl projekt vyprávět pouze o Baltském moři, koncept byl již vytvořen, místa k fotografování byla vybrána, ale autorovy zážitky plány změnily a výsledkem je spontánní kniha o rozloučení, osamělosti. Autor vzpomíná, že po rozloučení mu právě fotografování Baltu poskytlo útěchu a zaměstnalo jeho myšlenky. Díky tvorbě zaměřil svou pozornost na něco jiného. Fotografa přitahovaly také drsné povětrnostní podmínky, jako je vítr, sníh, které jako by znázorňovaly autorovy pocity[79]. V tomto případě je fotografování příležitostí, jak se odpoutat od únavných myšlenek a přesměrovat je tvůrčím směrem.

V souvislosti s tématem romantických vztahů bych ráda představila tvůrči činnosti Katarzyny Majak realizované v letech 2009-2010, která nesou název „Desire". Jsou ozvěnou plánované svatby, ke které nikdy nedošlo, a hlavním motivem jsou autorčiny svatební šaty. Celý projekt je interdisciplinární a zahrnuje

77 D. Bochenek, Mateusz Sarełło, Swell, https://culture.pl/pl/dzielo/mateusz-sarello-swell, přístup: 20.5. 2023.

78 https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3899683, přístup: 20.5.2023.

79 M. Grabowiecki, *Mateusz Sarełło Swell* – spotkanie z autorem, https://www.fotopolis.pl/warsztat/porady-fotograficzne/15317-mateusz-sarello-swell-spotkanie-z-autorem-ksiazki-we-wroclawiu, přístup: 20.5.2023.

četná a různorodá umělecká gesta od fotografie přes video, objekty až po performance. Fotografie je však výchozím bodem pro tvůrčí činnost. Autorka začala provedením svatebního focení u fotografa v ateliéru ve Varšavě.

Autorka se také účastní venkovního focení, jehož styl rovněž odkazuje na tehdejší trendy svatební fotografie. Z estetiky těchto fotografií nelze necítit ironii. Na jedné fotografii pořízené v plenéru vidíme autorku, ale místo, které by měl zaujímat její partner, je prázdné. Přesto autorka teatrálním gestem objímá svého nepřítomného partnera. Na jedné straně je to hra s konvencemi, na straně druhé hořké propracování rozloučení a nedokončeného rituálu.





Fot. 33, 34
Katarzyna Majak, Przemysław Pokrycki, fotografie z cyklu *Desire*, zdroj: https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/7709-katarzyna-majak-desire-wystawa-w-galerii-zderzak, přístup 20.5.2023.

Kýčovitá atmosféra fotografií jako by dokonale odrážela banalitu touhy, kterou pro autorku kdysi představoval samotný svatební rituál, pohádkový obřad, jenž někde ztratil svůj původní význam.

Umělkyně se také ve svých šatech vydala na sólovou svatební cestu do Indie, během níž bylo realizováno nejen focení, ale především bylo natočeno video, v němž je umělkyně podrobena tamnímu předsvatebnímu rituálu – malování na tělo hennou. Prostřednictvím těchto gest rozšiřuje Majak oblast výzkumu o kontext jiných kultur. V Polsku také natáčí, tentokrát v penzionu, kde kdysi pobývala se svým bývalým partnerem. Film se zabývá mýtickým tématem

„rána poté", v tomto případě však po neuskutečněné svatbě. Zaznamenán byl také tanec jiné umělkyně v šatech fotografky v likvidovaném italském divadle. Umělkyně tedy zvěčňuje nejen sebe s šaty, ale i samotný objekt, který je předáván ostatním, což znásobuje roviny interpretace. Šaty jsou podrobeny četným focením v různých kontextech, které rozšiřují pohled na téma svatby, romantických vztahů a ženských tužeb. Počáteční osobní zkušenost je přetavená do velmi obsáhlého vyjádření ke kulturním otázkám[80]. Pokračováním a závěrem uměleckých činností je cyklus tvůrčích akcí nazvaný „Deschire", jehož výsledkem je zničení šatů. Je to závěr příběhu svatebních šatů prostřednictvím jejich rekonstrukce a titulního zničení[81].

