

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Sandra Baborovská

**INSPIRACE CINDY SHERMAN – FOTOGRAFICKÝ  
AUTOPORTRÉT JAKO ZPŮSOB HLEDÁNÍ IDENTITY**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2007

**Poděkování:**

*Za odborné vedení, cenné informace, podporu a povzbuzení při bakalářské práci velmi děkuji Mgr. Marii Rakušanové, Ph.D., Prof. Claudiu Marrovi a PhDr. Lence Bydžovské, CSc.*

**Čestné prohlášení:**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.*

V Praze dne 27. 7. 2007

Sandra Baborovská

## OBSAH

1. ÚVOD: AUTOPORTRÉTNÍ FOTOGRAFIE JAKO ZPŮSOB SEBEREFLEXE A POTŘEBA LIDSKÉ AUTOPREZENTACE.....	4
2. PŘEDCHŮDCI FOTOGRAFICKÉHO AUTOPORTRÉTU.....	7
2.1 „Carte de visite“ .....	7
2.2 Komtesa z Castiglione.....	7
3. ROK 1929 - SURREALISTICKÝ MANIFEST ANDRÉ BRETONA A ESEJ RIVIÈROVÉ.....	9
3.1 Surrealismus - převleky, masky a změna identity.....	9
3.2 Psychoanalýza a první feministické projevy.....	10
4. OSOBNOSTI DADAISTICKÉ A SURREALISTICKÉ (AUTO-)PORTRÉTNÍ FOTOGRAFIE A FOTOMONTÁŽE.....	12
4.1 Marcel Duchamp (1887–1968).....	12
4.2 Hannah Höch (1889–1978).....	13
4.3 Claude Cahun (1894–1954).....	16
5. CINDY SHERMAN.....	19
5.1 Smrt autora.....	21
5.2 Feministická kritika.....	22
5.3 Untitled film stills (1977–1980).....	26
5.4 Novodobé mýty Rolanda Barthese.....	30
5.5 Simulakrum.....	31
5.6 History Portraits (1988–1990).....	31
6. METAFYZIKA FOTOGRAFICKÉHO POVRCHU ANEB DIALEKTIKA VIDITELNOSTI A NEVIDITELNOSTI.....	37
7. ZÁVĚR .....	38

Seznam literatury

Přílohy

Seznam příloh

I. Obrazová příloha

II. Seznam vyobrazení

Anglická anotace

## 1. Úvod: autoportrétní fotografie jako způsob sebereflexe a potřeba lidské autoprezentace

„...čím více umění vypadá jako převlek, tím jasněji ukazuje strukturu toho, čím jsme.“<sup>1</sup>

„Vše, co je hluboké, miluje masku.“<sup>2</sup> (Friedrich Nietzsche)

Fotografický autoportrét vyjadřuje potřebu člověka zvítězit nad smrtí, potřebu uchýlit se do bezpečí zastavení vlastního obrazu. Pomáhá nám schovat se do jistoty momentu vlastního života.<sup>3</sup> Vytváříme jej, abychom pronikli do svého nitra, snažíme se o pochopení naší identity. Autoportrét je obličej, s nímž se chceme prezentovat - naší maskou. A tato maska potvrzením nás samých. V tom, jak autoři zrcadlí svoji duši, povahu a osobnost, přijímá autoportrét cenu důležitého psychologického dokumentu.<sup>4</sup>

Existují nejrůznější důvody autoprezentace. Autoportrét může přijmout formu zpovědi. Někdy jej člověk vytváří, aby zakřičel do světa vlastní samotu, nebo, aby zanechal nějakou stopu. Impuls k vytvoření autoportrétu by se mohl zrodit i z potřeby zrekonstruovat vlastní obraz, který zrcadlo roztříštilo. Jestliže jsme zmizeli v zrcadle, autoportrét by mohl být způsob, jak znovu nalézt sami sebe. A to by vysvětlovalo i potřebu opakovat fotografickou akci vícekrát prostřednictvím sekvence autoportrétů.<sup>5</sup>

Problém vztahu s naším vnitřním obrazem se stává základem, ze kterého je třeba vycházet. Podmiňuje a determinuje nejen možnosti provedení portrétu nebo autoportrétu, ale i typ identifikace se získaným obrazem. Zrcadlo autoportrétu se může stát všeobecně odrazem nebo metaforou myslí.<sup>6</sup>

Autoportrét by mohl být i způsob ztělesnění, dání předmětné existence cizinci - objevení někoho jiného v nás. Dívající se znovu a znovu do zrcadla hledáme tohoto cizince, ale nakonec nenajdeme ani jeho, ani sebe samého, ale jednoduše tělo, předmět zbavený jakékoli hloubky a psychické specifikace.<sup>7</sup> Tělo zůstává neodmyslitelně bezbranné jako nejsoukromější a nejintimější

---

<sup>1</sup> Karel THEIN: Hrst drobných a tvář, in: Jiří SKÁLA (ed.): *Václav Stratil. I'm History*, Praha 2005, 178.

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE: *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*, Praha 1996, 45.

<sup>3</sup> Česká verze cizojazyčných materiálů této bakalářské práce je mým překladem.

<sup>4</sup> Stefano FERRARI: *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Roma 2002, 171, 173.

<sup>5</sup> Ibidem 172.

<sup>6</sup> Ibidem 174.

<sup>7</sup> Ibidem 175.

„věc“, kterou „máme“. Je ale také nejveřejnější. Tělo je naší částí, která je fyzicky projektovaná do světa. Předchází nás.<sup>8</sup>

Důležitou charakteristikou fotografického autoportrétu je umožnit člověku experimentovat s odlišnými identitami a maskami způsobem, který uspokojuje jeho prométeovskou potřebu žít mnoho životů.<sup>9</sup> Nikdo nechce být jen tím, kým už je. Chceme být „všichni a všechno“ v dobrém i ve špatném. A fotografie nám svými jednoduchými převleky dovoluje ztělesňovat různé role.<sup>10</sup> Převleky ve fotografii používá mnoho umělců, aby porazili zastaralé definice. Prolamují bariéry soudobého umění, které chce kodifikovat vnější svět, jenž nás obklopuje. Prostřednictvím líčení, maskování a pomalé transformace, nám tito umělci ukazují, že je ještě možné konkretizovat. Ne jenom nejintimnější fantazie, ale i pochybnosti a strachy, které pak přemístí na povrch vlastního těla, na kůži, která se stane „citlivým filmem“.<sup>11</sup>

Už od konce 19. století se symbolem moderní konstrukce identity stává pocit „mnohočetnosti“. A fotografie, nejvhodnější médium, prosadila představu o rozštěpení osobnosti - jedinec vidí sám sebe dívaje se na někoho jiného. Rozpoznání nás samých na fotografii nám pomáhá definovat svoji osobnost jako identifikovatelný a zřetelný subjekt. Podobá se to narcistickému potěšení ze zrcadla, ve kterém se ujišťujeme o své existenci.<sup>12</sup> „*Fotografie má obsedantní, narcistní, extatický charakter. Je to samotářská aktivita.*“<sup>13</sup>

Je tedy třeba vrátit se k archetypální situaci Narcise, který se zrcadlí ve studánce a vidí vlastní obraz, jenž má v úmyslu zadržet a uchovat. Fotografie se tak zdá být tím nejdosažitelnějším prostředkem, kterým člověk dokáže okamžitě realizovat tuto potřebu.<sup>14</sup> Poskytuje dokonalý model nás samotných - naše ztracené „ideální“ já.<sup>15</sup>

Fotografie tedy usnadnila autoprezentaci a zdůraznila aspekt, který nalézáme i v malířství - zálibu v převlecích, možnost přijmout identitu a různé masky, popřípadě potřebu vidět pluralitu života, která nám dovoluje dát smysl

---

<sup>8</sup> Shelley RICE (ed.): *Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (kat. výst.), Cambridge (Mass.) 1999, 27.

<sup>9</sup> FERRARI 2002 (pozn. 4) 174–175.

<sup>10</sup> Ibidem 15.

<sup>11</sup> Ibidem 144–145.

<sup>12</sup> Jennifer BLESSING (ed.): *Rose is a rose is a rose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 51–53.

<sup>13</sup> Jean BAUDRILLARD: *Dokonalý zločin*, Olomouc 2001. 93.

<sup>14</sup> FERRARI 2002 (pozn. 4) 139.

<sup>15</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 53.

naší ploché existenci.<sup>16</sup> Už od svého počátku byla fotografie chápána jako nejvhodnější prostředek k získání portrétů veřejně známých osobností, rodiny, přátel a nás samotných. Její schopnosti přesně a rychle dokumentovat jedince prakticky nahradily portrétní miniaturu v polovině 19. století.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ibidem 143.

<sup>17</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 53.

## 2. Předchůdci fotografického autoportrétu

### 2.1 „Carte de visite“

I když ještě technicky nelze mluvit o autoportrétu v pravém slova smyslu, fotografie vzbuzovala v lidech potřebu autoprezentace. Svědectví fotografů to mohou potvrdit. Už pařížský fotograf André Adolphe Eugène Disdéri, vynálezce „carte de visite“, ve svém traktátu „L'art de la photographie“ roku 1862, napsal:

*„Fotografický přístroj, spíše než by vedl předměty k odkrytí vlastní osobnosti, zdá se, že v nich naopak vzbuzuje impulz ke schování se, k převleku, neidentifikaci. Model, spíše než aby definoval vlastní podobu, snaží se podobat někomu jinému.“<sup>18</sup>*

Roku 1854 si nechal Disdéri „carte de visite“ patentovat. Byly to malé, levné fotografické portréty přilepené na zadní straně vizitek. Umožňovaly každému člověku „umístit“ své tělo do obrazu, vstoupit do imaginární arény a „hrát“ svoji úlohu. V šedesátých letech 19. století se rozšířily a staly velmi populárními. Fotografové byli postaveni před herkulovský úkol – naučit veřejnost pózovat. Inspiraci hledali v divadelních hereckých portrétech. Zanedlouho fantazijní aspekt těchto malých fotografií začal nahrazovat jejich dokumentární charakter a zákazníci trvali na zapůjčování společenských obleků a začínali se stylizovat pomocí gest do bohatých a slavných.<sup>19</sup>

Lidé těsně uzamčení uvnitř své světské existence najednou zjistili, že jsou schopni projektovat sami sebe do rolí jiných, méně omezených, než jsou jejich vlastní. Měli možnost vyzkoušet jiné způsoby existence, vidouce svět z mnoha jiných perspektiv, bez opouštění bezpečí fotografického studia.

### 2.2 Komtesa z Castiglione

Komtesa z Castiglione, původním jménem markýza Virginia Oldoini, se jako mladička provdala za staršího Francesca Verasis z Castiglione, sekretáře kabinetu Viktora Emanuela II. a stala se femme fatale tehdejší aristokracie. Její jméno figuruje v centru světských a diplomatických kronik druhé poloviny 19. století. Roku 1860 si pronajala fotografické studio firmy Mayer & Pierson a nechala se fotografovat ve stovce převleků. Stylizuje se do

---

<sup>18</sup> Cit. podle: FERRARI 2002 (pozn. 4) 143.

<sup>19</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 12–14.

role etruské královny, poustevnice z Passy [1], Anny Boleynové, Judity, jeptišky [2], prostitutky, atd. Fotografické médium odpovídalo její chuti k dramatinaci reality, k manipulaci.

Komtesa staví objektiv mezi sebe a jiné a předvádí se až posedlým způsobem, nebo se naopak snaží schovávat. Fotografie, na nichž pózuje, jsou jakousi exhibicionistickou provokací a je na nich zjevné osobní fetišistické potěšení z vlastního těla.<sup>20</sup> Komtesa tak vytváří ze své krásy vlastní kultovní předmět. Strůjcem těchto fotografií byl Pierre-Louis Pierson [3], který ji fotografoval mezi léty 1856 až 1895, a učinil ji „nesmrtelnou“. Pierson byl tím, kdo vybíral osoby a dával jim určitou interpretaci.<sup>21</sup>

Komtesa z Castiglione se chopila nového média způsobem, jakým žádná jiná žena jejího postavení té doby.

Relativně nízká cena fotografického portrétu, oproti klasické malbě, umožňovala vývoj estetiky fotografického snímku, ve kterém může kdokoli uspokojit své touhy po sebezobrazení. A to nejen formálním portrétem určeným pro další generace, ale i více hravým zpodobněním. Experimentální a divadelní performování před kamerou bylo později ulehčeno jednodušší fotografickou výrobou.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 53.

<sup>21</sup> FERRARI 2002 (pozn. 4) 143.

<sup>22</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 54.



„Umění je (..) optickým prostředkem, který zviditelňuje lidskou osobu jako potenciálně nekonečnou přehlídku různých, často bezděčných a většinou jen velmi dočasných „já“.“<sup>23</sup>

### 3. Rok 1929 - surrealistický manifest André Bretona a esej Rivièrové

#### 3.1 Surrealismus - převleky, masky a změna identity

Z hlediska historie umění začala dekonstrukce tradiční osobnosti, odvrácení od vlastního Já už ve dvacátých letech 20. století. Nejvýraznějšími umělci, kteří chtěli rozbít princip identity byli surrealisté. André Breton, jejich hlavní teoretik, prohlásil: „Přál bych si, abych tak mohl měnit svoji sexualitu tak často jako tričko.“<sup>24</sup> Surrealistické maskování odmítalo racionální parametry. Fascinace surrealistů androgynitou je velmi dobře zdokumentována – například v roce 1938 v surrealistické revue „Minotaure“ uveřejnil Albert Beguin článek „L'Androgyne“, který sleduje historické kořeny tohoto mýtu.<sup>25</sup> Surrealistická androgynita, oslavovaná Bretonem, Massonem a ostatními, byla v první řadě většinou připojením aspektu feminního k maskulinnímu já. Pro ženy přijímání mužského oblečení mohlo jednoduše zajistit odtržení od sociálních konstrukcí ženskosti, beroucí v úvahu nové cesty ustavující identitu.<sup>26</sup>

V převlecích, které jsou typické pro surrealistické umělce, nachází určitý druh ironické samoslávy René Magritte, jenž se v roce 1927 portrétuje vedle svého obrazu nazvaného *Le barbare*,<sup>27</sup> který zobrazoval mýtického Fantomase, hrdinu každého převleku.<sup>28</sup>

Během let třicátých přestrojování fungovalo jako zbraň v surrealistických útocích na „skutečné“.<sup>29</sup> Nebyli to jen surrealisté, kteří používali masek, ale o desetiletí dříve i dadaisté, kteří při svých vystoupeních v Kabaretu Voltaire „živili“ v performerech iluzi, že se „sjednocují“ jeden

---

<sup>23</sup> THEIN 2005 (pozn. 1) 175.

<sup>24</sup> cit. podle: Whitney CHADWICK (ed.): *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation* (kat. výst.), Cambridge (Mass.)1998, 37.

<sup>25</sup> Článek se nalézá v *Minotaure* 11 z května 1938.

<sup>26</sup> *Ibidem* 28, 35.

<sup>27</sup> Byl zničen.

<sup>28</sup> FERRARI 2002 (pozn. 4) 144.

<sup>29</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 23–24.

s druhým, ztrácením zábran a uvolňováním takzvaných totemických a primitivních sil spojených s nevědomím.<sup>30</sup>

### 3.2 Psychoanalýza a první feministické projevy

Meziválečné období obecně bylo svědkem výbuchu publikací zkoumající povahu identity a sexuality. Klíčovými jsou zejména texty Sigmunda Freuda z období před 1. světovou válkou předpokládající mužský princip jako normativní a ženský jako určitý druh enigmatu. Ve dvacátých a třicátých letech 20. století psalo o otázkách identity také spousta žen. Volaly po změnách jejich podřadného právního postavení, role ve společnosti a v rodině. Požadovaly volební právo, změnu v instituci manželství, dědická práva, přístup na university a do zaměstnání. Stejně tak se změny projeví i v oblékání a chování. V každém případě ženy usilovaly o zrovnoprávnění, což vedlo k rozporům s muži. Ti měli strach, že se ženy „stanou“ muži, oblékajíc si jejich šaty a ohrožujíc je prostřednictvím proniknutí do intelektuálních záležitostí. V tomto kontextu napsala roku 1929 psychoanalytička a překladatelka Freudova díla Joan Rivière příspěvek „Ženskost jako maškaráda“.<sup>31</sup> Pohlíží na ženské maskování se jako na náhradu za (intelektuální) krádež maskulinity.<sup>32</sup>

*„Ženskost tedy může být předstírána a maskována, aby skryla vlastnictví mužskosti a zabránila předpokládaným represáliím, kdyby byla přistižena, že ji (mužskost) vlastní. Tak jako zloděj, který ukazuje své kapsy a žádá o to, aby byl prohledán, a tím dokázal, že nic neukradl.(...) Čtenář se teď může ptát, jak definuji ženskost, nebo, kde je čára mezi ryzí ženskostí a „maskováním se“. Na to nemám odpověď, tak jako tak, v tom není takový rozdíl.“ (Joan Rivière)<sup>33</sup>*

Pro Rivière je feminita založená na dvojjakosti nebo maskování ženské maskulinity schováváním se pod rouškou dekorativnosti.<sup>34</sup> Tvrdí, že ženskost je jakási zástěrka určená pro přizpůsobení se sociální konstrukci feminity.<sup>35</sup> Teoretizuje o obecném pojmu „ženskosti jako masky“, dekorativním povrchu

---

<sup>30</sup> Ibidem 24.

<sup>31</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 10.

<sup>32</sup> Craig OWENS: *Beyond Recognition. Representation, power and culture*, Berkeley, 1992, 212.

<sup>33</sup> Joan RIVIÈRE: Womanliness as a Masquerade, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 1929, č. 9, 303–313.

<sup>34</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 10.

<sup>35</sup> Elizabeth WRIGHT: *Lacan a postfeminismus*, Praha 2003, 36.

skrývajícím ženin nedostatek a umožňující jí zdolat postavení jedince uvnitř patriarchálního řádu.<sup>36</sup> Rivière si nedělá nároky na inherentní feminitu, ale raději konstruuje ženskou identitu jako odcizenou společenskou hru.<sup>37</sup> Skrývání feminity umožňuje podle ní ženě, aby převzala místo uvnitř maskulinního světa.<sup>38</sup> Esej Joan Rivière byl významný proto, že se ptal na rozdíl mezi skutečnou ženskostí a předstíráním.<sup>39</sup>

Jacques Lacan vzkřísil spis Rivière roku 1958 v kontextu s Freudovou psychoanalýzou a lingvistikou.<sup>40</sup> Lacan naznačuje výrokem: „~~Ta~~ Žena neexistuje“, že v nevědomém není označujícího pro ženu a že maskování se odhaluje psychickou strukturou, jež je reakcí na mužovu fantazii. Biologické rozlišování je podle něj neadekvátní.<sup>41</sup>

V devadesátých letech teoretici rozšiřovali pojem feminity jako převleku zahrnující kteroukoli genderovou identitu. Ženskost a mužskost je podle nich mýtickou konstrukcí zachovanou na věky pomocí performativního opakování stereotypů chování a oblékání. V minulosti tu byly pokusy přesáhnout pojem sexuální binarity a rodových rozdílů prostřednictvím „třetího pohlaví“ – představou androgyna, o kterém jsem se již zmiňovala v souvislosti se surrealismem.<sup>42</sup> V tomto kontextu považuji za stěžejní tvorbu Marcela Duchampa a jeho mistrovský archetypální příklad kreativního a binárního použití fotografie v díle *Rrose Sélavy*. Podle Jindřicha Chalupického je „androgyn Duchampův zřejmě takový androgyn ženský.“<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 23.

<sup>37</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 10.

<sup>38</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 24.

<sup>39</sup> WRIGHT 2003 (pozn. 35) 54.

<sup>40</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 10–12.

<sup>41</sup> Cit. podle: WRIGHT 2003 (pozn. 35) 54–55.

<sup>42</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 10–12.

<sup>43</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: *Úděl umělce duchampovské meditace*, Praha 1998, 234.

## 4. Osobnosti dadaistické a surrealistické (auto-)portrétní fotografie a fotomontáže

### 4.1 Marcel Duchamp (1887–1968)

Marcel Duchamp se v rozhovoru s Pierrem Cabanne vyjádřil, že toužil v roce 1920 po změně: „*Chtěl jsem skutečně změnit identitu a první myšlenka, která mne napadla, bylo zvolit židovské jméno. Byl jsem katolík a tak bych přešel na jiné náboženství. Nenašel jsem ale žádné židovské jméno, které by se mi líbilo, a najednou jsem dostal nápad: proč nezměnit pohlaví? To je mnohem jednodušší! Tedy, tak jsem přišel na jméno Rose Sélavy.*“<sup>44</sup>

Rose, tvrdil, bylo populární a banální židovské jméno, zatímco Sélavy bylo slovní hříčkou francouzského „*c'est la vie*“. Man Ray ztvárnil Duchampův feminní fotografický portrét dvakrát, jednou v roce 1921 na parfému Belle Haleine v New Yorku [4] (fotografie byla vybrána na obal pro žurnál *New York Dada* v dubnu 1921) a podruhé v červnu téhož roku v Paříži [5]. V té době Duchamp pozměnil jméno Rose Sélavy na Rose Sélavy.<sup>45</sup>

„*Druhé R přišlo z obrazu Francise Picabii. Chtěl, aby se na něj podepsali všichni jeho přátelé.*“ Marcel Duchamp v rozhovoru s Pierrem Cabanne uvádí, že „r“ navíc tenkrát vzniklo ze slovního spojení Rose – arrose (fr. kropit). „*To vše byla jen hra se slovy*“, uzavírá Duchamp téma rozhovoru.<sup>46</sup>

Nová slovní hříčka měla ale daleko hlubší význam: „*Eros, c'est la vie*“. Na tomto portrétu vypadá Duchamp mladší než na předešlém z New Yorku. Je nalíčený řasenkou a rtěnkou.<sup>47</sup> Drží kožešinový límec kolem krku typicky ženským stydlivým gestem. Při pečlivém zkoumání, se ruce jeví malé ve vztahu k obličej. Ve skutečnosti se jedná o výborně provedenou fotomontáž, nalíčený obličej Duchampa splývá s rukami, pažemi, kloboukem a oblečením Germaine Everlingové. Germaine Everlingová, Picabiova přítelkyně, Duchampovi půjčila nejen klobouk ve stylu art deco, ale i ramena a jemné ruce, které půvabně ohraničují Duchampův obličej.

<sup>44</sup> Pierre CABANNE: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967, 118.

<sup>45</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 41–44.

<sup>46</sup> CABANNE 1967 (pozn. 44) 118.

<sup>47</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 44.

Rrose je kompozitní figurou, složený z muže a ženy, androgynní klasický ideál sexuální harmonie - Everlingová je skrytá ve stínu Duchampa. Rrose Sélavy je žena, jejíž autenticita je posílená médiem fotografie.<sup>48</sup> To, co vidíme, tedy není ani Duchamp, ani Everlingová. V té době Rrose Sélavy neexistuje jinde než v mysli umělce a na této fotografii. Ironický, ale explicitní způsob jak říci, že zdání je bytí a bytí je zdání a že umělec je opravdu ten, který vytvoří z této hry zdání svoji identitu.<sup>49</sup>

Analogicky s tím je možné posuzovat další dílo Duchampa z roku 1923 *Wanted: \$ 2000 Reward* [6], v němž se umělec představuje převlečen za hledaného zločince. Jestliže jeho dvě fotografie, jedna z profilu a druhá zepředu, vypadají, že chtějí garantovat identitu podle již kodifikované fyziognomicko-právní praxe, seznam početných pseudonymů, které Duchamp použil, směřují k vyvrácení každé jistoty své možné definitivní identifikace: „George W. Welch alias Bull, alias Pickens...Known also under name Rrose Sélavy“. Odlišně od předchozího díla, kde byla stejná postava uvedena v pokušení uvést do krize ideu individuality, zde je obraz jediný a nerozhodnost je daná sekvencí jmen. Každé z nich směřuje k jiné identitě.<sup>50</sup>

Tyto hry jsou podstatou Duchampova díla rozvíjejícího se napříč jeho životem. V téže souvislosti je nutno zpětně vidět i *L.H.O.O.Q.*, z roku 1919, kdy tužkou na reprodukci Mony Lisy přimaloval umělec knírek a bradku.<sup>51</sup>

#### 4.2 Hannah Höch (1889–1978)

S Marcelem Duchampem alias Rrose Sélavy je totožná juxtapozice neslučitelných částí v dadaistických fotomontážích Hanny Höch. Její dílo vešlo do širšího povědomí veřejnosti až v sedmdesátých letech retrospektivní výstavou v Berlíně a v osmdesátých letech se stalo předmětem samostatného bádání.<sup>52</sup>

Původním jménem Johanna Höch se narodila v německém městě Gotha jako dcera pojišťovacího úředníka. Přesto, že byl otec proti a dceřiny umělecké ambice nepodporoval, odešla Höch studovat do Berlína na Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums.<sup>53</sup> Tam se setkala se svým osudovým

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> FERRARI 2002 (pozn. 4) 144.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 23.

<sup>52</sup> Uta GROSENICK (ed.): *Ženy v umění 20 a 21. století*, Praha 2004, 91.

<sup>53</sup> Ann Sutherland HARRIS / Linda NOCHLIN: *Women Artist: 1550–1950*, New York 1976, 307.

partnerem Raoulem Hausmannem. Oba jsou považováni za z jedny prvních, kdo začali ve své tvorbě používat nově vzniklé médium - fotomontáž. Ačkoli jim vztah vydržel pouze sedm let, zprostředkoval Höch kontakt s různými uměleckými skupinami. Během spolupráce s Hausmannem se jako jediná žena stala roku 1918 členkou berlínské dadaistické skupiny a o rok později přispěla svými díly na jejich první výstavu v galerii J. B. Neumanna.<sup>54</sup>

Hannah Höch používala širokou škálu obraznosti a vždy pracovala současně s různými styly a médii. Zkoušela, tříbila a znovu skládala materiál. Vytvořila například sérii vycpaných panenek, které ukazují její smysl pro hravost a absurditu. Höch byla také malířkou, v roce 1916 namalovala svůj první abstraktní obraz a stejného roku vytvořila první koláž.<sup>55</sup>

Roku 1918 začala používat výstřižky ze ženského časopisu vydávaného Ullstein Verlag, kde pracovala jako grafička. Raději než zobrazení „nové ženy“ dvacátých let vytvářela Höch obrazy, které konfrontovaly dvojznačnost spojenou s názorem na moderní ženu propagovanou výmarskou společností.<sup>56</sup> Hannah Höch bývá často spojována s feminismem, ale sama umělkyně feministické intence popírá.<sup>57</sup> Její alegorie moderní ženskosti však zjevně kritizovaly aspekty statutu výmarských žen. Často kombinuje krásu s groteskností a rozmazává hranice mezi různými estetickými kategoriemi. V souvislosti s výstavou v Haagu konanou roku 1929 Hannah Höch prohlásila: „*Chtěla bych smazat pevné hranice, které my jako lidé máme sklon vytyčovat sebejistě kolem všeho, co je nám dostupné.*“<sup>58</sup>

Höch podnětně a výrazně rekonfiguruje soudobé ženské stereotypy, klišé a obrazy sexuální a etnické identity.<sup>59</sup> V sociálním a politickém komentáři zesměšňujícím Výmarskou republiku vytrvává. Mezi léty 1923 až 1934 tvořila fotomontáže, které směřovaly k tématu „odlišnosti“ týkající se ženské identity [7], androgynity a etnografie.<sup>60</sup> Roku 1927 se inspirovala návštěvou v etnografickém muzeu v Leydenu a začala pracovat na sérii „Aus

---

<sup>54</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 209–210.