Nedokončený kulturní rituál byl v tomto případě přesměrován do prostoru umění, ale za podmínek diktovaných umělkyní. Dalo by se říci, že fotografování, interakce s šaty je jakousi symbolickou konfrontací s předmětem, uvědoměním si vlastních očekávání, svého postavení, počátečním zaplněním prázdnoty, nad níž autorka nakonec převezme kontrolu, aby předmět touhy konečně odčarovala a osvobodila se od jha vlastní představivosti. Kreativita se zde stává cestou k osvobození od prázdných očekávání vyplývajících z norem vnucených popkulturou. Krize s jejím tehdejším snoubencem může být vnímána jako podnět k řadě tvůrčích akcí, jsou zřejmou polemikou proti kulturně zakořeněným mýtům či banalizovaným rituálům, ale zřetelným aspektem procesu se ukazuje být jeho autoarteterapeutický charakte[r82].

Rodinné a milostné vztahy jsou další oblastí blízkou fotografii. V případě Iwony Germanek se rodinná alba stávají materiálem pro nové zpracování tématu. Využívá se zde terapeutický potenciál fotografie, její specifická vlastnost – sahání do rodinného archivu. Žádné jiné médium není schopno poskytnout

80 P. Owczarek, (Nie)przerwany ślub fantazmatu albo (nie)skończony żywot sukienki, w: K. Majak, Desire, Galeria Manhattan, Łódź 2009

81 A. Mazur, Katarzyna Majak, https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-majak, přístup: 20.5.2023.

82 P. Owczarek, (Nie)przerwany…, cit. dílo.

takové možnosti. V případě Mateusze Sarełla dala fotografie průchod těžkým emocím, pomohla odpoutat se od trýznivých myšlenek a přesměrovat je k tvůrčí činnosti. V případě Majak měl proces charakter sublimace, která zpočátku pomohla rozpoznat situaci, aby se následně změnil vzorec myšlení a krize byla vyřešena. Umění se stává vnímavým prostorem pro prázdnotu, potřebu propracování, poskytuje příležitost ke změně a konfrontaci s konflikty.

ZÁVĚR

Tvorba zmiňovaných fotografů je zaměřena na různá témata související s lidským životem. Jejich společným rysem je arteterapeutický aspekt tvůrčího procesu. Výše uvedené příklady ukazují, jak se sféry intimity, utrpení, umění a terapie vzájemně ovlivňují. Fotografie se v tomto případě ukazuje jako velmi vnímavé médium, citlivé na lidské emoce, prožitky a zkušenosti. Tvorba se stává reakcí na životní zkušenosti a zároveň dává vzniknout uměleckým dílům s jedinečnou komunikační silou. Lze také poznamenat, že v některých případech jsou traumatické události, jako je ztráta blízké osoby nebo nehoda, pro umělce ještě silnějším poutem k fotografii. Utrpení je přivádí k umění a umění jim poskytuje terapeutický potenciál. Lze říci, že je to svým způsobem definuje. Tato symbióza, ačkoli je někdy vedena potřebou řešit vlastní problémy, vytváří díla jedinečného a autentického charakteru, která často získávají pochopení a vřelé přijetí u veřejnosti. Ať už byl záměr umělců od počátku vědomý, nebo ne, je vidět, že umění může mít terapeutickou funkci a důležitou roli hraje i okamžik sdílení tvorby s diváky. Každý proces je samozřejmě jiný a natolik složitý, že není možné všechny projekty zahrnout do jediného schématu. Témata jsou často přijímána intuitivně a teprve zpětný pohled pomáhá vidět terapeutickou hodnotu.