<sup>55</sup> HARRIS / NOCHLIN 1976 (pozn. 53) 307.

<sup>56</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 209–210.

<sup>57</sup> HARRIS / NOCHLIN 1976 (pozn. 53) 308.

<sup>58</sup> Ich möchte die festen Grenzen verwischen, die wir Menschen, selbtsicher, um alles uns erreichbare zu ziehen geneigt sind. Maud LAVIN: Hannah Höch's from an ethnographic museum, in: Naomi SAWELSON-GORSE (ed.): *Women in Dada : essays on sex, gender and identity*, Cambridge 1998, 340.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 209–210.

einem ethnographischen Museum“.<sup>61</sup> Höch kombinuje znaky sesbíraných a roztríděných etnografických předmětů s charakteristickými znaky, které náležely ženám její současnosti. Fotomontáž *Matka: Z etnografického muzea* [8] z roku 1930 naznačuje několik politických úrovní. Obličej těhotné ženy překrývá Höch domorodou maskou a přidává na jednu stranu ženské tváře módní oko „nové ženy“. Zřejmě tak naráží na určitý druh univerzální feminity. Navíc, „Matka“, v sobě nese specifickou politickou konotaci: těhotenství samotné je zde reprezentováno v kontextu proletářského vyčerpání a jasně odkazuje na rozsáhlý spor, který probíhal ve Výmaru kolem zákona paragrafu 218, který zakazoval potraty. Nechtěné těhotenství vzhledem k tehdejší chudobě, způsobovalo velké existenční problémy. Hannah Höch se také účastnila kampaně, jež se kolem paragrafu 218 strhla, přispěla svými díly na výstavu „Frauen in Not“. Měla k tomu i osobní důvody - během soužití s Hausmannem absolvovala dva nelegální potraty. Jeden už roku 1916, tedy ve stejné době, kdy vytvořila svou první koláž, a druhý o dva roky později.<sup>62</sup> Je zřejmé, že vlastní osud předznamenal tvorbu Hanny Höch a že její tvorba v sobě nese intimní autobiografickou výpověď.

*Krotitelka* [9] z roku 1930 je výsledkem její satirické dadaistické tvorby. Höch kombinuje všední věci, které vytváří dohromady znepokojivý obraz. Centrální figura spojená ze ženských a mužských částí vystupuje skrze trhlinu v pozadí. Krásu a jemnost ženského obličeje staví proti mužským pažím, jednotlivé části uspořádává v logickém poměru vztahů. Ohnisko zájmu je soustředěno na jediný centrální monumentální obraz - velkou sedící figuru, která obývá svůj prostor jako ikona přimínající pózu tradiční madony. Srovnáváním protikladných částí zde Höch dosahuje určitého druhu „zvráceného smíru“. Stejně tak jako tomu bylo u surrealistů...<sup>63</sup>

Kolážemi se v té době zabývala i Claude Cahun [10]. Násobila v nich, roztríšťovala a převracela svůj vlastní obraz a tím poskytovala současně i komentáře k identitě a ženskosti.<sup>64</sup> Stejně tak jako u Hannah Höch umělecký přínos Cahun byl fakticky objeven teprve v osmdesátých letech, kdy vyšla publikace Edouarda Jaguera „Les Mystères de la chambre noire: Le

---

<sup>61</sup> HARRIS / NOCHLIN 1976 (pozn. 53) 307.

<sup>62</sup> LAVIN 1998 (pozn. 58) 331.

<sup>63</sup> Ibidem 309.

<sup>64</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 22.

Surréalisme et la photographie“ a roku 1985 výstavou „L'Amour Fou: Photography and Surrealism“ ve Washingtonu, D.C.<sup>65</sup>

*„...jedinec je často zastřešující výraz pro nejasnou osobu, promítanou navenek v mnoha podobách...“<sup>66</sup>*

### 4.3 Claude Cahun (1894–1954)

Zatímco Duchampův Rose Sélavy existoval jako fantom ženské alternativy, změněné identity, Claude Cahun vytvářela ve svých fotografických autoportrétech sérii masek a nejasných pohlaví, které měly obličej ženské i mužské. Často smazávala známky genderové identity jako například vlasy. Na svých fotografických autoportrétech se objevuje v roli muže s krátkými vlasy. Její autoportréty jsou zbavené femininních atributů.<sup>67</sup>

Claude Cahun, vlastním jménem Lucy Schwob, si zvolila roku 1917 svůj francouzský pseudonym „Claude“ podle rodové nejednoznačnosti tohoto jména. Pocházela z bohaté židovské a renomované rodiny slavných literátů a vydavatelů žijících v Nantes. Její dědeček vedl noviny La Phare de la Loire a strýc, Marcel Schwob, byl symbolistickým spisovatelem. Ve dvacátých a třicátých letech působila jako spisovatelka a politická teoretička – mimochodem silně ovlivněná André Bretonem. Zapojila se do antifašistické strany AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires), později Contre-Attaque, unie komunistických spisovatelů a umělců.<sup>68</sup> Její brožura z roku 1934 „Les Paris sont ouverts“ se stále používá jako zdroj ke zkoumání kontextů umění a politiky v průběhu těchto let.

Intimní autoportréty začala vytvářet již v roce 1912 [11]. Od dvacátých let dává ve fotografických autoportrétech nesmírnou psychologickou váhu svému tělu, obličej, oblečení, gestům, jako ukazatelům směřujícím nejen k rozmanitým obrazům, ale i k mnohonásobným Já. Cahun je ve svých pozoruhodných přeměnách nerozeznatelná.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 207.

<sup>66</sup> THEIN 2005 (pozn. 1) 172.

<sup>67</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 130.

<sup>68</sup> Unie Contre-Attaque byla založena Georgem Bataillem a André Bretonem roku 1935 jako odezva na hrozbu fašismu.

<sup>69</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 21.



*„Nejšťastnější chvílka v mém životě? Snění. Představuji si, že jsem někdo jiný a hraji svou oblíbenou roli.“ (Claude Cahun)<sup>70</sup>*

Zdvojení obrazu v surrealismu bylo často vysvětlováno jako prostředek k rozloučení se s jednotným významem, nebo, podle Rosalind Krauss, jako záměr znamenající skutečné a neskutečné zároveň. Zdvojený obraz nicméně však také poskytoval umělkyním způsob, jak si vytvořit někoho „Druhého“ a zapojit se do dialogu se svým Já.<sup>71</sup>

Roku 1925 začala Cahun používat zrcadla [12], aby zdvojila a zkreslila svůj obraz. Vytvořila fotografické série v převlecích a její obličej byl pomalovaný, nebo silně nalíčený. Objevila se v přestrojení androgyna, upíra, anděla, čarodějnice, námořníka, mima, akrobata, Buddhy, zápasníka...<sup>72</sup> Často se také objevovala jako panenka v životní velikosti [13]. Neexistuje žádný důkaz, že by někdy vystavila své fotografie, vytvářela je tedy pravděpodobně pro svou vlastní potřebu. Je pouze známo, že v roce 1936 v Paříži vystavila své fotomontáže na „Exposition surréalisme d'objects“. V té souvislosti pak otiskl Cahiers d'art její článek, který se výstavy týkal.<sup>73</sup>

Cahun se honosila svým diletantismem, výstředností a nesmiřitelnou dvojznačností. Používala umělecké dílo jako způsob zpřetrhání představ o genderu, sociální identitě, ženskosti, které byly restriktivní.<sup>74</sup> Byla hluboce zangažovaná do objevování otázek identity a její vlastní identity, jako ženy a tvůrkyně. Ostatně to, že viděla identitu jako maskování se, odkazuje k vynalézavosti jejích autoportrétů.<sup>75</sup>

*„Ostříhala jsem si vlasy nakrátko a odbarvila je – udělala jsem to proto, abych vypadala androgynně. A také, aby se mi lépe oblékaly paruky.“<sup>76</sup>*

*(Cindy Sherman)*

Fotografie Claude Cahun byly často vnímány jako inspirativní zdroj obrazotvornosti Cindy Sherman [14] - přesto, že neexistuje žádný důkaz, že by si Sherman byla vědoma příbuznosti vlastní tvorby s dílem Cahun. I když Sherman důsledně popírá vlivy z minulosti, její práce, zvláště z osmdesátých

---

<sup>70</sup> Ibidem 22.

<sup>71</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 29.

<sup>72</sup> Ibidem 24.

<sup>73</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 207.

<sup>74</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 21.

<sup>75</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 37.

<sup>76</sup> Cindy SHERMAN: *The Complete Untitled Film Stills. Cindy Sherman*, New York 2003, 12.

let, jsou často k surrealismu přirovnávány.<sup>77</sup> Jak Cahun, tak Sherman používají svá vlastní těla jako subjekty v extrémně divadelních, fotografických obrazech. Ztělesňují vlastní vnímání světa - ne jednoduše jen vnímání sebe samých. Dílo Claude Cahun bylo určitou formou rebelství proti sociálním a sexuálním „idé fixé“. Myšlenková náplň díla Cahun vedla ke zničení představ, které nám vnucují žití v jakési mentální smrti.<sup>78</sup> Dílo Cindy Sherman vypráví také o jistém druhu smrti.<sup>79</sup> Ona sama říká: „*Koncem našeho snažení je postupné, nebo náhlé vyjití z naší fyzické schránky, z našich těl. Role, kterou fyzický svět hraje v našich životech, klesá. (...) Přesunujeme se s radostnou odevzdaností do nefyzického místa, kde nebudeme dlouho vázáni zvláštnostmi našeho těla. (...) Kyberprostor například. Možnosti jsou nekonečné...*“<sup>80</sup>

Francouzský filosof Jean Baudrillard výrok Sherman svým názorem jen potvrzuje: „*Ztratili jsme status očitého svědka i účastníka a stali jsme se obscéni, iluze ztrativšími voyeury. (...) Nechceme mít s blízkostí věcí co do činění - žádáme distanci a ta nám vyhovuje. (...) pohybujeme se permanetně v kyberprostoru.*“<sup>81</sup>

Uvnitř virtuálního království je všechno zmrazeno do obrazů – fetišistických objektů, které jsou dokončené, uzavřené a utišené jako smrt. Fotografická a filmová práce Sherman je putováním skrze idealizované a hrůzné mýty, které tvarují naši populární kulturu. Její brilance spočívá ve schopnosti stát se „zrcadlem“ – dovolit svému tělu reflektovat uvolněnými a humornými prostředky představu, které tvoří naši vizi světa...<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 25.

<sup>78</sup> Cahun's work was designed to subvert any social or sexual ideés fixe, to destroy those mental images that force the living into a kind of experiential death.

<sup>79</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 24.

<sup>80</sup> Ted MOONEY: Cindy Sherman: An invention for two voices, in: Shelley RICE (ed.): *Inverted odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (kat. výst.), Cambridge (Mass.), London, 1999, 157.

<sup>81</sup> BAUDRILLARD 2001 (pozn. 13) 169.

<sup>82</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 25.

## 5. Cindy Sherman

Cindy Sherman se narodila v roce 1954 v New Jersey. Vyrůstala v předměstském prostředí Long Islandu.<sup>83</sup> Už jako malá se ráda převlékala, měla k tomu účelu obrovský kufr plný šatů. Nebyly to ale klasické převleky ve stylu obuju-si-máminy-nejlepší-boty-abych-vypadala-tak-jak-budu-vypadat-až-vyrostu. Místo toho se se svými kamarádkami stylizovala do podoby příšer a starých žen [15], protože, jak sama říká, je to „větší zábava než vypadat jako *barbína*“.<sup>84</sup>

„Nepřemýšlela jsem v mezích toho, abych vypadala „lépe“ (...) Nedělala jsem to záměrně, byl to pro mě způsob, jak využít něčeho, co jsem já osobně nesnášela - což bylo vystrojování a používání make-upu.“<sup>85</sup>

„Bylo prostě zábavné vypadat jinak. Nemělo to vůbec nic společného s nespokojeností, nebo s tím, že bych snila o tom, stát se někým jiným.“<sup>86</sup>

Cindy Sherman pracovala s převleky a líčidly i v dospělosti. Fascinována proměnami, nakupuje staré oblečení v levných obchodech částečně proto, že na drahé neměla peníze a také proto, že konfekci nesnášela. Okouzlena vzhledem čtyřicátých, padesátých a šedesátých let častokrát nosila zděděné šaty po své matce, dokonce i její svatební šaty, které si oblékala jako běžné oblečení.<sup>87</sup>

„Na žádné fotografie nenajdeme opravdovou Cindy Shermanovou; vše jsou jen převleky.“<sup>88</sup>

Sherman nejprve studovala v Buffalu na State University College malířství.<sup>89</sup> Původně měla totiž v úmyslu zdokonalit se na univerzitě v kresbě a malovat portréty na objednávku, nebo pracovat jako kreslířka u soudu.<sup>90</sup> V průběhu studia malovala autoportréty a kopírovala fotografie a obrazy z časopisů.<sup>91</sup> Postupem času ji čím dál tím méně bavila malba a začala se zajímat o konceptuální umění, minimal art, performance, body art a film. Dokonce

---

<sup>83</sup> Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 1.

<sup>84</sup> Catherine MORRIS: *The Essential. Cindy Sherman*, New York 1999, 17, 20.

<sup>85</sup> SHERMAN 2003 (pozn. 76) 12.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem 10–11.

<sup>88</sup> Douglas CRIMP: Fotografie jako postmoderní aktivita, in: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha 2004, 313.

<sup>89</sup> CRUZ 1997 (pozn. 83) 1.

<sup>90</sup> Christa SCHNEIDER: *Cindy Sherman, History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, Mosel 1995, 10.

<sup>91</sup> Ivona RAIMANOVÁ: Retrospektiva Cindy Sherman, in: *Ateliér*, 1998, č. 14–15, 16.

navštěvovala filmové kurzy a natočila třímínutový animovaný film o sobě jako papírové panence, která přichází k životu.<sup>92</sup>

Na univerzitě v Buffalu se seznámila se svým budoucím manželem Robertem Longo<sup>93</sup>, se kterým žili, společně s ostatními spolužáky, v jedné továrně a lidé je tam často chodili navštěvat a dívat se, jak tvoří. Sherman přiznává, že s tím měla problémy, protože o sobě tvrdí, že je velmi uzavřený typ člověka. Navzdory své povaze ale překvapuje exhibicionismem... Mnohokrát si vymýšlela různé charakterové typy postav. Nasadila si paruku, nalíčila se, přestrojila a potom, takto oblečená za „někoho jiného“, vyrazila ven a připojila se k partě svých spolužáků. Do své stylizace dávala veškerou energii, tak proč by jí tedy zbytečně plýtvala? Tak roku 1975 vznikla ve fotokabině fotografie Sherman jako Lucille Ball [16]. Posléze v „načrtávání“ charakterů pokračovala, ale to už věděla, že chce pracovat sama a mít ve svém studiu situaci pod kontrolou...<sup>94</sup>

*„Umění se tu neužívá jako výrazu autorova pravého já, nýbrž s cílem předvést, že samo já je jen imaginární konstrukt.“<sup>95</sup>*

*„Vždy jsem své postavy považovala za někoho jiného(...), rozhodně to nejsem já a už vůbec to nejsou autoportréty.“<sup>96</sup>*

Dílo Cindy Sherman je zřetelně postmoderní<sup>97</sup>. Není fotografkou, ale umělkyní, která používá fotografii. „(...) její užití fotografie spočívá spíše v různých způsobech využívání fotografie a jejich rozličných funkcích v masmédiích...“<sup>98</sup> Každá fotografie Cindy Sherman je postavená na fotografickém zobrazení ženy a každý z těchto modelů je autorka sama - zároveň umělkyní a modelkou, přeměněná do bezpočtu póz, gest a výrazů.<sup>99</sup>

---

<sup>92</sup> SHERMAN 2003 (pozn. 76) 5.

<sup>93</sup> Robert Longo, americký malíř a sochař, se narodil roku 1953 v Brooklynu, vyrostl stejně tak jako Sherman na předměstí Long Islandu. Jeho tvorba je ovlivněna všemi formami masmédií, filmy, televizí, časopisy a komiksy. Působí také jako režisér a muzikant. Po rozvodu s Longem žila Sherman přes 16 let s videoartovým umělcem Michele Auderem.

<sup>94</sup> SHERMAN 2003 (pozn. 76) 5–6.

<sup>95</sup> CRIMP 2004 (pozn. 88) 313.

<sup>96</sup> Jiří HŮLA: Rozhovor se Cindy Sherman, in: *Ateliér* 18, 1998, 7.

<sup>97</sup> Co se týče postmoderního umění, byl tento pojem teoreticky zpracován také jako posun od produkce k reprodukci. Sériovost a opakování, apropriace, intertextualita, simulace či pastiš – to jsou hlavní prostředky, jež postmodernističtí umělci využívají jednotlivě, nebo v různých kombinacích. Abigail SOLOMON-GODEAU: Fotografie po umělecké fotografii, in: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha 2004, 319, 333.

<sup>98</sup> Ibidem 331.

<sup>99</sup> Laura MULVEY: A Phantasmagoria of the female body, in: Régis DURAND (ed.): *Cindy Sherman*, Paris 2006, 284.

Podle Arthura C. Danta je na fotkách sama Sherman, protože ona jediná měla trpělivost dělat to, co ona sama jako „režisérka“ zamýšlela. Sherman sama sebe zpodobnila a vytvořila tak fotografickou reprezentaci. Danto píše, že se tedy nelze domnívat, že je sama předmětem svých prací.<sup>100</sup>

Dekonstruktivní orientace v postmodernistickém umění je patrná v dílech, která „demontují“ tradiční chápání autorství...<sup>101</sup> A Sherman implicitně napadá autorství srovnáváním vynalézavosti herečky před kamerou a autenticitou režiséra za ní.<sup>102</sup> Pro její fotografickou tvorbu platí to, co napsal roku 1967 Roland Barthes ve své eseji „Smrt autora“: „...všechno je k rozuzlení a nic k dešifrování, strukturu můžeme sledovat, jak se odvíjí ve svých reprízách a jednotlivých vrstvách, není tu však žádné dno...“<sup>103</sup>

### 5.1 Smrt autora

Autor podle Barthese nemohl déle tvrdit, že je jediným zdrojem významu anebo hodnoty uměleckého díla.<sup>104</sup> Barthesovou první významnou myšlenkou bylo, že čtenář nebo divák jsou těmi, kteří jsou zodpovědni za význam uměleckého díla: „*Jednota textu nespočívá ve svém původu, ale ve své destinaci.*“<sup>105</sup> Druhá myšlenka pramenila z jazyka samotného, který je podle Barthese kódem a obecnou zásadou umělecké tvorby. „*Je to jazyk, co mluví, ne autor. Psát znamená dosáhnout prostřednictvím napřed dané neosobnosti (která se nesmí zaměnit za oklešťující objektivitu romanopisců realismu) toho bodu, kde účinkuje a performuje už jen jazyk, ne Já.*“<sup>106</sup> V období surrealismu snahy o desakralizaci obrazu autora pokračovaly, když se pokoušeli literáti o tzv. „automatické psaní“. Vzdalování se od autora vyvrcholilo absencí autora na všech úrovních textu. Když se autor vzdálil, požadavek dešifrovat text se stal úplně zbytečným. Text je tedy vytvořený z vícenásobných psaní, ale, jak jsme již řekli, existuje zde i místo, kde se tato multiplicita střetává, není jím autor, ale čtenář. „*Zrod čtenáře musí být vykoupený smrtí autora*“, uzavírá Roland Barthes svou statí z roku 1968.<sup>107</sup>

<sup>100</sup> Arthur C. DANTO: *History portraits*, Munich / New York, 1991, 7.

<sup>101</sup> SOLOMON-GODEAU 2004 (pozn. 97) 333.

<sup>102</sup> OWENS 1992 (pozn. 32) 124.

<sup>103</sup> Roland BARTHES: Smrtí autora, in: *Profil*, 2001, č. 1–2, 12.

<sup>104</sup> OWENS 1992 (pozn. 32) 123.

<sup>105</sup> BARTHES 2001 (pozn. 103) 13.

<sup>106</sup> Ibidem 9.

<sup>107</sup> Ibidem 9–13.

To, že Cindy Sherman svou fotografickou tvorbou autorství popírá, potvrzuje kritik a teoretik současného umění Douglas Crimp: „*Pózy autorství se zbavuje nejenom mechanickými postupy, díky nimž snímek vzniká, ale také zahlazením jakékoli esenciální, všudypřítomné osobitosti, anebo třeba jen jasně rozeznatelné tváře.*“<sup>108</sup>

Tím, jak se Sherman stylizuje do podoby hrdinek B-movies v sérii *Untitled Film Stills*<sup>109</sup> a fotografuje se v situacích naznačujících imanentní nebezpečí skryté za snímkem, „*napadá jednoduše rétoriku autorství srovnáváním umělosti hereček před kamerou s domnělou autenticitou režiséra za ní. Nebo je její hraní rovněž vyjádřením úlohy psychoanalytických představ o „ženskosti jako maškarádě“ - znázorněním mužské touhy*“?<sup>110</sup>

## 5.2 Feministická kritika

V kontextu s tvorbou Cindy Sherman je často diskutován také další Barthesův pojem „mýtus“<sup>111</sup>, jímž byly znechuceny feministické teoretičky. Takové vnímání, zdůrazňují, převrací vyznění díla Sherman tím, že se prvky určené ke kritickému zkoumání stávají místo toho předmětem chvály a obdivu. Feministická kritička fotografie Abigail Solomon-Godeau nicméně tvrdí, že tato přeměna – jakkoli zvrácená – má svou logiku a upozorňuje na mechanismus, díky kterému je omezený a úzký, poněkud obnošený oděv feministického výzkumu vyměněn za vznešenější šat, do kterého se halí umělci, kteří se obrací k obecnému kulturnímu vědomí, tedy k lidem, kteří jsou konzumenty mýtů. Tato změna je podle Solomon-Godeau nutnou podmínkou proto, aby mohla mít Sherman statut významné umělkyně a proto je to změna neslučitelná s feministickým chápáním jejího díla. Z tohoto důvodu není žádnou náhodou, že například Danto usiluje o přeformulování významu série Cindy Sherman „*Film Stills*“, protože podle jeho názoru nejsou pouze feministickými podobenstvími. Ale i ve feminismu samotném byl význam „*Stills*“ přeformulován. Rané zpracování *Film Stills* Judith Williamsovou se objevilo pod názvem „*Images of Woman*“<sup>112</sup>, zatímco Solomon-Godeau o osm

---

<sup>108</sup> CRIMP 2004 (pozn. 88) 313.

<sup>109</sup> Sérii *Untitled Film Stills* je věnována kapitola 5.3.

<sup>110</sup> Cit. podle: OWENS 1992 (pozn. 32) 183. Píše o tom Douglas Crimp ve svém článku „*Appropriating Appropriation*“ v *Image Scavengers: Photography* z roku 1982.

<sup>111</sup> Podrobněji se o mýtech zmiňuji v samostatné kapitole 5.4.

<sup>112</sup> Ženy v podání Cindy Sherman jsou obrazy žen, modely ženskosti projektované médii podněcující k nápodobě, identifikaci.

let později mění tento název na „woman-as-image“ a upozorňuje diváky na důležitost tohoto rozdílu.<sup>113</sup>

Změna, která se udála, byla následkem téměř dvacetiletého zkoumání zobrazování žen, takže celá tato oblast diskurzu již nechápe stereotypy jako chybu masmédií, jako sadu levných kostýmů, které si ženy mohou obléknout nebo odložit. Stereotyp – přejmenovaný na masku a zde chápaný jako psychoanalytický termín – se stal fenoménem, kterému jsou podřízeny všechny ženy uvnitř i vně vyobrazení, takže dokud je řeč o ženskosti, není zde nic jiného než masky. Zobrazení samotné je tedy součástí mnohem komplexnější sady mechanismů, kterými jsou konstruovány charaktery postav, utvářené v životě stejně jako ve filmu. Podle této logiky není žena nic jiného než maska, nic jiného než obraz.<sup>114</sup> Feministická filmařka a teoretička Laura Mulvey popsala tuto změnu následujícím způsobem: „*Původní myšlenka, že obrazy přispívaly k odcizení žen od jejich těl a jejich sexuality, spolu s nadějí na osvobození a zotavení, ustoupila teoriím zobrazování jakožto symptomu a signifikantnímu způsobu jakým mohou být problémy vycházející ze sexuálních rozdílů pod vládou patriarchátu přesunuty na ženy.*“<sup>115</sup>

Byl to právě esej teoretičky filmu a kultury Laury Mulvey z roku 1975 „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, který nejvíce přispěl ke zformování tvrzení, podle kterého je žena konstruována jako atrakce a stává se pasivním objektem mužského pohledu.<sup>116</sup> Mulvey tvrdila, že pohled souvisí s objevením sexuální rozdílnosti. Muž je podle ní aktivním nositelem pohledu a žena pasivní objekt. V klasickém hollywoodském filmu od třicátých do padesátých let stojí za kamerou režisér, divák se tedy identifikuje s mužským voyerským pohledem.<sup>117</sup>

*„Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a*

---

<sup>113</sup> Rosalind E. KRAUSS: *Cindy Sherman 1975–1993*, New York 1993, 41.

<sup>114</sup> KRAUSS (pozn. 113) 44.

<sup>115</sup> Cit. podle: KRAUSS (pozn. 113) 44.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> WRIGHT 2003 (pozn. 35) 47–48.

ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují „bytí-pro-pohled.“<sup>118</sup>

Mulvey zavádí termín pohled „the male gaze“- mužský pohled. Oproti „the look“, dívání jako takovému, „the gaze“ znamená upřený kontrolující pohled, který v sobě nese dimenzi vztahu pohledu k moci a zmocňování se pohledem. „Zmocňování se“ pohledem totiž přináší vždy mocenský rozměr – pohled má sílu změnit druhého v objekt, ovládnout jej. Mužské postavy jsou podle ní nositelé pohledu zaměřeného na ženu-obraz, charakterizovanou svým bytím-pro-pohled.<sup>119</sup>

V eseji „A Phantasmagoria of the female body“<sup>120</sup> se Laura Mulvey věnuje tvorbě Cindy Sherman podrobně a hodnotí, jak je ve fotografické sérii Film Stills voyerismus obsažen: „Kamera se dívá, zmocňuje se ženské postavy. Vkrádá se do momentů, ve kterých je Sherman nestřežená, někdy neoblečená, ponořená do soukromí svého vlastního světa. Náhle je překvapená postavou skrytou mimo záběr, která ji pozoruje. Divák je hned lapen voyerismem, který se nabízí, a vábení voyerismu se obrací jako past proti němu - začíná si být vědom toho, že Sherman vymyslela „mechanismus na utváření upřeného pohledu“.“ Postupně Mulvey odkrývá to, co Sherman svými fotografiemi zřejmě sledovala: „Divákův voyerismus je nepohodlný. Není tu nic, co by exhibicionismu pomáhalo ze strany ženských postav - ve způsobu jak se dívají.“ Jako feministická kritička však nezapomene zhodnotit, že jsou fotografie „eroticky zbarvené“. Sexualita podle ní proniká do postav a jejich naznačených příběhů: „Sherman předvádí ženskost jako vzhled, ve kterém je nápadná sexualizace ženy sjednocená s vystupováním a slušností.“ Podle Mulvey se Cindy Sherman jako modelka často stylizuje do role slušné ženy, za jejíž seriózním vzhledem číhá zranitelnost, bezbrannost a neklid.<sup>121</sup> Tvůrkyně sama přiznává, že se se svými ambivalentními pocity ohledně sexuality prostřednictvím fotografií vyrovnává: „...vyrůstala jsem se vzory těchto

---

<sup>118</sup> Petra HANÁKOVÁ: Laura Mulvey: Vizuální slast a narativní film, in: OATES-INDRUCHOVÁ Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií, Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha 1998, 123.