Médium, jakým je fotografie, se terapeuticky využívá již od svého vzniku, ale teprve 21. století přineslo velké množství takových projektů. Důvodem může být jak skutečnost, že žijeme v době plné změn, která nás nutí hledat jakýsi bezpečný prostor, v němž bychom mohli najít místo pro prožívání a vyjadřování vlastních emocí a nahlížet na své zkušenosti. Na druhé straně vzniká otázka role a funkce fotografie v současné době – fotografické médium se začíná stále více přibližovat osobním prožitkům lidí a stává se autobiografickou výpovědí, přirozeným, blízkým způsobem řešení problémů. Rozsah fenoménu, kterým je autoterapeutická funkce fotografie, bylo třeba pro účely této práce rozhodně zúžit. Vzhledem k tomu jsem se rozhodla pro témata, která se zdají být ve své podstatě fotografii obzvlášť blízká. Je však třeba zdůraznit, že v současné době

umělci řeší autoarteterapeutickým způsobem i jiné problémy, o nichž se zde nehovoří, jako je úzkost, potíže dospívání nebo nemoce. Fotografování jako tvůrčí činnost může být navíc způsobem relaxace a odreagování. Samozřejmě by se ji neměly přisuzovat magické léčebné vlastnosti. Zmáčknutím spouště se nedosáhne okamžité proměny a vyřešení složitých duševních problémů. Je však třeba poznamenat, že fotografie poskytuje možnost podívat se na své problémy, vyjádřit je, uspořádat nebo nově definovat. Vzhledem ke své povaze poskytuje také příležitost konfrontovat se s realitou a zkoumat její nevědomé prostory. Tyto možnosti umožňují zahájit proces, který je nejen zajímavý pro publikum, ale je zároveň diskusi o kulturních otázkách a především, což je předmětem této práce, slouží samotnému autorovi.

BIBLIOGRAFIE

KNIHY:

1. Aronson E., *Człowiek istota społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
2. Barthes R., *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
3. Herman J., Trauma, od przemocy domowej do terroru politycznego, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2020.
4. Józefik B., Kultura, *Ciało, (nie)jedzenie. Terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniu odżywiania,* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
5. Karolak W., Karolak B., *Autoarteterapie*, Warszawa 2019.
6. Kleszcz-Szczyrba R., Gałuszka A. (red.), *Utrata i żałoba, teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
7. Krasoń K., Konieczna-Nowak L., Sztuka, terapia, poznanie, Wydawnictwo Naukowe PWN 2016.
8. Levine P., Frederick A. , *Obudźcie tygrysa. Leczenie traumy*, Wydawnictwo Czarna owca, Warszawa 2014.
9. Łoza B., Chmielnicka-Plaskota A. (red.), *Arteterapia: teoria, praktyka, projekty*, *Tom I: Teoria*, Towarzystwo Przyjaciół Tworek „Amici di Tworki", Warszawa 2014.
10. Malchiodi C. (red.), *Arteterapia podręcznik*, Gdańsk 2014.
11. Owczarek P., *(Nie)przerwany ślub fantazmatu albo (nie)skończony żywot sukienki*, w: K. Majak, Desire, Galeria Manhattan, Łódź 2009.
12. Raniszewska D. *Jeden Obraz - wiele słów*, Warszawa 2018.
13. Sielska A., Szandała M., *Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia*, Asp Katowice, 2019.
14. Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
15. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

INTERNETOVÉ STRÁNKY:

1. Bochenek D., *Mateusz Sarełło, Swell*, https://culture.pl/pl/dzielo/mateusz-sarello--swell, přístup: 20.5.2023.
2. Dąbrowski M., *Karolina Jonderko, Autoportret z matką*, https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka, přístup: 10.4.2023.
3. Dziczek S., *O roli fotografii w kreowaniu świata i ludzkiej tożsamości*, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo-r2015-t21/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo-r2015-t21-s455-460/Humanistyka_i_Przyrodoznawstwo-r2015-t21-s455-460.pdf, přístup: 21.5.2023.
4. Gawinecka M., Łucka I., Cebella A., *Pamięć zdarzeń traumatycznych*, https://journals.viamedica.pl/psychiatria/article/view/29155/23920, přístup 21.4.2023.
5. http://rusicka.com/pl/projects/grob-dla-mamy, přístup: 16.4.2023.
6. http://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/, přístup: 10.4.2023.
7. https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3899683, přístup: 20.5.2023.
8. https://martazgierska.com/?page_id=1146&lang=pl, přístup: 20.5. 2023.
9. https://www.ilonaszwarc.com/projects/i-am-a-woman-and-i-play-the-horror--of-my-flesh-memory, přístup: 27.5.2023.
10. https://www.krystynadul.com/copy-of-becoming-i-2017-2018, přístup: 17.4.2023.
11. https://www.wojciechgrzedzinski.pl/flashbacks, přístup: 29.4.2023.
12. Lange Ł., *Praca żałoby i praca z żałobą. Terapia oraz autoterapia za pomocą fotografii,* https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/9559/AF291--08--Praca-zaloby-i-praca-z-zaloba--Lange.pdf?sequence=1&isAllowed=y, přístup: 2.4.2023.
13. Grabowiecki M., *Matetusz Sarełło Swell – spotkanie z autorem książki we Wrocławiu,* https://www.fotopolis.pl/warsztat/porady-fotograficzne/15317-mateusz-sarello--swell-spotkanie-z-autorem-ksiazki-we-wroclawiu, přístup: 20.5.2023.
14. Tomalik M., *Blisko czy na dystans?* Psychologiczne aspekty relacji międzylydzkich, http://wnsh.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2021/05/00-Wst%C4%99p.

pdf, přístup 11.5.2023.

15. Mazur A., *Katarzyna Majak,* https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-majak, přístup: 20.5.2023.
16. Rusicka I, *Rozmowa z Irminą Rusicką podczas wystawy Nagi Nerw. Studio Mistrzyni: Joanna Rajkowska,* rozm. przepr. J. Rajkowska, [online], https://www.youtube.com/watch?v=eJWoGRsTJvU, přístup: 16.4.2023.
17. Staga D., Ilona Szwarc: *W poszukiwaniu kobiecej tożsamości [rozhovor],* https://culture.pl/pl/artykul/ilona-szwarc-w-poszukiwaniu-kobiecej-tozsamosci-wywiad, přístup: 27.5.2023.
18. Zgierska Marta, *Fotograf miesiąca -Marta Zgierska*, NikonPolska, [online], dostupný na internetu: https://www.youtube.com/watch?v=bnmY6UuHwdo, přístup: 20.5.2023.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Adamczyk Daria 47, 50

Arystoteles 12

Barthes Roland 24

Beskiewicz Martyna 51, 53

Brodowicz Alicja 53, 55

Dul Krystyna 31

Foucault Michael 47

Freud Zygmunt 14

Germanek Iwona 56, 57, 64

Grzędziński Wojciech 34

Grzych Agata 40

Jonderko Karolina 24, 27, 29

Jung Gustav 14

Kramer Edith 13

Kris Ernst 13

Levine Peter A. 33

Majak Katarzyny 62, 63

Naumburg Margaret 14

Rajkowska Joanna 30

Raniszewska Dorota 19

Rusicka Irmina 29, 30

Sanders Catherine M. 25

Sarełło Mateusz 60, 65

Sontag Sustan 32

Szwarc Ilona 42, 45, 46

Weisner Judy 20

Witkiewicz Stanisław Ignacy 11

Woźniak Weronika 32

Zgierska Marta 36, 39

Překlad: Biuro tłumaczeń 123 Sp. z o.o.

Spolupráce na grafcké úpravě: Agata Pucala

Počet stran: 74

Počet normostran: 36

Počet úhozů: 12648

autor práce: Agata Ogierman

vedoucí práce: Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

oponent: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě Slezská Univerzita v Opavě

Opava 2023