<sup>119</sup> Petra HANÁKOVÁ: Pohled a film, in: *Cinepur*, 2002, č. 23–24, 48.

<sup>120</sup> Tato esej poprvé vyšla v „New Left Review“ v červenci/srpnu 1991.

<sup>121</sup> MULVEY 2006 (pozn. 99) 289.



ženských rolí, hlavně filmy jich předváděly dost, a přitom se pořád předpokládalo, že z vás bude hodné děvče.“<sup>122</sup>

Make-up, vysoké podpatky, oblečení úzkostlivě dopnuté. Sherman – modelka se obléká do své role, zatímco Sherman – umělkyně odhaluje „maškarádní“ charakter té druhé. Srovnávání těch dvou se začíná vztahovat k povrchovosti... a následovné přetrvávání na povrchu naznačuje, že by to mohlo být maskování, co by mělo být našemu pohledu skryto, a narážka „od někud jinud“ číhá uvnitř věrohodné fasády. Tvůrkyně akcentuje neklid popisujíc zranitelnost v inscenovanosti fotografií. V ženských pózách a výrazech. Sherman používá kosmetiku doslova jako masku, čímž zviditelňuje „ženskost jako maškarádu“. „...jakoby tím chtěla říct, že identita lze ve svém vzhladu.“<sup>123</sup>

Když se Cindy Sherman stěhovala s manželem roku 1977 do New Yorku, zastavili se po cestě na návštěvě u Davida Salla<sup>124</sup>. Tam Cindy napadl způsob, jak skloubit své performerství, fotografii a zcela samostatnou tvorbu dohromady. „Kluci se věnovali svému machistickému mluvení o umění a já se začala brzy nudit. David tehdy pracoval pro nějaký časopis, který používal fotografie ve storyboardovém formátu. Jednalo se zřejmě o nějaké komiksové vyprávění používající téměř pornografické fotografie polonahých dívek. Bylo těžké pochopit, o co jim vlastně v tom komiksovém příběhu jde, ty postavy byly velmi ambivalentní.“<sup>125</sup> Sherman se takový způsob imaginace zalíbil. Uvědomila si totiž, že vlastně řeší její zamýšlený koncept samostatné tvorby, který nutně nevyžaduje prezenci další osoby. V tom okamžiku se zrodil nápad, který tvorbu Cindy Sherman zásadně ovlivnil - jednoduše vyjádřit příběh bez zahrnutí další osoby, pouze její přítomnost naznačit mimo fotografii...<sup>126</sup> Nejvíce se jí to podařilo vyjádřit na fotografii *Untitled Film Still # 14 [17]*, kde dokonce vidíme v popředí fotografie kouř z něčí cigarety...

Sherman si není jistá, zda si zcela uvědomovala fakt, který byl předváděný ve všech ranějších filmech - a to, že žena, která nenásleduje všechna akceptovatelná pravidla manželství a rodiny, žena silná a rebelující, je buď nějakým způsobem odstraněna ze scénáře, nebo se zklidní, či odejde do

---

<sup>122</sup> CRUZ 1997 (pozn. 83) 2.

<sup>123</sup> MULVEY 2006 (pozn. 99) 289.

<sup>124</sup> David Salle je současný americký figurativní malíř.

<sup>125</sup> SHERMAN 2003 (pozn. 76) 6

<sup>126</sup> Ibidem.

kláštera... Sherman přiznává, že byla zřejmě těmito typy žen podvědomě inspirována. Zato však striktně popírá své povědomí o pojmu „the male gaze“. Podle ní to nebyly její znalosti feministické teorie, ale způsob zachycování mimiky a efekt černobílé fotografie, kterou používala, jež vytvářely rozpačité charaktery jejích hrdinek.<sup>127</sup>

*„Nemyslím si, že bych se nazývala feministkou, protože být ženou a ještě se nazývat feministkou je nadbytečné.“<sup>128</sup> (Cindy Sherman)*

Přesto jsou ale tyto fotografie velice osobní a dle mého názoru feministicky zabarvené, což se nevylučuje s tím, jestli Sherman někdy teorie feministek četla... Sama se totiž přiznává k tomu, že zřejmě zápasila s nějakým druhem vlastního znepokojení nad chápáním ženské role. *„Jakoby je způsob oblékání navedl na určitou cestu, ale výraz ve tváři se s tím neshoduje...“<sup>129</sup>* Pravděpodobně nejsou takové, jaké nám jejich styl oblečení namlouvá. Charakterové typy, které Sherman pro sérii Untitled Film Stills vybrala, nebyly hlupačky, nebo neinteligentní herečky, ale ženy mající tendenci na něco se tázat a proti něčemu bojovat... Možná právě proti tomu, že jsou tlačeny do určité role, do určité struktury, kterou vnitřně akceptovat nechtějí.

*„Žena se snaží vypadat jako opravdová dáma, vyhlížet jako krasavice – jak to jen nejlépe dokáže, ale zároveň se ocitá ve vězení této struktury...“<sup>130</sup>*

*(Cindy Sherman)*

### **5.3 Untitled film stills (1977–1980)**

Tyto fotografie samy fungují jako zrcadlo-masky, které odrážejí divákovi zpět jeho vlastní touhy. Předpokládným divákem tohoto díla je muž, respektive jeho touha zasadit ženu do ustálené identity. Ale to je přesně to, co dílo Sherman popírá: na okamžik jsou její fotografie vždycky autoportréty, na nichž se umělkyně nikdy neobjevuje jako stejná postava.<sup>131</sup>

Cindy Sherman se nejdříve převlékala do podoby důvěrně známých ženských stereotypů jakými byly například: zaměstnaná mladá žena, naivka, sexuální objekt.. a potom se fotografovala v pózách připomínajících

---

<sup>127</sup> Ibidem 9.

<sup>128</sup> MORRIS 1999 (pozn. 84) 72.

<sup>129</sup> SHERMAN 2003 (pozn. 76) 9.

<sup>130</sup> RAIMANOVÁ 1998 (pozn. 91) 16.

<sup>131</sup> (...) we are forced at the same time to recognize a trembling around the edges of that identity. OWENS 1992 (pozn. 32) 183.

kinematografickou kulturu 50. a 60. let. Některé z nich byly vědomě ovlivněny, například Brigitte Bardot [18], Jeanne Moreau [19], Sophii Loren [20], Annou Magnani a dalšími...

Její „charaktery“ často úzkostlivě hledí mimo rám fotografie na nějaké nespecifikované nebezpečí. Tím naznačují přítomnost příběhu, i když ho zároveň zamítají.<sup>132</sup> Jakákoli spekulace o příběhu a o zobrazeném charakteru postavy rychle spěje ke svému konci. „Film Still“ je konstruován jenom pro jednu fotografii - nic neexistuje ani před, ani po momentu, který je ukazován. Každý pregnantní moment je ustřižený, scéna naznačuje a zároveň popírá přítomnost příběhu.<sup>133</sup>

V rozhovoru s Tedem Mooneym se Sherman zmiňuje, že: „*Celkové směřování fotografií, očíslovaných podle pořadí*<sup>134</sup>, je bez narativního obsahu. Příběh je postupně zbavován citů v jejich čistém stavu. Jsou zde nějaké výjimky, přirozeně, ale je to celkový trend.“<sup>135</sup>

Arthur C. Danto tvrzení Sherman podporuje, když hovoří konkrétně o Untitled Film Stills: „...obecenstvo bude pátrat po příběhu, který propojuje okamžiky v životě osamělé hrdinky. Ve skutečnosti je každá fotografie od ostatních dost odlišná na to, aby byla naše schopnost jejich narativního začlenění zmařena.“<sup>136</sup>

Cindy Sherman nepřemýšlela o čem ten který film je, soustředovala se na různé věkové kategorie a vzhledy jednotlivých postav.<sup>137</sup> Postavy Untitled Film Stills tak nejsou blíže určeny a jejich příběh si můžeme domýšlet sami.<sup>138</sup> Objevují se v rozmanitých úlohách, přeměny charakterů, které tvoří podstatu tvorby Sherman, jsou čitelné, i když jen na úrovni daných sérií.<sup>139</sup> Nemělo by žádný smysl vystavit jednu její fotografii samotnou, přesto, že je její dílo takto často prezentováno. Kdybychom to udělali, tyto fotografie by ztratily význam, protože dílo Sherman je signifikantní právě přeměnami identit od jedné

---

<sup>132</sup> OWENS 1992 (pozn. 32) 84.

<sup>133</sup> MULVEY 2006 (pozn. 99) 288.

<sup>134</sup> Sherman nechtěla fotografie pojmenovávat, protože by to mohlo podle ní zničit jejich ambivalentní charakter. Očíslovali je Helene Winer a Janelle Reiring při příležitosti otevření galerie Metro Pictures až roku 1980.

<sup>135</sup> MOONEY 1999 (pozn. 80) 155.

<sup>136</sup> DANTO 1991 (pozn. 100) 6.

<sup>137</sup> SHERMAN 2003 (pozn. 76) 7.

<sup>138</sup> CRUZ 1997 (pozn. 83) 3.

<sup>139</sup> OWENS 1992 (pozn. 32) 124.

fotografie ke druhé. Tak si umělkyně půjčila od médií nejen zásobu femininích stereotypů, ale také sériový formát.<sup>140</sup>

Cindy Sherman pracuje v sérii *Untitled Film Stills* s černobílým hollywoodským formátem. Je z nich cítit klamná nostalgie oblečení a póz. Na okamžik předpokládáme, že se díváme na nějaké právě vycházející hvězdy z B-movies, ale nemůžeme si vzpomenout, z jakých filmů přesně. Nicméně nakumulovaný účinek této série, jež obsahuje šedesátdevět obrázků, nás nutí k uvědomění, že to je divadlo uvnitř divadla, ve kterém je herec „mannequin sans visage“. Jeho reprezentace je konstruována skrze triky kulisy, make-upu, kostýmů a pomatených výrazů obličeje. Ona je důvěrně známou postavou, představitelkou atraktivní ženskosti v melodramatech. Dívka v úzkých, která si je velmi dobře vědoma toho, že je sledována. Je pošetilou filmovou obětí, tím, kdo si nanese make-up a upraví vlasy, pravděpodobně již připravena na svého zachránce, místo, aby se snažila uniknout traumatu, které se jí má přihodit.<sup>141</sup>

Sherman se „vytváří k obrazu předem známých stereotypů ženy“<sup>142</sup>, zaujímá různé role a přijímá na sebe různé druhy identit, prototypů jakými jsou například: „nevinná z maloměsta“ (*Untitled Film Still # 48*) [21], „místní běhna“ (*Untitled Film Still #7*) [22]... Každá situace na fotkách bez názvu vypadá teatrálně a dramaticky. Kontrola Sherman nad prostorem za kamerou dodává příběhu na fotce ještě větší tajemnost. Vše, co se děje mimo záběr, nebo v myšlenkách postavy, funguje jako signál, že s tím fotografickým snímkem něco není v pořádku. Něco se děje a my přesně nevíme co. Pronásleduje tu ženu někdo? Zavraždila někoho? Musíme hádat...<sup>143</sup>

Vezměme si *Untitled film still # 21* [23] z roku 1978. Žena na tomto obrázku je zároveň předmětem a tvůrcem. Prochází se rozlehlými prostory městských ulic. Dívá se na nějaké neviditelné nebezpečí, jež vrhá pocit úzkosti na její mladý obličej. Ulice a budovy se koupou ve stínu, jsou útočištěm i hrozbou pro samotnou ženu. Kdo ji sleduje? Podaří se jí utéci? Proč se dostala do problémů? Vyprávění, které je zde skryté, nikdy nebude dokončeno, ani vyřešeno. Tento „filmový záběr“ pluje v existencionální prázdnotě jako fragment z filmového díla, které neexistuje.<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> Ibidem 119. Formát fotografií je 8 x 10 inchů.

<sup>141</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 81.

<sup>142</sup> CRIMP 2004 (pozn. 88) 313.

<sup>143</sup> MORRIS 1999 (pozn. 84) 37, 41.

<sup>144</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 7–8.

Konvence filmových záběrů jsou brilantně manipulovány. Dílo Sherman není průhlednou replikou, která by někdy mohla být zaměnitelná s hollywoodskou verzí. Je tu vždy něco špatně, mimo fotografii, jejímž hlavním námětem je umělost. Úhel pohledu kamery je příliš extrémní.

Film Stills mohou být záběry z filmu nebo fotografie vyfocené v sadě. Mají sklon k představení fixního momentu, ale mohou ukazovat i nějakou akci. Jsou extrémně strnulé, ale ani ne tak moc ve způsobu zachycení akce, jako v tom, že máme pocit, že se něco má stát, nebo se už stalo. Mulvey píše: „*Zatímco Film Stills předstírají, že jsou něčím víc, parodují ticho fotografie a ironicky dramatizují šířavost „zmrazeného momentu“.* Ženy na fotografiích jsou skoro vždy statické, zastavené něčím víc než jen fotografií....“<sup>145</sup>

Návštěvník v Shermanině show si musí být dobře vědom toho, že Film Still je konstruován jen pro tu kterou fotografii a že nic neexistuje ani před momentem, který je ukazován, ani po něm.<sup>146</sup> Moment prodlevy a očekávání je fetišisticky přehnaný, úzkost zintenzivněna. Tento fotografický neklid je vyjádřen v častém zdvojování uvnitř jednotlivých obrazů skrze mnoho odrazů v zrcadle a póz, které se opakují.<sup>147</sup>

Ve svém díle Cindy Sherman hovoří o pluralistické identitě, která je opakem tradiční identity. Nejedná se zde o identitu jediné osoby, také ne o její proměnlivé zobrazení, nýbrž o mnohotvárnost a variace možných identit. Nejde o odhalení jedné osobnosti, o rozmanitou bytost, o substanci jedné osoby.<sup>148</sup> „...*Ne každý má dnes identitu. Nebo spíš ne každý má identitu fixní. Jen média můžou vytvořit nálepkou identity, a stejně jen pro omezenou dobu,*“ říká Sherman a zdůrazňuje tím, že celebrity v současné západní kultuře nahradily identitu.<sup>149</sup> Generace Sherman již s televizním médiem vyrůstala. Televize nám „přináší svět“ do obýváku a převrací to, co považujeme za normálních okolností za blízké a daleké, osobní a veřejné. Jsme nepřetržitě ostřelováni „nějakými“ a „něčími“ obrazy.<sup>150</sup>

Dáváme větší sílu archetypům, které jsme si vytvořili – a ty představy krásy, sexuality, bohatství a moci jsou projektovány na filmová plátna.

---

<sup>145</sup> MULVEY 2006 (pozn. 99) 289.

<sup>146</sup> Ibidem 288.

<sup>147</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 81.

<sup>148</sup> SCHNEIDER 1995 (pozn. 90) 50.

<sup>149</sup> MOONEY 1999 (pozn. 80) 154.

<sup>150</sup> RICE 1999 (pozn. 8) 8–9.

Oblékajíc si masky a převleky, bere na sebe Sherman téměř šamanskou funkci znovuoživení ikon, které nás drží v „otročtví“. <sup>151</sup> Z jedné strany její převleky vyjadřují rebelství a odmítání stereotypů masové kultury a z druhé strany odkrývají, jak moc je konstrukce identity ovlivněna danými modely určitých sociálně-kulturních kontextů.

Charaktery, které na svých fotografiích Sherman ztělesňuje, jsou vlastně archetypy v zrcadlech naší mysli, alegorie, které jsou masovou halucinací naší mediální společnosti. Neuznáváme již žádnou božskou podstatu, která by determinovala naše osudy, která má sílu „vlastnit“ naše těla nebo zasahovat nám do životů. <sup>152</sup> Neexistují žádné kolektivní hodnoty. Ačkoli jsme o všem informováni, jsme bezmocní. Duchovní byli nahrazeni médii. <sup>153</sup>

#### 5.4 Novodobé mýty Rolanda Barthese

Projevy masové kultury kritizoval už v padesátých letech Roland Barthes. *„Soudobý mýtus utváří a vsugerovává entity, jejichž přesnou existenci v našem aktuálním světě nemůže – a ještě přesněji: nechce – popsat. „duše“, „vědomí“, „přirozenost“, ale také „prestíž“, schopnost být „in“, „svěžest“, „radostnost“... Zároveň tyto jednotlivé kostrukty mytologizační mechanismy přebírají, variují, a tím jejich existenci utvrzují, podporují a dále zvýznamňují. Mytologický prvek, ale následně i celý novodobý mýtus je komplexní, uzavřený, ucelený natolik, že ke své existenci nepotřebuje nic jiného.“* <sup>154</sup>

Úvahy Rolanda Barthese o „novodobé mytologii“, jež vytváří umělé „bastardní“ znaky, které umísťuje mezi znaky označující naivní pravdu a znaky označující naopak naprostou umělost, inspirovaly Jeana Baudrillarda v jeho analýze o simulakru. <sup>155</sup>

*„Reálné se stává znakovým systémem a naopak..“ „Každá realita je vysávána hyperrealitou kódu a simulací. Na místo starého principu reality nás nyní ovládá princip simulace. Není žádná ideologie, jsou pouze simulakra.“* <sup>156</sup>

---

<sup>151</sup> Ibidem 25.

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> BAUDRILLARD 2001 (pozn. 13) 169–170.

<sup>154</sup> Roland BARTHES: *Mytologie*, Praha, 2004, 161–162.

<sup>155</sup> Ibidem 161.

<sup>156</sup> BAUDRILLARD 2001 (pozn. 13) 168–169.

## 5.5 Simulakrum

Baudrillard rozvíjí tento důležitý pojem postmoderní doby na začátku osmdesátých let v knize „Simulacres et simulation“. Simulakrum si dobírá skutečnost stejně tak jako fikce, ale při tom vytváří svou vlastní skutečnost, vytváří hyperreálný svět. Jean Baudrillard tvrdí, že žijeme ve světě, kde se stále více obtížným stává rozlišování mezi tím, co je skutečné a co pouhým zdáním, neexistují již tradiční protiklady dobro-zlo, pravda-lež, originál-kopie... Vše se stalo simulakrem, které nás „programově svádí“. Simulace podle Baudrillarda předchází realitu a produkuje skutečnost.<sup>157</sup>

Arthur C. Danto v knize *History Portraits* píše: „*La Fornarina* visí v *Palazzo Barberini* v Římě, ale pokud vím, Sherman tam nikdy nebyla a skutečnost, že dělala své fotografie podle reprodukcí je skoro potvrzující ilustrací původně nesmyslné Baudrillardovi teze, že žijeme ve světě simulaker“.<sup>158</sup>

Dantovo tvrzení se zakládá na pravdě, protože Sherman přiznává, že se do muzeí inspirovat nechodila. Originální díla starých mistrů tedy nejsou výchozím bodem série *History Portraits*. „(...) když jsem pracovala na historických *autoportrétech*, žila jsem v Římě, ale nikdy jsem tam nešla do kostelů, ani muzeí. Čerpala jsem z knih s reprodukcemi. Je to aspekt fotografie, který oceňuji, tedy: myšlenka, že obrazy mohou být reprodukovány a viděny kdykoli, kdekoli a kýmkoli.“<sup>159</sup>

## 5.6 History Portraits (1988–1990)

„Když jsem chodila do školy, byla jsem znechucená postojem umění, které je tak posvátné a nedotknutelné...“<sup>160</sup>

Cindy Sherman posunuje a deformuje obraz skutečnosti, objevuje protiobraz, jehož vzor nalézá v malířství starých mistrů. Skutečné, reálně existující obrazy jsou proměňovány.<sup>161</sup> Díla Sherman nejsou fikce jako malby starých mistrů - jejichž vztah ke zkoumané skutečnosti, je právě tato skutečnost - protože jako fikce nepředstírají realitu, nejsou ireální, jsou hyperreální, „cirkulující v sobě sama“. Protézy na zobrazeních děl Cindy Sherman nepředstírají, jako povrchy maleb, nějaký vyšší ideál, ani nemají zakrývat

---

<sup>157</sup> Ibidem 175.

<sup>158</sup> DANTO 1991 (pozn. 100) 11.

<sup>159</sup> <http://www.cindysherman.com/biography.shtml>, vyhledáno 25. 7. 2007

<sup>160</sup> MULVEY 2006 (pozn. 99) 284.

<sup>161</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 86.

deficit přirozeného těla. Reálná přítomnost umělkyně na každém z obrazů není opticky vnímatelná. Obrazy Sherman mají všechny vlastnosti simulace.<sup>162</sup>

History Portraits se nepokoušejí imitovat staré malby, zobrazovat je znovu ve své staré kráse, znovuzrodit jako „tableau vivant“. Sherman reflektuje ztotožnění povrchu, kůže a líčidla. Její transformace malované kůže portrétovaných žen jsou obrovské. Strnulý a bez duše je při přesném pozorování pohled některých namalovaných krás. Sherman imituje přesně pohled, držení těla, gesta, oblečení i módní doplňky doby. Masky a protézy jsou otisky těla, rozplývají se na pokožce Sherman stejně jako barvy na plátně. Jsou příbuzné malbám starých mistrů. Avšak metodicky se podobají metamorfózy Sherman malířství moderny.<sup>163</sup>

Tvůrkyně si hraje s vynalézavostí soudobého způsobu oblékání - pečlivě propracovaných účesů a pudrového bílého makeupu převlečená jak za muže, tak za ženy. Polemizuje s vnějším leskem blahobytu, nápadně zobrazovaným v portrétním malířství, který byl indikátorem statutu, s těmi nejkrásnějšími tapiseriemi a nejlepším hedvábím. Záměrně zfalšované aspekty obrazů Sherman ukazují na umělost a triky malování samého, které portrétovanému lichotí. „Protagonisté“ této série mají protetické části těl. Tělo se postupně ztrácí a nahrazují ho protézy.<sup>164</sup> Rosalind Krauss píše: *„Falešné části těla naznačují, že povrch obrazu je maskou nebo závojem, který lze odstranit, odhrnout, za který lze nahlédnout. Ve své odlučitelnosti odkazují tyto elementy k hermeneutické dimenzi uměleckého díla: k myšlence, že dílo má svou vnitřní pravdu nebo smysl. Zároveň ale tyto části těla - očividné protézy - popírají pojetí závoje a skryté pravdy. Části těla se poddávají gravitaci, jednak díky tíze fyzických prvků, které tvoří, a jednak díky tomu, že budí dojem toho, že „klouzají“ dolů po povrchu těla. Tím dosvědčují, že za fasádou není žádná průzračná pravda či smysl, ale neprůhledná a beztvará tělesná hmota.“*<sup>165</sup>

Sherman udělala něco překvapujícího a zvláštního, když „vyprázdnila“ staré mistry a jejich objekty, kteří kdysi měli určitou moc, tím, že ukázala umělost světů, o kterých si oni mysleli, že jsou skutečné a neotřesitelné. Redukovala je na konvence, do kterých člověk může vejít a zase z nich vystoupit bez toho, aby věřil, že přináší konečnou pravdu bytí. Danto si klade v

<sup>162</sup> SCHNEIDER 1995 (pozn. 90) 45–46.

<sup>163</sup> Ibidem 59–60.

<sup>164</sup> BLESSING 1997 (pozn. 12) 86.

<sup>165</sup> KRAUSS 1993 (pozn. 113) 174.



souvislosti s History Portraits otázku: „*Co bychom byli bez našich make-upů, účesu, šatů, našich klenotů, našich nader – a našich portrétů? Co je lidská skutečnost za odhalenou groteskností našeho vzhledu?*“<sup>166</sup>

Inspirací pro soubor fotografií History Portraits jí byly obtisky z porcelánových servisů [24], které vytvářela na zakázku pro francouzskou firmu Limoges<sup>167</sup>. Na obtiscích byla zobrazená Sherman v dobových kostýmech. Jeden z nich zvětšila a vystavila v roce 1988 v newyorské galerii Metro pictures.<sup>168</sup> Při dvouměsíčním pobytu v Římě v roce 1989 obcházela knihkupectví a bleší trhy, studovala dobové kostýmy, analyzovala pózy, výrazy a osvětlovací techniky. Vybírala výstřednosti z maleb mnoha starých mistrů a zapracovávala je do svých obrazů.<sup>169</sup> Po návratu z Říma se vrátila do New Yorku a začala na sérii History Portraits pracovat.<sup>170</sup>

Umělkyně v jednom rozhovoru pro New York Times řekla, že se v této sérii držela svého základního tématu: ukázat stereotypní ženské postavy rozmanitým způsobem. Sherman ztvárňuje převážně ženy, které mají něco společného s uměním – manželky, milenky umělců, podporovatelky umění, manželky sběratelů umění. Precizně až do nejmenšího detailu formuje každý portrét podle určitého vzoru.<sup>171</sup>

Jako jednoznačný symbol obrazů History Portraits slouží dílu imanentní rámy. Jsou to první a do dneška jediné rámy jedné serie, které jsou vidět na obrazech Sherman.<sup>172</sup> Rám vytváří hranici uměleckého díla jako něčeho skrytého před běžným prostorem, čímž zabezpečuje autonomii uměleckého díla.<sup>173</sup>

Sherman doslova vkládá sama sebe, jako model i umělkyni, do tradičního západního malířství, které bylo většinou dominantou mužskou. To, že je ženou a že napadá jakoby „nižším“ uměním posvátnou olejovou malbu, z ní činí hned dvojitou „vetřelkyni“.<sup>174</sup>

---

<sup>166</sup> DANTO 1991 (pozn. 100) 13.

<sup>167</sup> V továrně Limoges stále vlastnili originální formu mísy, která byla navržena Madame de Pompadour či pro ni.

<sup>168</sup> CRUZ 1997 (pozn. 83) 11.

<sup>169</sup> MORRIS 1999 (pozn. 84) 93.

<sup>170</sup> CRUZ 1997 (pozn. 83) 11.

<sup>171</sup> Cit. podle: SCHNEIDER 1995 (pozn. 90) 17.

<sup>172</sup> Ibidem 16.

<sup>173</sup> KRAUSS 1993 (pozn. 113) 173.

<sup>174</sup> CHADWICK 1998 (pozn. 24) 133.

„Nepovažuji se za fotografku, jsem malířka, která používá fotografie místo barev a štětců.“<sup>175</sup>

Proměny, které Sherman na svém těle provádí, jsou malířského původu. Umělkyně používá kůži jako prázdné plátno - líčí svou pleť, navléká na tělo protézy a masky, jako když malíř maluje barevné vrstvy.<sup>176</sup>

Práce Sherman zahrnuje komplexní vztah mezi originálem, tableau vivant a fotografií, která si žije svůj vlastní život. Takže v každém obraze jsou tři vrstvy významu.<sup>177</sup>

Cindy Sherman zobrazuje možné identity nikoliv rozvíjením bytosti určitých osob, nýbrž odcizením osobnosti, tedy opakem toho, co vyjadřují portréty starých mistrů.

Titul Raffaelova obrazu *La Fornarina* [25] by se mohl jmenovat „Tradiční identita“, obraz Sherman *Untitled # 205* [26] „Multipní identita“. Identifikace s těhotnou ještě nenastala, funguje pouze jako identifikační model. V případě identifikace by se mohla místa zlomu uzavřít, rozptýlený, nerozhodný pohled by mohl nabýt fixace, t.j. stát se opravdu šťastným nebo smutným. Chybějící fixace určité osoby je jedno z mnoha možných vysvětlení pro nevýrazný, bezduchý, odcizený pohled na skoro každém portrétu v „History Portraits“. Jsou to anonymní portréty a typologie žen umění, které nám Sherman prezentuje.<sup>178</sup>

Vypadá to, že radikální verzi *La Fornariny* umělkyně znázorňuje veškeré neštěstí těhotných milenek tohoto světa. Ani Raffaelova krásně namalovaná průhlednost závoje, kterou obkládá milenku, není pro Sherman aktuální. Závoj přeměňuje brutálně na hrubě tkanou záclonu.<sup>179</sup> Navíc dívka Shermanové – na rozdíl od *La Fornariny* – není moc pohledná. Okolo hlavy má omotaného něco jako „utěrku na nádobí“ a okolo pasu síťovanou záclonu. Zatímco Fornarina na Raffaelově portrétu má na rukávu propracovanou pásku, její protějšek na fotografii Sherman má na rukávě nějakou nezdobenou stuhu. Poprsí Fornariny nepatří jí, ale jejímu milenci. Na fotce Sherman jí ňadra také nepatří a ani nikomu jinému, protože jsou nápadně falešná a ona je nosí jako nějaké brnění přes hrudník, či chránič hrudníku. ... Vlastně by na fotce stejně

<sup>175</sup> HŮLA 1998 (pozn. 96) 7.

<sup>176</sup> SCHNEIDER 1995 (pozn. 90) 36–38.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Ibidem 50.

<sup>179</sup> Ibidem 22–24.

tak mohl být muž – transvestita. Všechno na obrázku je falešné – falešná prsa, falešné oblečení, falešný Raffael.<sup>180</sup>

Sherman ilustruje jak paměť zkresluje a zjemňuje i ty nejsilnější obrazy. Její verze *La Fornariny* je jako sen o Rafaelově obraze, zkreslený, přeskupený a neproniknutelný se zneklidňujícími přáními a nevyřešenými konflikty. Freud ve své práci o výpadech paměti, trval na tom, že můžeme pochopit zapomínání jen, když pochopíme, proč si pamatujeme to, co si pamatujeme místo toho, co jsme zapomněli. Takže Shermanové *La Fornarina* nám – tím, že ukazuje, co si pamatujeme místo originální *La Fornariny* – odhaluje, co tato Rafaelova *La Fornarina* musela znamenat. Zázitek z „History portraits“ je kontrolovaný happening, který se dotknul našeho vztahu k umění, které známe nebo věříme tomu, že ho známe, demonstrující cosi o vzdálenosti mezi pamětí, vzpomínkou a pravdou.<sup>181</sup>

Vrchol ženské typologie – madona. Cindy Sherman napodobuje na *Untitled #216 [27]* neuměle znázorněné ňadro Fouquetovy *Madony z Melunu [28]*.<sup>182</sup> Musel to být Fouquet o kom řekla, že prokazoval pozoruhodnou ignoranci k ženské anatomii. „*Namaloval ji jako by měla místo prsou grepfruity. Tak jsem z nich na obrázku udělala glóby*“. Móda na dvoře Karla VII. nám poskytuje poměrně přesnou představu o způsobu, jakým bylo tehdy tělo nahlíženo - jak si muži představovali ženy a jak si ženy vysnívaly samy sebe... Jako postavy s úzkými pasy a kulatými ňadry. Podle Danta podstatnou myšlenkou Sherman je určitě to, že na historických portrétech byla těla a obličeje mužů a žen vyobrazena stejně konvenčním způsobem jako byly konvenční šaty, které měli na sobě.<sup>183</sup>

V každém případě, čím větší madona, tím víc vypadá jako papírová panenka, což jen přidává na umělosti. Předměty ztrácí svou identitu, když jsou fotograficky zvětšeny.<sup>184</sup> Což potvrzuje fakt, že *Untitled # 216* má z celé série „History Portraits“ největší rozměry i se zlatým rámem měří 241,3 x 162,5 cm.

Dokonce i lidé, kteří mají hluboké znalosti dějin umění, mají velké potíže identifikovat originály podle kterých Sherman vytvořila své historické

---

<sup>180</sup> DANTO 1991 (pozn. 100) 12.

<sup>181</sup> Ibidem 10.

<sup>182</sup> Ibidem 23.

<sup>183</sup> Ibidem 12.

<sup>184</sup> Ibidem 13.

portréty. Danto píše, že si není jist, jestli si sama Sherman přesně pamatuje, kdo byli autoři originálních obrazů.<sup>185</sup>

Sherman zmiňuje jen tři obrazy, ze kterých vycházela. Jedná se o *Madonu z Melunského diptychu* Jeana Fouqueta, Raffaelovu *La Fornarinu* a také dílo Caravaggia *Nemocný Bakchus* [29]. *Nemocný Bakchus* je v originále bílý a bledý, umělkyně obraz ponořila do teplejšího červenohnědého světla. Barevnost verze Sherman se podobá zdravému Bakchu z Uffizi. Cindy Sherman tedy opět na *Untitled #224* [30] dokazuje své „malířské kvality“, protézu svalnaté paže totiž sama vymodelovala a namalovala.<sup>186</sup>

V souvislosti s citací Caravaggia stojí za zmínku, že Sherman v polovině 80. let přešla k velmi maskulinním postavám a vystupuje v mužské podobě například v *Untitled #213* [31] či *Untitled #227*. Za svůj inspirační zdroj považuje Marcela Duchampa a jeho portrét *Rose Sélavy*.<sup>187</sup> Ovlivnění Duchampem se prolíná celou tvorbou Cindy Sherman. Umělkyně sama jej přiznává a zmiňuje dokonce i to, že se často vrací k hlavě starého panáka, kterého Robert Longo a jeho známí, inspirováni „Rose Sélavy“, pokřtili na ženu - „Rose Scalisi“. Často ji/ho dodnes používá na zaostřování jako svého dubléra [32].<sup>188</sup>

Sherman sama napsala, že výsledek série *History Portraits* pro ni nebyl takovým úspěchem, dokonce chtěla některá svá díla předělat, ale už se k tomu nedostala. Nakonec byla překvapena celkovým přijetím této série: „*Jako obvykle jsem pobavená odezvou kritiků na tento fotografický soubor a zároveň v rozpacích. Myslím si, že jsem spokojená jen když je má práce o trochu víc náročnější, jednak pro mě a jednak pro vás kupce, kritiky a diváky, aby jste se s ní sžili, interpretovali ji, nebo se na ni jen dívali.*“<sup>189</sup>

„*Pokaždé, když o vás nějaký kritik začne říkat pěkné věci, je čas posunout se dál.*“<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> Ibidem 9.

<sup>186</sup> SCHNEIDER 1995 (pozn. 90) 28–29.

<sup>187</sup> CRUZ 1997 (pozn. 83) 11.

<sup>188</sup> SHERMAN (pozn. 76) 11.

<sup>189</sup> Betty van GARREL (ed.): *Cindy Sherman* Rotterdam 1996, nepag.

<sup>190</sup> Ibidem.

## 6. Metafyzika fotografického povrchu aneb dialektika viditelnosti a neviditelnosti

*„Hloubka musí být schovaná. Kde? Na povrchu.“<sup>191</sup>*

*(Hugo von Hofmannsthal)*

Slova rakouského básníka Huga von Hofmannsthala zcela ozřejmují povrchovou reflexi tvorby Cindy Sherman. Pravda se nachází na povrchu, neboť je viditelná - to tedy znamená, že když něco vystoupí na povrch a stane se viditelným, vzdá se tak automaticky statutu své skrytosti. Zkrátka, jak napsal Baudrillard, *„pravda se chce odevzdat nahá“*... V řeckém slově pravda (aletheia) podle Martina Heideggera spočívá stejně tak skrytost jako odhalení, proto Heidegger navrhuje pro slovo aletheia překlad „neskrytost“. Slovo neskrytost je výstižným pro maskované přestrojování Sherman. Neomezenost povrchu vytváří nekonečný svět obrazů...<sup>192</sup>

Prezentace povrchu Sherman nechávají tuto schopnost, která směřuje k nekonečnosti nebo k „možné“ metafyzice, vystoupit na povrch. Oznamují funkcionální bytí, něco, co se stále mění a zprostředkovává proměňující tvořivou sílu, něco, co žije z propletení protichůdných způsobů znázornění, něco, co se vždycky na něco vztahuje a v této omezenosti a v této proměně je nekonečné. V sobě se nekonečně pohybující povrch je viditelný, to znamená, že nekonečnost je zobrazitelná - to je zobrazená metafyzika Cindy Sherman.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Hugo HOFMANNSTHAL: *Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*. Frankfurt am Main 1979, 268.

<sup>192</sup> SCHNEIDER 1995 (pozn. 90) 62.

<sup>193</sup> Ibidem 63.

## 7. Závěr

Cindy Sherman je uznávanou a přelomovou uměleckou osobností. Za inspirativního příspěvní Marcela Duchampa a Andyho Warhola zásadně změnila tvář fotografického umění. Oba jsou pro Sherman základními stavebními kameny jejího fotografického konceptu. Warhol v tom smyslu, čemu říkáme fotografické povrchy, a Duchamp ve fotografických stylizacích a konceptualismu. Zároveň i ideje ženských představitelk fotografického umění měly vliv na formování názoru Cindy Sherman. Prolínání těchto umělkyň je velmi zajímavé sledovat a popřípadě jim v budoucnu věnovat prostor. Například osobnost Hanny Höch, která nevyhnutelně souvisí se Sherman a otázkou zobrazování soudobých ženských stereotypů, se nabízí ke konfrontaci s americkou tvůrkyní Barbarou Kruger, jež vytvořila „novodobé koláže“ – billboardy. Kruger kritizuje billboardovou kampaní *Your body is a battleground* [33] zákaz potratů a nesvobodu žen stejně tak jako Höch o půl století dříve svými kolážemi. Barbara Kruger, žijící ve stejných kulturně-sociálních podmínkách jako Cindy Sherman, zapadá svým dílem *Your gaze hits the side of my face* [34] i do umělecko-historického diskurzu o pojmu Laury Mulvey „the male gaze“.

Sherman tvrdí, že tvoří intuitivně. Z několika rozhovorů s umělkyní vyplývá, že se sama nestačí divit, když o sobě čte odborné kritiky. Její dílo bychom mohli vnímat jako určitou esenci nás samých. Jako něco, co s námi nevyhnutelně souvisí a utváří naši identitu. Ať je to používání masek, konvence zobrazování lidského těla, nebo působení mediální kultury. To vše reflektuje Sherman sama na sobě ve snaze vyjít z „konzervy“, ve které jsme nuceni pobývat jen proto, že se to prostě sluší...

Cindy Sherman, ač o sobě říká, že není fotografkou a nevytváří autoportréty, povyšuje fotografii na úroveň „vysokého umění“ a fotografický autoportrét do roviny „fotografie jako ready-made“. V intencích fotografického postmodernistického umění se díky Sherman posouváme nad hranice klasické umělecké fotografie.

*„Zdá se tedy být logické a nevyhnutelné, že by se fotografie měla stát klíčovým termínem postmodernismu. Do sféry fotografie lze umístit téměř všechny kritické či teoretické otázky, jimiž se postmoderní umění v tom či onom*

*smyslu zaobírá. Problematika autorství, subjektivity a jedinečnosti je nedílnou součástí vlastní podstaty fotografického procesu.* <sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> SOLOMON-GODEAU 2004 (pozn. 97) 331.

## Seznam použité literatury

*knihy:*

- BARTHES Roland: *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004. ISBN 808656973X.
- BAUDRILLARD Jean: *Dokonalý zločin*, Olomouc: Periplum, 2001. ISBN 8090283675.
- CABANNE Pierre: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris: Pierre Belfond, 1967. ISBN 5906839.
- CÍSAŘ Karel: *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové, 2004.
- DANTO Arthur C.: *History portraits*, Munich: Schirmer Art, New York: Rizzoli, 1991.
- FERRARI Stefano: *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Roma: GLF editori Laterza, 2002. ISBN 8842065234.
- GROSENICK Uta (ed.): *Ženy v umění 20 a 21. století*, Praha: Sloart 2004. ISBN 8072096265.
- HOFMANNSTHAL Hugo: *Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- CHALUPECKÝ Jindřich: *Úděl umělce duchampovské meditace*, Praha: Torst, 1998. ISBN 8072150502.
- KRAUSS Rosalind E.: *Cindy Sherman 1975 –1993*, New York: Rizzoli, 1993. ISBN 0847817563.
- MORRIS Catherine: *The Essential. Cindy Sherman*, New York: Abrams, 1999. ISBN 0810958082.
- NIETZSCHE Friedrich: *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*, Praha: Aurora, 1996. ISBN 8085974126.
- SAWELSON-GORSE Naomi (ed.): *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, Cambridge (MA): The MIT Press, 1998. ISBN 0262194090.
- SHERMAN Cindy: *The Complete Untitled Film Stills. Cindy Sherman*, New York: The Museum of Modern Art, New York, 2003. ISBN 0870705075.
- SCHNEIDER Christa: *Cindy Sherman, History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, Mosel: Schirmer, 1995. ISBN 3888147700.



- THEIN Karel: Hrst drobných a tvář, in: SKÁLA Jiří (ed.): *Václav Stratil. I'm History*, Praha: tranzit, 2005, 172–178. ISBN 8090345239.
- OWENS Craig: *Beyond Recognition. Representation, power and culture*, Berkeley: University of California Press, 1992. ISBN 0520077393.
- WRIGHT Elizabeth: *Lacan a postfeminismus*, Praha: Triton, 2003. ISBN 8072543695.

*katalogy:*

- BLESSING Jennifer (ed.): *Rose is a rrose is a rrose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York: Guggenheim Museum, 1997. ISBN 0810969017.
- CRUZ Amanda (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective* (kat. výst.), London: Thames & Hudson, 1997. ISBN 050027987X.
- DURAND Régis (ed.): *Cindy Sherman* (kat. výst.), Paris: Flammarion SA/Éditions Jeu de Paume 2006. ISBN 2080305220.
- GARREL Betty van (ed.): *Cindy Sherman* (kat. výst.), Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen 1996. ISBN 9069181533.
- HARRIS Ann Sutherland / NOCHLIN Linda (eds.): *Women Artists: 1550–1950* (kat. výst.), Los Angeles: LACMA, 1976.
- CHADWICK Whitney (ed.): *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation* (kat. výst.), Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1998. ISBN 0262531577.
- RICE Shelley (ed.): *Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (kat. výst.), Cambridge (Mass.): The MIT press, 1999. ISBN 0262681064.

*sborníky:*

- HANÁKOVÁ Petra: Laura Mulvey: Vizuální slast a narativní film, in: OATES-INDRUCHOVÁ Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha: SLON, 1998. 123. ISBN 8085850672.

*články v novinách a časopisech:*

- RAIMANOVÁ Ivona: Retrospektiva Cindy Sherman, in: *Ateliér*, 1998, č. 14–15, 16. ISSN 12105236.

RIVIÈRE Joan: Womanliness as a Masquerade, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 1929, č. 9, 303–313.

HŮLA Jiří: Rozhovor se Cindy Sherman, in: *Ateliér*, 1998, č. 18, 7.  
ISSN 12105236.

HANÁKOVÁ Petra: Pohled a film, in: *Cinepur*, 2002, č. 23–24, 48. ISSN  
1213516X.

*internetové stránky:*

<http://www.cindysherman.com/biography.shtml>, vyhledáno 25. 7. 2007.

## **Přílohy**

### **Seznam příloh**

**I. Obrazová příloha**

**II. Seznam vyobrazení**

## I. Obrazová příloha



1. Mayer & Pierson: Komtesa z Castiglione, 1860



2. Mayer & Pierson: Komtesa z Castiglione, nedatováno



3. Pierre-Louise Pierson: Komtesa z Castiglione, 1863-66



4. Man Ray: Belle Haleine, Eau de Voilette, 1921



5. Man Ray: Rose Sélavy, 1921



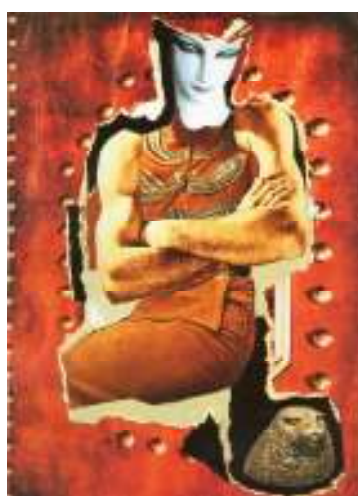
6. Marcel Duchamp, Wanted / \$ 2,000 Reward, 1923



7. Hannah Höch: Silní muži, 1931



8. Hannah Höch: Matka: Z etnografického muzea, 1930



9. Hannah Höch: Krotitelka, 1930



10. Claude Cahun / Marcel Moore: Aveux non avendus, 1929–1930



11. Claude Cahun: Autoportrét, 1912



12. Claude Cahun, Autoportrét, 1928



13. Claude Cahun: Autoportrét, Stojící japonská panenka, 1928



14. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 2, 1977



15. Cindy Sherman (vlevo) a kamarádka oblečené za staré dámy, 1966





16. Cindy Sherman: Autoportrét jako Lucille Ball, 1975



17. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 14, 1978



18. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 13, 1978



19. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 16, 1978



20. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 35, 1979



21. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 48, 1979



22. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 7, 1978



23. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 21, 1978



24. Cindy Sherman: polévková mísa Madame de Pompadour, 1990



25. Raffaello Sanzio: La Fornarina, 1520



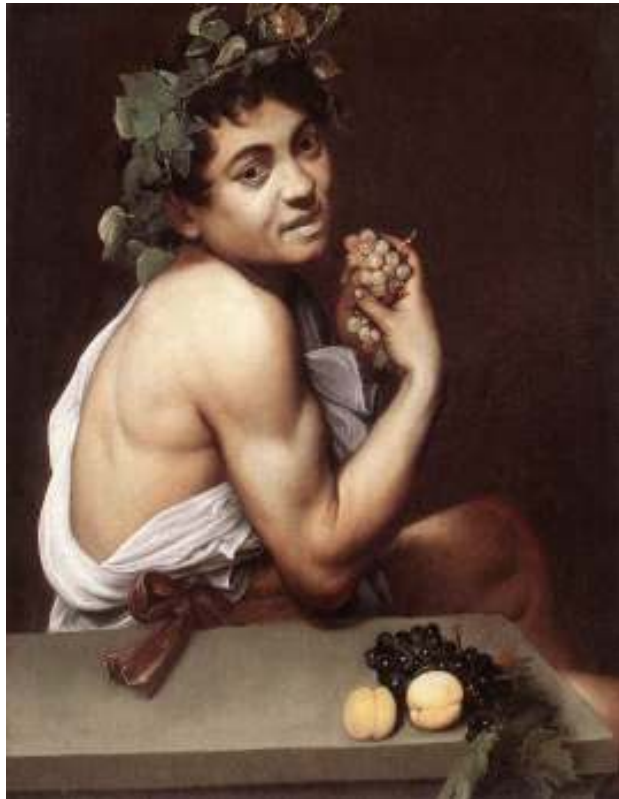
26. Cindy Sherman: Untitled # 205, 1989



27. Cindy Sherman: Untitled # 216, 1989



28. Jean Fouquet: Madona z Melunu, 1450



29. Caravaggio: Nemocný Bakchus, 1593–1594



30. Cindy Sherman: Untitled # 224, 1990



31. Cindy Sherman: Untitled # 213, 1989



32. Cindy Sherman: Autoportrét v ateliéru (Untitled, MP c), 1983



33. Barbara Kruger: Untitled (Your body is a battleground), 1989



34. Barbara Kruger: Untitled (Your gaze hits the side of my face), 1981



## II. Seznam vyobrazení

1. Mayer & Pierson: Komtesa z Castiglione, 1860, fotografie. Reprodukce z: Shelley RICE (ed.): *Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (kat. výst.), Cambridge (Mass.) / London 1999, 13.
2. Mayer & Pierson: Komtesa z Castiglione, nedatováno, fotografie. Reprodukce z: Shelley RICE (ed.): *Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (kat. výst.), Cambridge (Mass.) / London 1999, 13.
3. Pierre-Louise Pierson: Komtesa z Castiglione, 1863–66, fotografie. Reprodukce z: Jennifer BLESSING (ed.): *Rose is a rrose is a rrose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 52.
4. Man Ray: Belle Haleine, Eau de Voilette, 1921, lahvička od parfému s etiketou, 11 x 8,5 cm. Reprodukce z: Jennifer BLESSING (ed.): *Rose is a rrose is a rrose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 20.
5. Man Ray: Rose Sélavy, 1921, fotografie, 21,6 x 17,3 cm. Reprodukce z: *Rose is a rrose is a rrose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 21.
6. Marcel Duchamp: Wanted / \$ 2,000 Reward, 1923, fotografická koláž, 49,5 x 35,5 cm. Arturo SCHWARZ: *Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000, 489.
7. Hannah Höch: Silní muži, 1931, koláž na papíře. Reprodukce z: Jennifer BLESSING (ed.): *Rose is a rrose is a rrose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 22.
8. Hannah Höch: Matka: Z etnografického muzea, 1930, fotomontáž, 18 x 24 cm. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 27.
9. Hannah Höch: Krotitelka, 1930, koláž na papíře, 35,6 x 26 cm. Reprodukce z: Jennifer BLESSING (ed.): *Rose is a rrose is a rrose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 21.
10. Claude Cahun / Marcel Moore: Aveux non avendus, 1929–30, fotomontáž, 15,4 x 10,4 cm. Reprodukce z: Heike ANDER / Dirk SNAUWAERT (ed.): *Claude Cahun. Bilder* (kat. výst.), München 1997, 49.

11. Claude Cahun: Autoportrét, 1912, fotografie, 18 x 13,7 cm. Reprodukce z: Heike ANDER / Dirk SNAUWAERT (ed.): *Claude Cahun. Bilder* (kat. výst.), München 1997, 2.
12. Claude Cahun: Autoportrét, 1928, fotografie, 30 x 23,8 cm. Reprodukce z: Whitney CHADWICK (ed.): *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation* (kat. výst.), Cambridge (Mass.) 1998, 68.
13. Claude Cahun: Autoportrét, Stojící japonská panenka, 1928, fotografie, 11,8 x 9 cm. Reprodukce z: *Claude Cahun. Bilder* (kat. výst.), München 1997, 30.
14. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 2, 1977, fotografie, 20,3 x 25,4 cm, Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 56.
15. Cindy Sherman (vlevo) a kamarádka oblečené za staré dámy, 1966, černobílá fotografie. Reprodukce z: Catherine MORRIS: *The Essential. Cindy Sherman*, New York 1999, 17.
16. Cindy Sherman: Autoportrét jako Lucille Ball, 1975, fotografie, 30,2 x 23,8 cm. Reprodukce z: Cindy SHERMAN: *The Complete Untitled Film Stills. Cindy Sherman*, New York 2003, 5.
17. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 14, 1978 fotografie, 20,3 x 25,4 cm. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 63.
18. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 13, 1978, fotografie, 20,3 x 25,4 cm. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 62.
19. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 16, 1978, fotografie, 20,3 x 25,4 cm. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 65.
20. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 35, 1979, fotografie, 20,3 x 25,4 cm. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 77.
21. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 48, 1979, fotografie, 20,3 x 25,4 cm. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 83.
22. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 7, 1978, fotografie, 20,3 x 25,4 cm.

- Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 58.
23. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 21, 1978, fotografie, 20,3 x 25,4 cm.  
Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 68.
24. Cindy Sherman: polévková mísa Madame de Pompadour, 1990, porcelánový servis. Reprodukce z: Amanda CRUZ (ed.): *Cindy Sherman. Retrospective*, London 1997, 11.
25. Raffaello Sanzio: La Fornarina, 1520, olej na dřevě, 87 x 63 cm.  
Reprodukce z: Christa SCHNEIDER: *Cindy Sherman, History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, Mosel 1995, 21.
26. Cindy Sherman: Untitled # 205, 1989, fotografie, 135,5 x 102 cm.  
Reprodukce z: Arthur C. DANTO: *History portraits*, Munich / New York 1991, 26.
27. Cindy Sherman: Untitled # 216, 1989, fotografie, 221 x 142,2 cm.  
Reprodukce z: Arthur C. DANTO: *History portraits*, Munich / New York 1991, 21.
28. Jean Fouquet: Madona z Melunu, 1450, olej na dřevě, 94 x 85 cm.  
Reprodukce z: Christa SCHNEIDER: *Cindy Sherman, History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, Mosel 1995, 23.
29. Caravaggio: Nemocný Bakchus, 1593–1594, olej na plátně, 67 x 53 cm.  
Reprodukce z: Christa SCHNEIDER: *Cindy Sherman, History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, Mosel 1995, 28.
30. Cindy Sherman: Untitled # 224, 1990, fotografie, 122 x 96,5 cm.  
Reprodukce z: Arthur C. DANTO: *History portraits*, Munich / New York 1991, 45.
31. Cindy Sherman: Untitled # 213, 1989, fotografie, 108 x 83,8 cm.  
Reprodukce z: Arthur C. DANTO: *History portraits*, Munich / New York 1991, 27.

32. Cindy Sherman: Autoportrét v ateliéru (Untitled, MP c), 1983, fotografie.  
Reprodukce z: Christa SCHNEIDER: *Cindy Sherman, History portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*, Mosel 1995, 36.
33. Barbara Kruger: Untitled (Your body is a battleground), 1989, fotografický síťotisk na vinylu, 284,5 x 284,5 cm. Reprodukce z: Ann GOLDSTEIN (ed.): *Barbara Kruger*, Los Angeles 1999, nepag.
34. Barbara Kruger: Untitled (Your gaze hits the side of my face), 1981, fotografie, 139,7 x 104,1 cm. Reprodukce z: Reprodukce z: Jennifer BLESSING (ed.): *Rose is a rose is a rose. Gender performance in photography* (kat. výst.), New York 1997, 126.

## Anglická anotace

### **Inspiration of Cindy Sherman - photographic self-portrait as a way of searching an identity**

My bachelor thesis deals with photography and self-portraits like the specific need of human being to look at itself physically and also to get in its inner space. The recognition of oneself in a photography can serve to define oneself, to create identifiable and distinct subject. This is the narcissistic pleasure of the mirror, in which we reassure ourselves in our existence. The fact that photographic means can be employed to create fictions, to promote surreal or fantastic illusions, to create fetishes that are fixed and transfix, is what makes the photography an icon as well. The medium of photography yields also the perfect arena for the play of gender and sexuality.

The beginning of existence the photographic self-portraits is associated with „carte de visite“ and photographic studios like Mayer & Pierson where these photographs depicted the Countess de Castiglione in various masks and disguises. The surrealistic artists started to experiment with own identity afterwards. They used masks to „uncover“ themselves. Here leads the way to my main point of interest in this bachelor thesis: Cindy Sherman. Of course we need to consider carefully terms and contexts that formed Sherman's work, but surrealists are really seemed to prefigure it.

Cindy Sherman was born in 1954 in New Jersey, and was raised in the suburbs of Long Island. Having graduated from State University of Buffalo she moved to New York City in 1977. Amid debates surrounding authorship and the role of originality, Sherman's work was framed within the contemporary feminist critique of patriarchy. Sherman's reputation was established on the basis of her Untitled Film Stills, a series of black-and-white photographs from the late 1970s in which the artist depicted herself dressed in guises of B-movie heroines. Her series elaborated the codes of what film theorist Laura Mulvey termed the „to-be-looked-at-ness“ of female representation. In 1988 she produced the History Portraits. During this time Sherman substituted prosthetic body parts for self-portraits. This works for History Portrait series are read usually in association with Baudrillard's famous conception of simulacra.

I tried to reflect Cindy Sherman not only as the feminist artist, but also as a person that creates its art in a context of postmodernism thinking.

photographic self-portraits, photomontage

identity, mask, disguise

the death of the author, simulacra

dadaism, surrealism, postmodernism

feminism